

”...DISSE GUTTA SOM SELV LIKSOM HAR VOKST OPP AV LANDSKAPET.” – ARNE SKOUEEN OG HANS OKKUPASJONSDRAMAER

Tonje Haugland Sørensen

Det begynner med et bombefly med brennende motorer, og straks etter møter man de norske motstandsmennene i gang med å berge flymannskapet. Kapteinen på et amerikansk fly har gjemt seg i en duvende kornåker, og det tar ikke lang tid før den norske hovedpersonen, Hans (Henki Kolstad) lokaliserer ham. ”We are friends”, sier Hans på et sjarmerende gebrokkent engelsk. Dette er introduksjonen til *Nøddlanding* (Skouen 1952), Arne Skouen sin andre film og hans første film med tema fra okkupasjonen. I essayboka *Hverdag og visjon – en antologi om Arne Skouen* trekker Rene Bjerke fram denne scenen som emblematiske på så vel motstandskampen som Skouen som filmkunstner:

Med krigen vel på avstand komponerer Skouen fritt et spennende drama, hvor milorgkarenes innsats blir skildret. Filmen er nok en hyllest til deres innsats, men den er like meget et skikkelig Norgesportrett, for den viser hvordan de jobber, hvilke prinsipper og regler som lå til grunn for slikt arbeid her i landet. [...] I et enslig filmbilde viser Skouen også disse guttas særpreg: et tett bilde med høye kornaks som nesten fyller bildet helt opp. (Kryssklipping mellom dette og den redde skadede amerikaner som ligger klar med sin revolver.) Så, opp mellom kornaksene stiger to nordmenn uten våpen: ”-friends”. Hele tiden med beina på jorda, aldri henfallen til romantisering eller heroisering (som Skouen hadde opplevet så meget av under krigen, da amerikansk film hadde framstilt krigen i Norge helt feilaktig), skildrer han disse gutta som selv liksom har vokst opp av landskapet. (Bjerke 1983, 98-99)

Bjerkes sitat inneholder mange av de tradisjonelle momentene som blir reist i forbindelse med norsk krigsfilm (Iversen & Svendsen 1995, 7-25).¹ Det innebærer at okkupasjonsdramaene leses som en fortolkende forlengelse av de historiske hendelsene, at denne fortolkningen helst skal unngå heroiserende fremstillinger, og at det er noe spesielt med filmene til Arne Skouen.

Med sine fire okkupasjonsdrama, *Nøddlanding*, *Ni Liv* (1957), *Omringet* (1960) og *Kalde Spor* (1962), er Skouen den regissøren som har laget flest filmer om krigen, og med anerkjennelsen til *Ni Liv*, og i senere tid også *Kalde Spor*, er han blant de

¹ Sigurd Evensmo betegnet i *Det store tivoli* de norske krigsfilmene som ”halvdokumentariske”, og mente de hadde utgangspunkt i ”landets harde virkelighet” (Evensmo 1967, 258). Gunnar Iversen påpeker i *Okkupasjonsdramaene - Fem år slik vi har sett dem på film* hvordan mange av okkupasjonsdramaene tok utgangspunkt i historiske hendelser, og hvordan mange av filmene, slik som *Kampen om tungtvannet* (Vibe-Müller 1948) ble sett på som dokumentariske. I den gjennomgangen Iversen så gjør av okkupasjonsdramagenren vies Arne Skouens filmer en egen analyse under tittelen Skouens kvartett, og her fremholdes disse filmene som særlig kunstnerisk viktige.

regissørene hvis krigsfilmer blir ansett som blant de beste.² En analyse av Arne Skouens okkupasjonsdrama kan i så måte være et fruktbart utgangspunkt for hvordan krigen har blitt mediert, samt å belyse hvordan norske filmer til tider både har reflektert og skarpt kritisert erindringen om andre verdenskrig i Norge. Merkbart er det også at Skouens krigsfilmer gjennomgående beskrives som annerledes og mer reflekterte enn mange av sine samtidige okkupasjonsdramaer. Gunnar Iversen har omtalt *Ni Liv* som ”et humanistisk epos”, og Skouen selv så denne filmen ikke som en krigsfilm, men som en fortelling om medmenneskelighet (Iversen 1995, 21), en medmenneskelighet som langt på vei er til stede alt fra scenen i kornåkeren i *Nødlanding*, hvor poenget er at kollektivet kommer sammen for å redde de i fare. Selv om Bjerke fremholder *Nødlanding* som en film produsert «med krigen vel på avstand» er det verdt å merke seg at filmen hadde premiere i 1952, og at samtlige i filmen – inkludert Skouen selv – erindret okkupasjonen godt.

I diskursen rundt historieskrivingen og erindringen om den tyske okkupasjonen 1940-45 kan dermed Arne Skouens filmer gis en plass som tidlige og konsekvente kunstneriske uttrykk for en human og lite heroiserende krigsfremstilling. I sin avhandling om de store krigshistoriske verkene argumenterer historiker Synne Correll for at også foto og bilder må sees som et ledd i konstruksjonen av et historisk narrativ (Correll 2009). I anmeldelsen av Corrells avhandling berømmer Kyrre Kverndokk dette, men etterlyser samtidig et økt fokus på media og dets fremstilling av krigen.³ Ved anleggelsen av et fokus basert på en kulturell erindring om okkupasjonen trer behovet for et transmedialt perspektiv enda klarere fram. Astrid Erll (2010) har i sitt arbeid om kulturelt minne argumentert for at formidlingen av en hendelse ikke er bundet til et spesifikt medium, slik som en akademisk historiebok, men finnes i mange ulike medier samtidig.⁴ Erll oppfatter derfor erindring om historiske hendelser som transmediale fenomener, innforstått at representasjonen av en hendelse via ulike medier er med på å forme prosessen om denne hendelsens kulturelle minne.

Nødlanding – kollektivets plass i Skouens filmer

Med sitt utgangspunkt som forfatter, journalist, samfunnsdebattant og filmregissør var Arne Skouen i en periode en sentral skikkelse i norsk kulturliv. Innenfor for norsk film blir han ofte fremholdt som en av de beste norske regissørene, og den såkalte Tilla-trilogien (*Om Tilla*, 1963, *Vaktpostene*, 1965, og *Reisen til havet*, 1966) blir gjerne fremholdt som et tegn på hans samfunnsengasjement og uredde virke som filmskaper. Denne analysen vil derimot vektlegge hans fire okkupasjonsdramaer, og fremholde hvordan Skouen også her virket som en filmskaper opptatt av vanskelige

² Filmladet *Rushprint* hadde høsten 2011 en avstemning over de Ti beste norske filmene, og både *Ni Liv* og *Kalde Spor* figurerte i toppsjiktet. Tidligere har *Ni Liv* blitt stemt frem på en folkeavstemning arrangert av NRK som den beste norske filmen noensinne.

³ Kverndokk, Kyrre. Historieskriving som minnekultur. Publisert på Salongen.no. http://www.salongen.no/-/bulletin/show/646303_historieskriving-som-minnekultur?ref=mst (01.02.2012)

⁴ For Erll (2010) er det videre et poeng at de ulike representasjonene innenfor de ulike mediene, slik som representasjon av okkupasjonen via foto, aviser, film, romaner og så videre, også fører til at snarere enn en klar referanse til ”what one might cautiously call the ’actual events’, but instead to a canon of existent medial constructions, to the narratives and images circulating in media culture. Remembered events are transmedial phenomena, that is, their representation is not tied to one specific medium” (392).

moralske spørsmål. Sentralt i Skouens kunstneriske virke står fokuset på felleskapet og refleksjonen rundt de som av ulike grunner faller utenfor felleskapet. Ulike fremstillinger av kollektivet preger de fleste av hans filmer, og da også okkupasjonsdramaene.

Debatten om kollektivet – oss og dem – har også vært sentral innenfor erindringene og historieskrivingen om andre verdenskrig. En av de sentrale historikerdebattene har vært hvorvidt det har funnet sted en konsensushistorie i forhold til historieskrivingen om krigen. I Odd-Bjørn Fures artikkel *Norsk okkupasjonshistorie. Konsensus, berøringsangst, tabuisering* fremlegges argumentet om at krigshistorien har vært preget av ”stats- og nasjonshistoriske perspektiv” (Fure 1999, 39). Denne nasjonale tolkningsrammen leses av Synne Correll som en ”bevisst nasjonal selv-sentrering” og ”et manglende øye for eller interesse for et sammenliknende perspektiv”, og hun argumenterer for at mer enn et faktisk tilfelle er denne tolkningsrammen ”en speiling av det norske samfunnets kollektive selvoppfatning, og et produkt av norske historikers ramme for fortolkning” (Correll 2010, 14-15). Innenfor erindringsforskningen har særlig Anne Eriksen argumentert for at det har eksistert en nasjonalfortelling, og at i denne står kollektivet dannet av ”de gode nordmenn” sterkt (Eriksen 1995, 60).

Sett under ett er det vanskelig å påvise et klart kollektivt felleskap, men samtidig eksisterer det en ide om at det finnes en *oppfatning om et kollektiv*, og at dette kollektivet har hatt en hegemonisk påvirkning på historieoppfattelsen. Videre at dette har skapt en hegemonisk fortelling om krigen i Norge, hvor minoritetsperspektiver har vært utelatt. I debatten omkring hvorvidt det finnes en konsensuskultur, og at denne har fordret nasjonale perspektiver, er det så dette påståtte hegemoniske kollektivet man forsøker å kritisere. I forhold til denne debatten kan filmene til Arne Skouen være et særlig tankevekkende bidrag. I hans konstante tematisering av kollektivet i sine fire okkupasjonsdramaer bedyrer han langt fra noe konsensusperspektiv og viser at innen massemediet film har det foreligget en problematisering av krigserfaringene.

Nødlanding tok, i likhet med de fleste andre krigsfilmene i sin samtid, utgangspunkt i historiske hendelser. I dette tilfelle handlet det om en Milorg-gruppe i Vestfold og et forsøk på en nødlanding. I filmens åpningstekst blir man informert om de faktiske forlegg, og Milorg D.17 takkes for sin assistanse og råd. Ideen om å lage film av temaet kom fra Colbjørn Helander i Norsk Film A/S, men utarbeidelse av manus ble gjort av Skouen selv etter at han hadde gjort feltarbeid på stedet. *Nødlanding* var Skouens andre film etter debuten *Gategutter* (Skouen 1949), og sistnevnte har ofte blitt koblet til og fremholdt som en norsk utgave an den italienske neorealismen (Iversen 2011, 140). Sentralt i neorealismen står ideen om opptak på stedet og at deltagerne i filmen ikke trenger å være profesjonelle skuespillere, men mer å inneha det rette, nær sagt autentiske uttrykket filmen fordrer. I arbeidet med *Gategutter* førte det til at Skouen holdt åpen casting for å besette rollene som ville østkantgutter, og argumentet har blitt reist at han bar med seg tankegodset over til *Nødlanding*. Eller som Petter Larsen har hevdet: ”I denne filmen [*Nødlanding*] arbeidet ellers Skouen ut fra et arbeidsprinsipp som siden ble vesentlig for ham: å bruke skuespillerne som de mennesker de er, og bevisst utnytte de uttrykk de kan

formidle som personligheter – i sterkere grad enn deres evne til å agere” (Larsen 1980, 78).

Det neorealistske bakteppet til *Nødlanding* er vesentlig for å plassere filmen filmatisk så vel som ideologisk. Den neorealistske bølgen var preget av ideologi så vel som kunstnerisk skapertrang, og bar i seg en venstreorientert solidaritet og et fokus på forholdene til arbeiderklassen og de arbeidsledige. Neorealismen ønsket å belyse forholdene til det de så som vanlige folk og deres hverdag. Nettopp dette hverdagslige og upretensiøse preger *Nødlanding*, hvor alle motstandsfolkene har noe gjenkjennelig, hvermannsens over seg. Således er Kolstads Hans en motsetning til de sabotørene som ble fremvist i det som til da hadde vært en av de mest suksessrike krigsfilmene, *Kampen om Tungtvannet* (Vibe-Müller og Dreville 1948). Kolstad hadde spilt i denne filmen også, men her var det veteranene fra Tungtvannssaksjonen som inntok de ledende rollene der de ble presentert som gjenskapende sine bedrifter fra krigen. *Kampen om Tungtvannet* legger vekt på sabotørenes uovertrufne evne til å mestre norsk natur og grimme værforhold, og filmen slutter med en nesten apoteotisk sekvens hvor ansiktet til sabotørene lyser over den snøhvite vidda (Sørensen 2011).

Lignende storslåtte, helteskikkelser gjenfinnes ikke i *Nødlanding*, ei heller en lignende episk cinematografi. Turen rundt i nærområdet for å lokalisere flyverne viser snarere et lite samfunn preget av rolig hverdagsidyll. Med unntak av de tyske soldatene er den eneste som skiller seg ut fra dette kollektivet angiveren Alf (Bjarne Andersen), også kjent som Stråmannen. I pen, mørk dress og hatt spaserer han rolig rundt den lille kirken som er senter for filmens handling og symbolet på motstandsfelleskapet. Stråmannens påkledning er en slags motsats til Hans sin oppbrettede, rutete skjorte og lyse bukser. Snarere enn de tyske soldatene er det Stråmannen som er filmens klare trussel, både i forhold til motstandsarbeidet og til Hans sin forlovede Kristin (Randi Kolstad), som kjenner Stråmannen fra før. At overløperen representerte en større fare enn okkupasjonsmakten var ikke et nytt tema i de norske filmene, ei heller at denne angiveren hadde en forførerisk, truende oppførsel ovenfor kvinner. Det samme temaet finnes i *To Liv* (Vibe-Müller 1946), hvor angiveren ødelegger en norsk familie før han blir skutt av moren i denne familien. Forskjellen med *Nødlanding* var at det i denne filmen ikke var snakk om en personlig hevnakt, men en offentlig sanksjonert likvidering i filmens siste del.

Etter at Stråmannen har trengt seg inn i kirken og funnet gjemmestedet til flygerne blir han raskt overmannet av motstandsgruppen, og diskusjonen rundt hvordan han skal tas av dage oppstår. Det ender med at legen (Einar Vaage), som leder den lokale motstandsgruppen, dypper et strå i gift og lar Alf tygge på det. Tygging på strå var et av Stråmannens kjennetegn, og henrettelsen får et symbolsk drag. Dermed er det kollektivet, representert av den trivelige hvermannsens Hans og den gode legen som tar livet av angiveren. Filmen gjør det klart at ordren om likvidering er gitt, men likevel er det verdt å merke seg at Skouen velger å la klimakset på filmen langt på vei være henrettelsen av en angiver i det kirkebygget som har representert felleskapet og fundamentet i bygda. I Skouens felleskap må det så sies å være mørke skygger.

Karakteren Stråmannen og han endelikt var kanskje den delen av *Nøddlanding* som ble dårligst mottatt av samtidens kritikere.⁵ Filmen ble møtt med gode kritikker, men mange påpekte at Stråmannen ikke passet inn i historien og det er fristene å reflektere over at det ubehaget Stråmannen skapte gikk på tvers at de forventningene man hadde til tidens okkupasjonsdrama. I senere tid har Gunnar Iversen påpekt at Stråmannens inkludering er sterkt knyttet sammen med de eksistensielle spørsmålene filmen stiller, og at ”denne typen eksistensielle spørsmål midt i kampens hete er nytt i Skouens film” (Iversen 1995, 20). For Iversen er dette en av grunnene til at Skouens filmer står i det han kaller en ”mellomposisjon i genren”, hvor utviklingen i Skouens krigsfilmer går fra ytre dramatik til indre, eksistensielt drama (Iversen 1995, 21). Hvis *Nøddlanding* var det lette anslaget om folket som kom sammen for å hjelpe hverandre, skulle Skouens senere okkupasjonsdramaer bli stadig mørkere og tyngre. Der hvor *Nøddlanding* hadde begynt med bugnende kornåkre, så skulle finalen i Skouens okkupasjonskvartett være det kalde, golde høyfjellet i *Kalde Spor* hvor felleskapet langt på vei var fraværende.

Likevel ville temaene fra *Nøddlanding* – betydningen av et liv, det reddende kollektivet, og faren ved å stå utenfor gruppen – gjentas i de tre neste filmene, eller snarere belyses fra andre kanter. Mer enn å være et fremmedlegeme i filmens klimaks, kan derfor Stråmannen leses som den første problematiseringen av okkupasjonshistorien i Skouens filmer. Hvis mange av tidligste filmene om okkupasjonen, slik som *Vi vil leve* (Dalgrad 1946), *Englandsfarere* (Sandø 1946) og *Flukten fra Dakar* (Vibe-Müller 1951) fremsatte ideen om det kollektive Norge – de gode nordmenn – som stod samlet mot den tyske overmakten, så kan Skouens filmer sies å være en refleksjon over dette kollektivets grenser. Stråmannens tilstedeværelse i *Nøddlanding* viser hvordan ikke alle var gode nordmenn, men bevisst hadde valgt å skifte side. I de påfølgende filmene, *Ni liv* og *Omringet*, er igjen kollektivets grenser et tema. I *Ni liv* fremstår felleskapet som en samlet og reddende instans, mens i *Omringet* er kollektivet langt mer splittet. Begge filmene benytter seg at symboler på liv og fødsler for å skape en kontrast til krigen, men også for å reflektere over kollektivets inkluderende og ekskluderende rolle. Det interessante er at i motsetning til *Nøddlanding* hvor motstandsfolkene langt på vei var kollektivet, så er *Ni liv* og *Omringet* preget av at motstandsmennene eksisterer på kollektivets grenser eller til dels utenfor det.

Ni liv og Omringet – kollektivets grenser

Ni Liv skildrer strabasene til Jan Baalsrud, men også behovet Baalsrud har av kollektivet for å kunne flykte. Langt på vei kan *Ni Liv* leses som en film hvor Baalsrud blir mer og mer avhengig av felleskapet for å overleve, og sånn sett er det en film ”om enkeltheroismens umulighet” (Iversen 1995, 21). Det er også mulig å se kollektivets innsats for å redde Baalsrud som et argument for det enkelte livs verdi, og at dette langt på vei er viktigere enn krigen og dens krav. Dette kommer særlig fram hvis *Ni Liv* fra 1957 sees i sammenheng med *Omringet* fra 1960. Rene Bjerke hevdet at *Omringet* var planlagt før *Ni Liv*, og argumenterer for at den krigs-

⁵ Se for eksempel Reidar Lunde i *Aftenposten* (22.01.1952, 4). Lunde er gjennomgående meget positivt til filmen, bortsett fra Stråmannen; ”Henrettelsen av ‘Stråmann’, en angiver som, litt unaturlig dukker opp i bildet, er direkte dårlig. Her sviker Skouen totalt, bare saksen kunne ha reddet ham.”

skildringen som hadde begynt på landsbygda med *Nødlanding* dro inn til byen med *Omringet*, og så ut i naturen med *Ni Liv* (Bjerke 1983, 109). Man kan se tiltrekningen i en slik lesning, men det mest interessante er at dette tilsier at tankene som blir behandlet i *Omringet* hadde opptatt Skouen allerede under produksjonen av *Ni Liv*. Den gjennomgående bruk av motivene barn og fødsler som en kontrast til den maskuline protagonisten som finnes i begge filmene, kan derfor med fordel analyseres sammen.⁶

Den første sivile personen Baalsrud søker tilflukt hos er en jordmor, og hans skader blir forbundet med en bleie. I David Howarths bok *Ni liv* som filmen tok utgangspunkt i treffer også Baalsrud på en jordmor, men noen bleie er ikke nevnt, og det kan virke som om det er et grep gjort av Skouen. Videre blir Baalsrud i økende grad passifisert utover i filmen, langt på vei reivet fast på en kjelke, og han opplever gradvis en form for gjenfødsel tilbake til livet (Iversen 1995, 22). Gunnar Iversen påpeker at "Gjennom denne symbolske bindingen mellom helten og barnet belyser filmen heltemyten på en kritisk måte" (Iversen 1995, 22). Han argumenterer at det samme er tilfelle med *Omringet*, hvor handlingen finner sted på Kvinneklinikken på Rikshospitalet. Her er Per (Ivar Svendsen) telegrafist i skjul på loftet, så trygt som "i mors liv" som en av motstandsfolkene i filmen betyr det. Det er kontakten med Kvinneklinikken, og ikke minst samtalene med overlegen (Rolf Kirkevaag) og hans kone Anne (Kari Øksnevad), som gjør at Per begynner å trekke i tvil enkelte av prinsippene bak motstandsarbeidet. Dette kommer særlig til syne i forbindelse med hendelsene rundt den tidligere motstandsmannen Friman (Alf Malland), som var telegraf før Per og ansvarlig for dennes opplæring.

Friman har siden da gjennomgått en kraftig holdningsendring i forhold til krigen, og i samtale med Per i begynnelsen av filmen betyr Frimann at han har ikke blitt gal som alle hevder, men "Tvert i mot. Jeg har blitt normal. Jeg har meldt meg ut av denne annen verdenskrig." Nøkkelen til Frimanns revurdering av situasjonen ligger i at hans kjæreste har blitt gravid. Per er senere til stede under kjærestens fødsel, og Gunnar Iversen har analysert det som at dette er Pers gjenfødsel (Iversen 1995, 23). En annen mulig lesning er at deltagelsen på fødselen er en innlemmelse av Per tilbake til felleskapet motstandsarbeidet har isolert ham fra. I *Nødlanding* levde og agerte motstandsfolkene som en del av bygda, og deres samlingssted var kirken, et bygg som er laget for å huse et fellesskap. I *Ni liv* og *Omringet* holder motstandsfolkene til på mer isolerte steder.

Baalsruds møte med jordmoren i *Ni liv* fører til at han spontant flykter, og man kan tenke seg at dette er for å beskytte jordmoren – og dermed de fødende og barna – for mulige represalier som et resultat av å hjelpe en motstandsmann. Samtidig gjør flukten at Baalsrud forlater den trygge, domestiserende sfæren som jordmorstua representerer. Underveis i flukten får Baalsrud hjelp av felleskapet, men alltid på steder som kan sies å representere uthus, utmark og marginer. Han søker tilflukt i en

⁶ En lignende kontrast er også implisitt til stede i *Nødlanding* og *Kalde spor* også. I *Nødlanding* skal Hans gifte seg, noe som i 1952 kan sees som en prerequisitt til å få barn. I *Kalde spor* er det er fravær av barn i Oddmunds liv, mens Ragnhild og Tormod er gift og har barn. I manuskriptet til *Kalde spor* finnes derimot scener med Oddmunds kone som han har forlatt på et høyfjellshotell i nærheten. Det ender med at hun blir lei av å vente og går fra ham. Ved å fjerne disse scenene i filmen fremstår Oddmunds liv som uten noen form for ekteskapeleg varme eller omtanke, og også tilknytningen til en institusjon nær knyttet til det med å få barn.

låve, han ligger i et gammelt naust og etter hvert i en snøhule på fjellet. Motstandsmannen trenger kollektivet for å overleve, men han agerer aldri sammen med dem eller som en del av dem, slik Hans gjorde i *Nødlanding*. Per i *Omringet* ligger i skjul på Kvinneklinikken, men han blir losjert inn på loftet langt vekk fra de andre. Det er så gjennom hans gradvise interaksjon med folkene på klinikken, og da spesielt Anne, at han treer inn i felleskapet igjen og begynner å tvile på sin tilværelse som selverklært 'ensom ulv'.

Det er denne isolasjonen fra fellesskapet Frimann i *Omringet* kjemper mot ved å erklære seg som normal, samt ved å *ha meldt seg ut av krigen*. Samtidig er det denne isolasjonen motstandsmannen Tyrihans i samme film fremholder som nødvendig for motstandsarbeidet. Der hvor Frimann er desperat etter å treffe sin gravide kjæreste og senere etter å holde barnet i sine armer, uttrykker Tyrihans at folk som velger å få barn 'er sprø'. Det er tydelig at Tyrihans ikke skjønner hvordan folk kan få barn under krigen, samtidig som det er akkurat det Frimann har innsett viktigheten av. Tyrihans og Frimann introduseres i filmen som Pers tidligere og nåværende motstandskontakter. På mange måter representerer de ulike sider i en debatt som Per i det lengste nekter å ta stilling til. Tyrihans ser klart isolasjonen som nødvendig, både for å sikre motstandsarbeidet og for å kunne handle når det er nødvendig. Hva denne nødvendigheten innebærer blir klart når ordren om å likvidere Frimann kommer, basert på vurderingen om at Frimanns oppførsel er ansett som farlig for det større motstandsarbeidet.

Det er viktig at scenen hvor Per opplever fødselen av Frimanns barn etterfølges av en av filmens kanskje sterkeste scener, der Per blir konfrontert av Anne om Frimanns skjebne. Per har forlatt fødestua og står kraftig grepet på kjøkkenet til Anne. Hun kommer inn, hennes stemme er skarp og kameraet plasserer henne midt i bildet. Hun spør om likvideringen av Frimann, og Per forsøker seg med at det er krig. Replikkene som følger er:

Anne: Ikke fortell meg at det er krig. Jeg vet det.

Per: Styr deg nå.

Anne: Det kunne jeg sagt til deg da du stod det inne og sippet over livet. Nå skal vi se hvor mye det er verdt. Slipp meg. I natt gir jeg blanke i krigen. Det sitter en snikskytter i vinduet der inne som skal ta seg av den gærne faren til det barnet du er så henrykt over.

Per: Du tror vel ikke han skal likvidere Frimann!?

Anne: Hva skal han gjøre? Skjenne på ham med alle midler?

Per: Men Anne, vi er ikke alltid herre over....

Anne: I natt er dette en skitten krig.

Denne dialogen belyser flere trekk ved Per; at han ikke har tatt helt inn over seg hva som skal skje med Frimann, og at det er noe hyklersk i måten han berøres av de små babyene, men ikke løfter en finger for å redde en kamerat fra å bli skutt av sine egne.

Sentralt er det også at Anne, som står innenfor felleskapet og har hjulpet med motstandsarbeid, både ser klarere enn Per, samt kommer med en klar moralsk dom: *I natt er dette en skitten krig*. Som i *Nødlanding* dramatiserer Skouen at det er motstandsfolkene som står klar til å likvidere en av sine egne landsmenn, og i *Omringet*

til og med en av sine tidligere våpenbrødre. Argumentet i begge tilfellene er at de truer felleskapet og dermed skal de tas av dage. Forskjellen er at i *Omringet* så peker en av de sentrale karakterene på det problematiske ved handlingen og gjør det via en dialogutveksling hvor Frimanns liv blir direkte koblet til det nyfødte barnet. Dermed handler scenen mellom Anne og Per om mer enn bare Frimanns skjebne, den handler om menneskeverd.

Trukket ut i en større sammenheng kan man si at troen på menneskeverdet er kjennetegnende ved kollektivet både i *Ni liv* og *Omringet*. Det er verdien av et liv som gjør at folkene i *Ni liv* stadig utsetter seg for farer for å berge Baalsrud, og det er troen på menneskeverdet som Anne har i tankene når hun konfronterer Per, og som langt på vei fordres av alle de ansatte på klinikken. Rene Bjerke ser *Omringet* ikke bare som en krigsfilm, men som et ledd i Skouens filmatiske virke:

Filmen ruller opp en situasjon fylt av angst og nødvendig mistro til alle. Man kunne ikke stole på noen, selv ens nærmeste kunne bli mistenkelig. Amatøren Ivar Svendsen, som selv var veteran fra krigen, gir oss et uhyre nærgående portrett av et menneske som ikke hadde noen ting, ingen sikkerhet, egentlig intet liv, alltid på flukt. Arne Skouen skaper opplevelsen av det umenneskelige i en slik tilværelse. Fordi han alltid har sitt egentlige tema present og ikke lager film av uforliggende grunner (som for eksempel ren underholdning) kommer også denne filmen til å handle om kampen om menneskeverd (Bjerke 1983, 109).

Bjerkens lesning av Skouen er meget positiv, og postulerer langt på vei en forskjell mellom kvalitetsfilm med et høyere kunstnerisk søfte, og de filmene som er laget av "uforliggende grunner" slik som "ren underholdning" (Bjerke 1983, 109). Her aner man en nesten Adornoske skepsis til massemedier som primært ble laget for å underholde, og et behov for å bekrefte at Skouen ikke tilhører denne kategorien.

En annen lesning ville være at Skouens filmer er laget både for å underholde og for å tematisere, og at mer enn et dikotomisk skille mellom disse to, er det i samspillet mellom dem at Skouens filmer finner sin styrke. *Nødlanding*, *Ni liv* og *Omringet* er alle drivende gode spenningsfilmer som viser at det innen massemedienes underholdningsprodukter fint kan tematiseres og reflekteres over viktige problemstillinger. *Omringet* er for eksempel ikke en film som gir klare svar på Pers moralske kvaler, men som i hans dialoger med Anne gir en åpning for en moralsk debatt. Når Anne argumenterer for at 'I natt er dette en skitten krig' må dette sees som et motargument ikke bare til Pers tvil, men også Tyrihans sin tro på at det nødvendige må gjøres, selv om det betyr å ofre individet for å trygge helheten.

Statusen til Skouens filmer som massemedier er også sentralt hvis man ser dem og deres problemstillinger i forhold til et av de kanskje mest kjente verkene om krigens kulturelle erindring: Anne Eriksens *Det var noe annet under krigen* fra 1995. Eriksen argumenterer for at det finnes et bredt motstandsbegrep og det hun kaller en mytologisering av krigen, som i hennes syn bidrar til å naturliggjøre og avpolitisere historien (Eriksen 1995, 49 & 144-145).⁷ Eriksens analyse har vært sentral innenfor

⁷ Se også Corell (2009, 13) for en diskusjon av Eriksen i forhold til Corells lesning, hvor Corell sier at flere av Eriksens analyser samsvarer med Corells lesning av krigshistoriske verker.

forståelse av okkupasjonen som en del av en kulturell erindring, og hennes nedslagsfelt er bredt med fokus på et utvalg bøker, postkort og ritualer. Likevel har hun i liten grad beskjeftiget seg med de norske okkupasjonsdramaene, og det kan argumenteres for at med den problematiseringen omkring krigen og kollektivet som finnes i Arne Skouens filmer kan det kanskje sies at Skouen bedriver en bevisst avmytologisering, som således er korrigerende til Eriksens argument om et ”utvidet motstandsbegrep” (Eriksen 1995, 81). Der hvor filmer som *Kampen om tungvannet* og *Shetlandsgjengen* kan sies å støtte opp om Eriksens argument om en uproblematiserende fremstilling av motstandskampen, så viser Skouens filmer at det også fantes filmatiske uttrykk som forsiktig modererte en heroisk fremstilling av motstandskampen. Da Skouen selv hadde vært aktiv i motstandskampen, og gjennom hele sitt liv var en kjent politisk skikkelse og en institusjon innen for norsk kultur- og presseliv, kan han ikke sies å være en outsider hvis stemme ikke nådde fram. Snarere kan Skouen fremsettes som en premissleverandør for mange debatter og en meget anerkjent skribent og filmskaper.⁸

Kalde spor – felleskapets fravær

Nøddlanding, *Ni liv* og *Omrिंगet* er samtlige basert på faktiske historiske hendelser, og i Skouens regi inngis filmene en problematisering ulik den mer heltemodige fortellingen som presenteres i slike filmer som *Englandsfarere* og *Kampen om Tungtvannet*. Det sterkeste oppgjøret med den heltemodige fortellingen kom dog i Skouens siste okkupasjonsdrama; *Kalde Spor*. I denne filmen, som er uten et klart historisk forlegg, skildres det hvordan Oddmund (Torolv Maurstad) returnerer til Norge etter flere år i utlendighet, og hvordan han så drar opp på høyfjellet for å føre dom over seg selv og sine handlinger fra krigsårene. Mer enn en helt var Oddmund en som svek, en grenselos som unnlot å gjøre sin plikt og hvis svik førte tolv mennesker i døden. I en sentral scene graver en febersyk Oddmund frem en minnestein satt opp for å hedre de tolv som døde. Han er der for å søke etter sannheten om hva som skjedde, men det han finner er den offisielle kommemorasjonen etterkrigstiden har bevilget hendelsen, hvor navnene på de omkomne er meislet inn i granitten og blir etterfulgt av epitafet: *Det er de beste som dør*.

Sitatet fra Nordahl Griegs dikt *De Beste* har vært mye brukt på ulike minnesteiner i forbindelse med okkupasjonen, og jeg har tidligere argumentert for hvordan steinen i *Kalde Spor* kan sies å representere den offisielle minnekulturen (Sørensen 2011). Når Oddmund ser epitafet synker han sammen, og hans tidligere maniske handlinger blir erstattet av resignert apati. Den heltefortellingen minnesteinen representerer inkluderer ikke slike som Oddmund, som snarere befinner seg klart på utsiden av den offisielle, kollektive erindringen om okkupasjonen. At *Kalde Spor* plasserer seg på utsiden av en form for offisiell fortelling gjenspeiles også i filmens valg av lokasjon, det golde, norske høyfjellet. Denne lokaliteten ble tidligere benyttet i *Kampen om*

⁸ De mange essayene i *Hverdag og visjon* utreder mange av debattene Skouen var delaktig i. Innenfor norsk filmhistorie har Skouen mange ganger blitt fremhevet som en av de få, hvis ikke den eneste, norske auteuren og hans filmer om krigen er de eneste av krigsfilmene Gunnar Iversen vier en analyse basert på at de har samme regissør. Dette til tross for at andre regissører, slik som Titus Vibe-Müller (*To liv*, *Kampen om Tungtvannet* og *Flukten fra Dakar*) og Knut Andersen (*Brent jord*, 1959 og *Under en steinhimmel*, 1974), også lagde flere okkupasjonsdrama. For Iversen står Skouen i en naturlig særstilling.

Tungvannet, en av de filmene som Gunnar Iversen riktig har påpekt inneholdt en fremstilling av motstandsbevegelsen som en av de store nasjonale fortellingene, til dels i slik grad at den har ligget til grunn for formasjonen av en moderne nasjonal kultur (Iversen 2005). I *Kampen om Tungvannet* var fjellene fremstilt som en trygg base for de norske sabotørene, og filmen gjør nummer ut av de norske sabotørene (i stor utstrekning spilt av veteraner fra Tungvannssaksjonen) sin mestring av naturen. I motsetning begynner *Kalde Spor* med en lang sekvens hvor Oddmund sliter seg opp på fjellet, og hvor skiene hans glipper på skareføre og han synker utmattet ned på bakken. I så måte er *Kalde Spor* langt på vei en motsats til den fjellsymbolikken som ble fremsatt med *Kampen om Tungvannet*.⁹

Filmatisk representerer også *Kalde Spor* en endring. *Kampen om Tungvannet* var en film som hadde dramadokumentariske trekk, og som kunne virke inspirert av den britiske dokumentarskolen, og *Nødlanding* var som nevnt en film med neorealister aner. *Kalde Spor* har et mer eksperimentelt filmforbilde, og det har vært trukket linjer til Michelangelo Antonionis tidlige filmer (Iversen 2011, 154). I denne sammenhengen betyr det at *Kalde Spor* trer vekk fra den dramadokumentariske opplysningsideen og den neorealisteriske hverdagsskildringen, og går over til et filmspråk som legger mer vekt på å skildre indre, eksistensialistiske drama. Det indre dramaet er i stor utstrekning forbundet med Oddmunds ensomme kamp mot sin egen dårlige samvittighet og tvil, og selv om han på det isolerte fjellet etter hvert får selskap av Ragnhild (Henny Moan) og Tormod (Alf Malland) som han kjente fra krigen, så forblir han ensom. Det øde og avsides fjellandskapet reflekteres på mange måter i Oddmunds ensomhet.

Bruken av fjell, kulde og snø som symbolske former finnes også i *Ni Liv*, hvor vinterlandskapet fremstår som metaforisk for de eksterne vanskelighetene okkupasjonen skaper, så vel som de indre stridigheter Jan Baalsrud kjemper mot (Iversen 1993, 50). I *Ni Liv* fremvises likevel fellesskapets innsats som en måte å holde kulda og vinteren stagget på, mens *Kalde Spor* ikke fremsetter den samme motvekten. De tiltakene Tormod og Ragnhild foretar seg overfor Oddmund, som å tenne i ovnen eller bringe med mat, er enten fåfengte ved at hytta han holder til i mangler vegger og dermed ikke kan holde på ovnens varme, eller at Oddmund ikke er særlig interessert i å spise. For til tross for alle av Tormod og Ragnhilds praktiske gjøremål, så unnlater de nesten konsekvent å foreta den handlingen Oddmund trenger mest: de nekter å lytte. De gir fysisk, men ikke psykisk bistand, og den kollektive hjelpen de kan synes å bringe har således et drag av noe hult. Dette belyser både kulden og dødens stadige tilstedeværelse i *Kalde Spor*, men også fellesskapets effektive fravær. Det kollektivet som var så klart til stede i *Nødlanding* og som reddet Baalsrud i *Ni liv*, har gått via det fragmenterte fellesskapet i *Omringet* til å være nesten fraværende i *Kalde Spor*. Det eneste tegn på et klart fellesskap *Kalde Spor* fremviser er det som er gravert inn i minnesteinen, hvor Nordahl Griegs epitaf ”det er de beste som dør” impliserer at dette fellesskapet omhandler bare de døde heltene, og ikke de som må leve med sitt svik og tap.

I *Kalde spor* er det likevel den selverklærte svikereren Oddmund som vil få fram sannheten om hva som skjedde under krigen, men i denne prosessen møter han motstand både fra Tormod og Ragnhild, som gjentatte ganger presiserer at Oddmund

⁹ En mer utdypet sammenligning av *Kampen om Tungvannet* og *Kalde Spor* finnes i Sørensen (2011).

må gi slipp på saken og at saken nå er glemt. Noe av det første Ragnhild sier er at 'Det er glemt nå. [...] Han [Oddmund] har glemt han og. Ikkje mer krig nå. Det er glemt bort for lenge sida.' Videre er noe av det første Tormod sier til Oddmund når de møtes at: 'Du skal gi deg sjølv fred nå Oddmund, så får dei 12 fred dei og.' Til dette reagerer Oddmund med vantro og sinne og anklager Tormod for å ha trodd at de døde er 'gjemt og glemt'. Senere i filmen presiseres det at bygda er 'gammel og glømsk'. Indikasjonen er klar. Selv om det er visse ting man i bygda bevisst har valgt å minnes, og markert med monumenter, er det andre sider ved samme sak man har valgt å glemme og som det ikke er ønskelig å snakke om (Sørensen 2011). Bygda er i denne sammenheng et slags indirekte kollektiv som Ragnhild og Tormod tilhører, men som Oddmund ikke er en del av eller forsøker å være en del av.

Å tygge på et strå – forholdet kollektivet og enkelt mennesket.

I innledningen siteres Rene Bjerkes lesning av *Nøddlanding*, og hvordan han ser en symbolsk sammenheng mellom mostandsguttene og den bugnende kornåkeren. Motstandsfolkene er for Bjerke nesten som vokst ut av landskapet, og symbolsk så fremstår de dermed som intimt, nesten biologisk, knyttet til landet. Det Bjerke ikke nevner, men som det er verdt å merke seg er at Stråmannen disse karene senere skal henrette har et særlig kjennetegn. Han tygger på et strå. Dermed er også han representert via et biologisk symbol, men heller enn en bugnende åker så har han et enslig aks. Symbolsk kan dette kanskje leses som det spenningsfeltet Skouen skisserer mellom enkeltmennesket og kollektivet. Man trenger kollektivet for å overleve, og det å stå utenfor et kollektiv kan være farlig, til og med dødelig.

Det er således en tematisk gjentakelse i Skouens filmer. Der hvor kollektivet av motstandsfolk i *Nøddlanding* greier å redde de amerikanske flygerne, så er det motstandsmannen Jan Baalsrud som må reddes av lokalsamfunnets kollektiv i *Ni Liv*. I *Omringet* tviler Per på hva han skal gjøre, og som en slags Hamlet legger den tvilen hinder for hans evne til å agere, til å ta en klar side og dermed redde de han har kjær.¹⁰ I *Kalde spor* er det Oddmund som bevisst velger å la være å lose og dermed redde de flyktningene han har ansvaret for. Et resultat av dette er at Oddmund senere straffer seg selv vel å stille seg utenfor kollektivet. På det viset blir Oddmund langt på vei Hans i *Nøddlanding* sin rake motsetning, men også en naturlig fortsettelse av den mangefasetterte bearbeidelsen Skouen foretar. I det tiåret det tar Skouen å lage disse fire filmene produserer han ikke bare et helhetlig verk, men også et hvis tema om felleskap og de som står utenfor har klare skjæringspunkter med større debatter innad i feltet erindringen om andre verdenskrig.

Ved å avmytologisere de tradisjonelle symbolene på motstandskampen, slik som minnesteinen i *Kalde spor*, åpner Skouen for å trekke ned krigshistorien fra en offisiell pidestall og heller portrettere motstandsfolkene som enkeltmennesker med alle sine kvaler og tvil. Oddmund i *Kalde spor* er ikke bare en sviker, han er personen Oddmund hvis handlinger blant annet inneholder et svik. Å skulle plassere Oddmund i kategorien helt eller skurk blir i Skouens film bevisst gjort vanskelig.

¹⁰ Pers kamp om å være eller ikke være blir også hintet til i filmen, hvor hans interesse for teater (det siste han foretok seg i London før returen til Norge var et teaterbesøk) blir brukt mot ham av Tyrihans. 'Ikke så mye teater', sier Tyrihans til ham. 'Mindre Ofelia.' I *Hamlet* dør Ofelia, i *Omringet* er det Anne som blir skutt.

Likeledes er de moralske spørsmålene som Per i *Omringet* blir konfrontert med uten en klar løsning, og hvis Jan Baalsrud kan sies å starte *Ni liv* som en stereotypisk helteskikkelse, så er han til det ytterste menneskeliggjort i filmens siste del hvor han værfast på fjellet hallusinerer sine minner og lengsler.

Arne Skouen selv bedyret at hans filmer ikke skulle leses ut fra et politisk perspektiv og at hans karakterer aldri var representanter for politiske filosofier. Til det mente han film var for langsomt et medium, og at politiske saker ble bedre hevdet gjennom journaliseringen (Østli 2001, 14).¹¹ Samtidig har Skouens filmer alltid hatt en klar moralsk dimensjon, og mer enn en politisk motivert skildring av krigen kan hans okkupasjonsdrama leses som refleksjoner over krigens vanskelige moralske spørsmål og om erindringen av den. I en personlig refleksjon omkring erindring av krigen påpekte Skouen:

Nå er okkupasjonsårene fjern historie, og allerede fylt av myter. Men vi som opplevde dem, vet om en myte som forteller sannheten, når mange glansbilder er ryddet vekk: erindringen om den skjulte dimensjonen i alt hverdagsliv, det nære samholdet som skapte samværets kunst (Skouen 1981, 13).¹²

Det samholdet som Skouen her fordrer er likevel ikke det samme som et samlet norsk folk som reiser seg i felles motstand. Et annet sted skriver han så; ”Ingen nasjon har noensinne reist seg som en mann mot undertrykkelse, det har bare kjernen, minoriteten som kjemper aktivt, men med støtte i den passive befolkningens allmenne holdning” (Skouen 1981, 130). Snarere kan samholdet Skouen refererer til leses som det nødvendige kollektivet som er et slikt sentralt tema i filmene hans. Ulike skildringer av forholdet mellom kollektivet og enkeltmennesket blir av Skouen benyttet for refleksjoner om medmenneskelighet, men snarere enn en form for billedstyrning kan Skouens okkupasjonsdramaer sies å fremstille en krigshistorie hvor alle – både motstandsfolk og de som svek – blir fremstilt med samme, varsomme humanisme. I fortellingene om andre verdenskrig er således de bildene som ble skapt av Arne Skouen et viktig bidrag til argumentet om nyansenes viktighet i erindringen om krigen.

¹¹ I samme intervju sier dog Skouen at unntaket er Tilla-Trilogien (*Om Tilla, Vaktpostene* og *Reisen til havet*) hvor de psykisk utviklingshemmede kår blir tatt opp. Det er også i den sammenhengen han sier at film som polemisk medium er for langsomt, og at behovet for å ’slå fra dag til dag’ var grunnen til at han gikk tilbake til journaliseringen.

¹² I den essayistiske boka *Sigrid Undset skriver hjem*, reflekterer Skouen (1981) over hvor ulikt syn han og Undset hadde på okkupasjonen. Undset hadde vært blant de første som måtte flykte fra Norge, mens Skouen ble igjen og jobbet for motstandsbevegelsen. Når til sist Skouen måtte flykte, endte jobben som journalist til at de ble først sammen. Undset er redd for sine nærmeste og ser for seg lidelsene i hjemlandet. Skouen benekter ikke lidelsene, men skriver i stede om okkupasjonen som ’dobbeltspillet livskunst’.

Litteraturliste

- Bjerke, Rene, "En dikter med kamera", i: *Hverdag og visjon*, red. av Simen Skjønberg, Oslo: Aschehoug, 1983, 90-117
- Corell, Synne *Krigens ettertid: Okkupasjonshistorien i norske historiebøker*. Oslo: Universitetet i Oslo, 2009
- Eriksen, Anne, *Det var noe annet under krigen: 2. verdenskrig i norsk kollektivtradisjon*. Oslo: Pax, 1995
- Eriksen, Anne, *Historie, minne, myte*. Oslo: Pax, 1999
- Erll, Astrid, "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory", i: *A Companion to Cultural Memory Studies*, red. av Astrid Erll & Ansgar Nünning, Berlin: De Gruyter, 2010, 389-398
- Evensmo, Sigurd, *Det store tivoli: film og kino i Norge gjennom 70 år*. Oslo: Gyldendal, 1967.
- Fure, Odd Bjørn, "Norsk Okkupasjonshistorie. Konsensus, berøringsangst og tabuisering", i: *I krigens kjølvann. Nye sider ved norsk krigshistorie og etterkrigstid*, red. av Stein Ugelsvik Larsen, Oslo: Universitetsforlaget, 1999, 31-46
- Howarth, David, *Ni Liv*. Oslo: Cappelen, 1955.
- Iversen, Gunnar, "En Indre Kamp - om Arne Skouens film 'Ni Liv'", i: *Fra Z*, nr. 43(1), 1993, 46-51
- Iversen, Gunnar og Svendsen, T. O. *Okkupasjonsdramaene. Fem år slik vi har sett dem på film*. Oslo: Norsk Filminstitutt, 1995
- Iversen, Gunnar, *Norsk Filmhistorie: Spillefilmen 1911-2011*. Oslo: Universitetsforlaget, 2011
- Larsen, Petter, *Arne Skouen*. Oslo: Gyldendal, 1980
- Skouen, Arne, *Sigrid Undset skriver hjem*. Oslo: Aschehoug, 1981
- Sørensen, Tonje Haugland, "Norsk krigsfilm og det erindringsteoretiske perspektiv: Tilfellet *Kalde Spor*" i: *Norsk Medietidsskrift*, nr. 1/2011, 4-20.
- Østli, Kjetli S., "Som man roper i Skouen. Intervju med Arne Skouen", i: *Arr: Idehistorisk Tidsskrift* nr. 4/2001, 12-17

Internettressurser

- Kverndokk, Kyrre ("Historieskriving som minnekultur", i [www.salongen.no](http://www.salongen.no/bulletin/show/646303_historieskriving-som-minnekultur?ref=mst) http://www.salongen.no/-/bulletin/show/646303_historieskriving-som-minnekultur?ref=mst (01.02.2012)

Tidsskrifter og aviser

- Aftenposten*, 22.1., 1952
- Rushprint*, nummer 6, 2011

Filmer

- Dalgard, Olav. *Vi vil Leve*. VHS. 1946
- Sandø, Toralf. *Englandsfarere*. VHS. 1946
- Skouen, Arne. *Gategutter*. DVD. 1949
- Skouen, Arne. *Nøddeland*. DVD. 1952
- Skouen, Arne. *Ni Liv*. DVD 1957
- Skouen, Arne. *Omringet*. VHS. 1960

- Skouen, Arne. *Kalde Spor*. VHS. 1962
Skouen, Arne. *Om Tilla*. VHS. 1963
Skouen, Arne. *Vaktpostene*. VHS. 1965
Skouen, Arne. *Reisen til havet*. VHS. 1966
Vibe-Müller, Titus. *To Liv*. VHS. 1946
Vibe-Müller, Titus. *Kampen om Tungtvannet*. DVD. 1948
Vibe-Müller, Titus. *Flukten fra Dakar*. DVD. 1951

Forfatterbiografi

Tonje Haugland Sørensen, stipendiat, Institutt for informasjon- og medievitenskap, Universitetet i Bergen. Sørensen jobber på en doktoravhandling om de norske krigsfilmene i tidsrommet 1946-2009, i forhold til et erindringsteoretisk perspektiv. Hun har tidligere publisert på området i *Norsk Medietidsskrift*. Nyeste publikasjon: "The Sanctified Fallen: The War Film as a Witness", i: *Ethics and Images of Pain*, reds. Asbjørn Grønstad og Henrik Gustafsson. Routledge, 2012. E-Post: tonje.sorensen@infomedia.uib.no

Summary

Arne Skouen is often heralded as one of the clearest auteurs in Norwegian cinema, and his films about the German Occupation of Norway, 1940-45, are among the most successful and renowned within the Norwegian war film genre. This reading of these four films postulate, that within the framework of the cultural memory of the Second World War II, Skouens four war films offer a coherent and moral reflection about the war time narratives.

Keywords

Memory, Arne Skouen, World War II, War film