

Antal ord: 31 340

## Abstrakt:

Denne oppgåva er ein studie av sentrale kvinneroller i norske okkupasjonsdrama og tek for seg framstillinga av desse rollene i tre ulike filmar. Norske okkupasjonsdrama har i stor grad vert prega av mannelege karakterar og heltar og målet med denne oppgåva er å sjå på korleis kvinnelege karakterar har blitt framstilt i ein sjanger prega av mannelege helteroller.

Perspektiv innan norsk filmhistorieforskning og studiar av norske okkupasjonsdrama samt tilskodar teori, forteljarteori og feministiske kjønnspektiv som kastar lys over karakterar vert brukt som bakgrunn for analysane av dei ulike kvinnelege karakterane.

Nøkkelord; Okkupasjonsdrama, norsk filmhistorie, karakteranalyse, feministisk filmteori og tilskodarposisjon.

This thesis studies central female characters in Norwegian occupational dramas and focuses on the representation of these characters in three different occupational dramas. Norwegian occupational dramas have mainly been characterised by male hero figures, and the purpose of this thesis is to look at how female characters have been portrayed in a genre characterised by male hero figures. Theories within the Norwegian film history perspective, viewer positioning and feministic gender perspectives are used as background for analysing the different female characters.

Key words: Occupational drama, Norwegian film history, character analysis, feminist film theory, viewer position.

## Forord

Eg vil rette ein stor takk til min veileder Anne Marit Myrstad som har vore ein fantastisk ressurs og til stor hjelp i arbeidet med denne oppgåva.

Eg vil også takke mor som var så grei og tok på seg oppgåva som korrekturlesar.



# Innhold

<b>1. Introduksjon .....</b>	<b>7</b>
1.1 Norske okkupasjonsdrama.....	9
1.2 Val av sentrale filmer .....	12
<b>2. Historiske og teoretiske perspektiv .....</b>	<b>17</b>
2.1 Filmhistoriske perspektiv på norske okkupasjonsdrama.....	17
2.2 Dei fire periodane for norsk okkupasjonsdrama .....	17
2.3 Karakteranalyse.....	19
2.4 Narrativ teori og karakteranalyse .....	22
2.5 Kjærleik og handlingstruktur .....	24
2.6 Narrativ oppleving og tilskodarengasjement .....	25
2.7 Feministisk filmteori .....	26
2.8 Motsvar til Mulvey.....	27
<b>3. I slik en natt .....</b>	<b>29</b>
3.1 Fluktfilmen og ordinert heltemot .....	29
3.2 Karakterengasjement.....	32
3.3 Karakterpresentasjon.....	34
3.4 Ordinært kollektivt heltemot.....	39
3.5 Karakteren som erotisk objekt .....	43
<b>4. Krigerens hjerte.....</b>	<b>47</b>
4.1 Den revisjonistiske perioden.....	47
4.2 Opningsscene og karakterpresentasjon .....	48
4.3 Karakterengasjement.....	51
4.4 Erotisk framstilling.....	53
4.5 Sterk kvinneleg karakter.....	56
4.6 Handhalde kamera og tilskodarposisjon.....	58
<b>5. Max Manus .....</b>	<b>63</b>
5.1 Erotisk blick i karakterpresentasjonen .....	63
5.2 Romantisk intimitet.....	68
5.3 Aktiv kvinneleg karakter .....	70
5.4 Karakteren som morsrolle .....	72

5.5 Kjærleik og handlingsstruktur .....	73
<b>6. Avslutning .....</b>	<b>75</b>
6.1 Erotiserte kvinnekarakterar .....	75
6.2 Kvinnekarakter, kompleksitet og det moderlege .....	77
6.3 Sjølvstendige kvinnekarakterar .....	78
<b>7. Referansar .....</b>	<b>81</b>
Referanseliste .....	81
Leseliste .....	83
Filmliste: .....	84

# 1. Introduksjon

Denne oppgåva vil ta for seg framstillinga av sentrale kvinneroller i norske okkupasjonsdrama. Mitt ønsket og motivasjonen med denne oppgåva er å sjå på framstillinga av kvinner rundt eit tema og ein filmsjanger der krig, heltedåd og risiko har vore eit gjennomgåande miljø og som generelt sett har vert mannsdominert. Oppgåva vil ta for seg tre norske okkupasjonsdrama frå tre ulike periodar. Det vil i hovudsak vere den narrative funksjonen av kvinnerollene i okkupasjonsfilmene som står for fokus i analysen, men eg vil også ta for seg meir klassiske kjønnsanalytiske perspektiv som til dømes seksualisering og objektivisering knytt til blikket og karakterane. Karakterfunksjon og tilskodarposisjon samt sympatistrukturar knytt til dette vil også vere vesentlege teoretiske element for analysane. Ved å peike på og trekkje fram slike teoretiske element i teksten håpar eg å kunne seie noko om kva verknad dei har for forteljinga og karakterane.

Som nemnt er okkupasjonsdramaet i hovudsak prega av mannlege karakterar og heltar. Majoriteten av dei norske okkupasjonsdrama tek for seg krigshistorier der hovudkarakteren er av det mannlege kjønn og kvinnekarakterane som regel vert tildelt biroller. Eg har i dette arbeidet vore på utkikk etter filmar som bryt med denne norma ved å portrettere kvinnelege karakterar som har ei sentral rolle i forteljinga. Tidsskriftet *Rushprint* publiserte ein artikkel med tittelen *Krigens kvinner vil inn i norsk film* skriven av Kjetil Lismoen som omhandlar tre ulike historier der kvinners innsats under krigen stod som sentral og som tre norske regissørar i framtida skal lage spelefilm av. Lismoen byrjar artikkelen sin med å trekkje fram eit bilete som vert sett på som eit av dei viktigaste fotografi som er tekne i norsk andre verdskrigssamanheng, det er her snakk om eit uklårt fotografi av den norske jødedeportasjonen med Donau i bakgrunnen. Lismoen trekkjer parallellar mellom det vesle ein i dag har av informasjon om dette signifikante bilete med framstillinga av kvinners innsats i norske okkupasjonsdrama;

På samme måte som dette bildet er ufullstendig som vitnesbyrd, gir ikke norsk spillefilm eller tv-drama noe overbevisende bilde av årene under okkupasjonen. Den ene halvdel, kvinnene, er redusert til statister, og vi har fortsatt til gode å se en norsk film som yter deres krigserfaringer rettferdighet (Rushprint 16.12.216).

Når eg no skal sjå etter sentrale kvinneroller i okkupasjonsdramaet vil det også vere relevant som bakteppe å sjå på dei roller og oppgåver kvinnene faktisk hadde i motstandsarbeidet gjennom okkupasjonsåra i Noreg. Oberstløytnant Elisabeth Sveri har i heftet *Kvinner i norsk*

*motstandsbevegelse 1940-1945* publisert i 1991 kartlagt ein del av det motstandsarbeid kvinner gjorde under okkupasjonen. Ho har gjort intervju med kvinner frå ulike bakgrunnar som deltok i motstandsarbeidet om kva oppgåver dei hadde under krigen og korleis dei deltok i motstandsarbeidet. Sveri argumenterer for at kvinner sitt motstandsarbeid i mange samanhengar har vore oversett eller gløymt, til trass for at kvinner ofte hadde dei same oppgåvene som menn hadde og deltok på lik linje med mange menn under krigen, som ho sjølv skriv:

Det store flertall kvinner gjorde sin private heltegjerning ved å lose hjem og familie gjennom fem harde okkupasjonsår. Tusevis av kvinner gjorde en innsats i hjelpearbeid. Et ukjent antall kvinner kanaliserte sitt samfunnsansvar inn i motstandsarbeide. Noen fant etterhvert veien til forsvarsrettet arbeide i Sverige, Storbritannia og Canada. Noen ble fengslet, og noen ble henrettet, noen tok sitt eget liv eller fant sin død i konsentrasjonsleire (Sveri 1991: 6).

Ut i frå det Sveri skriv kan ein altså konstatere at kvinner under krigen hadde ei delaktig rolle i motstandsarbeidet på same måten som med det arbeid som vart utført av menn. I følgje Sveri brukte kvinnene ofte sine kvinnelege ferdigheiter i samanheng med motstandsarbeidet, og måtte på lik linje med menn bøte med livet enten om dei tok sitt eige liv eller vart avliva av okkupasjonsmakta.

Det vil ut i frå dette vere interessant å sjå om kvinnerollene i okkupasjonsdramaet i hovudsak portretterer kvinnene som passive og stereotypiske, der dei til dømes vert haldne til husarbeid og typisk kvinneleg arbeid, eller om kvinnerollene i okkupasjonsdramaet har leiande og aktive roller og funksjonar i den narrative diskursen og representerer det motstandsarbeidet som kvinner faktisk gjorde under krigen. Kan artikkelforfattar Lismoen ha rett i at norske okkupasjonsdrama ikkje ytar kvinners krigserfaringar rettferdigheit om ein ser på antal spelefilmar der kvinner har hovudrolla? Og stemmer påstanden om at kvinner er redusert til statistar og at deira krigserfaringar ikkje er rettferdig framstilt? Lismoen peikar på behovet for å gå grundigare gjennom korleis kvinner faktisk har blitt representerte i okkupasjonsdramaet.

Min eiga interesse for å gå i gang med ei slik oppgåve er nysgjerrigheit på korleis kvinner har blitt framstilt i norske okkupasjonsdrama. Og fordi at forskingsfeltet på kvinner i norske okkupasjonsdrama på mange måtar er mangelfull og fråverande. Dette er ein sjanger der ein nesten utelukkande har høyrte om kjende mannlige heltar som til dømes Jan Baalsrud, Shetlands Larsen eller Max Manus. Det er dei mannlige helterollene som i størst grad har



stått i fokus og vert omtala når det vert fokusert på og tala om norsk krigshistorie og norske okkupasjonsdrama.

Då eg sette i gang med dette prosjektet i å studere kvinneroller i norske okkupasjonsdrama har min metode vert å gjennomgå norsk filmografi der eg med få unntak har sett alle dei 28 norskproduserte okkupasjonsdrama frå 1946 til 2016. Dette er ei lang liste over norskproduserte filmar med ein sjanger som blant anna Gunnar Iversen påpeika har vore fruktbar og produktiv for norsk filmindustri (Iversen 2012: 239). Kartlegginga mi har vore både interessant og spennande med tanke på at eg (med få unntak) har sett alle norskproduserte okkupasjonsdrama i lys av kvinneroller, og difor har eit utgangspunkt for analysen. Med dei filmatiske verk som omhandlar okkupasjonsdramaet har eg eit grunnlag for å velje ut dei tre filmene oppgåva skal analysere.

## 1.1 Norske okkupasjonsdrama

Sidan denne oppgåva er basert på norske okkupasjonsdrama, er det også naturleg å ha ei oppsummering av alle dei norske okkupasjonsdrama som er laga i frå sjangerens start i 1946 fram til i dag. Rekkja med norske okkupasjonsdrama byrjar med *Vi vil leve* (Rolf Randall & Olav Dalgard, 1946), ein film som tek for seg to nordmenn som under krigen jobba som sabotørar ved ei lita kystbygd. Dei vert tekne av ein norsk nazist, og vert sett til hardt arbeid på fangeleiren Grini. *Englandsfarere* (Toralf Sandø, 1946) handlar om skjebnen til 18 nordmenn som under okkupasjonen av ulike grunnar skal flykte til England med båt. Båten vert oppdaga av nazistane og 17 menn og ei kvinne vert arresterte. Alle mennene vert dømde til døden medan kvinna slepp i frå det med livet i behald. *To liv* (Titus Vibe-Müller, 1946) tek for seg eit familiedrama der mora i familien tek hemn på ein angivar.

I *Kampen om tungtvannet* (Titus Vibe-Müller, 1948) får vi sjå historia om korleis motstandbevegelsen under krigen utførte farlege operasjonar for å hindre at tungtvann frå Noreg nådde fram til Tyskland der det skulle bli brukt til utvikling av atomvåpen. *Flukten fra Dakar* (Titus Vibe-Müller, 1951) fortel historia om korleis besetninga på frakteskipet Lidvard klarte å flykte frå hamnebyen Dakar og slutte seg til den allierte flåten. Dette er eit okkupasjonsdrama som ikkje tek stad på norsk jord, men som legg søkjelyset på korleis mange norske sjømenn hadde det under okkupasjonstida. *Nødlanding* (Arne Skouen, 1952) er den første filmen av fire okkupasjonsdrama som Arne Skouen regisserte. Filmen handlar om

norske motstandsmenn og kvinner som jobbar for å halde amerikanske soldatar som måtte nødlande med eit fly i skjul og frakte dei til Sverige medan tyske soldatar og norske angivarar jobbar intenst for å få fatt i soldatane. I *Shetlandsgjengen* (Michael Forlong, 1954) blir historia om norske sjøfolk som under krigen frakta våpen og personar over Nordsjøen til Shetland fortalt. Filmen skildrar dramatiske ferder over havet der den brutale sjøen står som ein like stor trussel og utfordring som tyske flyangrep. *Blodveien* (Kåre Bergstrøm & Rados Novakovic, 1955) handlar om ein mann som må jobbe for tyskarane og i lag med jugoslaviske fangearbeiderar for å byggje ein veg. Ein av jugoslavane stikk av i frå arbeidet og vert jaga av blant anna sonen til mannen som jobba i lag med dei jugoslaviske arbeidarane. Sonen har verva seg inn i Nasjonal Samling, noko som skapar konflikt mellom han og faren.

*Kontakt!* (Nils R. Müller, 1956) gjev oss innsyn i motstandsbevegelsen si radiokontakt med London og dei ulike situasjonane og utfordringane denne verksemda førte med seg. I *Stevnemøte med glemte år* (Jon Lennart Mjøen, 1957) møter vi to kameratar og ei kvinne som ser tilbake på kva dei opplevde under krigen og kva som eigentleg skjedde når deira felles venn døydde i kamp mot tyskarane. I *Ni liv* (Arne Skouen, 1957) er det Jan Baalsrud si flukt i frå tyskarane gjennom brutal nordlandsk natur som står i fokus. Med tyskarane i hælane får Baalsrud hjelp i frå gode nordmenn som held han i live når han blant anna vert snøblind og ikkje klarar å ta vare på seg sjølv. *I slik en natt* (Sigval Maartmann-Moe, 1959) fortel historia til ei kvinne som tilfeldigvis kjem i kontakt med ti jødiske barn som ho må redde frå tyskarane. I *Omringet* (Arne Skouen, 1960) møter vi ein motstandsmann som ligg i skjul på kvinneavdelinga på Rikshospitalet med ein radiosendar. Filmen fokuserar på spenningsmomentet med tyskarane som konstant snørar inn nettet og nesten lukkast med å finne ut kvar radiosendaren er.

*Kalde spor* (Arne Skouen, 1962) sett fokus på eit traumatisk gjensyn med krigens handlingar, der filmen handlar om ein motstandsmann som etter krigen oppsøker staden der 12 menn han hadde ansvar for døydde. Mannen er tydeleg prega over det som skjedde under krigen og sine eigne handlingar. Han endar til slutt opp med å døy etter at to av venene hans ikkje klarar å redde han. *Det største spillet* (Knut Bohwim, 1967) gjev oss innblikk i historia til ein motstandsmann som hadde radiokontakt med London. Han verva seg inn i Nasjonal Samling for å skjule si verksemd, og for å skaffe seg viktig informasjon. *Brent jord* (Knut Andersen, 1969) er ei historie som går føre seg i Finnmark. Tyskarane sin tilbaketrekking frå Finnmark står i fokus. Filmen tek for seg historia om ein familie med ein russisk soldat som flyktar inn

på vidda for å skjule seg frå tyskarane. *Bobbys krig* (Arnljot Berge, 1974) gjev oss innblikk i forholdet mellom guten Bobby og faren hans som drøymmer seg vekk i ei fantasiverd når ting står på som verst. Til slutt vert dei kjende med ein tysk soldat som hjelper dei. *Under en steinhimmel* (Knut Andersen & Igor Maslennikov, 1974) handlar også om tyskarane sin tilbaketrekking frå Finnmark. Når tyskarane brenn ned alle husa i lokalsamfunnet flyktar befolkninga inn i ei stor gruve. Tyskarane får greie på kvar dei har gøymt seg og trugar med å sprengje gruva med folket inn i. I *Faneflukt* (Eldar Einarson, 1975) får vi møte ei ung kvinne som flyktar til Sverige med sin tyske kjærast og kampen deira om å bli godtekne av svenske myndigheiter.

I *Belønningen* (Bjørn Lien, 1980) møter vi to arbeidskameratar som under krigen tek til kvar si side, den eine jobbar i motstandsørsla, og den andre gjorde seg rik på den tyske okkupasjonen. Det oppstår ei konflikt når dei i etterkrigstida tilfeldigvis møtest. *Liten Ida* (Laila Mikkelsen, 1981) tek for seg historia om vesle Ida som er utstøytt i frå samfunnet fordi mora hennar samarbeider med nazistane. *Over grensen* (Bente Erichsen, 1987) fortel om skjebnen til to jødiske flyktningar som vert drepte av norske motstandsmenn som hadde ansvaret for å hjelpe dei over grensa til Sverige. I *Krigerens hjerte* (Leidulv Risan, 1992) møter vi Ann Mari som etter å tilsynelatande har mist ektemannen sin, vert saman med ein tyskar som ynskjer å desertere til Sverige.

*Secondløytmanten* (Hans Petter Moland, 1993) fortel historia til ein pensjonert løytnant som melder seg til teneste når krigen bryt ut 9. april, og som til slutt står igjen aleine for å kjempe mot tyskarane når soldatane rundt han ikkje lenger våga å krige meir. *Max Manus* (Espen Sandberg & Joachim Rønning, 2008) tek for seg historia om motstandsarbeidet til Max Manus og gjengen hans som saboterer tyskarane i Oslo under krigen. *Svik* (Håkon Gundersen, 2009) handlar om ei kvinne som under krigen jobbar tett på tyske offiserar for å skaffe informasjon til heimefronten.

*In to the white* (Petter Ness, 2012) set oss inn i historia om britiske og tyske soldatar som etter ei nødlanding på Strynefjellet må søkje ly for den harde vinteren i høgfjellet i ei lita hytte. Soldatane vert til slutt gode venner noko som skapar utfordringar og problem for dei alle når norske og britiske soldatar finn fram til den vesle hytta på fjellet. I *Kongens nei* (Erik Poppe, 2016) møter vi kong Haakon og forteljinga om då han flykta frå den tyske okkupasjonen fordi han nektar å innleie eit samarbeid med tyskarane.

## 1.2 Val av sentrale filmar

Av dei 28 okkupasjonsdrama som er produsert i Noreg, frå okkupasjonsdramaets første film i 1946 til 2016, har sju av desse filmene ein kvinneleg protagonist som hovudkarakter. I forhold til utveljingsprosessen har eg til ein viss grad valt å halde meg til Gunnar Iversen sin periodiske inndeling av norske okkupasjonsdrama. Inndelinga består av fire periodar som Iversen kallar; den traumatiske fasen- 1946-1948, den ordinære kollektive heltemot fasen- 1948-1962, den revisjonistiske fasen- 1962-1992, og til slutt den ekstraordinært individualistiske heltemot fasen 1993-2008. Som utgangspunkt for denne oppgåva var alle filmar med kvinnelege karakterar relevante i forhold til min utveljingsprosess, men etter å ha gått gjennom det som finst av norske okkupasjonsdrama fell søkjelyset mitt meir inn på filmar med kvinnelege hovudkarakterar. Til slutt enda eg opp med å sjå på sentrale kvinnelege karakterar med Iversen sine tre siste fasar innan okkupasjonsdramaet som utgangspunkt. Dei filmene eg har valt å ikkje ta med i denne oppgåva, men som også har eit stort potensial til ei slik oppgåve er; *To liv*, *Faneflukt*, *Liten Ida*, og *Svik*.

*To liv* er den første filmen som tek for seg sentrale kvinneroller med karakterane Else (Sigrun Otto) og Wenche (Wenche Klouman). Filmen omhandlar historia om familien Nordgaard som under krigen leiger ut eit rom til Klaus Thun (Jon Lennart Mjøen). Far i huset Ivar (Erling Drangsholt) og mor Else bur i same hus som dottera Wenche og sonen Lars (Frank Robert). Sonen Lars er involvert i motstandsarbeidet og må plutselig kome seg i dekning i Sverige fordi tyskarane er på sporet av han og nettverket hans. Lars rekk ikkje å kome seg vekk i tide og vert arrestert mistenkt for å vere sabotør. Wenche forelskar seg i Klaus som bur i naborommet, og dei to vert eit par. Ein dag kjem det ein pakke på døra til familien som inneheld gensen til Lars med ein beskjed om at han er dømt til døden og skal henrettast for delaktivt arbeid i motstandsbevegelsen. Wenche vert gravid og vil gifte seg med Klaus som er barnets far. På same tid får Else og Ivar beskjed i frå heimefronten om at Klaus er angivar og ansvarleg for at Lars vart teken og henretta. Når Wenche får vite dette, vil ho framleis ikkje gå i frå Klaus. Ivar og Else ser seg nøydde til å hemne sonen sin. Ivar konfronterer Klaus, men har ikkje psyken til å ta livet av han. Til slutt kjem Else inn og tek pistolen i frå Ivar og skyt Klaus så han døyr.

Dei to kvinnelege karakterane, Else og Wenche, er svært forskjellige i framstillinga, og står seg nærmast som to motpolar. På den eine sida har vi Else som er ein aktiv og sjølvstendig karakter. Ho har kampånd og uttrykkjer dette ofte ovanfor ektemannen sin og kameraten deira, som i motsetning til henne er meir tilbaketrekte og likegyldige til det heile. Else er også pådrivaren som til slutt greier å overtale Ivar til å oppsøkje Klaus for å hemne sonen deira. Når Ivar skal til å skyte Klaus klarar han ikkje å gjennomføre det på grunn av at han meiner det er barbarisk og samfunnsmessig uansvarleg å ta slike saker i eigne hender. Else grip i Ivars samanbrot inn og skyt Klaus. Ho får til slutt ta del i og gjere noko med krigen og nazistane. Dette har ho lenge uttrykt eit ønske om å gjere. Ved å ta livet av Klaus har ho fjerna ein farleg angivar og hemna sonen sin. Gjennom desse handlingane står karakteren Else fram som svært aktiv og sterk i forhold til dei andre karakterane. Ho har evna til å gjere det rette når ektemannen hennar feilar, og ho uttrykkjer fleire gongar at ho ikkje aktar å sitte i ro og finne seg i alt som okkupasjonen fører med seg. Det er gjennom Elsa sin karakter at ein som tilskodar identifiserar seg mest med på bakgrunn av hennar ideologiske kritikk og vilje til å ta til handling.

Den andre kvinnelege karakteren som er dottera til Else, Wenche, står som nemnt i stor kontrast til mora si. Ho let seg villig forføre av Klaus, som tilsynelatande ikkje er veldig interessert i eit forhold med Wenche når han får greie på at ho er gravid. Hennar kjærleik til Klaus står så sterkt at ho ikkje vil ta avstand i frå han sjølv når ho får greie på at han er nazist og ansvarleg for drapet på broren hennar. Ho blir oppfatta som svært naiv og egoistisk når ingenting påverkar hennar syn på sin store kjærleik. Wenche står til slutt igjen aleine etter at Klaus har kasta henne på dør fordi ho er gravid og har øydelagt forholdet til henne og foreldra. I motsetning til mora si klarar ikkje Wenche ideologisk sett å skilje mellom rett og gale, noko som gjer at ho blir framstilt som ein usympatisk og naiv karakter.

*To Liv* er produsert i den første perioden der berre tre filmar om okkupasjonen vart produserte. Sjølv om kvinnerolla i denne filmen er høgst aktuell i forhold til sentrale kvinneroller, har eg i denne oppgåva vald å ikkje ta med ein film i frå denne perioden på bakgrunn av at det er produsert så få filmar nettopp frå denne perioden. Det er her snakk om tre filmar over to år, og det vil derfor ikkje vere hensiktsmessig å tildele ei full analyse av filmar frå denne perioden. I tillegg ynskjer eg å sjå på filmar som har fått ein viss avstand i frå krigen. Eg valde heller å byrje med ein film som har ei endå tydlegare og meir sentral kvinnerolle. Karakteren Liv i *slik en natt* har ei mykje meir sentral posisjon og rolle i filmen

enn dei kvinnelege karakterane i *To liv*. Der *To liv* har fire-fem sentrale karakterar fordelt blant menn og kvinner har *I slik en natt* ein sentral kvinneleg karakter.

*Faneflukt* handlar om jenta Liv og den tyske soldaten Franz som forelskar seg. Franz deserterer, og dei flyktar til Sverige der dei vert avvist av svenske myndigheiter to gonger. Til slutt hjelper det svenske samfunnet på grensa dei med opphald. Svenske myndigheiter får tak i dei og sender dei til ein norsk grensestasjon der Franz flyktar, men vert skoten av svensk politi. Liv vert fengsla i Noreg og Franz dør i skogen. Tematikken i filmen handlar først og fremst om tilhøyrsløse. Både når det kjem til familie og i forhold til eit breiare politisk syn. Etter å ha blitt teken for å selje militært utstyr på den svarte marknaden, vert Franz forvist i frå sine eigne og går derfor med på å flykte i lag med Liv. Liv på den andre sida kjem i frå ein familie som ikkje støttar nazistane, og vert derfor ikkje forstått. Ho blir forvist av sin eigen familie. Det einaste trygge dei har er seg sjølve og kjærleiken dei i mellom, og dei ser på det tilsynelatande nøytrale Sverige som løysninga. Når dei endeleg kjem til Sverige for å søkje asyl, finn dei fort ut at dei heller ikkje her er så velkomne og trygge som dei først hadde trudd. Sverige har utleveringsordre på alle tyske desertørar, og Franz og Liv må igjen flykte. Noko som endar med at Franz dør og Liv vert fengsla. Filmten tek på mange måtar eit oppgjær med måten ein under krigen behandla folk som hamna i mellom politiske og geografiske opposisjonar.

I forhold til utveljingsprosessen stod det mellom blant anna *Faneflukt* og *Krigerens hjerte*. Dette er to filmar som i stor grad handlar om mykje av det same, blant anna i forhold til forboden kjærleik og mangel på tilhøyrsløse. Grunnen til at eg valde å sjå nærmare på *Krigerens hjerte* i staden for *Faneflukt* er at kvinnerolla i førstnemnde film står seg som mykje meir kompleks og problematisert enn i *Faneflukt*. Der er til dømes eit trekantdrama og ei samfunnsrolle som set kvinnerolla i *Krigerens hjerte* i ein meir spennande og kompleks situasjon enn i kvinnerolla i *Faneflukt*. I *Faneflukt* er der også ei delt hovudrolle mellom Liv og Franz, medan hovudrolla i *Krigerens hjerte* er meir sentral.

*Liten Ida* tek for seg historia om den vesle jenta Ida som under krigen slit med å finne ei tilhøyrsløse i samfunnet fordi mora hennar jobbar for tyskarane og vert rekna for å vere ei tyskartaus. Ida vert mobba av skuleungane og av dei vaksne, ho finn heller ikkje noko trøyst hjå mor si som brukar fritida på å drikke og ligge med tyskarar. Redninga for Ida vert ei gammal dame som tek ho til seg, og som ser Ida for den ho er, ei lita uskuldig jente som treng

at nokon som tek vare på henne. I likskap med *Fanevlukt* rører *Liten Ida* ved tematikk rundt politiske syn og tilhørsrel. Ida vert den som får lide på grunn av at mora hennar samarbeider med nazistane, og filmen tek eit oppgjær med korleis det norske samfunn behandla tyske sympatisørar og dei som vert uskuldig pårørande av andre familiemedlemmar sine val.

Hovudgrunnen til at eg valde å ikkje ta med *Liten Ida* i denne oppgåva er at eg i utgangspunktet ønska å sjå på kvinneroller og denne filmen tek for seg historia om ei lita jente. *Liten Ida* hadde heller gjort seg gjeldande i til dømes ei analyse av representasjon av barn i dei norske okkupasjonsdrama der også *Bobbys krig* er eit døme på eit okkupasjonsdrama som tek for seg krigen i eit barns synspunkt.

*Svik* handlar om ein kvinne som under krigen jobba med å infiltrere tyske verksemder. Nettverket hennar vert avslørt og fører til at ho må flykte. For å kome seg i sikkerheit står ho ovanfor harde utfordringar over kven ho kan stole på og kven ho til slutt må drepe for å redde seg sjølv. Filmene handlar i størst grad om Eva Karlsen (Lene Nystrøm) si ferd gjennom det okkuperte Oslos underverd og natteliv i jakt på informasjon om tyskarane som motstandsbevegelsen kan ha nytte av. Ho brukar sin kvinnelege sjarm til å forføre menn til å gje ho det ho treng. Grunnen til at denne filmen ikkje vart med i oppgåva er at eg til slutt måtte sette nokre kriterium til utveljinga, og når eg då bestemte meg for å sjå på norske okkupasjonsdrama over femti år, frå 1958 til 2008, og innanfor Iversen sine tre siste fasar hamna *Svik* utanfor. Eg valde heller å bruke *Max Manus*. *Max Manus* har også ei sentral kvinnerolle og er ein film som i norsk filmhistorisk samanheng har fått mykje merksemd.

Dei tre okkupasjonsdramane denne oppgåva vil omhandle er *I slik en natt*, *Krigerens hjerte*, og *Max Manus*. Eit element som dei tre filmene har til felles er at dei i meir eller mindre grad er basert på ekte forteljingar frå okkupasjonstida i Noreg. Eg har valt å byrje med ein film i frå den andre perioden og ta for meg okkupasjonsdramane over 50 år, frå *I slik en natt* i frå 1958 til *Max Manus* i 2008. Eg har valt *Max Manus* som siste film fordi den står seg som eit av dei mest sentrale okkupasjonsdrama i nyare tid. Grunnen til at eg har valt å ikkje inkludere den første fasen er at eg ynskjer å starte med filmar som har fått ein viss avstand frå krigen. Dei tre filmene eg enda opp med vil i tillegg til å syne sentrale kvinneroller, ei norm som syner seg å vere uvanleg å finne i norske okkupasjonsdrama, ha markante forskjellar i framstillinga av kvinnerollene.





## 2. Historiske og teoretiske perspektiv

Eg skal no fyst byrje med eit kapittel der eg introduserar teorien som vil bli anvendt i analysane. Etter dette kjem analysar av dei tre gjeldande filmene og så eit avrundingskapittel.

### 2.1 Filmhistoriske perspektiv på norske okkupasjonsdrama

Gunnar Iversen sin kategorisering av okkupasjonsdramane i Noreg vil vere sentral for denne oppgåva. Grunnen er at eg har basert utvalet av filmene eg skal analysere på bakgrunn av Iversen si periodiske inndeling av okkupasjonsdramane og at Iversen har stått for mykje av det teoretiske grunnlaget som finst om norske okkupasjonsdrama og om norsk filmhistorie generelt, som bant anna i *Okkupasjonsdramane: Fem år slik vi så dem på film* (Iversen 1995), *Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus* (Iversen & Solum 2010) og *Norsk Filmhistorie: spillefilmen 1911-2011* (Iversen 2011). I tillegg til desse har Tonje Haugland Sørensen avlagt doktoravhandling om norske okkupasjonsdrama med tittelen *The Second World War in Norwegian film. The topography of Remembrance* (Sørensen 2015), der ho ser på korleis andre verdskrig har blitt avbilda i norske okkupasjonsdrama.

Okkupasjonsdrama er ein filmsjanger som tek for seg tida då Tyskland okkuperte Noreg frå 9. april 1940 til 8. mai 1945. Fokuset i desse filmene har i stor grad handla om det norske folks motstandskamp mot okkupasjonsmakta og korleis krigen og tyskarane sitt nærvær påverka dagleglivet til det norske folk. I sin artikkel om okkupasjonsdramaene sine fire fasar, «From trauma to heroism: Cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009» greier Gunnar Iversen blant anna ut om kva eit okkupasjonsdrama inneheld av kjenneteikn; «The occupation drama genre includes symbolic stories of heroism, combat, resistance, male subjectivity, ethnicity and identity, staged in highly symbolic national landscapes, often barren mountains.» (Iversen 2012: 239).

### 2.2 Dei fire periodane for norsk okkupasjonsdrama

Gunnar Iversen har som nemnt mykje av sitt spesialfelt i norsk filmhistorie, og har kategorisert norske okkupasjonsdrama i fire ulike stadium eller fasar som han kallar det. Denne oppgåva vil ta for seg filmar i frå tre av desse fire epokane. Epokane det her er snakk om er den andre fasen der ordinært kollektivt heltemot prega filmene, den tredje fasen som var prega av revisjonisme og den fjerde fasen der individualistisk heltemot står i fokus. Ved å

bruke filmar frå desse epokane har ein også moglegheita til å analysere og sjå på forskjellar i representasjon av kvinneroller mellom kvar epoke.

### *Traume 1946*

I følge Iversen er denne første fasen prega av traume, tre filmar frå 1946 var produsert under krigen der for eksempel manus vart produsert medan forfattarar satt fengsla i fangeleirar. Krigen var altså tett på dei som skapa film i denne første perioden, noko som sjølvstyk har prega deira framstilling av krigen i filmene dei laga. Iversen påpeikar at filmene i den første fasen i utgangspunktet er meir kritiske og nyanserte enn dei filmene som kom ut seint på 1940- og 50-tallet. Sjølv om motstandskampen står som det sentrale i desse filmene ligg ikkje fokuset på heltemot og motstandskjemperar, men heller på vanlege folk som er tvunge til å ta stilling til tragedien og trauma som oppstår når dei må kjempe mot indre frykt og moralske dilemma (Iversen 2012: 241). Dei tre filmene som kom ut i denne perioden er *Vi vil leve*, *Englandsfarere* og *To liv*.

### *Ordinært kollektivt heltemot 1948-1962*

Denne fasen vert i følge Iversen prega av ytre handlingar heller enn indre konflikter og moralske dilemma. Fokuset ligg ikkje på krigens traume, men heller om å halde ut kampen mot okkupasjonen og vere gode landsmenn som tek til seg oppgåvene dei får og kjempar i fellesskap (Iversen 2012: 242). Det som pregar framstillinga av dei som kjempar mot okkupasjonen er at det er vanlege folk som kjempar ein felles kamp. Det er ofte naturkreftene som står som den store utfordringa meir enn sjølve tyskarane, som ein ser i til dømes i *Ni liv* eller i *Shetlandsgjengen*. Denne fasen var ein produktiv periode for norske okkupasjonsdrama. Frå 1948 til 1962 vart det produsert heile ti spelefilm som omhandla krigen, tre av filmene i denne perioden er det Arne Skouen som står for. Han laga ein i starten av fasen, *Nødlanding*, og to mot slutten av perioden, *Ni liv* og *Omringet*. *Ni liv* er sett ut i frå eit norsk filmhistorisk perspektiv, den filmen som kan trekkast fram som mest betydningsfull med sin Oscar nominasjon i 1957. Andre filmar som vart laga under denne perioden er til dømes *Blodveien*, *Kontakt!* og *Stevnemøte med glemte år*.

### *Revisjonisme 1962-1993*

I den tredje fasen er det indre konflikter og svik som står for fokuset. Kvardagsheltane som kjempa i lag i den andre fasen er bytta ut med individ som gjerne slit med lojaliteten og som ofte sviktar sine nærmaste venner og fedrelandet, protagonisten vert framstilt som eit vanleg

menneske med evna til å gjere feil (Iversen 2012: 243). Dette er den perioden som strekkjer seg lengst over tid, og filmar som høyrer til her er til dømes *Kalde spor*, *Faneflukt* og *Liten Ida*. Iversen poengterer også at okkupasjonsdramane i den revisjonistiske perioden gjenoppliva og gjorde om på kjende tema og mytar om motstandsbevegelsen og heltane ved å fokusere på svik (Iversen 2012, 244), ein tematikk som tydleg kjem fram i blant anna *Det største spillet* og *Over grensen*.

### *Ekstraordinært individualistisk heltemot 1993-2009*

Det er individualistisk heltemot som pregar denne fasen. Den skil seg frå fase to ved at den ikkje representerer ordinære kvardagsheltar som ein del av eit fellesskap, og helterolla er ikkje lenger problematisert men hylla (Iversen 2012: 244). Det er filmen *Secondløytnanten* som opnar for denne perioden. Filmen tek for seg ein pensjonert mann med bakgrunn frå militæret som til slutt aleine må kjempe ein heroisk kamp mot den tyske invasjonen. Iversen trekker denne perioden fram som spesielt interessant på grunn av at norsk film aldri før hadde laga eit okkupasjonsdrama der krigserfaringa vert presentert gjennom ein individualistisk helt. Iversen trekker fram to hovudsaklege grunnar for kvifor ein ikkje har laga slik film før. For det første har norsk film i nyare tid retta seg mot sjangerfilmen og spesielt Hollywood sine sjangerfilmar då produsentar og regissørar har gått vekk i frå sosialpolitiske filmar og heller fokusert på å lage filmar med rein underhaldningsverdi. Den andre grunnen som Iversen trekker fram er at det har gått såpass lang tid sidan krigen at dei som faktisk opplevde den ikkje lenger er i live. Det vert derfor enklare å lage mindre nyanserte filmar om det som skjedde under krigen (Iversen 2012: 244-245). Filmene som vart produsert i denne perioden er *Krigerens hjerte*, *Secondløytnanten* og *Max Manus*.

## **2.3 Karakteranalyse**

Eg skal i denne delen presentere teoriar og teoretikarar som vil vere sentrale inngangar til analysane i forhold til tilskodarposisjon og karakteranalyse. Som nemnt i innleiinga vil denne oppgåva ta for seg framstilling av sentrale kvinnelege karakterar. Det vil derfor vere høgst relevant for analysane eg skal gjere å anvende karakterteori. Innan karakterteoriens landskap er det Murray Smith med boka *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema* frå 1995 som står som mest sentral i forhold til karakterteori og filmteori i dag. I tillegg til Smith ynskjer eg også å anvende Audun Engelstad sin karakterteori i frå boka *Film og fortelling* frå 2015.

Murray Smith argumenterer for kva følelsar til tilskodaren som vert sette i sving i forholdet mellom tilskodar og karakter. Smith trekkjer fram tre omgrep som vesentlege for tilskodarposisjonen, recognition (gjenkjenning), alignment (tilpassing) og allegiance (allianse). Smith brukar omgrepet gjenkjenning til å beskrive tilskodaren sin konstruksjon av ein karakter gjennom persepsjonen av ulike element som i filmen sitt tilfelle ofte er basert på bilete av eit menneske. Gjenkjenning utelet ikkje moglegheita for utvikling og forandring i karakteren sidan gjenkjenning er eit konsept basert på kontinuitet. Smith påpeikar at ein som tilskodar er fullt klar over at karakterar er fiktive og at gjenkjenninga vert bygd på grunnlag av ulike trekk som ein som tilskodar antek er basert på element henta frå den verkelege verda. Karakterar og fiktive univers er generelt avhengige av denne prosessen (Smith 1995: 82).

Når det kjem til tilskodarposisjon påpeikar Smith at gjenkjenning har fått lite merksemd enn andre element i forhold til karakterengasjement grunna at det ofte kan vere svært opplagt. Døme på gjenkjenning i ein karakter kan for eksempel vere forankra i eit yrke eller arbeidsstatus karakteren har. Det er til dømes stor forskjell på tilskodaren sin gjenkjenning av ein karakter som er advokat mot ein som er arbeidsledig eller ikkje har utdanning. Relasjonen mellom karakter og tilskodar vil reflektere seg ulikt, og ein tilskodar med høgare utdanning vil kanskje ha ei større gjenkjenning i karakteren som har høgare utdanning enn den som ikkje har utdanning. Etnisk og kulturell bakgrunn er også element som kan kopleast til gjenkjenning. Til dømes vil det vere nærliggande å tenkje at ein etnisk norsk tilskodar har ei større gjenkjenning i ein etnisk norsk karakter sett opp i mot ein karakter som kjem i frå utlandet. Den kulturelle forankringa i ein norsk karakter vil ofte skape større gjenkjenning, blant anna basert på språk, utsjånad eller kulturelle verdiar. Dette er element som kan verke svært opplagte som Smith også påpeikar, men som har stor betydning for tilskodarposisjonen (Smith 1995: 84).

I artikkelen «*Med deg selv som detektor*» i antologien *Følelser for film* (Erstad & Solum 2007) argumenterer Anne Gjelsvik blant anna for kva som gjer at ein som tilskodar responderer med ulike følelsar i møte med fiksjonsfilm. I denne samanhengen trekkjer Gjelsvik fram Smith sine tre punkt gjenkjenning, tilpassing og allianse som vesentlege for tilskodaren sitt engasjement til karakteren. Om dei tre punkta argumenterer Gjelsvik for at gjenkjenning er det første og mest basale møtet med karakteren og at denne responsen kan beskrivast som tilskodaren sin konstruksjon av karakteren. Det er eit fundamentalt premiss for

engasjementet at karakteren kan oppfattast som ein fullstendig identitet og at ein som tilskodar klarar å konstruere ein samanhengande og igjen kjenneleg skikkelse. Vidare argumenterer Gjelsvik for at det som er særleg viktig for gjenkjenninga er skodespelaren sin visuelle og konkrete framtoning, altså kroppen, ansiktet og stemma (Gjelsvik 2007: 19).

Smith påpeikar at omgrepet tilpassing beskriv posisjonen tilskodaren er plassert i ut i frå kva ein veit om karakterane sine handlingar, og i forhold til kva ein som tilskodar veit karakterane føler og kva informasjon karakterane har. Den narrative kunnskapen er svært viktig når det kjem til tilpassing. Smith påpeikar at sjåarens identifikasjon med ein karakter i stor grad vert skapa av systematisk restriksjon av den narrative kunnskapen, noko som resulterer i ei særleg tilknytning og tilpassing med karakteren (Smith 1995: 83). Døme på ein slik tilpassingsstruktur i forhold til narrativ kunnskap kan for eksempel vere eit klassisk etterforskningsdrama der ein som tilskodar følgjer ein agent som skal stoppe ein mordar. Som tilskodar sit ein på informasjon som karakteren vi følgjer ikkje har, til dømes at tilskodaren veit når og kvar det neste mordet skal skje. Det kan skape engasjement og frustrasjon når ein som tilskodar følgjer karakteren i hans kamp mot klokka for å hindre det neste mordet, og ein som tilskodar veit svaret. Som tilskodar heiar ein på karakteren og engasjerer seg i om karakteren vil nå målet sitt og får stoppa det neste mordet. Tilpassingsstrukturen ligg i at karakter og tilskodar delar same målsetting, nemleg å få stoppa mordaren.

Når det kjem til Smith sitt omgrepet tilpassing argumenterer Gjelsvik for at tilpassing beskriv den prosessen der tilskodaren får innsyn i karakteren sine handlingar og kva karakteren føler og meiner. Forteljinga kan med andre ord guide tilskodaren sin persepsjon ved å forbinde den til enkelte av karakterar sin persepsjon. Vidare argumenterer Gjelsvik for at denne tilpassinga oppstår ved hjelp av to hovudgrep, nemleg romleg tilknytning og subjektiv tilgang. Det første beskriv tilskodaren si tilknytning til karakteren i tid og rom og korleis forteljinga følgjer ein eller fleire karakterar sine bevegelser. Dette har ein nær samanheng med fokalisering, altså at jo meir ein er saman med ein karakter dess meir får ein vite, og dermed vert ein meir tilknytt karakteren. I følgje Gjelsvik har dette ein nær samanheng med den subjektive tilgangen, altså i kva grad tilskodaren får tilgang til karakteren sin subjektivitet. Det karakteren tenkjer, trur og føler kan forsterke tilskodaren sitt engasjement. Filmen kan gje tilskodaren tilgang til dette gjennom dialog, bruk av nærbilete, musikk, og voice-over (Gjelsvik 2007: 21).

Når det kjem til omgrepet allianse påpeikar Smith at allianse handlar om vurdering av karakterar sine handlingar og grad av sympati. Alliansen er knytt til ei evaluering av karakterane der ein som tilskodar gjer seg opp meiningar om kva karakter som har flest fordelaktige eller gunstige eigenskapar samanlikna med dei andre karakterane i fiksjonsuniverset. Denne grunnleggande evalueringa av karakterane er kombinert med ein tendens til at tilskodaren får ein oppmuntrande eller positiv respons ut i frå dei vala som vert tekne i forhold til sympati og allianse til karakteren. Denne responsen vil variere ut i frå dei ulike situasjonane som karakteren hamnar i, men vil også vere bestemt av ei vurdering av karakterens moralske status i forhold til det moralske systemet teksten operera med (Smith 1995: 62). Smith skriv vidare at når karakteren tilskodaren har allianse og sympatiserer med til dømes vert torturert eller er i fare, føler ein som tilskodar frustrasjon, og når skurken får si straff vert ein letta. Desse følelsane ein får som tilskodar er knytt til den underliggande sympatiske alliansen ein skapar til karakteren.

I forhold til allianse dreg Gjelsvik fram lojalitet som ein viktig faktor. Gjelsvik argumenterer for at ein som tilskodar gjennom moralske og ideologiske vurderingar tek stilling til og vel om ein vil vere lojal mot karakteren. Gjelsvik påpeikar at dei to første nivå til Smith sin sympatistruktur, gjenkjenning og tilpassing, kunn krev at tilskodaren oppfattar elementa som vert lagt fram, medan lojalitet beskriv eit nivå der ein som tilskodar evaluerer eller gjev ein emosjonell respons til karakteren. Det som er vesentleg for dette nivået er forståinga av at ein som tilskodar kan reagere på ein anna måte enn det karakteren gjer og at ein som tilskodar aktivt evaluerer handlingane som vert presentert (Gjelsvik 2007: 22)

## **2.4 Narrativ teori og karakteranalyse**

I boka *Film og fortelling* frå 2015 tek Audun Engelstad for seg filmanalyse og filmnarratologi der han blant anna skriv om karakterar og betydninga av karakterar i film. Engelstad framhevar karakteren som den viktigaste eigenskapen i den klassiske forteljande filmen. Samstundes som behovet for ein karakter er nødvendig for å skape ei forteljing, er framstillinga av karakterar som ikkje er delaktige i handlinga heller ikkje ei forteljing. Engelstad argumenterer for at karakter og handling er avhengig av kvarandre. Utan ein karakter har vi ikkje noko handling, og utan handling har ein heller ikkje ein karakter om ein skal skape ei forteljing. Samstundes påpeikar Engelstad på at karakteren er noko meir og noko anna enn dei handlingane den er delaktig på grunn av at det er gjennom karakterane ein som

tilskodar engasjerar seg i forteljinga (Engelstad 2015: 58-59). Det er karakteren si handling som bestemmer korleis hendelsesforløpet utviklar seg gjennom at karakteren til dømes set seg bestemte mål (Engelstad 2015: 60). Engelstad argumenterer vidare at det er desse måla som er bestemmende for karakteren sitt handlingsmønster og som utgjer deira psykologiske motivasjon. Når hendingane er framstilte som motiverte og er forankra i karakteren si handling, har dette i følgje Engelstad påverknad på framstillinga av karaktereigenskapane. Kvar karakter har spesifikke oppgåver eller funksjonar i filmen og dette har betydning for korleis hendingane utviklar seg. Karakterane har også ein eller fleire funksjonar som kjem fram i relasjonen dei i mellom, også i forhold til handlinga, som Engelstad skriv; «Karakterene innehar en eller flere funksjoner i relasjonene seg imellom og i handlingen. Vår oppfattning av karakterene dannes på bakgrunn av de handlingene de utfører, og de hendelsene de tar del i.» (Engelstad 2015:61). Det er altså gjennom handlinga ein som tilskodar får innblikk i karakterane sine liv og følelsar og det er gjennom handling at deira funksjon syner seg (Engelstad 2015: 61). I følgje Engelstad er det er altså ei tydleg kopling mellom handling og motivasjon, kva målsetningar og motivasjon karakterane har vert etablert gjennom handlinga og karakterane sine val. Dette gjeld også karakterar som har avgrensa plass i historia.

Engelstad fokuserer og legg særskild vekt på forholdet mellom karakter og handlingsutvikling blant anna ved å framheve karakterane sine psykologiske motivasjon. For å forstå denne psykologiske motivasjonen må ein som tilskodar plasserast i ein form for posisjon i forhold til karakterane vi møter, det er i denne plasseringa i forholdet mellom tilskodar og karakter at Smith sin tilskodarposisjon også vert relevant. For medan Engelstad fokuserer på karakter og handling ser Smith på forholdet mellom tilskodar og karakteroppfatning. Som nemnt tidlegare brukar Smith blant anna gjenkjenning, tilpassing og allianse for å forklare korleis ein som tilskodar opprettar kontakt med karakterane vi møter. Utan denne kontakta mellom tilskodar og karakter kan ein heller ikkje som tilskodar tolke og forstå karakteren sin psykologiske motivasjon og målsetting i forhold til handlinga og forteljinga som Engelstad framhevar.

Denne oppgåva tar for seg dei kvinnelege karakterane sine funksjonar og roller i filmforteljinga. Det er derfor relevant å få ein forståing av kva ei narrativ analyse faktisk er. Engelstad og Lothe argumenterer i antologien *Filmanalytiske Tradisjoner* (Bakøy & Moseng, 2008) for at ei narrativ analyse skal undersøkje ulike delar av teksten for å syne korleis den fungerer. Dette blir gjort blant anna ved å plukke forteljinga i frå kvarandre for å sjå korleis

den er bygd opp for så å identifisere kva element den består av og diskutere kva som gjer forteljinga til det den er. Dei skriv vidare at det ikkje er eit endeleg mål for ei narrativ analyse å identifisere komponentane forteljinga består av, men at det er eit nødvendig arbeid som må gjerast for å kunne seie noko om korleis innhaldet i forteljinga framstillast (Engelstad & Lothe 2008: 24). Det er nettopp denne analytiske metoden denne oppgåva vil ta i bruk i forhold til karakteranalyse.

Engelstad og Lothe dreg fram omgrepa kjernescener og komplementære scener som viktige for strukturering av hendingane. Dette er to element eg i analysane også vil trekkje fram som vesentlege for ulike narrative grep i forteljingane. Engelstad og Lothe poengterer at ei kjernescene presenterer ei hending som er viktig for samanhengen i historia, og at om ein tek vekk ei kjernescene vil ein del av historia stå fram som usamanhengande. Handlinga i ei kjernescene er også som regel prega av å vere dramatisk og intens der framdrifta akselererer og hovudkarakteren står ovanfor eit bestemt val eller vert påverka av noko som skjer. Når det kjem til komplementære scener argumenterer dei for at ei komplementær scene er episodar som ikkje har direkte påverknad på utfallet av seinare hendingar, men som er viktige i den forstand at utan ei slik scene vil handlinga stå fram som umotivert. I dei komplimentære scenene blir blant anna relasjonen mellom karakterane utdjupa, og tilskodaren får innblikk i karakterane si oppleving av situasjonen dei er i, og vi får innblikk i deira følelsesliv (Engelstad & Lothe 2008: 25).

## **2.5 Kjærleik og handlingstruktur**

I *Film og fortelling* skriv også Engelstad om grunnstrukturar i den klassisk forteljande filmen. Her trekkjer han blant anna fram den ofte brukte handlingstrukturen der ei forteljing har ei hovudhandling med eit konkret mål og ei sidehandling som tek merksemd eller byggjer opp komplikasjonar for hovudhandlinga. Engelstad argumenterer for at i den klassiske forteljande filmen er mange sidehandlingar ofte driven av kjærleik som tema, men at det også kan gjelde andre ting som ære eller respekt. Som regel vil hovudhandlinga vere retta utover mot samfunnet medan sidehandlinga ofte vil rette seg innover mot karakteren sine personlege mål, som å lykkast i kjærleikslivet. Som regel vil utfordringar i den eine handlinga gje komplikasjonar for den andre, og ved å gå frå ein dramatisk situasjon i den eine handlinga er det lettare for tilskodaren å akseptere at eit nytt element blir introdusert i den andre handlinga, noko som kamuflerer ei brå skifting i handlinga. Engelstad skriv vidare at ofte vil dei to



handlingane smelte saman i siste handlinga slik at løysninga på prosjektet i den eine handlinglinja bidreg til løysninga i den andre handlinglinja (Engelstad 2015: 50). Kjarleik som tema for ein sidehandling er høgst relevant for filmene denne oppgåva tar for seg.

## 2.6 Narrativ oppleving og tilskodarengasjement

I boka *Theory of film: the redemption of physical reality* publisert i 1960 argumenterer filmrealisten Siegfried Kracauer for at filmen si særneigne eigenskap, bevegelsen, er viktig for tilskodarposisjonen (Kracauer 1997: 34). Kracauer delar bevegelsar (movement) inn i tre delar som i særleg grad representera dei filmatiske verdiar. Kracauer meiner desse tre bevegelsane er signifikante på grunn av at det berre er det filmatiske medium som har moglegheit til å representere desse bevegelsane. Dei tre bevegelsane Kracauer trekkjer fram er; jakta, dansen og begynnande bevegelsar (nascent motion). Det er i særleg grad dei to første bevegelsane Kracauer trekkjer fram, jakta og dansen, eg vil fokusere på. Når det kjem til jakta argumentera Kracauer for at det er eit nettverk av samanhengande bevegelsar sett i bevegelse på sitt mest ekstreme i den forstand at jakta eller kappløpet filmatisk sett er svært godt evna til å etablere spenning og kontinuitet. Det er på bakgrunn av dette at jakta og kappløpet svært ofte har blitt brukt til å skape ein spenningsfull avslutting. Kracauer trekkjer blant anna fram D.W. Griffith's sin metode om å legge til jakt eller eit kappløp der helten i siste sekund reddar dagen som eit godt døme på korleis jakta kan skape spenning (Kracauer 1997: 42).

Kracauer trekkjer fram dansen som viktig for det filmatiske medium. Han argumenterer for at filming av reine dansestykkjer på scener fort vert kjedelege og uinteressante. Dansen det her er snakk om er dei som er filma i ei univers som representerer ei verkeleg verd på film. Kracauer meiner at å sjå dans på film ofte kan skape ei form for innbrot i privatlivet til karakterane ein observerer.

Records of dancing sometimes amount to an intrusion into the dancer's intimate privacy... Looking at such secret displays is like spying; you feel ashamed for entering a forbidden realm where things are going on which must be experienced, not witnessed. However, the supreme virtue of the camera consists precisely in acting the Voyeur. (Kracauer 1997: 43-44).

Kracauer trekkjer altså dansen på film fram som eit døme på eit intimt innbrot i privatlivet til karakteren. Dette skal eg kome tilbake til seinare i analysane, der jakta og dansen er signifikante på kvar sin måte i dei filmene eg skal analysere.

## 2.7 Feministisk filmteori

Når eg no skal gjere analyser av dei ulike kvinnerollene vert det også naturleg å trekkje inn feministisk filmteori. To synspunkt eg i større eller mindre grad vil trekke fram i analysane er Laura Mulvey sin lesing av kvinneroller i Hollywoodfilmen og Tania Modleski sin kritiske kommentar til Mulvey med bakgrunn i sine studiar av Alfred Hitchcock sine filmar. Mulvey og Modleski illustrerer at det er i filmteorien finst svært ulike måtar å tolke ei kvinnerolle på. Om den kvinnelege karakteren vert oppfatta som aktiv eller passiv, som erotisk objekt eller ikkje vert definert ut i frå kva filmvitskapleg perspektiv og ståstad ein har som utgangspunkt. I forhold til karakteranalysen er Mulvey eit ledd som er interessant fordi ho fokuserer på framstillinga av karakterane reint estetisk og narrativt og kva appell karakteren har til tilskodaren. Det same gjer også Modleski, men ho ser i større grad ei aktiv kvinne der Mulvey ser ei passiv.

Når det kjem til feministisk filmteori er artikkelen til Laura Mulvey, «*Visual Pleasure and Narrative Cinema*» frå 1975 ein svært omtala artikkel i samband med psykoanalytisk og feministisk filmteori. I denne artikkelen tek Mulvey i bruk Sigmund Freud for å sjå på seksualisering av kvinner på film styrt av eit patriarkalsk samfunn. Ho meiner at kvinna på lerretet står som bærar av eit seksualisert mannleg blick (Mulvey 2009: 713). Mulvey påpeikar at filmen har fleire måtar å vise nyting på, blant anna skopofili der nytinga ligg i å kikke, og det omvendte der nytinga er forbunden med å bli kikka på. Ho argumenterer vidare for at filmen og kinosalen skapar eit hermetisk lukka miljø som fremjar ei form for skopofili som gjev tilskodaren inntrykk av å kikke inn i ei privat verd som skapar ein form for ekshibisjonisme (Mulvey 2009: 714).

Mulvey argumenterer for at nytinga i å kike er delt inn i forma aktiv/mann og passiv/kvinne ved at det mannlege blikket projiserer sin fantasi over på den kvinnelege figuren. Det er i denne tradisjonelle ekshibisjonistiske rolla at kvinner kan seiast å konnotere å-bli-sett-på (to-be-looked-at-ness), altså at kvinner er sett på utstilling som seksuelle objekt. Mulvey påpeikar at kvinners nærvær er uunnverleg i populærfilmen, men samtidig har kvinna sine visuelle nærvær ein tendens til å jobbe mot utviklinga av ei forteljing ved at forteljinga stoppar opp til fordel for kvinna som erotiske objekt (Mulvey 2009: 715). Vidare skriv Mulvey at tradisjonelt sett har kvinna som er utstilt tre funksjonar, nemleg som erotisk objekt for karakteren i det fiktive

universet, som erotisk objekt for tilskodaren i filmsalen og som erotisk objekt for kameraet. Mulvey argumenterer for ei skiftande spenning av blikket mellom dei tre ulike funksjonane. Ho argumentera også for at ei aktiv/passiv heteroseksuell arbeidsdeling har prega den narrative strukturen.

## 2.8 Motsvar til Mulvey

Tania Modleski står som ein opposisjon til Laura Mulvey sin teori, noko som blant anna kjem fram i artikkelen hennar frå 1988, «From the women who knew too much: Hitchcock and feminist theory», her argumentera Modleski for det motsette av det Mulvey argumenterer for angående karakteren Lisa Carol Fremont (Grace Kelly) i filmen *Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954). Mulvey les karakteren Lisa som ein svært passiv og objektifisert karakter der Mulvey blant anna argumenterer for at Lisa sin einaste funksjon i filmen er å vere eit passivt og erotisk objekt. Modleski brukar den same filmen som Mulvey brukte i sin artikkel, Hitchcocks *Rear Window*, til å argumentere for at karakteren Lisa er sterk, aktiv og ikkje berre har ein funksjon som berar av blikket. Modleski er kritisk til Mulvey si framstilling av den kvinnelege karakteren Lisa, på bakgrunn av Mulvey sin argumentasjon om at Lisa er eit passivt objekt og ikkje har noko annan funksjon enn å vere berar av blikket. Dette er noko Modleski tilbakeviser ved å argumentere for at Lisa har ein nøkkelposisjon i utviklinga av forteljinga. Argumentasjonen for dette er i følgje Modleski at Lisa har ein fysisk fridom som er overlegen den mannlege karakteren Jeff og at kameravinklinga også er med på å fremje den kvinnelege dominansen ved at i nesten kvart einaste bilete Lisa og Jeff er i lag, er kameraet vinkla slik at Lisa står som eit tårn over Jeff (Modleski 2009: 726-727).

Når det kjem til dei kvinnelege eigenskapane som Mulvey også kritiserer for å vere konstruert for det mannlege blikket, til dømes at Lisa berre er oppteken av kjolar, argumenterer Modleski for at denne kvinnelege eigenskapen er eit av hovudelementa i den narrative diskursen ved at Lisa på grunn av ei veske avslørar mordgåta som filmen tek for seg (Modleski 2009: 728). Ut i frå argumentasjonen mellom Mulvey og Modleski kan ein altså sjå at kvinnerolla som feminin/passiv og feminin/aktiv er kompleks og kan diskuterast. Dette er også noko som har blitt påpeika av Anne Gjelsvik og Anne Marit Myrstad i antologien *Filmanalytiske tardisjoner* (Bakøy og Moseng 2008) der dei argumenterer for at kvinneroller i moderne filmar med karakterar som Laura Croft eller dei kvinneleg hovudkarakterane i filmen *Charlie`s Angles* (McG, 2000) kan oppfattast som ein midt i mellom type, ved at dei

på den eine sida er gitt tradisjonelle mannlege eigenskapar med aktive funksjonar og på den andre sida er portrettert, i tråd med klassiske feminine ideal, som vakre og lettkledde med stort fokus på utsjånad (Gjelsvik & Myrstad 2008: 165).

### ***3. I slik en natt***

Eg skal i dette kapittelet gjere ei karakteranalyse av karakteren Liv Kraft (Anne-Lise Tangstad) i filmen *I slik en natt*. Filmen tek utgangspunkt i jødedeportasjonen i Noreg i 1942, og tek for seg historia om ein barneheim for jødiske flyktingar i Oslo som under jødedeportasjonen i kom i fare. Ved ei tilfeldigheit får doktoren Liv Kraft greie på barna sin situasjon gjennom ein av dei som styrer barneheimen, Dr. Lehmann (Victor Deloya) og tek dei i skjul hos sin onkel Goggen (Joachim Holst-Jensen) som bur eit stykke utanfor Oslo. Heimefronten sitt nettverk er sprengt, og Liv er sjølv nøydd til å frakte dei ti borna over grensa til Sverige saman med hushalderska Maren (Lalla Carlsen). Under ei dramatisk flukt gjennom skogen ofrar den eldste guten i barneflokk, Robert, sitt eige liv slik at Liv og dei andre barna kjem seg trygt over grensa. Sjølv om det er karakteren Liv Kraft som vil vere hovudfokuset her, vil eg også sjå nærmare på dei tre andre kvinnelege karakterane i filmen, som på fleire måtar er interessante i forhold til framstillinga av hovudkarakteren Liv Kraft.

#### **3.1 Fluktfilmen og ordinert heltemot**

*I slik en natt* er ein film som høyrer heime i perioden som Gunnar Iversen som nemnt kallar ordinært kollektivt heltemot og strekkjer seg i frå 1948 til 1962. Dette er den andre perioden av dei fire periodane Iversen har delt dei norske okkupasjonsdrama inn i frå 1946 til 2009 (Iversen 2012). Det som karakterisera denne perioden er at den er prega av eit kollektivt heltemot blant ordinære folk i kampen mot den tyske okkupasjonsmakta og naturen står ofte som ei like stor utfordring som tyskarane for karakterane vi møter i desse filmene.

*I slik en natt* kan også reknast for å vere ein fluktfilm, eit omgrep som Gunnar Iversen og Trond Olav Svendsen i tidsskriftet *Okkupasjonsdramaene: Fem år slik vi har sett dem på film* karakteriserer som ein film som skildrar sjølv flukta frå okkupasjonsmakta, i motsetning til dramadokumentarane som tematiserer kampen mot okkupasjonen. I fluktfilmen vert biletet av nordmenn og okkupantane langsamt meir nyansert, og det vert meir plass til kvardagsskildringar, sterke kvinnelege skikkelsar samt «gode» tyskarar, karikaturane vert bytt ut med meir nyanserte biletet. Motstandskampens små hendingar kjem i staden for dei store, og lidingar vert viktigare enn heltedåd (Iversen & Svendsen 1995: 19). I boka *Den norske filmbølgen* frå 2010 argumenterer også Gunnar Iversen og Ove Solum for kjenneteikn ved fluktfilmen. Dei argumenterer for at det i dei fleste norske krigsfilmar er kvardagshelten som blir skildra og at dette er ein person som ikkje har spesielle eigenskapar, men som gjer det

som blir krevd når ho eller han blir satt i ein situasjon der ein må hjelpe eller handle. Dette gjeld også gruppa av okkupasjonsdrama som skildrar flukta til Sverige (Iversen & Solum 2010: 307). Det er nettopp ei slik rolle karakteren Liv Kraft har i *I slik en natt* noko eg skal kome tilbake til seinare.

Iversen og Svendsen påpeikar som nemnt at lidingar vert viktigare enn heltedåd i fluktfilmene, dette er noko som i mindre grad kjenneteiknar *I slik en natt* då det er dei modige handlingane og den sterke moralen til hovudkarakteren Liv som står for mykje av fokuset. Mange av handlingane Liv gjer er med på å byggje opp karakteren hennar som ein heltekarakter. Blant anna tek ho på seg oppgåva i å redde dei ti ukjende barna heilt frivillig til trass for livsfaren ho utset seg sjølv for i kampen for å lure seg vekk i frå den tyske okkupasjonsmakta. Heile handlingsforløpet i filmen er basert på Liv sin heltedåd i form av hennar innsats for å få dei ti jødiske barna i sikkerheit over grensa til Sverige. Til trass for den heltemodige karakteren syner *I slik en natt* mange av dei andre trekka som Iversen og Svendsen meiner karakteriserer ein fluktfilm, for eksempel har den til ei viss grad ei nyansert framstilling av tyskarane. Sjølve handlinga i filmen kan seiast å vere basert på motstandskampens små hendingar fylt med kvardagslege gjeremål under krigens gang, og hovudkarakteren Liv er i aller høgste grad ei sterk kvinnerolle. Ho gjer også det som blir krevd når ho vert satt i ein situasjon der ho både må hjelpe andre og handle aktivt.

Når det kjem til den nyanserte framstillinga av tyskarane syner filmen blant anna at tyskarane vert framstilt som skumle og brutale. Eit døme som understrekar dette er når vi får sjå at barna dansar og syng ein jødisk song medan Goggen spelar, stemninga er på topp og alle smiler og ler i eit stort opplyst rom. Så vert det klippa til ei mørk gate fylt med uniformerte tyskarar som skyt ein mann i ryggen når han ikkje vil stoppe. Dette er ei scene som understrekar at det faktisk var ein brutal krig som også var retta mot barn, utan annan grunn enn at dei var jødar. I overført betydning kunne det like godt ha vore barna tyskarane skaut i ryggen, noko som også vert tilfelle i sluttscena av filmen når Robert i eit forsøk på å distrahere nokre tyske soldatar vert skoten i ryggen. Kontrasten mellom den glade stemninga inne i huset og den brutale valden i gata er eit av dei mest verkingsfulle scenene som framhevar tyskarane sin brutalitet. Til trass for brutaliteten vert det også framheva andre sider av dei tyske soldatane. Blant anna meiner den tyske generalen at det er vanvit å bruke så mykje tid og ressursar på å finne nokre barn, og han verkar å vere meir sympatisk enn sin undersått som vil bruke alle midlar for å finne barna slik at han sjølv kan ta over stillinga til sin eigen sjef.

Generalen representerer ein tyskar med moralske kvalar over si eiga rolle i krigen. Betydninga av denne moralske dvelinga vert på mange måtar forsterka i forhold til stillinga tyskaren har. Det er ikkje snakk om ein «vanleg» soldat ved frontlina som ikkje er komfortabel med krigens vald, men ein karrieremann i ei høgt respektert stilling. Det er altså to ulike framstillingar av tyskarane her. På den eine sida har vi dei harde brutale tyskarane som skyt barn og sivile i ryggen og som gjer alt som står i deira makt for å få tak i nokre barn. Og på den andre sida har vi den tyske generalen som syner at han ikkje er så komfortabel med å føre krig mot barn. Når barna er ute å leikar i hagen til Goggen får vi også møte tyske soldatar som vert framstilt som venlege når dei gjev ballen til Robert. Her er altså fleire dømer på at *I slik en natt* syner ei nyansert framstillinga av tyskarane som Iversen påpeika som eit av kjenneteikna for fluktfilmen. Til dømes er framstillinga av tyskarane i andre okkupasjonsdrama frå same perioden ein heilt anna, for eksempel i *Kampen om tungtvannet* og i *Omringet*, der tyskarane vert framstilte som dødelege fiendar utan nokon djupe nyansar eller moralske dilemma rundt deira eiga rolle og arbeidsoppgåver.

Brutaliteten som kjem fram i tyskarane og dei moralske dilemma som generalen må handtere påverkar i stor grad tilskodaren sin relasjon og syn på hovudkarakteren Liv sine handlingar. Tyskarane er som kjend den største hindringa og fienden til Liv og ved å framheve ein brutal og valdeleg fiende skapar dette også spenning ved at ein veit at karakteren konstant utset seg sjølv for ein livstrugande risiko ved å halde dei jødiske barna i skjul. Det faktum at fienden slit med å rettferdiggjere sine handlingar og tvilar på sin eigen moral slik som generalen gjer, er eit element som i lag med den farlege fienden dannar ein allianse mellom tilskodar og karakter (Smith 1995: 62). For det er utan tvil at Liv gjer det moralske rette ved å redde barna, og dette vert understreka ved at til og med fienden hennar til ei viss grad ikkje klarar å rettferdiggjere eller sjå verdien i sine eigen handlingar. Ut i frå dei moralske vala karakteren tek vert det i denne samanheng danna ein alliansestructur mellom tilskodaren og karakteren Liv.

Sjølv om jødedeportasjonen i Noreg var ei dramatisk og stor politisk hending i forhold til krigens totalbilette er filmen som nemnt tidlegare basert på motstandskampens små hendingar som tek opp krigens kvardag. Liv og dei ti barna er ikkje noko trussel for den tyske okkupasjonen, men heller eit ideologisk problem, og kampen for å få tak i dei rømde barna vil ikkje ha noko direkte påverknad til den tyske krigsmakta. Delar av handlinga i filmen

fokuserer heller på korleis Liv og dei ti barna løyser kvardagslege problem medan dei er på flukt, og syner til dømes korleis dei skal få nokk mat til 13 personar fordelt på tre rasjoneringskort og korleis aktivisere dei ti borna som ikkje kan opphalde seg utandørs. Desse kvardagslege elementa som i *I slik en natt* tek opp er klassiske kjenneteikn for fluktfilmen.

Som nemnt i teoridelen trekkjer Siegfried Kracauer fram bevegelsen som vesentleg for filmen sin særeigne eigenskap i forhold til tilskodarposisjon. Kracauer argumenterer for tre element som sentrale for sjølve bevegelsen, dansen, jakta og begynnande bevegelsar (Kracauer 1997: 42). I dette tilfellet vil eg trekkje fram jakta som særleg vesentleg for *I slik en natt*. Jakta det her er snakk om skjer i ei nøkkelscene då Liv og dei ti barna er blitt oppdaga av tyske soldatar på veg over grensa til Sverige. Spenninga i jakta ligg i om Liv og barna klarar å kome heilskinna over eller om tyskarane vil klare å få tak i dei. Denne sekvensen er eit klimatisk høgdepunkt. Jakta utfoldar seg med at Liv og barna spring gjennom skogen medan ein kan høyre aggressiv bjeffing i frå hundane til soldatane som er på sporet av dei. Det vert også brukt musikk til å auke spenninga i det dei flyktar mot grensa. Det heile endar med ein heroisk og til ei viss grad tragisk avslutting der Robert ofrar seg sjølv og vert skoten og drepen, men på grunn av Robert sin sjølvofring klarar Liv og resten av barna å kome seg i sikkerheit.

Hovudpersonen Liv Kraft kan i høgste grad seiast å vere ein sterk kvinneskikkelse som aktivt søkjer løysningar til eigne problem når ingen andre kan hjelpe. Ho står også fram som målbevisst og uttrykkjer eit sterkt ynskje om å hjelpe andre. Til dømes var det ingen som tvang henne til å hjelpe dei jødiske barna, men ho tok like fult på seg ansvaret utan å nøle i vissheit om at det var det einaste moralsk rette ho kunne gjere. Også i møte med problem skil ho seg ut som ein sterk karakter blant anna når ho utan hjelp frå heimefronten fører ungane over grensa til Sverige. Sett vekk i frå det overordna handlingsplanet der flukta er temaet kan ein altså sjå at det er fleire trekk som definerer *I slik en natt* som ein fluktfilm ut i frå dei kjenneteikna som Iversen og Svendsen brukar i sin definisjon av fluktfilmen.

### **3.2 Karakterengasjement**

Som nemnt i teorikapitelet argumenterer Smith for at gjenkjenning har fått mindre merksemd enn andre element grunna at det ofte kan vere svært opplagt, døme på gjenkjenning i karakteren Liv er for eksempel forankra i yrket ho har. Ho er lege og jobbar på sjukehus, og



som lege representerer ho ein person som alle i større eller mindre grad har relasjonar til. Det same gjer arbeidsplassen hennar, sjukehuset. Eit anna element som skapar gjenkjenning, er hennar etniske og kulturelle bakgrunn. Ho er norsk, pratar norsk og er kritisk til den tyske okkupasjonsmakta. Dette er tre element som kanskje verkar opplagte i forhold til gjenkjenning, men er svært viktige for oppbygging av karakterar. Under og etter krigens slutt har jo den allmenne oppfatning vore at nazismen ikkje er noko positivt. Eit eksempel på kor viktig dette elementet er ser ein i ein annan karakter som i utgangspunktet er ganske lik Liv i forhold til utsjånad og språk, nemleg den kvinnelege informant. Til trass for at ho er på same alder, snakkar same språk og dialekt som Liv, opprettar ein som tilskodar ikkje noko gjenkjenning eller allianse i forhold til denne karakteren på grunn av hennar forhold til tyskarane, men det er også på grunn av Liv sitt forhold til tyskarane at ein som tilskodar kan kjenne seg igjen i henne. Forskjellen er at Liv delar eit meir allment akseptert syn på tyskarane enn det informant. Denne forma for identifikasjon er basert på verdiar og er, som nemnt tidlegare, tett knytt til gjenkjenningsstruktur, der blant anna alder, kjønn og etnisitet er viktige faktorar (Smith 1995: 84).

Når det kjem til tilpassing, (Smith 1995: 83), er det snakk om kva ein som tilskodar sit på av informasjon i forhold til karakterane sine handlingar og følelsar. Den informasjonen karakteren dannar er viktige element. Desse elementa er med på å byggje ein narrativ kunnskap som også er svært viktig i forhold til tilpassing mellom tilskodar og karakter. Identifikasjonen vert skapa av systematiske restriksjonar av den narrative kunnskapen, noko som byggjer ein tilpassingsstruktur mellom tilskodar og karakter (Smith 1995: 83). Døme på at tilskodaren kan byggje ein tilpassingsstruktur i forhold til narrativ kunnskap kjem tidleg i filmen. Som tilskodar sit ein på informasjon som berre tilskodaren og karakteren Liv har, nemleg at jødeutryddinga i Noreg er i gang og at tyskarane mest sannsynleg er på veg for å ta barna som doktor Lehmann snakka om og som Liv bestemmer seg for å redde. Som tilskodar vert ein engasjert i Liv sin kamp for å finne barna og her blir tilpassingsstrukturen mellom tilskodar og karakter bygt. Ein delar for eksempel same frustrasjon og stress når Liv prøver å overtyde fru Hansen om at barna må kome seg vekk i frå barneheimen før tyskarane kjem og tek dei.

Som nemnt tidlegare er allianse eit omgrep som forklarar det nivået av engasjement ein som tilskodar responderer med møtet med sympatiske eller usympatiske karakterar. Alliansen vert skapt i tilskodaren si evalueringar av karakteren sine eigenskapar blant anna i forhold til

moralske val (Smith 1995: 62). *I slik en natt* brukar grunnleggande filmatiske verkemiddel for å byggje allianse ved å skape kontrastar mellom karakterane. For eksempel er tilskodarens første møtet med den tyske generalen svært annleis enn sjåarens fyrste møte med Liv. Han er filma i eit nærbilete med eit froskeperspektiv, og han ser sint ut og er streng i tonen.

Perspektivet gjer at generalen vert oppfatta som autoritær. Eit narrativt element som forsterkar det fiendtlege bilete av tyskarane, er når dei bankar på døra til doktor Lehmann og han i eit desperat fluktforsøk hoppar gjennom vindaugget frå blokka han bur i, noko som dei tyske soldatane verkar å vere heilt upåverka og likegyldig til. Dei sparkar så vidt i doktoren og erklærer han død. Det er til slutt vaktmeisteren som ringjer etter legehjelp. Dette er element som er med på å forsterke kontrasten mellom Liv og tyskarane. Ho reddar liv medan dei likegyldig og omsynslaust drep.

I *I slik en natt* er det først og fremst alliansestructuren som pregar tilskodarposisjonen i filmen i forhold til karakteren. Det er gjennom Liv sine standpunkt og val i forhold til kva som er moralsk rett og gale at ein som tilskodar formar ein alliansestructur. Liv er lege. Dette er det første vi får vite om hovudkarakteren. Og ut i frå yrket hennar skapar dette visse forventingar, til dømes at ho har ei viktig samfunnsrolle, nemleg å ta vare på dei svake og sjuke i samfunnet vårt, noko som medfører å ta eit visst ansvar. Jobben fortel med andre ord mykje om karakteren. Om det til dømes ikkje hadde blitt konstruert ein alliansestructur eller tilpassingsstruktur mellom karakteren Liv og tilskodaren ville ein heller ikkje ha oppfatta eller forstått kvifor det er viktig for Liv å redde dei jødiske barna, og hendelsesforløpet hadde stått fram som ulogisk og uinteressant.

### **3.3 Karakterpresentasjon**

I *I slik en natt* vert det relativt rask etablert at Liv sitt mål er å redde dei ti jødiske barna. Engelstad påpeikar at det er desse måla som er bestemmande for karakteren sitt handlingsmønster og som utgjer deira psykologiske motivasjon. Når hendingane er framstilte som motiverte og er forankra i karakteren si handling, har dette i følgje Engelstad påverknad på framstillinga av karaktereigenskapane. Når Liv bestemmer seg for å redde dei ti barna, sjølv om ho tek ein stor risiko, fortel dette mykje om kva karaktereigenskapar ho har. Handlinga peikar mot modige og uegoistiske eigenskapar og legg utgangspunktet for resten av forteljinga. Kvar karakter har spesifikke oppgåver eller funksjonar i filmen, og dette har betydning for korleis hendingane utviklar seg. Karakterane har også ein eller fleire funksjonar

som kjem fram i relasjonen dei i mellom også i forhold til handlinga. Det er altså gjennom handlinga ein som tilskodar får innblikk i karakterane sine liv og følelsar, og det er gjennom handling at deira funksjon syner seg (Engelstad 2015: 61).

Bustyraren som gjev beskjed til Liv Kraft om dei ti jødiske barna heiter Doktor Lehmann. Første møtet med Liv er når Dr. Lehmann kjem hardt skada inn på akutten der det er to sjukesøstrer og Liv. Liv blir etablert som unik gjennom at ho er ikkje er ikledd hatt slik som dei to andre. Ho tek styringa med ein gong og skil seg dermed ut i frå dei andre kvinnene og personane i biletet. Det er i denne scena vi får etablert hovudkarakteren, og det er her vi vert kjend med Liv sine karakteristiske trekk som person. I dialogen er det einaste Dr. Lehmann seier til Liv; «Ta barna, få dem over grensen, ta barna.». Ut i frå denne informasjonen går Liv i frå vakta si til trass for at ho trengst på jobben for å undersøke kva den døde Dr. Lehmann snakka om. Ho tek altså ei svært aktiv styring for å undersøke meininga bak den døde mannens siste ord. Seinare finn ho den informasjonen ho trengde gjennom vaktmeisteren i bygget Dr. Lehmann budde.

Gjennom det første møtet med Liv Kraft har vi fått etablert eit tydeleg inntrykk av hovudkarakteren sine personlege trekk og eigenskapar. Jobben til Liv skil seg i frå kvinnene rundt seg, Liv er doktor dei andre er sjukesøstrer som jobbar for henne og tek i mot beskjedar og ordre som ho gjev. For eksempel når ho stoppar ei sjukesøster i å gje Dr. Lehmann ei sprøyte for det han uansett ikkje kjem til å overleve. Liv viser også svært sympatiske og sjølvstendige trekk ved å forlate arbeidet sitt for å finne ut om ho kan hjelpe barna som den ukjende døde mannen snakka om. Når ho gjer dette får vi også etablert at Liv er forsiktig og gjennomtenkt som karakter.

Når ho kjem til barneheimen der bustyraren fru Hansen er, spør fru Hansen Liv om kven ho er. Liv seier at det kan vere det same. Altså røper ikkje Liv noko vesentleg informasjon som kan sporast tilbake til kven ho er. Fru Hansen er nølande og vil ikkje vekke barna fordi ho trur ikkje at tyskarane tek barn og lurar på kva dei skal gjere av seg. Liv på motsett side skjønner alvoret og at det hastar med å få vekk barna sjølv om dei ikkje har noko vidare plan. Også her vert Liv sin sjølvstendigheit og styrke etablert ved at ho tek styringa over dei som er rundt henne. Ho overtalar fru Hansen som ho aldri har møtt før til å overlate ti barn til henne for å få dei i sikkerheit. Biletet av Liv som sjølvstendig og overlegen i forhold til dei andre karakterane blir ytterlegare forsterka når ho og fru Hansen har fått alle ti ungene inn i bilen.

Det er berre plass til ein av dei to vaksne, og til fru Hansen si fortvilning må fru Hansen vere igjen medan Liv set seg bak rattet og køyrer vekk akkurat i det tyskarane kjem til barneheimen for å ta med seg ungene. At Liv har billappen og kan køyre medan fru Hansen ikkje kan køyre bil, forsterkar inntrykket av Liv som meir sjølvstendig og sterkare og at det er ho som bestemmer.

Når Liv finn fram til den jødiske barneheimen får vi også møte ein av dei som skal kome til å bli Liv sin medhjelparar gjennom filmen, Robert. Han styrer gjengen, og sjølv om han er eit barn han også, så har han mange vaksne eigenskapar og tek ansvar for dei andre barna når Liv treng hjelp eller når ho ikkje veit kva ho skal gjere. Når dei køyrer og møter ein tysk patrulje brukar Liv sin legebakgrunn for å forklare seg vekk. Det er for eksempel Robert sine leiande spørsmål om vener og familie som set Liv på tanken om at dei kan skjule seg med onkelen hennar Goggen.

Samanlikna med dei fire andre kvinnelege karakterane vi møter i filmen skil Liv seg ut som ein sterk og sjølvstendig karakter. Ho er alvorleg og fokusert, og ho syner aldri å ha noko tvil om si moralske plikt som god nordmann til å hjelpe, sjølv om ho ikkje alltid er komfortabel med dei problema ho må løyse. Denne kontrasten vert tydleg i forhold den kvinnelege tyske informanten som er framstilt som sleip og meir som eit verktøy for sin tyske kjærast. Informanten er ein trussel og ein fiende på grunn av hennar val om å samarbeide med den tyske okkupasjonsmakta. I tillegg gjer denne kvinna alt dette tilsynelatande berre for å oppnå anerkjenning og merksemd hjå kjærasten sin. Skilnaden mellom desse to karakterane kan nesten ikkje bli større. På den eine sia har vi den gode Liv som usjølvvisk risikera sitt eige liv for å gjere det rette og redde ti ukjende barn, og på motsett side den sleipe informanten som ikkje har nokon moralske problem med å hjelpe sin tyske kjærast med å fange barn for å få hans merksemd.

Maren og fru Hansen skil seg også på ulike måtar ut i frå karakteren Liv. Til dømes representerer Maren ei humoristisk rolle, noko som kjem godt fram i lag med karakteren Goggen. Karakterane er spelt av skodespelarane Lalla Karlsen og Joachim Holst-Jensen som gjennom publikum er kjende for å spele revyfilmar og komediar der humor står i fokus. Dei er med andre ord typeskodespelerar, og publikum har ei viss forventning til at rollene dei spelar skal vere humoristiske, noko som også vert innfridd i *I slik en natt*. Humoren som desse to karakterane utstråler står i kontrast til alvoret som representerer Liv. Sjølv om Liv også ler og

har det moro har ho ikkje ein humoristisk funksjon. Som karakter er ho alvorleg og målretta, noko som vert framheva blant anna gjennom kontrasten i Maren og Goggen sine humoristiske eigenskapar.

Når det kjem til fru Hansen, er dette ein karakter som på mange måtar er framstilt som naiv og klumsete samanlikna med hovudkarakteren Liv. Fru Hansen prøver, og trur sjølv at ho gjer det rette i forhold til å ikkje røpe noko informasjon til tyskarane, men ho er fleire gongar på nippet til å avsløre si eiga rolle i forsvinningssaka om barna og ho set til slutt tyskarane på sporet av Liv. Denne svakheita kjem godt fram i dialogen ho har med Liv etter at ho er sleppt ut i frå Grini. Her trur fru Hansen sjølv at ho har vore forsiktig og ikkje røpa noko informasjon om Liv og dei jødiske barna til tyskarane, noko Liv med ein gong påpeikar at ho ikkje har klart ved å forklare korleis tyskarane kan avlytte telefonen og følgje etter henne gjennom gatene på veg til kontoret til Liv. Gjennom det telefonnummeret Liv gav til fru Hansen då dei tok med seg barna fann fru Hansen fram til Liv på sjukehuset etter at ho slapp ut frå tyskarane, og har dermed sett tyskarane på sporet av både Liv og dei ti jødiske barna.

Liv forstår at tyskarane har følgd etter fru Hansen, og ho skjønner også at telefonen fru Hansen brukte til å kontakte henne kan ha vore avlytta og at dei då er avslørt. Fru Hansen vert i dette tilfellet framstilt som naiv og lite gjennomtenkt i forhold til Liv. Liv får bekrefta at fru Hansen har blitt skugga, og no har ho ikkje lenger tid til å vente på heimefronten si hjelp. Ho må ta ungene over grensa sjølv. At Liv sjølv skjønner at ho har blitt avslørt understrekar Liv som ein sterk karakter. Også at fru Hansen er naiv og ikkje skjønner at ho sette alle i fare skil Liv som karakter frå dei andre kvinnelege karakterane som vil hjelpe henne. Sjølv om dei andre er delaktige og hjelper Liv har dei ikkje den same kontrollen og styrka som Liv har. Til dømes når Liv ramlar utfor eit stup i skodda klarar ho seg sjølv og marsjerer vidare med ein av ungene på ryggen, medan Maren ikkje klarar å gå lenger grunna eit beinbrot som skuldast alderen hennar, noko fører til at heile gjengen må stoppe midt inne i skogen og set heile gruppa i fare.

Den siste karakteren er representanten frå heimefronten. Dette er ein karakter vi ikkje får møte meir enn eit par gongar og som vi ikkje vert så godt kjende med som dei tre andre kvinnelege karakterane. Dette er ein karakter som kan seiast å vere ein typisk lokal handlingskarakter. Eit omgrep som Engelstad nyttar om ein karakter som vert viktig for handlinga sjølv om karakteren ikkje er med i meir enn eit par sekvensar i hendingsomløpet, og at deira primære

oppgåve er å utføre ein bestemt handling i forteljinga (Engelstad 2015: 75). Den bestemte handlinga det her er snakk om er å hjelpe Liv med å kome seg over grensa til Sverige. Denne karakteren er også viktig i form av at ho er den einaste vi møter som har kontakt med heimefronten og motstandsbevegelsen, og som faktisk representerer den organiserte motstandsbevegelsen. Heimefronten er altså representert gjennom kvinner, ikkje menn, noko som gjer at *I slik en natt* i stor grad skil seg ut i frå andre filmar frå denne perioden og okkupasjonsdramane generelt. Det er ikkje uvanleg i norske okkupasjonsdrama å møte kvinnelege representantar frå heimefronten, men det er uvanleg at representasjonen berre er i form av kvinnelege karakterar.

Representanten for heimefronten får vi berre møte i to scener. Første gong er når Liv kontaktar henne og gjev beskjed om kva hjelp ho treng og det andre møtet er når kvinna frå heimefronten oppsøker Liv og fortel at ho ikkje kan hjelpe. Dette er også svært viktig for den narrative utviklinga i hendingsomløpet. For når heimefronten ikkje kan hjelpe Liv har ikkje Liv lenger noko anna val enn å ta saka i egne hender å gjere jobben sjølv. Dette understrekar også Liv sin løysningsorientering. Fram til dette tidspunktet har hennar plan vore å søkje hjelp i frå andre, men når det ikkje lenger er eit alternativ går ho målbevisst vidare ved å ta saka i egne hender for å løyse problemet. Representanten frå heimefronten si primære oppgåve vert altså eit paradoks, Liv oppsøker henne for å få hjelp, men hennar narrative oppgåve eller funksjon vert i realiteten å få Liv til å innsjå at ho sjølv må føre barna over grensa til Sverige.

Til trass for at den kvinnelege representanten frå heimefronten er ein lokal handlingskarakter er ho den karakteren som delar mest av Liv sine eigenskapar. Ho er streng, alvorleg og svært fokusert i dei få samanhengane vi møter henne, noko som minner om Liv sine eigenskapar i hennar kamp for å redde dei ti jødiske barna. Det som skil desse to karakterane er at representanten for heimefronten til slutt ikkje kan hjelpe Liv likevel og hamnar då i same situasjon som Maren og fru Hansen som også til slutt ikkje lenger kan vere til hjelp for Liv. Liv fungerer som ein heimefront i seg sjølv. Til dømes har ho ingen militær bakgrunn eller kontakt med heimefronten i form av illegalt arbeid, men ho opptre profesjonelt og opererer som om ho har denne bakgrunnen i møte med kjende og ukjende personar. Ho røper aldri seg sjølv og er svært forsiktig i sin framferd.

Gjennom vårt første møte med hovudkarakteren Liv har vi fått etablert kva motiv og hensikter karakteren har. Vi veit at ho ynskjer å redde dei ti barna i frå jødeutryddinga ved å få dei over

grensa til Sverige og at motivet for dette ligg forankra i hennar medmenneskelege karaktertrekk og sympati. Denne sympatien står også i samsvar med hennar karaktertrekk når vi veit at ho til vanleg jobbar med å redde liv og hjelpe andre menneske som doktor. Ein kan altså sjå at karaktertrekka til Liv står i samsvar med Engelstad sin argumentasjon om at det er gjennom samanhengen mellom handling og motivasjon i karakteren at ein får ei utvikling i hendelsesforløpet. Om det ikkje hadde blitt etablert at Liv var ein type karakter som har eigenskapar som gjer at ho syner ei sterk form for omsorg og sympati for menneska i samfunnet rundt seg, hadde det heller ikkje verka plausibelt at ho ville ta på seg ansvaret for dei jødiske barna. Engelstad påpeikar også blant anna at karakterar står fram som motiverte ut i frå sine personlege målsetningar, kunnskap og evne (Engelstad 2015: 61), noko som tydeleg vert reflektert i karakteren Liv nettopp på bakgrunn av hennar arbeid.

Det er ikkje berre Liv som har tydelege karaktertrekk med klare mål basert på kunnskap og evne. Fru Hansen har til dømes like stor interesse og engasjement i å få redde barna frå tyskarane, men hennar funksjon og rolle vert å framheve hovudkarakteren Liv sine eigenskapar, blant anna ved at Fru Hansen sine feil og manglar framhevar hovudkarakteren sine overlegne eigenskapar. Som til dømes når Liv oppdagar at tyskarane hadde følgd etter Fru Hansen til legekantoret. Liv står fram som den aktive og påpasselege medan fru Hansen blir framstilt som naiv og klønete fordi ho ufrivillig leia tyskarane til Liv slik at Liv vert nøydd til å ta med seg barna over grensa utan hjelp eller bistand i frå heimefronten. Dei same funksjonane ser vi også i Maren. Maren sin motivasjon ligg forankra i at ho har eit sterkt ynskje om å vere til nytte og å kunne bidra med hjelp trass hennar gamle alder, noko ho også innfrir ved å ta hand om barna når Liv må ut for å finne ei løysning på situasjonen dei er i. Maren sine karaktertrekk framhevar i likheit med Fru Hansen Liv sine styrker, til dømes då Maren ikkje klarar å gå lenger gjennom ferda i skogen. Liv sin fysiske og psykiske styrke vert ståande som ein kontrast til Maren sine eigenskapar, eit moment som også er med på å utvikle handlinga i form av at heile flukta og målsettinga om å kome seg i sikkerheit over grensa stoggar opp.

### **3.4 Ordinært kollektivt heltemot**

*I slik en natt* er ein film som på fleire måtar skil seg ut i frå mange andre okkupasjonsdrama frå den andre perioden eller fasen i forhold til dei elementa som kjenneteiknar perioden. For eksempel tek naturen liten plass i handlinga og spelar ikkje ei særskilt rolle som fiende for

karakterane vi møter i forhold til andre filmar som til dømes *Kampen om tungtvannet* eller *Shetlandsgjengen*. I desse to filmene har naturen ei særskilt rolle som motstandar og hinder for dei karakterane vi følgjer. I *Shetlandsgjengen* tek for eksempel dei voldsomme stormane i Nordsjøen mange liv, og utfordringa for den britiske marinen og dei norske motstandsfolka ligg like mykje i å tilpasse seg havets krefter som å overleve tyske flyangrep. Det same kan ein også sjå i *Kampen om tungtvannet* der ei av dei største utfordringane for motstandsbevegelsen er å overleve den kalde og harde vinteren oppe i fjellheimen. I *I slik en natt* spelar ikkje naturen ei like utfordrande rolle som i *Kampen om tungtvannet* og *Shetlandsgjengen*, men naturelementet som utfordring er representert mot slutten av filmen når Liv, Maren og dei ti barna må flykte gjennom skogen over til Sverige. I dette tilfellet er det skodda som har rolla som naturens utfordrar når den ligg så tjukk i skogen at Liv og følgjet hennar går seg vekk noko som til slutt fører til at Liv ramlar utfor eit lite stup. Dette er også ei scene som understrekar karakteren Liv som sterk og modig kvinneskikkelse. For etter å ha trakka ut for stupet reiser ho seg opp igjen og leiar gruppa vidare gjennom skogen bærande på ein av ungane som ikkje lenger orkar å gå sjølv.

Naturen som utfordrar i *I slik en natt* er altså ikkje like dramatisk og dominerande som i nokre av filmene frå denne perioden, men naturen har likevel ei rolle og ein plass som gjer at *I slik en natt* hamnar i eit mellomstadium i forhold til filmar der naturen spelar ei stor rolle og i filmar der naturen nærmast er fråverande og heller tek for seg urbane miljø. Til dømes tek filmene *Stevnemøte med glemte år* og *Omringet* for seg hovudsakleg eit urbant miljø i Oslo og naturen som fiende, og utfordring er fråverande. *I slik en natt* skildrar også Oslos gater og hus på same måte som i *Stevnemøte med glemte år* og i *Omringet*, men har i tillegg elementet der naturen er representert som ein utfordring og hamnar på denne måten i eit mellomstadium blant dei okkupasjonsdrama som er laga i denne perioden i forhold til naturen si rolle og det urbane miljøet.

Som nemnt tidlegare spelar også det ordinære kollektive heltemotet ei særskilt rolle for okkupasjonsdramane frå den andre perioden, og her finn vi også eit element som skil *I slik en natt* frå andre okkupasjonsdram frå den andre perioden nemleg at det ordinære kollektivet heltemotet er representert internt i gjengen, altså blant Liv, Goggen, Maren og dei ti barna. Det kollektive heltemotet er i mindre grad representert av samfunnet rundt dei. Til dømes er *Nødlanding* ein film der det ordinære kollektive heltemotet er representert av kjende og ukjende hjelparar i samfunnet generelt der karakterane i denne filmen er heilt avhengig av



hjelpa dei får i frå lokalsamfunnet rundt dei. Til dømes når motstandsbevegelsen skal finne tak i ei gruppe med amerikanske soldatar som er i området. Om soldatane finn fram til lokale nordmenn er dei trygge for det alle i det vesle samfunnet er gode nordmenn, og ein kan rekne med at dei hjelper amerikanarane. Fiendebiletet er klart og tydleg representert gjennom tyskarane og ein mann i frå Nasjonal Samling som prøver å infiltrere den lokale motstandsbevegelsen.

I *I slik en natt* får karakterane avgrensa hjelp og løysninga ligg som regel i stor grad i å ordne problema sjølve. For eksempel når heimefronten ikkje har moglegheit til å smugle dei over grensa. Då vert løysninga at Liv og Maren ordnar saka sjølve ved å prøve å finne ein veg utan hjelp, noko som er svært farleg og som Liv tidlegare har blitt åtvara mot å gjere av kontakta frå heimefronten. Ho åtvarar Liv mot å ta med seg barna over grensa utan hjelp i frå ekspertar på grunn av at risikoen er alt for stor. Til trass for dette gjer Liv eit forsøk og lukkast. At Liv tek risikoen ved å frakte barna over grensa utan profesjonell hjelp understrekar det ordinære heltemotet som Liv representerer, for som ho sjølv seier, dette er ikkje noko ho vil, men noko ho må. Ho risikere sitt eige liv for å hjelpe dei ti barna i sikkerheit utan å eigentleg skulle ha noko føresetnad for å klare dette. Liv er jo trass alt ein doktor utan kjennskap til korleis heimefronten og profesjonelle kurerar jobbar.

Liv møter mykje skepsis blant menneske rundt seg i sin veg til å få redda barna, til dømes når ho spør overlegen om han kan hjelpe henne. Før han hjelper Liv poengterer han at hans jobb er først og fremst å ta vare på pasientane sine, og at han derfor ikkje vil blande seg inn i heimefronten. Dette er ein stor kontrast til den responsen ein får i frå personane vi møter i *Nødlanding*, her gjer alle lokale nordmenn det dei kan for å hjelpe utan å tvile. I *I slik en natt* er det ingen utanforståande som kan hjelpe Liv og ungane tilstrekkeleg på same måten. Sjøføren kan ikkje køyre utanfor distriktet, den første losen kan ikkje ta dei med til neste mann, og den siste losen kan ikkje føre dei heilt over til grensa, så Liv og følgjet må gå aleine dei to siste timane. Når Robert som har hjelpt Liv med barna heile vegen til slutt takkar for alt og spring vekk for å distrahere tyskarane, står Liv igjen utan hjelp frå nokon andre enn seg sjølv. Det er Liv som til slutt aleine reddar barna i sikkerheit. I mangelen av tilstrekkeleg hjelp frå andre vert innsatsen til Liv og Robert ytterlegare forsterka gjennom at dei gjer absolutt alt dei kan for å få redda barna.

Det er ikkje berre Liv og Robert som er villige til å ta sjansar og ofre seg sjølv, også Goggen og Maren syner heltemot i kampen for å beskytte barna mot tyskarane. Til dømes når Maren går på farleg oppdrag for å stele mjølk med ein bonde som er nazist og ofrar på denne måten seg sjølv for å skaffe mat og næring til barna. At Maren stel mjølk er ikkje berre eit punkt som understrekar hennar heltemot, den farlege situasjonen vert gjort om til eit humoristisk innslag når Maren vert arrestert av politiet. Når politiet ringer på døra og fortel at Maren er arrestert for tjuveri er det knytt stor spenning til om dei vil oppdage barna som skjuler seg i etasjen over. For å skjule kva som egentleg går for seg overdramatiserer Liv og Goggen situasjonen Maren har hamna i for politiet. Dei foreslår fengselsstraff og at ho ikkje lenger har noko i deira hus å gjere og iallfall ikkje nokon jobb. Dei gjer det klart at dei ikkje vil ha noko med kriminelle å gjer, dette til trass for at dei to politimennene meiner at det egentleg ikkje er eit særleg alvorleg lovbrøt og prøver å roe ned Goggen og Liv i rein sympati for den gamle hushalderska som har hamna i den tilsynelatande vanskelege situasjonen med arbeidsgjevaren sin. Humoren ligg i at det er politiet som til slutt må tryggle og be Goggen og Liv om å ta vare på Maren sidan ho ikkje har nokon annan plass å gå til og at politiet ikkje har tid til eller ressursar til å ta seg av slike mindre lovbrøt. Slik vert altså den farlege og dramatiske handlinga til Maren gjort om til eit humoristisk innslag. Dette er også eit eksempel som syner Liv si evne til å vere løysningsorientert då ho i den kritiske situasjonen

### *Karakteren som mor*

Det kan vere nærliggande å tenke at karakteren Liv har ein funksjon som ein form for morsrolle for dei jødiske barna, men det har ho ikkje. Hennar oppgåve er å redde barna. Det er karakterane rundt henne som i størst grad tek på seg dei oppgåver som tradisjonelt er tildelt foreldre. Tidlegare har det vore fru Hansen som har hatt denne oppgåva ovanfor dei jødiske flyktningbarna, men når ho sit på Grini er det Maren, onkel Goggen og Robert som i hovudsak utfører dei plikter og oppgåver som foreldre til vanleg gjer. At Liv ikkje representerer ei morsrolle er med på å byggje opp under inntrykket om at Liv er ein sterk og sjølvstendig karakter. Det er også med på å bryte ned kjønnsrollestereotypien blant anna ved at ein ikkje innfrir ein mogleg forventning om at Liv som kvinneleg hovudrolle automatisk må ta på seg morsrolla for dei ti barna. Liv vert ikkje hefta med å måtte ta omsorg for barna når det gjeld flukta til Sverige, men i staden driv ho handlinga vidare ved å søkje etter løysningar på dei problema som oppstår.

Liv har er ei helterolle som skil seg svært mykje frå andre heltar som har blitt framstilt gjennom okkupasjonsdramaene, til dømes Jan Baalsrud i *Ni liv*. Ulikheita mellom desse to helterollene er slåande. Baalsrud vert skada og må takast hand om av medhjelparar for å overleve, noko Gunnar Iversen blant anna påpeikar ved å samanlikne karakteren med eit spedbarn (Iversen 1995: 21). Måten dei to hovudkarakterane får hjelp på er også slåande ulikt, for der Baalsrud vert teken i mot med opne dører av gode nordmenn frå bygda som bokstavleg talt berer han over fjell, er Liv i eit bygdemiljø der det ikkje er nokon gode nordmenn som kan hjelpe dei. Til dømes er det umogleg for Liv og Maren å oppdrive mjølk, noko som fører til at Maren må ut å stele mjølk. At bygdemiljøet som Liv er sett i ikkje kan hjelpe henne er også med på å framheve hennar sjølvstendigheit og styrke ved at ho ikkje kan rekne med å få hjelp av nokon andre enn seg sjølv. Ho tek derfor saka i eigne hender, noko ho også lukkast med.

### **3.5 Karakteren som erotisk objekt**

Eit element som er slåande i forhold til dei to andre filmane denne oppgåva vil ta for seg er at karakteren Liv er den einaste kvinna der temaet om sivilstatus og samliv med det motsette kjønn ikkje dukkar opp. Ho blir heller ikkje framstilt som erotisk objekt for tilskodaren. Dette er fråverande i denne filmen.

Døme på at Liv ikkje er erotisert eller objektifisert kjem fram i møtet med ein drosjesjåfør når Liv og ungane er på flukt over grensa. Sekvensen opnar med eit halvtotalt midtstilt bilete av sjåføren der Liv kjem inn i utsnittet frå høgre side. Når Liv kjem fram til han ser sjåføren raskt opp på henne for så å slå blikket like raskt ned igjen mot tobakkspipa si. Liv spør om han er ledig, og han svarar utan å sjå på henne om ho har rekvisisjon i frå lensmannen eller politiet og grensesonebevis. Liv ser på han og seier at ho ikkje visste at alt det var nødvendig. Så ser sjåføren opp mot Liv igjen medan ho snur blikket vekk og seier at ho trudde ikkje alt det var nødvendig og at ho berre hadde tenkt å køyre ein liten tur på moroskuld. Sjåføren ser framleis ned og seier at det er nødvendig for så å sjå opp og får blikkontakt med Liv for første gong. Han spør kvar ho hadde tenkt seg og bryt blikkontakta. Ho ser framleis på han medan ho seier at ho berre hadde tenkt seg litt rundt om kring. Så ser sjåføren på Liv med eit strengt blikk før det vert klippa til eit nærbilete av sjåføren som nærmast kjeftar på Liv og spør korleis ho kunne finne på noko slikt midt på lyse dagen. Han påpeikar at om ho hadde møtt den andre drosjeeigaren hadde ho blitt teken, for han er med i Nasjonal Samling. Medan sjåføren seier

dette vert det klippa til eit nærbilete av Liv heilt identisk med sjåføren bortsett frå at han er plassert til venstre i biletramma medan Liv er plassert i høgre side av bilete. Så vert det klippa tilbake til nærbiletet av sjåføren som seier ho må få ungene inn i bilen og at han kan køyre dei eit stykke på vegen. Når han har sagt dette vert det klippa tilbake til nærbiletet av Liv som smiler for så og snu seg rundt og rope til barna at dei må kome. Sekvensen vert avslutta av eit nærbilete av sjåføren som til slutt fyrer opp tobakken sin.

Blikkontakta mellom Liv og drosjesjåføren er minimal. Det er ikkje noko i blikkontakta mellom dei to som antydar noko form for erotisk objektivisering eller seksuell spenning. Dette kjem heller ikkje fram i samtalen mellom dei to. Kamerainstillinga er objektiv i den forstand at alle innstillingane syner dei to karakterane på lik måte, og det er ikkje noko forskjell i korleis dei to vert framstilt på gjennom kameraet. Der dei to er i same utsnittet er dei likt plassert ovanfor kvarandre og når det er individuelle utsnitt av dei to, er desse også nærmast identiske. Denne sekvensen er eit representativt døme for resten av filmen i dei tilfelle der Liv er i dialog med menn.

Det ligg heller ikkje noko form for seksualisering eller erotiske tendensar i måten Liv vert framstilt på reint estetisk. Gjennom heile filmen har Liv fire forskjellige antrekk. Når ho er på jobb har ho på seg ein kvit legefrakk. Dette er ei antrekk som alle andre karakterar rundt henne har på seg når ho er på arbeid, og ho kan derfor i det tilfellet ikkje seiast å skilje seg ut i frå nokon andre karakterar. Når Liv er ute har ho på seg ei stor svart jakke med eit skjerf rundt halsen. Det at jakka er stor og den svarte fargen saman med skjerfet gjer at ingen kvinnelege former syner eller framhevar seg. Når Liv er i heimen er ho kledd i ei lys skjorte med ein strikka genser og eit svart heildekkande skjørt. Også dette antrekket står fram som relativt anonym og ordinært daglegdags. Det siste antrekket Liv har brukar ho når ho skal flykte over grensa. Her er ho kledd i ein mørk anorakk med eit skjørt til kneet. På hovudet har ho eit sjal som dekkjer håret. Dette er også eit antrekk som er svært naturleg i forhold til miljøet ho er i. Ho skal på tur og er kledd i eit vanleg ordinært turantrekk som ikkje har noko seksualiserande framtoning. Dei fire antrekka til Liv er altså svært ordinære og skil seg ikkje ut i frå det miljøet ho er sett i. Antrekka har ikkje en erotisk apell som rettar seg mot karakterane, kameraet eller tilskodaren slik som blant anna Laura Mulvey argumentera for at kvinnelege karakterar på film ofte gjer. Mulvey argumenterer også for at kvinns visuelle nærvær på film ofte har ein tendens til å jobbe mot utviklinga av forteljinga ved at forteljinga stoppar opp til

fordel for kvinna som erotiske objekt (Mulvey 2009: 715). Dette er ein tendens som er fråverande i *I slik en natt*.

Liv er også fornuftsretta og er ikkje styrt av følelsar. Det ligg ikkje noko romantisk motivasjon i dei avgjersle og handlingar ho tek. Dette er eit element som skil seg frå tradisjonell forteljarkonvensjon i den forstand at der ikkje ligg eit underordna handlingsplan forbunden med romantikk. Audun Engelstad argumentera blant anna for at sidehandlingar i den klassiske forteljande filmen ofte er drivne av kjærleik som tema (Engelstad 2015: 50). Dette er heilt fråverande i *I slik en natt*.

Liv er ein aktiv og sjølvstendig karakter. Dette kjem fram i møtet mellom henne og andre karakterar. Der andre karakterar feilar løyser Liv problema. Dette kjem fram når fru Hansen ubevisst leiar tyskarane til Liv sitt legekantor. Og når Liv vert tvungen til å ta med barna over grensa aleine for det heimefronten ikkje kunne hjelpe henne. Liv er ikkje noko erotisk objekt og er ein karakter strippa for tematikk rundt samliv og kjærleik. Dette kjem blant anna fram i måten ho er kledd på. Ho har ei tydleg helterolle der hennar fokus og oppgåve består i å redde ti jødiske barn, noko ho også til slutt i stor grad lukkast med.



## 4. Krigerens hjerte

Når Anne-Lise Tangstad sin karakter Liv Kraft i *I slik en natt* kan karakteriserast som ein svært målretta karakter som ikkje let seg påverke av andre følelsar enn ønsket om å redde dei ti jødiske barna, er karakteren vi no skal møte ein stor skilnad til dette. Karakteren Ann Mari, ei rolle spelt av Anneke von der Lippe, er i stor grad styrt av sine følelsar og eige begjær sett i ein film som til ein viss grad kan karakteriserast som eit melodrama. Dette er ei forteljing som er laust basert på historiske hendingar.

*Krigerens hjerte* tek for seg historia om legen Ann Mari og finnen Markus. Begge var delaktige i kampen mot Sovjetunionen under vinterkrigen i Finland, der Markus var soldat medan Ann Mari jobba som lege i 1940. Etter krigen reiser dei heim til Buvær i Nord-Noreg der dei bur i lag med mora til Ann Mari og den vesle dottera Hennie. Årstalet er 1941, og den tyske okkupasjonsmakta har kome til den vesle bygda for å byggje kanonstillingar. Når det igjen bryt ut krig i Finland reiser Markus tilbake for å kjempe for heimlandet sitt på tysk/finsk side. Samstundes jobbar tyskarane med å byggje ut kanonstillingar i den vesle bygda på Buvær. Markus deserterer etter at Finland er fritt og reiser tilbake til Ann Mari. Ho har innleia eit forhold til den tyske løytnanten Maximilian sidan ho trudde Markus var død. Saman skal Ann Mari, Maximilian og Hennie flykte til Sverige. Etter at trekantdramaet mellom Markus, Maximilian og Ann Mari vert oppklara dreg dei fire i lag over grensa til Sverige. I ein tekst etter filmen får vi vite at både Maximilian og Markus vart drepne for landssvik etter å ha blitt utlevert til Finland og Tyskland av svenske myndigheiter.

### 4.1 Den revisjonistiske perioden

Dette er filmen som avsluttar den revisjonistiske perioden frå 1962 til 1993. Det er element i denne filmen som minner om typiske trekk frå tidlegare av okkupasjonsdrama, som til dømes naturen som fiende. Dette kjem blant anna fram når Markus kjempar i Finland der sannsynet for å svelte eller fryse i hel omtrent like stor som faren for å bli skoten. Den strenge vinterkulda og naturen står altså som ei like stor dødeleg utfordring som sjølve krigshandlingane. Dette er noko ein også ser igjen i andre okkupasjonsdrama som til dømes *Ni liv*, *Kampen om tungtvannet* eller *Kalde Spor* og er element som i hovudsak er kjenneteikn for filmar i frå den andre perioden der kollektivt heltemot hadde fokuset. Til trass for at *Krigerens hjerte* har kjenneteikn i frå den andre perioden er den også typisk for sin eigen revisjonistiske periode der indre konfliktrar og svik ofte står i fokus. Fokuset er i stor grad på

svik, blant anna ved at individa sviktar sine eigen familie og vener samt fedrelandet. Protagonisten er ofte framstilt som eit vanleg menneske med evna til å gjere feil (Iversen 2012: 243). Kjenneteikna og tematikken frå den revisjonistiske perioden kjem tydeleg fram i karakteren Liv. Ho er ei vanleg kvinne og småbarnsmor som hamnar i ein situasjon der ho tilsynelatande svik sine nærmaste og fedrelandet ved å inngå eit forhold til tyskaren Maximilian.

## 4.2 Opningsscene og karakterpresentasjon

Filmen opnar på ein effektiv informativ måte med ein tekst som set tilskodaren inn i den historiske konteksten som filmen har sitt utgangspunkt i;

I 1939 krevde Sovjetunionen at Finland skulle gi fra seg viktige strategiske områder. Finnene nektet. 30. november angrep Sovjet. Stalins armèer ble påført store tap. Heroisk kampvilje og frivillig hjelp fra andre land kunne likevel ikke hindre nederlaget. 13. mars 1940 var Vinterkrigen over. Finland måtte gi fra seg store landområder. 450.000 finner mistet sine hjem i Karelen. Fire uker senere okkuperer den tyske armè Danmark og Norge.

Vi får altså stadfesta at det er krig og når og kvar dette er. Teksten er lagt over eit stille og kaldt vinterblått bilete der vi ser ein lastebil køyre langs ein veg. Så får vi sjå tre nærbilete. Eit av hjula på lastebilen som strevar seg over den humpete og dårlege vegen. Så eit av sjåføren som er tydeleg stressa og slit med å halde bilen under kontroll, og eit siste nærbilete av lasteplanet der det ligg hardt skada soldatar. Desse nærbileta er filma med handhalde kamera og er urolege i forhold til det tidlegare totalbilete av landskapet lastebilen køyrde i. Dette gjev ein kontrast som skapar ein følelse av uro. I neste bilete vert vi presentert for hovudkarakteren Ann Mari. Det kalde vinterblå landskapet vert bytta ut med eit blodraudt bilete av Ann Mari som står i kvit legedrakt dekkja i blod. Ho har stetoskopet på ein pasient, og miljøet rundt henne er prega av ei kaotisk stemning der det er pasientar som skrik, mange med opne sår fulle i blod og fortvila legar. Overgangen frå det kalde vinterblå biletet til den blodraude operasjonssalen skapar ein brutal kontrast. Ann Mari står i fokus då ho er sentrert i biletet og den første personen kameraet har i fokus over lenger tid. Det er og hennar blick ein følgjer når kameraet gjev ein oversikt over kva som skjer i den kaotiske operasjonssalen.

I den første innstillinga av Ann Mari ser vi henne i eit rettvingla halvnært utsnitt. Så får vi sjå eit overblikk over den kaotiske operasjonssalen der ein pasient med eit stort ope



operasjonssår vert trilla vekk medan ein annan lege fortvila tørkar panna for sveitte. I neste innstilling er kameraet tilbake på Ann Mari, og denne gongen i eit nærbilete som er litt skeivt og usymmetrisk vinkla i forhold til det første bilete vi fekk sjå av henne. Den skeive vinkelen skapar ein kontrast til dei elles rett vinkla utsnitt, og skapar ein effekt som forsterkar det urovekkande inntrykket av operasjonssalen som vi nettopp såg. Når det igjen vert klippa til operasjonssalen etter det skeive bilete av Ann Mari er kaoset i rommet forsterka endå meir med legar som spring inn og ut av bilete og lyden av menn som skrik av smerte.

Når lastebilen frå opningsbilete kjem inn på tunet følgjer kameraet Ann Mari i det ho går ut for å møte bilen. Kameraets fokus på Ann Mari stadfestar at ho er ein karakter som er viktig for forteljinga. I det ho går ut skiftar fargen igjen frå den blodraude tonen til ein kald, blå tone. Vi får sjå at ho vurderer tilstanden til soldatane som kom med lastebilen og gjev andre ordre om å ta dei inn, ho tek altså styringa og organiserer. Her får vi også ein introduksjon til ein annan karakter i filmen, nemleg Markus. Han står inne og ser ned på Ann Mari medan ho jobbar, og det er ikkje berre kameraet og sjåaren som observerer Ann Mari, men også ein av fiksjonsuniversets egne karakterar.

Gjennom kameravinklingar og perspektiv vert det oppretta ei form for kontakt mellom dei to karakterane, noko som gjev tilskodaren indikasjonar på at dei har eit forhold eller kjenner kvarandre. Etter at Ann Mari har gått ut vert det klippa til Markus som er i andre etasje. Han haltar mot vindauget og ser ned på plassen der Ann Mari er. Han går ut av mørket og inn i det opplyste vindauget, noko som understrekar at fokuset ligg på han og at han er ein karakter tilskodaren skal leggje merke til. Også her er fargane prega av raude tonar inne før det vert klippa til eit bilete utanfrå der det igjen er blått og kaldt. Kameraet ser inn på Markus som ser ned på gardsplassen. Det er filma i frå eit froskeperspektiv som ser opp mot Markus medan han ser ned. Utsnittet er også skeivt slik at listene på glaset står som ein diagonal. Dette er eit moment som skapar uro og asymmetri. Den asymmetriske vinklinga er eit element som er med på å understreke den håplause og kaotiske situasjonen karakterane er i.

Det skeive biletet av Markus samsvarar med det første nærbilete vi får sjå av lastebilen og soldatane som ligg skada oppi. Den handhalde kamerabevegelsen er eit element som skapar ein uoversiktleg og kaotisk stemning når vi ser lastebilen. Den skeive innstillinga gjev den same effekten ved å skape asymmetri. Dei ulike utsnitt og perspektiva i bileta skapar som nemnt ein kontakt mellom Ann Mari og Markus. Heilt fram til siste klippet då Markus ser ned

på Ann Mari som jobbar med dei skada soldatane på bakken har Ann Mari blitt filma frå eit normalperspektiv medan Markus har blitt filma nedanifrå og opp. I siste vinkelen i bilete er eit ultranærbilete av Markus som ser ned på Ann Mari der det vert klippa til eit halvtotalt bilete som er vinkla ovanifrå og ser ned mot Ann Mari for første gang. Ho møter blikket til Markus, dette bilete avsluttar denne sekvensen. Dei ulike utsnitta av Markus som ser ned på Ann Mari skapar ein forventning om at han kjenner henne, noko som vert innfridd i den siste innstillinga i den sekvensen der blikket til Ann Mari til slutt møter blikket til Markus og kameraet.

Nærbilete av Ann Mari og Markus gjev oss tilgang til karakteren sin subjektivitet. Dette er med på å skape sympati. Eit av dei tre punkta Smith trekkjer fram som vesentlege for tilskodaren sitt engasjement, noko også Gjelsvik påpeikar og argumenterer for; «Hva karakteren tenker, tror eller føler kan forsterke vårt engasjement. Filmen kan gi oss denne tilgangen på ulike måter; gjennom dialog, bruk av nærbilder, musikk, og ikke minst voice-over.» (Gjelsvik 2007: 21). I opningsscena vert det, som vi har sett, brukt mykje nærbilete av Ann Mari og Markus. Gjennom heile opningsscena vert det også spelt ein musikk som legg ein svært tragisk tone over bileta, noko som forsterkar utrykka til karakterane og den fortvilande situasjonen dei er i. I opningsscena er det svært lite dialog og det er ikkje brukt voice-over, men teksten som vi får sjå heilt i starten set tilskodaren raskt inn i situasjonen.

Teksten legg føringar for kva standpunkt tilskodaren skal ta. Blant anna ved å bruke ord som «heroisk kampvilje» kjem det tydleg fram at dei personane vi møter er nokon vi burde halde med. Teksten set også tilskodaren rett inn i situasjonen som Ann Mari er i. Den snakkar om heroisk kampvilje og frivilleg hjelp, noko som fargar sjåarens syn på det arbeid Ann Mari gjer. At det i opningsscena vert etablert at Ann Mari er ein lege med erfaring med krigsskadar er svært vesentleg for den vidare utviklinga av narrativet, fordi er denne eigenskapen som set ho i kontakt med tyskaren Maximillian når ho må hjelpe skada krigsfangar. Det vert også etablert at Ann Mari har kunnskap og erfaring med gravide. Dette er også vesentleg for utviklinga av forholdet mellom Ann Mari og Maximillian. Ho må hjelpe til når ei jente som går gravid med barnet til ein tysk soldat må føde.

### 4.3 Karakterengasjement

Opningsscena med episoden i Finland er ein draumesekvens og eit tilbakeblikk av noko Ann Mari har opplevd. Dette kjem fram når vi i neste sekvens ser Ann Mari og Markus ligge i ei seng. Ein tekst forklarar at dette er 17 månadar seinare på Buvær i Nord-Norge i juni 1941. Overgangen frå dei dramatiske og kalde skildringane frå vinterkrigen i Finland til midnattssola og soverommet på Buvær skapar ein stor kontrast. Ann Mari har vakna av eit mareritt og er framleis tydeleg prega av opplevingane frå krigen. Dette er eit element som er med på å byggje ein sympatistruktur mellom karakteren og tilskodaren. Kameravinklinga i opningsscena der Ann Mari vert filma i fugleperspektiv understrekar på mange måtar den sårbare og til dels håplause situasjonen ho er i ved at ho gjennom dette perspektivet vert oppfatta som meir sårbar og til dels svakare enn Markus som er filma i eit froskeperspektiv. Han står på trygg avstand og observerer det heile medan ho kjempar ein tilsynelatande håplaus kamp mot liding og død. Den sårbarheita som blir knytt til Ann Mari viser å vere ei traume som kjem tydeleg fram blant anna når ho vaknar skrikande av marerittet. Då dei er tilbake i Buvær er det Markus som må trøyste Ann Mari, noko som er med på å skape sympati også med henne som karakter. Ho er sårbar, og har tydeleg behov for kjærleik og trøyst i frå ektemannen sin.

Det er to element som i stor grad definerer tilskodaren sitt syn på Ann Mari og som framhevar hennar moralske verdiar. Det første er når Ann Mari og Markus kranglar etter at han har fortalt at han vil reise til Finland for å krige med tyskarane. At Ann Mari her tek avstand frå nazistane og okkupasjonen er viktig for tilskodaren si oppfatning av henne som karakter. Blant anna i forhold til identifikasjon og allianse med Ann Mari når ho seinare innleiar eit forhold med tyskaren Maximillian. Vi godtek også til ei viss grad Maximillian når vi får sett at han behandlar fangearbeiderane humant. I tillegg støttar han Ann Mari når mora hennar døyr og når ho får greie på at Markus er død. At Maximillian er ein sympatisk karakter kjem blant anna fram når han sjølv reflekterer over kvifor han er der han er, i eit land der alle ønskjer han til helvete som han sjølv seier. Gjennom denne replikken tek Maximillian også ei form for avstand til den nazistiske ideologien, noko som styrkar sympatistrukturen til karakteren. Vi godtek derfor Ann Mari sitt forhold til «skurken» og tyskaren Maximillian. Grunnen til dette er at vi veit at årsaka til hennar forhold til nazistane er at ho vil hjelpe dei sjuke fangane. Det er viktig i forhold til sympatistrukturen at det vert etablert at Ann Mari ikkje er nazist. Ein annan sekvens som i stor grad påverkar sympatistrukturen er når ho i lag med Maximillian, den andre tyskaren og jenta som var gravid skal få gravlagt barnet. Her er

plutseleg tyskarane eit offer, og Ann Mari hjelper dei «svake» også i dette tilfellet. Ho står fram som solidarisk ved å ikkje la seg påverke av politiske eller sosiale føringar i sitt ynskje om å hjelpe dei som treng hjelp.

Markus reiser til Finland for å kjempe for landet sitt. Han vert ved ei misforståing erklært død når han deserterer for å kome heim til Ann Mari og Hennie. Ann Mari får beskjed om at ektemannen hennar er død og innleier seinare eit forhold til Maximilian. Tilskodaren sit altså på informasjon som Ann Mari ikkje gjer. Når ho då innleier eit forhold til Maximilian kan vi fortsatt ha sympati med henne. Samtidig etablerer dette forventningar til ei konflikt fordi ein som tilskodar veit at Markus er på veg heim til Ann Mari medan ho har funne seg ein ny mann. Dette skapar spenning i forhold til at ein veit at Ann Mari då til slutt må velje mellom Markus og Maximilian.

Skiljet mellom Ann Mari og Markus kjem tydeleg fram når dei diskuterer saka ved at dei står på kvar si side av eit garn som er hengt opp til tørk. Dei kranglar gjennom garnet som vert ståande som eit symbol på konflikten og synspunkta deira. Dei står ikkje lenger saman, noko som muren av garn mellom dei understrekar. Han vender henne ryggen, og ho må ta steget til forsoning, ho går aktivt etter for å løyse konflikten. Dei forsonar seg igjen når dei set seg ned på kanten av ein båt, Ann Mari godtek at Markus reiser i krigen igjen så lenge han lovar henne å halde fast ved det ho elsker ved han. Ann Mari står fram som ein aktiv og sympatisk karakter i måten ho løyser konflikten på. Dette er ei typisk komplimentær scene som Engelstad & Lothe definerer som ei scene der det er episodar som ikkje har direkte påverknad på utfallet av seinare hendingar, men som er viktige i den forstand at utan ei slik scene vil handlinga stå fram som umotiverte. I dei komplementære scenene utdjupast blant anna relasjonen mellom karakterane. Tilskodaren får innblikk i karakterane si oppleving av situasjonen dei er i og vi får innblikk i deira følelsesliv (Engelstad & Lothe 2008: 25).

Rett før denne krangelen, har Ann Mari klaga til Markus over at tyskarane tek jorda hennar. Då vert Ann Mari sint og irritert og tek det opp med Markus som responderer med at «ja dei treng vel vegen». Når Markus vil reise til Finland for å forsvare jorda si vert Ann Mari også sint, og seier at «det er jo berre noken mål med jord». Desse få måla med jord har mykje å bety for ho når det er snakk om eige land, men når Markus vil kjempe for fridomen over si jord og sitt land vert dette framstilt som heilt ubetydeleg for Ann Mari. Ann Mari står fram som dobbeltmoralisk og egoistisk i den forstand at ho ser mykje større verdi i det som er

hennar eige enn det som er Markus sitt. Den egoistiske innstillinga gjev karakteren medmenneskelege eigenskapar i den forstand at denne tankegangen er svært gjenkjenneleg. Ved å byggje slike medmenneskelege eigenskapar vert det også enklare for ein tilskodar å kjenne seg igjen i karakteren. Ann Mari forstår til slutt at ho og Markus er i den same situasjonen ved at dei begge er opprørte over at jorda deira er okkupert. Dei sit i same båten både bokstavleg tala og i overført betydning. Det er nettopp denne forståinga av å vere i same situasjon som gjer at Ann Mari godtek at Markus reiser til Finland for å kjempe for det som er hans.

#### **4.4 Erotisk framstilling**

Den scena eg no skal sjå nærmare på utgjer eit vendepunkt i filmen. Etter at mora til Ann Mari døde i ei sprengingsulykke og Ann Mari får høyre at Markus er død, vel ho å ta sitt eige liv. Ho overleverer Hennie til ein av naboane og går ned i fjæra for å drukne seg sjølv. Maximillian oppdagar at noko er gale og dreg ut for å leite etter henne. Han finn ho i fjæra, dreg henne på land og får liv i ho. Etter at Maximillian har redda Ann Mari frå drukningsdøden sit dei på kjøkkenet til Ann Mari. Maximillian sit utan uniform, og Ann Mari sit naken med eit pledd rundt seg sidan kledda heng til tork. Maximillian er sjokkert over Ann Mari si desperate handling og spør henne krast om meininga bak det heile. Då får ho eit raseriutbrot og kastar og knuser rundt seg. Ho misser pleddet når ho reiser seg opp, og er heilt naken under raseriutbrotet som endar med at ho bryt i hop i fosterstilling på golvet. Maximillian tek fram eit pledd og dekkjer henne til for så og trøyste henne. Samstundes som dette skjer er resten av bygda på leiting etter Ann Mari. Ann Mari og Maximillian har funne tonen igjen og sit inne og drikk champagne, ho har framleis berre pledd på seg når Karl (Bjørn Sundquist) kjem stormande inn på kjøkkenet og avbryt dei to. Ann Mari vert overvelda og når ho reiser seg, mistar ho pleddet og endar opp med å stå naken framfor Karl. Han seier ingenting og går, sjølv om Ann Mari ropar etter han for å få forklart seg. Det er tydeleg at han har misforstått situasjonen og trur det har skjedd noko meir mellom Ann Mari og Maximillian enn det som eigentleg er tilfelle.

Kjernescener er viktige for vår forståing av handling og karakter. Kjernesene presenterer ei hending som er viktig for samanhengen i historia. Dersom ein tek vekk ei kjernesene vil ein del av historia stå fram som usamanhengande. Handlinga i ei kjernesene er også som regel prega av å vere dramatisk og intens der framdrifta akselererer og hovudkarakteren står

ovanfor eit bestemt val eller vert påverka av noko som skjer (Engelstad & Lothe 2008: 25). Denne scena er ei tilnærma typisk kjernescene. Ann Mari står heilt aleine etter at mora og Markus er døde. Redninga vert Maximillian og ikkje lokalbefolkninga som på grunn av ei misforståing vender seg mot henne. Dette er ei scene som er avgjerande for vidare drift i forteljinga, blant anna ved at hendinga her utgjer eit vendepunkt for karakteren Ann Mari i form av at ho no gjennom sitt kjennskap til Maximillian har mista tilhøyrsla til lokalsamfunnet. Når lokalbefolkninga ikkje lenger vil ha noko med Ann Mari å gjere skapar dette motivasjon for henne og Maximillian til å flykte over grensa til Sverige. Ho har ikkje lenger noko som held henne att i Buvær.

Med Laura Mulvey sin feministiske filmteori som utgangspunkt kan ein argumentere for den nakne kroppen til Ann Mari som eit erotisk objekt. Det narrative poenget med denne sekvensen er at Karl og lokalbefolkninga vender seg mot Ann Mari når ho inngår eit forhold til ein tyskar. Dette kunne også vore oppnådd utan den nakne kroppen til Ann Mari i den forstand at det er plausibelt at Karl hadde hatt same reaksjon når han ser at Ann Mari sit og drikk champagne med ein tyskar utan uniform same dagen som ho får høyre at ektemannen hennar Markus er død. Den nakne kroppen til Ann Mari er altså strengt tatt ikkje nødvendig for å formidle informasjonen, og i den forstand kan ein argumentere for at Ann Mari utgjer ein form for to-be-looked-at-ness (Mulvey 2009: 715). Den nakne kroppen vert eit symbol på seksuell omgang når Karl kjem inn og ser henne. Pleddet fell fleire gongar ned slik at brystet hennar vert synleg. Også når Ann Mari i sitt raseriutbrot står heilt naken er dette på fleire måtar umotivert sidan Maximillian har klede på seg og ho ikkje har det. Etter å ha drege henne opp i frå sjøen var dei jo like søkkvåte begge to. Når han då framleis har klede på seg medan ho er naken, kan det verke som at hennar nakne kropp er eit objektifiserande element.

Ein kan argumentere for at den nakne kroppen til Ann Mari vert utnytta av det filmatiske apparatet, men det finst også fleire andre måtar å lese betydninga av den nakne kroppen på. Kvar gong vi får sjå Ann Mari naken er ho ein sårbar situasjon. Dømer på dette er då ho vaknar av eit mareritt og etter at ho prøvde å ta sitt eige liv. Den nakne kroppen vert i desse tilfella eit symbol på sårbarheit ved at ho er heilt avdekka og eksponert. Ho har heller ikkje ein seksualisert veremåte eller kroppsspråk, noko som antydgar at den nakne kroppen ikkje berre har som funksjon å vere eit erotisk objekt.

Ein kan altså argumentere for at Ann Mari sin nakne kropp er eit seksualisert erotisk objekt, men at den også kan ha fleire betydingar. Ein annan sekvens som ikkje berre objektifiserer den kvinnelege kroppen, men også den mannlege kroppen kan ein sjå etter opningssekvensen der Markus og Ann Mari ligg nakne i senga. Her er dei likestilte i forhold til naken hud, og det er faktisk kroppen til Markus som vert meir framheva når ein ser han ligge naken medan Ann Mari er dekkja av dyna si. Sjølv om Markus sin kropp i første delen av denne sekvensen er meir framheva kan ein argumentere for at Ann Mari er eit seksuelt objekt. Grunnen til dette er at han sin måte å trøyste henne, som nettopp har brå vakna og er gjennom sveitt av eit mareritt, er å kysse henne for så å stryke henne seksuelt og innleie til seksuell omgang. Sjølv om Markus sine erotiske handlingar fungerer som ein distraksjon for Ann Mari, er det neppe sex ho hadde først i tankane då ho vakna av marerittet. Det kan her argumenterast for at Markus nyttar Ann Mari sin sårbare situasjon til å tilfredsstille sine egne seksuelle behov. Til trass for Markus sine seksuelle lyster vert også hennar lyster innfridd. Dette er noko som vert «feira» ved at ho ler og stønner, og lyden av dei to som held på vekkjer mora till Ann Mari, som med ein gong skjønar kva dei held på med. Mora si reaksjon er at ho smiler og vert oppmuntra av lyden av dei to. Ho er eldre og det verkar som lyden av dei to minner henne om ein lystfull og munter ungdomleg kjærleik, noko som latteren og den leikande stemninga mellom Ann Mari og Markus understrekar.

Denne sekvensen er ikkje ein sekvens som stoggar hendelsesforløpet, slik Mulvey argumenterer for at kvinneleg karakterar som er seksuelt framstilt i nærbiletet ofte har ein tendens til å gjere. For etter den dystre opningssekvensen er soveromssekvensen eit bekreftande element i forhold til kamerablikket mellom Ann Mari og Markus. I opningsscena der blikket mellom Markus og Ann Mari gjev tilskodaren eit inntrykk av at dei har eit forhold eller ein form for kontakt seg i mellom. Sexscena bekreftar denne kontakta. Den raske overgangen frå Ann Mari sin skrekk og traume til elskov og kjærleik illustrerer eit godt og sterkt forhold mellom dei to der dei finn trøyst og kjærleik i kvarandre. Noko som etablera forholdet mellom karakterane og situasjonen dei er i etter krigsopplevinga i Finland.

At Ann Mari vel å ta livet av seg når ho trur Markus er død kan ein argumentere for at Ann Mari er ein passiv karakter fordi ho føler ho ikkje har noko å leve for lenger når ho ikkje har mannen sin sjølv om ho har det moderlege ansvaret for dottera Hennie. I denne samanhengen vert ho framstilt som ein svak og passiv kvinneleg karakter i den form at ho er fullstendig avhengig av mannen sin for å leve. Men til trass for dette kan ein også argumentere for ein

sterk og aktiv karakter. Det er fleire dømer på dette: Blant anna i introduksjonen når Ann Mari spring rundt og reddar liv, når ho har ansvaret for å redde babyen og krigsfangane, og mot slutten når ho reddar livet til Markus og reddar Maximillian frå å bli flytta til austfronten. Her kan ein sjå aktive trekk som blant anna Modleski sin argumentasjon minner om. Så sjølv om Ann Mari i sekvensen der ho ville ta sitt eige liv kan oppfattast som ein svak og passiv kvinneleg karakter, er det fleire trekk som syner at den kvinnelege karakteren er aktiv, sterk og sjølvstendig. Det er nokre subtile filmatiske trekk som peikar mot dette, blant anna i scena der Ann Mari og Markus kranglar. Her er Markus rådvill, og det er Ann Mari som aktivt går for forsoning sjølv når Markus har vendt henne ryggen. Ann Mari er berebjelken i det narrative bindeverket, og i sitt forhold til både Markus og Maximillian er hennar rolle heilt avgjerande for deira eksistens. Det er Ann Mari som er motivasjonen for at Markus klarar å kome seg heim i frå Finland, og det er Ann Mari som reddar Markus når han prøver å ta livet sitt. I forhold til Maximillian er Ann Mari redninga i den forstand at ho gjev Maximillian moglegheita til å sleppe å reise til austfronten gjennom å flykte til Sverige.

#### **4.5 Sterk kvinneleg karakter**

Når Ann Mari reddar Markus frå å henge seg er dette ein sekvens som likeins med sekvensen der Ann Mari prøvar å ta sitt eige liv kan karakteriserast som ei kjærnescene. Etter å ha levd gjennom eit helvete for så å kome tilbake til si kjære Ann Mari prøvar Markus å ta sitt eige liv fordi han trur han har mista ho til Maximilian. Dette kan samanliknast med at ho ville ta sitt eige liv når ho trudde ho hadde mista Markus. Ann Mari blir redninga til Markus. Ho spring ut i lada, og kameraet følgjer henne med den same ustødige handhalde effekten som då Maximillian sprang ned i fjæra for å redde Ann Mari. Det er Ann Mari si rå kraft og styrke som reddar Markus når ho må løfte han opp frå hengeløkka. Også her spelar kameravinklinga og perspektiv ei viktig rolle i forhold til dramatikken, blant anna ved å filme Markus som heng i tauet i eit nedanifrå og opp perspektiv som byggjer opp dramatikken i situasjonen. Kameraet er vinkla ovanifrå og ned på Ann Mari når ho prøvar å kutte Markus laus. Perspektivet gjev ein effekt som framhevar den desperate situasjonen ho er i ved at ho verkar mindre og meir makteslaus når ho desperat prøver å kutte laus mannen sin.

Når Ann Mari har fått Markus inn på kjøkkenet vert det brukt forske- og fugleperspektiv til å understreke den sårbare situasjonen Markus er i. Her er ho sint på Markus som ligg skada på kjøkkengolv, og medan ho kjeftar på han er kameraet frå hennar synsvinkel og ned på han



medan det er opp mot henne. Dette fører til at ho vert oppfatta som større og sterkare medan han vert framstilt som svakare der hans sjuke og skada situasjon vert framheva gjennom kameravinkelen. I denne sekvensen kjem Ann Mari sine sterke eigenskapar tydeleg fram. Ho er handlingsorientert, og med sin medisinske bakgrunn og rå styrke klarar ho å redde Markus.

Lokalsamfunnet er sterkt knytt saman, noko som kjem fram til dømes når dei står på bryggja å jobbar i lag og det er god stemning blant alle. Også når dei feirar den gode vårsesongen i lag er det fest og moro, og det er tydeleg at vesle lokalsamfunnet står sterkt knytt saman. Når Ann Mari til slutt vert frosen ute av lokalsamfunnet vert tapet stort for henne. At lokalbefolkninga ikkje lenger vil ha noko å gjere med Ann Mari kjem tydeleg fram i to døme. Det første er når Karl nektar å gje Hennie tilbake til Ann Mari. Ann Mari sitt svik er i hans auge så alvorlege at han meiner ho ikkje lenger er i stand til å ta vare på ungen sin. Det andre dømet kjem fram etter at Ann Mari har funne øskja som ho hadde gitt til Markus. Ho skjønar at han må vere i live og går ned til kyrkja der alle er samla for å høyre om dei har sett han. Lokalbefolkninga står bokstavleg tala som gravstøtter på gravplassen når Ann Mari spør om dei har sett Markus. Ho spring desperat rundt med Hennie i handa medan ho prøver å få kontakt med dei utan at nokon andre enn Karl responderer. At ho på denne måten vert fryst ute av lokalsamfunnet styrkar sympatistrukturen i forhold til karakteren ved at ho heilt klart vert framstilt som sårbar og uskuldig noko som gjer at ein som tilskodar får ei medkjensle og sympati for karakteren. Ei kjensle som også vert forsterka når ein som tilskodar veit at ho eigentleg ikkje har gjort seg fortent til denne responsen frå lokalbefolkninga fordi det heile er bygd på ei misoppfatning.

Problemstillinga rundt det å ikkje ha ei tilhøyrsløse til nokon er ikkje ein heilt uvanleg tematikk i norske okkupasjonsdrama. I filmar som *Faneflukt* og *Liten Ida* ligg problematikken forankra i det å skaffe seg tilhøyrsløse i lokalsamfunnet og å velje side mellom tyskarane og «gode nordmenn». *Faneflukt* er ein film der slutten av filmen tek opp same problem, desertørar fekk ikkje asyl i Sverige. Problemet og tematikken i begge desse filmene dreiar seg rundt det å finne ein trygg stad og tilhøyrsløse, noko som ingen av dei eigentleg klarar å oppnå. Personane i desse to filmene manglar tilhøyrsløse, og Ann Mari blir som påpeika fryst ute av lokalsamfunnet og nærmast stempla som tyskertøs samtidig som tyskarane trugar med å sende vekk Maximilian. Den same situasjonen finn ein i *Faneflukt* der paret til slutt for ein liten periode finn fred ved grensa i Sverige og det vesle samfunnet der. Iversen argumenterer for at i motsetning til Liv i *Faneflukt* er Anne Mari ei sterk og aktiv kvinne der ho langt på veg er den viktigaste personen i filmen (Iversen 1995:30).

## 4.6 Handhalde kamera og tilskodarposisjon

Eg skal no sjå på bruken av handhalde kameraføringar og korleis denne effekten vert brukt til å skape ein realistisk tendens som legge føringar for den narrative spenninga. Som trekt fram i teorikapittelet argumenterer filmteoretikaren Siegfried Kracauer for korleis kunstige studioproduserte filmbilete kan skape ei meir truverdig og realistisk etterlikning av verkelegheita en om ein i verkelegheita hadde opplevd situasjonen sjølv. «The important thing is that studio-built settings convey the impression of actuality, so that the spectator feels he is watching events which might have occurred in real life and have been photographed in the spot.» (Kracauer 1997: 34). Han argumenterer også for filmens særeigne eigenskap, bevegelse, som viktig for opplevinga av truverdigheit. Han trekkjer blant anna fram at kameraet ofte kan ha subjektive føringar som tilskodaren må identifisere seg med. Det kan til dømes vere ulike kameraføringar og panoreringar som tvingar tilskodaren til å leggje merke til element eller detaljar som dukkar opp i biletet (Kracauer 1997: 34).

Den mest markante bruken av handhalde kamera i *Krigerens hjerte* er i forbindelse med at nokon døyr eller blir drepne. Det er brukt handhalde kamera kvar gong nokon vert drepne og døma på dette er mange. Det første eksempelet ser vi når Markus er i krigen mot Sovjetunionen i Finland. Her er det filma med eit handhalde kamera som følgjer ein einslege russisk soldat i den finske skogen når Markus skyt han. Russaren er tydelig i ein sjokktilstand, og er sterkt prega av paranoia der han skyt blindt rundt seg utan å ha noko form for kontroll på situasjonen. Markus er filma i eit nærbilete med statisk kamera der han er som eit rovdyr som lunefullt observerer det heile før han nådeløst drep den forvirra guten. Det neste dømet er når vi med handhalde kamera følgjer finske offiserar som stramar opp i rekka og kjeftar på troppen. Her er det raske nærbilete av ein og ein soldat som står på rekke. Så bryt eine soldaten fram og seier han nektar å krige vidare inn i Sovjetunionen, noko som resulterer i at han vert skoten for ordrenekt, heile sekvensen er filma med handhalde kamera. Også når Maximillian stoggar eit brutalt avhøyr av ein fangearbeidar som til slutt vert skoten er det brukt handhalde kameraføringa. Det er fleire andre eksempel på dette, blant anna når Olli døyr, og når ei gravid kvinne misser babyen sin under fødselen. Poenget er at bruken av handhalde kamera leiar opp til to punkt i narrasjonen, der ein med det handhalde kameraet følgjer Maximillian ned i stranda for å redde Ann Mari og når kameraet følgjer Ann Mari for å redde Markus. Ut i frå tidlegare bruk av handhalde kamera ligg det ei forventning om at ein

også her skal oppleve død. Altså vert spenninga større når vi gjennom det handhalde kameraet følgjer karakterane når dei skal redde kvarandre ved at vi som tilskodarar forventar at nokon også her skal døy, nettopp på grunn av bruken av handhalde kamera. Dette er eit narrativt spenningsmoment som vert forsterka ved at tilskodaren sin assosiasjon til bruken av det handhalde kameraet skapar ei forventning om at nokon skal døy.

Bruken av handhalde kamera når Maximillian reddar Ann Mari frå drukningsdøden skapar også ein kontrast fordi den varierer frå å vere statisk for så å skifte til ei handhelde kameraføring. Saman med ein dramatisk spenningsmusikk som byggjer seg opp er dette ein svært effektfull måte å skildre den dramatiske hendinga på. Musikken tonar ut når Maximillian ligg i sjøen med Ann Mari og prøver å få liv i henne, det er no berre lyden av bølgiene og hans desperate skrik om at ho må stå opp og vakne som er igjen. Også når Markus har kome heim og tatt Maximillian til fange vert det filma med handhelde kamera når han kuttar Maximillian med ein kniv og hentar ein staur som han slår i bakken. Vi veit ikkje om Maximillian vart drepen, men det er nærliggande å tru dette, spesielt når kameraet følgjer Ann Mari ut på tunet med eit handhalde kamera og ho ser ein staur med uniformslua til Maximillian spidda på.

Effekten av det handhalde kameraet er at det skapar ei form for realisme hjå tilskodaren ved at ein får følelsen av å vere til stades. Kameraet tvingar tilskodaren med på det som skjer ved å imitere ein menneskeleg bevegelse til dømes når vi følgjer Ann Mari som spring inn på låven for å sjå etter Markus. Dette er ein situasjon der ein som tilskodar vert tvinga til å følgje med Ann Mari og om ein i verkelegheita hadde vore i denne situasjonen er det ikkje sikkert at det å følgje Ann Mari hadde vore den første reaksjonen. Kanskje hadde ein heller blitt ståande igjen med Maximillian i staden for å springe inn på låven. Noko av det same kan ein sjå når til dømes Markus observerer den panikkslagne russiske soldaten i dei finske skogane. Bruken av handhalde kamera skapar ei form for ubehag ved at ein kjem nær den sårbare situasjonen den unge soldaten er i. Den same tendensen kan ein også sjå i opningsscena når lastebilen kjem inn på tunet. Her er ikkje bruken av handhalde kamera like uroleg som når Maximillian spring for å redde Ann Mari og når Ann Mari spring for å redde Markus, men det handhalde kameraet set tilskodaren inn i situasjonen ved at det gjev inntrykk eller følelse av å vere til stades å observere Ann Mari. Dette skapar også ein form for uroleg og ubehageleg stemning som set tilskodaren meir inn i situasjonen som vert synt. Eit realistisk grep som Kracauer trekkjer fram som eit særpreg for filmmediet.

Kracauer argumenterer også som nemnt for at blant anna jakta eller kappløpet representerer bevegelsen på ein ideell måte (Kracauer 1997: 42). Kracauer argumenterer for at jakta eller kappløpet er signifikant for bevegelsen på grunn av at det berre er det filmatiske medium som har mogleg heit til å representere desse bevegelsane. Når det kjem til jakta eller kappløpet argumenterer Kracauer for at dette er eit nettverk av samansette bevegelsar på sitt mest ekstreme på grunn av sin særeigne evne til å etablere spenning og kontinuitet. Eit døme på at jakta eller kappløpet skapar ei slik spenning kan ein sjå når Ann Mari finn Maximillian på tunet sitt og spring ned i lada for å redde Markus. Dette er ei nøkkelscene der vi følgjer Ann Mari sitt kappløp mot tida for å nå fram i tide til å redde Markus. Spenninga ligg i om ho rekk fram i tide til å redde livet til Markus. Det som kjenneteiknar denne scena som ei nøkkelscene er at det er her alle konflikter til slutt vert løyst. Når Ann Mari til slutt når fram til Markus og reddar han vert dei andre konflikter også løyst. Ann Mari får forklart situasjonen til Markus, at ho trudde han var død og at det var derfor ho var i lag med Maximillian. Maximillian godtek at Ann Mari vil vere med ektemannen sin. Til slutt reiser dei tre vaksne som gode vener i lag med dottera Hennie over grensa til Sverige.

*Krigerens hjerte* si hovudhandling dreiar seg rundt Ann Mari og utfordringane ho møter i forhold til okkupasjonen og krigen i Noreg. Markus som dreg til Finland for å krige er ei sidehandling som i stor grad påverkar hovudhandlinga. Engelstad argumenterer for at ein i den klassiske forteljande filmen ofte har ein handlingstruktur der ei forteljing har ei hovudhandling og ei sidehandling, og at sidehandlinga ofte tek merksemd i frå eller byggjer opp komplikasjonar i hovudhandlinga. Engelstad påpeikar at hovudhandlinga ofte er retta utover mot samfunnet, medan sidehandlinga ofte vil rette seg innover mot karakteren sine personlege mål, som til dømast å lukkast i kjærleikslivet. Dei to handlingane vil ofte til slutt smelte i saman til ei handling som vert løysninga på både hovudhandlinga og sidehandlinga (Engelstad 2015: 50). *Krigerens hjerte* følgjer denne strukturen der hovudhandlinga er retta utover mot samfunnet med krigen og okkupasjonen som tematikk medan sidehandlinga er retta innover mot Ann Mari sine personlege mål og kjensler. Sidehandlinga oppstår når Markus reiser til Finland og Ann Mari trur han er død. Dette påverkar i stor grad kjærleikslivet til Ann Mari og også hovudhandlinga då ho innleiar eit forhold til Maximillian. Hovudhandlinga og sidehandlinga forsonar seg mot slutten av filmen etter at Ann Mari har redda Markus. Trekantdramaet mellom Ann Mari, Markus og Maximillian vert oppklara og

dei tre forsonar seg slik at der ikkje lenger er noko konflikt. Slik vert konflikten i handlinga avklara og det vert ein tilsynelatande lukkeleg slutt.

Anne Mari er ein karakter som i stor grad er styrt av sine kjensler. *Krigerens hjerte* handlar i større grad om Ann Mari og kjærleikslivet hennar enn om sjølve okkupasjonen og krigen. Ho er også ein sterk og aktiv karakter, noko som kjem fram i måten ho hjelper andre. Til dømes er det Ann Mari som reddar livet til Markus og hjelper Maximillian med å flykte til Sverige. Gjennom kameravinklar vert ho framstilt som ein sterk og aktiv karakter i forhold til andre karakterar. Dette kjem blant anna fram når ho vert filma i frå eit froskeperspektiv medan Markus vert filma i frå eit fugleperspektiv etter at han har blitt redda av Ann Mari. Gjennom desse kameravinklane vert Ann Mari oppfatta som sterkare og mindre sårbar enn det Markus vert. Han vert liggande på ei bære medan ho fører vegen mot grensa til Sverige



## 5. Max Manus

*Max Manus* er ein film som tek utgangspunkt i krigsinnsatsen til motstandsarbeidaren Max Manus (Aksel Hennie) som under okkupasjonstid dreiv motstandsarbeid i Oslo. Filmen byrjar med brutale krigsskildringar frå vinterkrigen i Finland der Max Manus deltok. Seinare følgjer vi Manus og motstandsgjengen hans medan dei driv ulovleg avisverksemd og sabotasjeaksjonar mot okkupasjonsmakta. Gjennom kameraten Gregers Gram (Nicolai Cleve Broch) møter Max Manus Tikken Lindebrække (Agnes Kittelsen) som jobbar på den britiske ambassaden i Sverige. Dei farlege sabotasjeaksjonane fører til at mange av Max Manus sine kameratar misser livet, og når krigen til slutt er ferdig, sit han igjen med nerveproblem og eit usunt forhold til alkohol. Til slutt kjem Tikken og hjelper Max Manus med å kome seg ut av leilegheita han har drukke seg vekk i. Ho har gått i frå mannen og sonen sin til fordel for Max Manus. *Max Manus* er basert på historiske hendingar, og dei fleste karakterane er basert på personar som jobbar for og i mot okkupasjonsmakta.

Dette er ein film som til motsetning av dei to førre filmene denne oppgåva tek for seg ikkje er styrt av ei kvinneleg hovudrolle. Men karakteren eg skal sjå på i denne filmen har ei vesentleg og sentral rolle i forhold til hovudkarakteren Max Manus. Dette er også ein periode der det ikkje har vore produsert mange okkupasjonsdrama. Hovudroller med kvinner er fråverande om ein ser vekk i frå *Svik* der Lene Nystrøm spelar ei rolle som forførarisk dobbeltagent i Oslos underverden under okkupasjonen. Gjennom den fjerde fasen er det altså *Max Manus* og Anges Kittelsen si rolle som Tikken som peikar seg ut til å vere mest interessant å gjere ei analyse av. *Max Manus* høyrer til i fjerde fasen av norske okkupasjonsdrama som Gunnar Iversen kategoriserer som ekstraordinært individualistisk heltemot. Dette er ein periode bestående av få filmar og som byrjar med *Secondløyntanten* og avsluttast med *Max Manus*. Det som kategoriserer filmene frå denne perioden er at dei består av karakterar som vert framstilt som ekstraordinære individuelle heltar (Iversen 2012: 244).

### 5.1 Erotisk blick i karakterpresentasjonen

Før vi får møte Tikken vert ho først omtala av Gram og Manus medan dei er på veg over grensa til Sverige. Max spør Gregers om kvar dei skal gå noko Gregers ikkje veit. Han svarar med at «Tikken ordner med alt sånt.». Max har ikkje høyrte om Tikken før, og spør Gregers om han har noko på gong med ei svensk dame. Gregers avkreftar raskt dette ved å påpeike at ho er norsk og at ho trass alt er sjefen deira. Gregers sin raske måte å avkrefte at han har noko

som helst romantisk forhold til Tikken får Max til å tru at det må vere noko gale med Tikken, og han undrar seg om ho er stygg, noko Gregers også påpeikar at ho ikkje er. Til slutt seier Gregers at forholdet hans til Tikken er eit meir bror/søsterforhold. Når dette kjem fram seier Max at då må det vel vere greitt at han prøvar seg på henne, noko Gregers igjen seier han ikkje får lov til. Gjennom denne dialogen kjem det tydeleg fram at Max ikkje er framand for å innleie eit forhold til kvinner. Etter denne dialogen får vi sjå at Max og Gregers kryssar grensa til Sverige. Det vert først klippa til eit totalbilete av Sveriges gater der ein kan sjå mykje folk og trafikk for så å gå over til eit nærbilete av inngangsporten til den Britiske ambassade. Max og Gregers går inn, og dei skil lag når Gregers skal prøve å finne Tikken.

Ambassaden er full av familiar og unge menn som svirrar rundt i overfylte rom, og miljøet er prega av høg aktivitet. Max ser ned på ei liste han har i handa for så å kikke seg rundt i det kaotiske miljøet før han festar blikket sitt på noko utanfor bilete og går målbevisst mot det. Det vert klippa til ei kvinne som står bøygd ned i ei skuff med rumpa opp mot kamera. Rumpa er nesten det einaste vi får sjå av denne kvinna. Når kameraet nærmar seg rumpa tiltar det også litt ned mot henne. Så vert det klippa til eit nærbilete av Max som ser ned på rumpa når han prøver å få kontakt. Max seier han har ei liste og at han treng noko utstyr. Kvinna reiser seg opp og spør kven han er. Kameraet er no plassert bak skuldra til Max, og når ho reiser seg opp får vi for første gong sjå eit nærbilete av ansiktet hennar. Rumpa og kvinna det her er snakk om viser seg å vere Tikken. Ho har på seg eit svart skjørt og ein kvit bluse. Håret er pent sett opp og ho er vakkert sminka.

Max svarar Tikken at han er herr Dårleg Tid og ho snur seg mot han utan å svare. Då byrjar Max å liste opp alt han treng og vert oppgjeitt over at Tikken ikkje noterer det han listar opp. I staden står ho berre og kikkar på han. Ho riv i frå han lista og ser på den sjølv, og når ho les høgt opp at Max vil ha 60 kartongar engelske sigarettar og 15 flasker whisky spør ho han om kva for noko tull dette er. Det vert klippa til eit nærbilete av Max der han spør tilbake om ho kan ordne det eller ikkje, for han har ikkje tid til å stå der og diskutere dette med henne. Gjennom denne dialogen mellom dei to vert det klippa i ein «shot-reverse-shot» innstilling. Det vert klippa til eit nytt nærbilete av Tikken likt det første vi fekk sjå av ansiktet hennar der ho går vekk i frå Max og mot kamera, ho fnyser av at han, Herr Dårleg Tid som han kalla seg, har ikkje tid til å stå å prate med henne. Så stryk ho vekk punkt som står på lista hans. Medan ho gjer dette følgjer Max etter og er tydeleg irritert over at ho stryk ting i frå lista hans. Så snur Tikken seg mot Max og nærmast kjeftar til han at ho har over 20 flyktningar som treng ein



stad å bu, og at ho totalt har 300 kartongar røyk som skal fordelast på omtrent like mange sabotørar, kurerar og flyktningar. Til slutt ber ho han stille seg i kø som alle andre, og gjev tilbake lista ho tok i frå han for så og slå blyanten sin på lua hans og seie «og ta av deg den luen din inne». Max vert ståande igjen mållaus og kikke på henne medan ho går i frå han ut av bilete.

Etter at Tikken har gått i frå Max vert det ein overgang der ho møter Gregers som står og ser på henne medan ho går inn i eit rom. Gregers opnar med ein kommentar om at ho ikkje må slite seg heilt ut. Ho ser mot han og smiler før dei går mot kvarandre og klemmer. Når dei slepp kvarandre etter klemmen står dei på kvar si side i eit nærutsnitt der kamera sakte zoomar inn mot tomrommet mellom ansikta deira. Så kjem Max inn i bilete i tomrommet mellom Tikken og Gregers, og fokuset skiftar over på han. Komposisjonen med tomrommet mellom Tikken og Gregers legg føringar for at det skal skje noko i bakgrunnen, og dette vert innfridd når Max fyller tomrommet og vert introdusert for Tikken av Greger. Når det kjem fram at Gregers er der i lag med Max Manus vert Tikken tydeleg overraska og spør Gregers om det er han Max Manus som hoppa gjennom vindaug og rømte frå Ullevål sjukehus. Det er tydeleg at Tikken har høyrte om Max før og at han har ein form for kjendisstatus i hennar auge. Tikken snur seg ser på Max og spør Gregers skuffa om mannen som kom inn i rommet er Max Manus. Gregers bekreftar dette, og skuffelsen for Tikken er tydeleg. Helten ho hadde høyrte så mykje om var ikkje slik ho hadde sett føre seg, og det heile endar opp med at Max ler av Tikken når ho fortel kva ho eigentleg heiter.

Det ligg ei spenning mellom Max og Tikken sjølv om dei kranclar. Til trass for at Tikken vert verbalt skuffa når ho ser kven Max eigentleg er, har det oppstått ei spenning mellom dei to blant anna på bakgrunn av at ein som tilskodar veit at dei kjem til å ende opp i lag. Iversen og Solum argumenterer for at dei fleste tilskodarane som såg *Max Manus* i 2008-2009 visste at Tikken og Max enda opp i lag;

Den gutteaktige framstillingen av Manus er viktig for skildringen av maskulinitet. Ikke minst i hans forhold til Tikken. Få tilskuere i 2008 og 2009 kunne være uten kunnskap om at Max og Tikken utviklet et kjærlighetsforhold og ble et par til slutt, til tross for at hun allerede var gift. Både i forkant og i etterkant av filmens premiere var Tikkens livshistorie en medieføljetong, og i tillegg til atskillige avis- og fjernsynsintervjuer ble også en biografi om henne utgitt i forbindelse med filmens premiere. I *Max Manus* er imidlertid de første møtene mellom Manus og Tikken lite vellykkede, og bidrar til

karakteriseringen av Manus som en motstandsmann og stor gut. (Iversen & Solum 2010: 311).

Historia om Max Manus og Tikken Lindebrække er altså kjend, og om ein veit at dei kjem til å ende opp i lag har dette mykje å seie for korleis ein oppfattar det første møtet mellom Tikken og Max. Iversen og Solum argumenterer også at dei første møta mellom Tikken og Max er lite vellukka og framstiller Max som ein motstandsmann og stor gut. Eg vil derimot argumentere for at dei første møta mellom Max og Tikken er vellukka i den forstand at dei skapar ei stemning som byggjer opp under det romantiske forholdet Max og Tikken seinare innleiar. Sjølv om Max opptrer som gutaktig klønede i dei første møta med Tikken er det denne gutaktige klønede oppførselen som Tikken fell for.

Det at Tikken har høyrte om Max Manus og er tydeleg begeistra for at Gregers har teke han med til henne fortel oss mykje om karakteren Tikken og helten Max Manus. For det første gjev Tikken sin engasjerte og begeistra reaksjon indikasjonar på at ho som karakter er i stand til å beundre og sjå opp til andre menn sjølv om det seinare kjem fram at ho er gift. Reaksjonen hennar er med på å leggje føringar for forholdet ho seinare skal kome til å innleie med Max. Dette er ein klar leietråd og indikasjon på forholdet som seinare oppstår og det kjem derfor ikkje som noko stor overrasking. Forholdet mellom Tikken og Max vert også meir truverdig når ein som tilskodar veit at Max er ein krigshelt Tikken har sett opp til og beundra lenge før ho faktisk møtte han.

Gjennom det første møtet mellom Max og Tikken har det oppstått ei krass og spent stemning mellom dei to, noko som når eit høgdepunkt når Max, Gregers og Tikken sit på ein restaurant og et middag. Max er tydeleg irritert over at Tikken ikkje tykkjer noko om han på grunn av det dårlege førsteinntrykket han gav og meiner ho oppfører seg urimeleg mot han. Det heile endar med at Max kallar Tikken ei sjølvoppteiken overflatisk megge, noko ho ikkje finn seg i, og trekkjer seg ut av selskapet. Denne siste sekvensen skapar i stor grad sympati ovanfor Tikken, og framstiller hovudkarakteren Max som ein meir klønede og irrasjonell type. Max blir framstilt som arrogant og uhøfleg når han først møter Tikken og forlangar å få alt som står på lista si. Han gjer vondt verre med å fornærme henne ved å le av namnet hennar. Når han til slutt i ein situasjon der han helst burde ha beklaga oppførselen sin heller forlangar at Tikken skal slutte å vere sint på han, set han nesten spikaren i kista ved å kalle henne ei sjølvoppteiken overflatisk megge.

Vårt første møte med karakteren Tikken er gjennom rumpa hennar. Perspektivet i frå kameraet er sett slik at det representerer den same ståstaden som karakteren Max har når han ser på henne. Dette kjem tydeleg fram blant anna gjennom kameravinkelen og biletutsnittet. Kameraet tiltar også ned mot rumpa til Tikken og denne kamerarøyrsla simulerer blikket til karakteren som også ser ned på henne. Mulvey skriv blant anna at tradisjonelt sett har kvinna blitt framstilt og hatt ein funksjon på tre nivå; det eine er som erotisk objekt for karakteren i forteljinga, det andre er som erotisk objekt for tilskodaren filmen rettar seg mot, og det tredje som objekt for kameraet. Mulvey trekkjer også fram at det er ei skiftande spenning mellom blikket frå begge sider av skjermen. (Mulvey 2009: 716). Blikket til Max som låser seg på rumpa til Tikken når han går ut av bilete og målretta mot henne før vi får sjå kva han har sett. Og kameraet som tiltar ned mot rumpa hennar og avslører kva han såg simulerer både blikket til karakteren og blikket til tilskodaren. Når kameraet tiltar ned mot rumpa til Tikken er dette ein bevegelse som representerer eit erotisk og objektifiserande blick både i frå karakteren, tilskodaren og gjennom kameraet.

Denne scena vert blant anna påpeika av Iversen og Solum der dei trekkjer fram at Tikken blir erotisert gjennom bilete av rumpa hennar og gjennom samtalen Max og Gregers hadde på veg over grensa, men at Max ikkje ser det kroppslege, han er meir oppteken av å skaffe seg utstyr til resten av gutane (Iversen & Solum 2010: 311). Eg oppfattar det slik at Max faktisk ser på Tikken med eit erotisert blick. Dette kjem blant anna tydeleg fram i kameraføringa som representerer blikket til Max. Når kameraet tiltar ned mot rumpa til Tikken representerer dette blikket til Max. Til trass for at Max aldri nemner rumpa hennar og går rett på sak med lista, er det tydeleg at det var rumpa til Tikken som først fanga merksemda hans. Om Max ikkje ser det erotiske i rumpa vil heile rumpesekvensen stå fram som umotivert. Max er ein forfører, noko som kjem fram i dialogen mellom han og Gregers når dei går mot grensa til Sverige og snakkar om Tikken. Det er derfor ikkje uventa og kanskje heller forventta, at han prøvar seg på Tikken og er fiksert på rumpa hennar.

At Tikken står som eit erotisk objekt for Max kjem også fram i måten ho er iscenesett. Tikken er sminka og kledd for å stå fram som vakker og erotisk. Dette kjem blant anna fram i måten ho er kledd i forhold til andre kvinner i filmen. Det er berre karakteren Solveig som er kledd på same måten som Tikken, med pene klede som syner former. Gjennom kleda og sminka Tikken er iført er det truverdig at ho er attraktiv for Max og eit erotisk objekt både for karakteren og tilskodaren. Kleda og sminka gjer at karakteren kan oppfattast som eit erotisk

objekt. Dette står i stor kontrast til den kvinnelege karakteren Liv i *I slik en natt*, der bruken av klede på mange måtar framhevar ein motsett effekt ved at Liv gjennom kledda stod fram som meir anonym og ikkje erotisert i det heile teke.

Det at rumpa til ein kvinneleg karakter vert erotisert er ikkje eit ukjend element i okkupasjonsdramaet. Sexistiske og erotiske kommentarar om kvinners bakendar kjem til dømes tydeleg og vulgært fram i filmen *Det største spillet*, der det av ein karakter vert kommentert om hushalderska at «Hun er flink, spesielt i senga.». Erotiske blikk og kommentarar finn ein også i *Svik*, der hovudkarakteren spelar på sin utsjånad for å forføre menn til å gje henne det ho vil ha. Dette kjem fram gjennom lettkledde antrekk, forførende blikk og ikkje minst sminke.

## 5.2 Romantisk intimitet

I neste møte med Tikken, Max og Gregers er dei igjen på restaurant i Sverige. Tonen mellom Tikken og Max er ein heilt annan enn første gong dei møtast. Gregers og Max har med ei sommargåve til Tikken som består av eit bilete av Max og Gregers som står utanfor ei hytte i Skottland som tilhøyrar den britiske kongefamilien, ei hytte dei tilfeldigvis har brote seg inn i. Tikken vert forferda, og spør kven som har lært dei to folkeskikk medan ho ber dei halde seg langt vekk frå sonen hennar.

I neste sekvens sit dei og morar seg over sin felles kamerat, Gregers som har sovna medan dei framleis er på resturanten. Gregers vert eit felles knytepunkt for dei to, og dei morar kvarandre med historier på Gregers si bekosting. Samtalen sporar inn på krigen, og Max fortel at han ofte nesten lengtar tilbake til krigen i Finland, der han i det minste kunne sjå fienden i auga når han drap dei. Han er tydeleg stressa over sin eigen situasjon, der han fører ein krig mot ein «usynleg» fiende som er over alt og som gjer det dei kan for å ta kameratane hans. Han vert til slutt avbroten av Tikken som ler av han. Max vert overraska og lurar på kvifor ho ler av han når han sitt der og opnar seg for henne. Ho beklagar seg med ein gong og seier det heile skuldast at ho ikkje hadde trudd at han skulle vere så sentimental.

Den sentimentale sida kjem fram i Max når han og Tikken sit på restaurant. Dette er første gong vi får sjå at Tikken ser på Max som noko meir ein enn vanleg soldat/motstandsmann. Han opnar seg for henne, og syner at han har fleire sider ved seg enn berre å vere arrogant og

frekk som han var førre gong dei treff kvarandre. Ho oppdagar at han faktisk har følelsar, noko som overraskar henne og som ho ikkje hadde trudd om han. Dette kjem blant anna fram då Max bekreftar at han faktisk begynte å grine når han såg *Tatt av vinden* (Victor Fleming & George Cukor, 1939). Tikken let seg forføre av Max sine følelsar. Det kjem også fram at Tikken er gift, men at forholdet mellom ho og mannen er dårleg. Etter at dei har vore på restauranten går Tikken og Max som begge er fulle inn på hotellrommet til Max.

Etter å ha svinga innom eit tema som omhandlar fortida til Max og kvifor han drog til Havanna som 14 åring vil Max bryte opp det alvorlege temaet ved å danse med Tikken. Han hoppar opp i senga og hjelper henne opp. Dei står tett inntil kvarandre og held hender. Så seier Max «Se her, jeg trengte berre deg å balansere med meg.» som ein kommentar til den ustødige og alkoholpåverka tilstanden han er i som no vart stabil etter at dei heldt hender. Denne setninga er også ein kommentar til kva betydning Tikken har for Max, for det er Tikken som må hjelpe Max i balanse både på godt og vondt i. Dette kjem blant anna fram når ho rådar han til å ikkje reise til Noreg igjen etter at Gregers er blitt skoten. Han ser på dette som nesten eit svik når ho ikkje vil at han skal reise sjølv om det er eit svært rasjonelt og fornuftig råd. Ho lukkast ikkje i dette tilfellet til å få han til å høyre på hennar råd. Eit anna døme på at ho faktisk får han i balanse er i avslutninga, der ho dreg han ut av den rusa og deprimerte tilstanden han er i. I scena i senga bryt til slutt Tikken balansen og går. Max vert ståande igjen og stirre ut i lufta mot der ho gjekk.

Ut i frå denne sekvensen er det tydeleg at Tikken syner interesse for Max og er tiltrekt av han, og at Max føler det same for Tikken. Dette kjem tydeleg fram når dei to står og dansar i senga til Max. Dansen skapar ei nærheit og ein sensuell stemning mellom dei to som ikkje har kome fram før. Som tilskodar kjem ein nært inn på denne stemninga gjennom blant anna kamerautsnitta som og nærbilete. Kracauer trekkjer blant anna dansen fram som viktig for det filmatiske medium for det dansen representerer bevegelsen på ei særskild god måte. Kracauer argumenterer for at å sjå på dans i film kan skape ein form for innbrot i privatlivet til karakterane ein observerer. Han argumenterer for at ein observera ein intim og privat affære, noko som gjev ei kjensle av å nærmast spionere på nokon (Kracauer 1997: 43-44). Denne kjensla kjem tydeleg fram når vi observerer Tikken og Max som dansar. Dei har for første gong ei intim stund i lag, noko som kjem tydleg fram i den vesle stunda dei dansar. Gjennom nærbilete kjem ein tett inn på paret som dansar og kjenslene dei har for kvarandre kjem tydleg fram i ansiktsuttrykka i nærbilete.

Tikken er tydeleg interessert i Max, og til trass for dette motstår ho freistinga til å innleie noko forhold med Max som bryt hennar ekteskapelege løfter til mannen ho er gift med. Dette er eit element som er med på å gjere karakteren meir medmenneskeleg og gjenkjenneleg då vi veit at ho ikkje har eit godt forhold til mannen ho er gift med. At dei eigentleg berre er gift på papiret gjer at det ikkje verkar unaturleg at ho som gift kvinne har følelsar for ein annan mann. Det at ho likevel let vere å gjere noko meir med Max styrkar oppfatninga av hennar moralske kvalitetar. Dette er også med på å forme tilskodaren sitt engasjement til karakteren gjennom blant anna å byggje ein alliansestructur. Tikken sin lojalitet seier mykje om hennar moralske verdiar, og bidreg til å byggjer ein sympatistruktur med karakteren.

### **5.3 Aktiv kvinneleg karakter**

Sjølv om Tikken i introduksjonsescena vert utsett for eit erotisk blikk både i frå tilskodar, kameraet og frå karakteren, er ikkje hennar einaste funksjon å vere eit erotisk og passivt objekt. Ho er ein samansett karakter med langt fleire funksjonar. Eit element som formar tilskodaren si oppfatning av Tikken i dialogen mellom Max og Gregers når dei kryssar grensa, er at det alt her kjem fram at Tikken har ein sterk og leiande posisjon i forhold til Max og gjengen. Ho har ein tydeleg autoritet, noko som blant anna kjem fram ved at Gregers påpeikar at ho er sjefen deira, og at det derfor ikkje sømmer seg om Max skulle ha prøvd å innleie eit forhold til henne. Ho let seg ikkje heller ikkje diktere av Max når han kjem med den lange lista med krav om ting han skal ha, og ho tek også igjen på sin måte med å påpeike at han skal ta av seg hua når han er inne. Det at Tikken ikkje vil gje noko til Max når dei møtest gjev inntrykk av at ho er ein sterk karakter. Ho står på makta ved å sitte på ressursane han treng.

Tikken er også sjølvstendig og aktiv i form av det arbeid ho gjer. Tonje Haugland Sørensen har blant anna påpeika at Tikken er den første kvinnelege rolla i norske okkupasjonsdrama som kjempar for ein ideologisk sak. Sørensen argumenterar for at Tikken er den første karakteren som ikkje er driven av trua på familien og heimen eller pasifistiske meiningar (Sørensen 2015: 353). Dette kjem blant anna fram i Tikken sitt arbeid for den organiserte motstandsbevegelsen og hennar val om å gå i frå ektemannen og sonen sin til fordel for Max. Tikken har aktivt gått inn i ei rolle og eit arbeid der ho kan kjempe mot nazismen. Og ho er villig til å ofre familielivet for sine egne begjær.

Tikken er ein karakter som på mange måtar kan samanliknast med hovudkarakteren i *I slik en natt* Liv. Begge desse karakterane er sterkt prega av ønsket om å «gjere det rette» i forhold til å ta vare på offera av krigen. Til dømes får vi i første møte med Tikken etablert at ho har eit stort ansvar for mange liv der både flyktningar og sabotørar står på lista over folk som treng hennar hjelp. Når Max då kjem med ei lang liste over ting han skal ha av henne, avslår ho det blankt og påpeikar at ressursane er små og etterspurnaden stor for desse varene. Max vert oppfatta som ein arrogant og overlegen type i dette møtet med Tikken, og hennar respons om at ho har mange andre som treng det meir enn han syner at ho som karakter har sympatiske eigenskapar. Desse sympatiske eigenskapane kjem også til syne mot slutten av filmen når Tikken tek vare på og trøystar Max som slit med psyken etter krigens slutt.

Etter at Max har fått beskjed av Tikken om at Gregers er skoten og at Tallak er teken til fange vil han reise til Noreg igjen for å hjelpe. Tikken gjer det ho kan for å overtyde Max om at han ikkje må reise og at han kan vere trygg i Sverige. Dette er ein sekvens der det kjem tydeleg fram at Tikken er interessert i Max. Ho gret over tanken på at han skal reise til Noreg og utsette seg sjølv for fare. Dette er første gong vi får sjå henne i ein sårbar posisjon. Ein slik sårbar posisjon vert også Max utsett for gjennom Tikken. Etter at Max har sprengt Donau møter han igjen Tikken. Då skal ho til å reise ilag med mannen og sonen sin. Dette er første gang vi får sjå henne saman med dei. Ho har no teke avstand i frå Max og valt det trygge og stabile ekteskapet til mannen og sonen sin. Denne gongen er det Tikken som reiser frå Max, noko han er svært skuffa over. Seinare ombestemmer Tikken seg, og endar til slutt opp med å vere ilag med Max. Det er Tikken som aktivt tek valet om at ho vil vere med Max og ikkje ektemannen og sonen sin.

Tikken er ei birolle i *Max Manus* der hovudkarakteren og helten Max Manus naturleg har hovudfokuset. Dette er noko Iversen også har poengtert; «Once again, women are placed at the margins of the story, usually as the hero`s love interest.» (Iversen 2012: 244). Sjølv om Tikken er ein marginal karakter i forhold til fokuset på Max har ho ei vesentleg rolle og funksjon. Ho er ei viktig kontakt for Max og Gregers i motstandsarbeidet når det gjeld utstyr og planlegging. Ho har også ein vesentleg funksjon mot slutten av filmen når helten Max ligg deprimert, full og psykisk nedbroten på sofaen, og ho er den som klara å motivere han til å bryte ut av dette.

## 5.4 Karakteren som morsrolle

Når frigjeringsdagen kjem 8. mai sit Max aleine igjen i huset der han og kameratane tidlegare hadde hatt møter og planlagt aksjonar. Rommet er mørkt, og han drikk brennevin medan han ser for seg at alle dei falne venane hans er i rommet med han. Tikken kjem inn i det store tomme huset og finn Max liggande på ein sofa. Ho spør kva han driv på med og påpeikar at ingen har sett han på fleire dagar. Han seier at han feirar og at han ikkje lenger er ansvarset hennar. I denne sluttscena ramsar Max opp alt som er gale med livet hans no som krigen er slutt, blant anna at han ikkje har pengar, jobb, utdanning og til slutt at han ikkje har Tikken. Det er felleskapet mellom gutta som har prega motivasjonen og psyken til Max, men til slutt sit han igjen utan nokon rundt seg. Det er då Tikken kjem og «reddar» han frå flaska og dreg han med seg opp og ut av depresjonen. Iversen og Solum har blant anna påpeika at det er Tikken sin bestemte og moderlege intervensjon som får Max på beina igjen slik at han også kan bidra til feiringa av friheita (Iversen & Solum 2010: s.312). For etter eit raseriutbrot der Max påpeika at han sat att utan noko som helst etter krigen, set Tikken seg ned at med han og trøyster han. Ho påpeikar at ho eigentleg hadde heile livet lagt for seg sidan ho var gift med ein diplomat og hadde stifta familie, men at ho no i staden sit der i lag med han. Det er no forholdet mellom Tikken og Max til slutt vert fullbyrda og bekrefta. Når krigen er slutt har dei tid til kvarandre. Tikken står fram som svært aktiv og sympatisk når ho vel å trøyste Max som tidlegare har kjefta på ho. Ho let seg ikkje skremme, og hjelper i staden Max med å kome seg opp og ut.

Det er ikkje berre i sluttscena det kjem fram at Tikken har ei form for moderleg rolle ovanfor Max. Tikken utstrålar ei form for morsrolle ovanfor Max i fleire andre scener. Det er hennar sympatiske trekk og eigenskapar som gjer at ho har medlidenheit med Max som drikk og tykkjer synd i seg sjølv. Døme på moderlege trekk ser ein blant anna når Tikken ber Max ta av seg lua inne når dei er på den britiske ambassaden i Sverige og når Tikken spør Max og Gregers om kven som har lært dei folkeskikk på restauranten i Sverige, her ber ho dei også om å halde seg langt vekk i frå sonen hennar. Dette er små element som leiar opp til sluttscena der Tikken sine moderlege trekk tydeleg kjem fram. Det er eit klassisk morsrolleforhold mellom Tikken og Max. Ho viser han moderlege følelsar samtidig som ho innleier eit romantisk forhold til han. Ho er ei moden kvinne som tek ansvar, medan han er ein umoden mann som ligg i fosterstilling på sofaen og tykkjer synd i seg sjølv. Han er ein karakter med bristar og svakheiter som ho tek opp og pleiar/hjelper han med.



## 5.5 Kjærleik og handlingsstruktur

Engelstad argumenterer for at grunnstrukturen i den klassisk forteljande filmen ofte er delt inn i ei hovudhandling med eit konkret mål og ei sidehandling som tek merksemd eller byggjer opp komplikasjonar for hovudhandlinga. Hovudhandlinga er ofte retta utover mot samfunnet, medan sidehandlinga er retta mot personlege mål som til dømes å lukkast i kjærleikslivet (Engelstad 2015: 50). Dette er noko som i stor grad stemmer med handlingsstrukturen i *Max Manus*. Krigen er det som har størst fokus i handlinga, medan kjærleiken også har ei siderolle. Dette er noko Iversen og Solum også har argumentert for. Dei poengterer at krigen og sabotasjeaksjonane er den største hovudintriga, men at det ikkje vert ein hindringskapande bakgrunn for ei kjærleikshistorie, noko som ofte er tilfellet i amerikanske filmar. Dei argumenterer for at *Max Manus* heller snur på denne trenden og let kjærleiken mellom Max og Tikken vere antyda og ufullbyrda gjennom filmen. Dei poengterer også at det er krigen som førar dei saman og ikkje noko som hindrar dei i å møtast. Dette er noko som i følge Iversen og Solum er typisk for krigsfilmsjangeren. Krigen kjem først og er den store mannlege testen i kampen, medan kjærleiken mellom mann og kvinne er mindre viktig bakgrunnsintrige (Iversen & Solum 2010: 301).

Ut i frå dette sitatet kan ein blant anna sjå at kjærleikshistoria i *Max Manus* står som ei motsetning til kjærleikshistoria i *Krigerens hjerte*. Der krigen har førsteprioritet i *Max Manus* og kjærleiken kjem i andre rekkja, vert krigen sett til sides når både Maximillian og Markus deserterer for å kunne få dyrke sine forhold til Ann Mari. Sjølv om kjærleiksforholdet mellom Max og Tikken er ei sidehandling har likevel Tikken ei vesentleg rolle i forteljinga om helten Max. For hovudhandlinga med krigen i fokus og sidehandlinga med kjærleiksforholdet mellom Tikken og Max smeltar til slutt saman i siste sekvens i filmen då Tikken må ta seg av og hjelpe Max etter at han er rådvill om kva han skal gjere når krigen endeleg er over. I ein tekstsekvens som oppsummerar kva som skjedde med dei ulike personane som karakterane i filmen er basert på etter krigen heiter det: «Tikken og Max flyttet sammen etter krigen. Da hun fikk sin skilsmisse fra George Bernardes i 1947, giftet de seg. De ble viet av Harald Gram- Gregers far... Max slet med nerve- og alkoholproblemer resten av livet. På tross av dette hadde han og Tikken et godt liv sammen.».



## 6. Avslutning

Utgangspunktet for denne oppgåva er å sjå på korleis framstillinga av sentrale kvinnelege karakterar i norske okkupasjonsdrama har vore. Som bakgrunn til dette har eg gått gjennom nesten heile sjangeren ved at eg har sett 26 av dei 28 okkupasjonsdrama som er produsert. Eg har peika ut sju okkupasjonsdrama som i skrivande stund portretterer sentrale kvinnelege karakterar; *To liv*, *I slik en natt*, *Faneflukt*, *Liten Ida*, *Krigerens hjerte*, *Max Manus* og *Svik*. Gunnar Iversen sine fasar for dei norske okkupasjonsdrama har vore svært sentral for denne oppgåva. Blant anna i forhold til utveljing av materiale og som perspektiv til dei kvinneroller eg har analysert. Ved å kunn ha sett på tre av sju filmar med sentrale kvinnelege karakterar, og i hovudsak tre kvinneroller i desse filmene, har dette gjeve meg moglegheita til å gjere ei noko grundigare analysar av karakterane enn om eg hadde teke for meg fleire filmar. Det har gjeve meg moglegheita til å seie noko meir spesifikt om karakterane i desse filmene. Teorien og perspektiva eg har teke i bruk har bidratt til å kaste lys over framstillinga av dei sentrale karakterane. Blant anna ved hjelp av feministiske kjønnsperspektiv, tilskodarteori og forteljarteori.

Det verkar ironisk at Kjetil Lismoen i sin artikkel, (Rushprint 16.12.216), framhevar bilete av den norske jødedeportasjonen som symbol på den manglande representasjonen av kvinners innsats i okkupasjonsdramaet. For om ein ser på filmen *I slik en natt*, det einaste norske okkupasjonsdramaet som faktisk omhandlar jødedeportasjonen, skildrar den ei svært sterk og sjølvstendig kvinnerolle der hovudkarakteren sitt arbeid og kamp mot okkupasjonsmakta står i fokus. Lismoen påpeika også at ein i dag har til gode å sjå ein norsk film som ytar kvinners krigserfaringar rettferdigheit. Ut i frå dei tre filmeksempla eg i denne oppgåva har trekt fram, er det tydeleg at krigserfaringa til dei sentrale kvinnerollene i desse filmene kjem fram og vert fortalt. Gjennom tre ulike filmar får vi innsyn i tre ulike kvinners erfaringar gjennom okkupasjonstida. Dette gjennom filmar som i større eller mindre grad er basert på verkelege hendingar.

### 6.1 Erotiserte kvinnekarakterar

Ein kan sjå at det er stor forskjell i dei tre karakterane når det kjem til erotisk framstilling. Kan det vere at kvinnerollene vi ser i nyare okkupasjonsdrama er mindre liberale og frigjorte, fordi dei kunn er ein representasjon og ei oppfatning av korleis kvinnesynet var på 1940-tallet? Det kan verke som at det er ei meir nøyaktig og representativ framstilling av kvinner

under dei første filmene som kom ut og som vart laga av folk som levde og vaks opp underkrigen. Dette var personar som var vitne til kva som skjedde og gav kanskje ei annan framstilling av kvinnene enn i dei filmene som tek for seg krigen og kvinnesynet 70 år seinare. Forklaringa på dette kan peike mot filmkonvensjonar i norsk film på 1940 og 1950-tallet, der erotisering av karakterar på film ikkje stod like sterkt som det gjer i dagens filmkonvensjonar. Til dømes er kvinnerolla i den første filmen, *I slik en natt*, den rolla som er minst erotisert og objektivisert. Det finnast ikkje antydning til erotisering av karakteren og kjærleik og samliv er ein tematikk som er heilt fråverande når det kjem til karakteren Liv. Dette i ein film produsert i 1958. På motsett side kan ein sjå at Ann Mari i *Krigerens hjerte* og Tikken i *Max Manus* i mykje større grad stillast til skue.

Den estetiske framstillinga av Ann Mari står i stor kontrast til Liv. Ann Mari er ein karakter som i stor grad er prega av kjærleik og samliv som tematikk noko som er fråverande i framstillinga av Liv. Ann Mari sin nakne kropp kjem til syne fleire gongar. Dette gjer at Ann Mari skil seg ut i frå dei andre karakterane ved at ho er den einaste av dei tre karakterane som vert framstilt naken. Sjølv om ein kan argumentere for at den nakne kroppen til Ann Mari vert utnytta av det filmatiske apparatet ved den erotiske framstillinga, kan den nakne kroppen også lesast på fleire andre måtar som til dømes eit symbol for sårbarheit. Den nakne kroppen peikar mot at ho har mista noko, ektemannen sin, og at ho står ribba igjen. Tikken er også erotisert, noko som kjem fram i vårt første møte med denne karakteren der kameraet og blikket er retta mot rumpa hennar. Tikken er også erotisert ved at ho er iscenesett i pene antrekk og vakkert sminka. Det er altså 1950-tallets filmar som er minst erotisert og objektivisert. Framstillinga av kvinnelege karakterar, i mitt materiale, legg i nyare tid større vekt på erotisk framstilling og kjærleikstematikk. Slik som det kjem fram i karakterane frå *Krigerens hjerte*, *Max Manus* og i *Svik*.

Erotisering av kvinnelege karakterar kjem også fram i okkupasjonsdrama som ikkje har sentrale kvinnelege karakterar. I *Det største spillet* vert blant anna kvinnelege karakterar utsett for verbale kommentarar som peikar mot utsjånad og seksualitet. I *Secondløytnanten* finn ein også sexscener. Der er kjærleiken og ekteskapet mellom hovudkarakteren og kona vesentleg for motivasjonen til hovudkarakteren. *Svik* er eit døme på seksualisering av kvinners innsats under krigen. Dette kjem blant anna fram ved at karakteren Eva Karlsen brukar kroppen sin seksuelt for å skaffe informasjon. Nyare okkupasjonsdrama erotiserar i større grad kvinnelege karakterar og det er vanskeleg å ikkje sjå dette som ein tendens.

## 6.2 Kvinnekarakter, kompleksitet og det moderlege

Liv skil seg også i frå Ann Mari og Tikken når det kjem til rolla som mor. Sjølv om Liv gjennom filmforteljinga har ansvaret for ti barn har ho ikkje noko moderleg rolle ovanfor dei. Hennar mål og oppgåve er å få dei i sikkerheit noko som skuggar over all form for moderlege trekk. På den andre sida er morsrolla noko som i stor grad prega rollene til Tikken og Ann Mari som begge er mødrer. Ann Mari har Hennie som ho er mor til og har ansvaret for. Tikken er også mor til ein gut i frå hennar tidlegare ekteskap, men har også ei moderleg rolle ovanfor Max. Dette kjem blant anna fram mot slutten av filmen då Tikken klarar å få Max opp av sofaen og ut av leilegheita. Moderlege eigenskapar i sentrale kvinneroller i andre okkupasjonsdrama er ikkje heilt ukjend. I *To liv* ser karakteren Else det som sin plikt å hemne sonen sin ved å drepe han som var ansvarleg for sonen hennar sin død.

Det er forskjell på korleis det vert lagt føringar for karakterengasjement i dei tre karakterane. Ein kan sjå at alliansestructuren i *I slik en natt* i stor grad er baserast på Liv sine moralske eigenskapar og verdiar. Dette kjem fram gjennom Liv sitt ønske om å hjelpe barna og gjennom hennar innsats for å få dei i sikkerheit. Dette minner også om verdiane til Ann Mari som på trass av politiske standpunkt hjelper dei som treng hjelp. Blant anna når ho hjelper den unge jenta som må føde. Hå Tikken kjem føringar for karakterengasjement fram i blant anna hennar moderlege rolle ovanfor Max Manus. Liv er den karakteren som er minst erotisert og som i minst grad framstillast med tradisjonelle kvinnelege oppgåver. Til trass for at ho er ein karakter som kjem i frå den minst likestilte perioden, 1950-tallet.

Elisabeth Sveri argumenterar for at det store fleirtal av kvinner gjorde sin innsats ved å lose heim og familie gjennom den harde okkupasjonstida, men at kvinner også fann vegen til Sverige der dei gjorde forsvarretta arbeid (Sveri 1991: 6). Ein kan tydeleg sjå at dei arbeidsoppgåver som Sveri nemner som vesentlege for den kvinnelege innsatsen i forhold til motstandsarbeidet er representert i dei tre kvinnerollene. Både i *I slik en natt* og i *Krigerens hjerte* kan ein sjå at karakterane Liv og Ann Mari bruker sine kvinnelege ferdigheiter i sin kamp mot okkupasjonen. Dei opnar heimen og tek vare på familien sin. Liv sine eigenskapar knytt til ernæring er blant anna med på å løyse den vanskelege situasjonen med å skaffe mat til barna, ved at ho er doktor og veit kva dei treng. Ein kan også sjå at Ann Mari ved å opne heimen sin til Maximilian gjev dei to høvet til å planlegge og utføre ei flukt over grensa til

Sverige. Ho får til slutt samla familien sin og dei kjem seg over grensa til trygghet. I *Max Manus* kan ein også sjå at karakteren Tikken representera ei meir offisiell rolle i tilknytning til sjølv motstandsarbeidet ved at ho gjennom den britiske ambassade i Sverige jobbar for den norske militære organisasjonen som er styrt i frå Storbritannia. Ho er ein representant for heimefronten og motstandsarbeidet.

Om ein ser på dei okkupasjonsdrama som har sentrale kvinnelege karakterar kan ein sjå at der er nokre fellesnemningar som gjer at desse filmene skil seg ut i frå dei okkupasjonsdrama som har sentrale mannlege karakterar. Dei tre kvinnelege karakterane Liv, Ann Mari og Tikken er kvinner som under krigens herjingar på ulike måtar utfører avgjerande arbeid, men ikkje ein gong får vi sjå dei bærer våpen eller opptre trugande mot ein form for fiende, sjølv om dei ofte er i fare. Om ein samanliknar desse karaktereigenskapane med andre norske okkupasjonsdrama er dette noko som skil seg ut i frå filmar med mannlege karakterar. For det er få dømer på at mannlege karakterar ikkje har våpen, drep og kjempar mot ein fiende. Det finnast to filma der kvinneleg karakter brukar eller har våpen. Dette kjem fram i *To liv* og i *Svik*. I *To liv* kjem dette fram når Elisabeth hemnar sonen sin ved å ta livet av ein nazist og informant. I *Svik* har Eva våpen som ho beskyttar seg med når ho vert avslørt av nazistane og må flykte.

### 6.3 Sjølvstendige kvinnekarakterar

På tvers av alle Iversen sine fasar og periodar har dei filmene med sentrale kvinnelege karakterar ein ting til felles. Alle desse karakterane har aktive og sjølvstendige eigenskapar uavhengig av kva periode dei høyrer heime i. Det er ingen av helterollene som til dømes minner om Jan Baalsrud sin hjelpelausheit i *Ni liv*, ein film i frå den andre perioden der det ordinære heltemotet prega filmene. Det er heller ingen kvinnelege roller som minner om den rådville og psykisk ustabile karakteren Oddmund (Torolv Maurstad) i *Kalde spor*. Også i den første perioden, prega av traume, finn ein at Elisabeth i *To liv* har ei svært aktiv og sjølvstendig rolle der ho til slutt må ta saka i eigne hender og hemne sonen sin sjølv. I *Faneflukt* er det karakteren Liv som må guide og vise vegen over til Sverige. I den andre perioden kan ein sjå at Liv i *I slik en natt* også er ein svært aktiv og sjølvstendig karakter.

Det finnast også forskjellar mellom sentrale kvinnelege karakterar og mannlege karakterar i den fjerde perioden til Iversen. Ann Mari i *Krigerens hjerte* er den som reddar både

Maximillian og Markus ved å hjelpe dei over grensa til Sverige. I *Svik* greier hovudkarakteren Eva Karlsen å kome seg i sikkerheit i det ho vert avslørt av tyskarane. Tikken i *Max Manus* har også ei svært sjølvstendig og aktiv rolle der ho har ansvaret for blant anna forsyningar og utstyr til dei som driv motstandskamp. Ho går i frå eit ulukkeleg ekteskap og innleiar eit forhold til Max Manus. I motsetning til desse kvinnelege karakterane endar dei mannlege karakterane frå denne perioden opp med mindre vellukka avslutningar. I *Secondløytnanten* endar karakteren Thor opp med å ofre seg sjølv og livet sitt i kampen mot tyskarane. Dette ser ein også i andre periodar. Til dømes i *Kalde spor* der hovudkarakteren til slutt døyr etter å ha plagast med gjerningar han gjorde under krigen. *Stevnemøter med glemte år* tek også for seg og nøstar opp ei svært tragisk historie rundt karakteren Sven. Sjølv om Max Manus til slutt får Tikken ved sin side som hjelper han opp og ut av leilegheita han har drukke seg vekk i, kjem det tydeleg fram at han seinare endar opp med alkoholproblem. Ein kan altså sjå at alle okkupasjonsdrama med sentrale kvinnelege karakterar har ein ting til felles. Dei kvinnelege karakterane er framstilte som aktive og sjølvstendige. Eit fellestrekk som strekk seg i frå okkupasjonsdramaets start i 1946 fram til den nyaste filmen med ein sentral kvinneleg karakter i 2009.

Ein kan sjå at analysane eg har gjort av dei tre kvinnelege karakterane, i to av tre tilfeller, bidreg til å underbygge Iversen sine periodar. Dette kjem fram i *Krigerens hjerte* og i *Max Manus*. Ann Mari ein karakter som har mange av dei kjenneteikn som kategoriserar den revisjonistiske perioden. Blant anna at ho sviktar lokalsamfunnet og vennane hennar i sitt forhold til Maximillian. Ho er eit ordinært menneske med evna til å gjere feil. Ho er prega av indre tvil og usikkerheit, noko som kjem fram når ho prøvar å ta sitt eige liv. Tikken har også dei kjenneteikn som pregar den fjerde fasen. Sjølv om ho er ein sentral karakter som representerar arbeidet kvinner gjorde under krigen, er ho satt på sidelinja som ei kjærleiksinteresse i forteljinga om Max Manus.

Liv er den karakteren som i størst grad skil seg ut i forhold til Iversen sine periodar. Den andre perioden som, *I slik en natt* høyrer heime i, er prega av ordinært kollektivt heltemot. Liv er den mest sentrale og reinspikka helterolla ein finn i denne perioden. Hennar mål vert ikkje oppnådd ved hjelp av ein kollektiv innsats, slik som ofte er norma for denne perioden. Det er Liv som aleine reddar ungane i sikkerheit når andre ikkje kan hjelpe henne. Ho er aldri i tvil om kva ho skal gjere, og er sjølvstendig, aktiv og sterk.





## 7. Referansar

### Referanseliste

Engelstad, Audun (2015) *Film og forteljing*, Bergen, Fagbokforlaget

Engelstad, Audun og Lothe, Jakob (2008) «Filmens narrasjon og stil», i Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre *Filmanalytiske Tradisjoner*, Oslo, Universitetsforlaget

Gjelsvik, Anne (2007) «Med deg selv som detektor», i Erstad, Ola og Solum, Ove *Følelser for film*, Oslo, Gyldendal

Gjelsvik, Anne og Myrstad, Anne Marit (2008) «Filmens bilder av kvinner og menn», i Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo, Universitetsforlaget

Iversen, Gunnar (2012) «From trauma to heroism: Cultural memory and remembrance in Norwegian occupation dramas, 1946-2009» *Journal of Scandinavian Cinema*

Iversen, Gunnar (2011) *Norsk Filmhistorie. Spillefilmen 1911-2011*, Oslo, Universitetsforlaget

Iversen, Gunnar (1995) *Okkupasjonsdramane: fem år slik vi så dem på film.*, Oslo, Det norske filminstitutt

Iversen, Gunnar og Solum, Ove (2010) *Den norske filmbølgen. Fra Orions belte til Max Manus*, Oslo, Universitetsforlaget

Kracauer, Siegfried (1997) *Theory of film: the redemption of physical reality*, Princeton, N.J, Princeton University Press

Lismoen, Kjetil (2016) «Krigens kvinner vil inn i norsk film» Rushprint.no 16.12.2016:  
<http://rushprint.no/2016/12/krigens-kvinner-vil-inn-i-norsk-film/>

Modleski, Tania (2009) «From the women who knew too much: Hitchcock and feminist theory» Braudy, i Leo og Cohen, Marshall *Film Theory & criticism*, New York, Oxford University Press

Mulvey, Laura (2009) «Visual Pleasure and Narrative Cinema», i Braudy, Leo og Cohen, Marshall *Film Theory & criticism*, New York, Oxford University Press

Sveri, Elisabeth (1991) *Kvinner i norsk motstandsbevegelse 1940-1945*, Oslo, Norges hjemmefrontmuseum

Smith, Murray (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford, Clarendon Press

Sørensen, Bjørn, Salmi, Hannu, Vestergaard Kau, Edvin og Olson, Jan (2012) «World war II and Scandinavian cinema: An overview», i *Journal of Scandinavian Cinema*

Sørensen, Tonje Haugdal (2015) *The Second World War in Norwegian film. The topography of Remembrance*, Bergen, AIT. OSLO AS/ University of Bergen

## Leseliste

Blom, Ida og Sogner, Sløvi (1999) *Med kjønnsperspektiv på norsk historie. Frå vikingtid til 2000-årsskiftet*, Oslo, Cappelen Akademiske Forlag as

Bordwell, David (1985) *Narration in the fiction film*, United States of America, The University of Wisconsin Press

Browne, Nick (1975-1976) «The Spectator in the Text: The rhetoric of «Stagecoach», », i *Film Quarterly*, Vol. 29, No. 2. University of California Press

Braaten, Lars Thomas, Holst, Jan Erik og Kortner, Jan H (1995) *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Oslo, Gyldendal

Hanche, Øivind, Iversen, Gunnar og Aas, Nils Klevjer (2004) «Betre enn sitt rykte». *En liten norsk filmhistorie*, Oslo, Norsk filminstitutt

Holst, Jan Erik (2011) *Filmen i Norge: norske kinofilmer 1995-2011*, Oslo, Gyldendal

Iversen, Gunnar (2013) *Visjon og virkelighet: Arne Skouen og filmen*, Oslo, Akademika

Kaplan, E. Ann (2010) «Is the gaze male?», i Furstenau, Marc *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*, Milton Park, Abingdon, Routledge

Mulvey, Laura (2010) «Afterthoughts on `visual pleasure and narrative cinema`», i Furstenau, Marc, *The Film Theory Reader. Debates and Arguments*, Milton Park, Abingdon, Routledge

## **Filmliste:**

*Belønningen* (Bjørn Lien, 1980)  
*Blodveien* (Kåre Bergstrøm og Rados Novakovic, 1955)  
*Bobbys krig* (Arnljot Berge, 1974)  
*Brent jord* (Knut Andersen, 1969)  
*Charlie`s Angles* (McG, 2000)  
*Det største spillet* (Knut Bohwim, 1967)  
*Englandsfarere* (Toralf Sandø, 1946)  
*Faneflukt* (Eldar Einarson, 1975)  
*Flukten fra Dakar* (Titus Vibe-Müller, 1951)  
*In to the white* (Petter Ness, 2012)  
*I slik en natt* (Sigval Maartmann-Moe, 1959)  
*Kalde spor* (Arne Skouen, 1962)  
*Kampen om tungtvannet* (Titus Vibe-Müller, 1948)  
*Kongens nei* (Erik Poppe, 2016)  
*Kontakt!* (Nils R. Müller, 1956)  
*Krigerens hjerte* (Leidulv Risan, 1992)  
*Liten Ida* (Laila Mikkelsen, 1981)  
*Max Manus* (Espen Sandberg og Joachim Rønning, 2008)  
*Ni liv* (Arne Skouen, 1957)  
*Nødlanding* (Arne Skouen, 1952)  
*Omringet* (Arne Skouen, 1960)  
*Over grensen* (Bente Erichsen, 1987)  
*Rear Window* (Alfred Hitchcock, 1954)  
*Secondløytnanten* (Hans Petter Moland, 1993)  
*Shetlandsgjengen* (Michael Forlong, 1954)  
*Stevnemøte med glemte år* (Jon Lennart Mjøen, 1957)  
*Svik* (Håkon Gundersen, 2009)  
*Tatt av vinden* (Victor Fleming og George Cukor, 1939)  
*To liv* (Titus Vibe-Müller, 1946)  
*Under en steinhimmel* (Knut Andersen og Igor Maslennikov, 1974)  
*Vi vil leve* (Rolf Randall & Olav Dalgard, 1946)