



*Filmen om Max Manus som  
historieformidling*

Marie Bratlie



Masteroppgave i historie ved Institutt for arkeologi,  
konservering og historie, IAKH.

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2011







**MANUS**

**til  
manus**

Filmen om Max Manus som historiefremføring

Marie Bratlie

Masteroppgave i historie ved Institutt for arkeologi,  
konservering og historie, IAKH.

Universitetet i Oslo

Våren 2011

© Forfatter: Marie Bratlie

År: 2011

Tittel: Manus til manus. Filmen om Max Manus som historieformidling

Forfatter: Marie Bratlie

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Denne oppgaven er en studie av den norske filmen *Max Manus*. Jeg ønsker å vurdere om filmen kan fungere som historiefremføring, og eventuelt hvordan. For å komme frem til en konklusjon på dette, har jeg undersøkt fire forskjellige temaer. I kapittel 2 tar jeg for meg hvordan film kan fungere som historiefremføring generelt. Dette er et tema som stadig får større oppmerksomhet i internasjonal sammenheng. Det diskuteres hvilke krav en må sette til god historiefremføring på film. I kapittel 3 er det selve filmen *Max Manus* som står i sentrum. Her tar jeg for meg plottet, karakterene, budskapet og tendensen i filmen og undersøker hvilken sjanger *Max Manus* hører hjemme under. Til slutt ser jeg på hvordan arbeidet med historiske konsulenter har foregått. Kapittel 4 handler om fortolkningsfellesskapet og hvordan grunnfortellingen har blitt fortalt de siste 65 årene. Minnekulturen og kollektivtradisjonen kommenteres også. I kapittel 5 er det debatten som oppsto da *Max Manus* kom på kino som står i sentrum. Kapittel 6 er en oppsummering av oppgaven hvor jeg gir en konklusjon på problemstillingen min.

## Forord

Når jeg uteksamineres fra Universitetet i Oslo våren 2011 har jeg gått fem år på Lektorprogrammet og er utdannet til å undervise i historie og norsk. På Lektorprogrammet har studentene halvannet år på å skrive masteroppgaven. Dette har vært en utfordring, men også veldig lærerikt.

Å skrive en masteroppgave er et individuelt arbeid, men til tider har det følt ut som et samarbeidsprosjekt. Dette er jeg veldig takknemlig for! Jeg har fått uvurderlig hjelp av flinke og støttende mennesker gjennom dette halvannet året og jeg vil her benytte sjansen til å takke dem.

Først vil jeg takke veilederen min Gro Hagemann for strålende veiledning og støttende ord. Gro har også dannet en veldig hjelpsom kollokviegruppe av alle studentene som har henne som veileder. Jeg vil gjerne takke denne gruppen for gode og konstruktive tilbakemeldinger, samt sosialt samvær. Kristine Sverresen og min far Jon Iver Bratlie skal ha stor takk for kontinuerlig korrekturlesing. Jeg vil også takke min mor for hjelp med kreative løsninger og mine romkamerater, Beate Bratlie og Kjell Peder Almli, for støtte og oppmuntring gjennom hele prosjektet. Ikke minst vil jeg takke Silje Kristine Sørvik, Lars Hvaal og Mia Roaldsen Dahl for mange timer på lesesalen og sene peptalks over telefon.

Til slutt vil jeg rette en takk til Filmkameratene A/S, med John M. Jacobsen i spissen og Arnfinn Moland på Norsk Hjemmefrontmuseum for en imøtekommende innstilling og raske og utfyllende svar på mine henvendelser.

Hjertelig takk alle sammen!

Oslo mai 2011

Marie Bratlie

# Innholdsfortegnelse

## Innhold

Forord .....	VII
Kapittel 1: Innledning.....	1
Introduksjon .....	1
Mitt utgangspunkt .....	1
Bakgrunn for norsk krigsfilmhistorie .....	2
Problemstilling .....	4
Teori .....	5
Teori: film som historiefremføring.....	5
Teori: grunnfortellingen og fortolkningsfellesskapet.....	8
Hvor står min oppgave? .....	10
Kilder og metode .....	10
Kapitteloversikt .....	12
Kapittel 2: Hvordan kan film fortelle historie? .....	15
Film som medium.....	15
Hvordan lese en historisk film?.....	23
Oppsummering .....	26
Kapittel 3: Filmen om Max Manus .....	29
Max Manus-filmen.....	30
Plot og karakterer .....	34
Budskap og tendens.....	38
Biofilm .....	39
Samarbeid med konsulenter .....	44
4 årsaker til mulige historiske friheter.....	45
Oppsummering .....	45
Kapittel 4: Fortellingen om krigen .....	47
Begrepsavklaringer.....	48
Fortolkningsfellesskap .....	49
Grunnfortellingen om okkupasjonshistorien gjennom 65 år.....	51
Minnekultur.....	57



Kollektivtradisjon.....	60
Oppsummering .....	62
Kapittel 5: Debatten om Max Manus .....	65
”Max storm i mediene” .....	65
Anmeldelser .....	67
Debatten .....	71
Debatt 1: Hvilke historiske friheter kan aksepteres?.....	71
Konklusjon av debatt 1.....	77
Debatt 2: Hva er filmens perspektiv?.....	79
Konklusjon av debatt 2.....	86
Kapittel 6: Avslutning .....	89
Oppsummering .....	89
Konklusjon .....	95
Videre arbeid .....	96
Litteraturliste .....	97
Bøker og tidsskrifter:.....	97
Avisartikler:.....	98
Internettsider: .....	99
Kilder:.....	100
Vedlegg .....	101
Handlingsreferat .....	101



## Kapittel 1: Innledning

### Introduksjon

Max Manus er en av Norges mest kjente motstandsmenn fra andre verdenskrig. Han var medlem av sabotasjegruppa Oslo-gjengen. I desember 2008 kom spillefilmen om Max Manus sin innsats under okkupasjonstiden på kino. Filmen hadde ganske enkelt tittelen *Max Manus*, og handlet om Manus, hans kamerater og deres motstandsarbeid mot tyskerne under den tyske okkupasjonen av Norge. Filmen ble enormt populær her i landet: spesielt ungdom og veteraner strømmet til kinoene. Jeg var også en av dem som tok turen til kinoen, men jeg var nok ikke så bevisst på hva jeg skulle se. Da jeg etter 2 timer kom ut fra salen, var jeg meget overrasket. Jeg kunne vanskelig forstå at jeg, etter grunnskolen, videregående og 80 studiepoeng i historie fra Universitetet i Oslo, *aldri* hadde hørt om Max Manus eller Gunnar Sønsteby. Men nå var nysgjerrigheten vekket.

Det ble stor interesse for Max Manus og krigen her i landet da filmen ble utgitt, og innen begynnelsen av februar 2009, var filmen sett av over 1 million kinogjengere.<sup>1</sup> Dette førte til at *Max Manus* ble Norges mest sette film siden *Flåklypa Grand Prix* (1975). En slik norsk kinosuksess går ikke umerket hen i media, særlig når den handler om krigen. Tusenvis av avisartikler og avisinlegg omhandlet filmen, og det ble mye debatt i alle medier. Min nyvekkede interesse for krigen og norsk motstandskamp, førte til at jeg fulgte med på debatten og utviklingen av den. Da jeg så skulle velge tema for masteroppgaven min i historie, var valget enkelt. Med *Max Manus* som eksempelfilm vil jeg undersøke spørsmålet: Kan film formidle historie på en god måte?

### Mitt utgangspunkt

Film i skolen har lenge vært et omdiskutert tema. Det diskuteres hva slags utbytte elevene får av ulike filmer og hvordan en som lærer skal undervise ved hjelp av film. Hvordan skal elevene jobbe med filmen? Hva slags for- og etterarbeid skal gjøres? Oppnår elevene læringsmålene? Siden jeg selv skal bli lærer bestemte jeg meg for å ta spørsmålet om film kan formidle historie på en god måte, seriøst. Jeg valgte allikevel ikke å skrive en historiedidaktisk oppgave, da jeg er nysgjerrig på hvordan film kan formidle historie til folk generelt, også utenfor en undervisningssituasjon. Det er et spennende og stadig voksende tema. Film er et populært medium, som har en bred rekkevidde. Ved å velge temaet om

---

<sup>1</sup> <http://www.filmweb.no/filmnytt/article202107.ece> Lest:20.03.2011.

historie på film dekker jeg både mitt interessefelt og et tema som er aktuelt og har stor nytteverdi for meg i min videre karriere.

### **Bakgrunn for norsk krigsfilmhistorie**

Jeg vil kort fortelle om norsk krigsfilmhistorie. Dette gjør jeg fordi jeg vil klargjøre hvilken filmtradisjon *Max Manus* plasserer seg i. Hvilken tendens regjerer i norske filmer om krigen? Skiller *Max Manus* seg ut fra tendensen som finnes i filmtradisjonen om norske krigsfilmer, eller melder den seg inn i den? For å svare på disse spørsmålene vil jeg kartlegge hvilke krigsfilmer som er utgitt siden krigen, og se kort på hva disse handler om.

Krigen har opptatt folk i Norge siden frigjøringen i 1945. Det blir stadig utgitt bøker hvor krigen står i sentrum, og nå har også filmbransjen sin interesse for krigsårene våknet igjen etter en pause. Den forrige krigsfilmen som ble laget i Norge, kom i 1993. Dette var filmen *Secondløytnanten* som er løst basert på historien om Thor Olaf Hannevig sin kamp som motstandsmann. Under følger en liste over norske spillefilmer med tema fra andre verdenskrig og året de kom ut, slik at oversikten over tendensen i norsk krigsfilmhistorie blir tydeligere.

Tabell 1:

Årstall	Tittel	Tema for handlingen
1946	<i>Vi vil leve</i>	To norske menn driver illegalt arbeid under krigen
1946	<i>Englandsfarere</i>	Sjømenn som seilte mellom Norge og Storbritannia.
1946	<i>To liv</i>	En angiver trenger seg inn i livet til en norsk familie. Angiveren angir sønnen i familien og forfører datteren.
1948	<i>Kampen om tungtvannet</i>	Tungtvannsfabrikken på Vemork blir sprengt av Kompani Linge i februar 1943.
1951	<i>Flukten fra Dakar</i>	Skipet M/S "Lidvard" sin flukt fra tyske styresmakter som holdt skipet tilbake fra seilas i over 1 år.
1952	<i>Nødlanding</i>	Patriotiske nordmenn som skjuler amerikanske bombeflypiloter som styrter, men som redder seg ved å hoppe ut i fallskjerm.
1954	<i>Shetlandsgjengen</i>	Sjømenn som holdt vannveien åpen mellom Shetland og Storbritannia.
1956	<i>Kontakt</i>	Norske menn som drev med illegal varsling over radio.
1957	<i>Ni liv</i>	Sabotasjemannen Jan Baasland sin flukt til Sverige.

1958	<i>I slik en natt</i>	En ung kvinnelig lege forsøker i 1942 å flykte til Sverige med en gruppe foreldreløse jødiske flyktningbarn som er etterfulgt i Norge. Hun vil redde dem fra en tragisk skjebne.
1960	<i>Omringet</i>	Motstandsmannen Knut Magne Haugland sitt arbeid under krigen.
1962	<i>Kalde spor</i>	Sjøfolk som forsøker å redde 12 flyktninger.
1964	<i>Marengo</i>	En flyktning som rømmer med et norsk skip.
1967	<i>Det største spillet</i>	Motstandsmannen Gunvald Tomstad sitt arbeid under krigen.
1969	<i>Brent jord</i>	Tyskernes brenning av store deler av Finnmark mot slutten av krigen.
1974	<i>Under en steinhimmel</i>	Tilintetgjørelsen av Øst-Finnmark i 1944.
1974	<i>Bobbys krig</i>	Vennskapsforholdet mellom to unge gutter: en norsk og en tysk.
1975	<i>Faneflukt</i>	En norsk kvinne som forelsker seg i en tysk soldat. Rømmer til Sverige med han når familien hennes fordømmer forelskelsen. Hun får senere vite at han allerede er gift i Tyskland.
1981	<i>Liten Ida</i>	Moren til Ida er sammen med en tysk SS-soldat. Både barn og voksne snur ryggen til lille Ida.
1987	<i>Over grensen</i>	Et jødisk ektepar forsøker å rømme til Sverige i 1942 ved hjelp av norske grenseløser. Forsøket mislykkes og de blir drept. I 1947 kommer det frem at ekteparet ble drept av norske grenseløser. Nordmennene blir frikjent.
1992	<i>Krigerens hjerte</i>	Kjærlighetshistorie. Et trekantdrama mellom norske Ann Mari, hennes finske mann som er antatt død under krigen, men som returnerer og Ann Mari sin nye kjæreste som er tysk soldat.
1993	<i>Secondløytnanten</i>	Den pensjonerte skipskapteinen og secondløytnanten Thor Espedal melder seg til tjeneste for å slåss mot tyskerne. Leder til slutt sitt eget lille kompani, da han synes den norske motstanden er for dårlig. Bygger løst på historien om motstandsmannen Thor Olaf Hannevig.
2008	<i>Max Manus</i>	Motstandsmannen Max Manus sitt arbeid under krigen.

Kilde: Braaten, Lars Thomas (m.fl.), *Filmen i Norge*, 2.opplag, 1995.

Som vi ser i tabellen, er det to klare tendenser. Den første er at det fra slutten av 1970-tallet stadig blir produsert færre norske krigsfilmer. Fra *Secondløytnanten* til *Max Manus* har det passert hele 15 år. Nå har derimot interessen for krigsfilmer blusset opp igjen. I tillegg til *Max Manus*, som kom ut i 2008 og *Svik* (2009), er det flere filmer omhandlende krigsårene i

anmarsj. Det kommer en film om den norske angiveren Henry Rinnan med skuespiller Jon Øigarden i hovedrollen. Det er foreløpig ikke satt noen premieredato på filmen, da det har blitt forsinkelser i manusskrivingen. Produksjonen av en ny versjon av tungtvannsaksjonen er i gang. Dette blir en seks timer lang TV-serie som etter planen skal vises på NRK høsten 2011.<sup>2</sup> Et norsk-britisk samarbeid om en film om engelske og tyske flypiloter i villmarken i Norge er under innspilling våren 2011.<sup>3</sup> Filmen heter *Comrade* og har flere store britiske skuespillere i hovedrollene, samt nordmannen Stig Henrik Hoff.

Den andre klare tendensen er endringen i tema i filmene fra midten av 1970-tallet. Vi ser en dreining bort fra de klare heltehistoriene som har dominert filmbildet frem til da. Vi får nå temaer som omhandler de mer kontroversielle aspektene under krigen. Temaer omhandlende vennskapsbånd som knyttes på tvers av fiendebildet, ”tyskertøser” og norske grenseløser som blir frikjent for mord på et jødisk ektepar blir satt i fokus. Dette kan ha sammenheng med endringen vi også får se i grunnfortellingen om okkupasjonshistorien.<sup>4</sup> I dag er det en god blanding i temaene vi får presentert på film. Vi får sterke heltehistorier, som *Max Manus* og nyinnspillingen av *Kampen om tungtvannet*, og historier med mer omstridte temaer, som filmen om Henry Rinnan.

## **Problemstilling**

Det overordnede emnet for min masteroppgave er ”Historie og film”. Dette emnet handler om å sette fokus på ulike aspekter ved formidling av historie gjennom filmmediet. Jeg har valgt å ta for meg *Max Manus*, og undersøke hvorvidt den oppfyller kravene som bør stilles til godkjent formidling av historie. Hovedproblemstillingen min lyder som følger: Gir *Max Manus* en god historisk fremstilling av Oslo-gjengen under den tyske okkupasjonen av Norge?

Gjennom oppgaven er det flere underspørsmål jeg ønsker å belyse. Disse er blant annet: Hvilke krav må vi stille til faglig god formidling av historie på film? Hvordan plasserer *Max Manus* seg i forhold til det som gjerne blir kalt grunnfortellingen om krigen i Norge? Hvilke syn på historie på film kom frem i debatten om *Max Manus*?

---

<sup>2</sup> <http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/ostafjells/telemark/1.6451800> Lest:26.03.2011.

<sup>3</sup> <http://rushprint.no/blog/nok-en-norsk-krigsfilm/> Lest 26.03.2011.

<sup>4</sup> Se kapittel 4.

## **Teori**

Min problemstilling forutsetter at jeg setter meg inn i teorien for to ulike temaer. Det første er teori om film som formidler av historie. Det andre temaet omhandler grunnfortellingen om okkupasjonstiden, fortolkningsfellesskapet som eksisterer i dag og forskning som er gjort rundt minnekulturen og kollektivtradisjonen fra okkupasjonstiden som har levd i samfunnet vårt siden krigens slutt.

### **Teori: film som historiefremstilling**

Historie på film som akademisk disiplin ble på mange måter dannet på 1960-tallet. I denne perioden ble det åpnet opp for ideen om å forske på historie på mer utradisjonelle måter. Et eksempel på dette er nettopp at det ble mulig å forske på populærkultur som et seriøst bidrag til kunnskap om fortiden. Mot slutten av 1960-tallet begynte historikere å interessere seg for historiefremstilling på film, og i ulike fagmiljøer ble det produsert fagstoff om emnet. Det var i første rekke dokumentarfilmen som ble diskutert. Vekten lå på hvordan dokumentarfilmene kunne fungere som kilde for den tiden de ble produsert i, og hvordan en kunne bruke filmmediet i en klasseromssituasjon. En mer kildekritisk refleksjon kom inn på 1980-tallet. Hvordan ble historiefremstillingen på film preget av produksjonstidspunktet? Det ble reist spørsmål om film bare kunne formidle historie om den tiden den ble laget i eller om den også kunne formidle noe om tiden filmen handlet om. Kunne for eksempel en film om Romerriket, laget i 1975, gi oss informasjon om Romerriket eller bare om teknologi osv. i 1975?

Fra 1980-tallet har feltet stadig vokst, og i dag er det et relativt stort fagområde. Det er også i høyeste grad tverrfaglig, og det er selvsagt mange andre fag enn historie som forsker på film. De viktigste er filmstudier, kommunikasjonsstudier, kulturstudier, litteraturstudier og kjønnsstudier.

Den amerikanske historikeren John O'Connor er en pioner innenfor emnet om historie på film. Han var med å starte tidsskriftet *Film & History* allerede i 1971, og har etter dette vært meget aktiv både i de amerikanske og globale miljøene rundt historiefremstilling på film.<sup>5</sup> Han har utgitt flere bøker innenfor emnet. Den første var *Images as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television* i 1990, som jeg benytter meg av i oppgaven.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> [http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/film\\_and\\_history/v034/34.2welsh.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/film_and_history/v034/34.2welsh.html) Lest: 04.04.2011

<sup>6</sup> O'Connor, John, *Image as artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Robert E. Krieger Publishing CO., INC., Florida, 1990.

I boken *Images as Artifact* har han utarbeidet en metode til å analysere visuelle medier. Denne metoden, eller fremgangsmåten, har parallelle trekk til måten vi analyserer en skrevet tekst på. Men O`Connor legger stor vekt på at det visuelle mediet er forskjellig fra det skriftlige. Han understreker at det visuelle mediet bruker et helt annet språk for å formidle historien til tilskuerne på, enn den mer tradisjonelle måten med sorte bokstaver på en hvit side. Det visuelle språket formidler budskapet med lyd, bevegende bilder, musikk med mer, og disse virkemidlene appellerer til seernes følelser i tillegg til intellektet. Hovedmålet til O`Connor er å gjøre seerne av det bevegende bildet mer kritiske og bevisste til dette språket. O`Connor bruker begrepet ”moving images artifact” for å dekke alle typer av bevegende bilder, ikke bare moderne filmer.<sup>7</sup>

Det er tre sentrale punkter som må undersøkes i metoden O`Connor har utarbeidet. Det er innholdet (content), produksjonen (production) og resepsjonen (reception) av filmen som skal studeres. Til innholdet stiller han spørsmål som: Er historien som blir fortalt i filmen en nøye planlagt og sammenhengende tolkning av de historiske hendelsene filmen handler om? Farger den visuelle stilen og det visuelle språket synspunktene i filmen? Kan den filmatiske tolkningen av den historiske hendelsen støttes i kildemateriale? Til produksjonen er det spørsmål om hvordan filmen ble finansiert og produksjonsprosessen som undersøkes. Har filmen fått støtte fra firmaer og selskaper som kan profittere av at filmen har en spesiell vinkling fremfor en annen? Møtte filmskaperne innholdet i filmen med et forutinntatt syn? Var de nært knyttet til hendelsene filmen forteller om? Hvordan har arbeidet med historiske konsulenter foregått? Resepsjonen, eller mottakelsen, av filmen er det siste tema som skal undersøkes. Her bør det stilles spørsmål om hvordan filmen ble mottatt, hva slags markedsføring som ble gjort og hva slags respons filmen fikk.<sup>8</sup>

Innenfor historiefaget har den amerikanske historikeren Robert A. Rosenstone vært en av de fremste forskerne med særlig interesse for hvordan film også kan formidle historisk fortid, ikke bare den tiden den ble laget i. Derfor er han en av dem jeg støtter meg mest til i denne oppgaven. Det er spesielt boken hans *History on Film/Film on History* fra 2006 jeg har benyttet meg av.<sup>9</sup> Han ble opptatt av historieformidling på film på 1970-tallet. Han har

---

<sup>7</sup> O`Connor, 1990:4.

<sup>8</sup> O`Connor, 1990:38-39.

<sup>9</sup> Rosenstone, Robert, *History on Film, Film on History*, Pearson Education Limited, Storbritannia, 2006.



skrevet mye om emnet, både bøker, artikler og innlegg. Han har også arbeidet som uoffisiell historisk konsulent for den historiske filmen *Reds* (1982).<sup>10</sup>

Rosenstone legger mye vekt på at folk som studerer historie på film, ikke må henge seg opp i alle de tingene en film *ikke* kan gjøre, da spesielt i forhold til en empirisk bok. I stedet for å fastslå at ikke en film kan vise til kilder eller liknende, må vi heller fokusere på det en film faktisk *kan* gjøre. Målet er ikke å få filmmediet til å bli så likt bokmediet som mulig, for vi har allerede bøker.<sup>11</sup> I tillegg flagger Rosenstone den faktoren at den skriftlige historien i virkeligheten ikke er så håndfast som vi gjerne tror den er. Den skriftlige historien er også preget av sjanger, og disse sjangrene har, som film, sine egne retningslinjer og begrensninger. En fagbok vil også til en viss grad ta i bruk fiksjonsmomenter. For eksempel måten hendelsene i boken er bundet sammen på, blir for Rosenstone, og Hayden White som Rosenstone lar seg inspirere av, fiksjon.<sup>12</sup>

På den ene siden understreker Rosenstone likhetene mellom film og bok og på den andre siden fremhever han særtrekkene ved film, ikke som begrensning, men som en ny mulighet for formidling av historie. Det Rosenstone ønsker å få frem er at den skriftlige historiefortellingen ikke er den eneste måten å formidle historie på.<sup>13</sup> Historieforskning er et levende studie, i den forstand at den er i stadig endring. Historikere må tilpasse seg at historie blir fortalt i mange ulike former og medier, og fordi disse ulike formene påvirker vår historiebevissthet og historietenkning, er det viktig å studere dem.

Rosenstone henviser mye til den kanadiske historikeren Natalie Zemon Davis i sin bok. Davis er på mange måter motstykket til Rosenstone. Hun er den av disse tre som er den mest tradisjonelle. Hun setter strenge krav til hvordan film kan fungere som historiefomidling, og drar kontinuerlig tråden fra film til bok. Davis har både skrevet bøker og artikler om historiefomidling på film, og hun har vært historisk konsulent for filmen *The Return of Martin Guerre* (1982). Hun har selv skrevet boken med samme navn.

I boken *Slaves on Screen. Film and Historical Vision* legger Davis vekt på hvordan en filmskaper kan løse problemer hun mener filmmediet står overfor.<sup>14</sup> Hun deler forslag om

---

<sup>10</sup> Rosenstone, 2006:6.

<sup>11</sup> Rosenstone, 2006:30.

<sup>12</sup> Rosenstone, 2006:2.

<sup>13</sup> Rosenstone, 2006:30.

<sup>14</sup> Davis, Natalie Zemon, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, The Barbara Lectureship Forum, Canada, 2000.

hvordan en regissør for eksempel kan løse det hun ser på som problemet med manglende litteraturliste og kildehenvisninger. Davis mener også at film har et problem når det kommer til partiskhet. Hun understreker at en film ofte bare viser historien sett fra ett synspunkt, og hun viser til forslag på måter en filmskaper kan løse dette. Rosenstone mener at Davis trekker for mange paralleller mellom filmmediet og bokmediet. Han er ikke enig i at det bør være et mål å få film mer lik en bok, men han er takknemlig for hennes bidrag til diskusjonen og respekterer arbeidet hennes.

Men Davis er åpen for at film kan formidle historiske syn på fortiden, så lenge vi ikke sammenlikner filmmediet med fagbøker. Hvis vi kontinuerlig er bevisste på forskjellen mellom en historisk film og en fagbok, kan vi stille spørsmål til den historiske filmen som er parallell med dem vi stiller til en fagbok.<sup>15</sup>

De tre viktigste bidragsyterne til diskusjonen om hvordan film kan formidle historie, er for meg altså John O`Connor, Robert A. Rosenstone og Natalie Zemon Davis. Selv om Davis sin bok ble utgitt seks år før Rosenstone sin har jeg valgt å sette Rosenstone før Davis. Grunnen til dette er at Rosenstone henviser en del til Davis, og det er Rosenstone jeg bruker mest aktivt.

### **Teori: grunnfortellingen og fortolkningsfellesskapet**

Grunnfortellingen om okkupasjonstiden har vært mye diskutert, spesielt de siste 30 årene. Grunnfortellingen er i denne sammenheng den samlede skrevne historien om okkupasjonstiden. Tett knyttet til grunnfortellingen er minnekulturen og kollektivtradisjonen. Begrepene grunnfortelling, minnekultur og kollektivtradisjon flyter i hverandre, men jeg har valgt å skille dem fra hverandre i kapittel 4. Minnekulturen er den historien om okkupasjonshistorien som lever i minnene til folk. En trenger ikke å ha opplevd krigen selv og ha egne minner fra den for å ta del i minnekulturen. Den blir overført fra generasjon til generasjon. Kollektivtradisjonen er den samlede kunnskapen om krigen, både den skriftlige og den muntlige. Jeg velger å også kommentere fortolkningsfellesskapet i denne sammenheng. Et fortolkningsfellesskap er et fellesskap av mennesker som har et relativt likt ståsted og lik bakgrunn, slik at de har forutsetninger for å tolke for eksempel en film likt. Et fortolkningsfellesskap kan være blant annet nasjonalt, lokalt og aldersbestemt. Teorien om fortolkningsfellesskapet kunne også stått under teorien om film som medium, men fordi jeg

---

<sup>15</sup> Davis, 2000:15.

behandler fortolkningsfellesskapet i samme kapittel som grunnfortellingen, minnekulturen og kollektivtradisjonen, velger jeg å ha det her.

Ole Kristian Grimnes er en nestor i norsk historieforskning om krigen. Han arbeider spesielt med norsk okkupasjonshistorie 1940-1945. I artikkelen ”Hvor står okkupasjonshistorien nå” i *Nytt norsk tidsskrift* 2-3 i 2009 skriver han om hvordan grunnfortellingen har forandret seg i løpet av de 65 årene som har gått siden krigen.<sup>16</sup> Den har stadig tatt opp i seg flere historier og blitt mer nyansert. Han reiser også spørsmålet om grunnfortellingen kan ta opp i seg alle historier fra krigen. Er *alt* mulig å integrere i grunnfortellingen?

Folkloristen Anne Eriksen var tidlig ute i Norge med sin problematisering av grunnfortellingen. Boken hennes *Det var noe annet under krigen. 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon* har jeg i all hovedsak benyttet meg av for å kunne uttale meg om kollektivtradisjonen om andre verdenskrig.<sup>17</sup> Eriksen sin bok kom for 16 år siden og ble stemplet som kontroversiell, men jeg vil hevde at den fortsatt er relevant. I boken tar Eriksen opp kollektivtradisjonen som lever blant nordmenn. Hun definerer kollektivtradisjonen til å være den samlede kunnskapen om andre verdenskrig, både den skriftlige og den som lever i minnene til folk. Hun omtaler hvordan kollektivtradisjonen finnes hos alle som tilhører det samfunnet kollektivtradisjonen hører til i, selv om en ikke selv levde da hendelsen kollektivtradisjonen handler om fant sted.

Våren 2010 disputerte historiker Synne Corell ved Universitetet i Oslo på doktoravhandlingen *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*. Dette er det siste bidraget i diskusjonen om grunnfortellingen. Doktoravhandlingen til Synne Corell kom ut som bok våren 2011. Siden dette var midt i innspurten av denne masteroppgaven, er det avhandlingen hennes jeg refererer til i oppgaven. I avhandlingen tar Corell for seg tre sentrale verk om krigen.<sup>18</sup> Disse er *Norges krig* (1947-1950), *Norge i krig* (1984) og *Norsk krigsleksikon 1940-45* (1995). Verkene er gode representanter for hvordan grunnfortellingen om okkupasjonstiden har fremstått i historiebøker gjennom årene. Det Corell i all hovedsak konsentrerer seg om i avhandlingen sin, er hva slags fortellermåte grunnfortellingen har blitt fortalt i og hva slags språklige virkemidler som er brukt i verkene. Hun har studert faktorer som for eksempel passive eller aktive subjekt og objekt, ord og uttrykk som er anvendt i verkene og til hvilken

---

<sup>16</sup> Grimnes, Ole Kristian, ”Hvor står okkupasjonshistorien nå?”, i *Nytt Norsk Tidsskrift* 2-3, 2009.

<sup>17</sup> Eriksen, Anne, *Det var noe annet under krigen. 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*. Pax Forlag A/S, Oslo, 1995.

<sup>18</sup> Corell, Synne, *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*, Universitetet i Oslo, 2009.

grad stemmen til forfatteren av teksten kommer til uttrykk. Jeg bruker også Corell sin avhandling for å kommentere minnekulturen som lever blant folk i Norge.

Hege Gundersen er filmviter og disputerte på avhandlingen *Historisk og fiktivt. En studie av tv-seriene Heimat, Matador og Vestavind*.<sup>19</sup> Denne handler om hvordan historie ble formidlet i historiske såpeserier. Her forklarer hun begrepet fortolkningsfellesskap. Hun sier at det er hvordan vi som seere tolker det vi ser på tv/film forskjellig. Ulike grupper har forskjellige referanserammer. Hun nevner et eksempel med at stort sett alle som har hatt en barndom i Norge vet hva begrepet "Tante Sofie" betyr. Hvis dette blir brukt om en person i en film, klarer vi å trekke trådene å få noe meningsfullt ut av det. Dette er ikke sikkert at for eksempel en førstegenerasjons innvandrer forstår, og da mister denne personen dette poenget. En tolker ting ulikt, men allikevel kan en snakke om et nasjonalt fortolkningsfellesskap.

### **Hvor står min oppgave?**

Det er i samlingspunktet mellom de to feltene min hovedproblemstilling ligger. Jeg trenger å undersøke flere ulike områder for å kunne vurdere om *Max Manus* kan fungere som historieformidling. Jeg tar for meg fire ulike temaer, historie på film generelt, *Max Manus*-filmen, grunnfortellingen og debatten rundt *Max Manus*, som alle virker inn på problemstillingen min. Jeg har derfor litt problemer med å plassere oppgaven et spesielt sted i feltet, men i forhold til temaet om historie på film, kan jeg plassere meg i forhold til Rosenstone, Davis og O'Connor. Hvis en har Rosenstone på den ene siden, Davis på den andre og O'Connor i midten, vil jeg si at denne oppgaven tenderer mot å plassere seg et sted mellom Rosenstone og O'Connor. Grunnen til dette er at jeg stort sett følger det Rosenstone sier om historie på film, og er enig med han. Men det er enkelte steder jeg ikke er helt enig med Rosenstone, og da vender jeg meg til den mer tradisjonelle metoden til O'Connor. Davis sitt bidrag er brukt mer for å vise at det finnes ulike syn på historie på film, enn for å tas aktivt i bruk i min analyse.

### **Kilder og metode**

Min viktigste kilde er uten tvil filmen *Max Manus*. Jeg henvender meg til filmen i alle kapitlene mine, og det er denne filmen oppgaven bygger rundt. På den utgaven av *Max Manus*-filmen jeg benytter meg av, er det en egen disk med ekstramateriale. Dette ekstramateriale har vært veldig nyttig, og jeg har brukt det som kilde. Manuset til *Max Manus*

---

<sup>19</sup> Gundersen, Hege, *Historisk og fiktivt. En studie av tv-seriene Heimat, Matador og Vestavind*, Unipub A/S, Oslo, 2005.

bygger på bøkene Manus selv skrev rett etter krigen. Disse bøkene, *Det blir alvor* (1946) og *Det vil helst gå godt* (1947), er Manus sin egen skildring av krigen, og manusforfatter Thomas Nordseth-Tiller har skrevet manuset til filmen ut i fra disse skildringene. Jeg har derfor også lest disse bøkene, for å sette meg inn i kildene til filmen.

En annen interessant bok i denne sammenhengen er *Max Manus. Film og virkelighet*, skrevet av Thomas Nordseth-Tiller og Arnfinn Moland.<sup>20</sup> Her er det viktig å lese med et kritisk blikk, da forfatterne av denne boken er henholdsvis manusforfatteren og den historiefaglige konsulenten til filmen. Det at det er de samme som har skrevet boken og laget filmen, kan bety, men ikke nødvendigvis, at boken har et partisk preg over seg. Boken tar opp de historiske feilene i filmen og begrunner dem ut fra dramaturgiske hensyn. Det er en god bok å lese, men den mangler fullstendig kildehenvisninger og litteraturliste. Det er en bok som er ment til å oppklare de mest vesentlige dramaturgiske inngrepene i filmen for folk flest, og ikke en akademisk skrevet bok.

Mye av mitt kildemateriale fant jeg i databasen Retriever. Her hentet jeg frem avisartikler angående *Max Manus* i perioden da filmen kom på kino. Det florerer nemlig av debattinnlegg på Internett og i aviser, både rett før filmen kom på kino, og en stund fremover. Debatten konsentrerte seg i stor grad rundt to temaer. Disse var hvorvidt filmen er historisk korrekt og om Oslo-gjengen får en ufortjent høy heltestatus på grunn av filmens perspektiv. Det har også vært andre emner oppe til debatt, men jeg skal holde meg til de to nevnte. Dette gjør jeg av to grunner. For det første mener jeg at det er disse to debattene som er interessante i forhold til kvaliteten på historiefremstillingen til filmen. For det andre er dette en begrensning jeg måtte ta med tanke på oppgavens omfang.

Jeg måtte gjøre et utvalg av hvilke aviser jeg ville konsentrere meg om og hvor mange måneder perioden skulle strekke seg over. Metoden jeg anvendte for å komme frem til de avisene med størst oppslutning rundt *Max Manus*-debatten, var enkel nok. Jeg søkte med ordene ”Max Manus” og fikk en mengde treff. Ut ifra treffene var det klart hvilke fem aviser som skilte seg ut. Det var et relativt stort hopp fra avisen som lå på plass nummer fem og ned til neste avis, på plass nummer seks. På denne måten valgte jeg meg ut hvilke aviser jeg ville arbeide med. Jeg brukte samme fremgangsmåte for å begrense tidsperioden min. Jeg søkte med de samme søkeordene og leste ut ifra treffene jeg fikk per måned hvilke måneder som

---

<sup>20</sup> Nordseth-Tiller, Thomas og Moland, Arnfinn, *Max Manus. Film og virkelighet*, Orion Forlag, Oslo, 2008.

var mest gunstig i min sammenheng. En mer utfyllende beskrivelse på arbeidsmetoden og hva jeg kom frem til, er beskrevet i kapittel 5.

Jeg fikk kontakt med Filmkameratene med produsent John M. Jacobsen i spissen. Jeg henvendte meg til dem gjennom e-post, og de var svært hjelpsomme. De svarte utfyllende på spørsmål jeg kom med, i den grad det ikke var forretningshemmeligheter. I tillegg fikk jeg en samtale med produsent John M. Jacobsen på telefon, hvor jeg fikk stille spørsmål. Jeg fikk også kontakt med Arnfinn Moland, leder ved Norsk Hjemmefrontmuseum og historisk konsulent for *Max Manus*, på e-post. Han svarte raskt og detaljert på henvendelsen min.

Min viktigste metodiske utfordring har vært analysen av selve filmen. Grunnen til dette er at det er veldig mange ulike aspekter å ta tak i ved en film. Jeg måtte derfor gjøre et utvalg av det jeg mente var mest interessant med hensyn til oppgaven. Debatten som oppsto rundt *Max Manus* har jeg brukt som inngang til de kritiske punktene i filmen. Jeg har konsentrert meg om de historiske feilene som går igjen i debatten, og utvalgene jeg har gjort til analysen av filmen er forankret i debatten.

### **Kapitteloversikt**

Rammen rundt oppgaven vil være å se på film generelt som et meddelende medium, med *Max Manus* som eksempelfilm. I kapittel 2 vil jeg derfor gå inn bak filmproduksjonens kulisser og se på fordeler og ulemper, muligheter og begrensninger film har som formidling av historie. Her vil jeg også undersøke hvordan en som tilskuer til en film kan lære seg å lese filmen på filmmediets premisser, for slik å kunne få best mulig utbytte av filmen.

Kapittel 3 vil omhandle *Max Manus*-filmen mer detaljert. Her vil jeg trekke frem enkelte av menneskene som har arbeidet med filmen, hvordan filmskaperne har arbeidet og hvordan samarbeidet med de historiske konsulentene fungerte. Hvilket budskap filmen sender ut og hvilken tendens filmen har vil stå sentralt. For å komme frem til dette må jeg se på handlingen og plottet. Jeg vil også fastslå hvilken sjanger *Max Manus* hører til under.

For å kunne vurdere hvordan *Max Manus* kan fungere som historieformidling, må jeg se på hvordan historien om okkupasjonstiden har blitt fortalt siden krigen, både skriftlig og muntlig. I kapittel 4 vil jeg derfor se nærmere på den narrative grunnstrukturen i grunnfortellingen om okkupasjonstiden og minnekulturen som lever blant nordmenn i dag. Hvordan vi tolker en krigsfilm i dag i forhold til for eksempel 50 år siden forandrer seg i takt med minnekulturen og kollektivtradisjonen. Minnekulturen og kollektivtradisjonen kan igjen forandre seg i takt

med grunnfortellingen om okkupasjonstiden endrer seg og eventuelt blir mer nyansert. Ved å undersøke disse aspektene, kan jeg finne ut hva slags forhold *Max Manus* ble utgitt under, og hvilket fortolkningsfellesskap som eksisterte da filmen kom ut i 2008.

Filmen skapte en opphetet debatt, hvor historikere, medlemmer av filmproduksjonen og allmennheten uttalte seg. Det var spesielt to temaer som gikk igjen i debatten. For det første var det strid om Max Manus sin innsats i Vinterkrigen i Finland i 1940 og Jens Christian Hauge sin tidlige introduksjon i filmen. For det andre var det debatt om filmens perspektiv. Mangel på nyanser i fortellingen var et omdiskutert tema her. I kapittel 5 er det denne debatten som skal stå i sentrum. Jeg vil også kommentere utvalget jeg har gjort i forhold til debatten og ta for meg anmeldelsene av filmen.

Kapittel 6 er det avsluttende kapittelet. Her skal jeg samle trådene og komme med en konklusjon til problemstillingen min.





## Kapittel 2: Hvordan kan film fortelle historie?

Historiefaget som skriftlig disiplin har sine røtter tilbake til Aristoteles og antikkens tider. Det vil altså si at faget har hatt omkring 2500 år på å forme og utvikle seg. Filmmediet derimot oppsto for drøyt 100 år siden, og er med dette relativt ungt.<sup>21</sup> I løpet av disse 100 årene har filmteknologien utviklet seg kraftig. I begynnelsen, da film for første gang ble introdusert, var det stumfilmer i sort-hvitt. I dag har filmteknologien kommet svært langt, og mulighetene en film har er langt større. Det siste beviset på det i skrivende stund, er 3D-filmen *Avatar*. Dette er en film som har utnyttet seg av alle mulige kunster filmteknologien kjenner til i dag. Manuset til *Avatar* var ferdig i 1995, men forfatteren og regissøren James Cameron måtte vente med å realisere drømmen om *Avatar* til teknologien hadde tatt igjen visjonene hans. I 2009 mente han at tiden var inne, og fullførte arbeidet sitt. Resultatet var en banebrytende film, med utrolig grafikk. Denne filmen viser at stadig nye teknologiske barrierer blir brutt i filmmediet. Filmindustrien er i rask utvikling, og de teknologiske mulighetene og frihetene en film har blir større og større. Allikevel står filmmediet overfor begrensninger som trolig aldri kan løses ved hjelp av ny teknologi.

I dette kapittelet skal jeg se på muligheter og begrensninger en film står overfor når det kommer til historiefremføring. Jeg vil også se på hvordan en kan lese<sup>22</sup> en film og vise til måter å gå frem på når en skal bedømme kvaliteten en film har som historiefremføring. Hvilke krav kan vi stille til god historiefremføring på film? Hovedvekten i dette kapittelet skal ikke ligge på likheter og forskjeller mellom hvordan historie formidles på film i forhold til i en akademisk skrevet bok, men på hvordan historie kan formidles på film. Men selv om sammenlikningen mellom de to mediene ikke skal stå i sentrum, kommer jeg ikke helt utenom bokmediet.

### Film som medium

Uavhengig av om filmen gir seg ut for å fortelle en sann historie eller ikke, har film en helt annen måte å formidle historie på enn en bok. Når du åpner en bok, er det sorte bokstaver på et hvitt ark som møter deg. Når du derimot setter på en film, starter det oftest med stemningssettende musikk, bevegende bilder, ansiktsuttrykk og lyssetting som allerede etter få sekunder gjør at du begynner å danne deg en illusjon av en fortidig virkelighet. Et eksempel

---

<sup>21</sup> Davis, 2000:5.

<sup>22</sup> Med verbet "å lese" mener jeg å tyde en film slik at vi kan få noe meningsfullt ut av den.

her er innledningen til *Max Manus*. Allerede før et ord er sagt er Tyskland og Sovjetunionen merket som de onde kreftene både ved hjelp av det du ser, hører og leser. Det er et tungt og dystert musikkstykke som spilles mens hakekorset kommer til syne, og i avisoverskriftene fremstår Hitler som en redningsmann for et nedbrutt Tyskland etter mange år i økonomisk krise. Inntrykkene forsterkes gjennom filmskaperne sitt utvalg av avisoverskrifter: ”Nazistene til makten”, ”Storbritannien gir etter for de tyske krav”, ”Tyske tropper over grensen. 10 byer bombet.”, ”Hitler og Stalin deler Polen” og ”Stalin angriper Finland”. Dette fyller skjermen mens du ser en smilende Hitler i bakgrunnen. Det siste som kommer over skjermen er ”Norske frivillige reiser for å hjelpe finnene”, mens norske helter kjemper seg gjennom snøen i bakgrunnen. Allerede 40 sekunder ut i filmen har du altså dannet deg et bilde av de gode og de onde.

Avisoverskriftene som kommer rullende over skjermen kunne også en bok ha formidlet. Det som er forskjellen er den stemningssettende musikken som strømmer fra høyttalerne og talen vi hører Hitler holder. Vi får også høre jublende mennesker under Hitler sin tale og lyder av fly. Vi får se autentiske bilder fra Hitler sin tid ved makten, og vi ser bilder av norske frivillige i Finland. Det er flere sanser som tas i bruk og lydene vi hører og bildene vi ser skaper umiddelbart en illusjon av virkelighet. I tillegg til bevegende bilder, lys, lyd, musikk, dialoger og monologer, har filmmediet kulisser, locations, filmtriks og ikke minst skuespillere. Alle disse virkemidlene virker inn på vår opplevelse og forståelse av filmen.

Film appellerer til et bredere emosjonelt spekter enn bokstaver på en side. Kombinasjonen av de nevnte elementene en film kan ta i bruk, skaper dessuten en illusjon om at vi tar del i den samtiden filmen viser til. Vi lærer å kjenne karakterene i filmen via deres oppførsel, deres handlinger, deres følelser og ikke minst deres forhold til andre karakterer i filmen. Som tilskuere knytter vi et bånd til helten i historien, og vi føler med personen i hans eller hennes oppturer og nedture. Vi lever oss inn i historien sammen med skuespillerne, og vi kjenner medfølelse med helten og hat mot skurken. Vi blir invitert til å oppleve den samme spenningen som helten i filmen. Ikke minst bidrar musikken til å forsterke følelsene som blir uttrykt på lerretet. Den kan sette oss inn i den riktige stemningen og øke inntrykket av redsel eller besluttsomhet, sorg eller glede. Det er her Rosenstone mener filmer har sin styrke. Han sier vi kan lære av den følelsesmessige tilknytningen vi får til karakterene i filmen. Ved å

skape dette emosjonelle båndet utstyrrer filmene oss med en slags historisk innsikt eller forståelse.<sup>23</sup>

Så hvilke begrensninger har filmmediet som historieformidler? En sentral begrensning er tiden. I virkeligheten er det ikke mange hendelser en film på om lag to timer klarer å dekke og heller ikke mange sammensatte karakterer som får plass. Et virkemiddel filmskaperne da gjerne tar i bruk, er sammenslåingen av hendelser og personer. De kan enten flytte hendelser i tid, eller for eksempel la en og samme skuespiller i filmen utføre gjerninger som i virkeligheten ble utført av to eller flere personer. På denne måten slipper filmskaperne å introdusere stadig nye karakterer.

Mangelen på kildehenvisninger og litteraturliste er en faktor ved film flere historikere har tatt opp i diskusjonene rundt hvordan film kan formidle historie. Natalie Zemon Davis er den historikeren som trekker frem denne saken mest. I boken *Slaves on Screen* viser hun til ulike metoder en filmskaper kan ta i bruk for å løse problemet med kildehenvisninger og litteraturliste.<sup>24</sup> Hun mener det hadde styrket en films historietroverdighet hvis leseren får informasjon om hvor stoffet til filmen er hentet fra. Robert A. Rosenstone er uenig med Davis på dette punktet. I *History on Film/ Film on History* skriver han at målet med en film er ikke å få den så lik en bok som mulig, men å lære seg å lese og tolke en film riktig. Han skriver at vi allerede har bøker, og mener det blir feil å tvinge bokmediets regler og kriterier på film. Vi må respektere at film og bøker er to forskjellige medier med forskjellige kriterier for hva som kan regnes for historieformidling. Det vi heller må konsentrere oss om, er å utvikle kunnskapen rundt historisk film. Vi må plassere filmmediet i landskapet av måter å formidle historie på, og anerkjenne at filmmediet tar opp større og større plass i vår historiebevissthet.<sup>25</sup>

Et annet punkt Davis tar opp i boken sin, er problematikken rundt vinklingen av det spesielle synspunktet som kommer til uttrykk i filmen. Det er gjerne slik i film at det er en hovedperson og vi følger historien gjennom hans eller hennes øyne. Davis mener da at det blir et partisk syn på historien, og hun gir forslag til hvordan dette problemet kan løses. For eksempel foreslår hun at historien i filmen kan presenteres ved hjelp av en reporter som finner og legger frem flere sider av samme sak.<sup>26</sup> Til de forslagene Davis kommer med, svarer Rosenstone at vi som historikere og teoretikere ikke kan fortelle filmskaperne den rette eller gale måten å

---

<sup>23</sup> Rosenstone, 2006:153.

<sup>24</sup> Davis, 2000:132.

<sup>25</sup> Rosenstone, 2006:30.

<sup>26</sup> Davis, 2000:132.

fortelle historie på film på. Vi må la dem som driver med filmfaget lage filmer, så er det vår oppgave som historikere å lære å tolke filmen og å bedømme kvaliteten på historieformidlingen ut ifra filmmediets premisser og kriterier. ”Historical films should let the past be the past”<sup>27</sup> sier Davis på den siste siden i boken sin. Til dette skriver Rosenstone at han er fristet til å svare ”Let historical films be films”.<sup>28</sup>

Partiskhet og ensidighet er vanskelig å akseptere som god historie, men er et dominerende synspunkt i filmen ensbetydende med partiskhet og ensidighet? Selv om ikke filmskaperne bringer inn alternative tolkninger i en film, betyr ikke dette nødvendigvis at filmen er partisk og ensidig. Det som kreves er ikke nødvendigvis et motsyn, men en viss distanse til stoffet filmen handler om. Det må konstrueres en form for distanse i en film som skal gjelde for god historie. Dette kan gjøres på ulike måter. En mulighet er at de mest fremtredende karakterene i filmen har et motstykke. Det som er viktig å ta stilling til, er om det er lagt inn noen former for distanseteknikker i filmen en analyserer som gjør det tydelige synspunktet akseptabelt som historie. Har Max Manus noen form for distanseteknikk? Selv om det hovedsakelig er ett synspunkt som råder, er filmen todimensjonal? Her vil jeg trekke inn den tyske karakteren Siegfried Fehmer. Det synspunktet som kommer klarest frem i filmen er hvordan medlemmene av Oslo-gjengen opplevde krigen, hva de var med på og hvilke handlinger de utførte. I kontrast står karakteren Fehmer. Han er en tysk nazist som arbeider for Gestapo. I filmen har han fått en fremtredende rolle. Han er antagonisten, den som motarbeider helten. Men han er også til en viss grad en sammensatt karakter. Han er rolig, kald, kynisk og drøftende, i motsetning til Max Manus som er levende, sprelsk, utålmodig og et følelsesmenneske. Fehmer blir også fremstilt som en kvinnebedårer og at han virkelig tror at han gjør det som er best for Norge. Det at vi også følger Fehmer skaper et slags tosidig bilde, selv om vi ikke følger hans historie i dybden. Det skaper en distanse at han fremstilles som en sammensatt karakter, ikke som en karikert tysker.

Et eksempel på at seerne får en distanse fra en ensidig historie, er i en scenen hvor Max Manus har blitt skutt i halsen etter sabotasjeaksjonen hjemme hos Politimajor Kielland. Neste dag våkner Manus på sofaen i en dekkleilighet. Han tar opp Aftenposten, og overskriften på forsiden lyder: ”Tre terrorister skutt”. Disse såkalte terroristene var tre motstandsmenn som var med på aksjonen sammen med Manus. Dette skaper en distanse til stoffet, uten at vi får et klart motsyn. Så selv om vi hele tiden har fulgt saken hovedsakelig gjennom Max Manus sine

---

<sup>27</sup> Davis, 2000:136.

<sup>28</sup> Rosenstone, 2006:30.

øyne, og det er han sine tanker og følelser vi deler, skjønner vi at det har vært en annen side av saken.

Ser vi saken ut ifra Rosenstone sine argumenter, må vi godta filmen for det den er, nemlig en filmatisk fortelling om Max Manus sitt liv under andre verdenskrig, og bedømme filmens evne som historiefremstilling deretter. Rosenstone ville nok være fullt enig i at *Max Manus* har en klart dominerende synsvinkel, men det er også nettopp det filmen sier den skal gi oss. Filmen bærer ikke navnet ”Max Manus” uten grunn, og på coveret står det: ”I denne filmen får du et innblikk i hvordan hverdagen var for Max og de andre, hva de var med på, hvilke sjanser de tok og hva de satt igjen med da freden endelig kom etter fem lange år.”<sup>29</sup> I dette sitatet henspeiler ”de andre” på resten av medlemmene av Oslo-gjengen. Filmen har aldri lovet oss en flersidig fremstilling av krigen. Derfor må også innslagene av Fehmer og den tyske administrasjonen vurderes seriøst. I tråd med Rosenstone sine argumenter, blir da spørsmålene vi burde stille til filmen: Formidler filmen det den sier den skal gjøre på en god måte? Får vi et realistisk innblikk i hvordan det var å være motstandsmann under andre verdenskrig?

Robert A. Rosenstone sitt syn på historiefremstilling generelt, er at vi alltid forbryter oss på fortiden når vi prøver å lage mening ut av den, uansett hvilket medium vi benytter oss av.<sup>30</sup> O’Connor er enig med han på dette punktet.<sup>31</sup> Allikevel er dette en nødvendighet for å i det hele tatt få mening ut av fortiden. Rosenstone sier også at filmer kan informere oss selv om de er underholdende.<sup>32</sup> Historiske filmer, hvor bra de enn måtte være, klarer ikke å fortelle oss om alle aspektene på en gang. Hovedfokuset ligger gjerne på ett av dem, som for eksempel det religiøse, det kulturelle, det økonomiske eller det politiske, og da blir de andre satt i skyggen. Men Rosenstone mener at filmene kan tilby historisk innsikt i de aspektene de konsentrerer seg om. En enkelt historisk film er heller ikke kapabel til å forklare langsiktige nasjonale, europeiske eller verdensomspennende geopolitiske utviklinger.<sup>33</sup>

Å lage en film handler mye om å ta valg. Når vi ser en film som omhandler en historisk person eller en historisk hendelse, får vi med en gang et bilde av hvordan personen, tiden og omgivelsene så ut. Som regel er dette det første inntrykket som møter oss, og allerede her er

---

<sup>29</sup> Baksiden av coveret til *Max Manus Dobbeldisk*, 2008.

<sup>30</sup> Rosenstone, 2006:135.

<sup>31</sup> Dette kommer jeg nærmere inn på senere i kapitlet.

<sup>32</sup> Rosenstone, 2006:151.

<sup>33</sup> Rosenstone, 2006:153.

det tatt en mengde valg. Regissøren, manusforfatteren, kostymeansvarlige, locationansvarlige, castingansvarlige, eventuelle historiske konsulenter osv. har nøye valgt ut hvordan scenen og personene skal se ut og fremstå for publikum. Alle valgene filmskaperne tar kontinuerlig kan diskre eller mer åpenlyst påvirke meningsinnholdet i filmen og da også hvordan tilskuerne tolker den.<sup>34</sup>

Språket karakterene i filmen har, kan også være med å sette tilskuerne inn i den riktige tiden. Vi lærer å kjenne tidens sjargong og tidens mennesker via språket deres. I *Max Manus* er det lagt vekt på et tidsriktig språk. Ingen moderne ord og uttrykk er blandet inn. Dette har også skuespillerne kommentert i ettertid. De har uttalt at det var vanskelig å adoptere sjargongen fra 40-tallet, og ikke blande inn ord og uttrykk som er tatt i bruk i ettertiden. I tillegg bruker karakterene i filmen tidsriktige klær, leilighetene er møblert med datidens møbler, bygninger og locations er tidsriktig fremstilt og rekvisitter, som stenguns<sup>35</sup> og blendingsgardiner, er tatt i bruk. Men Per Haddal, filmanmelder i *Aftenposten*, skrev i sin anmeldelse av filmen at skuespillerne sitt kroppsspråk og talerstil minner lite om det som eksisterte på 1940-tallet. Han sier også at det forekommer tilfeller av anakronisme.<sup>36</sup>

Den store fordelen med film er at filmskaperne kan vise seerne hvordan de har tolket handlingen i historien både visuelt og auditivt. Men dette kan også være en ulempe. Fordi filmmediet er avslørende, er det punkter i historien der det ikke finnes dokumentasjon. Dermed må filmskaperne ta valg som kan nærme seg fiksjon og altså slå fast en ikke-dokumentert sannhet.

Oppfinnsomhet og fantasi er stikkord å ha i bakhodet når en skal diskutere en films evne som historieformidler. Dette er fordi en film er gjennomsyret av disse elementene. Ingenting av det vi ser på filmen er ekte, med enkelte unntak som et redskap eller liknende. For regissørene av en dramatisk og historisk film er det viktig, sier Rosenstone, å skape en fortid som stemmer overens med kravene, praksisen og tradisjonene for både det visuelle mediet og den dramatiske formen. Dette betyr at filmskaperne må gå utenfor enkelte etablerte sannheter og introdusere virkemidler som er av fiktiv karakter.<sup>37</sup> Dette er ikke en faktor som svekker kvaliteten på historieformidlingen til en film, hevder Rosenstone. Tvert imot sier han at

---

<sup>34</sup> O'Connor, 1990:30.

<sup>35</sup> Stengun var en britisk maskinpistol som ble produsert under krigen. Den var lett anvendelig og billig å produsere.

<sup>36</sup> Haddal, Per, "Ikke helt max for Manus", *Aftenposten*, 18.12.2008.

<sup>37</sup> Rosenstone, 2006:38.

”without the enormous amount of invention, condensation, and compression undertaken by even the most ”accurate” attempt at film, the historical would not be dramatic, but a loose, sprawling form far less able to make the past interesting, comprehensible, and meaningful.”<sup>38</sup>

John O`Connor tar opp problemet filmskaperne står overfor når kilder ikke strekker til i boken sin *Images as Artifact*. En sentral vanskelighet med dramatiske filmer er i følge han nettopp at utfyllingen av karakterer og plot, de eksakte ordene i en privat samtale for eksempel, sjelden kan bli fullt ut støttet av direkte kilder. Derfor må produsenter, manusforfattere og historiske konsulenter søke etter indirekte kilder slik at de kan presentere ting slik de kunne ha sett ut eller hørt ut som.<sup>39</sup> Når denne typen valg først har bitt tatt, kan det være fristende å ta flere slike valg for å lage historien i filmen mer dramatisk enn den egentlig var, for eventuelt å skape en større publikumssuksess. Et vanlig resultat er modernisering av karakterene for å gjøre dem mer lik oss som lever i dag, slik at vi lettere kan identifisere oss med dem, sier O`Connor. Alle filmer vil inneholde en kreativ behandling av virkeligheten. Filmer må derfor dømmes ut ifra hvordan denne kreative behandlingen av virkeligheten kan støttes av kilder.<sup>40</sup>

Og det er nettopp her Rosenstone sitt store poeng kommer inn. Rosenstone snakker mye om ”inventions” i boken sin.<sup>41</sup> Han legger vekt på hvilke historiske friheter (inventions) som har betydning for kvaliteten på historieformidlingen til filmen. Det finnes små, kreative historiske friheter som er tatt for å forenkle det som blir for komplisert innenfor filmspråket, og det finnes de større historiske frihetene som spiller inn på filmens tendens og historiekvalitet. Det er de historiske frihetene som påvirker tendensen og kvaliteten på historieformidlingen til filmen som er interessante. Det er unødvendig å henge seg opp i de ubetydelige historiske feilene i filmen, da disse er uinteressante. Kjernen i det Rosenstone ønsker å formidle til oss, er at alle fremstillinger av fortiden vil i større eller mindre grad inneholde fiksjonsmomenter. Han understreker at film nok har flere og tydeligere innslag av fiksjon, enn en bok. Konklusjonen til Rosenstone blir derfor:”This practice of invention may be enough to remove from the dramatic film the word “history”, but certainly not the ideas of historical “thinking” or “understanding”.”<sup>42</sup>

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> O`Connor, 1990:30.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Jeg har valgt å oversette ordet ”inventions” med ”friheter”.

<sup>42</sup> Rosenstone, 2006:162.

Natalie Zemon Davis har også diskutert problemet med å måtte ta valg i en filmproduksjon som ikke kan støttes fullt ut i kilder. Hvis det er kilder som ikke strekker til, burde filmskaperne etter hennes syn ta valg som stemmer så godt som mulig overens med virkeligheten.<sup>43</sup> Hun mener filmskaperne må følge kildene så tett som overhode mulig for å kunne lage en "true story" på film. For å dramatisere en historie, må en først respektere kildene, så akseptere dem som noe gitt/fast, og først deretter la fantasien utspille seg. De gitte sannhetene må være på plass i en film. Fantasien må utspille seg i tråd med kildene, og det er først på punkter det er usikkerhet rundt, at filmskaperne kan ta frie valg. Valgene er ikke helt frie, fordi Davis mener filmskaperne må velge det som er mest sannsynlig. Davis legger også mye vekt på at filmskaperne må styre unna valg som moderniserer historien for tilskuerne.<sup>44</sup>

Davis er stadig på jakt etter det hun kaller historisk sannhet på film. Da spør Rosenstone hvilken historisk sannhet hun søker. Han sier at det ikke finnes bare én historisk sannhet, verken i en bok eller på film. Davis, sammen med flere andre historikere, må innfinne seg med at filmer fabrikkerer fakta og til tider rett og slett finner på deler av historien, sier Rosenstone. Filmskaperne fabrikkerer og finner på ting ikke bare for å gjøre filmen mer dramatisk og til en publikumsvinner, men også fordi mediet tilsier at fabrikasjon og diktning er tett knyttet opp til alt vi ser på lerretet og skjermen.<sup>45</sup> Rosenstone mener at dette hovedsakelig kan skyldes tre ting. Det første er tidsklemma en film ofte står overfor. Filmskaperne må da improvisere og velge hvilke hendelser som skal være med i filmen, hvilke som skal utelukkes, om noen hendelser kan slås sammen osv. Det andre argumentet for at en må akseptere fabrikasjon og diktning på film, er grådigheten til kameraet. Hver minste lille detalj i scenen blir vist, eller ikke vist hvis det er noe filmskaperne har utelatt fra scenen. Kameraet avslører mer enn noen historiker har mulighet til å vite om fortiden. Det siste punktet handler om at skuespillerne bare kan gjøre så godt de kan for å etterlikne det vi vet om personene de skal spille. De er ikke de ekte personene fra fortiden, men gir seg ut for å være dem.<sup>46</sup>

Film som medium, sammen med serier laget for TV, tar stadig opp større plass i vår kunnskap om historie og i vår historiebevissthet. Vi lever i et samfunn hvor folk stadig er mer opptatt og får dårligere tid. Det er mer lettvinnt å se en film på to timer om Max Manus, enn å lese de to

---

<sup>43</sup>Davis, 2000:130.

<sup>44</sup> Davis, 2000:131.

<sup>45</sup> Rosenstone, 2006:28.

<sup>46</sup> Rosenstone, 2006:28-29.



bøkene hans. I tillegg er det i gjennomsnitt flere mennesker som ser filmer for underholdning istedenfor å lese bøker. En film har et bredere publikum enn en bok. Film er også den kunstneriske uttrykksformen som har størst gjennomslagskraft og påvirkningsmulighet.

Vi må altså tolke en film ut ifra filmmediets kriterier og på dets premisser. Vi må derfor ha en slags fremgangsmåte å tolke film på og ha visse verktøy for å hjelpe oss å finne filmens verdi som historieformidler. Dette er tema for neste underkapittel.

### **Hvordan lese en historisk film?**

Siden filmfaget er et såpass ungt fagfelt, har historikere mer trening når det gjelder å analysere en skriftlig tekst, for eksempel med kildekritikk, sentrale spørsmål og å bestemme opphavssituasjon. John O`Connor har gitt bidrag til en metode for hvordan en kan nærme seg en film ved hjelp av en historisk analyse.<sup>47</sup> Den består av to nivåer. Nivå I handler om å få så mye informasjon ut av filmen som mulig. En må samle informasjon om innholdet, produksjonen og mottakelsen av filmen. Nivå II består av fire rammeverk som en kan analysere en film innenfor. O`Connor understreker at de fire rammeverkene ikke er ment å skulle virke avgrensende. De er bare et hjelpemiddel til hvordan en eventuelt kan nærme seg en film. Rammeverkene er ikke ment for fire forskjellige typer film, men som fire forskjellige måter å forske på en film. Alle filmer kan forskes på med flere enn ett av rammeverkene.<sup>48</sup> Valg av rammeverk avhenger selvsagt av hva som er hensiktsmessig i forhold til egen forskning, men nivå I må alltid være til stede. I min oppgave er det nivå I og rammeverk 1 i nivå II som er aktuelt, så jeg velger å ikke gå inn på de tre siste rammeverkene.

Informasjonen fra nivå I blir knyttet opp mot det en ønsker å finne ut av i nivå II. Rammeverk 1 kaller O`Connor: bevegende bilder som representasjon av historie.<sup>49</sup> Dette rammeverket inneholder de aspektene jeg ønsker å belyse for å kunne uttale meg om hvordan *Max Manus* fungerer som historieformidling. I dette rammeverket er hensikten å utforske hvordan historie kan bli representert i bevegende bilder, og det er nettopp dette jeg ønsker å gjøre i denne oppgaven.

O`Connor sine metodiske poenger er for det første at en historisk film så langt som mulig skal analyseres etter de samme generelle standarder som en ville lagt til grunn ved vurdering av et tradisjonelt faghistorisk arbeid (for dokumentarfilmen) eller seriøse historiske romaner (for

---

<sup>47</sup> O`Connor, 1990:6.

<sup>48</sup> O`Connor, 1990:8.

<sup>49</sup> O`Connor, 1990:7.

filmdrama). For det andre sier han at alle filmer, uansett rammeverk, må vurderes i forhold til tre grunnleggende spørsmålsstillinger: spørsmål om innhold, spørsmål om produksjon og spørsmål om resepsjon.<sup>50</sup> Det som skiller nivåene hos O`Connor er de mer spesifiserte problemstillingene som reises under de ulike rammeverkene.

Det er viktig å ikke ha for høye forhåpninger og krav til en film når en skal gå i gang med arbeidet med å tolke og lese en film, sier O`Connor. Ikke en gang en bok kan fortelle "wie es eigentlich gewesen". Ingen form for formidling av historie kan være et vindu til fortiden, og de vil alle i mer eller mindre grad inneholde subjektive faktorer.<sup>51</sup> O`Connor mener von Ranke sitt ideal er uoppnåelig. Men hvis vi aksepterer at verken bøker eller film kan være et vindu til fortiden som forteller og viser oss nøyaktig hva som foregikk, burde vi kunne akseptere at uperfekte representasjoner av historie også kan fortelle historie.<sup>52</sup> På dette punktet er Rosenstone helt enig med O`Connor. Rosenstone hevder også at en bok heller ikke kan fortelle den fulle sannheten om fortiden, men den forsøker å lage en mening av fortiden for leseren. Det er nettopp dette en film også forsøker å gjøre, men på andre premisser og kriterier. Han understreker at film gjør historie på sin måte, "if by the phrase "doing history" we mean, rather than engaging in the traditional discourse (which film clearly cannot do), seriously attempting to make meaning of the past".<sup>53</sup>

Rosenstone sin strategi for å analysere en film inneholder mange av de samme punktene som nivå I i metoden til O`Connor. Først må en analysere det Rosenstone kaller genesis. Dette handler om å hente informasjon om hvem som fikk ideen til filmen, hvilke kilder som ble brukt i manusprosessen, hvordan de ulike medarbeiderne på filmen valgte å la filmen fremstå på lerretet og hvilke intensjoner filmskaperne hadde. Det neste steget er å analysere synopsisen. Her må en trekke ut de viktigste hendelsene og karakterene. Det kan ofte være greit å løse denne oppgaven med et slags handlingsreferat av filmen. Dette trinnet i analysen inneholder også å se på innslagene av fiksjon i filmen og vurdere de største avvikene filmen tar fra det historiske kildematerialet. Det siste trinnet omhandler resepsjonen av filmen. Med dette menes hvordan filmen ble tatt imot av publikum og hvordan den ble bedømt. Til slutt stiller Rosenstone spørsmål om hvorfor vi skal bry oss om filmen, hva inneholder filmen som

---

<sup>50</sup> O`Connor, 1990:38.

<sup>51</sup> O`Connor, 1990:28.

<sup>52</sup> O`Connor, 1990:36.

<sup>53</sup> Rosenstone, 2006:37.

gjør at vi tenker seriøst over hva fortiden inneholder og hva kunne vært annerledes i filmen slik at den blir mer verdifull som et historisk verk?<sup>54</sup>

Jeg kan ikke se at Rosenstone markerer noen direkte uenighet til O`Connor sin metode i forhold til sin egen. Analysen av genesis, synopsis og resepsjon tilsvarer ganske nær O`Connor sine tre spørsmålsstillinger. Forskjellen mellom dem ligger i at Rosenstone fremhever mye sterkere at en film må få lov til å være film og sammenlikningen med hvordan en analyserer en skrevet tekst er underordnet. O`Connor sitt metodiske poeng om at vi bør, så langt det er mulig, anvende de samme standardene for å analysere en film som en bok, nevnes ikke av Rosenstone. Han ser det ikke som et mål i seg selv å prøve og analysere en film med samme metode som en bok.

Som jeg allerede har nevnt, legger Rosenstone også vekt på at det er viktig å se på filmens helhetsbilde av fortiden, fremfor dens historiske detaljer. Når en undersøker handlingen i filmen og avvikene filmen tar fra kildematerialet, er det ikke de små historiske feilene som er interessante. Det interessante er å se på de historiske feilene som påvirker tendensen og helhetsbildet av filmen og historien. Helhetsbildet må fremstå på en slik måte at vi som seere begynner å tenke historisk på en seriøs måte. Tilskuerne må også oppfatte filmens visuelle verden som en annerledes måte å tolke fortiden på. Det som ofte er det springende punktet for en historisk film, er hvordan filmen forholder seg til den empirien om tiden den omhandler. Det er da viktig å huske på at en film viser fortiden for oss ved hjelp av metaforiske og symbolske sannheter, ikke bokstavelige sannheter om fortiden.<sup>55</sup>

Fordi historikere ikke har like mye trening i å analysere en film som en bok, er det lett for historikerne å først kritisere det de kan best, nemlig de historiske feilene i filmen. Rosenstone skriver gjentatte ganger at det er på dette punktet akademiske historikere gjør feil.<sup>56</sup> De kritiserer filmskaperne for å ha for dårlig historisk kvalitet på faktaene sine. Det er interessant at historiker Ole Christian Grimnes er enig med Rosenstone på dette punktet.<sup>57</sup> De skriver begge at akademiske historikere er for raske til å avskrive filmer med historisk innhold. Akademiske historikere er vant til å lese bøker med kildehenvisninger og litteraturliste, og kan ikke lese en film på filmens premisser. Poenget de akademiske historikerne ofte tar opp,

---

<sup>54</sup> Rosenstone, 2006:26.

<sup>55</sup> Rosenstone, 2006:8.

<sup>56</sup> Rosenstone, 2006:160.

<sup>57</sup> Grimnes, Ole Christian, "Hvor står okkupasjonshistorien nå?", i *Nytt Norsk Tidsskrift* 2-3, 2009. Jeg kommer nærmere tilbake til Grimnes i kapittel 3.

er at historiske filmer ikke kan referere til kilder underveis og vise tilskueren hvor de har hentet informasjonen sin fra, noe som gjør historiske filmer vanskelige å vurdere. Hvis ikke allerede tilegnet kunnskap på området strekker til, kan det være vanskelig for en tilskuer som ser en film som for eksempel *Max Manus*, å skille mellom hva som er sant med dekket i kildematerialet og hva som er oppdiktet eller avviker fra det. Dette gjelder ikke i samme grad for en akademisk skrevet bok. Når du leser en fagbok på et område, er den spekket med kildehenvisninger som du selv kan sjekke opp hvis det er noe du stusser ved. Men ifølge Rosenstone er det ikke kildehenvisninger og litteraturliste historikere skal henge seg opp i. Vekten bør ligge på det en film faktisk *kan* fortelle oss ved hjelp av sine egenskaper som medium, ikke på hva den ikke kan fortelle oss. Og vurderingen må legge en hovedvekt på det helhetsbildet filmen skaper.

### **Oppsummering**

I dette kapitlet har film som medium stått i sentrum, og vi har diskutert hvordan filmspråket fungerer. Film som medium appellerer til flere sanser hos mennesket enn en bok. Vi får både se hvordan filmskaperne har tolket fortiden i bevegende bilder og vi får høre historien fortalt til oss ved hjelp av dialoger skuespillerne fremfører. Vi skaper oss på denne måten en illusjon av virkelighet. Vi opplever det som at vi sitter og betrakter en hendelse som utspiller seg rett foran øynene våre, som en flue på veggen. Allikevel er det også en tidsdimensjon som skapes. Ved hjelp av tidsriktige klær, dialoger, interiør og eksteriør føles det som at vi som tilskuere er satt inn i tiden historien utspiller seg i. Tilskuerne får en relasjon til karakterene i filmen, ved at vi lærer dem å kjenne. Vi knytter et bånd til dem, og vi føler med dem i deres gleder og sorger.

Filmskaperne står overfor en mengde valg når de skal produsere en film. Valgene de tar påvirker seernes oppfatning av filmen og historien. I historiske filmer er et av premissene at det må være en viss overensstemmelse mellom filmens innhold og kildematerialet. Filmen kan ikke ta for mange og store friheter når det kommer til det historiske aspektet. Det ligger et sannhetskriterium til grunn i slike filmer. Allikevel mener både O'Connor og Rosenstone at historikere ikke må henge seg opp i alle de historiske feilene en film har når han eller hun skal dømme kvaliteten på filmens historieformidling. Det som er interessant og av betydning er de historiske feilene som spiller inn på filmens tendens og helhetsbilde. Det er disse historiske feilene som har betydning for seernes utbytte av historieformidlingen.

Når vi skal lese en historisk film, er det viktig å huske at film snakker til oss i et språk som er metaforisk og symbolsk, ikke bokstavelig slik en bok gjør. Vi må akseptere at filmmediet inneholder innslag av fiksjon og at det til en viss grad fabrikkerer kildematerialet. Film kan ikke være et vindu til fortiden, eller fortelle historien akkurat slik den var. Dette kan heller ikke en bok gjøre. I tillegg til å se på filmen i seg selv, må vi også se på filmens vei til det endelige sluttproduktet og på resepsjonen av filmen. Hvis vi aksepterer dette og utfører arbeidsoppgavene som kreves, kan vi komme frem til en konklusjon om hvordan en film kan fungere som historieformidling.



### Kapittel 3: Filmen om Max Manus

Hele *Max Manus*-prosjektet begynte som en eksamensoppgave som skulle leveres til Academy of Arts i San Francisco, USA. Eksaminanten var en 25-åring fra Lørenskog i Oslo, Thomas Nordseth-Tiller. I 2006 vant dette manuset pitchekonkurransen på den internasjonale filmfestivalen Kosmorama i Trondheim.<sup>58</sup>

Dette ga Nordseth-Tiller en god start på karrieren. Men å lage en film er en lang prosess. Først skal manus skrives, så må manusforfatter finne en produsent som er interessert i prosjektet og produsenten må igjen finne en måte å finansiere prosjektet på. Deretter må det regissører inn i bildet, skuespillere, teknikere, sted- og lokalansvarlige, sminkører og mange, mange fler. Først når alt dette er på plass kan filmingen begynne. Dette er hektiske dager for alle ansatte ved filmproduksjonen, og de følger en stram tidsplan. Når filmingen er i boks, er det klipping og redigering som står for tur. De fleste filmer i dag trenger dessuten dataanimasjon, og til dette trengs det egne spesialister.

I dette kapittelet skal jeg trekke frem noen av menneskene bak filmen og deres valg på veien til det ferdige produktet. Hvem fikk Thomas Nordseth-Tiller med seg som støttespillere? Hva slags betingelser arbeidet filmskaperne under? Hvordan er filmen finansiert? Hvilke historiske konsulenter har vært involvert, og hvordan har de jobbet i forhold til filmteamet? I tillegg til dette, som i Rosenstone sin formulering er genesis, skal jeg også ta for meg dens synopsis. Hva er plottet i filmen og hvordan er karakterene bygd opp? Hva er tendensen og budskapet i filmen? Samsvarer den tolkningen som gis av fortiden i filmen med tilgjengelige kilder og faghistoriske fremstillinger? Er filmens historiske friheter troverdige og i tråd med en rimelig helhetstolkning av perioden? De to siste spørsmålene vil jeg bare så vidt være innom i dette kapittelet. Det er først i kapittel 6 jeg svarer på dem.

Ved å belyse disse spørsmålene vil jeg ha en bedre bakgrunn for i neste omgang å vurdere betydningen av de faktafeil som ble påvist i filmen. Disse spørsmålene må besvares for at jeg skal kunne forme en konklusjon på hovedproblemstillingen min: Gir *Max Manus* en god historisk fremstilling av Oslo-gjengen under den tyske okkupasjonen av Norge?

---

<sup>58</sup> På den internasjonale filmfestivalen i Trondheim, Kosmorama, har de en pitchekonkurranse for norske filmtalenter. En pitchekonkurranse går ut på at nye ideer og visjoner for et nytt manus til film blir lagt frem (pitchet) for en jury. Hver deltaker har ca 10 minutter på seg for å legge frem ideen. Vinneren av konkurransen får 100 000 kroner i utviklingsstøtte og et godt tillegg på CVen.

## Max Manus-filmen

Under sitt gjennombrudd på Kosmorama i 2006 kom den unge Nordseth-Tiller i kontakt med produsent John M. Jacobsen. På dette tidspunktet var Jacobsen i gang med et annet prosjekt fra krigen, nemlig hendelsene rundt tungtvannsaksjonen på Rjukan. Dette var et prosjekt han skulle gjennomføre sammen med regissørduoen Espen Sandberg og Joachim Rønning. Men Jacobsen sa til Nordseth-Tiller at han skulle lese manuset hans. Kort tid etter ble tungtvannsprosjektet lagt på hyllen og *Max Manus* skulle bli virkelighet. Grunnen til at Jacobsen valgte Max Manus-prosjektet fremfor tungtvannsprosjektet, var at både Jacobsen, Sandberg og Rønning mente at manuset til *Max Manus* hadde alle faktorene de ønsket å ha med i en film. Spenning, vennskap, kjærlighet, dramatik, en tydelig protagonist og antagonist. De mente at tungtvannsaksjonen manglet de dramaturgiske svingningene.<sup>59</sup> Jacobsen og regissørduoen hadde lenge ønsket å lage en film om den norske motstanden under okkupasjonstiden, men mente det manglet noen elementer i tungtvannsprosjektet for at det skulle klare å bli en publikumssuksess.<sup>60</sup>

Etter mange runder med omskriving av manus var det klart for å besette de ulike rollene i filmen. Det var en av Norges mest kjente skuespillere som fikk rollen som Max Manus, nemlig Aksel Hennie. Agnes Kittelsen fikk rollen som Tikken Manus og Nicolai Cleve Broch skulle innta rollen som Gregers Gram. Her følger en liste over andre skuespillere og medarbeidere til filmen, samt litt fakta:

*Max Manus* (2008):

Tabell 2:

Nasjonalitet	Norge
Språk	Norsk, tysk, engelsk
Sjanger	Action, drama, krigsfilm
Regissører	Joachim Rønning og Espen Sandberg
Produsent	John M. Jacobsen og Sveinung Golimo

<sup>59</sup> *Max Manus Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, 2008, Ekstramaterialet.

<sup>60</sup> *Max Manus. Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, 2008, Ekstramaterialet.



Manus	Thomas Nordseth-Tiller
Medvirkende	Aksel Hennie (Max Manus), Nicolai Cleve Broch (Gregers Gram), Agnes Kittelsen (Tikken Manus), Petter Næss (Martin Linge), Knut Joner (Gunnar Sønsteby), Christian Rubeck (Kolbein Lauring), Mads Eldøen (Edvard Tallaksen), Kyrre Haugen Sydness (Jens Christian Hauge) og Ken Duken (Siegfried Fehmer).
Musikk	Trond Bjerknæs
Sjef fotograf	Geir Hartly Andreassen
Klipp	Anders Refn
Filmselskap	Filmkameratene AS
Lengde	1 time og 57 minutter
Utgitt	19. desember 2008
Aldersgrense	15 år
Budsjett	50 000 000 kroner

Kilde: *Max Manus DVD – dobbeldisk med masse bonusmaterialet* og [www.filmweb.no](http://www.filmweb.no).<sup>61</sup>

Det ble straks klart at filmskaperne ønsket seg Aksel Hennie i rollen som Max Manus. Grunnen til dette var at familien til Manus mente at Aksel Hennie var den norske skuespilleren som egnet seg best til å spille ham.<sup>62</sup> Dette skulle vise seg å være et klokt valg. Hennie sa ja, og har i etterkant fått mye skryt for sin innsats som Manus. Det å velge en av Norges mest kjente mannlige skuespillere til å spille hovedrollen i filmen, kan være med å øke filmens popularitet blant publikum. Aksel Hennie sitt navn ville fungere som et trekkplaster for filmen, men et kjent navn kan også fungere mot sin hensikt. Dette kommer jeg nærmere tilbake til under overskriften ”Biofilm”. Jeg vil også nevne Ken Duken her. Han er en dyktig tysk skuespiller, som ønsket seg en rolle i filmen. Han fikk rollen som Siegfried Fehmer. Hans erfaring som skuespiller veide nok tungt da han fikk jobben, men det var vel heller ingen ulempe at han er nokså lik den ekte Siegfried Fehmer. Duken lærte seg mye norsk før innspillingen. Det var også andre skuespillere som hadde store likheter til de

<sup>61</sup> <http://www.filmweb.no/kino/article153420.ece> Lest: 19.10.2010.

<sup>62</sup> Telefonsamtale med produsent John M. Jacobsen, 22.03.2011.

historiske personene de spilte. Noen filmkritikere har kommentert at portrettlikhet nok har veid tungt i rollebesetningen.<sup>63</sup>

Vi får se hvordan enkelte av skuespillerne likner på de historiske karakterene sine på slutten av filmen. Her får vi se et bilde av den historiske personen og et av skuespilleren. Sammen med bildet står det en tekst om hvordan livet til guttene i Oslo-gjengen, Tikken og Fehmer utfoldet seg. For dem som overlevde krigen får vi vite hva slags liv de levde etter krigen, og for dem som gikk bort under krigen står det en liten tekst om hvilke utmerkelser de har fått i etterkant.

Som en ser av tabellen hadde *Max Manus* premiere 19. desember 2008. Den ble først utgitt på DVD 3. juni 2009. Aldersgrensen ble satt til 15 år, og begrunnelsen for dette er: ”Enkelte nærgående skildringer av nedskytninger og tortur i dette krigsdramaet, gjør at denne filmen får 15-årsgrense.”<sup>64</sup> Opprinnelig ønsket produsentene 11-årsgrense på filmen.

Den siste posten på oversikten er budsjettet. Budsjettet ble satt til 50 millioner kroner. Dette er et relativt høyt budsjett for en norsk film, men ikke høyt til å være en storfilm med mange spektakulære actionscener. Dette er også en av de faktorene, tror regissør Espen Sandberg, som er grunnen til at det ikke lages særlig mange norske actionfilmer. Et angivelig høyt budsjett i Norge er ikke nødvendigvis høyt nok til å lage en actionmettet film. For å sette budsjettet inn i perspektiv hadde den norske filmen *Jeg er Dina* et budsjett som var dobbelt så høyt, mens *Mannen som elsket Yngve* hadde et budsjett på 15,5 millioner kroner.

*Kautokeino-opprøret* ligger på samme nivå som *Max Manus*, med et budsjett på 50 millioner kroner.

*Max Manus* fikk støtte av blant annet Norsk Filminstitutt, Det Danske Filminstitutt, Nordisk Film og TV-fond og Eurimages. Grunnen til støtten fra Det Danske Filminstitutt, var en avtale om inter-nordisk samarbeid for å øke kvaliteten på nordiske filmer. Det fellesnordiske antas å gi nordiske filmskapere større mulighet til å lage mer spektakulære filmer, som kan være med å kjempe om internasjonale priser og anerkjennelse. Dette øker også sjansen til de nordiske filmene for å bryte gjennom i et internasjonalt marked. Støtten fra Det Danske Filminstitutt er

---

<sup>63</sup> Eidsvåg, Terje, ”Sønner av Norge vinner krigen” i *Adresseavisen*, 18.12.2008.

<sup>64</sup> <http://www.filmweb.no/kino/article153420.ece> Lest: 19.10.10.

tilbakebetalingspliktig. Men overraskende nok har filmen innen våren 2011 ikke hatt nok inntekter til å nå punktet for tilbakebetaling.<sup>65</sup>

Filmen om Max Manus er også en av ytterst få norske filmer som har klart å oppnå det maksimale beløpet for statsstøtte. Dette beløpet er på 30 millioner kroner, i den verdien kronen var i 2002. I 2008 tilsvarte dette et beløp på omtrent 33,9 millioner kroner.<sup>66</sup> Av dette var 15,7 millioner kroner billettstøtte. Billettstøtten tilsvarer 55 prosent av billettinntektene filmen inndrar mens den går på kino (eks mva). Dette vil si at for hver hundrelapp av solgte billetter, får filmen 55 kroner i billettstøtte. Det er Norsk Filmfond som utbetaler denne billettstøtten. Utviklingsstøtten og produksjonstilskuddet ble satt til omtrent 17 millioner kroner. Dette er også utbetalt av Norsk Filmfond. Lanseringsstøtten filmen mottok var på om lag 1,1 millioner kroner. Våren 2011 hadde lanseringskostnadene for filmen akkumulert til omtrent 5,9 millioner kroner.<sup>67</sup>

Selv om 50 millioner kroner ikke er særlig mye når det kommer til å lage en actionmettet film, var Sandberg og Rønning fast bestemt på at de ville lage en actionfilm av ypperste klasse. Regissørduoen tok da valget at når det skulle være actionscener skulle de gi full gass og spare på minst mulig. Scenene mellom actionsekvensene skulle derfor være så billige som mulig.<sup>68</sup> Det er dramaet og skuespillerpresentasjonene filmen skal bygge på i disse scenene, og det er disse scenene som skal gjøre filmen interessant og gi den en handling og et budskap. Et eksempel på at regissørene bestemte seg for å satse på actionscenene, er scenen hvor Manus, Gram og Sønsteby sprenger arkivene på Arbeidertjenestens kontor. Her har filmteamet investert i ”breakaway”-vinduer som knuses idet arkivene sprenger. ”Breakaway” er en sukkerblanding som brukes i filmindustrien til å lage ufarlig glass som kan knuses.<sup>69</sup> Denne scenen, med ”breakaway”-vinduer, eksplosiver, kanoner på taket av bygningen som skulle skyte ut papirkort, osv., kostet 500 000 kroner, så forståelig nok hadde filmstaben bare én sjanse til å filme denne scenen. Ingen måtte gjøre feil. Heldigvis gikk alt veldig bra, til og med bedre enn forventet.<sup>70</sup>

---

<sup>65</sup> E-post fra Anders Øyan Bratbakken ansatt ved Filmkameratene AS.

<sup>66</sup> [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/film/article2889836.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article2889836.ece)

<sup>67</sup> E-post fra Anders Øyan Bratbakken ansatt ved Filmkameratene AS.

<sup>68</sup> *Max Manus Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, ekstramaterialet.

<sup>69</sup> Ibid.

<sup>70</sup> Ibid.

En annen post i budsjettet som skulle bidra til at filmen ble et actionfylt drama, var den såkalte VFX-posten. VFX står for Visual effects. Her ble det satt av 5 millioner kroner,<sup>71</sup> og det er ikke mye for en slik effektfilm som *Max Manus* er. Dette er scener i filmen som er manipulert ved hjelp av dataanimasjon. Scenene er gjerne en blanding mellom scener som er filmet med skuespillerne på et bestemt sted, location, og supplert med elementer som er dataanimert, altså ting som ikke var med i bildet når det ble filmet. Et godt eksempel på dette er rekonstruksjonen av ”Operasjon Mardonius” nede i Oslo Havn. Her ble de fire guttene i kano filmet en natt våren 2008. Området ser selvfølgelig helt annerledes ut i dag enn for over 60 år siden, og for å få stedet satt tilbake i tid måtte VFX-ekspertene, ledet av Øystein Larsen, komme inn i bildet. Larsen og hans arbeidskamerater fikk tatt bort alle bygninger, containere og andre ting som ikke sto på kaia i 1943 og fikk lagt på elementer som var til stede 27. april 1943. VFX-teamet måtte også legge nytt vann i scenen, fordi det var veldig mye lysreflekser i vannet fra lyskilder på land.<sup>72</sup> Også Donau-skipet er lagt til filmen ved hjelp av VFX-teamet. Menneskene som jobber på båten er filmet foran en såkalt bluescreen og klippet inn i bildet. Arbeidet med VFX er ikke utelukkende etterarbeid, som mange tror. For å få det beste resultatet burde VFX-ekspertene komme inn tidlig i prosessen og være de siste som går.<sup>73</sup>

### **Plot og karakterer**

*Max Manus* handler om Oslo-gjengens aksjoner og handlinger i motstandskampen i Norge under den andre verdenskrig. I sentrum står Max Manus, og handlingen i filmen bygges rundt Manus sine opplevelser under krigen.<sup>74</sup> Filmen begynner in medias res, ved at vi hopper rett inn i en av de mange drømmene Manus har fra Vinterkrigen i Finland. Når han våkner opp ligger han på Ullevål sykehus. Det er januar 1941, den kvelden han hoppet ut gjennom vinduet for å redde seg fra det tyskervennlige politiet. Herfra hopper vi tilbake i tid, mens fortellerstemmen til Aksel Hennie forklarer oss situasjonen og setter oss inn i handlingen. Vi møter Gregers Gram, Gunnar Sønsteby, Kolbein Larring, Jens Christian Hauge og flere venner og bekjente av Manus. Utover i filmen følger vi Manus sin innsats i krigen. Vi følger han til Skottland på militærtrening og hans arbeid som sabotør i Norge. Gjennom hele filmen får vi se hvordan Max Manus hadde det i Vinterkrigen ved hjelp av gjentatte vonde drømmer om krigsscener derifra.

På coveret til *Max Manus Dobbeldisk* er handlingen i filmen summert opp i noen få setninger:

---

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Ibid.

<sup>74</sup> For handlingsreferat, se vedlegg 1.

Max Manus var det mest fargerike medlem av den norske motstandsbevegelsen under 2. verdenskrig. I denne filmen får du et innblikk i hvordan hverdagen var for Max og de andre, hva de var med på, hvilke sjanser de tok og hva de satt igjen med da freden endelig kom etter fem lange år.<sup>75</sup>

Drivkraften i filmen som fører handlingen fremover, er representert ved Max Manus og Siegfried Fehmer. Manus er protagonisten (helten) i historien og Fehmer er antagonist (skurken). Max Manus er den mest synlige helten og en representant for en større gruppe helter, nemlig Oslo-gjengen og motstadsfolkene. Siegfried Fehmer er den vi publikummere får sterkest antipati for, og han er nazistenes hovedrepresentant i filmen. På et allment plan er plottet i filmen kampen mellom det gode og onde iscenesatt i en dramatisk krigssituasjon. Det er kroppsliggjort av spenningen mellom Max Manus og Siegfried Fehmer. Det er kun 6 scener i hele filmen hvor verken Manus eller Fehmer er til stede. Dette er kjernen i filmen: motstandsgruppen mot nazistene. For senere å kunne vurdere betydningen av de faktafeil som enhver historisk film vil ha, må jeg danne meg en bakgrunn. Denne bakgrunnen får jeg ved å se på hva plottet, og senere budskapet og tendensen, i filmen er, og ved å se om de dramaturgiske snarveiene bygger opp under eller svekker sort-hvitt-bildet av okkupasjonstiden.

Det er de mellommenneskelige båndene og relasjonene som driver filmen framover mellom de spektakulære sabotasjeaksjonene. Filmskaperne har uttalt at de ulike karakterene i filmen er formet slik at de skal representere ulike sider ved Manus sin personlighet.<sup>76</sup> Dette er et virkemiddel for å få frem de mange ulike sidene hans som menneske, slik at vi serne føler at vi blir kjent med mannen Max Manus.

Vennsksforholdet mellom Max Manus og Gregers Gram står sterkt i filmen. De har en lystig og spøkefull tone mellom seg, som lyser opp den ellers mørke hverdagen de lever i. Det er Gregers Gram som introduserer Max Manus for Ida Nikoline Lie Lindebrække, bedre kjent som Tikken. Kjærlighetsforholdet som utspiller seg mellom dem er en sentral faktor i filmen, men er ikke filmens hovedplot! Når Gram og Manus samhandler på filmen, er det ofte latter og lystig musikk som preger scenen. Gregers Gram-karakteren får frem barnet i Max. De erter hverandre spøkefullt og har det gøy sammen, men de kan også ha samtaler som er litt mer preget av stundens alvor. For eksempel har de en samtale angående propaganda. Gram er pådriveren for propagandaen, og Manus forstår ikke helt meningen med den. Manus vil gjøre noe aktivt, men Gram forklarer han viktigheten med propagandaen. Her får vi se at Manus er

---

<sup>75</sup> Tekst på baksiden av coveret på DVDen *Max Manus. Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, 2008.

<sup>76</sup> *Max Manus Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, 2008, ekstramaterialet.

rastløs, kampklar og at han har pågangsvilje. Viktigheten av forholdet mellom Gram og Manus kommer også frem når Gram blir drept. Manus har allerede mange vonde minner og falne kamerater, men det er Gram sin død som blir symbolet på den utløsende faktoren for Manus sine depresjoner og alkoholmisbruk. Det er først når Gram dør at Max Manus stenger seg inne fra omverdenen og drikker tungt. Helt mot slutten av filmen, da krigen er vunnet og Manus sitter alene i en leilighet og minnes de døde kameratene sine, får vi bekreftet det dype vennskapsbåndet mellom dem en gang til. De døde kameratene løfter glassene sine. Det er en del lyder i rommet, latter, klirring i glass og snakk. De bestemmer seg for å skåle. De sier ”For friheten!”, ”For Kongen!” og så blir det helt stille og Gregers Gram sier ”For Max!”. De andre løfter glassene sine og sier ”For Max!”. Vi ser Max sitte og se spesielt på Gram, og vi får et nærbilde av ansiktet til Gram. Dette vitner om at det er han sin død som har gått mest inn på Manus og savnet etter han stikker dypt.

I kontrast til Gregers Gram står Gunnar Sønsteby-karakteren. Sønsteby har fått rollen som den alvorlige, som hele tiden må minne Manus på konsekvensene hvis han ikke er forsiktig. ”Varsomhet Max!” sier Sønsteby i filmen. På denne måten får filmskaperne fram at Manus var uforsiktig og at han til tider kunne opptre på en måte som ble ansett som dumdristig. Det er også Sønsteby som tar opp dilemmaet om represalier første gang. I en av scenene sitter guttene i en dekkleilighet i Oslo. Det ligger noen planer på bordet idet Gunnar Sønsteby kommer inn. Planen går ut på å sprengre taket på Colosseum kino i Oslo mens Quisling holder møte med mange hundre tilhengere. Sønsteby, som gjennom hele filmen kontinuerlig må minne de andre guttene på viktigheten av forsiktighet og ”usynlighet”, spør Manus om han er klar over hvor mange nordmenn som vil bli tatt som represalier for en slik aksjon.

Da Manus snakker om planen om å sprengre Colosseum virker det mer som en drøm enn som en reell plan på grunn av den lystige og spøkefulle tonen han snakker i. Men det står klart for meg at det var to ting filmskaperne ønsket med denne scenen. Det ene var å få frem dilemmaet med represalier etter en eventuell sabotasjeaksjon. Det andre var å vise at Max Manus begynte å bli utålmodig og ville gjøre noe aktivt. I løpet av en kort dialog mellom Sønsteby og Manus har altså filmskaperne klart å få frem to viktige aspekter ved fortellingen.

Også forholdet mellom Max Manus og Kolbein Lauring brukes til å danne et tydeligere bilde av Max Manus-karakteren. Det forholdet mellom dem i all hovedsak spiller på, er kameratskap, lojalitet og kjærlighet til fedrelandet. Lauring og Manus har opplevd mye sammen. De er barndomsvenner og var begge deltakere i Vinterkrigen i Finland. En

følelsmessig sterk scene i filmen er scenen når Kolbein har sluppet ut fra Grini. Han har sittet inne i tre år, og slipper ut fordi tyskerne etter hvert tror på at Laring ikke har kjennskap til Manus eller de andre i Oslo-gjengen. Laring har holdt tett i tre år, og da han kommer for å besøke Manus i en av dekkleilighetene, ser vi at han er ganske forslått i ansiktet. Han har blitt jevnlig torturert gjennom de tre årene, uten å røpe ett eneste navn. Når han nå har sluppet ut, er han klar for å begynne å kjempe igjen med en gang. Dette understreker en kvalitet som også Max Manus har, nemlig lojalitet til kameratene sine. Dette kan også sies om Tallaksen. Han velger heller å henge seg selv i cellen sin, enn å risikere å tyste på vennene sine under tortur. Kameratskap og lojalitet er et sentralt tema i filmen.

De siste guttene jeg vil trekke frem i denne sammenhengen, er Lars Emil og Sigurd. De kommer inn i fortellingen rett før "Operasjon Mardonius" skal skje. Lars Emil og Sigurd virker yngre og mer uerfarne, og de skal begge være med på "Operasjon Mardonius". Manus og Gram står da frem som ledere av Oslo-gjengen. De mer rutinerte og skolerte mennene tar kontroll og lærer opp de andre i Oslo-gjengen som trenger det. Her får filmskaperne frem at Manus etter hvert ble en rutinert og erfaren soldat, som utviklet seg til å bli en av de mest betydningsfulle medlemmene av Oslo-gjengen. Han fremstår som en ledertype, som er med på å bestemme, planlegge og gjennomføre sabotasjeaksjoner.

Kjærlighetsforholdet mellom Tikken og Max Manus er sentralt gjennom hele filmen. Det er de sårbare sidene ved Max Manus Tikken-karakteren får frem. Det er kun overfor Tikken at Manus viser seg fra denne siden. I nest siste scene i filmen gråter han foran Tikken. Tikken er den eneste Manus snakker med angående depresjonene sine, og hun får se ham langt nede.

Gjennom filmens bipersoner får vi altså se mange ulike sider ved Max Manus.

Sammensetningen av karakteren hans gjør at det dannes en person seerne blir glad i og vi føler en forbindelse til han. Men får tilskuerne et skjevt bilde av krigen og motstandskampen, hvis de er stolt av å være norsk etter å ha sett en film om norsk okkupasjonstid? Er det noe å være stolt av, eller drukner de få som gjorde motstand i havet av dem som ikke gjorde det? Det var dette mye av debatten jeg kommer til i kapittel 5 handlet om.

Siegfried Fehmer, som er antagonisten i historien, blir vi ikke like godt kjent med. Det er i all hovedsak to sider av hans karakter som kommer klart frem. Den ene er at han står frem som en sterk lederperson, som er målbevisst og kald. Han har kontroll på troppene sine, og styrer etter beste evne. Han er også overbevist om at det han gjør er det rette og beste for Norge. Det

er kvinnene som får frem den andre siden av Fehmer, nemlig sjarmøren i han. Disse kvinnene er den fiktive Solveig-karakteren og moren til den unge motstandsmannen Sigurd. Fehmer opptrer smigrende overfor damene, og sjarmerer dem. Da moren til Sigurd kommer for å be Fehmer løslate han, beroliger Fehmer henne, og sier at han skal undersøke saken. Solveig finner ut at Fehmer løy for moren til Sigurd, og konfronterer han. Da sjarmerer Fehmer Solveig, og sier at han bare vil det beste for Norge. Solveig tilgir han.

### **Budskap og tendens**

Filmen er en historisk fortelling om okkupasjonstiden sett hovedsakelig gjennom Max Manus sine øyne. Budskapet i filmen, det filmskaperne ønsker å formidle til publikumet, er hvordan okkupasjonsårene utspilte seg for Norges mest kjente motstandsmann og motstandsgruppe. Hvilke forhold medlemmene av Oslo-gjengen levde under, hvilke vanskelige valg de sto overfor, hva slags situasjoner de havnet i, vennsapsrelasjoner, kjærlighetsforhold i en tung og mørk tid, hatforhold, kjærlighet til landet osv. er alle aspekter publikum får innblikk i. Filmskaperne ønsker å formidle Oslo-gjengen sin historie, derfor slutter også hele filmen med en tekst om hvordan det gikk med filmens mest fremtredende karakterer etter krigen. Også scenene med Fehmer og hans kollegaer er tatt med i filmen mer for å fortelle publikum hvilke forhold Oslo-gjengen levde under, enn for å fortelle nazistene sin historie om okkupasjonen av Norge. Scenene gir publikum et innblikk i hvem fienden til motstandsfolkene var og hvordan de opererte for å uskadeliggjøre og rulle opp Oslo-gjengen sitt nettverk. Scenene med Fehmer skaper også en form for distanse i fortellingen, som beskrevet i kapittel 2.

Filmens synspunkt kommer også frem gjennom det som *ikke* er med. Verken Milorg eller de andre motstandsgruppene, som for eksempel Osvald-gruppen eller Pelle-gruppe, blir nevnt. Samtidig er det flere eksempler på at krigens bakteppe ligger til grunn for historien. Sjøfolkene får en liten hilsen over radioen mot slutten av filmen og de alliertes innsats blir så vidt nevnt i enkelte av scenene. Et eksempel på en slik scene hvor de alliertes innsats ligger som et nesten usynlig bakgrunnsteppe, er når Roy forteller Manus og Lauring at tyskerne vil tømme landet for soldater og sende dem til Vestfronten for å presse de allierte ut igjen på havet. Det at disse andre aktørene er nevnt i så liten grad som mulig understreker budskapet om at det er Max Manus og Oslo-gjengen sin historie filmskaperne vil fortelle oss om. Men det bygger også opp under heltestatusen til Oslo-gjengen. Filmskaperne ønsker å vise Oslo-gjengen sin virksomhet vist innenifra, for på denne måten å få frem deres heltehistorie.



Tendensen i filmen er selvfølgelig sterkt knyttet til plottet, handlingen og budskapet. Med tendens mener jeg den hensikten eller retningen filmen har. Jeg vil påstå at filmen har en bekreftende tendens i forhold til okkupasjonshistorien. I Norge har det vært tradisjon for å fortelle denne historien i form av et relativt sort-hvitt-bilde. Det er nordmennene, og spesielt motstandsfolkene, som er de gode og tyskerne og NS-medlemmene som er de onde. Dette kommer jeg nærmer inn på i kapittel 4. Det er knapt noe nytt å fremstille Oslo-gjengen, og spesielt Max Manus, som helter.

Hele det norske folk var målgruppen til filmen, men da filmen kom på kino, var det særlig mange ungdom og eldre/veteraner som strømmet til kinoene. Ungdommene kjøpte nok i all hovedsak billetter for å bli underholdt av en norsk actionmettet storfilm, med Aksel Hennie i hovedrollen, ikke så mye for læring og opplysning, med mindre de var på skoleutflykt. De eldre, da tenker jeg i første rekke på dem som opplevde krigen og kan huske den, dro på kinobesøk for å se et glimt av fortiden og om de kunne kjenne seg igjen i historien. Stort sett alle de eldre som så filmen hadde nok kjennskap til Max Manus og Oslo-gjengen fra før av. Da jeg henvendte meg til produsent John M. Jacobsen for å høre om ungdom og eldre hovedsakelig var målgruppen, var svaret nei. Hele det norske folk var målgruppen, og filmskaperne hadde ikke lagt ekstra vekt på å forsøke og treffe enkelte aldersgrupper mer enn andre.<sup>77</sup>

## Biofilm

”Who can write a biography without inventing a life? A biographer, like a writer of fiction, imposes a pattern upon events, invents a protagonist, and discovers the pattern of his or her life”.<sup>78</sup>

En ”biopic” er en forkortelse av ”biographical film”, og på norsk heter det ”biofilm”, eller rettere sagt en biografisk film. En biofilm bygger på livet til en ekte person. Filmens mål er å fortelle historien om livet, eller deler av livet, til den valgte personen. Når en lager en biofilm eller skriver en biografi, må en få frem poenget om hvorfor subjektet er enten verdt å sette i sentrum av en historisk prosess eller er verdt å studere som eksempel på liv, handlinger og individuelle verdier vi enten setter pris på eller misliker. Innenfor filmmediets historie er filmer som tar opp ekte hendelser fra fortiden en av de tidligste filmsjangrene som kom.<sup>79</sup> Dette er kanskje ikke så rart med tanke på at dette også er de første skrevne historiene vi

---

<sup>77</sup> Telefonsamtale med John M. Jacobsen, 22.03.2011.

<sup>78</sup> Carolyn Heilbrun i Rosenstone, Robert, *History on Film, Film on History*, 2006:91.

<sup>79</sup> Custen, George F., *Bio/pics How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1992:5.

kjenner til. Blant annet er historier om historiske personer og hendelser funnet på papyrusruller og på hulevegger.

Hensikten med dette underkapitlet er å vurdere hvilken sjanger *Max Manus* hører til. De aller fleste filmene som blir produsert er mainstream dramaer, og en god del av disse er plassert i historiske kontekster.<sup>80</sup> Filmer som for eksempel *Schindler`s List* (1993), *Gladiator* (2000), *Flammen og Citronen* (1982) og ikke minst *Max Manus* (2008) er slike filmer. Filmene kan enten handle om en historisk person og deler av hans eller hennes liv, eller det kan være fiktive personer satt inn i en historisk kontekst. Begge typene er regnet for historiske filmer. Det er Hollywood som er den største produsenten av slike filmer. Biofilm er en undersjanger av mainstream drama og jeg vil her argumentere for at *Max Manus* er en biofilm. Tittelen ”Max Manus” er en sterk indikator på at dette er en biofilm, og på coveret til DVDen er det et stort bilde av Aksel Hennie som Max Manus.

Det er vanlig at en biofilm ikke dekker livet til subjektet fra fødsel til grav slik som en skrevet biografi har muligheten til.<sup>81</sup> En biofilm velger ut noen få sekvenser av subjektet sitt liv. Dette skyldes de ulike mediene og deres muligheter og begrensninger. Den største forskjellen mellom en skrevet biografi og en biofilm er språket fortellingen blir fortalt i. I en skrevet biografi er språket tekst på en side, mens det i en biofilm er replikker, lyd, lys, bevegende bilder og av og til små tekster til informasjon. En biografi kan strekke seg over mange hundre sider, mens en biofilm gjerne holder seg innenfor to timer spilletid. En tommelfingerregel for filmer er at en side i manuskriptet tilsvarer ett minutt spilletid, så slik kan vi regne at *Max Manus* har et manus på omkring 120 sider. Dette stemmer ganske bra. Første utgave av manuset til filmen var på 128 sider. Da innspillingen startet var manuset i sitt 18. utkast og var kuttet ned til 113 sider.<sup>82</sup>

Men selv om en film gjerne har en mye strammere tidsramme enn en bok og derfor har større begrensninger når det kommer til tidsaspektet, har filmmediet en del andre muligheter. Blant annet kan en biofilm gi deg en del av en persons liv i en sterkere og mer intens form. Selv om film kan mangle evnen til dyp psykologisk innsikt, kan film langt på vei gi deg et innblikk i hvordan fortiden så ut, hvordan menneskene på den tiden snakket, gikk kledd, handlet og beveget seg. Kulissene kan vise hvordan stedene, bygningene og husene så ut.<sup>83</sup> En biofilm er

---

<sup>80</sup> Rosenstone, 2006:15.

<sup>81</sup> Rosenstone, 2006:99.

<sup>82</sup> *Max Manus Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, 2008, ekstramaterialet.

<sup>83</sup> Rosenstone, 2006:108.

alltid i presens. Publikummet er med i den tiden det skjedde, og vi føler oss som en del av tiden. Til og med tilbakeblikkene i tid er i presens i film, og alt vi ser i tilbakeblikkene må stemme overens med den ekte tiden i så stor grad som mulig. Selv om vi ser tilbakeblikkene i presensform på filmen, skaper dette en tidsdimensjon. Vi forstår at drømmene til Manus fra Vinterkrigen ikke skjer samtidig som han drømmer det, og at det derfor må ha skjedd tidligere. Men like fullt er tilbakeblikkene til Vinterkrigen i presens, fordi vi som tilskuere ser også det som skjer i Finland i presensform. Vi ser Manus *løpe* gjennom snøen, selv om vi også oppfatter at dette er noe han *har* gjort. Han *har løpt* der. Dette skaper en tidsdimensjon i filmen.

”Voice-over” er et vanlig fenomen i biofilmer.<sup>84</sup> Dette er når hovedpersonen snakker over personene i scenen. Vi hører ikke hva personene i scenen eventuelt sier til hverandre, vi lytter bare til hovedpersonen sin historie og forklaring. I *Max Manus* er dette brukt for å sette oss inn i handlingen i filmen. Biofilmer begynner gjerne in medias res, og tilbakeblikk er da nødvendig.<sup>85</sup> Det er da vanlig å bruke voice-over for å forklare forhistorien, blandet med scener hvor skuespillerne har replikker. *Max Manus* begynner akkurat på denne måten. Vi ser Manus ligge i sykesengen på Ullevål sykehus; derfra hopper vi tilbake til historien om hvordan han havnet der. Store deler av denne forhistorien blir fortalt ved hjelp av voice-over, eller ”voice of God” om en foretrekker det begrepet. På denne måten er også voice-over-virkemiddelet med på å skape en tidsdimensjon. Tilbakeblikkene til Vinterkrigen får vi i form av drømmene til Manus. Dette er for å vise oss at Manus hadde vonde minner fra Vinterkrigen og tilbakekommende mareritt om det han opplevde der. Disse drømmene taler sterkt nok for seg selv, så her trengs ingen voice-over. Vi får imidlertid en tekst nederst på skjermen første gang vi ser scener fra Vinterkrigen som forteller oss at vi nå befinner oss på Sallafronten i Finland, mars 1940. Også den danske filmen om motstandsfolkene under den danske okkupasjonen under andre verdenskrig, *Flammen og Citronen*, bruker voice-over i starten av filmen for å sette oss inn i handlingen og små tekstlinjer nederst på skjermen for å fortelle oss hvor vi er.

Så lenge vi har hatt biografiske fremstillinger i Vesten, i over to tusen år, har det pågått en diskusjon om hvilke krav som skal stilles til en biografi og hvordan en kan skape et best mulig sluttprodukt. Fremdeles er ikke diskusjonen over. Ingen har klart å bestemme hva som er oppskriften på en god biografi. Biografisjangeren inneholder ingen harde og faste regler.

---

<sup>84</sup> Custen, 1992:182.

<sup>85</sup> Custen, 1992:149.

Det eneste en har slått fast er at biografi alltid er en form en i høyeste grad tolker, et verk som uunngåelig inneholder momenter som er skapt og formet.<sup>86</sup> Vi må lære oss å lese en biofilm. Hvis vi gjør dette kan vi lære mye om subjektet i filmen og tiden han eller hun levde i, til tross for fiksjonsmomentene. Rosenstone skriver: "less than full-blown portraits, they [biofilmer] should be seen and understood as slices of lives, interventions into particular discourses, extended metaphors that suggest more than their limited timeframes can convey".<sup>87</sup>

Både skrevne biografier og biofilmer har lenge vært diskutert og kritisert i fagkretser verden over. Dette skyldes at mange biografer utelukker fakta eller bøyer sannheten for å få frem en stemning, for lettere å forklare personen sine tanker og følelser eller for å gjøre personen mer sammensatt som historisk person.<sup>88</sup> Når det kommer til forholdet mellom fakta og fiksjon, er problemet, i følge Hayden White, at vi prøver å lage mening av verden ved å tvinge på den en sammenheng som vi assosierer med fiksjon. Måten vi binder de ulike hendelsene sammen på, ved hjelp av litterære eller filmatiske verktøy, blir det vi forbinder med fiksjon. For biografen Ira Nadel, som også har skrevet bøker om kunsten å skrive en biografi, er det denne fiktive historien som gir oss et sammenhengende bilde av et liv.<sup>89</sup>

Men vender en seg egentlig til en biografi eller en biofilm bare for fakta? For de fleste er fakta grunnlaget for et menneskeliv. Hva et menneske faktisk har gjort, tenkt, følt, sagt osv. er grunnlaget for dette mennesket og disse handlingene har ført til at han eller hun ble subjekt for en biografisk fremstilling. Men hvis vi bare var ute etter fakta om mennesket, kunne vi ikke da henvendt oss til en slags liste over hva denne personen har gjort og oppnådd?<sup>90</sup> Trenger vi da den fortellende stilen? Forfatter Espen Sjøbye sin biografi<sup>91</sup> om overlege Johan Scharffenberg tenderer mot nettopp å skille seg fra den fortellende stilen. Sjøbye trosser "de etablerte normene om at biografier ikke skal være kildestyrt, og at de skal ha en tydelig fortellerstemme" skriver Peder Ottosen i Dagbladet.<sup>92</sup> Sjøbye sier han gjør nettopp det motsatte av hva normene tilsier.

---

<sup>86</sup> Rosenstone, 2006:90.

<sup>87</sup> Rosenstone, 2006:109.

<sup>88</sup> Rosenstone, 2006:91.

<sup>89</sup> Ibid.

<sup>90</sup> Rosenstone, 2006:90.

<sup>91</sup> Sjøbye, Espen, *En mann fra forgangne århundrer. Overlege Johan Scharffenbergs liv og virke 1869–1965. En arkivstudie*. Oktober Forlag, Oslo, 2010.

<sup>92</sup> <http://www.dagbladet.no/2010/11/06/kultur/litteratur/bok/ideer/biografi/14168780/> Lest: 23.02.2011.

Men fakta alene kan ikke forklare et liv, og heller ikke Sjøbye unngår å måtte velge ut og skille mellom viktige og mindre viktige hendelser. Vi må også sette oss inn i de aspektene ved personen som gjør den til et menneske for fullt å forstå dens handlinger. Biografiens form søker å også formidle personen sine tanker og følelser, slik at vi som enten lesere eller tilskuere lettere kan sette oss inn i personen sin situasjon og forstå dens valg. Men her oppstår problemet med at vi aldri kan vite hva en annen person tenker og føler i en situasjon.

Den skotske forfatteren sir Walter Scott (1771-1832) mente det var umulig å fortelle et liv nøyaktig slik det hadde vært, fordi vi ikke levde det selv og vi tenkte ikke de tankene den historiske personen tenkte. Han mener derfor at en del av biografen sin jobb er å oversette en del av den tapte verden for å gi mening og for å nå publikum i nåtiden.<sup>93</sup> Det er også det filmskaperne av *Max Manus* har gjort.

Det finnes ikke bare én biografisk eller historisk sannhet. En biografi, som en fortelling, er alltid en historie som er sett gjennom et fortellende og fortolkende subjekt.<sup>94</sup> En som lager en biografisk fremstilling av et liv må velge hvilke handlinger som skal tas med, hvilke som skal utgå og hvilke som skal stå i fokus. Det er hele tiden tatt bevisste valg, og disse valgene former måten vi oppfatter subjektet i biografien på.

Rosenstone skiller mellom en seriøs biofilm og det han kaller ”the biopic of Hollywoods studio era”, forkortet til ”Hollywood-biopic”.<sup>95</sup> Kravene til en seriøs biofilm er ifølge Rosenstone at filmskaperne enten har jobbet tett med en historisk konsulent og/eller holdt seg tett til en eller flere skrevne biografier og dermed heller ikke tatt seg store friheter når det kommer til karakterer og hendelser.<sup>96</sup> En ”Hollywood-biopic” er da en biografisk film som ikke oppfyller disse kravene. Filmskaperne av en slik film har ikke arbeidet tett med historiske konsulenter og de har tatt seg store historiske friheter som påvirker filmens evne til historieformidling i for stor grad. Allikevel mener Rosenstone at det er muligheter for å finne en viktig fortolkning av et liv i en ”Hollywood-biopic”.<sup>97</sup>

Er *Max Manus* en seriøs biofilm eller en ”Hollywood-biopic”? Filmskaperne av *Max Manus* har jobbet tett med en historisk konsulent og manuset er skrevet etter Max Manus sine egne skildringer fra krigen. Dette taler for at filmen er en seriøs biofilm. Men spørsmålet blir om

---

<sup>93</sup> Rosenstone, 2006:92.

<sup>94</sup> Rosenstone, 2006:107.

<sup>95</sup> Rosenstone, 2006:93.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Rosenstone, 2006:94.

filmskaperne har tatt seg for store friheter i forhold til kildematerialet. Det er dette mye av debatten i kapittel 5 dreier seg om.

Det er også faktorer ved *Max Manus* som tilsier at den kan nærme seg å være en ”Hollywood-biopic”. Et eksempel på dette er hovedskuespilleren sine prestasjoner og omdømme.

Rosenstone mener dette kan ha utslag på filmens historiske troverdighet.<sup>98</sup> Det at Aksel Hennie, som er en av Norges mest kjente unge, mannlige skuespiller, har rollen som Max Manus gir filmen et sterkere preg av det Rosenstone kaller ”Hollywood-biopic”. Aksel Hennie har heller aldri før spilt i en film basert på ekte historiske hendelser.

### **Samarbeid med konsulenter**

Manusforfatter Thomas Nordseth-Tiller jobbet tett med leder for Norsk

Hjemmefrontmuseum, Arnfinn Moland og forfatter Roy Jacobsen under utviklingen av manus. Jacobsen har lang fartstid med historiske romaner, og er en erfaren skribent. Han ble veileder og konsulent for Thomas Nordseth-Tiller sitt arbeid med det endelige utkastet til manuset. Arnfinn Moland var historisk konsulent og filmskaperne benyttet seg av han for å få rådgivning på de historiske aspektene i filmen. Det er i all hovedsak Arnfinn Moland sin rolle som historisk konsulent som er interessant for meg, derfor er det samarbeidet mellom han og filmskaperne som skal kommenteres videre.

Arbeidet med konsulentene startet veldig tidlig i prosessen. Nordseth-Tiller arbeidet med Roy Jacobsen og Arnfinn Moland lenge før Filmkameratene fikk tilgang til manuset.<sup>99</sup> Allerede høsten 2004 tok Nordseth-Tiller kontakt med Moland og fortalte at han ønsket å lage en film om Oslo-gjengen. Moland inviterte da Nordseth-Tiller til å komme til Norsk

Hjemmefrontmuseum for samtaler og han skulle få tilgang til arkivet. Etter dette reiste Nordseth-Tiller til USA hvor han fullførte utdannelsen sin og skrev manuset til *Max Manus*. Da han kom hjem til Norge sendte han manuset til Moland. Moland leste sidene med stor interesse og så straks at dette kunne bli veldig bra.<sup>100</sup> Deretter gikk Moland gjennom manuset med Nordseth-Tiller og fortalte han hva han mente om de ulike aspektene, pekte på områder hvor manuset avvek fra kildene og diskuterte med ham hvordan dette kunne forsvares ut fra filmatiske hensyn. Moland sin oppgave var å gjøre filmskaperne oppmerksom på punktene som avviker fra kildematerialet, slik at manusforfatteren og regissørene kunne ta avgjørelser basert på et faktagrunnlag. Det er til syvende og sist filmskaperne sitt valg hvordan de velger

---

<sup>98</sup> Rosenstone, 2006:106.

<sup>99</sup> Telefonsamtale med produsent John M. Jacobsen, 22.03.2011.

<sup>100</sup> E-post fra Arnfinn Moland.

å fremstille historien. Hovedoppgaven var å gå god for at de historiske hovedpoengene var ivaretatt og riktig forstått, slik at filmen fremstod som troverdig og sann/korrekt med de forbehold som ligger i den kunstneriske frihet.<sup>101</sup>

Jobben som historisk konsulent er først og fremst knyttet til manus. Derfor deltok ikke Moland under selve filmproduksjonen, men enkelte spørsmål ble stilt og besvart underveis i produksjonen også. Samarbeidet mellom Moland og filmskaperne var basert på gjensidig tillit. Dette bestod av vissheten fra filmskaperne sin side om at korrekte kildeopplysninger ble gitt fra Moland, også der filmen avviker fra virkeligheten, og Moland kunne igjen stole på at filmskaperne ønsket en mest mulig faktabasert filmproduksjon.<sup>102</sup>

#### **4 årsaker til mulige historiske friheter**

Hovedoppgavene til den historiske konsulenten er altså å opplyse filmskaperne om hvordan den anerkjente, skrevne historien om emnet er. Men det er viktig å huske på at en konsulent bare er en veileder. Han eller hun har ikke det siste ordet på hvordan historien fremstilles. Det er opp til filmskaperne å vurdere hvilke historiske friheter de tar. Men som Moland selv sier, var han trygg på at filmskaperne ønsket en mest mulig faktabasert fremstilling av historien. Dette har nok spilt inn i Moland sin avgjørelse om å stille opp som historisk konsulent.

Jeg vil trekke frem fire ulike grunner til mulige historiske friheter. Det er 1) forenklinger for klarhetens skyld, 2) tilføyelser for dramatikkenes skyld, 3) bruk av memoarer uten forbehold og 4) bruk av tidsvitner. Her vil jeg bare nevne disse fire grunnene. Det er i kapittel 6 jeg omtaler disse nærmere. Grunnen til dette er at jeg mener jeg ikke har klarlagt alle kriteriene for å kommentere hvordan dette er løst i *Max Manus* ennå.

#### **Oppsummering**

I dette kapittelet har jeg gått nærmere inn på filmen *Max Manus*. Jeg har sett på bakgrunnen for filmen, finansieringen av den og skuespillerne som var med. Plottet, budskapet og tendensen i filmen er et relevant aspekt for helheten i denne oppgaven. Filmen handler om det å være menneske i krig. Relasjonene som dannes mellom menneskene og valgene de står overfor er sentralt. Jeg har hevdet at *Max Manus* har en bekreftende tendens i forhold til okkupasjonshistorien, i den forstand at tyskerne og nazistene er de onde, mens nordmennene

---

<sup>101</sup> E-post fra Arnfinn Moland.

<sup>102</sup> E-post fra Arnfinn Moland.

er de gode. I kapittel 5 kommer jeg nærmere inn på hva de historiske feilene har å si for tendensen i filmen.

Jeg har også argumentert for at *Max Manus* er en biofilm. Filmen handler om seks av årene i Max Manus sitt liv, de seks årene som gjorde han til en nasjonalhelt. Handlingen utspiller seg ved hjelp av Max Manus sine handlinger, og historien blir fortalt hovedsakelig fra hans synspunkt. Kriteriene for at en film skal bli kvalifisert til det Rosenstone kaller en seriøs biofilm, er at filmskaperne har jobbet tett med historiske konsulenter og/eller holdt seg tett til en eller flere skrevne biografier og dermed heller ikke tatt seg store friheter når det kommer til karakterer og hendelser. Filmskaperne av *Max Manus* har både jobbet med historiske konsulenter og skrevet manus med biografier som kilde, men har de tatt seg store friheter når det kommer til karakterer og hendelser? Kan *Max Manus* kvalifisere til en seriøs biofilm som kan fungere som historieformidling, eller er det en ”Hollywood-biopic”? Dette må jeg svare på for å nærme meg et svar på problemstillingen min.



## Kapittel 4: Fortellingen om krigen

”Vår tids utforming av fortellingen om krigen kunne ikke eksistert før tidligst i 1945, samtidig som fortellerstoffet fra krigstiden i ettertid alltid vil bli forstått i lyset fra dette året. De to fortellertradisjonene – krigens og etterkrigstidens – kan derfor aldri bli helt identiske, selv når de beretter om samme forhold.”<sup>103</sup>

For senere å kunne bedømme om, og eventuelt hvordan, *Max Manus* kan fungere som historiefremføring, er det viktig å kartlegge hvilken kontekst filmen ble utgitt i og hvordan fortolkningsfellesskapet var da. Grunnen til dette er fordi jeg vil finne ut av om *Max Manus* utfordrer eller bekrefter fortellingen om krigen. Hvilken rolle jeg tillegger filmens plassering i forhold til det dominerende fortolkningsfellesskapet vil være interessant i forhold til hvordan filmen kan fungere som historiefremføring. Er det et kvalitetstrekk å bekrefte grunnfortellingen eller å utfordre den? Hva slags tradisjon for å fortelle om okkupasjonshistorien var det i 2008? Hva vet ulike aldersgrupper om denne tiden i norsk historie i dag? Den største fremføreren av norsk okkupasjonshistorie er nok for de fleste unge i dag, skolen. Hvilke historier blir fortalt i den norske skolen? Har lærebøkene forandret seg i takt med grunnfortellingen? Og ikke minst, hvilke historier blir *ikke* fortalt? Dette siste spørsmålet gjelder ikke bare skolen, men også grunnfortellingen, minnekulturen og kollektivtradisjonen generelt.

Det er ikke bare hvordan okkupasjonshistorien blir fortalt i dag som er interessant. Jeg vil også se på hvordan grunnfortellingen om okkupasjonstiden har forandret seg fra 1945 til i dag. Hvilke nyanser er tydeligere nå enn for eksempel 40 år siden? Minnekulturen fra krigen har også stått sterkt i den norske fortellertradisjonen. Hva har stått sentralt i minnekulturen om okkupasjonsårene? Det blir stadig færre mennesker som har opplevd krigen og som kan huske den. Lever minnekulturen videre i generasjoner?

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på hva et fortolkningsfellesskap er og hvordan det har forandret seg fra rett etter krigen til i dag. Deretter skal grunnfortellingen om okkupasjonstiden og hvordan denne har forandret seg fra rett etter krigen til i dag stå i sentrum. Til slutt vil jeg se på minnekulturen om okkupasjonsårene og kollektivtradisjonen. Men først vil jeg begynne med begrepsavklaringer.

---

<sup>103</sup> Eriksen, 1995:32.

## Begrepsavklaringer

I dette kapittelet bruker jeg begrepene grunnfortelling, minnekultur, kollektivtradisjon og fortolkningsfellesskap gjentatte ganger. De tre første begrepene flyter i hverandre i litteraturen. Jeg har allikevel valgt å skille dem fra hverandre av analytiske årsaker. I det følgende vil jeg klargjøre hva jeg legger i disse begrepene.

Begrepet ”grunnfortelling” vil jeg definere som den narrative grunnstrukturen i fortellingen om okkupasjonstiden. Grunnfortellingen kan gjenfinnes i store deler av den skrevne fortellingen om okkupasjonstiden, både den akademiske og den populære. ”Grunnfortelling” er et begrep som i de siste tiårene har dukket opp i historieskriving om okkupasjonstiden. Begrepet ble til da problematiseringen av krigshistorien begynte på 1980-tallet. Ordet kan også brukes i andre sammenhenger, men i denne sammenhengen henspeler det på den narrative grunnstrukturen i fortellingen om okkupasjonstiden i Norge. Synne Corell har skrevet avhandlingen *Krigens ettertid: Okkupasjonsårene i norske historiebøker* hvor hun ser på hvordan okkupasjonshistorien har blitt fortalt i de tre store verkene *Norges krig* (1947-1950), *Norge i krig* (1984) og *Norsk krigsleksikon 1940-45* (1995).

Slik Corell bruker begrepet grunnfortelling, er det klart at det er en abstrakt størrelse. Det er en metafortelling som ikke utgjøres av én bok eller ett historieverk. Samtidig er det noen historiske fremstillinger som har hatt spesielt stor innflytelse på historieforståelsen i et samfunn. Det finnes dermed et visst hierarki av tekster der enkelte kan få status av å være ”masternarrativer”. De tre nevnte verkene er gode representanter for denne typen masternarrativer og dermed på grunnfortellingen generelt i historiebøkene. Corell mener det er svakheter ved teoriene som er utviklet omkring dette. Men hun mener samtidig at det er mulig å identifisere forskjellige temaer og fortellermønstre som går igjen i de ulike fremstillingene.

I begrepet ”minnekultur” ligger den kunnskapen og viten, eventuelt mytene, som en større eller mindre gruppe av mennesker i et fellesskap sitter inne med. Dette er den historien som lever i minnet til folk, og som kan være lokalt eller nasjonalt, og det kan være aldersbestemt, klasse- eller kjønns spesifikt. Minnet er flyktig, og det kan være personlig. Alle kan vi glemme ting, huske feil eller til og med huske ting som aldri har skjedd. Allikevel snakker vi om visse minner som har brent seg fast på netthinnen vår. Men når det er snakk om minnekultur er det ikke snakk om egne, personlige minner. Det er fellesskapets minne som står i sentrum. Vi

som ikke har disse minnene personlig får dem overlevert og slik oppstår en minnekultur blant hele landets befolkning.

Kollektivtradisjonen dekker over både den historien som lever i minnekulturen og den i grunnfortellingen. I boken *Det var noe annet under krigen* tar folkloristen Anne Eriksen grundig opp temaet om andre verdenskrig i den norske kollektivtradisjonen. Begrepet ”kollektivtradisjon” bygger på sosiolog Maurice Halbwachs (1877-1945) sin teori om den kollektive erindringen og hans grunnsyn om at minnet i seg selv er kollektiv. Minnet er knyttet til en sosial kontekst. Fordi minnene er så nært knyttet til det som er sosialt og felles ”vil de også i seg selv fremstå som noe man deler med andre, som er kollektivt.”<sup>104</sup> Den første som tok i bruk begrepet ”kollektivtradisjon” var den svenske folkloristen Albert Eskeröd på 1930-tallet.<sup>105</sup> Kollektivtradisjonen setter enkeltberetninger inn i en større sammenheng, og en kollektivtradisjon er en ”tradisjon som er generelt kjent og akseptert i miljøet”.<sup>106</sup> Anne Eriksen definerer kollektivtradisjonen til å være den samlede kunnskapen om krigen.<sup>107</sup>

Det siste begrepet er ”fortolkningsfellesskap”. Fortolkningsfellesskap er ikke et begrep på lik linje med de tre andre. Fortolkningsfellesskap er et begrep som tas i bruk for å forstå hvordan en kan finne frem til grunnfortelling, minnekultur og kollektivtradisjon. Det er et begrep på samme nivå som diskurs, slik jeg ser det, i betydningen regelfellesskap, normfellesskap og definisjonsfellesskap. Fortolkningsfellesskapet henger sammen med de tre andre begrepene på den måten at vi tolker en historie vi hører, en fortelling vi leser eller en film vi ser på forskjellige måter. Vi tolker dem ulikt ut ifra den kunnskapen vi besitter og den minnekulturen og kollektivtradisjonen vi har. Et fortolkningsfellesskap kan derfor på samme måte som minnekultur og kollektivtradisjon være lokalt, nasjonalt eller aldersbestemt.

Siden fortolkningsfellesskapet skiller seg fra de tre andre begrepene, velger jeg å begynne med dette. Deretter følger grunnfortellingen, minnekulturen og til slutt kollektivtradisjonen.

## **Fortolkningsfellesskap**

I et fortolkningsfellesskap har medlemmene et felles ståsted og en felles kulturell plattform. Medlemmene i fellesskapet tolker ting ut fra en tilnærmet lik bakgrunn og har mange like assosiasjoner. I Norge har vi et overordnet fortolkningsfellesskap, selv om det finnes flere

---

<sup>104</sup> <http://www.dokumentasjon2005.no/diverse/jubilere.pdf> Lest: 30.11.2010.

<sup>105</sup> <http://www.intermedia.uio.no/ariadne/Kulturhistorie/teori-og-metode/begreper/kollektiv-erindring-og-kollektivtradisjon> Lest: 07.01.2011.

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Eriksen, 1995:14.

små fortolkningsfellesskap i grupper med ulik sosial og/eller fremmedkulturell bakgrunn. Jeg vil her se på hvordan fortolkningsfellesskapet har forandret seg fra det som eksisterte i Norge rett etter krigen til det fortolkningsfellesskapet som eksisterte da filmen om Max Manus kom ut.

Fortolkningsfellesskapet i dag er ikke helt det samme som det som eksisterte for over 60 år siden. Rett etter krigen var alle minner om krigen friskt i minnet, og alle følelser, tanker og meninger om det som hadde skjedd i okkupasjonsårene var sterke og følelsesladde hos befolkningen. Det absolutte flertallet i befolkningen sluttet seg til et fortolkningsfellesskap, hvor alle i fellesskapet så på motstandsmennene, sjøfolkene og Kongen som symboler på det gode og tyskerne og nazistene som det onde. Her er det naturlig å trekke slutningen at NS-medlemmene falt utenfor dette fortolkningsfellesskapet, da de manglet det felles ståstedet som kreves i et fortolkningsfellesskap. NS-medlemmene hadde sitt eget fortolkningsfellesskap. Dette har også kommet tydeligere fram etter hvert som flere av NS-medlemmene sine historier har blitt kjent. Disse menneskene hadde et annet syn på krigen enn det som regjerte blant folk flest, og tolker derfor krigen annerledes. Dette kom også til uttrykk hele 36 år etter krigen, da NS-historiene begynte å komme frem i lyset, nemlig i kritikken rundt NRK-serien *I solkorsets tegn*. I denne serien var det gamle NS-medlemmer som sto frem og fortalte sine historier. Eriksen skriver at kritikken omkring *I solkorsets tegn* er interessant fordi den ”ikke bare sier noe om TV-serien, den gir et mer generelt eksempel på hvordan kollektivtradisjonen fungerer som tolkningsramme og forventningsberedskap.”<sup>108</sup> Mange nordmenn mente at serien ikke fortjente plass på TV-skjermen fordi de ikke kjente seg igjen i historien som ble fortalt og dermed heller ikke var sann. Men den var sann for NS-medlemmene som har et annet syn på krigen, og dermed også et annerledes fortolkningsfellesskap. Krigen ble altså tolket på to forskjellige måter av de to grovt inndelte gruppene. Dette er et eksempel på to sprikende fortolkningsfellesskap.

Men selv om NS-medlemmene hadde et annet politisk syn på krigen, betyr det ikke at de falt helt utenfor det overordnede norske fortolkningsfellesskapet. Medlemmene i NS var nordmenn de også som hadde bodd i Norge under krigen. De hadde derfor opplevd og hørt om de samme hendelsene og menneskene som de som ikke var medlemmer av Nasjonal Samling. De hadde altså mange felles referanserammer. På denne måten kunne NS-

---

<sup>108</sup> Eriksen, 1995:155.

medlemmene til dels melde seg inn i fortolkningsfellesskapet, selv om de var uenige i for eksempel uttrykk som gikk ut på hensvisninger til rett og galt.

Etter hvert som tiden går vil et fortolkningsfellesskap forandre seg. Selv om ikke fortolkningsfellesskapet i dag er likt som det som eksisterte for 60 årene siden, vil jeg påstå at essensen fortsatt er den samme. Nordmenn tolker fortsatt det som skjedde under krigen med det utgangspunktet at tyskerne var de nådeløse okkupanter og nordmennene var de uskyldige ofrene. Det jeg vil påstå har forandret seg noe fra 1950 til i dag, er at vi i dag er mer kritiske til de kontroversielle handlingene motstandsgruppene utførte. Dette blir tydeligere i underkapittelet om grunnfortellingen.

Det som nok har forandret seg mest er spriket mellom de assosiasjonene menneskene som levde under krigen har til det som skjedde i samtiden deres, og de assosiasjonene den yngre garde i dag har. For eksempel sier Edvard Tallaksen i *Max Manus*: ”Jens Book-Jenssen! Det er ikke ideologisk korrekt i seg sjøl å høre på den dritten der!”<sup>109</sup> De fleste menneskene i Norge som levde under krigen og i etterkrigstiden, visste hvem sanger og revyartist Jens Book-Jenssen (1910-1999) var. Det finnes i dag fortsatt veldig mange mennesker i Norge som forstår henvisningen til Jens Book-Jenssen i filmen, men det er også mange, spesielt unge, mennesker som ikke forstår henvisningen. Jeg, som er født i 1987, må ærlig innrømme at jeg ikke visste hvem han var og måtte henvende meg til Google og Wikipedia for å finne ut av det. På denne måten falt jeg, og sikkert flere andre, utenfor fortolkningsfellesskapet i denne konteksten. Her er det altså snakk om ulike fortolkningsfellesskap i ulike generasjoner. Dette er heller ikke uventet, da den felles plattformen vil forandre seg noe fra generasjon til generasjon.

*Max Manus* kan også bli oppfattet og tolket ulikt fra land til land. Her er det snakk om fortolkningsfellesskap på et nasjonalt nivå. Ulike nasjoner vil tolke *Max Manus* ulikt. Jeg har dessverre ikke tid til å ta for meg hvordan *Max Manus* ble mottatt og tolket i andre land, det får være en oppgave for andre. Jeg vil bare med dette vise at det også finnes fortolkningsfellesskap på nasjonalt nivå.

## **Grunnfortellingen om okkupasjonshistorien gjennom 65 år**

Frem til omkring 1980 hersket det bare én, relativt unyansert grunnfortelling om Norge og motstanden under krigen. Denne fortellingen fokuserte på de positive historiene fra

---

<sup>109</sup> *Max Manus Dobbeldisk med masse bonusmateriale*, 2008, Disc 1 Filmen, Tid: 00.08.05.

okkupasjonshistorien og fremhevet det gode i nordmennene og deres motstandsinnsetning under okkupasjonen. Max Manus sine bøker, som kom ut i 1946 og 1947, ble revet ut av hyllene hos bokhandleren og trykket i flere opplag. Dette er en pekepinn på hvor stor interessen var rundt motstandsfolkene og deres sabotasjearbeid under krigen. Noe av grunnen til at interessen var stor rundt heltehistoriene rett etter krigen var at nordmennene hadde behov for å høre de gode, patriotiske historiene og å legge den vonde tiden bak seg. Det var viktig for Norge å bruke det nasjonale samholdet til å bygge opp landet og nasjonen igjen. Denne tendensen ble også speilet i de norske filmene om krigen som ble utgitt de første tiårene etter krigen. Ønsket om klare linjer og tydelighet sto i sentrum. Dette førte til en rekke filmer som handlet om helter, sabotører og motstandsmenn. Gråsonene fra krigen var ikke velkomne ennå.<sup>110</sup>

Det faktum at mange nordmenn samarbeidet indirekte med den tyske stat fikk heller ingen plass i grunnfortellingen før 1980-tallet. Det var nordmenn som jobbet på fabrikker som produserte materialet den tyske stat hadde bruk for. Det var norske politifolk som ikke var nazister, men som allikevel fortsatte i arbeidet sitt under krigen og det var håndverkere som tilbød sine tjenester til nazistene. Endelig var det flere forretningsmenn som gjorde sitt beste for å skaffe seg tyskerkontrakter og ytte den servicen de kunne. I mange tilfeller kunne det dreie seg om gråsoner, tilpasninger til okkupasjonsmakten som nordmenn i ettertid ikke var stolte av og helst vil glemme. Et typisk eksempel på det jeg kaller gråsoner er at det var mange nordmenn, som ikke var NS-medlemmer eller tilhengere av den tyske stat, som jobbet eller samarbeidet med nazistene under krigen. Disse historiene ble ikke gått nærmere i sømmene etter krigen, og de fikk heller ingen plass i grunnfortellingen.

En gruppe som derimot ble gått nærmere i sømmene var medlemmene av Nasjonal Samling. Historiene deres fikk ingen plass i grunnfortellingen rett etter krigen, selv om historiene om dem var viden kjent. Noe av dette kan skyldes at det var mer problematisk å plassere NS-medlemmene enn tyskerne som fiende i krigshistorien. Ved det store landssvikeroppgjøret etter krigen ble det bestemt hvem som var på den riktige siden og hvem som var på den gale. Medlemskap i NS ble sett på som bevis nok for å bli dømt som landssviker. NS-medlemmene var, som de fleste tyskerne, på den gale siden. Men NS-medlemmene var tross alt nordmenn. Derfor ble hele NS med deres medlemmer en verkebyll også i den norske grunnfortellingen.

---

<sup>110</sup> Dahl, Hans Fredrik (m.fl.), *Kinoens mørke – fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Gyldendal, Oslo, 1996:191.

Rettsoppjøret ble et oppgjør styrt av seierherrene, og med dette fikk seierherrene også makten til å fortelle hva de mente var det mest vesentlige fra krigen og fikk velge hva som var verdt å videreformidle, og ikke minst hva de kunne legge lokk på.<sup>111</sup> Ikke overraskende ble NS-medlemmene sine historier ubetydelige i forhold til landsheltene sine. De som styrte rettsoppjøret og de som hadde vært på riktig side under krigen, fikk med dette et stort forsprang når det kom til videreformidling av deres historier. Det var ikke bare NS-medlemmene sine historier som led denne skjebnen, men også andre grupper som ikke fremsto som ideologisk korrekte. Eksempler her er de kommunistiske motstandsorganisasjonene Osvald-gruppen og Pelle-gruppen. Grunnfortellingen, spesielt den som regjerte før 1980, er i noen grad preget av et ønske om å fremheve fellesskapet og den nasjonale stoltheten.

Her vil jeg gjerne presisere hvilke historier som ble fortalt, altså *hvem* som ble trukket frem i lyset. Jeg har tidligere brukt ordet ”motstandsfolk” uten å presisere hvem dette er. Da dette er en oppgave som omhandler *Max Manus*-filmen er det naturlig å trekke den slutningen at motstandsmennene i første rekke var folk som var med i grupper som for eksempel Oslo-gjengen, ”gutta på skauen” og Milorg. Jeg vil derfor her få det på det rene at motstandsmenn kunne være så mangt. Det var blant annet sjøfolk, lærere, idrettsfolk, høyesterettsdommere og menn av kirken som ytte sterk motstand til nazifisering og nazistenes krav. Svært mange lærere nektet å melde seg inn i den nazistiske fagforeningen, motsatte seg nazistenes krav og ble sendt til tvangsarbeid i Nord-Norge. Idrettsfolket protesterte mot nazifisering og enkelte høyesterettsdommere sa opp jobben sin i protest. Sjøfolkene var den gruppen som gjorde den mest utslagsgivende motstanden i internasjonal sammenheng. Dette var alle historier som ble godt kjent her i landet.

Det var likevel ikke slik at alle de vonde og negative historiene fra krigen ble fortrent før 1980. Også deportering og mord på norske jøder fikk plass i grunnfortellingen. Men ansvaret for deportasjonene ble ensidig lagt på tyskerne. I det hele tatt var det ytterst få nordmenn som fikk rollen som antagonister i denne historien. Det var først senere at det ble lagt vekt på at det også var norske folk og politimenn som hentet jødene og sendte dem ut av landet, og dette representerer et viktig omslag i grunnfortellingen fra 1980 og fremover.

---

<sup>111</sup> Eriksen, 1995:145.

Særlig fra 1980-tallet begynte flere historier å dukke opp fra forskjellige grupper og deres synspunkter. Eksempler på dette er krigshistorien sett gjennom norske jøders øyne, krigshistorien fortalt av Osvald-gruppens medlemmer (som det for øvrig gikk en dokumentar om på TV 24.3.2010), ”tyskertøsene” sine fortellinger og krigshistorien fortalt av tyskerbarn i Norge. Det finnes i dag et mangfold av ulike historier fra krigen som føyes til grunnfortellingen. Men det er viktig å få frem at det også er historier den dag i dag som *ikke* blir fortalt. For eksempel var det dette mye av det dokumentaren om Osvald-gruppen gikk ut på. De tidligere medlemmene der følte seg glemt av fedrelandet, og mente at de også fortjente krigskorset for sin innsats under krigen.

Ole Kristian Grimnes har uttalt seg om hva han mener er hovedplottet i grunnfortellingen. Han definerer hovedplottet i grunnfortellingen til å være Kongen vs. Quisling, motstandsfolk vs. tyske soldater og NS-medlemmer, og denne grunnfortellingen er den største delen av vår felles minnekultur om krigen i dag. Men med tiden har denne grunnfortellingen tatt opp i seg mange flere fortellinger, også fra andre aktører. For eksempel nevner han at rett etter krigen ble det lagt vekt på nordmennene sin innsats og lidelser under krigen, mens nå troner jødene høyest på lidelseshierarkiet. Vi har fått en forskyvning. Det er dette som representerer den største endringen i grunnfortellingen fra 1980-tallet. Det ble en gjenoppdagelse av Holocaust, jødernes lidelse, jødeforfølgelse og andre aspekter som tidligere hadde vært mindre diskutert.

Så da blir spørsmålet: Hvorfor er det slik at noen historier blir fortalt gjentatte ganger mens andre ikke kommer for en dag? Jeg har allerede vært inne på hvorfor det var jøssingene sin historie som sto sterkest, for ikke å si nærmest alene, i grunnfortellingen rett etter krigen, men hvorfor er det til en viss grad slik fremdeles? Krigshistorien var fortsatt preget av en klar entydighet og fremstilles på en forholdsvis enhetlig måte i 1995, skriver Eriksen.<sup>112</sup>

Historikerne var i stor grad enige om hva som skulle fortelles, hva som ble regnet som meningsbærende og hva som skulle tillegges betydning. Anne Eriksen skriver at: ”Tatt i betraktning både hvor mye som skjedde under krigen og hvor mye som er skrevet om dette, er entydigheten et svært interessant uttrykk for en samkjørt kulturell meningsproduksjon.”<sup>113</sup>

Når vi i Norge har en slik sterk og samkjørt kulturell meningsproduksjon, blir det vanskelig for stemmer som ligger utenfor dette fellesskapet å bli hørt. Den sterke tradisjonen som innebærer hvilke historier vi velger å konsentrere oss om og fortelle videre, fører til at historiene som ikke har noen plass i denne tradisjonen, har vanskeligere for å komme frem i

---

<sup>112</sup> Eriksen, 1995:13.

<sup>113</sup> Ibid.



lyset. Enten blir de mer ukjente historiene fortrent eller tolket innenfor strengere rammer.<sup>114</sup> På grunn av dette, sier Eriksen, ”blir historieproduksjon ikke bare et spørsmål om sannhet og vitenskapelig metode, men også om sosiale relasjoner.”<sup>115</sup>

Synne Corell fant en tilsvarende tendens i de historieverkene hun har analysert i avhandlingen sin. I forbindelse med disputasen våren 2011 sa hun i et intervju med Aftenposten at ”språklige krumspring i norske historieverk fordekker nordmenns rolle i arrestasjonene og deportasjonen av norske jøder under okkupasjonen”.<sup>116</sup> Norske historikere har vært fanget i en sort-hvitt-tenkning i fremstillingene sine av okkupasjonstiden, hevder hun. Faghistorikerne har vært preget av en patriotisk minnekultur, fordi de skriver om et samfunn de selv er medlem av.

Et gjennomgående mønster Corell har avdekket i historieverkene, er at faghistorikerne bruker et passivt språk, slik at det ikke går frem av teksten hvem som er overgriperen. Hvis for eksempel overgriperen var en norsk politimann, kommer ikke dette eksplisitt frem av teksten.

”- At en gruppe statsborgere, politiet, arresterer en annen gruppe statsborgere, de norske jødene, er en vanskelig historie å fortelle. Det var først på 80-tallet at norske politimenns rolle i deportasjonen av jødene ble trukket frem. [...] Snarere tror jeg mine funn tilsier at vi må vise større varsomhet når vi skriver om fortiden, og passe på at vi får med alle perspektivene. Det er viktig at vi beholder gråsonene og viser frem de etiske dilemmaene. Forskerne må være etisk bevisste over det ansvaret de har. Det handler ikke bare om hva man forteller, det handler også om *hvordan* man forteller.”<sup>117</sup>

Corell kommenterer også tiden rett etter krigen og rettsoppjøret. Hun sier det er viktig å forstå denne perioden i norsk historie for å forstå historieskriving om okkupasjonstiden:

”- Like etter krigen ble de drepte jødene skjebne regnet som del av den politiske forfølgelsen motstandsarbeidet ble møtt med. Slik bidro jødene død til å understreke nasjonalsosialismens forfølgelse og barbari, samtidig som deres spesielle posisjon i denne ideologien ikke ble anerkjent. Motstandskampen ble fremhevet som en samlende faktor for nasjonen. Dette er en gråsoner, og flere av sakene som kom opp i rettsoppjøret viser at jødene kanskje ikke ble ansett for å være fullverdige statsborgere.”<sup>118</sup>

Selv om det er enighet og entydighet i grunnfortellingen om Norge under okkupasjonstiden, finnes det en linje som skiller seg klart ut og står på siden. Dette er historiene til NS-

---

<sup>114</sup> Eriksen, 1995:15.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Corell, Synne, ”Nordmenns rolle i deportasjonen av jøder blir kamuflert” på *Aftenposten.no*, 12.05.2010. <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article3647363.ece> Lest: 05.02.2011.

<sup>117</sup> Ibid.

<sup>118</sup> Ibid.

medlemmene.<sup>119</sup> De har en egen fortelling om hvordan de opplevde krigen, og denne fortellingen sammenfaller ikke med den sterke kollektivtradisjonen i grunnfortellingen. Men det som kjennetegner grunnfortellingen fra rundt 1980 er at den sakte, men sikkert begynte å ta opp i seg flere fortellinger. Det begynte å bli et mer nyansert fellesskap av historier, selv om jøssing-historiene fremdeles sto sterkest. Et tegn på at NS-medlemmenes historier fra krigen begynte å bli interessant for enkelte, var serien *I solkorsets tegn* som ble sendt på NRK i 1981. Serien skapte mye debatt, noe som tyder på at temaet fortsatt var ganske tabubelagt. Det mange reagerte på, var at serien etter deres mening kunne påvirke unge mennesker til å bli nynazister. En slik serie hadde derfor ingenting å gjøre på NRK. NS-medlemmene på sin side takket NRK for at de fikk muligheten til endelig å fortelle sin historie.<sup>120</sup> Anne Eriksen har kommentert denne debatten ganske grundig i sin bok, og jeg vil gjerne ta med et aktuelt eksempel her. Hun skriver at tidligere Milorg-medlem Eivind Myhre ikke kunne kjenne seg igjen i krigshistorien som ble fortalt i *I solkorsets tegn*. Med dette utsagnet, hevder hun, ”blir ”sannheten” om okkupasjonstiden identisk med det som jøssingene opplevde.[...] Her blir NS sin historie sett fra et NS-perspektiv ikke bare uinteressant, men også nærmest pr. definisjon usann.”<sup>121</sup>

Jeg vil helt til slutt nevne kort hvordan grunnfortellingen har endret seg i lærebøkene i skoleverket de siste 60 årene. Lærebøkene fra tiden før omkring 1970 er av en litt annen karakter innholdsmessig enn de i nyere tid. De eldre lærebøkene har blant annet vekt på nordmennene sin lidelse under krigen, og skiller ikke ut jødene som en egen lidende gruppe. I de senere utgavene av lærebøkene har jødene fått egen plass og raseteoriene har blitt forklart. Dette var også en gjennomgående mangel hos bøkene før 1970: de la ikke vekt på politisk ideologi, raseteorier og nazismen som politisk orientering. De fortalte i all hovedsak hva som *hendte* under krigen. Når disse tingene fikk oppmerksomhet i de senere bøkene, fører det naturlig med seg at jødene blir skilt ut som egen folkegruppe, som led mest under okkupasjonstiden.<sup>122</sup>

Det fantes også en klart heroiserende undertone i de tidligere bøkene. Denne undertonen kom til uttrykk via utvalget av tekstene i bøkene og sammenstillingen av opplysningene. I de senere bøkene er denne heroiseringen av det norske folk og motstandsmennene mindre

---

<sup>119</sup> Eriksen, 1995:15.

<sup>120</sup> Eriksen, 1995:150.

<sup>121</sup> Eriksen, 1995:154.

<sup>122</sup> Eriksen, 1995:101.

tydelig, men pga fokuset på ideologier og politisk orientering hersker det fortsatt en sort-hvitt-tegning av okkupasjonstiden. Det kommer tydelig frem hvem som kjempet den rette kampen og hvem/hva som skulle bekjempes når det blir rettet fokus på nazismens grusomheter. Forskjellen mellom de eldre og de nyere lærebøkene ligger derfor i fremstillingen, mer enn i budskapet.<sup>123</sup>

Et tilfeldig eksempel vil illustrere disse poengene. Jeg valgte en norsk historiebok fra perioden før 1970. Valget falt på *Norges Historie. Fra 1905 til våre dager* av Magnus Jensen. Det som først slo meg var at ordene ”jøde”, ”jødehat” eller ”nazisme” ikke er nevnt i stikkordsregisteret bak i boka. I boken står det at bortimot 10 000 nordmenn mistet livet sitt under krigen, uten at jødene er nevnt spesielt.<sup>124</sup> Boken har også en klart heroiserende tendens. Den opphøyer gjennomgående den norske innsatsen under krigen, og legger mye vekt på Quisling sine svakheter som statsleder.

## Minnekultur

Synne Corell skriver at ”minne og historie har vært posisjonert som to motsatte former for fortidsforståelse, i en dikotomi hvor minne representerer det individuelle, personlige og subjektive, mens historie er sagt å tilhøre samfunnet, være offentlig og ikke basert på følelser.”<sup>125</sup> Det er altså et skille mellom hva som regnes for historie og hva som regnes for minner. Disse skillene har forøvrig blitt mindre, blant annet ved at historikere også i økende grad bruker minner og tar minnekulturen på alvor som forskningstema.

Men hva er et kollektivt minne? Hvor stor konsensus må det være mellom minnene for at det skal regnes som kollektivt? Eller motsatt: hvor sprikende kan minnet være og fortsatt regnes som kollektivt? Dette er vanskelige spørsmål å besvare, og det finnes ingen fasitsvar, en må vurdere med skjønn. Et kollektivt minne må deles av en relativ stor prosent av befolkningen det gjelder og de må også ha noenlunde felles ståsted. Hvis du for eksempel i 1950 spurte osloborgere hvordan de opplevde okkupasjonsårene i Oslo, vil de faktorene ved svarene som går igjen oppfattes som et kollektivt minne. Men hva hvis du spurte 100 motstandsfolk og 100 NS-medlemmer i 1950 hvordan de opplevde tyskerne under okkupasjonen? Vil du da kunne snakke om et kollektivt minne? Tvilsomt. Det felles grunnlaget må være til stede. Men selv om du får ulike svar, vil ikke det si at det ene svaret er sannere enn det andre. Begge svarene

---

<sup>123</sup> Ibid.

<sup>124</sup> Jensen, Magnus, *Norges Historie. Fra 1905 til våre dager*, Universitetsforlaget, Oslo, 1968:210ff.

<sup>125</sup> Corell, 2009:7.

kan være fullverdige sannheter, de er bare preget av to motstridende ideologier som farger oppfatningen av fortiden og derfor også svaret. Som regel er det bare plass til det ene synet i en minnekultur, og det er det svaret som representerer det flest mennesker ser på som det gode/riktige, og som blir representert av de menneskene som utøvet dette synet, som får plass i minnekulturen. Minnekulturen handler altså også om hvordan ting har blitt tolket og hvem som tolker dem. Synne Corell formulerer seg slik:

”Ulike sosiale grupper og institusjoner kan ha egne kollektive minner, og individets minner kan vanskelig tenkes uten sin sosiale kontekst. Samtidig er det viktig å være klar over at forskerne ikke har direkte tilgang til det kollektive minnet, bare til individers handlinger og utsagn i ulike kontekster. Kollektiv erindring er dermed en analytisk konstruksjon.”<sup>126</sup>

Minnene, eller erindringene, som fortelles melder seg inn i en fortellertradisjon som omhandler emnet. Denne fortellertradisjonen er knyttet til et sosialt, kulturelt og politisk fellesskap. For eksempel vil minnekulturen hos nordmenn som opplevde okkupasjonen av Norge være annerledes enn hos tyskerne som var soldater stasjonert i Norge. Men den danske historikeren Anette Warring sitt begrep ”sammenbragte erindringer” åpner begrepsmessig opp for at ulike og motstridende minner kan ta del i samme minnekultur.<sup>127</sup> Om dette lar seg gjøre i praksis er en annen sak.

I artikkelen ”Hvor står okkupasjonshistorien nå?” i *Nytt Norsk Tidsskrift* skriver Ole Kristian Grimnes om forholdet mellom grunnfortellingen og den norske minnekulturen om krigen. Han sier: ”Satt på spissen dreier det kollektive minnet seg om etterkrigshistorien, ikke krigshistorien. Minnet blir det vesentlige, ikke den faktiske historien som er utgangspunktet for minnet.”<sup>128</sup> *Max Manus*-filmen er i aller høyeste grad med på å påvirke nordmenns minne om krigen, i hvert fall unge mennesker sitt minne som ikke har så mye kjennskap til krigen. Den fremstiller den norske motstanden fra en synsvinkel der Oslo-gjengen er de store heltene som påfører okkupasjonsmakten stor skade.

Grimnes sier også at massemediale fremstillinger setter sitt preg på oppfatningen av okkupasjonshistorien og at ”filmen om Max Manus har større gjennomslagskraft enn de mange historiebøker.”<sup>129</sup> Men det han sier som er svært interessant, er at den populære fortellingen om okkupasjonshistorien er knyttet til det dramatiske, det personifiserte, det moralske og det ikke-reflekterende. Det er dette akademiske historikere har problemer med å

---

<sup>126</sup> Corell, 2009:8

<sup>127</sup> Corell, 2009:9.

<sup>128</sup> Grimnes, Ole Kristian, ”Hvor står okkupasjonshistorien nå?”, i *Nytt Norsk Tidsskrift* 2-3, 2009.

<sup>129</sup> Grimnes, 2009:485.

være med på. ”Det ligger ikke i deres [akademiske historikeres] metier å forstå historien bare som drama, personkamp, moral og spontanitet. Likevel deltar de i den offentlige debatten. De påpeker feil i populære fremstillinger som i *Max Manus*-filmen.”<sup>130</sup> Så viser Grimnes til at filmskaperne har rett til å gjøre dramaturgiske inngrep i en spillefilm, men understreker samtidig at de akademiske historikerne bringer noe viktig til debatten, nemlig et nødvendig faktagrunnlag og at de setter spesifikke fortellinger inn i en bredere historisk sammenheng. Hvis *Max Manus* har så stor gjennomslagskraft som Grimnes skriver, er det et poeng at historikerne fremmer sin mening for å ha en påvirkningskraft også i den populære historieformidlingen.

Det er viktig å understreke at det er et skille mellom minnekultur og akademisk, vitenskapelig historie. Det er vanlig blant akademikere å skille mellom akademisk historie, populærhistorie og andre historiske fremstillinger. Profesjonell historie har som mål å utvikle historisk kunnskap, mens populærhistorie benyttes i for eksempel underholding. Historie mer allment brukes for en rekke ulike hensikter, som identitetsprosjekter, rettferdiggjøring av politikk og skoleverk.<sup>131</sup> *Max Manus* bygger på den tradisjonelle minnekulturen fra krigen. Filmskaperne har benyttet seg av tidsvitner som har delt sine personlige minner fra krigen og deres subjektive oppfatning av den. Det som er interessant er å se på hvordan filmskaperne har brukt disse minnene. Har de stolt blindt på dem, eller har de sjekket dem opp mot andre kilder? Siden *Max Manus* er populærhistorie, og ikke akademisk historie, er det da legitimt å bruke og støtte seg til disse minnene? Filmskaperne hadde gjennom hele filmprosessen nær kontakt med den historiske konsulenten Arnfinn Moland. Alle de historiske aspektene i filmen er sjekket av Moland, også de som avviker fra kildematerialet. Siden dette er tilfellet, er det trolig at minnene til blant annet Gunnar Sønsteby og Tikken Manus mest er tatt i bruk for å skape den riktige stemningen og få frem personlighetstrekk hos karakterene i filmen, fremfor historiske fakta. Med dette som bakgrunn mener jeg det er legitimt å bruke minnene til tidsvitner i denne sammenhengen.

”Patriotisk minnekultur” er et begrep som går igjen i Anne Eriksen sin bok *Det var noe annet under krigen*. Begrepet ”patriotisk minnekultur” taler nesten for seg selv. Det bygger på de minnene fra okkupasjonstiden som er gode, stolte og styrkende for nasjonen. Typiske temaer som går igjen i den patriotiske minnekulturen er ”gutta på skauen”, hjemmefronten, motstandskamp, heltomot, jøssinger osv. Den patriotiske minnekulturen blomstret etter krigen

---

<sup>130</sup> Grimnes, 2009: 486.

<sup>131</sup> Corell, 2009:6.

da Norge hadde behov for samhold og oppbygging. De mindre hyggelige historiene ble fortrenget og ikke snakket om. De fleste historiene gikk ut på at et ”vi” gjorde motstand mot eller var negativt innstilt til ”dem”. Her blir det altså da en tydelig protagonist og en antagonist. ”Vi”, som da er nordmenn som ikke var NS-medlemmer eller nazister, blir protagonisten, helten, i historien, mens ”de andre” er nazister, tyske soldater og NS-medlemmer som blir antagonist. Dette er også tilfellet i grunnfortellingen fra rett etter krigen. Den patriotiske minnekulturen og grunnfortellingen forsterker hverandre, og sammen utgjør de det en kan kalle den dominerende kollektivtradisjonen.

## Kollektivtradisjon

Den norske kollektivtradisjonen, som finnes både i bøkene om krigen og i fortellingene og minnekulturen om den, er et sosialt anliggende og den ”setter de enkelte beretninger inn i en større sammenheng og gir dem økt betydning. [...] En kollektivtradisjon er ikke en avgrenset og gitt ”ting”, men skapes og formes av sosiale forhold”, skriver Eriksen.<sup>132</sup> Alle som er medlemmer av den gruppen kollektivtradisjonen finnes i, deltar i kollektivtradisjon, selv om en selv ikke var til stede da hendelsene kollektivtradisjonen omtaler fant sted.

Kollektivtradisjonen videreføres fra bøker, muntlige fortellinger, filmer, jubileer m.m. til generasjoner som ikke har opplevd krigen. Slik melder også *Max Manus* seg inn i kollektivtradisjonen om krigen.

I *Det var noe annet under krigen* tar Eriksen opp hvem som fikk plass i den norske kollektivtradisjonen og hvordan.<sup>133</sup> Hun mener at de seirende og jøssingene sin posisjon under landssvikeroppgjøret førte til en avpolitisering av oppgjøret. Hun legger vekt på at oppgjøret først og fremst dreide seg om mot og feighet, rett og galt, om svik og troskap, ikke om to ideologiske motsetninger og to ulike politiske syn. Eriksen understreker at det er disse sannhetene som formidles i kollektivtradisjonen.<sup>134</sup>

”Både kunnskapsaspektet og opplevelsesaspektet er viktige sider ved kollektivtradisjonen” skriver Eriksen.<sup>135</sup> Hun understreker at det kan finnes et opplevelsesaspekt i en ren kunnskapsformidling, og at kunnskapsaspektet er til stede i en film som *Max Manus* som folk i all hovedsak ser for dens underholdningsverdi. Men det oppstår en konflikt når krigen, eller andre historiske settinger, tas i bruk for å skape et produkt for underholdningsverdenen. I en

---

<sup>132</sup> Eriksen, 1995:14.

<sup>133</sup> Jeg kommer nærmere inn på kollektivtradisjonen senere i kapittelet.

<sup>134</sup> Eriksen, 1995:145.

<sup>135</sup> Eriksen, 1995:143.

slik situasjon vil det alltid ligge et sannhetskrav og et krav om nøyaktighet i bunn. Dette lar seg ikke alltid gjøre til det fulle i underholdningsbransjen, og slik blir det debatt av. Eriksen har et godt poeng: ”Når krigen også fungerer som opplevelsesunivers, blir imidlertid kunnskapen bare et hjelpemiddel. Det emosjonelle og ikke-intellektuelle settes i sentrum.”<sup>136</sup> Vi blir knyttet til personene vi ser på filmen eller leser om i den dramatiske krigsromanen, og deres valg og skjebne blir det viktige for oss. Opplevelsen vi får når vi ser en slik film eller leser en slik bok ”får sin tyngde” fordi den er basert på en sann historie.<sup>137</sup> Hvis kravet om sannhet og nøyaktighet ikke hadde vært til stede i den grad det er, kunne dermed underholdningsaspektet rundt okkupasjonstiden brutt ned kollektivtradisjonen og sannheten om okkupasjonstiden slik vi kjenner den. Det er derfor viktig at vi ser filmer som for eksempel *Max Manus* med et kritisk blikk.

Kollektivtradisjonen er en del av den norske kulturen. Det stiller oss som formidlere av historie overfor noen dilemmaer i vurderingen av for eksempel *Max Manus*. På den ene siden vil en viss kjennskap til historien om Norge under okkupasjonen være en nødvendighet for alle som regner seg som medlem og deltaker i det norske samfunnet og i den norske kultur. ”Kunnskapen blir et nasjonalt identitet- og tilhørighetskriterium”.<sup>138</sup> På den andre siden vil en tradisjon som ikke gjøres til gjenstand for kritikk og refleksjon stå i fare for å ende opp som en stivnet og rituell kultur uten meningsskapende potensial for dagens og morgendagens mennesker. Kunnskapen om okkupasjonstiden formidles gjennom mange kanaler i samfunnet; skoleverket, bøker, filmer, dokumentarer, muntlige historier, jubileer, minnesmerker og monumenter osv. De vil alle bli forstått på bakgrunn av de levde erfaringene og den kunnskapen en allerede har. For eksempel vil det som regel være stor variasjon i kunnskapen om krigen mellom generasjonene. Denne ujevnheten vil jevne seg ut etter hvert som årene går, og det blir stadig færre som selv opplevde krigen. Men fortsatt er det en faktor som må tas i betraktning når vi skal vurdere filmen *Max Manus* og dens forhold til grunnfortelling og fortolkningsfellesskap. Hvis jeg deler samfunnet i dag inn i fire generasjoner, blir de ulike generasjonene sitt kunnskapsgrunnlag tydeligere.

---

<sup>136</sup> Eriksen, 1995:142.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> Eriksen, 1995:29.

Tabell 3:

1. generasjon: Oldeforeldre	- Opplevde krigen selv. - Gjennomgående stor interesse for krigen. Leser bøker og ser dokumentarer om den.
2. generasjon: Besteforeldre	- Barn av dem som opplevde krigen. - Førstehåndsberetninger fra sine foreldre, lært om den på skolen og mange har nok også lest bøker og fulgt med på utviklingen av grunnfortellingen og de nye historiene som etter hvert kom frem i lyset.
3. generasjon: Foreldre	- Barnebarn av dem som opplevde krigen. - Færre historier blir fortalt i hjemmet. Har mest kunnskap om krigen gjennom skoleverket og underholdningsbransjen. Heller ikke like utbredt interesse for krigen.
4. generasjon: Barn i skolealder	- Oldebarn av dem som opplevde krigen. - Absolutt mest kunnskap om krigen gjennom skoleverket, men også mye gjennom underholdningsbransjen.

Det vil bare bli flere og flere av dem som hører til i 4. generasjon-spalten. Kunnskapen om krigen vil i all hovedsak bli overført gjennom skoleverket og underholdningsbransjen.

Okkupasjonstiden har vært en sentral del av det norske skoleverket helt siden krigens slutt, selv om pensum og læringskravene har forandret seg. Det har også vært utrykk for bekymring om elevene på skolen får *nok* kunnskap om okkupasjonstiden, og dette vitner om at læren om denne perioden har stått sterkt gjennom alle årene etter krigen.<sup>139</sup>

Filmens bekreftelse eller kritikk av grunnfortellingen må også ta hensyn til hvilken generasjon en tenker seg som målgruppe. En konvensjonell fortelling om krigen kan fungere som bekreftelse av stivnede fordommer hos noen, mens den hos andre kan bringe fram helt ny, i betydningen ukjent, kunnskap. En må ta i betraktning at det er et sprikende fortolkningsfellesskap mellom ungdomsgenerasjonen og krigsgenerasjonen.

## Oppsummering

For å samle trådene vil jeg trekke ut noen punkter fra dette kapittelet. Grunnfortellingen har gått gjennom en utvikling fra rett etter krigen til i dag. Den har sakte men sikkert tatt opp i seg

<sup>139</sup> Eriksen, 1995:96.



flere av de mer kontroversielle historiene som ikke ble snakket om i etterkrigstiden. Enkelte av historiene til de opposisjonelle har blitt kastet lys på, selv om det er stor enighet om at det fortsatt gjenstår en del arbeid og forskning på dette punktet. Det interessante videre er å vurdere om *Max Manus* utfordrer eller bekrefter grunnfortellingen.

Det kollektive minnet i minnekulturen blant nordmenn er et sosialt fenomen så vel som individuelt. Vi som ikke opplevde krigen og som derfor ikke har noen minner fra den, har fått minnekulturen overlevert fra tidligere generasjoner. Patriotisk minnekultur er den minnekulturen som fremhever de gode, patriotiske og heltmodige handlingene som ble utført under krigen. I neste kapittel skal grunnlaget legges for å kunne vurdere om det eventuelt er den patriotiske minnekulturen som gjenspeiles i *Max Manus*.

Kollektivtradisjonen, som finnes i både grunnfortellingen og minnekulturen, er et sosialt anliggende og den setter enkelthendelser inn i en større kontekst. Alle som deltar i fellesskapet hvor kollektivtradisjonen finnes, deltar også i kollektivtradisjonen. Eksempler på dette er frigjøringsjubileer, den nye statuen av Max Manus som skal reises på Aker Brygge, nye bøker om krigen m.m. Det kan også være greit å ta med seg at både kunnskapsaspektet og opplevelsesaspektet er viktige sider ved kollektivtradisjonen, og det vil være innslag av et underholdningsaspekt i et produkt fremstilt av kunnskapsmessige årsaker og vice versa.

Når det gjelder fortolkningsfellesskapet da *Max Manus* kom på kino i 2008 var dette annerledes enn i for eksempel 1950. Enkelte av referansene i filmen forstår ikke de yngre i Norge, og det er mindre kunnskap rundt karakterene i filmen på generell basis. Men den kunnskapen jeg vil påstå er mer utbredt i dag enn i 1950, er kunnskapen rundt de mer kontroversielle gjerningene motstandsmennene utførte. Det er ikke lenger bare den patriotiske minnekulturen som lever i fortolkningsfellesskapet. I dag er fortolkningsfellesskapet krydret med historier fra de opposisjonelle sin side, og vi tolker krigshendelsene også ut ifra dette. Det settes spørsmålstegn ved om aksjonene var verdt represaliene og hvor mye motstandsgruppene i realiteten oppnådde med sabotasjearbeidet. Vi er i dag mer kritiske til enkelte av heltehandlingene, men det hersker fortsatt en mild blind beundring av Oslo-gjengens medlemmer. Det jeg syns er viktig, er at interessen for krigen fortsatt er til stede, noe billettsalget til filmen vitner om.



## Kapittel 5: Debatten om Max Manus

- Dette er en av de mest omtalte, omdiskuterte norske filmene som noensinne er produsert. Det samme omfanget omtale i form av reklame, som sekunder på TV, sekunder på radio og det samme formatet på trykk, ville kommet på 10 millioner kroner og enda mer.<sup>140</sup>

Dette sa Arne-Inge Christophersen, styreleder i Mediebyråenes Interesseorganisasjon, to dager før premieren på *Max Manus*. Han viser til hvor omtalt filmen var allerede før den kom på kino, og tallene vitner om en enorm interesse for filmen. Det var tilløp til debatt også før filmen ble vist på kino, og debatten eskalerte i etterkant av premieren.

Det var to temaer som fikk større oppmerksomhet enn andre. Det var for det første hvilken betydning de historiske feilene i filmen hadde, og for det andre var det debatt rundt filmens perspektiv. Disse debatttemaene vil være hovedtråden gjennom kapittelet. Jeg vil først begynne med å kartlegge hvor debattene foregikk og hvem som deltok. Deretter vil jeg ta for meg anmeldelsene filmen fikk. Jeg tar for meg debatten om de historiske frihetene som er tatt i filmen, før jeg runder av med debatten om filmens perspektiv. Jeg vil bruke debatten som et analytisk verktøy for å kunne nærme meg en konklusjon på problemstillingen om *Max Manus* gir en god historisk fremstilling av motstandsbevegelsen under den tyske okkupasjonen av Norge.

### **”Max storm i mediene”**

Debatten om *Max Manus* var omfattende med oppstart allerede før premieren 19. desember og vokste til store høyder i månedene som fulgte. Takket være Retriever kan vi enkelt få svar på hvor omfattende den var og når den var på sitt høyeste. Mellom 15. november 2008 og 15. april 2009 var det i landets samtlige papiraviser i alt 1785 treff på ”Max Manus”. Stikkprøver viser riktignok at det var mange av de samme artiklene som gikk igjen, på grunn av at de fleste artikler som blir trykket i aviser også blir lagt ut på deres respektive nettaviser. Det var også mange treff på private hjemmesider og chat-rom, men disse hoppet jeg over. Jeg valgte å kun konsentrere meg om de debatten som har foregått i anerkjente aviser.

I min analyse av debatten har jeg begrenset meg til de fem avisene som viste flest treff. Jeg gikk så gjennom innholdet i disse artiklene og fant ut at de representerte debatten godt.

---

<sup>140</sup> Lund, Anne Cecilie, ”Max storm i mediene”, *Aftenposten Morgen*, 16.12.2008.

Tabell 4:

	Dagbladet	Aftenposten	Adresseavisen	Dagsavisen	Trønderavisa	Sum
November08	1	4	2	1	4	12
Desember08	39	42	28	13	35	157
Januar09	57	65	43	22	41	228
Februar09	19	23	24	26	22	114
Mars09	21	10	20	39	6	96
April09	9	0	4	14	4	31
Sum	146	144	121	115	112	638

Kilde: Retriever-databasen.

Som vi ser ut fra tabellen er det tre landsdekkende aviser og to regionaviser. Begge regionsavisene er for Trøndelag, Adresseavisa som gis ut i Trondheim og Trønderavisa som gis ut i Steinkjer. Hva årsaken er til at interessen for *Max Manus* og krigshistorien er større i Trøndelag-regionen enn i andre landsdeler, har jeg ikke klart å avdekke. Spranget til de andre regionavisene er imidlertid så slående at jeg har valgt å holde dem utenfor.<sup>141</sup> Debatten skyter fart i desember 2008, men mange av treffene her er også anmeldelser av filmen. Det er klart flest treff i januar 2009. Som vi ser øker og daler treffene ganske jevnt i fire av de fem avisene. Dagsavisen er litt på etterskudd. Den har flest treff i mars 2009. Da er det tilbakegang i de andre avisene.

Den store mengden innlegg gjorde det også påkrevende å gjøre et utvalg av debattantene. Enkelte debattanter veide tyngre i diskusjonen i kraft av fagstatus, mens noen var mer i vinden av andre grunner og fikk mer mediedekning. Et eksempel på det siste er selvutnevnt urbanist og debattant Erling Fossen. Han kom med et kontroversielt innlegg om filmen på kronikksidene i Aftenposten 13. desember 2008, rett før premieren på filmen. Dette reiste sterke følelser hos mange, og blant dem som uttalte seg om Fossen sitt innlegg var anmeldere, faghistorikere og veteraner. Jeg vil gjerne nevne journalist og sakprosaforfatter, Egil Ulateig,

<sup>141</sup> Bergens Tidende: 79 treff, Stavanger Aftenblad: 57 treff, Nordlys: 40 treff og Fædrelandsvennen: 25 treff.

krigsveteran og Norges høyeste dekorerte borger, Gunnar Sønsteby, produsent av *Max Manus*, John M. Jacobsen og historiker Lars Borgersrud. Leder for Norsk Hjemmefrontmuseum, Arnfinn Moland, og førsteamanuensis ved Høyskolen i Harstad, Baard H. Borge, er også navn som går igjen i debattinnleggene.

Det var store forventninger knyttet til premieren av *Max Manus*. Ikke minst skyldtes dette suksessen til den danske broderfilmen *Flammen og Citronen*. Allerede en god stund før premieren skrev aviser fortløpende om temaer hentet fra krigen, NRK viste mange dokumentarer om emnet og det ble sendt programmer om krigen og filmen på radio. Alt dette ga *Max Manus* en gavepakke, nemlig en enorm mengde gratis reklame for filmen før premieren. I et intervju med Arne-Inge Christophersen, styreleder i Mediebyråenes Interesseorganisasjon, i *Aftenposten* kalt ”Max storm i mediene”, skriver Anne Cecilie Lund at *Max Manus* har fått over 1000 avisartikler det siste året. Dette har en annonseverdi i timillioners-klassen.

Den eksakte verdien av medieomtalen rundt *Max Manus* er trolig langt høyere [enn 10 millioner], ifølge Christophersen i MIO. Han understreker at anslaget på 10 millioner kroner er et rent teknisk tall. Han viser til at en helside i VG på lørdag ligger på et par hundre tusen. Et treminutters klipp på TV 2 i beste sendetid er fort verd det samme, og en halvsides annonse i en regionavis koster opp mot 20 000 kroner.<sup>142</sup>

Christophersen kommenterer også troverdigheten av mediedekningen i artikkelen. Han sier at: ”Journalistenes vinklinger gir omtalen en helt annen egenverdi, enn om produsenten skulle kjøpt tilsvarende annonseplasser. Dette gir mye større troverdighet.” Han utelukker ikke at den reelle verdien kan ligge opp mot det dobbelte.

## Anmeldelser

Filmanmeldere er offentlighetens filmekspertise og har stor innflytelse på publikumsinteressen for en film. Det er ingen naturlov at en film om *Max Manus* skulle bli en så stor suksess som den ble, og i tillegg til markedsføringen må vi regne med at anmeldelsene spilte en viktig rolle her. *Max Manus* ble vist i over 100 kinosaler landet over på premieredagen. Dette er på høyde med de største amerikanske filmene som kommer til landet, og det vanlige for norske filmer er 30 til 60 saler.<sup>143</sup> Dette er en indikasjon på hvor enorm interessen for filmen var, og anmelderne strømmet til kinosalene. Nervene til de mange *Max Manus*-ansatte var i høyspenn, men når avisene traff asfalten neste morgen kunne de puste lettet ut. Terningene trillet i 4ere, 5ere og 6ere i hopetall.

<sup>142</sup> Lund, Anne Cecilie, ”Max storm i mediene”, *Aftenposten Morgen*, 16.12.2008.

<sup>143</sup> Ibid.

Det var nok en del som hadde håpet at *Max Manus* skulle vise noen av gråsonene i krigen, slik som *Flammen og Citronen* gjorde, ikke bare være et rent heltedrama. Men det var også de som var inneforstått med hvordan denne filmen var bygd opp og hva den ville formidle. Hovedfilmkritiker i Aftenposten, Per Haddal, var en av disse. Åtte dager før premieren skrev han: ”Med *Max Manus* venter vi ikke dypsindige refleksjoner, men en dyktig gjenfortelling og et actionmettet melodrama. Noe annet er det om kjennerne av stoffet vil trives langs enkelte dramaturgiske snarveier.”<sup>144</sup> Her viser Haddal sin ekspertise. Han har forstått hva filmen kommer til å konsentrere seg om og han ser at dette kan føre til debatt, spesielt blant mennesker som har historie som fagområde eller interessefelt.

Haddal tar opp denne tråden i sin anmeldelse av filmen. Her skriver han at han aldri har sett ”proffere actionscener, fyldigere scenografi og flottere spesialeffekter i en norsk film.”<sup>145</sup> Men han understreker også at filmen er friksjonsfri og tar få sjanser. Fordi historien er kjent for så mange og det tas få sjanser, forsvinner litt av spenningen i filmen. Historien fortelles relativt rett frem og i en tradisjonell stil. Haddal skriver at ”Max Manus er ingen utfordrende historierevisjon som danskenes ferske motstands-drama *Flammen og sitronen*, selv om den avmytologiserer en av de store motstandsheltene litt, i hans egen ånd.”<sup>146</sup> Han mener også at motstandsmennene ikke blir triumferende glorifisert, og at historien fortelles nokså nøkternt og usentimentalt. Dette er en gjennomgående tendens i norske krigsfilmer, sier han.

Eirik Alver, filmanmelder i Dagbladet, er enig med Haddal at filmen avmytologiserer mannen Max Manus i en viss grad. Han skriver at sluttscenen i filmen, når vi ser en deprimert Manus som drikker og lurert på hvorfor akkurat han overlevde mens andre døde, er ”en nøkkelscene som menneskeliggjør den nærmest mytiske figuren Max Manus.”<sup>147</sup> Alver sier også at filmen forteller historien i tradisjonell stil:

Få, om noen, norske filmer har fått mer forhåndsomtale og har skapt mer debatt før noen har sett den. Hvis du forventer et oppgjør med dyrkingen av Oslo-gjengen, Kompani Linge, «gutta på skauen» og alle de andre motstandsheltene fra 2. verdenskrig, blir du nok skuffet. Det betyr ikke at det som serveres, er ukritisk heltedyrking.<sup>148</sup>

Filmene inviterer altså ikke til et oppgjør med den tradisjonelle historierevisjonen, ifølge Alver. Han mener manusforfatteren forteller historien rett frem, og at regissørene har valgt en

---

<sup>144</sup> Haddal, Per, ”Max Manus og det usagte”, *Aftenposten Morgen*, 10.12.2008.

<sup>145</sup> Haddal, Per, ”Ikke helt max for Manus”, *Aftenposten Morgen*, 18.12.2008.

<sup>146</sup> Ibid.

<sup>147</sup> Alver, Eirik, ”Garantert kassasuksess”, *Dagbladet*, 18.12.2008.

<sup>148</sup> Ibid.

ukomplisert tilnærming til stoffet. Alver mener dette er en god oppskrift, og at filmskaperne har skjønnet at ”if it ain’t broke, don’t fix it!”<sup>149</sup>

I Adresseavisen var det Terje Eidsvåg som anmeldte filmen. Han tar også opp temaet om at filmen er friksjonsfri, men han gjør det enda tydeligere. Han skriver at *Max Manus* kunne likeså godt vært fra 50- eller 80-tallet, fordi historien fortelles helt likt som den ble fortalt da. Vi får ikke et nytt og mer problematiserende syn på historien i *Max Manus*. Han viser til at krigsfilmer som *Flammen og Citronen* og nederlandske *Black Book* (2006) derimot reiser mer kontroversielle spørsmål, og ”med et nytt blikk forteller historier om sabotasje, okkupasjon, hjemmefront og frigjøring med litt andre nyanser enn 50- og 60-tallets mer svart-hvitt-pregede krigsfilmer.”<sup>150</sup> Han savner dette aspektet i *Max Manus*, men tviler ikke på at filmen vil trekke mange nordmenn til kinoene. Han sier også at for nye generasjoner nordmenn er *Max Manus* ”en tidvis fascinerende billedlegging av en utrolig historie.”<sup>151</sup>

I de andre anmeldelsene skrives det at filmskaperne har klart å lage et sammensatt bilde av Max Manus, slik at vi får se flere sider ved han. Eidsvåg sier derimot at regissørdueen fortsatt har mye å jobbe med når det kommer til å lage flerdimensjonale mennesker. ”De er bedre på action og smell enn på følelser, for å si det sånn.”<sup>152</sup>

Det var Mode Steinkjer som anmeldte filmen i Dagsavisen. Han kommenterer også at nyanseringer av krigen er et savn i filmen:

Å gyve løs på et nasjonalt ikon er en utfordring, og man kan savne nyansering både av tyskerne og nordmennene, slik motstandsfilmen «Flammen og citronen» bød opp til i Danmark. «Max Manus» tar i likhet med denne datidens alvor på alvor, men holder på en svart-hvitt framstilling av fiendebildet og skjerner de enkelte figurenes bakgrunn.<sup>153</sup>

Selv om Steinkjer savner enkelte gråsoner i filmen, understreker han at regissørene unngår å skape et rent heltebilde av Max Manus. Han viser så til det haltende første møtet mellom Max og Tikken, og deres forhold gjennom filmen. Steinkjer mener at filmen fungerer såpass godt som det den gjør, nettopp på grunn av at regissørene ”kombinerer det storslåtte med enkeltindividet.”<sup>154</sup>

---

<sup>149</sup> Alver, Eirik, ”Garantert kassasuksess”, *Dagbladet*, 18.12.2008.

<sup>150</sup> Eidsvåg, Terje, ”Sønner av Norge vinner krigen”, *Adresseavisen*, 18.12.2008.

<sup>151</sup> Ibid.

<sup>152</sup> Ibid.

<sup>153</sup> Steinkjer, Mode, ”Max effektiv Manus-film”, *Dagsavisen*, 18.12.2008.

<sup>154</sup> Ibid.

Ut ifra det jeg kan se anmeldte ikke Trønderavisa *Max Manus* selv, men viste en oversikt over hvordan filmen hadde blitt anmeldt i de største avisene og NRK. Også Kristiansandsavisen *Fædrelandsvennen* unnlot å anmelde filmen. Men regionsavisene *Bergens Tidende*, *Stavanger Aftenblad* og *Nordlys* anmeldte den. Astrid Kolbjørnsen, filmanmelder i *Bergens Tidende*, ga anmeldelsen overskriften ”Vinglete jakt på nyanser” og skriver at filmen har til en viss grad klart å få frem enkelte nyanser, men at det like fullt er en heltehistorie som blir fortalt.<sup>155</sup> Nyansene som kommer frem i følge Kolbjørnsen, er spesielt knyttet til mannen Max Manus, og at vi får se flere sider ved han. Hun nevner også at filmen tar opp diskusjonen om terrorisme versus motstandsbevegelse. Dette mener hun gir filmen aktualitet om kriger generelt. Hun avslutter med å si at: ”ingen behøver å tvile på at intensjonene har vært å fortelle en mer sannferdig, og menneskelig, historie om en av andre verdenskrig norske helter.”<sup>156</sup>

Anmelderne i *Stavanger Aftenblad* og *Nordlys*, henholdsvis Kristin Aalen og Bjørn Harald Larssen, tar opp mange av de samme poengene som de nevnte anmelderne. De savner at de mer kontroversielle handlingene Oslo-gjengen utførte og problemer de sto overfor er utelatt, men at filmen ikke gir et rent heltebilde av Max Manus.<sup>157</sup> Kristin Aalen mener det er en styrke at slutten på krigen ikke blir dominert av jubelscener, men at vi heller får se Max Manus sine indre demoner og at han sliter med å være en av de få overlevende av Oslo-gjengens medlemmer etter krigen. Larssen sier at filmen fungerer så godt som den gjør fordi filmskaperne ”har maktet å skildre balansegangen mellom å gi sabotørene heltestatus og dumdristighet.”<sup>158</sup> Videre sier han at en av innvendingene han har til filmen, er at filmen bare så vidt berører dilemmaet om motstandsarbeidet gjorde situasjonen for den uskyldige sivilbefolkningen verre.

Det var spesielt stor enighet blant anmelderne på to punkter. Det ene var at de syntes Aksel Hennie gjorde en svært god prestasjon i filmen. Mode Steinkjer i *Dagsavisen* skriver: ”Storspill av Hennie. Dette er så til de grader Hennies film”,<sup>159</sup> og Haddal mener Aksel Hennie var en førsteklasses Manus.<sup>160</sup> Det andre punktet der det var stor enighet blant anmelderne, var i vurderingen av det tekniske og grafiske. Enkelte av anmelderne mener

---

<sup>155</sup> Kolbjørnsen, Astrid, ”Vinglete jakt på nyanser”, *Bergens Tidende*, 18.12.2008.

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Aalen, Kristin, ”Et manus om Max med for lite sprengstoff”, *Stavanger Aftenblad*, 18.12.2008 og Larssen, Bjørn Harald, ”NERVEPIRRENDE spenning”, *Nordlys*, 18.12.2008.

<sup>158</sup> Larssen, Bjørn Harald, ”NERVEPIRRENDE spenning”, *Nordlys*, 18.12.2008.

<sup>159</sup> Steinkjer, Mode, ”Max effektiv Manus-film”, *Dagsavisen*, 18.12.2008.

<sup>160</sup> Haddal, Per, ”Ikke helt max for Manus”, *Aftenposten Morgen*, 18.12.2008.



filmen er på nivå med filmer fra Hollywood. Dagbladet skriver: ”Imponerende. Teknisk er det ingenting å sette fingeren på”<sup>161</sup>, mens Eidsvåg i Adresseavisen skriver: ”I klipp, action og miljøskildring holder filmen godt mål.”<sup>162</sup> Overskriften til anmeldelsen i Stavanger Aftenblad lyder: ”Et manus om Max med for lite sprengstoff”. Dette henspeler ikke på mangelen av actionscener i filmen, selv om Aalen nevner at sabotasjeaksjonen mot den tyske flyfabrikken på Bjølsen er utelatt. Det hun mener med at det er for lite sprengstoff forklares i siste setning i anmeldelsen:

Det er bare synd at ikke denne versjonen av motstandskampen kom for 40-50 år siden. Risikoen nå er at det vil gå nye tiår før det ømtålige sprengstoffet rundt likvideringer får detonere på kinoduken.<sup>163</sup>

Hun savner altså gråsonene rundt likvideringen av nazister og overløpere motstandsmennene sto bak, slik som *Flammen og Citronen* viser.

## Debatten

*Max Manus* pretenderer å være historie, i den forstand at den handler om begivenheter som faktisk har funnet sted. Når en filmskaper skal prøve å gjengi en periode av en manns liv må han eller hun ofte ta i bruk det en kaller dramaturgiske hjelpemidler. Dette er også gjort i *Max Manus*, og enkelte av disse dramaturgiske snarveiene ble grunnlag for en omfattende debatt blant historikere, journalister og folk med filmkunnskaper.

Det er spesielt to temaer som gikk igjen i debatten. Det ene er hvilke historiske friheter som er tatt i *Max Manus*. Gir *Max Manus* et sant bilde av Oslo-gjengen? Det andre er hvilke perspektiver filmen fremstiller. Dette siste poenget ble allerede tatt opp i anmeldelsene av filmen. Jeg har valgt disse to temaene på grunnlag av debatten som har foregått i de utvalgte avisene.

### Debatt 1: Hvilke historiske friheter kan aksepteres?

I boken om filmen, *Max Manus: Film og virkelighet*, forklarer manusforfatter Thomas Nordseth-Tiller at han ofte ble nødt til å ta dramaturgiske snarveier i manuset. Dette ble gjort med hensyn til filmmediet. Men det ble lagt vekt på at disse dramaturgiske hensynene ikke skulle stride mot essensen i det illegale arbeidet. I dette underkapittelet er det tre aspekter som ble tematisert i debatten rundt de dramaturgiske snarveiene jeg vil ta for meg. Det første er

---

<sup>161</sup> Alver, Eirik, ”Garantert kassasuksess”, *Dagbladet*, 18.12.2008.

<sup>162</sup> Eidsvåg, Terje, ”Sønner av Norge vinner krigen”, *Adresseavisen*, 18.12.2008.

<sup>163</sup> Aalen, Kristin, ”Et manus om Max med for lite sprengstoff”, *Stavanger Aftenblad*, 18.12.2008.

Max Manus sin innsats i Vinterkrigen i Finland. Det andre er Jens Christian Hauge sitt inntog i filmen allerede i 1940, og det tredje er utelatelsen av andre motstandsgrupper, da spesielt de med kommunistiske ledere.

### **Max Manus i Vinterkrigen**

I februar 1940 reiste Max Manus til Finland som frivillig for å kjempe mot de sovjetiske styrkene. Det kom aldri til nærkamp mellom de sovjetiske styrkene og nordmennene i løpet av Vinterkrigen. Dette er grobunnen for et av de største temaene i debatten om *Max Manus*. I filmen ser vi nemlig Max Manus (Aksel Hennie) skyte kraftig mot det som skal forestille den sovjetiske fronten. Etter dette stormer Manus frem og dreper en sovjetisk soldat med en kniv.

Debatten om de historiske feilene i *Max Manus* foregikk uten tvil mest i Aftenposten. Jeg har valgt å starte debatten her med en artikkel i Aftenposten fra 13. november 2008. Artikkelen heter "Film etter manus?" og er skrevet av Per Haddal, hovedfilmkritiker i Aftenposten. Han åpner artikkelen med spørsmålet: "Hvor nøye skal manus til filmen om Max Manus holde seg til den bokstavelige sannhet?"<sup>164</sup> Haddal snakker om dramaturgiske hjelpemidler som er tatt i bruk, og manusforfatter og regissørene sine mange vanskelige valg i framstillingen av historien. Dette er kjernen i debatten. Han nevner allerede her problemstillingen rundt dramaturgiske snarveier i en film. Haddal ytrer ikke et standpunkt til spørsmålet han stiller. Problemstillingen blir nok heller reist fordi han venter en debatt rundt temaet.

Over en måned senere var det premiere på filmen. Anmelderne frydet seg, og ikke lenge etter startet debatten for fullt. En av de tidligste debattantene var Lars Borgersrud. Borgersrud er historiker, og har i lang tid opponert mot den dominerende grunnfortellingen. Han har særlig interesse for den kommunistledede motstandsbevegelsen. 22. desember 2008 sa historiker Lars Borgersrud til NRKs hjemmeside at han mener Arnfinn Moland, som var historisk konsulent for filmen og leder ved Norsk Hjemmefrontmuseum, har fordreid krigshistorien.<sup>165</sup> Han mener det ikke stemmer at Max Manus deltok i Vinterkrigen slik filmen fremstiller det.<sup>166</sup> Borgersrud kan ikke forstå at Moland har godkjent dette. På dette svarer Moland at han ikke ser noen grunn til ikke å godta dette. Dagbøkene til Kolbein Lauring, som også deltok

---

<sup>164</sup> Haddal, Per, "Film etter manus?", *Aftenposten Morgen*, 13.11.2008.

<sup>165</sup> <http://nrk.no/nyheter/kultur/1.6373051> (Publisert 22.desember 2008) Lest: 03.03.10

<sup>166</sup> Dette punktet har han også tatt opp i en artikkel i Aftenposten Morgen 07.01.2009, *Historiske feil i Max Manus-film*.

under Vinterkrigen, forklarer hvordan situasjonen var ved frontlinjen i Finland, og Moland mener dette er godt nok materiale for å lage en filmatisert fremvisning av situasjonen der. Han understreker også at Gunnar Sønsteby og Tikken Lindebrække Manus begge er enige i at filmen ligger nær opp til deres egen oppfattelse av krigen på den tiden. Om Sønsteby og Tikken Manus har uttalt seg om filmen generelt, eller om de har uttalt seg spesifikt om Manus sin rolle i Vinterkrigen, går ikke klart frem. Tikken Manus har imidlertid uttalt at det var det Max opplevde under Vinterkrigen, som var årsak til mange vonde drømmer og traumer etter krigen.<sup>167</sup>

Moland får støtte fra journalist og forfatter Egil Ulateig. Ulateig var venn med Hans Leirflaten, som var deltaker i Vinterkrigen, og Ulateig mener at fremstillingen av Vinterkrigen ikke er fri diktning.<sup>168</sup> Leirflaten og Manus var i samme kompani, og de hadde oppdrag bak den sovjetiske linjen. Nå foregikk dette oppdraget udramatisk, men poenget til Ulateig er at de hadde slike oppdrag. Da kompaniet kom hjem til Norge fortsatte det kampen her hjemme.

Det var førsteamanuensis ved Høgskolen i Harstad, Baard H. Borge, som førte debatten videre. Han støtter historiker Lars Borgersrud. Borge skrev artikkelen ”Fri diktning i Max Manus-filmen” som svar på Ulateig sin artikkel. Borge skriver: ”Egil Ulateig hevder i Aftenposten 9. januar at filmen om Max Manus ikke overdriver hans opplevelser som frivillig under Vinterkrigen i 1940. [...]men scenene som viser vill nærkamp, er og blir fri diktning”<sup>169</sup> Det Borge vil ha frem er at den scenen hvor Max Manus (Aksel Hennie) løper mot en sovjetisk soldat og dreper han med en kniv, ikke er realistisk. Det kom aldri til direkte kamp mellom norske frivillige og sovjetiske styrker. Det var bare to norske soldater som ble drept i Vinterkrigen og ingen av dem ble drept i strid.

Men debatten stopper ikke her. 17. januar var det produsenten av *Max Manus*, John M. Jacobsen, sin tur til å ty til pennen. Dette var et svar på et innlegg Lars Borgersrud hadde i Aftenposten 7. januar. Her skrev Borgersrud at det er tre store feil i *Max Manus*, og at Arnfinn Moland er fullt klar over dem, selv om Moland 4. januar skrev at han er glad for at ”man har

---

<sup>167</sup> <http://nrk.no/nyheter/kultur/1.6373051> (Publisert 22.desember 2008) Lest:03.03.10

<sup>168</sup> Ulateig, Egil, ”Usant om Max Manus”, *Aftenposten Morgen* 09.01.2009.

<sup>169</sup> Borge, Baard H., ”Fri diktning i Max Manus-filmen”, *Aftenposten Morgen*, 15.01.2009.

sjekket kilder og holdt seg godt til det som faktisk skjedde”.<sup>170</sup> De tre feilene Borgersrud trekker frem er knyttet til de tre nevnt i dette underkapittelet. Det første er Max Manus sin innsats i Vinterkrigen og det andre er Jens Christian Hauge sitt inntog i filmen allerede i 1940.<sup>171</sup> Det tredje punktet han tar opp er sprengningen av arbeiderkontoret i Akersgata. Det Borgersrud vil ha frem er at det i virkeligheten startet tidligere enn vist i filmen, nemlig 20. april 1943, da Osvald-gruppen sprengte arbeidskontoret i Pilestredet.<sup>172</sup> Han understreker også at det er filmens historiske konsulent sitt ansvar å få det historiske grunnlaget i filmen korrekt, ikke filmskaperens. Her vil jeg presentere hva Jacobsen svarte til Max Manus sin innsats i Vinterkrigen, og Borgersrud sitt poeng om at det er den historiske konsulentens sitt ansvar å få filmen historisk korrekt. Temaet om Hauge og Osvald-gruppen vil bli behandlet senere i kapittelet.

Jacobsen starter med å understreke at dette er en spillefilm, ikke en dokumentarfilm.<sup>173</sup> En har mer frihet i en spillefilm, i tillegg til at målet er å gjøre filmen til en spennende og engasjerende film for publikum. En må da hele tiden ta valg som en tror vil fungere best. De har overdramatisert enkelte scener, men filmskaperne er også klar over at filmen ikke ville fungert like bra hvis de tok enda flere skritt bort fra den skrevne sannheten.

Borgersrud kritikk av scenen fra Vinterkrigen blir besvart slik av Jacobsen:

Scenen i filmen er manusforfatterens subjektive skildring av kamphandlingen. Vi vet at Max Manus' sterke opplevelser i Finland hjemsøkte ham resten av livet og var en viktig årsak til hans nerveproblemer. For å få et kinopublikum til å forstå dette krever filmfortellingen et anslag som kan sette de senere marerittene og nerveproblemene inn i en troverdig ramme. En viktig årsak til at filmen fungerer så bra som den gjør er at vi har klart nettopp dette.<sup>174</sup>

Jacobsen legger altså vekt på at dette er en filmatisk fremstilling av Vinterkrigen, og for å hjelpe tilskuerne til å forstå Manus sine traumer etter Vinterkrigen, har filmskaperne dramatisert hendelsen. Jacobsen mener at dette ikke strider mot essensen i filmen. Den dramaturgiske overdrivelsen av hendelsen tjente en større dramaturgisk rolle i filmen, nemlig å understreke at Max Manus slet med nerver og mareritt fra Vinterkrigen. Dette er et viktig

---

<sup>170</sup> Borgersrud, Lars, ”Historiske feil i Max Manus”, *Aftenposten Morgen* 07.01.2009.

<sup>171</sup> Jeg velger å ikke kommentere debatten om Jens Christian Hauge her, da jeg har et underkapittel om han senere i kapittelet.

<sup>172</sup> Borgersrud, Lars, ”Historiske feil i Max Manus”, *Aftenposten Morgen*, 07.01.2009.

<sup>173</sup> Jacobsen, John M., ”Ingen dokumentarfilm”, *Aftenposten Morgen*, 17.01.2009.

<sup>174</sup> Ibid.

aspekt ved filmen, som får mye fokus, både i form av drømmer om Vinterkrigen og det begrunner Manus sitt forhold til alkohol.

Det neste punktet Jacobsen kommenterer handler om Borgersrud sin kommentar om at ansvaret for disse feilene ligger hos Moland, og ikke hos filmskaperne. Jacobsen roser Moland og hans innsats for filmen, og gjør det klart at ikke noe av ansvaret ligger hos Moland. Hvis noe av dette ansvaret lå hos Moland "ville [det] i tilfelle være å gi en utenforstående kunstnerisk og økonomisk kontroll over filmen"<sup>175</sup> sier han. Han understreker at ansvaret ligger hos filmskaperne, og til syvende og sist hos han selv. "Moland - og andres - oppgaver har vært å fortelle oss hva som var riktig historisk, slik at vi har kunnet veie konsekvensene av eventuelle avvik i filmfortellingen."<sup>176</sup> Jacobsen avslutter med å si at både han, Tikken Manus og Gunnar Sønsteby er fornøyde med filmen.

Tre dager senere var det en artikkel i Aftenposten med tittelen "Filmskapernes krav", skrevet av Lars Borgersrud. Her er et utdrag av hva han skrev:

Filmprodusent John M. Jacobsen hevder i Aftenposten 17. januar at Manus-filmen er en spillefilm, som om noen har hevdet noe annet. Men filmskaperne har selv lagt vekt på filmen som historiefremføring.

I NRKs Fakta på lørdag 20. desember uttalte regissør Espen Sandberg: «Denne filmen står eller faller på å være historisk korrekt, faktisk. Fordi hvis vi kan bli tatt for at dette her bare er tull eller oppspinn, så fungerer ikke filmen». Det er senere gjentatt og gjentatt. Kildene er sjekket, sier filmens historiske konsulent Arnfinn Moland.

Det er altså filmskaperne selv som har gitt seg «kompromissløse krav» om feilfrihet. De må finne seg i å bli tatt på alvor. Ingen ville ha reagert hvis de hadde sagt at filmen er basert på virkelige hendelser.<sup>177</sup>

Dette er innledningen til artikkelen. Etter dette kommer de tre omdiskuterte punktene på nytt. Han starter med Max Manus sin innsats i Vinterkrigen. Borgersrud mener at Max Manus sine traumer etter Vinterkrigen kunne blitt formidlet på en annen måte, en måte som var i tråd med kildene. Dette er jo en god ide, men spørsmålet er vel om filmskaperne med dette hadde fått frem det budskapet de ønsket.

## **Jens Christian Hauge**

Jens Christian Hauge var en sentral mann i den norske historien nesten hele sitt voksne liv. Han var en engasjert mann, med blant annet ministerposter og mange styreverv. I denne oppgaven er det derimot bare to år av hans liv som er relevante, nemlig 1940 til 1942. I filmen

---

<sup>175</sup> Ibid.

<sup>176</sup> Ibid.

<sup>177</sup> Borgersrud, Lars, "Filmskapernes krav", *Aftenposten Morgen*, 20.01.2009.

blir Jens Christian Hauge (Kyrre Haugen Sydness) introdusert som motstandsleder og Milorg sin hovedrepresentant i Oslo allerede høsten 1940, mens han i virkeligheten ikke gikk aktivt inn i motstandsgruppen før i 1942. Denne feildateringen i filmen har skapt debatt, men ikke like mye som scenene fra Vinterkrigen.

Jeg vil her gå tilbake til Borgersrud sitt debattinnlegg i *Aftenposten* 7.1.2009.<sup>178</sup> Her trekker han frem Hauge sitt inntog i filmen allerede høsten 1940. Han viser til at filmskaperne har uttalt at Hauge var så viktig at denne feildateringen ikke gjør noe. På dette svarer Borgersrud at det er usant likevel. Borgersrud avslutter dette poenget med å si: ”Vi vet ikke hvor Hauge sto politisk i 1940.”<sup>179</sup>

Da Jacobsen svarte på Borgersrud sin artikkel, tok han også opp dette punktet. Han kan ikke se at denne historiske feilen skal ha noen betydning for kinopublikumets forståelse av historien. Jacobsen legger mer vekt på tre andre aspekter, som han mener kommer tydeligere frem ved hjelp av denne dramaturgiske snarveien:

Det er langt viktigere at vi ved dette grepet får fortalt A) at motstandsbevegelsen langsomt ble strukturert og at den begynte å innordne seg regjeringen i London, B) hvilken betydningsfull person Jens Chr. Hauge var i dette spillet, og C) at Max Manus og Jens Chr. Hauge faktisk kjente hverandre fra barndommen.<sup>180</sup>

Også denne dramaturgiske snarveien mener Jacobsen tjener en større dramaturgisk rolle i filmen. Hauge sin tidlige introduksjon i filmen blir underordnet i forhold til de andre aspektene filmen ønsker å belyse.

Jacobsen motsetter seg også Borgersrud sin kommentar om at vi ikke vet hvor Hauge sto politisk i 1940. Her bruker han Olav Njølstad sin biografi av Hauge som kilde. Han sier at Njølstad dokumenterer på side 47 at Hauge i 1940 ”hadde tatt et klart standpunkt. Han hadde åpent motsatt seg henstillingen til polititjenestemennene om å melde seg inn i NS.”<sup>181</sup>

Til dette svarer Borgersrud at for å forstå hvorfor det er viktig å poengtere at Hauge ikke ble motstandsleder før i 1942 ”må han [Jacobsen] gå inn i historikerdebatten om når en slik militær motstand faktisk oppsto, og særlig i form av det vi kjenner under betegnelsen Milorg.

---

<sup>178</sup> Borgersrud, Lars, ”Historiske feil i Max Manus”, *Aftenposten Morgen*, 07.01.2009.

<sup>179</sup> Ibid.

<sup>180</sup> Jacobsen, John M., ”Ingen dokumentarfilm”, *Aftenposten Morgen*, 17.01.2009.

<sup>181</sup> Ibid.

At Hauge høsten 1940 nektet å melde seg inn i NS, og dermed viste at han ikke var nazist, gjorde ham ikke til motstandsleder.”<sup>182</sup>

### **Osvald-gruppen**

I det tidligste innlegget til Borgersrud i denne debatten kommenterer han også at det var Osvald-gruppen som startet sabotasjen av arbeiderkontorene, ikke Oslo-gjengen. Til dette svarer Jacobsen at ”det er ikke vår film”.<sup>183</sup> Han legger vekt på at dette er en film om Max Manus og en gjeng av hans nærmeste sammensvorne under krigen, ikke hele motstandsgruppen fra 1940 til 1945. Det er derfor ikke hensiktsmessig å ta med Osvald-gruppen sine aksjoner i filmen, ei heller hadde det vært tid til det.

Borgersrud mener Jacobsen i sin artikkel overser hans poeng om at det var Osvald-gruppen som startet sprengningen av arbeiderkontorene, og bare konsentrerer seg om at Borgersrud bommet på dateringen av når dette skjedde med 11 dager. Om Borgersrud har rett i at Jacobsen overser hans poeng angående Osvald-gruppen, får bli et fortolkningsspørsmål for den enkelte, fordi det Jacobsen skrev var: ”Det er ikke vår film. Vår film handler om Max Manus og en liten gruppe personer rundt ham. Vi har aldri utgitt oss for å lage en altomfattende beskrivelse av motstandsbevegelsen i Norge mellom 1940 og 1945.”<sup>184</sup>

### **Konklusjon av debatt 1**

Max Manus sin innsats i Vinterkrigen var et mye debattert tema i debatten. I min fremstilling av debatten har jeg valgt å ta for meg Lars Borgersrud og Baard H. Borge på den ene siden, og Arnfinn Moland og Egil Ulateig på den andre. Til slutt har jeg sett på hvordan produsent John M. Jacobsen svarte på kritikken. De fleste historikere, hvis ikke alle, er enige om at Max Manus aldri drepte en sovjetisk soldat med kniv i Vinterkrigen. Dette er en historisk feil i filmen. Men kan den aksepteres? Jacobsen legger vekt på at filmskaperne mente det var nødvendig å ha med denne scenen for å klare å formidle et budskap til publikum, nemlig hvorfor Max Manus slet med nerve- og alkoholproblemer. Han mener altså at denne historiske feilen tjener en større dramaturgisk rolle i filmen. Det er viktig for filmen at tilskuerne forstår den psykologiske påkjenningen det er å være i krig. Derfor mente

---

<sup>182</sup> Borgersrud, Lars, ”Filmskaperens krav”, *Aftenposten Morgen*, 20.01.2009.

<sup>183</sup> Jacobsen, John M., ”Ingen dokumentarfilm”, *Aftenposten Morgen*, 17.01.2009.

<sup>184</sup> Jacobsen, John M., ”Ingen dokumentarfilm”, *Aftenposten Morgen*, 17.01.2009.

filmskaperne det var nødvendig å forsterke innholdet i disse scenene slik at nåtidens kinogjengere, som ser en hel del action- og spenningsfilmer, skulle forstå nettopp dette.

Jens Christian Hauge sitt inntog i filmen allerede i 1940 er den historiske friheten jeg mener er den vanskeligste å forsvare med dramaturgiske hensyn. Jacobsen skriver at Hauge sin tidlige introduksjon i filmen tjener tre viktigere aspekter. Men er det riktig å gi tilskuerne inntrykk av at motstanden var såpass godt organisert som filmen gir uttrykk for allerede i 1940? Dette strider mot kildene. Og er det så viktig for historien at vi får vite at Max Manus og Jens Christian Hauge var barndomsvenner? Det er fint at de har fått med denne opplysningen, men den er neppe viktig for historien i filmen. Det siste punktet er at Jens Christian Hauge var en viktig mann under krigen. Men hvilken rolle spiller Hauge i filmen? Hauge har en relativt liten rolle i filmen. Dramaturgisk blir han symbolet på samarbeidet med London fra Norge. Rollen hans viser at motstandsgruppene var underlagt Milorg, og hadde regler å følge. Motstandsarbeidet ble gradvis mer organisert, og i startfasen var det ikke særlig mye struktur blant guttene. Men i filmen får seerne inntrykk av at Max Manus blir tatt med inn i et allerede relativt organisert motstandsmiljø. Sønsteby tar Manus med for å treffe andre motstandsmenn som er klare til å motarbeide fienden, og ikke lenge etterpå introduserer Sønsteby disse guttene for Jens Christian Hauge, som i filmen allerede da er forbindelsen mellom dem og London. Allerede innen det 18. minuttet i filmen er vi i år 1942. Hva hadde skjedd med historien i filmen hvis Hauge hadde blitt introdusert i 1942 istedenfor 1940? Hadde dette latt seg gjøre? Ligger det også et aspekt i bakgrunnen med at Hauge skulle være med i filmen for å understreke hvem som var ”de virkelige heltene”, mens Osvald-gruppa ikke tas med fordi det ville forstyrre grunnfortellingen? Dette nevnes ikke direkte i debatten.

Om Osvald-gruppen burde ha en plass i filmen om Max Manus, var det hovedsakelig Lars Borgersrud og John M. Jacobsen som debatterte. Borgersrud har helt rett i at det var Osvald-gruppen som startet denne typen sabotasje, og det er viktig å stresse den faktoren at sabotasje var et omstridt tema under krigen. Det var mange faktorer å ta hensyn til, og Osvald-gruppen gjennomførte en del aksjoner som Milorg ikke var villige til å være med på av ulike årsaker. Borgersrud sier også at hvis en ikke har noen kunnskaper om motstandsbevegelsen og deres arbeid, kommer det ikke frem av filmen at det var Osvald-gruppen som fremmet denne formen for sabotasje, ikke Milorg. Men burde dette være et mål for en film som handler om Max Manus og Oslo-gjengen? Er det filmskaperne av en film om Max Manus sitt ansvar å



fortelle at det var Osvald-gruppen som fremmet denne formen for sabotasje? Igjen kommer filmaspektet inn. Det hadde blitt vanskelig og tidkrevende å blande inn Osvald-gruppen bare for denne sekvensen. Det kunne også ha virket forvirrende for seerne. I tillegg er det vanskelig å se at denne forenklingen i fortellingen påvirker sannhetskravet eller tendensen i filmen.

## **Debatt 2: Hva er filmens perspektiv?**

Etter hvert som premieren nærmet seg økte intensiteten på skriveriene i avisene. Det var mye snakk om hvordan danskene hadde klart å få frem gråsonene i krigen i *Flammen og Citronen*, og folk spekulerte nå i om den norske filmen ville gjøre dette eller om det ble en ren heltehistorie. En av de som uttalte seg klarest var forfatter og samfunnsdebattant Erling Fossen. Han skrev en kronikk i *Aftenposten* 13. desember 2008 som fikk et veldig etterspill. Kronikken handlet om at nordmenn glorifiserer motstandsfolkene, og at *Max Manus*-filmen vil heve motstandsfolkene sin status enda et nivå.

Fossen reiser debatten om forholdet mellom terror og motstand. Han stiller spørsmålet om aksjonene motstandsmennene utførte gjorde vondt verre ved at tyskerne svarte med å henrette uskyldige nordmenn. Han underbygger dette med eksempler fra Telavåg i Hordaland og Arnøy i Troms, hvor sivile menneskeliv gikk tapt som følge av represalier. Han understreker også at ikke aksjonene forkortet krigen heller.<sup>185</sup> På spørsmålet om Oslo-gjengen heller burde holdt seg i ro svarer han imidlertid: ”Nei. Men jeg vil at alle som skriver om det problematiserer konsekvensene av slike aksjoner.”<sup>186</sup>

Hele kronikken til Fossen starter med spørsmålet om motstandsmennenes aktiviteter gjorde vondt verre. Her sikter Fossen til represaliene nazistene gjennomførte etter sabotasjeaksjoner fra motstandsfolket. Disse represaliene var som regel henrettelse av et visst antall nordmenn eller å sende dem til konsentrasjonsleirer. Gunnar Sønsteby var en av de første til å svare på Fossen sitt innlegg. Til Fossen sin kommentar om represalier svarer Sønsteby at ”faktum er at vi gjorde hva vi kunne for at uskyldige mennesker ikke skulle bli offer for vår motstandskamp.”<sup>187</sup> Hun understreker at det var okkupasjonsmakten som drev terror, ikke motstandsmennene.

---

<sup>185</sup> Fossen, Erling, ”Motstanden glorifiseres”, *Aftenposten Morgen*, 13.12.2008.

<sup>186</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/12/16/558574.html> (Publisert 16.desember 2008) Lest: 28.09.2010

<sup>187</sup> Sønsteby, Gunnar, ”NS-argumentasjon”, *Aftenposten Morgen*, 16.12.2008.

Det neste punktet Sønsteby tar opp i sin tekst er at Fossen ser ut til å mene at noen for fullt alvor har hevdet at krigen i Norge ble vunnet av Max Manus og Gunnar Sønsteby. Her understreker Sønsteby at han har gjort det tydelig ved flere anledninger at det var den norske handelsflåten som gjorde den mest betydningsfulle motstandsjobben under andre verdenskrig, og at det var de allierte som vant krigen. Han viser til en tekst, som er utstilt på Norsk Hjemmefrontmuseum, skrevet av Jens Christian Hauge for å minne alle besøkende om at det var de allierte som vant krigen, ikke den norske motstandskampen.

Det kom mange innlegg mot kronikken til Fossen, og jeg vil her se på dem jeg mener er mest fruktbare og kan representere det store bildet. 20. desember 2008 intervjuet Dagsavisen Erling Fossen. I intervjuet spør de han hvorfor han skrev kronikken. På dette svarer han:

Det er veldig enkelt. Vår generasjon kriger ikke med våpen, vi kriger med ord. Jeg leste en bok om Oslo under 2. verdenskrig som gjorde meg fryktelig irritert. Jeg synes glorifiseringen av Oslo-gjengen har helt feil proporsjon, hvis man går tettere opp til kildene og ser hva som egentlig skjedde. Krigen er den verste verkebyllen for nordmenn. Mens motstandsbevegelsen blir glorifisert, har andre, som kommunistpartisaner, NS-barn og nordlendinger fått lide.<sup>188</sup>

På spørsmålet om han angret på artikkelen sin på grunn av alt oppstusset rundt den og all kritikken han har fått, svarer Fossen et klart nei. Han er tvert imot glad for at han skrev kronikken, og i hvert fall etter han så filmen. Fossen mener filmen bygger opp under hans poenger om at motstandsfolkene blir glorifisert. Han er glad det ble debatt rundt denne kronikken og sier at ”det må gå an å evaluere motstandskamp som vi evaluerer alt annet.”<sup>189</sup>

”Ingen var på feil side under krigen” konkluderer Fossen i sin kronikk. Det var denne konklusjonen som fikk redaktør og journalist John Olav Egeland til å bidra i debatten. Han går hardt ut mot Fossen i sin artikkel ”Veien til nullpunktet”.

Nærmere det absolutte nullpunkt i politisk tenkning er det vanskelig å komme. Hvis det ikke er noen forskjell på angiverspesialisten Henry Rinnan og Milorg-lederen Jens Chr. Hauge, forsvinner historien, menneskene og verdiene mellom hendene på oss. Hvor er vi hvis vi opphever betydningen av forskjellen mellom det borgerlige demokratiet og et nazistisk, rasebiologisk diktatur? Det er dessverre det Erling Fossens logikk har ført ham, selv om jeg har vanskelig for å tro at han skjønner rekkevidden av å nulle ut sentrale politiske verdier.<sup>190</sup>

Videre gjentar han poenget om at hvis ingen var på feil side under krigen, er det da ingen forskjell på folkestyret og nazismen, og at dette igjen fører til at motstandskampen var

---

<sup>188</sup> Skjeseth, Heidi Taksdal, ”Fossen kriger med ord”, *Dagsavisen*, 20.12.2008.

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> Egeland, John Olav, ”Veien til nullpunktet”, *Dagbladet*, 13.1.2009.

meningsløs. Men han vil også ha frem at Fossen har et poeng når han sier at det finnes flere grunnfortellinger, og Egeland er positivt innstilt på å få så mange av dem som mulig frem i lyset. Han sier at ”mange fortellinger og erfaringer trenger seg på, og vi har behov for alle om vi skal forstå helheten i en mørk tid i vår historie.”<sup>191</sup> Mot slutten av artikkelen kritiserer han at det politiske aspektet har manglet fra norsk krigshistorie den siste tiden, og vekten blir lagt på militærhistorie og verdinøytralitet. Han mener at det ikke går an å være verdinøytral når det er snakk om de valgene menneskene under krigen sto overfor. Skulle de leve slik at de var utenfor nazistenes radar og helt sikkert overleve, eller skulle de kjempe mot inntrengerne og for demokratiet? Når vi nå i ettertid ser på ulike menneskers valg under krigen, må verdier spille en rolle. Hva velger du? Hva står du for?

En som også uttalte seg om frykten for represalier, balansen mellom terror og motstand, var Baard H. Borge. Han tar opp spørsmålet hele denne oppgaven bunner ut i: ”Filmen om Max Manus er vellaget, men hvordan skal den bedømmes som historiefremstilling? Spørsmålet er viktig, fordi filmen i kraft av sin popularitet vil forme manges oppfatning av okkupasjonen.”<sup>192</sup> Borge legger vekt på at i virkeligheten var flertallet av Norges befolkning imot sabotasje på grunn av frykt for represalier. Den norske motstanden var i hovedsak rettet mot det norske NS-regimet, ikke tyskerne, skriver han. Han mener filmen gir et skjevt bilde på dette punktet og at kinogjengerne kan bli villedet.<sup>193</sup> ”Hvis filmen om ham [Max Manus] skal brukes i undervisningsøyemed burde den kanskje, i hans egen ånd, vært ledsaget av et nyanserende studiehefte som kan motvirke nasjonal selvforherligelse.”<sup>194</sup>

Svar på dette innlegget kom 4 dager senere i form av en artikkel i *Aftenposten* skrevet av Egil Ulateig. Han forsvarer filmen i en viss grad. Han skriver at det Borge ”egentlig påstår handler ikke om feil, men om perspektiv.”<sup>195</sup> Han vil få frem at filmen ikke handler om det store bildet under krigen, men om Oslo-gjengen sitt arbeid med Max Manus som frontfigur.

---

<sup>191</sup> Egeland, John Olav, ”Veien til nullpunktet”, *Dagbladet*, 13.1.2009.

<sup>192</sup> Borge, Baard H., ”Flere historiske feil”, *Aftenposten Morgen*, 05.01.2009.

<sup>193</sup> Per Kristian Grimnes hadde et innlegg på debattsidene i *Aftenposten* 8.1.2009 om at han mente Borge stilte et viktig spørsmål, men at han fremstilte det for enkelt. Jeg har valgt å ikke kommentere Grimnes sin artikkel nærmere, fordi jeg mener den går for dypt inn i historien i forhold til denne oppgaven.

<sup>194</sup> Borge, Baard H., ”Flere historiske feil”, *Aftenposten Morgen* 05.01.2009.

<sup>195</sup> Ulateig, Egil, ”Usant om Max Manus”, *Aftenposten Morgen* 09.01.2009.

”Hovedsaken er at filmen er ærlig ovenfor sitt emne. [...] Filmen om Max Manus påstår slett ikke at han vant krigen, og bekymringene om represalier kommer dessuten til uttrykk.”<sup>196</sup>

Filmanmelder og kulturredaktør i Dagsavisen, Mode Steinkjer, hev seg også inn i debatten. Han skrev artikkelen ”Krigen om nyansene” som ble trykket i Dagsavisen.<sup>197</sup> I denne artikkelen tar han opp temaet om at krigsbildet må nyanseres. Han nevner de mange nye historiene som begynner å komme frem fra familiearkivene. Dette skyldes nok at det har gått så mange år siden krigen, og nye generasjoner henter frem historiene og går nå åpent ut med dem. Dette hjelper til å danne et mer nyansert bilde.

Steinkjer trekker så frem *Max Manus*. Han gjør det helt klart at mange av scenene i filmen er overdramatisert og ikke følger kildene til punkt og prikke. Etter dette stiller han spørsmålene: ”Hva så om filmen ikke er etterrettelig i forhold til de faktiske detaljene? Sitter vi da igjen med en film som forvrenger historien, eller skal vi se den som en bekreftelse på at historien igjen tilpasses en kollektiv forestilling om den norske helteinnsatsen?”<sup>198</sup> Disse spørsmålene tar tak i den felles minnekulturen vi nordmenn har etter krigen om den norske innsatsen under andre verdenskrig. ”Når Fossen mener at «Norge må akseptere at noen vellykkede rampestreker utført av unge menn ikke veier opp for en bedrøvelig krigsinnsats», er han på kollisjonskurs med nettopp den kollektive forestillingen om norsk motstandsinnsetning”<sup>199</sup>, skriver Steinkjer. Tiden er nå inne for å gjøre krigshistorien ”mindre snever, og dermed mer sannferdig”<sup>200</sup> mener Steinkjer. Nyåpnede arkiver og akademisk nytenkning skal være katalysator for denne oppgaven. De allerede mange historiene grunnfortellingen tar opp i seg, skal bli flere. Gråsonene i krigen skal forhåpentligvis bli bedre belyst.

Steinkjer sitt innlegg gikk ikke ubemerket forbi. Nesten fire uker senere ble det trykket en artikkel i Dagsavisen skrevet av professor emeritus i samtidshistorie ved Høgskolen i Lillehammer, Terje Halvorsen. Artikkelen het ”Media må nyansere krigsbildet”<sup>201</sup> og omhandler hvordan det er media som opprettholder et unyansert bilde av krigen. Han er enig med Steinkjer at krigsbildet må nyanseres for folk som ikke har historie som fag eller

---

<sup>196</sup> Ibid.

<sup>197</sup> Steinkjer, Mode, ”Krigen om nyansene”, *Dagsavisen*, 19.12.2008.

<sup>198</sup> Ibid.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Ibid.

<sup>201</sup> Halvorsen, Terje, ”Media må nyansere krigsbildet”, *Dagsavisen*, 14.1.2009.

interesseområde, men han mener Steinkjer peker fingeren i feil retning. Halvorsen sier at det først og fremst er media som ikke nyanserer bildet når de velger å trykke artikler om *Max Manus* i hopetall og intervjuer Sønsteby gang på gang. ”Ett stort medieoppslag betyr i virkeligheten langt mer enn femten avhandlinger i akademien”<sup>202</sup>, sier han. Han viser også til historiske bøker som har blitt sendt til alle aviser i Oslo, men som bare ble anmeldt i Klassekampen. Dette er også med på å opprettholde sort-hvitt-bildet folk flest har av okkupasjonstiden.

Det er nå mange bøker og avhandlinger som tar opp gråsonene i krigen, mener Halvorsen, men disse er ikke mye lest av folk flest i Norge. Steinkjer er for unøyaktig når han skriver at ”det først i «de siste årene» har vært «tilløp» til nyansering av krigstiden blant faghistorikere”.<sup>203</sup> Halvorsen understreker at nyanseringen av krigsbildet har foregått i over 30 år, med gradvis mer oppslutning. ”Tidligere «sannheter» er blitt korrigert og nye, tidligere neglisjerte og til dels ubehagelige temaer er blitt tatt opp”.<sup>204</sup>

Halvorsen avslutter artikkelen sin slik:

Steinkjer etterlyser «nyansering», men media vil da slett ikke ha nyanser. Folkeopplysning er ute - media vil ha sterke og provoserende meninger, som hos Erling Fossen, ikke faglig velfundert informasjon. Slik ser bildet ut utenfra. Som historiker vil jeg derfor si: ønske om et mer nyansert bilde av krigstiden er bra og berettiget, men start med dere sjøl!<sup>205</sup>

Halvorsen mener altså at mye kunnskap rundt et nyanserende bilde eksisterer i fagmiljøet, men at disse temaene ikke når ut til det brede folk. Han mener derfor at det er media som må begynne med nyansering, slik at også disse temaene kommer ut til folket og vi får et allment mer nyansert bilde.

Journalist Astrid Sverresdotter Dypvik, med mastergrad i historie, er enig med blant andre Fossen og Steinkjer om at grunnfortellingen trenger å ta opp i seg flere historier. Hun skrev artikkelen ”Heia Norge” i *Dagbladet*. Denne handler om hvordan grunnfortellingen om krigen har vært fortalt og hvordan den fortsatt fortelles i dag.<sup>206</sup> Hun tar opp poenget med at grunnfortellingen, hvor ondt står mot godt, nazister mot nordmenn, ble etablert på 50-tallet da folket trengte å høre de gode historiene fra krigen og at disse kunne ha en positiv effekt på

---

<sup>202</sup> Ibid.

<sup>203</sup> Ibid.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> Dypvik, Astrid Sverresdotter, ”Heia Norge”, *Dagbladet*, 18.12.2008

gjenoppbyggingen av landet etter krigen. Men dette er lenge siden nå. Vi burde ha kommet videre derfra. Hun tar frem eksempler fra Belgia, Nederland og Frankrike, hvor de har kommet videre i prosessen og forteller om skyggesidene under krigen. Dypvik mener vi bør åpne øynene og se at Holocaust også skjedde i Norge. Dypvik skriver at det ikke er noe galt i å fortelle en gammel historie om igjen, men hun mener det er på høy tid at noen av de andre fortellingene også kommer frem i lyset.

Historiker Trond Risto Nilsen tok opp temaet om at debatten om den til dels unyanserte okkupasjonshistorien ikke er ny, selv om den kan være interessant og relevant, i en artikkel i *Trønderavisa*.<sup>207</sup> Her vises det også til tidligere debatter og utgivelser av artikler av blant andre Ole Kristian Grimnes og Odd-Bjørn Fure. Den norske okkupasjonshistorien har nemlig lenge vært tema for debatt i historiske miljøer, men det er sjelden en slik debatt får så stor dekning i media og kommer ut til folket. Han støtter Halvorsen ved å si at historikerne lenge har prøvd å nyansere bildet av okkupasjonsårene, men disse historiene har ikke kommet ut til folket i like stor grad som historien om motstandsmannen Max Manus for eksempel.

De siste bidragsyterne til denne debatten jeg vil ta med i oppgaven, er oberstløytnant Harald Høiback og orlogskaptein Ola Bøe-Hansen fra Forsvarets Stabsskole. Høiback og Bøe-Hansen skrev en artikkel som ble trykket i *Dagbladet*. Artikkelen het ”Krigens helter”, og ”Helter vinner ikke kriger” er åpningsteksten. I første avsnitt tar de opp debatten som har oppstått rundt *Max Manus*-filmen og sier at mye av debatten har gått ut på ”hvem som bidro mest til å vinne krigen, og i hvilken grad utfallet av krigen kan tilskrives dem som i dag sitter med denne heltestatusen”.<sup>208</sup> Videre handler teksten om at det ikke er enkeltmennesket som vinner krigen, men samarbeid mellom dem, tilgang på ressurser, storstrategiske beslutninger og liknende. Men Høiback og Bøe-Hansen understreker at hvis en ser krigen i et større perspektiv, så kan enkeltmenneskers innsats fungere godt som motivasjon og inspirasjon for andre. Mytene som også gjerne oppstår rundt dem kan virke skremmende på motstanderen. Så stiller mennene spørsmålet om dem som ble sittende igjen med heltestatusen var uunnværlige? Måtte det være akkurat den mannen eller den kvinnen som utførte enkelte oppgaver, eller kunne det likeså godt ha vært en annen hvis omstendighetene hadde vært annerledes? Er det meste av dette bare tilfeldigheter? Disse spørsmålene er vanskelig å svare på, og er nok mer ment for oss å ha i bakhodet når vi snakker om krigshelter.

---

<sup>207</sup> Nilsen, Trond Risto, ”Perspektiver på krigshistorien”, *Trønderavisa*, 23.1.2009.

<sup>208</sup> Bøe-Hansen, Ola og Høiback, Harald, ”Krigens helter”, *Dagbladet*, 16.1.2009.

Høiback og Bøe-Hansen sier at grunnen til at vi gir noen heltestatus etter krigen er fordi ”vi mennesker har begrenset kapasitet til å ta innover oss mer enn enkeltskjebner”.<sup>209</sup> Det er lettere for oss å sette oss inn i for eksempel Max Manus sin skjebne enn hele den norske motstanden sin. Vi velger oss ut enkeltmennesker som skal representere de mange. ”I et bredere perspektiv er det å hedre noen få for forbilledlig innsats det samme som å hedre hele organisasjonen de er en del av, [...] og å anerkjenne alle like mye er det samme som å anerkjenne alle like lite ”.<sup>210</sup>

Tre dager senere ble det trykket en artikkel i Dagbladet som het ”Vilkårlige helter”. Det var Erling Fossen som igjen tok bladet fra munnen. Han begynner med å trekke denne slutningen fra det Høiback og Bøe-Hansen skrev: ”Oberstløytnant Høiback og orlogskaptein Bøe-Hansens hovedtese er at kriger ikke vinnes av helter, men at et folk har behov for symbolske, vilkårlig utplukkede helter, fordi det gir kampmoral”.<sup>211</sup> Fossen stiller da spørsmålet om vi ikke snart burde begynne å konsentrere oss om det store bildet av krigen og ikke henge oss mer opp i de vilkårlige utvalgte heltene, som han mener vi har gjort hver dag siden krigen. ”I 65 år har vi hørt om helten Max Manus, er det ikke på tide å fortelle historiene om tannhjulene?”<sup>212</sup> Han understreker det Høiback og Bøe-Hansen skrev, at det var de allierte som vant krigen med deres ressurser og krigsplan, men til punktet om at vi mennesker trenger enkeltpersoner å forholde oss til, svarer han på en ironisk måte:

[...] fordi menneskene er så enkle at vi må personifisere heltene, så vil nesten enhver helt duge, sier herrene. Vi kan altså like gjerne heie på Max Manus som de russiske marskalkene fordi: «Sammen var de avgjørende. Alene var de intet». Skal denne logikken forfølges sier de egentlig at Norge like gjerne kan legge ned forsvaret fordi den russiske hæren eller amerikanerne uansett vil redde oss.<sup>213</sup>

Dette var det siste vi hørte fra Fossen i denne debatten. Gjennom hele debatten skrev han ofte i et ironisk ordelag, og brukte mange skarpe ord og formuleringer for å sette poengene sine på spissen. Det var mange som reagerte på Fossen sitt ordbruk, spesielt i kronikken ”Motstanden glorifiseres”. Formen Fossen skrev i kom til å stenge for alvor et i argumentene, og dette gjorde det enkelt for de andre debattantene å avvise ham uten å måtte ta stilling til argumentene hans.

---

<sup>209</sup> Bøe-Hansen, Ola og Høiback, Harald, ”Krigens helter”, *Dagbladet*, 16.01.2009.

<sup>210</sup> Ibid.

<sup>211</sup> Fossen, Erling, ”Vilkårlige helter”, *Dagbladet*, 19.01.2009.

<sup>212</sup> Ibid.

<sup>213</sup> Ibid.

Gunnar Sønsteby følte seg personlig angrepet av Fossen. Sønsteby kalte kronikken sin for ”NS-argumentasjon”<sup>214</sup>, og dette var et direkte svar til Fossen. Han poengterer at Fossen sitt innlegg er sjikane ovenfor de menn og kvinner som risikerte livet sitt for motstandsbevegelsen og for demokratiet og frihet under krigen. Han kaller det ”et slag i ansiktet”, og at denne type argumentasjon hadde gitt Fossen ære og heder hos NS-medlemmene og nazistene under krigen, hvis han hadde levd da. Sønsteby reagerer spesielt sterkt på Fossen sitt ordbruk. Ord som ”skitten”, ”krigsforbrytelse”, ”råtten” og ”den skitne motstandskrigen”, er alle sterke ord som Fossen benyttet seg av.

Journalist og forfatter Arvid Bryne understreker at det er *måten* Fossen har fremstilt meningene sine i kronikken som blir feil, men han sier at Fossen har et lite poeng. ”Hjemmefronten gjorde en viktig innsats. Men man kan stille spørsmål ved mye av det de gjorde. For eksempel likvidasjonen av statspolitiskjef Karl Marthinsen, som førte til at 28 nordmenn ble drept. Det er mye som ikke var heroisk”<sup>215</sup> sier Bryne.

## **Konklusjon av debatt 2**

Fossen reiste et av de prinsipielle og vriene spørsmålene i forbindelse med okkupasjonstiden, nemlig forholdet mellom motstand og terror. Dette ble berørt allerede i noen av anmeldelsene og det var nettopp dette som var et av temaene i *Flammen og Citronen*. Flere av anmelderne mener at filmen ikke tar stilling til dilemmaet om terror og motstand. En av anmelderne derimot, Astrid Kolbjørnsen i Bergens Tidende, mener at filmen tar opp nettopp dette dilemmaet og dette gir filmen aktualitet for kriger generelt.

Debattanter som Fossen og Borge mente filmen gir et skjevt bilde av den vanskelige balansegangen mellom terror og motstand. Andre debattanter, som Ulateig, mener filmen rører ved problemet når den tar opp temaet om represalier. Det mye av debatten om filmens perspektiv gikk ut på, var om det trengtes et mer nyansert bilde av krigen. Også anmelderne var inne på temaet at filmen var friksjonsfri og manglet nyansering. I debatten ble det fokusert på at historien om Max Manus og medlemmene av Oslo-gjengen er godt kjent, og det er et stort ønske om å få andre historier frem i lyset. Det ble poengtert at filmen om Max Manus har større gjennomslagskraft til folket enn 15 bøker i akademia. Steinkjer mener det er historikerne sitt ansvar å nyansere bildet, mens Halvorsen mener det er media som må gjøre denne jobben. Halvorsen understreker at det finnes mange nyanserende bilder i faglitteraturen,

---

<sup>214</sup> Sønsteby, Gunnar, ”NS-argumentasjon”, *Aftenposten Morgen*, 16.12.2008.

<sup>215</sup> <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/12/16/558574.html> (Publisert 16.desember 2008)Lest: 28.09.2010



men at det er media som ikke viderefører denne kunnskapen til folket, slik som de har gjort med Max Manus og Oslo-gjengen.



## Kapittel 6: Avslutning

Hensikten med denne oppgaven har vært å arbeide meg frem til en konklusjon på problemstillingen: Gir *Max Manus* en god historisk fremstilling av motstandsbevegelsen under den tyske okkupasjonen av Norge? Dette arbeidet startet i kapittel 2 med film som medium og hvordan en kan gå frem for å lese en film. *Max Manus*-filmen og arbeidet rundt den sto i sentrum i kapittel 3. Hvordan okkupasjonshistorien har blitt fortalt i grunnfortellingen og i minnet var tema for kapittel 4, og i kapittel 5 var det debatten rundt filmen som var i fokus.

I dette avslutningskapittelet skal jeg se på de viktigste slutningene jeg har trukket underveis og svare på spørsmål jeg enda ikke har besvart. Disse slutningene og svarene skal ligge til grunn for min endelige konklusjon på problemstillingen min. Jeg vil også gi noen forslag til mulig videre arbeid for andre historikere.

### Oppsummering

Ulempen som kan dukke opp fordi filmmediet er avslørende, er at på punkter i historien der det ikke finnes dokumentasjon, må filmen ta valg som kan nærme seg fiksjon. På denne måten må filmen slå fast en ikke-dokumentert sannhet. Og det er nettopp her Rosenstone sitt hovedpoeng kommer inn. Vi må konsentrere oss om de historiske feilene i filmen som har betydning for tendensen i filmen. Hvilke historiske feil er i forgrunnen, viktige/essensielle for historien, og hvilke er i bakgrunnen? I denne oppgaven har jeg hovedsakelig konsentrert meg om de to feilene som ifølge debatten er de viktigste i henhold til historien i filmen. Det er nettopp på grunn av Rosenstone sitt poeng jeg har valgt å ikke ta med alle de historiske feilene i filmen, da jeg mener de er uinteressante for problemstillingen min.

I kapittel 1 stiller jeg spørsmålet om hvilke syn på historie på film som kom frem i debatten rundt *Max Manus*. Et av synene flere debattanter delte, var at film ikke alene kan fungere som historieformidling. En av dem som ytret dette synet mest, var Baard H. Borge. I artikkelen "Flere historiske feil" spør han om det ikke finnes noen krav til offentlig formidling av historie lenger, og han kommer med et forslag: "Hvis filmen om ham [Max Manus] skal brukes i undervisningsøyemed burde den kanskje, i hans egen ånd, vært ledsaget av et nyanserende studiehefte som kan motvirke nasjonal selvforherligelse."<sup>216</sup> Lektor ved

---

<sup>216</sup> Borge, Baard H., "Flere historiske feil", *Aftenposten Morgen*, 05.01.2009.

Sandefjord Videregående skole, Trond Heum, fikk i oppdrag av Film & Kino å skrive slike undervisningsark.<sup>217</sup> Enhver som ønsker det kan nå finne disse arkene på:

<http://www.filmweb.no/skolekino/article222912.ece> Her er det gjort rede for film som medium og hvordan film ikke kan fungere som historiefremføring alene. Det kommer ikke frem av teksten på undervisningsarkene klare eksempler på hvor filmen avviker fra kildene, dette får i så fall være læreren sitt ansvar. Men det følger med arbeidsoppgaver og oppgaver til videre arbeid hvor elevene kan gå grundigere inn i kilder om Oslo-gjengen, også noen av kildene som filmen er bygget på.

I debatten virker det som at Lars Borgersrud og Baard H. Borge har en innstilling om at film ikke egner seg til historiefremføring. De henger seg opp i de dramaturgiske frihetene som er tatt, og går hardt ut mot dem. På den andre siden står Arnfinn Moland og Egil Ulateig, som forsvarer de historiske frihetene i filmen. Dette tyder på at Moland og Ulateig kan se et potensial i filmmediet som historiefremførere.

Her vil jeg komme med et eksempel på ulike syn på historie på film som kom frem i debatten. Baard H. Borge skriver i artikkelen sin "Fri diktning i Max Manus-filmen" at: "Egil Ulateig hevder i Aftenposten 9. januar at filmen om Max Manus ikke overdriver hans opplevelser som frivillig under Vinterkrigen i 1940."<sup>218</sup> Det Ulateig skrev var at: "Det er heller ikke sant at sekvensen fra Finland er fri diktning." For meg har disse to setningene forskjellig betydning. Jeg tolker Ulateig sin setning dit hen at ikke alt fra Vinterkrigen i filmen er rent oppspinn, men ikke at alt nødvendigvis er nøyaktig tro mot kildene heller. Her vil jeg hevde at Borge har vridd ordene til Ulateig. Det Borge vil ha frem er at den scenen hvor Max Manus (Aksel Hennie) løper mot en sovjetisk soldat og dreper han med en kniv, ikke er realistisk. Det kom aldri til direkte kamp mellom norske frivillige og sovjetiske styrker. Det var bare to norske soldater som ble drept i Vinterkrigen og ingen av dem ble drept i strid. Jeg kan ikke se at Ulateig har uttalt seg om akkurat den scenen i sitt innlegg 9. januar. Poenget mitt her, er at jeg tolker det i den retning at Ulateig og Borge faktisk til en viss grad er enige, de har bare forskjellig fokus. De er begge enige at Manus var på oppdrag bak fiendens linjer, forskjellen er den at Ulateig sier dette for å gi filmen støtte til dramatiseringen av Vinterkrig-scenene. Borge på sin side, legger vekt på at kniv-scenen er rent oppspinn. Historikere er nok alle enige i at Manus ikke drepte en ubevæpnet russer med kniv. Dette er et dramaturgisk virkemiddel.

---

<sup>217</sup> Lund, Anne Cecilie, "Trigger krigsinteressen", *Aftenposten Morgen*, 09.01.2009.

<sup>218</sup> Borge, Baard H., "Fri diktning i Max Manus-filmen", *Aftenposten Morgen*, 15.01.2009.

Kjernen i akkurat dette temaet ligger nok mye i hvilken synsvinkel en velger å se det fra, og hvor åpne vi er til dramaturgiske snarveier på film.

I kapittel 3 har jeg tatt for meg *Max Manus*. Der stiller jeg spørsmålet om *Max Manus* er en seriøs biofilm eller en ”Hollywood-biopic”. For å svare på dette spørsmålet vil jeg se hvordan filmskaperne av *Max Manus* har løst problemet med de fire grunnene til mulige historiske feil, som er 1) forenklinger for klarhetens skyld, 2) tilføyelser for dramatikkens skyld, 3) bruk av memoarer uten forbehold og 4) bruk av tidsvitner.

1) Det er visse aspekter ved historien som hadde blitt for langt eller forvirrende for publikum hvis historien skulle bli framstilt nøyaktig slik den var i filmmediet. Et eksempel på dette er når fire av Oslo-gjengens gutter skal ro i kano under ”Operasjon Mardonius”. I filmen sitter *Max Manus* i kanoen med Lars Emil Erichsen, og Gregers Gram med Edvard Tallaksen. I virkelighetene var det Halvor Haddeland og Einar Riis Johansen som var med, ikke Tallaksen og Lars Emil. Grunnen til at Tallaksen og Lars Emil er valgt til denne scenen i filmen, er fordi vi seere allerede har truffet dem før i filmen og vi kjenner dem. Det kunne lett blitt forvirrende hvis enda to måtte introduseres. Dette er en dramaturgisk snarvei for å forenkle det som blir for komplisert innenfor filmspråket. Men er dette, i følge Rosenstone sine argumenter, en historisk frihet som spiller inn på tendensen i filmen? Påvirker den fremstillingen av det helhetlige bildet av Oslo-gjengen og filmens evne som historieformidling? På disse spørsmålene må jeg svare nei. Det er vanskelig å se at denne historiske friheten spiller inn på tendensen i filmen og svekker sannhetskravet.

2) Det er også historiske feil i filmen som er med for å gjøre filmen mer actionfylt og mer spennende for seerne. Et eksempel på dette er Vinterkrig-scenen hvor *Manus* dreper en tysk soldat med en kniv i nærkamp. Grunnlaget for å bedømme om denne historiske friheten har betydning for filmens historiekraft og tendens ble lagt i kapittel 5 med debatten. I debatten var det debattanter som forsvarte overdramatiseringen av Vinterkrig-scenene og debattanter som kritiserte den. Vinterkrig-scenene er overdramatisert i forhold til kildene, og disse scenene gjør filmen mer actionfylt og spennende. Men produsent John M. Jacobsen legger også mye vekt på at dette er en historisk frihet som er tatt for klarere å få frem et budskap til publikum. Det er viktig at tilskuerne av filmen forstår den psykologiske påkjenningen det er å være i krig, for derfor å kunne forstå *Max Manus* sine mareritt fra krigen og hans vedvarende alkoholproblemer. Filmskaperne valgte dermed å overdramatisere denne scenen. Det er altså en historisk frihet som er tatt for å hjelpe seerne til å forstå, ikke bare for å gjøre filmen mer

actionpreget. Jeg kan forstå filmskaperne sitt behov for å forsterke innholdet i denne scenen, og jeg mener at denne historiske friheten kan forsvares av dramaturgiske hensyn.

Hva gjør så dette fortellertekniske grepet med filmen? Vi får litt av bakgrunnen av det Manus har vært gjennom og vi lærer å kjenne han ved hjelp av hans vonde minner og drømmer. Vinterkrig-scenene er med for å vise både Max Manus sitt engasjement og hans redsler og mot. Det er i høyeste grad karakterbyggende for han. Men det som kan kritiseres her, er at det bygges et større heltebilde av Max Manus i Vinterkrigen enn det tilfellet var. Dette er en gjennomgående tendens i filmen. Flere av de historiske frihetene som er tatt i filmen styrker heltebildet av Oslo-gjengen.

3) Det var ikke bare historiske konsulenter filmskaperne av *Max Manus* støttet seg til. Da Thomas Nordseth-Tiller skrev manuset til filmen bygde han dette på biografiene til Manus selv. Han skrev historien ut fra bøkene *Det blir alvor* og *Det vil helst gå godt*. Disse bøkene er Manus sin egen skildring av hva som foregikk under krigen og hva guttene i Oslo-gjengen foretok seg. De er skrevet direkte etter krigen, henholdsvis i 1946 og 1947. Men her dukker det opp et annet problem. Disse bøkene er skrevet av Manus selv og er derfor preget av et subjektivt syn på historien. Nordseth-Tiller ville fortelle Max Manus sin historie, men er historien bare Max Manus sin personlige skildring, eller har denne skildringen hold i den anerkjente, akademiske historien? Det er til slike spørsmål de historiske konsulentene kan brukes som rådgivere og eksperter, og veilede filmskaperne slik at handlingen i filmen stemmer best mulig overens med den faktiske historien.

Max Manus sine skildringer av krigen er interessant for historien og er en god kilde å ta i bruk når en skal lage en film om ham. Det som da blir viktig, siden bøkene er skrevet av han selv, er å legge inn en viss distanse til stoffet. I kapittel 2 tar jeg for meg hvordan en kan ta i bruk slike distanseteknikker. Er det lagt inn noen distanseteknikker i *Max Manus*? Ja, jeg vil hevde dette er tilfellet. En av de klareste distansene fra bøkene, er at vi får et bekjentskap med karakteren Siegfried Fehmer. Vi får innblikk i hvordan historien utspilte seg for Fehmer og Gestapo, hvilke oppgaver de sto overfor og hvordan de forholdt seg til okkupasjonen av Norge. Et annet interessant aspekt er at en av de fremste politimennene som jakter på Oslo-gjengen er en nordmann, nemlig Politikaptein Eilertsen. Han er en fiktiv person, men det at filmskaperne har valgt å sette en nordmann i en av de fremste antagonistrollene, hever filmens troverdighet som historieformidling. Dette utfordrer også grunnfortellingen, spesielt

grunnfortellingen slik den ble fortalt før 1980. Dette er en form for distanse til det kjente stoffet og debatten om filmen tar ikke opp dette aspektet.

4) Ikke alle som lager historiske filmer har muligheten til å benytte seg av det siste hjelpemiddelet som filmskaperne av *Max Manus* kunne, nemlig tidsvitner. Både Tikken Manus og Gunnar Sønsteby levde da *Max Manus*-prosjektet ble realisert.<sup>219</sup> Dette kan være til stor hjelp, både når det kommer til handlingen i historien og det å fange den riktige stemningen i filmen med følelser, humør, gestikulering, talemåte, klesstil og liknende. Men Robert A. Rosenstone setter også fingeren på at det kan være problematisk å arbeide med tidsvitner.<sup>220</sup> En må være klar over faren ved at tidsvitner kan huske feil eller huske noe som ikke har skjedd i det hele tatt. Menneskene er ofte gamle, og kan til tider være selvmotsigende og glemsomme. Minnet er ikke alltid det beste faktagrunnlaget. Er historie eller minnet mest troverdig?<sup>221</sup>

Med dette som grunnlag vil jeg slå fast at *Max Manus* er hva Robert A. Rosenstone kaller en seriøs biofilm.<sup>222</sup> Et problem som står igjen når jeg nå har konkludert med at *Max Manus* er en seriøs biofilm, er problemet med Jens Christian Hauge sitt inntog i filmen allerede i 1940. Denne historiske friheten vil jeg nemlig hevde påvirker filmens sannhetskrav og tendens, og jeg mener det blir for enkelt å si at dette bare er en historisk frihet som er tatt for å forenkle det som blir for komplisert innenfor filmspråket.

I filmen blir Hauge introdusert som motstandsleder og Milorgs hovedrepresentant i Oslo allerede høsten 1940, mens han i virkeligheten ikke gikk aktivt inn i motstandsgruppen før i 1942. Det at filmskaperne har valgt å introdusere Hauge to år tidligere har betydning for tendensen i filmen. Det gir seerne inntrykk av at det fantes en mer organisert motstand i 1940 enn det er dekning for. Det faktum at Hauge i 1940 i virkeligheten ikke hadde utmerket seg i motstandsmiljøet underslår hans helterolle. Filmskaperne har derfor valgt å ta han med fra begynnelsen av, slik at det bygges et enda sterkere heltebilde av han. Det å introdusere Hauge på et så tidlig tidspunkt i filmen<sup>223</sup> kan være et fortellerteknisk grep for å forsterke en myte, nemlig at motstandsarbeidet var organisert fra begynnelsen av, enn om noe haltende, og at Jens Christian Hauge var motstandsleder helt fra starten av krigen. Det denne scenen gjør

---

<sup>219</sup> Ida Nikoline Lie Lindebrække Manus gikk bort 12. 10.2010, mens denne masteroppgaven var under arbeid, men Gunnar Sønsteby lever fremdeles.

<sup>220</sup> Rosenstone, 2006:106.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> For Rosenstone sine kriterier for hva som er en seriøs biofilm, se kapittel 2.

<sup>223</sup> Hauge blir introdusert allerede i det 9. minuttet, da filmen er kommet til sensommeren 1940.

mest virkningsfullt, er å bygge opp under heltestatusen til Hauge, en senere sentral Arbeiderpartimann, som leder på et tidspunkt da holdningen til Arbeiderpartiet var noe uklar.

Produsent John M. Jacobsen legger i debatten også vekt på at filmen vil få frem at Hauge var en særdeles viktig mann under krigen. Men jeg syns ikke dette kommer klart frem av filmen pga den lille rollen han har. Han er nesten ikke med. Det er greit at filmskaperne vil ha frem at det var forbindelse mellom Oslo og London under krigen, men hvem hadde denne kontakten i 1940? Var det noe kontakt så tidlig? Hvorfor kan ikke Hauge komme inn i fortellingen i 1942 og introduseres som motstandsleder da? Dette er spørsmål ment for ettertanke, ikke spørsmål jeg skal besvare i denne oppgaven.

Da gjenstår spørsmålet om *Max Manus* utfordrer eller bekrefter grunnfortellingen. For å kunne komme frem til en konklusjon her, vil jeg vende meg til hvordan fortolkningsfellesskap som eksisterte da filmen ble utgitt. Det var i all hovedsak to grupper som trakk til kinoene for å se *Max Manus*. Dette var de som selv hadde opplevd krigen og ungdom. For disse to gruppene kan fortolkningsfellesskapet om krigen være sprikende. Det faktum at fortolkningsfellesskapet er ulikt vil spille inn på hva filmen klarer å formidle historisk. Evnen filmen har til å formidle historie fra krigen kan derfor variere fra generasjon til generasjon.

Fortolkningsfellesskapet har forandret seg fra 1950 til i dag. Det er ikke lenger bare den patriotiske minnekulturen som lever i fortolkningsfellesskapet, slik tilfellet stort sett var i 1950. I dag er fortolkningsfellesskapet krydret med historier fra de opposisjonelle sin side, og vi tolker krigshendelsene også ut ifra dette. Allikevel er det personer og begivenheter som regnes inn i den patriotiske minnekulturen som er mest kjent for folk flest, da mange av de opposisjonelle historiene i hovedsak blir fortalt i fagmiljøer. Skolen formidler også enkelte av disse historiene. Fortolkningsfellesskapet har også endret seg i den forstand at vi i dag ikke har de samme assosiasjonene som folk som levde under krigen, slik som eksempelet med Jens Book-Jensen vitner om.

Jeg vil hevde at *Max Manus* bekrefter grunnfortellingen som regjerte før 1980 og utfordrer ikke de nyansene som har kommet inn i grunnfortellingen i senere tid. Filmene styrer i stor grad utenom gråsonene i krigen, med et visst unntak fra dilemmaet om represalier. Det er stort sett den patriotiske minnekulturen som formidles i *Max Manus*, men det finnes også avvik fra denne. Eksempler på dette er dilemmaet rundt represalier og at en av de klare antagonistene er en nordmann. Når det gjelder spørsmålet om det er et kvalitetstrekk å bekrefte eller utfordre



grunnfortellingen, kan vi se på debatten og de mange henvisningene til *Flammen og Citronen*. Denne filmen utfordrer nemlig grunnfortellingen og setter søkelyset på gråsonene. I *Flammen og Citronen* er det motstandsmenn som likviderer medlemmer av okkupasjonsmakten og overløpere. Denne filmen ble trukket mye frem i debatten om *Max Manus* og i anmeldelsene av filmen, og mange savnet at ikke *Max Manus* tok opp slike temaer. Dette viser at det er et ønske om å utfordre grunnfortellingen. Det var også flere debattanter som mente at det var på høy tid å problematisere motstandsmennene sine mer kontroversielle oppgaver, også i media og filmmediet. Dette vitner om at i dag er det et kvalitetstrekk å utfordre grunnfortellingen.

## Konklusjon

Jeg vil konkludere med at *Max Manus* gir en relativt god fremstilling av Oslo-gjengen under den tyske okkupasjonen av Norge, om enn noe glorifisert. Det er to større problemer med filmen. Det første er at historien fortelles relativt sort-hvitt. De mer kontroversielle handlingene motstandsmennene sto bak er utelatt fra filmen. Det andre problemet med fremstillingen er Jens Christian Hauge sitt tidlige inntog i filmen. Dette gir et skjevt bilde av at motstanden var bedre organisert i 1940 enn det tilfellet var, med en klar leder over motstandsmennene og jevnlig kontakt med London. Den gjennomgående tendensen i filmen er å overdrive heltebildet av Oslo-gjengen i sabotasjeaksjoner. Det positive, som allerede noen av anmelderne av filmen nevnte, er at vi får en slags avmytologisering av mannen Max Manus. Vi får se hans mindre kjente mørkere side, fylt med mareritt, nerver og alkohol.

Jeg vil hevde at *Max Manus* fungerer som historieformidling til en viss grad. Filmene utvikler ikke ny kunnskap om Max Manus og Oslo-gjengen under okkupasjonsårene, men opplyser og gjør kjent. Det er vanskelig å fastslå akkurat hvordan en film fungerer som historieformidling, da mottakelsen av den og det historiske utbyttet tilskuerne får, vil variere ettersom hvilket fortolkningsfellesskap anmelderen og tilskueren tilhører. En film som *Max Manus* når ut til et stort antall mennesker og har stor gjennomslagskraft. Filmene kan på denne måten nå ut til mennesker som ikke kjenner til historien om Max Manus og Oslo-gjengen, og skape interesse for emnet. For dem som opplevde krigen selv kan *Max Manus* fungere som en bekreftelse på en stivnet, kjent historie, mens for ungdom kan filmene bringe frem helt ny, i betydningen ukjent, kunnskap om emnet. Filmene kan også være med å utvikle empati hos seerne, ved at vi blir kjent med menneskene som utførte sabotasjeaksjonene og vi føler med dem både i godt og ondt.

## Videre arbeid

Til videre arbeid vil jeg foreslå at det hadde vært interessant å se hvordan *Max Manus* ble tatt i mot i andre europeiske land, da spesielt Tyskland og England. Hvordan melder *Max Manus* seg inn i fortellertradisjonen om andre verdenskrig som finnes ute i Europa? Ble det en populær film i utlandet, eller er den lite sett? Hvordan er filmtradisjonen generelt i andre land når det kommer til krigshistorien?

En annen interessant innfallsvinkel hadde vært å se nærmere på *Max Manus* og den danske filmen om motstandskampen i Danmark, *Flammen og Citronen*. Disse filmene handler om samme tema, men de er veldig forskjellige. *Max Manus* har en Hollywood-tendens over seg, og er en klar heltehistorie. *Flammen og Citronen* derimot, har et dystre preg over seg og handlingene *Flammen og Citronen* utfører er mer tvilsomme. Gjorde de det rette? Ble de lurt av mennesker som tilsynelatende sto på deres side? Gråsonene i krigen kommer klarere til uttrykk i den danske filmen. Vil dette si at *Flammen og Citronen* fremstiller et mer troverdig og sannferdig bilde av København og motstandsbevegelsen der under okkupasjonsårene enn det *Max Manus* gjør om Oslo og motstandsbevegelsen her?

## Litteraturliste

### Bøker og tidsskrifter:

Braaten, Lars Thomas, Holst, Jan Erik og Kortner, Jan H., *Filmen i Norge*, 2.opplag, Ad Notam Gyldendal, Oslo, 1995.

Corell, Synne, *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*, Universitetet i Oslo, 2009.

Custen, George F., *Bio/pics. How Hollywood Constructed Public History*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1992.

Dahl, Hans Fredrik m.fl., *Kinoens mørke – fjernsynets lys: levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Gyldendal, Oslo, 1996.

Davis, Natalie Zemon, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, The Barbara Lectureship Forum, Canada, 2000.

Eriksen, Anne, *Det var noe annet under krigen: 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*, Pax Forlag A/S, Oslo, 1995.

Grimnes, Ole Kristian, "Hvor står okkupasjonshistorien nå?", i *Nytt Norsk Tidsskrift* 2-3, Universitetsforlaget, 2009.

Gundersen, Hege, *Historisk og fiktivt. En studie av tv-seriene Heimat, Matador og Vestavind*, Unipub AS, Oslo, 2005.

Jensen, Magnus, *Norges Historie. Fra 1905 til våre dager*, Universitetsforlaget, Oslo, 1968.

Manus, Max, *Det blir alvor*, Steenballe, Oslo, 1947.

Manus, Max, *Det vil helst gå godt*, Steenballe, Oslo, 1946.

Manus, Max, *Mitt liv*, Cappelen Damm, Oslo, 1996.

Nordseth-Tiller, Thomas og Moland, Arnfinn, *Max Manus: film og virkelighet*, Orion Forlag, Oslo, 2008.

O'Connor, John, *Image as artifact. The Historical Analysis of Film and Television*, Robert E. Krieger Publishing CO., INC., Florida, 1990.

Rosenstone, Robert, *History on Film, Film on History*, Pearson Education Limited, Storbritannia, 2006.

Søbye, Espen, *En mann fra forgangne århundrer. Overlege Johan Scharffenbergs liv og virke 1869–1965. En arkivstudie*. Oktober Forlag, Oslo, 2010.

## **Avisartikler:**

Alle artiklene er hentet fra Retriever-databasen i tidsrommet 23.8.2010-27.8.2010.

Aalen, Kristin, "Et manus om Max med for lite sprengstoff" i *Stavanger Aftenblad*, 18.12.2008

Alver, Eirik, "Garantert kassasuksess" i *Dagbladet*, 18.12.2008.

Borge, Baard H., "Flere historiske feil" i *Aftenposten Morgen*, 05.01.2009.

Borge, Baard H., "Fri diktning i Max Manus-film" i *Aftenposten Morgen*, 15.01.2009.

Borgersrud, Lars, "Filmskaperens krav" i *Aftenposten Morgen*, 20.01.2009.

Borgersrud, Lars, "Historiske feil i Max Manus-film" i *Aftenposten Morgen*, 07.01.2009.

Bøe-Hansen, Ola og Høiback, Harald, "Krigens helter" i *Dagbladet*, 16.01.2009.

Dypvik, Astrid Sverresdotter, "Heia Norge" i *Dagbladet*, 18.12.2008.

Egeland, John Olav, "Veien til nullpunktet" i *Dagbladet*, 13.01.2009.

Eidem, Åshild, "Ingen var på feil side" i *Aftenposten Morgen*, 10.01.2009.

Eidsvåg, Terje, "Sønner av Norge vinner krigen" i *Adresseavisen*, 18.12.2008.

Fossen, Erling, "Motstand glorifiseres" i *Aftenposten Morgen*, 13.12.2008.

Fossen, Erling, "Vilkårlige helter" i *Dagbladet*, 19.01.2009.

Grimnes, Ole Kristian, "Litt for enkelt om krigssabotasje" i *Aftenposten Morgen*, 08.01.2009.

Haddal, Per, "Film etter Manus?" i *Aftenposten Morgen*, 13.11.2008.

Haddal, Per, "Ikke helt max for Manus" i *Aftenposten Morgen*, 18.12.2008.

Haddal, Per, "Max Manus og det usagte" i *Aftenposten Morgen*, 10.12.2008.

Halvorsen, Terje, "Media må nyansere krigsbildene" i *Dagsavisen*, 14.01.2009.

Jacobsen, John M., "Ingen dokumentarfilm" i *Aftenposten Morgen*, 17.01.2009.

Kolbjørsen, Astrid, "Vinglete jakt på nyanser" i *Bergens Tidende*, 18.12.2008.

Larsen, Bjørn Harald, "NERVEPIRRENDE spenning" i *Nordlys*, 18.12.2008.

Lund, Anne Cecilie, "Max storm i mediene" i *Aftenposten Morgen*, 16.12.2008.

Nilsen, Trond Risto, "Perspektiver på krigshistorien" i *Trønderavisa*, 23.01.2009.

Skjeseth, Heidi Taksdal, "Kriger med ord" i *Dagsavisen*, 20.12.2008.

Steinkjer, Mode, ”Krigen om nyansene” i *Dagsavisen*, 19.12.2008.

Steinkjer, Mode, ”Max effektiv Manus-film” i *Dagsavisen*, 18.12.2008.

Sønsteby, Gunnar, ”NS-argumentasjon” i *Aftenposten Morgen*, 16.12.2008.

Ulateig, Egil, ”Usant om Max Manus” i *Aftenposten Morgen*, 09.01.2009.

### **Internettider:**

Bakkebø, Stine Hansen og Marker, Roald, *NRK lukter suksess*. nrk.no, 27.01.2009,

<http://www.nrk.no/nyheter/distrikt/ostafjells/telemark/1.6451800> Lest: 26.03.2011.

Berge, John, *Max Manus har omsatt for 200 millioner kroner*. Release.no, 20.07.2009,

<http://www.farjournalen.no/artikkel.asp?id=5854> Lest: 30.03.2011.

Filmweb, *Max Manus*. Filmweb.no, 19.12.2008,

<http://www.filmweb.no/kino/article153420.ece> Lest: 19.10.10.

Furly, Jan Gunnar, *Max Manus med 3. 8 mill. i pluss*. Aftenposten, 26.01.2009,

[http://www.aftenposten.no/kul\\_und/film/article2889836.ece](http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article2889836.ece) Lest: 10.03.2011.

Heum, Trond, *Max Manus*, Filmweb.no, <http://www.filmweb.no/skolekino/article222912.ece>

Lest: 02.11.2011.

Kleve, Marie L., - *Max Manus kan gi ufortjent heltestatus*. Dagbladet, 16.12.2008,

<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/12/16/558574.html> Lest: 28.09.2010.

Kverndokk, Kyrre, *Kollektiv erindring og kollektivtradisjon*, Ariadene, Universitetet i Oslo,

<http://www.intermedia.uio.no/ariadne/Kulturhistorie/teori-og-metode/begreper/kollektiv-erindring-og-kollektivtradisjon> Lest: 07.01.2011.

Norsk Filminstitutt, 03.12.2007, <http://www.filmfondet.no/icm.aspx?PageId=1848> Lest:

10.01.2010.

Ottosen, Peder, *Scharffenbergs løse kanon*. Dagbladet, 06.11.2011,

<http://www.dagbladet.no/2010/11/06/kultur/litteratur/bok/ideer/biografi/14168780/> Lest: 23.02.2011.

Roaldset, Live Karoline, *Max Manus sett av over millionen*. Filmweb.no, 03.02.2009,

<http://www.filmweb.no/filmnytt/article202107.ece> Lest: 20.03.2011.

Steingrimsen, Morten, *Nok en norsk krigsfilm*. Rushprint.no, 01.11.2009,  
<http://rushprint.no/blog/nok-en-norsk-krigsfilm/> Lest: 26.03.2011.

Sørli, Eivind, - *Nordmennes rolle i mordet på jøder blir kamuflert*. Aftenposten,  
12.05.2010, <http://www.aftenposten.no/nyheter/iriks/article3647363.ece> Lest: 05.02.2011.

Welsh, Jim, *A Pioneer of Historic Proportions: John O`Connor*. Project MUSE,  
[http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/film\\_and\\_history/v034/34.2welsh.html](http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/film_and_history/v034/34.2welsh.html) Lest:  
04.04.2011.

<http://www.dokumentasjon2005.no/diverse/jubilere.pdf> Lest: 30.11.2010. Denne siden får jeg  
dessverre ikke åpnet lenger.

### **Kilder:**

E-post: Marie Bratlie - Arnfinn Moland

E-post: Marie Bratlie – Anders Ø. Bratbakken hos Filmkameratene A/S

*Max Manus Dobbeldisk med masse bonusmateriale*. Disc 1 Filmen og Disc 2  
Ekstramaterialet. Produksjonsår 2008. Registreringsnummer 136282.

Retriever-databasen. Jeg fikk tilgang til denne via Universitetet i Oslo sine datamaskiner.

Telefonsamtale med John M. Jacobsen tirsdag 22.03.2011

## Vedlegg

### **Handlingsreferat av *Max Manus***

*Max Manus* bygger på livet til motstandsmannen Maximo Guillermo Manus (1914-1996), mest kjent som Max Manus. Manus levde et langt liv fylt med reising, spenning, kjærlighet og vanskeligheter. I filmen følger vi han gjennom de seks årene i livet hans som gjorde Manus til en nasjonalhelt i landet vårt, nemlig hans virksomhet i Vinterkrigen i Finland våren 1940 til og med hjemkomsten av Kong Haakon 7. fra England juni 1945.

De første bildene vi får se i filmen er avisutklipp fra våren 1940. Gjennom overskriftene blir vi fortalt om Tysklands framgang på frontene og tysk okkupasjon av andre europeiske land. Så går tekstene over til å handle om tyskernes okkupasjon av Norge. Musikken er rolig, men stemningsfull. Etter hvert bygger musikken seg opp og kraftige slag fra en stortromme slår takten. Når avisutklippene stopper og spillefilmen begynner, stopper også musikken. Vi blir kastet ut i handlingen med dramatiske krigsscener fra Sallafronten i Finland i mars 1940. Vi ser Manus ligge i skyttergravene i Finland midt under et angrep. Plutselig dukker et forslått ansikt i nærbilde opp på skjermen. Vi er nå på Ullevål Sykehus sammen med Manus etter hans historiske rømning fra det tyskervennlige politiet ut gjennom vinduet i leiligheten sin i andre etasje. Manus våkner og vi blir satt inn i handlingen ved at Hennie forteller i bakgrunnen. Filmene hopper en del i tid i starten, men vi får kontinuerlig beskjed gjennom filmen hvor og når vi befinner oss ved hjelp av tekst nederst på skjermen.

Den neste teksten forteller oss at vi har hoppet tilbake i tid for å få forhistorien til hvorfor Manus ligger på sykehuset. Det står "Oslo. Juni 1940" nederst på skjermen og vi ser Max Manus, Kolbein Larring og Gunnar Sønsteby gå nedover Karl Johan. Det myldrer av tyskere i gatene og hakekorset er heist på Stortinget. Guttene er på vei til å møte andre ungen menn som også vil kjempe for landet sitt. Møtet foregår på et tak nede i Oslo by, og Max Manus møter Gregers Gram for første gang. Vennskapsforholdet mellom Gram og Manus er en viktig del av filmen. Hennie sin stemme strømmes fortsatt til tider ut av høytalerne og forklarer situasjonen for oss. Vi følger guttene i oppstarten av deres propagandaprogram. Aviser og plakater blir spredt litt uforsiktig rundt omkring i byen. Gram er hovedaktøren bak den ulovlige propagandaen og forklarer at det er et viktig hjelpemiddel i kampen mot nazismen.

I den neste scenen i filmen kommer et av de mange omdiskuterte punktene frem, nemlig temaet om represalier. Guttene sitter i en dekkleilighet i Oslo. Det ligger noen planer på bordet idet Gunnar Sønsteby kommer inn. Planen går ut på å sprengte Colusseum i Oslo mens Quisling holder møte med ”mange hundre landssvikere”. Sønsteby, som gjennom hele filmen har rollen som den som må holde de andre guttene litt i tøylene og kontinuerlig minne dem på viktigheten av varsomhet og ”usynlighet”, spør Manus om han er klar over hvor mange nordmenn som vil bli tatt som represalier for en slik aksjon. Dette er første gang i filmen vi får høre om problemet med represalier. I samme scene får vi vite at Gram reiser til England.

Ikke lenge etter denne scenen kommer Jens Christian Hauge inn i fortellingen. Han blir introdusert som ”en av dem som hadde forbindelse med regjeringen i London” og Hennie sin stemme forteller historien om Manus og Hauge sin felles oppvekst på Ljan. Møtet mellom Manus og Hauge skjer i en av kjellerleilighetene som fungerer som dekkleiligheter. Mange av de andre medlemmene i Oslo-gjengen er også med, og Hauge holder et informasjonsmøte med dem. Etter møtet tar Manus og Kolbein Lauring følge hjem. De sier ha det i gaten og Max går opp i leiligheten sin. Her blir han overrasket av politiet og rømmer ved å hoppe ut gjennom vinduet.

Idet Max treffer bakken hopper vi inn i drømmene hans tilbake til Finland. Vi får nå også se Lauring i kamp. Lauring har tatt dekning bak et tre mens han blir beskyttet. Max klarer ikke ligge i skyttergraven og se på dette, så han hiver seg fremover. Han ruller rundt i snøen og kryper fremover mens kulene hagler rundt han og vi hører russiske stemmer rope. Til slutt får han reist seg opp og stormer mot stedet hvor kulene kommer fra. Dette foregår i slow-motion og lyden av skuddene blir dempet for å lage en mer intens og ”naken” scene.

Når Vinterkrig-scenen er ferdig er vi tilbake på Ullevål sykehus. Vinduene er spikret igjen og det står vakter på utsiden av døra. Sykesøsteren Liv blir introdusert. Hun er hjelpsom overfor Manus og sier at doktoren kan få ut en melding for han. Natten legger seg over Ullevål sykehus og vi hører at doktoren ikke lar Politikaptein Eilertsen flytte Manus til Victoria Terrasse. Dette er siste gangen vi hører fortellerstemmen til Hennie.

Mens dette foregår inne, sitter Sønsteby og Hauge i en bil på utsiden av sykehuset og planlegger rømningsruta for Max. Han vet for mye, og de sier han heller vil at noen fra Oslo-gjengen skal skyte han enn at han skal bli utsatt for tortur. Hauge sier: ”Kolbein slipper dødsstraff, det tviler jeg på at Max gjør.” Slik får vi vite at Lauring ble tatt den samme natten



som Max hoppet ut gjennom vinduet. Hauge og Sønsteby kommer frem til at Max er verdt risikoen med å rømme.

Deretter rømmer Max fra sykehuset. Vi ser ikke selve rømningen, men neste dag ser vi rømningsruta hans. Doktoren og sykesøsteren blir forhørt, og Siegfried Fehmer kommer inn i historien. Når rømningsruta til Max vises spilles det lystig musikk og bildet blir dratt over til et vakkert landskapsbilde av Skottland. Nederst på skjermen står det ”Forest Lodge Army Training Camp. Skottland.”

I Skottland møter Manus Kaptein Martin Linge. På kontoret til Linge kommer temaet om represalier opp igjen. Manus synes Linge-kompaniet har gjort noen suksessfulle raid mot norskekysten. Linge forteller om alle represaliene som ble gjort etter forrige raid og sier: ”Suksessfull er vel kanskje ikke helt ordet”. Deretter blir Max sendt for å melde seg hos Korporal Gram. Gregers Gram har blitt Korporal og lærer i propaganda. I de neste scenene ser vi Max og Gregers kose seg i Skottland mens de trener, går turer og planlegger aksjoner sammen. Stemningsfull musikk spilles i bakgrunnen og vi ser årstidene forandre seg. Dette forteller oss at de oppholdt seg lenge i Skottland. I tiden de var der ble Kaptein Linge drept i strid ved Måløy.

Gram og Manus reiser til Norge igjen for å utføre sabotasjeaksjonen ”Operasjon Mardonius”. De blir sluppet i fallskjermer over Nordmarka sammen med en del utstyr. Max blir hengende fast i et tre og besvimer. Vi hopper da tilbake til sterke scener i Vinterkrigen. Max har kommet bort til skjulestedet til to russiske skyttere. Han dreper den ene, men den andre kommer seg unna fordi geværet til Max kiler seg. Idet russeren prøver å rømme våkner Manus i skogen. Både han og Gram klarte seg.

Når Max og Gregers forklarer Mardoniusplanen til de andre guttene i Oslo-gjengen spør en av dem, Sigurd, om represalier. Sigurd er insidieren deres på Aker Mekaniske Verksted, og han er redd for at arbeidere på Aker skal bli tatt som represalier etter sabotasjeaksjonen. Max og Gregers forteller at det er derfor de har på seg engelske uniformer, for hvis de blir tatt vil tyskerne tro det er engelskmennene som står bak. Hvis ikke de blir tatt, skal de legge igjen engelske effekter som de er sikre på at tyskerne skal finne.

Deretter kommer sabotasjeaksjonen. Musikken bygger opp stemningen og teksten på skjermen sier ”Operasjon Mardonius. Oslo Havn. 27. april 1943”. Operasjonen blir vellykket<sup>224</sup> og Max og Gregers skal nå reise til Sverige.

Vi får et innblikk i hva som skjer på Fehmers kontor etter at båtene i Operasjon Mardonius har sprengt. Terboven har bedt om represalier for det som har skjedd. Tyskerne har funnet de engelske effektene, men skjønner også at hvis det var engelskmennene som sto bak sabotasjen, så har de fått hjelp fra arbeiderne på Aker. Fehmer sier at fem arbeidere skal arresteres og tortureres til de ”synger”. Samtidig begynner den fiktive karakteren ”Solveig” å jobbe hos Fehmer. Vi ser hans sjarm overfor kvinner.

Max og Gregers kommer seg trygt over til Sverige og til Stockholm. I det britiske konsulatet i Stockholm jobber Ida Nikoline ”Tikken” Lie Lindebrække. Gregers kjenner henne godt fra før og han introduserer Max for henne. Ingen av de to senere ektefellene får et godt førsteinntrykk, og tonen mellom dem er ikke god.

”Forest Lodge. Skottland. 7. juni 1943”. Max og Gregers er igjen i Skottland og her mottar de medaljer for deres innsats så langt i krigen. Det er Kong Haakon 7. som deler ut medaljene, og bak han står regissørene Espen Sandberg og Joachim Rønning og innspillingsleder Kristian Nissen. De har tatt på seg statistrollene som to av Kongens adjutanter. Etter denne sekvensen ser vi Gregers og Max på en brygge nede ved vannet. De har fått klarsignal til å reise til Norge igjen, og denne gangen skal de få med seg mer utstyr enn sist.

Mens Manus og Gram er i Skottland blir de fem arbeiderne fra Aker Mekaniske Verksted, som ble tatt som represalier for ”Operasjon Mardonius”, henrettet ved Akershus Festning. Sigurd er en av disse mennene. Musikken er intens og bygger seg gradvis mer og mer opp til skuddene. I neste bilde ser vi Manus, Gram og Sønsteby sitte i et skogsholt på Ekeberg og se utover Oslo Havn. Manus er fortvilet for at Sigurd er død. Sigurd har tydeligvis holdt tett under torturen, for tyskerne har ikke fått tak i navnet til Manus. Manus begynner å tvile på om ”Operasjon Mardonius” var verdt prisen. Han poengterer at båtene som nå ligger til havn er mye større enn de båtene Oslo-gjengen ødela og at vaktholdet er tredoblet.

---

<sup>224</sup> Det kommer ikke frem av filmen at Oslo-gjengen satt limpets på til sammen 7 båter, men bare 3 av dem ble senket eller skadet. Resten av limpetsene, dem Sigurd hadde festet på båter ved hjelp av jobben på Aker, ble funnet av en annen arbeider på Aker som sa ifra til tyskerne. Limpetsene ble fjernet og uskadeliggjort. Etter den dagen ble limpetsene laget slik at de gikk av hvis de ble forsøkt fjernet etter at de var aktivert.

Vi får igjen et innsyn på Fehmers kontor. Vi ser hvordan Fehmer sjarmerer en opprørt Solveig og hvor sterkt overbevist Fehmer er over at det han gjør er det rette og det beste for Norge. Dette er en viktig side å få tak på hos Fehmer, da dette var noen av hans klareste personlighetstrekk.

Neste scene er ganske sterk. Den spiller på lojalitet og vennskap. Lauring har akkurat sluppet ut av Grini etter tre år og oppsøker Manus i en av dekkleilighetene. Han har stygge merker etter tortur og er sterkt berørt av å se Manus igjen. Han har ikke røpet noe på tre år og er nå klar for å ta opp kampen mot nazistene igjen.

I et bilde av en gate i Oslo ser vi Gregers og Max gå gjennom en kontrollpost med falske papirer. Sønsteby og Hauge har en samtale vi ikke hører, men vi får snart vite hva de snakket om da Sønsteby slår følge med Max og Gregers. Han forklarer dem om den nye verneplikten som vil føre til at hele årskull i alderen 18 til 20 år må melde seg til tjeneste på nazistene sin side. De vil få trening og bli sendt i kompanier til Østfronten. De som ikke møter opp vil bli arrestert. Planen blir da å ødelegge arkivene med innkallelene. Disse innkallelene skal sendes ut dagen etter, så det må handles raskt. Så følger vi Manus, Sønsteby og Gram når de vellykket sprenger arkivene i Arbeidertjenesten sine kontorer.

Men det gjenstår ett arkiv. Arkivet befinner seg hjemme i leiligheten til Politimajor Kielland. Når Manus, Gram, Tallaksen og Kolbein kommer seg inn i leiligheten til Kielland sier Manus at han ikke vil sprengre, fordi det ligger nordmenn rundt i leilighetskomplekset og sover. Manus bestemmer seg for å brenne papirene i peisen istedenfor. Dette fører til at de holder på helt til det blir lyst. I morgentimene ringer det febrilsk på dørklokken. Dette er andre medlemmer av Oslo-gjengen som har stått vakt på utsiden av leilighetskomplekset. Det tyskervennlige politiet har ankommet stedet. Alle de navngitte klarer å rømme med livet i behold, men noen av de andre medlemmene blir drept. Max blir reddet av Lars Emil, et annet medlem av Oslo-gjengen, da Max blir tatt igjen av en tysker. Dessverre dør Lars Emil i redningen.

Vi får se Max angre på at han ga ordre om å brenne arkivet istedenfor å sprengre og han går inn i en depresjonsfase. Samtidig, på Fehmers kontor, er det mye sinne for at Max Manus slapp unna. De hadde han omringet, men allikevel klarte han å rømme. Vi ser at det sitter en stygt forslått mann på en stol midt i kontoret. Dette er et medlem av Oslo-gjengen som har

blitt torturert. Fehmer vil infiltrere Oslo-gjengen for å få tak i Manus, men det er ikke lett fordi de er så forsiktige.

Max våkner opp i en av dekkleilighetene i Oslo. Han er fortsatt deprimert og tar seg en dram. Gregers sitter og skriver ”Vi vil oss et land” for å fortelle folk at det ikke er motstandsfolkene som er terroristene her, men nazistene. Dette gjør han fordi Aftenposten, som var under nazistenes styre på den tiden, samme dag har skrevet at tre terrorister ble drept dagen før. Det er her snakk om de tre guttene fra Oslo-gjengen som ble drept av politiet. Deretter reiser de sammen til Stockholm. Her møter de igjen Tikken, og tonen mellom Max og Tikken er langt bedre. Til og med litt flørtete. Gregers sovner og Max åpner seg for Tikken. Dette er et stort vendepunkt i deres forhold.

Hjemme i Norge igjen samler guttene seg i ”Fru Øyenbråtens leilighet, Frichsgate 2, Oslo”. Manus er etterlyst på forsiden av ”Polititidedne nr. 25 (eller 23) 1944” og Sønsteby understreker at Max må være forsiktig. Han forteller at halve nettverket er røket og en vet aldri hvem fienden kan være. Etter at Sønsteby har forlatt rommet klarer Max å miste pistolen sin i gulvet og skyte seg selv i beinet. Han overlever, men må til Sverige for å få ut alle blybitene. Han vil egentlig ikke reise fra de andre nå, men har ikke noe valg. På toget til Sverige faller han i søvn og vi får bli med tilbake til Vinterkrigen. Vi ser igjen Max skyte den ene russeren i skyttergraven og at den andre får anledning til å løpe. Max løper etter og tar han igjen. Han dreper den russiske soldaten i nærkamp med en kniv. Når russeren er død er Manus tydelig preget. Han ser rundt seg og ser mange av sine medsoldater ligge døde i den hvite snøen.

Mens Manus er på vei til Sverige drar Gram og Tallak til Plasskafeen for å møte en de tror er en omvendt nazist. Nederst på skjermen står det ”13. november 1944”. Tallak er skeptisk til dette møtet, men Gram beroliger han ved å si at han de skal møte nok har skjønt hvilken retning krigen går. Men dette er et bakholdsangrep, og Gram blir skutt og drept på stedet mens Tallak blir tatt til fange. Den ene av tyskerne som skyter mot Gram og Tallak er spilt av manusforfatter Thomas Nordseth-Tiller.

Så klippes det til Manus på sykehuset i Stockholm. Her kommer Tikken med den triste beskjeden til Max om at Gregers er død og Tallak tatt til fange. Max skynder seg for å ta toget til Norge for å redde Tallak. Men Max er for sen. Tallak har allerede blitt grovt torturert og velger å henge seg i sin egen skjorte i cellen sin.

Da Max kommer til Norge er det en dypt preget mann vi ser. Han er deprimert og sint. Nå følger en del scener hvor Max sin frustrasjon og depresjon kommer til syne. Det er jul, men Max bryr seg ikke om det. Han er derimot fast bestemt på å senke Donau.

Julen er forbi og mange av Oslo-gjengens medlemmer er igjen samlet i en dekkleilighet. Et av medlemmene i Oslo-gjengen, Roy, kommer inn i leiligheten og spør opprørt etter Max. Roy har nettopp fått vite at tyskerne skal tømme landet for tropper og sende dem til Vestfronten. Tyskerne har akkurat brutt gjennom barrieren i Ardennene og trenger flere menn dit for å presse de allierte ut på havet. Hvis dette skjer kan krigen være tapt. Det blir Oslo-gjengens oppgave å forhindre tyskerne i å komme ut av landet. Sønsteby og noen andre har begynt å sprengte jernbanene som fører ut av landet. Oppgaven til Roy, Luring og Manus vil være å ta Donau.

I neste scene ser vi Roy, Luring og Manus forkledd som elektrikere for å komme forbi vaktene nede i Oslo Havn. De går ned under brygga via et hull i gulvet inne i en bygning. Der blir Luring stående vakt og Roy og Manus går ned til vannet. Her blåser de opp en opplåsbar båt, ror ut til Donau som ligger ved kai og fester limpets på den. På limpetsene har de skrevet "For Tallak", "For Kongen" og "For Gregers". På vei ut fra kaia igjen går Luring på Fehmer og han blir nesten avslørt, men takket være et kjapt hode redder han situasjonen. Dette er for øvrig et fiktivt møte. Max reiser til Sverige.

Når Fehmer ankommer stedet utenfor Drøbak hvor Donau sank, får han også beskjed om at alle jernbanene ut av landet er sprengt. Fehmer er illsint, men kald, og sier til Höler at de nå blir satt på prøve og det er viktig at de utviser styrke. Han gir ordre om å skaffe adresser på alle mistenkte. "Vi må knuse dem en gang for alle" sier han på tysk.

I Sverige sitter Max og venter på Tikken i kulden. Da Tikken kommer ut, kommer hun sammen med ektemannen sin og sønnen. Hun avviser Max og reiser sin vei. Max står skuffet igjen.

Nå begynner ting å skje veldig fort. Vi ser Fehmer stå på kontoret sitt med et stort oversiktskart over Oslo-gjengens medlemmer og deres adresser. Mennene på kontoret forklarer hvordan de har tenkt å slå til mot Oslo-gjengen neste dag. Så hopper vi til en gate i Oslo. Sønsteby er på vei ut av en leilighet, men snur på hælen når han ser en lastebil med tyskere runde hjørnet. Han er redd de er kommet for å hente han. I neste bilde ser vi tyskerne storme en leilighet og skyte og drepe Roy. Den neste som blir drept er Olav.

I neste scene er ting litt roligere. Vi ser Sønsteby gå inn i en av dekkleilighetene. I det innerste rommet finner han Max med hevet pistol. Max har nervene i høyspenn og var nok redd det var fienden som kom. Sønsteby forteller Max at tyskerne angriper over hele byen og at Max må komme seg ut av landet. Max vil ikke reise uten de andre guttene. Lauring var blitt omringet hjemme, men klarte å skyte seg ut. Sønsteby sier at Fru Øyenbråtens leilighet også sannsynligvis er tatt. Max går dit for å sjekke og finner Roy og Olav drept. Max knekker sammen.

Da det ser som mørkest ut kommer gladnyheten over radioen fra England at Hitler er død. Deretter kommer Kong Haakon over radioen og sier ”Kjære landsmenn. Atter kan vi feire som et fritt folk”. Det er også en mannsstemme som sier ”Norske sjøfolk. Gamle Norge ønsker dere alle velkommen hjem” over radioen. Med jublende mennesker og tusenvis av norske flagg går Max gjennom byen, endelig i synlig uniform. Han har et sørgmodig uttrykk i ansiktet. Det er 8. mai 1945.

Neste bilde fylles av Fehmer i en cellen i fengselet i bar overkropp. Max kommer inn døren og spør om Fehmer kjenner han igjen. Fehmer ser litt usikkert på han og sier nei. ”Mitt navn er Manus”. Fehmer gratulerer Max og sier at han har mye å være stolt av. De to mennene snakker sammen en liten stund, tar en røyk sammen og da Max går tar han Fehmer i hånden.

Max går hjem til en av de tidligere dekkleilighetene. Her synker han inn i en alvorlig depresjon og drikker mye. En dag kommer Tikken inn og sier at de andre har vært bekymret for han siden de ikke har sett han på flere dager. Tikken og Max snakker ut om vanskelige ting, spesielt Max sitt savn over de falne kameratene sine. Så kysser de. Tikken hjelper han ut av depresjonen og får han endelig ut av leiligheten.

I siste scene ser vi Max Manus, Kolbein Lauring og Gunnar Sønsteby som Kongens livvakter. Max sitter i bilen til Kongen. Kongen lener seg frem og sier til Max: ”Det vil helst gå godt, Manus”. I siste bilde smiler Max!