

# Fra *Liv* til *Exit*

En studie av Pål Løkkebergs filmforfatterskap



Johanne Kielland Servoll  
Masteroppgave i medievitenskap  
Universitetet i Oslo  
Institutt for medier og kommunikasjon  
Våren 2008



## Sammendrag

For en kort periode inntok Pål Løkkeberg en posisjon som en av Norges mest lovende og særegne unge filmregissører med *Liv* (1967) og *Exit* (1970). Selv om mottakelsen av filmene var delt, var norske kritikerne enige om at Løkkeberg var et regitalent av internasjonalt format som hadde begått modernistisk filmkunst på norsk. På tross av dette ble ikke Løkkebergs tredje filmprosjekt innvilget produksjonsstøtte, og han regisserte aldri film igjen. Oppgavens overordnede problemstilling er å undersøke hvordan Løkkebergs filmer plasserte seg i de samtidige debattene om film mot slutten av 1960-tallet. I henhold til Quentin Skinners teori og metode, som vektlegger tekstens performative aspekt, blir *Liv* og *Exit* analysert som talehandlinger i de samtidige debattene om hva film skulle være. Ved å anvende Skinners begrep om forfatterintensjon i teksten kan det påpekes en dissonans mellom intensjonene i filmene og forståelsen av dem. Dette misforholdet peker på det faktum at filmene ble til i en brytningstid i norsk filmhistorie, der flere syn på film sirkulerte. En av de viktigste konklusjonene vi kan trekke er at det uttalte ønsket om en fornyelse av norsk film, som preget debattene på andre halvdel av 1960-tallet, i siste instans ikke korresponderte med den politiske og modernistiske orienteringen Løkkeberg tok til orde for i sine filmer.

## Abstract

For a short period Pål Løkkeberg occupied a position as one of Norway's most promising and distinctive young film directors with *Liv* (1967) and *Exit* (1970). Even though the reception was divided, it was a clear consensus among Norwegian critics that Løkkeberg was a talented director of international calibre who had succeeded in making modernistic film art of a high international standard. In spite of his promise Løkkeberg was denied production finances to support his third film, and the result was that he never directed film again. The main goal in this thesis is to investigate in which ways Løkkeberg's films participated in the current film debates at the end of the 1960's. In accordance with Quentin Skinners theory and method, which stresses the text's performative aspect, *Liv* and *Exit* are being analyzed as speech-acts in an ongoing debate on what film should be. By applying Skinners conception of the author's intention in the text, it becomes apparent that there were discordance between the intentions in the films and their reception. This incongruity points to the fact that the films were made in a period of conflict and upheaval in Norwegian film history, when different views on film circulated. One of the main conclusions we can draw is that the declared hope for a renewal of Norwegian film, that made it's impact on the ongoing debates in the 1960's, in the end did not correspond with the political and modernistic orientation Løkkeberg argued for in his films.



## Forord

Først vil jeg takke Norsk Filminstitutt som våren 2006 innvilget meg et sjenerøst forskningsstipend for å skrive denne oppgaven. Dette bidro til å styrke min tro på prosjektet og interessen for det, en tro som har blitt ivaretatt av biveileder Ove Solum gjennom hele prosessen. Han var også den som satte meg på sporet av Pål Løkkebergs filmer. Hovedveileder Ragnhild Tronstad skal ha stor takk for stimulerende samtaler og presise observasjoner: Det har vært en ære å få være en av dine ”begavede studiner”. Jeg vil også takke Synne Skjulstad for en kritisk og grundig lesning av oppgaven i innspurten.

Arbeidet med denne oppgaven har vært en utfordrende og givende prosess. Ved å ta Quentin Skinner på ordet har jeg sett svært mange filmer og nærlest filmtidsskrifter fra 1960-tallet og blitt grepet av engasjementet og temperamentet som er karakteristisk for denne tidens debattanter. Mitt ønske har vært å la så mange som mulig komme til orde. Det er med vemod jeg nå takker for meg etter min korte visitt i historien. For til tider har arbeidet vært så oppslukende at jeg har befunnet meg i en helt annen tid. Men ingen er vel så god til å rykke meg tilbake til nåtiden – og gjøre den vidunderlig – som min lille Vilde.

Den største takken går til hele min familie for uforbeholden støtte og da spesielt til min samboer Gunnar Furseth Klinge. I løpet av denne to år lange prosessen har du aldri klaget over at jeg har gjort våre samtaler noe ensporet, men tvert i mot har lyttet og inspirert når jeg har jublet eller fortvilt. Du har vært en enestående kollokviegruppe, for ikke å snakke om den mest ærgjerrige språkvasker.

Johanne Kielland Servoll, Oslo, mars 2008



## Innholdsfortegnelse

<b>INNLEDNING</b> .....	1
Hvem var filmskaperen Pål Løkkeberg? .....	1
Oppgavens teoretiske rammeverk og faglige plassering .....	3
<b>KAPITTEL 1: Teori &amp; metode</b> .....	5
Quentin Skinner: Tekst som talehandling .....	7
Skinneres forhold til den tekstorienterte teorien .....	9
Lingvistisk kontekst eller intertekstualitet .....	12
Tekst som diskursiv praksis .....	15
Filmforfatteren som forfatterfunksjon .....	18
Ønsket om det fullstendige og begrensningene .....	19
<b>KAPITTEL 2: Nye visjoner for norsk film</b> .....	21
Nye tider, nye tidsskrifter .....	22
Generasjonsskifte og fornyelse i filmen .....	25
Filmforfatteren og manuskriptet .....	27
Den nye "bølgebevisste" filmkritikken .....	29
Ung og eksistensialistisk film .....	31
Fortvilelse i filmens utviklingsland .....	37
Et slag i dynen? .....	39
<b>KAPITTEL 3: <i>LIV</i> i norsk film</b> .....	41
Rammefortelling og temaer i <i>Liv</i> .....	42
En analyse av <i>Liv</i> : Halvt engel, halvt djevel, men helt kvinne .....	44
Film som erkjennelsesmiddel .....	46
Filmmanuskriptet utgangspunkt for digresjon og improvisasjon .....	50
<i>Liv</i> som innlegg i den norske filmdebatten: Kritikken i dagspressen .....	53
En billedfortelling: Kritikken i tidsskriftene og i <i>Morgenbladet</i> .....	59
Kjønnsrolleproblematikken og tekstens uendelige betydningsprosess .....	62
<b>KAPITTEL 4: Årene mellom <i>Liv</i> og <i>Exit</i></b> .....	65
Vold og sex på lerretene .....	68
Politikken inntar filmen .....	70
Norsk film mellom 1967 og 1970 .....	73
<b>KAPITTEL 5: <i>EXIT</i></b> .....	77
Produksjon 39 .....	78
Rammefortelling og temaer i <i>Exit</i> .....	79
En analyse av <i>Exit</i> : En vingeklippet fugl .....	82
Formen som bekrefter temaet: Virkelighetsillusjonen som brister .....	87
Mottakelsen i dagspressen: Personlig og politisk filmkunst eller simpel spekulasjon .....	91
En spekulativ film? .....	96
Kritikken i tidsskriftene: <i>Exit</i> – et grensetilfelle? .....	98
<b>EPILOG: Et filmforfatterskap i en brytningstid</b> .....	103
<b>LITTERATURLISTE</b> .....	111
Tidsskrifter og artikler fra tidsskrifter .....	113
Avisartikler .....	114
Filmer .....	114





## INNLEDNING

I dag er det svært få som kjenner til Pål Løkkebergs filmforfatterskap. Hans filmer, og Løkkerberg-navnet, knyttes heller til hans tidligere kone og arbeidspartner, Vibeke Løkkeberg, enn til filmskaperen Pål Løkkeberg. På slutten av 1960- og begynnelsen av 1970-tallet var derimot Pål Løkkebergs navn på alles lepper. I sin samtid ble han av en rekke kritikere ansett for å være *den* mest lovende og talentfulle regissøren i Norge, med en helt spesiell evne til å dikte i bilder. I norske filmhistoriske verker har han for ettertiden blitt tildelt en liten, men ubestridt, rolle som en sentral filmskaper i en brytningstid mot slutten av 1960-tallet. Denne korte, men begivenhetsrike perioden i norsk filmhistorie, var preget av at flere norske filmskaperne brøt med den realistiske tradisjonen og fulgte de modernistiske strømningene i den europeiske filmen, før sosialrealismen ble toneangivende på 1970-tallet. Pål Løkkebergs filmforfatterskap teller kun to spillefilmer, *Liv* fra 1967 og *Exit* fra 1970. Etter at Statens Filmproduksjonsutvalg avslo søknaden hans om produksjonstøtte til et tredje filmprosjekt i 1970 gav han opp filmen for godt. Under overskriften ”Det store sviket” streket Kjetil Lismoen, redaktør for *Rushprint* (Filmforbundets tidsskrift), opp omstendighetene rundt dette avslaget. ”Løkkeberg var på vei mot noe stort,” hevdet Lismoen, og stilte spørsmålet: ”Hva skjedde?” (2002, nr. 2).

Lismoens spørsmål, og ikke minst artikkelens overskrift, pirret min nysgjerrighet på Pål Løkkebergs filmer, og da særlig i egenskap av å være *historiske* dokumenter. Temaet for denne oppgaven er derfor Pål Løkkebergs filmforfatterskap. Hovedfokuset ligger på hvordan Løkkeberg med sine filmer kan sies å intervensere i en pågående debatt om film i sin samtid. Målet for oppgaven er dermed også å belyse et utsnitt av den norske filmhistorien ved å analysere et filmforfatterskap.

### **Hvem var filmskaperen Pål Løkkeberg?**

Pål Løkkeberg (1934-1998) var sønn av skuespillerne Rønnaug Alten og Georg Løkkeberg, men i stedet for å følge i sine foreldres fotspor, valgte han å reise utenlands for å studere film på foto- og regilinjen ved Institut des Hautes Etudes Cinématographiques i Paris. Etter endte studier i 1957 oppholdt han seg to år i Algerie der han lagde opplysningsfilmer for jordbruket. Tilbake i Norge i 1959 lagde Løkkeberg kortfilmen *Treklang*. Men det var ikke som filmskaper Pål Løkkeberg gjorde seg bemerket de neste årene, men som instruktør i teater og fjernsyn. I 1963 ble han intervjuet over tre sider i *Magasinet for alle* under tittelen ”Unge krefter i tiden”, da han i en alder av 28 år hadde ”erobret seg en posisjon som en av våre

ledende instruktører innen fjernsyn og teater” (nr. 47, s. 16). Året før hadde han høstet svært gode kritikker som instruktør for sesongens største suksess på Oslo Nye Teater, der han blant annet instruerte sin egen far i hovedrollen som ”Den store Kean”. Under Arild Brinchmanns ledelse instruerte Pål Løkkeberg 10 forestillinger for Fjernsynsteateret i perioden 1960-1963. Særlig bemerket gjorde han seg med oppsetningen av Franz Kafkas *Prosess* i 1962, som i følge Ørjasæter (1994, s. 39) må regnes som en av Fjernsynsteaterets største seire de første årene. Også med iscenesettelsen av den algierske dikteren Kateb Yacines roman *Nedjma* vakte Løkkeberg oppsikt ved å la en dagsnytt-reportasje avslutte forestillingen. Dette illusjonsbrytende grepet fikk den danske fjernsyns-, teater- og filmmannen Palle Kjærulff-Schmidt til å hevde at Løkkebergs iscenesettelse var å betrakte som ”en verdenssensasjon innen fjernsynsteateret. Jeg tror den er like så skjellsettende for fjernsynsteateret som den nye bølge har vært for filmen” (*Magasinet for alle*, 1963, nr. 47, s. 17).

Allerede i 1962 fortalte Løkkeberg i et intervju i *Magasinet for Alle* (nr. 23, s. 23) at det egentlig var filmen som var hans hjertebar: ”Jeg kunne tenke meg å lage en spillefilm, og venter bare på et godt manuskript.” Som instruktør ved teaterhøyskolen i Oslo i 1964 møtte Pål Løkkeberg skuespillerstudenten Vibecke Kleivdal (født 1945) som ble hans kone og arbeidspartner. Sammen utviklet ekteparet det manuskriptet som førte fram til hans debut som spillefilmregissør, og hennes debut som filmskuespiller. Da *Liv* hadde premiere i mars 1967 var mottakelsen delt, men optimistisk: Kritikerne var stort sett enige om at *Liv* var det første gjennomførte eksempelet på modernistisk filmkunst her til lands og Løkkeberg ble en regissør man knyttet store forventninger til.

Bakgrunnen for denne optimismen i det norske filmmiljøet var at de radikale endringene som fransk og italiensk film hadde undergått noen år tidligere nå begynte å nedfelle seg her hjemme.<sup>1</sup> Det ble spesielt knyttet forventninger til de unge norske regissørene med forbilder og utdannelse fra kontinentet som man håpet at skulle bringe internasjonale impulser inn i norsk spillefilm.<sup>2</sup> Jevnt over var filmen i Norge gjenstand for flere opphetede debatter på 1960-tallet: Sensurstriden vedvarte gjennom nesten hele tiåret; det samme gjorde debatten om film skulle være kunst eller underholdning; det var opprør i Norsk Film A/S i 1964; og i 1965 ble både Filmforbundets tidsskrift *Rush-Print* og tidsskriftet *Fant* opprettet.<sup>3</sup> *Fant* var et slags norsk svar på *Cahiers du Cinéma* og følgelig et talerør for filmskapere og

---

<sup>1</sup> Her finnes det et viktig unntak, nemlig Erik Løchens *Jakten* fra 1959. Samtidig med den nye generasjonen av franske filmskapere (kjent som *La Nouvelle vague* – den Nye bølgen) brøt Løchen i *Jakten* med den klassiske fortellerformen og den realistiske estetikken og utviklet en eksperimenterende fortellerstil.

<sup>2</sup> Også i den kunstneriske frie kortfilmen fra midten av 1960-tallet kom den nye modernismen i den europeiske filmen til uttrykk, men i denne oppgaven er det den norske spillefilmproduksjonen som står i fokus.

<sup>3</sup> Filmtidsskriftet *Rushprint* ble skrevet med bindestrek (*Rush-Print*) på 1960-tallet.

filmentusiaster som tok til ordet for en moderne filmkunst. Det var følgelig en rik meningsutveksling og meningsbrytning i de årene Løkkeberg virket som filmskaper, og det er som en del av dette filmkulturelle klimaet vi skal analysere hans filmer.

## **Oppgavens teoretiske rammeverk og faglige plassering**

Den overordnede problemstillingen for oppgaven lyder: Hvordan plasserer Pål Løkkebergs filmer seg i de norske debattene om film mot slutten av 1960-tallet og ved inngangen til 1970-tallet? Da målet for oppgaven er å belyse Pål Løkkebergs filmforfatterskap med vekt på de samtidige debattene filmene hans inngår i, er det hensiktsmessig å ta utgangspunkt i en teori som vektlegger teksters performative karakter. I oppgavens første kapittel skal vi derfor se nærmere på Quentin Skinners teoretiske rammeverk, som ikke tradisjonelt tilhører filmvitenskapen, men idéhistorien, og da mer spesifikt den politiske tenkningens historie. Å anvende teori fra et annet fagfelt betyr at man nødvendigvis må tilpasse den sitt eget materiale. I denne sammenheng betyr det at vi skal se film som ytringer på lik linje med artikler, anmeldelser og andre dokumenter. Med Quentin Skinner som vår teoretiske og metodologiske veiviser, skal vi analysere Løkkebergs filmer, *Liv* og *Exit*, som innlegg i de samtidige debattene om hva film burde eller skulle være. Som det vil fremgå av teorikapittelet, vil en teori som vektlegger tekstens performative karakter nødvendigvis også innebære at teksten ses i forhold til en bestemt avsender, og i forhold til den bestemte historiske situasjonen denne avsenderen befant seg i. Valget av teori er også motivert ut fra et ønske om å kunne benytte filmforfatterbegrepet, det å se en filmskaper som en *auteur*, uten dermed å trekke reduksjonistiske slutninger fra filmskaper til film.

En slik analyse av filmene innebærer at vi i forkant av hver filmanalyse skal foreta et dypdykk i noen av de debattene som gjorde seg gjeldende, og som Løkkeberg filmer kan ses som en respons på. Ved å foreta en nærlesning av filmtidsskriftene *Rushprint*, *Fant* og *Film og kino* fra 1965-1970, skal vi rekonstruere den historiske konteksten rundt Løkkebergs filmforfatterskap. Andre filmhistoriske aspekter, som de institusjonelle og strukturelle – forstått som hvilke rammebetingelser norske filmskaperne hadde på andre halvdel av 1960-tallet – samt internasjonale tendenser i filmen, vil bli trukket inn i den grad de kan bidra til å belyse de norske debattene om film. Her vil vi forsøke å vise hvilke forventninger man hadde til de unge regissørene i Løkkebergs generasjon og hvordan utenlandske estetiske idealer, for eksempel det franske idealet om filmskaperen som *auteur*, nedfelte seg i de norske debattene.

I etterkant av filmanalysene skal vi se på mottakelsen filmene fikk i presse og i tidsskrifter for å undersøke hvordan filmene ble forstått.

Slik Allen og Gomery (1985) viser at man tradisjonelt har skilt mellom estetiske, teknologiske, økonomiske og sosiale tilnærminger til filmhistorien, plasserer denne oppgaven seg, som en studie av et filmforfatterskap, innen den først nevnte. For denne tradisjonen har synet på film som kunst og filmregissøren som auteur vært dominerende. Men som vi var inne på er valget av teori også motivert ut fra ambisjoner av teoretisk art: Kan en idéhistorisk vri på filmforfatterstudien tilføre den estetiske ”mesterverk-studien” og den norske filmhistoriografien nye perspektiver? Ved å foreta en bred *historisk* kontekstualisering av filmskaperens virke, vil også de økonomiske, teknologiske og sosiale faktorene for den norske filmproduksjonen bli berørt i studien.

Ved å vektlegge hvordan impulsene fra internasjonal film spilte en sentral rolle i den norske filmdebatten, og dermed også for Løkkebergs filmproduksjon, vil denne studien også plassere seg innen forskningsfeltet *national cinema*, slik dette defineres som det å undersøke hvordan nasjonal filmproduksjon kan forstås i relasjon til internasjonale strømninger. Et viktig spørsmål vi skal stille avslutningsvis er: Hvordan kan Løkkebergs filmer sies å gi uttrykk for internasjonale tendenser, og i hvilken grad ble disse forstått og vurdert som sådanne i samtiden? Dette vil for det første fortelle oss noe om hvorvidt det fantes et samsvar mellom Løkkebergs filmer og de ønskene som kom til uttrykk om norsk films orientering mot internasjonale trender. Og for det andre, hvorvidt det norske debattklimaet var mottakelig for hvordan den internasjonale orienteringen nedfelte seg i Løkkebergs filmer.

Med unntak av Gunnar Iversens analyse av *Liv og Exit* i *Z filmtidskrift* fra 1987 (nr. 4), er Pål Løkkebergs filmer blitt viet lite oppmerksomhet innen norsk film og kulturforskning. Med tanke på at Pål Løkkebergs filmer blir nevnt i samme åndedrag som Jean-Luc Godard og den franske bølgefilmen i norske oversiktsverker, og at han har blitt tilskrevet en liten, men sentral rolle i norsk filmhistorie, virker dette forholdet noe skjevt. Denne oppgaven har derfor også en beskjeden ambisjon om å løfte Løkkebergs filmforfatterskap frem i lyset, og gi ham den plass han fortjener i norsk filmhistorie. Avslutningsvis kan vi forhåpentligvis også tilby et mulig svar på Kjetil Lismoens spørsmål i *Rushprint* om hvorfor Pål Løkkebergs filmkarriere brått tok slutt med *Exit* i 1970.

## KAPITTEL 1: Teori & metode

Hva betegner relasjonen mellom filmskaperen og filmen? Dette spørsmålet har vært utgangspunkt for utallige teoretiske diskusjoner og er fremdeles problematisk i dag. Grunnen til at dette forholdet kan karakteriseres som problematisk, og derfor trenger en teoretisk redegjørelse, har sin bakgrunn i de kontroversene som har preget de to disiplinene som møtes i den estetiske filmhistorien: den historiske disiplinen og estetisk filmteori.

Den franske auteurkritikkens fremvekst på 1950-tallet representerer et avgjørende vendepunkt for utviklingen av den estetiske filmhistorien. Gunnar Iversen (1988, s. 18) hevder sågar at de unge auteurkritikerne la grunnen for senere filmkritikk og filmforskning ved anse regissørens forhold til filmen som analogt med det forfatteren hadde til sin roman. Dette innebar blant annet at filmskaperen ble tillagt en romantisk kunstnerstatus der verk og skaper ble sett under ett – filmforfatteren ble dermed ”kilden til mening i filmen”. Paradoksalt nok kan man si at auteurkritikernes ønske om å likestille filmen med litteraturen også resulterte i at filmforfatteren kom til å lide samme funksjonstapping som den litterære forfatteren under litteraturteoriens strukturalistiskinspirerte fase på 1960- og 1970-tallet.<sup>4</sup> Med den strukturalistiske lingvistikken som modell ble filmen trukket enda nærmere en bestemt språkteoretisk tekstanskuelse som utelukket forfatterbevisstheten fra teksten. Her finner vi bakgrunnen for to forskjellige teoretiske tilnærmelser til teksttolkning og dermed filmestetikk: Den første lokaliserer tekstens meningsinnhold ”utenfor” filmen ved å tolke den ut i fra filmforfatterens historiske og biografiske kontekst. De sosiale, kulturelle og økonomiske faktorene som omgir den blir dermed viktig for å forstå filmens budskap, dens ”intenderte” mening. Den andre tilnærmingen ønsker å framstå som *tekstimmanent* og avviser dermed den teoretiske relevansen av tekstens ”utside”. Filmen avskjæres dermed fra den historiske konteksten den ble til innen (inkludert dens forfatter), og betraktes som et selvtilstrekkelig kunstverk – et forskningsobjekt som inneholder sin egen fortolkningsnøkkel. Dette skal vi komme tilbake til senere i oppgaven.

Innen den historiske disiplinen har det pågått to kontroverser som har fått konsekvenser for ideen om tekst som historisk dokument og bærer av ideer.<sup>5</sup> Den første

---

<sup>4</sup> Det skal nevnes at møtet mellom auteurkritikken og strukturalismen først resulterte i den kortvarige retningen som har blitt kalt auteurstrukturalismen. Under auteurstrukturalismen ble filmforfatteren tillagt en funksjon som ”den strukturerende eller strukturerte årsak” for filmen. (Caughie, 1981)

<sup>5</sup> ”Tekst” forstås i denne sammenheng i en vid betydning, i tråd med Roland Barthes’ (1973) utvidede tekstbegrep (se side 10).

kontroversen tangerer den filmestetiske ved sine spørsmål om hvorvidt den historiske teksten skal forklares ut fra den historiske konteksten eller om den bør betraktes som et selvtilstrekkelig, ”ahistorisk” objekt (nykritikken fra 1930-tallet). Den andre kontroversen handler om hvilken rolle man kan tilskrive det ”kreative subjektet”: Kan historisk endring, for eksempel i form av sosiale og kulturelle frembringelser, forklares ut fra individers verdier og intensjoner, eller er det determinert av diskursive strukturer på et overindividuell nivå?

Disse forskjellige tilnærmingene til tekstanalyse har bidratt til å problematisere relasjonen mellom forfatter og tekst eller som her: mellom filmskaper og film. I det filmhistoriske fagfeltet har det, særlig fra og med 1980-tallet, igjen skjedd et fokusskifte fra filmforfatteren til filmens historiske kontekst. Ifølge Nick Browne (1994, s. 14) var Robert Allen og Douglas Gomery de første til å gi en grundig gjennomgang av filmstudienes historiografiske problemer i *Filmhistory: Theory and practice* fra 1985. I denne boken hevder Allen og Gomery at det er behov for å reformulere den estetiske (film)mesterverkstuden ved å benytte seg av begreper som ”backgrounds” og ”aesthetic generative systems”. Disse begrepene viser til nødvendigheten av anse en film som en *historisk hendelse*: ”Understanding a film historically would mean understanding it as a specific conjuncture of backgrounds or generative systems. Every film ... is historically unique in that it represents a particular ordering of elements,” hevder Allen og Gomery (1985, s. 80). Men ifølge Browne (1994, s. 14), som her støtter seg på Søren Kjørups kritikk av Allen og Gomery, medfører deres teoretiske utgangspunkt et mekanistisk årsaksbegrep. Selv om deres tilnærming riktignok kan belyse den historiske *produksjonen* av en film, strekker den ikke til for å redegjøre for film som en *subjektiv og meningsfull* estetisk hendelse i den kulturelle sfæren, hevder Browne (1994, s. 14-15). For å oppnå dette mener Browne (1994, s. 15) at vi trenger et teoretisk rammeverk som kombinerer strukturelle og historiske elementer (jamfør kontroversene over), og som ikke kun tar sikte på å forklare film som produksjon, men som i tillegg tar høyde for filmens virkning, dens *resepsjon*. Innen resepsjonsstudier av film og fjernsyn har det, ifølge Jostein Gripsrud (1994), vært diskutert hvorvidt man skal anse selve teksten (filmen) som et objekt avskåret fra publikum og deres lesninger av den, eller om man med John Fiske må oppheve kategoriene tekst og publikum og kun kan snakke om ”a process of viewing” forstått som ”that variety of cultural practices that take place in front of the screen which constitute the object of study” (Fiske, 1989, sitert i Gripsrud, 1994, s. 18). Gripsrud sier seg enig i at det er Fiskes ”process of wieving” man ønsker å fange inn i en resepsjonsanalyse, men at dette kun vil være meningsfullt innenfor kategoriene tekst og publikum. Uten disse kategoriene vil vi, ifølge Gripsrud, ikke være i stand til å stille spørsmål som: ”How has one and the same

film or televisionprogram been "read" by different audiences in different countries at different times?"

I dette kapittelet skal vi først, i tråd med Browne (1994), argumentere for at filmhistorikeren kan hente verdifulle impulser både fra det tekstorienterte og det kontekstorienterte teoritilfanget. Ikke praktisert hver for seg, men forent i Quentin Skinners teoretiske rammeverk som vektlegger *det performative aspektet* ved film som historisk tekst. Vi skal også se at denne innfallsvinkelen til film vil innebære at vi foretar en form for resepsjonsanalyse som åpner for å stille den type spørsmål Gripsrud etterlyser. Vår anvendelse av begrepet *resepsjon* i denne oppgaven, som er et stort og differensiert forskningsfelt innen medievitenskap, knytter seg til det Gripsrud (1994, s. 17) kaller "the moment of reception in the most narrow sense", forstått som "the encounter between historically situated people and the filmic texts they have come to see". Et tredje viktig moment knyttet til vårt valg av teori er å undersøke hvorvidt det er mulig å holde fast ved filmforfatterperspektivet uten å la filmskaperen fungere som garantist for mening i filmen. En god grunn til å innta dette perspektivet i oppgaven er at forestillingen om filmforfatteren (auteuren) var svært utbredt i deler av det norske filmmiljøet på den tiden Pål Løkkeberg lagde sine filmer, og at idealet om filmforfatteren derfor kan ha fungert som en slags "horisont" for Løkkebergs eget syn på filmproduksjon.

## **Quentin Skinner: Tekst som talehandling**

Quentin Skinner har sin faglige bakgrunn fra Cambridge University der han i en årrekke har forsket på temaer innen politisk og intellektuell historie med hovedvekt på renessanses Niccolo Machiavelli og opplysningstidens Thomas Hobbes. Men det er først og fremst som en av frontfigurene for den forskningsretningen, som har blitt kalt "lingvistisk kontekstualisering" eller Cambridge-skolen, vi her skal se nærmere på hans arbeid.<sup>6</sup> Felles for de forskjellige forskerne som regnes inn under denne "skolen" er at de, ifølge Jordheim (2001, s. 211), understreker nødvendigheten av å studere språk og konvensjoner innenfor en bestemt periode for å bli i stand til å lese tekster fra denne perioden. Skinner tar utgangspunkt i et språkfilosofisk rammeverk utviklet av blant andre John L. Austin (*How to do things with words*, 1962) og dennes elev John Searle (*Speech-acts*, 1969) som igjen bygger på Ludwig Wittgensteins pragmatiske språkanskelse.<sup>7</sup> For Wittgenstein var språk først og fremst et kommunikasjonsmiddel, en samling redskap man benyttet seg av for å foreta en handling

---

<sup>6</sup> Andre navn som ofte knyttes til Cambridge-skolen er: John Dunn, John G. A. Pocock og Anthony Pagden.

<sup>7</sup> Austins bok er basert på forelesninger holdt ved Harvard i 1955.

(Jordheim, 2001, s. 213). Denne oppfatningen av hva språket *er*, er helt avgjørende for å forstå hvordan Austins talehandlingsteori kommer til uttrykk i Skinners teoretiske rammeverk. Helge Jordheim (2001) hevder at tanken om tale som handling for Skinner først og fremst innebærer en form for lesestrategi. Denne innebærer at man i møte med en tekst er ute etter å forstå hvilken handling teksten utførte, sett i lys av den spesifikke historiske situasjonen forfatteren av teksten befant seg i. For å få tilgang til dette betydningsnivået i teksten er det nødvendig å kjenne til tekstens historiske kontekst og de konvensjonene som var gjeldende for talehandlingen. I denne oppgaven vil derfor Pål Løkkebergs filmer bli analysert som nettopp talehandlinger innenfor de historiske kontekster de ble til i. Vi vil forsøke å se filmene som innlegg i debatter om hva film skulle være, og undersøke hvilke reaksjoner de skapte i sin samtid. For det andre vil det å anlegge en tekstanskuelse som vektlegger tekstens *performativitet*, innebære at filmene forstås som utsagn med en bestemt avsender, i vårt tilfelle filmforfatteren:

The essential question we therefore confront, in studying any given text, is what its author, in writing at the time he did write for the audience he intended to address, could in practice have been intending to communicate by the utterance of this given utterance. It follows that the essential aim, in any attempt to understand the utterances themselves, must be to recover this complex intention on the part of the author. (Skinner, 1969, s. 63)

Skinners tanke om at (film)forfatteren ikke opererer i et sosialt og historisk vakuum, men tvert imot inngår i en aktiv dialog med sin samtid, ligger tett opp til Løkkebergs syn på sin rolle som filmskaper:

Skulle jeg si noe i forbindelse med *Liv* i første omgang, så er det dette, at når man lager sin første film, og kanskje spesielt i et land som Norge, så vil man, enten man ønsker det eller ikke, lage den som en kommentar til, eller en protest mot, den filmsituasjon som finnes der og nå. (*Fant*, 1968, nr. 9/10, s. 31)

Slik Skinners teoretiske rammeverk er presentert så langt virker det unektelig noe generelt med tanke på hvordan man rent praktisk skal nærme seg sitt analyseobjekt. Derfor skal vi i den følgende presentasjonen se Skinners teoretiske og metodologiske rammeverk i forhold til Roland Barthes' begrep om *intertekstualitet* fra tekstorientert teori, og Michel Foucaults *diskursbegrep* fra kontekstorientert teori.<sup>8</sup> Foruten å redegjøre for Skinners teoretiske ståsted, er målet med denne drøftingen å vise hvordan disse forskjellige tilnærmingene til tekst kan bidra til å belyse hverandre gjensidig – samtidig som kombinasjonen av dem gir oss et praktisk rettet metodisk og teoretisk analyseverktøy. Som vi skal se vil det forekomme

---

<sup>8</sup> Begrepet "intertekst" ble riktignok først lansert av Julia Kristeva da hun introduserte den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtins tekster for den vestlige verden på 1960-tallet.



likheter og tangeringspunkter mellom Skinners tilnærming og de øvrige. Dette er en naturlig konsekvens av at hans teoretiske posisjon dels trekker på og dels bryter med disse posisjonene.

## **Skinners forhold til den tekstorienterte teorien**

Skinners utgangspunkt i artikkelen "Meaning and Understanding in the History of Ideas" fra 1969 er at det innen idéhistorien og den politiske tenkningens historie, finnes to rådende tolkningspraksiser av tekster, der den ene gir forrang til teksten (textualist) og den andre gir forrang til konteksten (contextualist). Skinner tar mål av seg å demonstrere hvilke problemer som hefter ved begge disse tilnærmingene, før han lanserer en tredje tilnærming som representerer kombinasjonen av dem. I denne sammenheng skal det nevnes at Atle Kittang i artikkelen "Tre forståingsformer i litteraturforskninga" fra 1975 drøfter litteraturforskningens to "transhistoriske" tilnærminger til litterære tekster: den *sympatiske* lesemåten (som blant annet auteurkritikken kan sies å være en representant for) og den *objektiverende* lesemåten (som nykritikken var en representant for) for så å lansere en tredje lesemåte, den kritiske eller *symptomale*, som ved å fokusere på tekstens "formidlende" elementer, har mye til felles med Skinners tilnærming til tekster som ytringer. På samme måte som Skinner kritiserer også Kittang de ensidig kontekstualiserende teoriene:

Men for den symptomale lesemåten er det ikkje dermed tale om å redusere teksten til ein mekanisk og uforklarleg refleks av det materielle (eller biologiske) grunnlaget, slik vulgærfreudianisme og vulgærmarxisme har hatt lett for å gjere. Det er tvert imot tale om å avdekke det komplekse mangfaldet som eit litterært verk er, og framfor alt legge for dagen dei formidlande elementa som styrer meningsproduksjonen: vise – bak det diktaren vil ha sagt – kva som styrer eller konstituerer denne uttrykkstiljen, eller korleis verket *gjer* noko anna og meir enn det verkets røyst *seier*. ... "Det dreier seg om å følgje diktarens intensjon dit ned den blir konstituert." (Kittang, 1975, s.45)

Dikterens, eller filmforfatterens, intensjon med verket er også det Skinner er ute etter å avdekke. Men før vi ser nærmere på *hvordan* Skinner mener man kan gjøre dette i praksis, skal vi kort ta for oss hans innvendinger mot den tekstimmanente teorien og se hvilke alternativer han lanserer.

Skinners hovedinnvending mot tekstimmanente teorier er at det å isolere menneskelig aktivitet fra sin historiske kontekst ikke kun vil redusere tekstens betydningsnivåer, men óg kan lede til en feilaktig tolkning av tekstens meningsinnhold. Skinner trekker fram filosofiske eller litterære studier av kanoniserte klassiske tekster, der forskeren har "funnet" såkalte "tidløse elementer" eller "universelle ideer", som eksempler på tekstorienterte studier som går

i denne fellen. Den amerikanske nykritikken, som baserte seg på at nøkkelen til forståelse av teksten finnes i teksten selv og at teksten derfor bør betraktes som et autonomt vitenskapelig objekt, er en representant for denne tolkningspraksisen. Det er blant annet denne Skinner har i tankene når han angriper tekstimmanent teori. Skinner hevder at det betydningsnivået som går tapt for teorier som ekskluderer biografiske og historiske faktorer samt forfatterbevisstheten fra lesningen, er tekstens *performative* nivå. For å få tilgang til dette performative nivået, er det en forutsetning å kjenne til det Skinner kaller tekstens ideologiske eller *lingvistiske kontekst*, i tillegg til tekstens realhistoriske kontekst. Den lingvistiske konteksten utgjøres av andre tekster som er skrevet og publisert i den samme perioden eller tidligere, og som tar opp de samme eller lignende temaer. Skinner (1976, s. 77-78) tilbyr oss to generelle regler for lesningen av teksten: Den første går ut på å ikke kun fokusere på teksten som skal analyseres, men også på de forutgående konvensjonene som styrer hvordan man behandler de temaer teksten omhandler. En talehandling står alltid i et forhold til de talehandlingene som har blitt ytret i forkant og det følger derfor at enhver forfatter er involvert i en *intendert kommunikasjon*. Et annet viktig poeng er at forfatterens intensjoner må være konvensjonelle i den forstand at de må være *gjenkjennelige* som sådanne, for å kunne sies å være et innlegg i en gitt debatt. Den andre generelle regelen Skinner gir oss, er å fokusere på forfatterens mentale verden. Ved å finne ut hva som opptok Pål Løkkeberg da han lagde *Liv og Exit*, står vi bedre rustet til å si noe om hvor han kan ha hentet sin inspirasjon og sine forbilder fra og dermed hvilke tekster han inngår i dialog med.

Selve anvendelsen av språket blir viet mye oppmerksomhet i Skinners teori. Samtidig som språket kan sies å utgjøre en begrensning for forfatteren, er det også stedet der fornyelse finner sted. Hvordan er det mulig å uttrykke nye erfaringer og nye aspekter av virkeligheten innenfor de språklige konvensjonene som er historisk gitte?

I det vi overfører Skinners begrep om lingvistisk kontekst til filmhistorien, vil vi ikke henvise til språk i streng forstand som et autonomt system, eller til semiologiske filmspråklige systemer med inndelinger av innstillinger og sekvenser i ord og setninger. Språk blir, som tidligere nevnt, først og fremst betraktet som et kommunikasjonsmiddel av Skinner. Begrepene "tekst" og "språk" vil derfor ikke begrenses til det skrevne ord (til litteraturen) men brukes i vid forstand. Roland Barthes' (1973, s. 81) utvidede tekstbegrep inkluderer alle betydningsproduserende praksiser hvorpå blant annet film, musikk, skulpturer og så videre regnes inn. Og nettopp fordi film kan sies å bestå av en rekke forskjellige tegnsystemer – som verbalspråk og "billedspråklige" konvensjoner, kroppsspråk (gester) og narrative konvensjoner – er Barthes' utvidede tekstbegrep egnet for filmanalyse. I forsøket på dekode

filmforfatterens ”språk” skal vi, som en del av analysene av *Liv* og *Exit*, undersøke de ulike uttrykksmuligheter som står til disposisjon for en filmskaper: valg av mise-en-scène (setting, skuespiller, lyssetting), kinematografi (utsnitt, format, objektiv, plassering av kamera), filmlyd (reallyd, dialog, musikk og effektlyd – lydens plassering i rom og i filmens tidsakse) og klipping (rekkefølge, klippertyme, ”myk” kontra ”brå” klipping, for eksempel overtoninger og fade-out/in og jump-cut).

Ved å studere den rekken av tidligere og samtidige filmer Løkkebergs filmer trer inn i, vil det bli mulig å si noe om de konvensjonene som var rådende for hva og hvordan man kunne, eller burde, kommunisere via film på Løkkebergs tid. Grunnen til at vi trekker inn et ’bør’, er at det alltid vil finnes meningsbrytning og filmer som utfordrer og tøyer disse konvensjonene for hva som er et akseptert ”filmspråk”, og hva som ikke er det. I et slikt perspektiv vil for eksempel Løkkebergs bruk av mise-en-scène, kinematografi, filmlyd og klipping, gi oss en pekepinn på hvordan han ønsket å plassere sine filmer i forhold til andre filmer. Overført til filmen kan vi derfor si at det først og fremst er andre filmer som utgjør Løkkebergs filmers ”lingvistiske” kontekst. Selv om Skinners kontekstualiserende teori tar høyde for det språklige aspektet av teksten, kan den med fordel suppleres av innsikter fra tekstorientert teori. Disse har frembrakt flere analytiske begreper som tar for seg den interne dynamikken og kompleksiteten som ofte er virksom i en tekst i form av: genretilhørighet, narrativ organisering, retoriske virkemidler og fortellerinstanser. Alle disse begrepene er nyttige for oss siden de bidrar til å utdype vår forståelse av hvordan en tekst fungerer i forhold til andre tekster og for tilskueren teksten er rettet mot.

Slik André Bazin (1958) skilte mellom to forskjellige tendenser for filmens formspråk, en realistisk tendens og en formativ eller illusjonsfremmende tendens, kan man snakke om flere forskjellige formspråk som har rullet over lerretene i litt over et århundre. Disse har dannet grunnlag for forskjellige estetiske retninger innen film: den klassisk fortellende filmen, tysk ekspresjonisme, sovjetisk ekspressiv montasje, neorealisme og andre ”nyorienteringer” som den franske nye bølgen. En lingvistisk kontekstualisering av Løkkebergs filmer vil derfor innebære at vi undersøker hva som kjennetegnet den norske filmproduksjonen i årene før Løkkebergs debut. Hvilke filmspråklige konvensjoner preget de norske filmene, eller med Bazins begreper: Hvordan tok de norske filmene i bruk realistiske eller illusjonsfremmede formspråk og hvordan trekker Løkkeberg på disse representasjonsformene i sine filmer? Ettersom Løkkeberg tok sin filmutdannelse i Frankrike er det spesielt interessant å se hvilke strømninger som preget den franske filmen foruten internasjonal film for øvrig.

## Lingvistisk kontekst eller intertekstualitet

Fokusskiftet fra forfatteren til teksten som foregikk i løpet av 1960-tallet medførte blant annet en ny språk- og tekstanskuelse der tekstens forhold til andre tekster kom i fokus, men uten at forskeren trakk inn forfatterbevisstheten eller annen informasjon som tilhører tekstens ”outside”.<sup>9</sup> Dette kommer tydelig til uttrykk i Roland Barthes’ artikkel fra 1968 med den betegnede tittelen ”The death of the author”. En tekst kan ikke tilbakeføres til en forfatter eller en historisk situert opprinnelse, hevdet Barthes, den må snarere betraktes som et vev av fragmenter fra tidligere tekster:

We know that the text is not a line of words releasing a single ‘teleological’ meaning (the ‘message’ of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture. (1968, s. 211)

Ifølge Barthes står enhver tekst derfor i en intertekstualitetsrelasjon til tidligere tekster som den siterer og parafraserer, og som dermed gestalter dens mening. Dette intertekstuelle forholdet til andre tekster gir teksten ”sosialt volum” skriver Barthes i artikkelen ”Tekstteori” fra 1973. Men det er snakk om ”ubevisste eller automatiske parafraseringer uten anførselstegn”. Derfor gir det ifølge Barthes (1973, s. 78) ikke mening å søke etter opprinnelse eller innflytelse fra en forfatter til en annen, slik man har gjort innen den tradisjonelle komparative litteraturstudien. I stedet bør man, ifølge Barthes (1973, s. 78-79), prøve ”å få øye på teksten i veven, på sammenfletningen av koder, formuleringer og signifikanter, der hvor subjektet tar plass i midten og oppløser seg, slik en edderkopp kunne tenkes å gå i oppløsning og bli borte i sitt eget nett.”

Hvordan kan Barthes syn på tekst som intertekst forstås i forhold til Skinners begrep om lingvistisk kontekstualisering? Vi vil hevde at det å betrakte en tekst som intertekst innebærer en form for kontekstualisering av teksten, og følgelig en *historisk* kontekstualisering, som ligger tett opp til Skinners lingvistiske kontekstualisering. Til grunn for begge teoriene ligger det en oppfatning om at det er i språket, eller i uttrykksmåtene, vi kan spore en teksts forhold til andre tekster. Men med Barthes’ tekstteori skal det være mulig å henviser til en tidstypisk uttrykksmåte eller en ”epokal sjargong” uten å måtte henviser til andre bestemte tekster eller forfattere. Hvis vi for eksempel mener å finne et slektskap mellom Løkkebergs temaer og Jean-Paul Sartres eksistensialisme, men ikke kan bekrefte at Løkkeberg faktisk leste Sartres tekster, kan vi henviser til Barthes intertekstualitetsbegrep og si

---

<sup>9</sup> Både den russiske formalismen og den engelske og amerikanske nykritikken er eksempler på retninger som kan anses for formalistiske eller strukturalistiske før den ”saussurske” strukturalismens gjennombrudd.

at dette er et uttrykk for at Løkkeberg var influert av tidstypiske temaer eller uttrykksmåter. Men hvis vi har fulgt Skinners oppfordring om å fokusere på forfatterens mentale verden (som ikke innebærer at man skal gå inn i en psykologisk studie av forfatteren), er det mulig vi vet at Løkkeberg ikke bare kjente til, men også hadde sett for eksempel Godards filmer, og at det dermed er mulig at det er gjennom disse at Løkkebergs (indirekte) kjennskap til eksistensialismen har oppstått.

Som Anshelm og Kylhammar (1994, s. 85) innvender mot Barthes' form for tekststimmanens, vil en forsker i praksis måtte henvise til andre konkrete, gjerne kanoniserte tekster, og ikke kun til anonyme røster, for å påvise intertekstuelle forhold. Anshelm og Kylhammar (1994, s. 85) hevder til og med at man med intertekstualitetsbegrepet ikke nødvendigvis har fjernet seg fra problemets kjerne: "den bartheska strukturalismen risikerer att forstärka ett klassisk komparativt problem, determinismens. Den komparative litteraturstudien slutar helt enkelt ofta med att teksten framstår som en passiv spegel av i tiden florerande tankar, kunskaper och idéer." I stedet for et slikt etterhåndsperspektiv foreslår Anshelm og Kylhammar (1994, s. 85) at man forsøker å innta forfatterens perspektiv – datidsperspektivet: "For forfatteren själv framstår valmöjligheterna som så många flere an for den sentide forskaren som sitter inne med facit." Vi vil hevde at det er nettopp dette Skinner oppfordrer til ved å fokusere på tekstens samtidige kontekster.

Alle talehandlinger, og dermed alle tekster, kan ifølge Skinner, som her baserer seg på Austins talehandlingsteori, sies å ha tre handlingsnivåer: (1) den *lokusjonære handling*, selve den handling det er å si eller skrive noe, det vil si at en person sier noe til en annen, (2) den *illokusjonære handling*, som er det man ønsker å oppnå ved måten man sier det på, (for eksempel å advare, å argumentere for et syn, å være morsom), og (3) den *perlokusjonære handling* eller effekt, som er det som oppnåes ved det som sies, det vil si effekten av den illokusjonære handling. Som leseren kanskje allerede har gjettet, er det talehandlingens illokusjonære nivå, det vil si intensjonen, vi søker å avdekke:

To gain 'uptake' of these intentions is equivalent to understanding the nature and the range of the illocutionary acts which the writer may have been performing in writing in this particular way. It is to be able, as I have suggested, to characterize what the writer may have been doing – to be able to say that he must have been intending, for example, to attack or defend a particular line of argument, to criticize or contribute to a particular tradition of discourse, and so on. (Skinner, 1976, s. 76)

I et forsøk på å gjøre fremstillingen så lesevennlig som mulig skal vi i resten av oppgaven la de språkfilosofiske termene ligge. I analysene vil vi derfor benytte oss av begreper som kan

sies å være sammenfallende med Skinners. I stedet for *illokusjonære poenger* vil vi derfor bruke *intensjoner*, og i stedet for *perlokusjonære effekter* av *Liv og Exit* (som blant annet kom til uttrykk gjennom kritikernes reaksjoner i Løkkebergs samtid) vil vi vekselvis bruke *mottakelse* og *resepsjon*. Som nevnt på side 6 og 7 skal vi forstå resepsjon som møtet mellom filmen og de som så den. Det betyr ikke at vi skal forsøke å ”gå inn i hodene” på de som så filmene, men at vi i tråd med Skinners begrep om perlokusjonær effekt skal se på de reaksjonene filmene skapte i sin samtid. Dette betyr at vi kun skal se på de reaksjonene som er tilgjengelige for oss i dag, i form av publiserte tekster som anmeldelser og kritikker. Det er følgelig tekster som kan sies å ha tatt del i debatten om hva norsk film skulle eller burde være vi skal benytte oss av i denne oppgaven.

Det er Skinners begrep om forfatterintensjonen i teksten som skiller ham fra Barthes og poststrukturalistenes proklamasjon av ”forfatterens død”. Mens Skinner hevder at man må se en tekst i forhold til andre tekster for å forstå hvordan forfatteren med den gitte teksten kan sies å posisjonere seg i forhold til disse andre tekstene, benekter Barthes at teksten kan tilbakeføres til en forfatters person ”som om denne personen var verkets far” (1973, s. 83). Barthes’ hovedpoeng er at teksttolkningen ikke kan reduseres til et spørsmål om forfatterpersonens borgerlige, historiske og følelsesmessige status, eller at tekstens ”egentlige mening” er å finne i dennes bevisste eller ubevisste intensjoner for å skape verket. Men heller ikke Skinner setter likhetstegn mellom forfatteren av teksten og den private personen, og følgelig er det heller ikke Pål Løkkeberg som privatperson, hans personlige motiver, som angår oss i denne studien, men Pål Løkkebergs uttalelser som filmskaper.

The distinction, in short, is between an intention *to do x* which may never successfully issue in an action – though it is not made clear what we should say if such prior statement of intention never issued actions – and an intention *in doing x*, which not merely presupposes the occurrence of the relevant action, but is logically connected with it in the sense that it serves to characterize its point. (Skinner, 1969, s. 60-61)

Hvilke motiver, forutgående beveggrunner, Pål Løkkeberg måtte ha hatt for å lage film kan sies å ligge utenfor filmene selv, og derfor utenfor vår rekkevidde. Man kan, som Skinner påpeker, ha intensjoner om å gjøre noe, men aldri faktisk gjøre det. Derimot vil intensjonen som ligger *i* selve utførelsen av talehandlingen (i motsetning til *forut for*) ikke bare være tilgjengelig for oss, men være det vi er ute etter å gripe i analysen av filmene. Skinners tilnærming til tekst står ikke i et motsetningsforhold til det Kittang (1975) kaller den ”sympatiske” lesemåten, men må forstås som en videreutvikling av denne og et forsøk på å bøte på de teoretiske problemene denne lesemåten kom opp i. Disse problemene var i

hovedsak knyttet til hvordan den sympatiske lesemåten kan medføre ”et intensjonalt feilgrep” (intentional fallacy) der tekstens mening blandes sammen med forfatterens mening, eller det motivet forfatteren hadde forut for skrivingen av verket. Det er dette potensielle feilgrepet vi ønsker å unngå ved å se teksten som en talehandling der forfatterintensjonen ses i forhold til en historisk og lingvistisk kontekst. Derfor er Løkkebergs uttalelser om egne filmer, både før og etter filmproduksjonene, interessante for analysen av både filmene og konteksten, men det er viktig å huske at de kun representerer én fortolkning blant flere. Det er for eksempel mulig at Løkkeberg ikke var i stand til å lage den filmen han i forkant hadde håpet å lage. Filmskaperens uttalelser kan hypotetisk sett være eterrasjonaliseringer eller bortforklaringer.

### **Tekst som diskursiv praksis**

Ved å støtte seg til Skinners talehandlingsteori er det altså mulig å innta en posisjon mellom den tekstorienterte og den kontekstorienterte teorien og nyte godt av innsiktene fra dem begge. I det følgende skal vi se hvordan Skinners talehandlingsteori kan ses i lys av den andre problematikken vi antydte innledningsvis: Hvilken rolle man kan tilskrive det ”kreative subjektet” i historien? Kan tekster og menneskers handlinger forklares ut fra individers verdier og intensjoner, eller er disse determinert av diskursive strukturer på et overindividuell nivå?

Parallelt med dreiningen fra forfatter til tekst skjedde det på andre halvdel av 1960-tallet en politisering innen de humanistiske disiplinene. Spesielt fikk den marxistiske filosofen Louis Althussers ideologibegrep et bredt anvendelsesområde.<sup>10</sup> Denne politiske dreiningen koplet sammen med en strukturalistisk tilnærming til historien gav seg utslag i det som i ettertid har blitt kalt en ”kynisk” historieforståelse, da tenkt som motsetning til en ”naiv” historieforståelse.<sup>11</sup> Med denne ”kyniske” historieforståelsen tok man avstand fra 1950-tallets ”naive” individualistisk-intensjonalistiske og eksistensialistiske forklaringer (for eksempel slik tilhengere av auteurkritikken forklarte verket ut fra forfatteren og omvendt). Det ”kyniske” ved den strukturalistiske tilnærmingen til historien var den såkalte antihumanistiske

---

<sup>10</sup> I tråd med Althussers strukturalistiske tolkning av Marx’ ideologibegrep ble man innen filmteorien og filmkritikken oppmerksom på hvordan den kommersielle filmproduksjonen, med Hollywood-filmen i høysetet, kunne betraktes som et ideologisk statsapparat som *reproduserte* den borgerlige ideologien. Som vi skal komme inn på senere i oppgaven kom denne politiske – og da spesielt marxistiskinspirerte – dreiningen til å prege både filmproduksjon, filmkritikk og filmteori langt utover 1970-tallet.

<sup>11</sup> Begrepene ”naiv” og ”kynisk” historieforståelse blir anvendt av blant annet Eriksen og Kjærgaard i artikkelen ”Quentin Skinner – fra idéhistorie til intellektuell historie” i *Slagmark* 2001, nr. 33, s. 11-22.

tendensen som kom til uttrykk i det betydning ble forflyttet fra individet til strukturene.<sup>12</sup> Det handlende subjektet, dets dømmekraft og fornuft, ble overlatt til instanser individet ikke hadde kontroll over. I tråd med en slik tilnærming er det i de underliggende strukturene i mennesket, i språket og i samfunnet for øvrig, vi må lete for å finne årsakene til endring i historien.

Idéhistorikeren Michel Foucault var en av de som bidro til å forflytte betydning fra subjekt til struktur, eller det han refererer til som de diskursive formasjonene. Men Foucault kan sies å ha tilført den strukturalistiske tilnærmingen et historisk perspektiv: Det gjelder å beskrive de ulike historiske epokers strukturer (ikke deres felles strukturer), eller epistemologiske (erkjennelsesteoretiske) forutsetninger. Meget forenklet kan en diskurs eller en diskursiv formasjon sies å bestå av en gruppe eller kjede av *utsagn*. Det ”utsagnsmessige” ved utsagnet hos Foucault er ifølge Espen Schaanning (1997, s. 193), at ”det iscenesetter et omkringliggende felt av andre utsagn, av praksiser og av institusjoner”. Schaanning (1997) hevder at poenget med å lese en tekst som diskursiv praksis i henhold til Foucault vil være å sette teksten i forbindelse med et helt nettverk av allerede eksisterende utsagn (som også inkluderer ikke-litterære tekster), som institusjonelle forhold og tekniske hjelpemidler, framfor opphavsmannen og dennes mentalitet. Det finnes visse regler som regulerer det som allerede er sagt, det vil si forskjellige prosedyrer for kontroll av diskursene, som begrenser ”mulighetsfeltet” for utsigelse, og som vi skal komme tilbake til ved å se på forfatterfunksjonen som reguleringsprinsipp for diskurser. Det er altså ikke tekstens ”mening” vi med Foucault er ute etter å undersøke, men tekstens forhold til ”det allerede sagte”.

Hvor skal så Skinners teori plasseres i dette landskapet? Først slår det oss at Skinners vektlegging av aktørens intensjoner og synet på teksten som talehandling, gjør det naturlig å plassere ham innenfor den ”naive” historietilnærmingen. Men for å forstå teksten som en handling, er det avgjørende å kjenne til det han kaller den lingvistiske og ideologiske konteksten, siden denne forteller oss noe om hva som var mulig å utsi. Vi må derfor undersøke det handlingsrommet den historiske konteksten tilbyr aktørene, og deretter hvordan aktøren benytter seg av dette. Skinner hevder ikke at det er umulig for en forfatter å operere undergravende eller nyskapende i forhold til de rådende konvensjonene, men at forfatteren alltid vil måtte forholde seg til dem: “As Charles Taylor has remarked: we can speak of mutual dependence if we like, but what this really points out is the artificiality of the

---

<sup>12</sup> Litt forenklet kan man si at den såkalte poststrukturalismen videreførte strukturalismens detronisering av subjektet, men med den forskjellen mellom dem at post-strukturalistene (for eksempel Michel Foucault), historiserer og ”avhumaniserer” strukturene. Nå er ikke lenger strukturene evige og fundamentert i mennesket, men de er historisk, sosialt og politisk fundamentert.



distinction between social reality and the language of description of that social reality” (Skinner, s. 132).

Vi kan derfor forstå Skinner dit hen at han inntar en posisjon mellom den ”naive” og den ”kyniske” historieforståelsen. Hvis man sammenlikner Skinners metode med Foucaults diskursanalyse som også vektlegger teksters performative karakter, ser man at det er mange aspekter som sammenfaller. En slik diskursanalyse finner vi hos David Rodowick i hans bok om den politiske modernismen fra 1988. Rodowick betrakter her film, filmteori, filmkritikk og resepsjon av film for å være likeverdige diskursive handlinger:

Therefore, the discourse of political modernism includes artist’s statements, statements of editorial position, exhibition catalogs, and scholarly essays as well as films. What might seem perplexing about *The Crisis of Political Modernism*, however, is that I refuse to treat either films or film theory as autonomous or self-sufficient acts. Rather, I consider them as part of what Michel Foucault calls a discursive practice. None of these kinds of statements has priority over the others. Together they form a complex space where the idea of political modernism is defined, debated, and worked through in contradictory ways. ([1988]1994, s. xi)

Rodowicks understrekning av at en film, eller en anmeldelse av en film, ikke kan forstås som en isolert hendelse, men som en handling som er med på å forme en diskurs, har klare paralleller til Skinners vektlegging av tekster som historisk situerte talehandlinger. Videre likestiller Rodowicks (og Skinners) diskursanalyse alle former for utsigelser, uavhengig av mediet eller formen de kommer til uttrykk i. Vi har tidligere vist at en films ”lingvistiske” kontekst utgjøres av andre filmer. Men også uttalelser om film i for eksempel aviser, tidsskrifter, faglitteratur og institusjonelle vedtak vil være med på å forme det som kan sies å ha vært den aktuelle filmdebatten. Andre filmer forteller oss noe om konvensjonene for filmuttrykket, mens publikum, teoretikere, kritikere og filmskapere gir uttrykk for hva og hvordan man i samtiden tenkte om film, hvorpå vi også får et innblikk i de *ideologiske* sidene ved debatten. En likestilling av de uensartede utsagnene vil derfor kunne gi et rikere tidsbilde enn om man kun tar for seg de filmatiske uttrykkene fra perioden.

Det siste, men minst like viktige aspektet Skinner fremhever ved teksten, er dens perlokusjonære nivå, det vil si *effekten* av den illokusjonære handling: Hvordan ble Løkkebergs utspill tatt imot? Hva preget resepsjonen av filmene? Hvordan ble filmene forstått som innspill i den samtidige filmdebatten? Både mottakelsen i presse og andre fora, og hvordan filmene kan sies å ha vært utslagsgivende for den norske filmestetikken i ettertid, mener jeg dekkes av Skinners begrep om perlokusjonære effekter. I denne oppgaven vil vi begrense oss til å undersøke de umiddelbare reaksjonene Løkkebergs filmer skapte ved å ta for oss mottakelsen de fikk i sin samtid. Men vi skal også forsøke å gi et eksempel på hvordan

filmens virkningshistorie kan dekkes av Skinners begrep om det perlokusjonære nivå i teksten ved å se kort på hvordan *Liv* i en senere historisk kontekst, skapte ny debatt om filmens betydning.

## **Filmforfatteren som forfatterfunksjon**

På forskjellige måter gjør både Skinner, Barthes og Foucault felles front mot tidligere ”naive” historieforklaringer og foreslår nye måter å tilnærme seg tekster på. Grunnen til at jeg likevel benytter meg av filmforfatterperspektivet i denne studien – og alle de føringer dette bringer med seg – er at forestillingen om filmforfatteren var svært utbredt i deler av det norske filmmiljøet på den tiden Løkkeberg lagde sine filmer. Overføringen av forfatterbegrepet til filmskaperen innebærer at vi må ta høyde for de begrensningene og føringene filmmediet og spillefilmformatet legger på (film)forfatterens handlingsrom og dennes mulighet for ”kontroll” over verket.<sup>13</sup> Som jeg har vært inne på tidligere kan forfatterfunksjonen, ifølge Foucault (1970), anses som et viktig reguleringsprinsipp for diskursen:

Det ville naturligvis være absurd å fornekte eksistensen av det skrivende og intervenserende individet. Men jeg tror – i det minste fra og med en bestemt epoke – at det individet som begynner å skrive en tekst, der et mulig verk streifer omkring i horisonten, påtar seg forfatterfunksjonen: Det han skriver og det han ikke skriver, det han tegner – om enn som et provisorisk utkast – som skissen av et verk, og det han lar ligge som dagligdags snakk, hele dette spillet av forskjeller foreskrives av forfatterfunksjonen slik han mottar den fra sin epoke, eller slik han i sin tur endrer den. (Foucault, 1970, s. 18-19)

Forfatterfunksjonen kan sies å prege talehandlingsens tre nivåer: det lokusjonære, den illokusjonære og den perlokusjonære. Forfatterfunksjonen blir slik en del av lesningen av teksten og en del av debatten rundt Løkkebergs filmer. Hvordan nedfelte idealet om filmforfatteren, som ble foreskrevet av auteurkritikerene og praktisert av bølgefilmskaperne, seg i den norske filmdebatten og i Løkkebergs filmer? Det at selve filmforfatterkonseptet kan sies å fungere som en slags horisont for Pål Løkkebergs filmer i sin samtid utgjør et argument for å holde fast ved filmforfatterperspektivet, men uten den ”naive” idealiseringen av filmforfatteren som en nøkkel til å totalforklare et verk.

---

<sup>13</sup> Det er en kjensgjerning at en filmskaper aldri kan oppnå samme grad av kontroll over sin film som forfatteren over sin roman, i og med at en spillefilmproduksjon involverer svært mange aktører som medvirker til å skape det endelige resultat.

## Ønsket om det fullstendige og begrensningene

Det er et viktig trekk vi bør fremheve avslutningsvis i dette kapittelet om teori og metodologi: studiens nødvendige begrensning og tekstens uendelige betydningsprosess.

Både Barthes og Rodowick understreker behovet for å frigjøre lesningen fra forestillingen om teksten som et ferdig produkt som inneholder én kanonisk betydning som det er vår oppgave å avdekke. Teksten er å betrakte som produktivitet framfor produkt: ”verket stanser ikke, lukker seg ikke” sier Barthes (1973, s. 83). Det samme perspektivet finner vi hos Rodowick:

Faced with a difficult film like *Vent d'est*, one removed in time from their own experience, students today may want to know: where do I find its meaning? One might be tempted simply to give them Peter Wollen's essay on counter cinema as an example of the intended or preferred meaning of the film. But my argument here is that “meaning” resides neither “in” the film nor in Wollen's essay, nor even in the spectator watching the film. Meaning is constructed in a space that includes all three of these points as well as the series of intertextual references woven through the film, through Wollen's argument, and through the experience of the spectator. Neither Wollen's essay nor Gorin and Godard's film are static and self-sufficient objects. Their intelligibility changes through time; their potential meanings are comprised and recomprised according to the different discursive series in which they are taken up. (1994, s. xi)

Tekstens betydning er altså aldri gitt en gang for alle. Heller ikke Skinner lukker tekstens betydning, men lar den forbli en åpen prosess. “We can never hope for ‘the correct reading’ of a text, such that we may speak of having finally determined its meaning and thereby rule out any alternative interpretations,” påpeker Skinner (1976, s. 68). Men så lenge vi har dette i mente ser han ingen grunn til at ”the concept of interpretation” ikke kan defineres som “a matter of ‘getting at the message’ of a text” (1976, s. 68). Like lite som vi kan presentere den endelige fortolkningen av meningsinnholdet i *Liv* eller *Exit*, vil vi heller aldri kunne oppnå en fullstendig kontekstualisering av filmene. Ifølge Søren Kjørup, professor i humanioras vitenskapsteori, er ikke fullstendighet (film)historikerens oppgave:

Den er snarere det motsatte: at være utvælgende. Den gode historiker er den der bl.a. er i stand til at skelne mellom væsentlig og uvæsentlig, både med hensyn til hvilke spørsmål vedrørende fortiden der bør tas opp, hvilke aspekter av spørsmålene der bør framhæves, og hvilke kilder der bør tillægges særlig vekt i forhold hertil. (1997, s. 149)

Vi skal i hovedsak konsentrere oss om norske forhold og om den meningsbrytningen som preget de norske filmdebattene. Den metodiske fremgangsmåten har derfor bestått i å gå direkte til det sted debattene kunne tenkes å komme til uttrykk, nemlig i filmtidsskriftene. Ved å nærlese *Fant, Film og Kino* og *Rush-Print* i årene 1965-1970, og ved å se mange av de

sentrale norske og utenlandske filmene fra 1960-tallet, har jeg forsøkt å sammenfatte noen av de debattene som kom tydeligst til uttrykk og som kunne tenkes å være mest relevante. Presentasjonene av de historiske kontekstene for filmene kommer i forkant av filmanalysene fordi de danner bakteppet for dem. I et større arbeid ville jeg også ha kunnet trekke inn andre debatter som preget det norske kulturlivet og som utgjør en større ramme for forståelsen av den norske filmdebatten og Løkkebergs filmer. For eksempel skal vi se at de feministiske innsiktene som preget den gryende norske kvinnebevegelsen på 1960-tallet, og som Løkkeberg tematiserer i sine filmer, ikke var et tema i den norske filmdebatten. Det samme kan sies å gjelde for det eksistensialistiske tankegodset. En redegjørelse for disse kulturelle strømningene faller på grunn av vår avgrensning til en viss grad utenfor oppgavens rammer, og vil derfor innta et underordnet nivå i analysene av filmene. Men det er ikke dermed sagt at de eksistensialistiske og feministiske strømningene på slutten av 1960-tallet dermed vil bli ekskludert fra analysen. Ved å trekke inn internasjonale strømninger i filmen vil disse generelle kulturelle strømningene likevel bli berørt.

For å belyse filmenes mottakelse i samtiden har jeg sett på kritikkene av *Liv* og *Exit* i dagspressen. Her har jeg valgt å fokusere på de kritikkene som på en eller annen måte tar stilling til filmdebatten. Kritikkene i de store avisene (*Aftenposten*, *Dagbladet*, *Verdens Gang*) og i filmtidsskriftene *Film og Kino* og *Fant* er representert i analysene av begge filmene.

Men før vi kan begi oss inn på analysen av Pål Løkkebergs filmer, skal vi først se hva som rørte seg i det norske filmmiljøet før hans debut som spillefilmregissør i 1967.

## KAPITTEL 2: Nye visjoner for norsk film

I anledning Kommunale Kinematografers Landsforbunds 50-årsjubileum i 1967 fikk Sigurd Evensmo i oppdrag å skrive norsk filmhistorie. Resultatet kom i form av *Det store tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år*, en bok som foruten å være den første sammenhengende fremstilling av norsk films historie, også bærer sterkt preg av å være et vitnesbyrd om en filmmanns syn på egen samtid. Evensmos avsluttende betraktninger fra *Det store Tivoli* skal derfor få åpne denne historiske redegjørelsen for de debattene som gjorde seg gjeldene i det norske filmmiljøet i årene før Pål Løkkebergs debut i 1967. Datoen er 28. november 1965 og vi befinner oss på Filmforbundets kongress over temaet, ”Hva vil vi med filmen?”:

I salen satt Tancred Ibsen og Olav Dalgard side om side med det store oppbudet fra ”mellomgenerasjonen”, som var grånet enda litt mer i slitet for å få lov til å lage film i Norge. Og rundt småbord like ved – 20-åringene, den tredje generasjonen som stilte opp med samme drøm og besettelse, men også sprekkeferdige av modernisme og opposisjon mot de avfaldige 40-åringene – som til gjengjeld hadde gitt dem betegnelsen ”desert-generasjonen”. Der var Rolf Clemens som hadde kommet i gang med *Episode* (1963), Pål Bang-Hansen med utdannelse fra Roma og like foran regidebut med *Skrift i sne* (1966), Pål Løkkeberg med utdannelse fra Paris og underveis med *Liv*. For første gang i Norge, unge regissører som fra starten av hadde hentet sine sterkeste impulser i Europa og bevisst tok sikte på å følge opp de nyeste strømmingene i internasjonal filmkunst, kanskje særlig italieneren Antonioni og franskmannen Godard. Snart skulle de finne støtte hos en filmkritikk som selv var blitt så bølgebevisst at den sterkeste anerkjennelse til et nytt filmverk av hjemmeproduksjon ofte fikk uttrykk i forsikringen om at filmen var ”så unorsk som mulig”! (Evensmo, 1967, s. 360)<sup>14</sup>

I det bildet Evensmo her tegner av sin samtid – der de tre generasjonene, den gamle garde, de grånende 40-åringene og den unge ”desert-generasjonen” sitter samlet til felles løft for norsk film – finner Evensmo avslutningen på sin beretning om norsk film gjennom 70 år. Forfatteren virker overbevist om at den nye generasjonen bærer med seg et løfte om oppbrudd, og at tiden nå var moden for å ta spranget fra det gamle til det nye i norsk film. Bakgrunnen for denne troen på en nært forestående forløsning av norsk film i 1965, som blant annet Pål Løkkebergs *Liv* bar bud om, kan oppsummeres i fire nøkkelhendelser: For det første forsterket *kinokrisen* (i form av publikumssvikt og lav nasjonal filmproduksjon av varierende kvalitet) behovet for å oppgradere filmens status.<sup>15</sup> For det andre bidro *Statens Filmkontroll*

---

<sup>14</sup> Det er uvisst om ”desert-generasjonen” er en skrivefeil hos Evensmo eller om han bevisst benytter seg av Carsten E. Munchs stavelse av benevnelsen på kongressen, som Pål Bang-Hansen antydte at kunne spille på en dobbeltbetydning: ”ørken-generasjonen” ”for å understreke denne ørken av unge mennesker” som så langt ikke hadde gitt ”frukter” (*Rush-Print*, 1966, nr. 1, s. 9).

<sup>15</sup> Elsa Brita-Marcussen hadde en lengre artikkel om kinokrisen i *Norsk Filmblad* i 1964 (nr. 4, s. 98, 99, og 104) der hun påpekte at det ikke kun var fjernsynssendingene som startet i 1960, som nå gav kinoen konkurranse som

*sensur* av såkalt ”seriøs” film – som klippingen i Ingmar Bergmans *Tystnaden* i 1963 og totalforbudet av Vilgot Sjömans *491* i 1964 – til at spørsmål om filmens status som en fri, kunstnerisk uttrykksform og om kunstens integritet og overformynderi på kinopublikummets vegne, fikk mye oppmerksomhet. ”Vi krever dispensasjon [fra sensurloven] for film som er kunst,” stod det på lederplass i *Fant* i 1965 (nr. 2, s. 5). For det tredje ble den kommersielt motiverte stønadsordningen av 1955 revidert. Med den nye *stønadsordningen* som trådte i kraft i 1964 kunne kunstnerisk ambisiøse filmer få produksjonslån av staten etter forhåndsvurdering av manuskript og budsjett hos Statens Filmproduksjonsutvalg (Hanche, Iversen og Aas, 1997, s. 62). Den fjerde nøkkelhendelsen var ”*filmkrigen*” i Norsk Film A/S som fikk sin løsning i 1964. Bakgrunnen for denne striden var den nyansatte direktøren Otto Carlmars rykte som ”Filmens private forretningsmann nr 1” (Evensmo, 1967, s. 344). Hans inn gripen i en produksjon under Kåre Bergstrøms kunstneriske ledelse førte til at flere filmarbeidere, ”de 44” som snart ble til mange flere og omfattet de fleste filmarbeiderne, boikottet selskapet inntil direktøren og styret stilte sine plasser til disposisjon slik at filmfolkene selv kunne velge sin kunstneriske ledelse. (Hanche, Iversen og Aas, 1997, s. 62). Gjennomgående for disse hendelsene var at de på forskjellig måte bidro til at synet på film som kunstnerisk uttryksmiddel og følgelig kulturelt (og statlig) ansvarsområde, vant terreng framfor synet på film som forretning og lett underholdning. Dette gav seg også utslag i dannelsen av flere filmklubber og i krav om en mer spesialisert og teoretisk fundert filmkritikk.

Med Evensmos tidsportrett i mente, skal vi se hva tre sentrale filmtidsskrifter, som representerer tre ulike innfallsvinkler til film, forteller om ”den nye filmsituasjonen”.

## Nye tider, nye tidsskrifter

Det første alle tidsskriftene vitner om, er et økt ordskifte om film: Både Filmfondets medlemsblad *Rush-Print* og det *Cahiers du Cinéma*-inspirerte tidsskriftet *Fant* så dagens lys for første gang i 1965.<sup>16</sup> Det tredje tidsskriftet, *Norsk Filmblad*, utgitt av Kommunale Kinematografenes Landsforbund, skiftet design og navn til *Film og Kino* ved årsskiftet 1964-1965. To av *Fants* grunnleggere, de allerede omtalte Pål Bang-Hansen og Rolf Clemens, var begge kjente som filmskribenter og hadde filmutdannelse fra utlandet. Den tredje, ansvarlig

---

kveldsunderholdning, men at også bedre økonomiske kår for folk flest på 1960-tallet bidro til at man fikk flere og mer varierte fritidssysler. Nedgangen i besøkstall vedvarte gjennom hele tiåret, med nesten en halvering i publikumsbesøket fra 1960 til 1970. (Hanche, Iversen og Aas, 1997, s. 66)

<sup>16</sup> Tidsskriftet er oppkalt etter Tancred Ibsens film *Fant* (1937) fordi ”denne filmen har det som norsk etterkrigsfilm stort sett har manglet: holdning og poetisk visjon” (*Fant*, 1965, nr. 1, s. 5).

redaktør Sylvi Kalmar, hadde erfaring som filmjournalist og kritiker. I bladets første nummer skisserer hun bakgrunnen for opprettelsen av tidsskriftet:

Det gjærer ikke lenger under overflaten i filmens u-land; det har for lengst kommet til åpen konflikt. I denne situasjonen har vi her i landet ikke hatt ett eneste seriøst tidsskrift. *Fant* er et forsøk på å skape et slikt tidsskrift. Vi konkurrerer ikke med noen, vi fyller et opplagt tomrom. ... En ny generasjon filmskapere er underveis. Et nytt filmpublikum er ved å ta form. Nye krav til filmens virkemidler og filmens funksjon er ved å utkrystalliseres. (1965, nr. 1, s. 5)

Også *Rush-Print* kom for første gang ut i juni samme år. *Rush-Print* hadde som målsetning å bedre kommunikasjonen mellom forbundets styre og medlemmene og bidra til å normalisere ”tilspissingen av forholdene mellom organisasjoner og enkeltpersoner innen filmyrket” som hadde toppet seg i løpet av det forgående året under opprøret i Norsk Film A/S (*Rush-Print*, 1965, nr. 1, s. 1). En av ildsjelene bak dette opprøret og formann i Filmforbundet, Carsten E. Munch, betegnet tidsskriftets forhold til den aktuelle filmsituasjonen slik:

Hva er en rush-print? Et råstoff, uredigert, kaotisk, kanskje ikke en gang noe fullstendig – men med noe i seg, en tanke bak, en spire til noe. Var man prest ville man kunne bruke dette som utgangspunkt for en hel prediken om dagens filmsituasjon: denne situasjon som kan føre oss inn i noe nytt. Intensjonene er der, mange tanker foreligger, råstoff er samlet, – men selve resultatet gjenstår. (*Rush-Print*, 1965, nr. 1, s. 3)

Det kommer fram at artikuleringen av *en ny filmsituasjon* var sentral i de nye tidsskriftenes første numre. Denne nye filmsituasjonen er nært knyttet til nødvendigheten av å ta stilling til bestemte syn på film, nemlig film som kunst eller film som forretning. *Fants* redaktør er i sin leder programmatisk entydig i dette henseende: ”Ordet er fritt – meget fritt.” skriver Kalmar i *Fant* (1965, nr. 1, s. 5): ”Vi stiller bare et krav: at hvor de to synsvinkler film som forretning og film som kunst blir motsattrettet, er det den siste som skal gjøres gjeldende her.” Det samme synspunktet finner vi også hos Carsten E. Munch i hans artikkel i *Rush-Print* (nr. 1, s. 3) fra samme år: ”Hensikten med film er vel ikke at de mennesker som satser penger på foretagender skal få dem tilbake? Det skal da være forskjell på tannpasta og film?” Også i *Film og Kino* ble det i redaksjonens ledere nå lagt vekt på å fremheve det kunstneriske ved filmmediet.

Men til tross for at filmtidsskriftene vitner om at synet på film var i endring, gikk den kunstnerisk ambisiøse filmen for halvtomme saler i disse årene, hvis de i det hele tatt ble satt opp. De amerikanske underholdningsfilmene hadde derimot sitt faste tak på kinopublikummet

(*Film og Kino*, 1965, nr. 1, s.11).<sup>17</sup> Nicole Macé peker i *Film og Kino* i 1964 på at det folk flest forstod med betegnelsen ”god underholdning” var det motsatte av ”kunstnerisk film” og ”når de går på kino vil de fleste imidlertid ikke høre om ”vanskelige” filmer, eller simpelthen filmer som tør gi seg ut for kunstverker” (nr. 9/10, s. 241). Det var ikke bare ny kunst på kinolerretet som fikk en kjølig mottakelse.<sup>18</sup> I 1964 sto stridens bølger høyt om Fjernsynsteaterets mange oppsetninger av modernistiske stykker. I årsskiftet 1964-65 var man i *Norsk filmblad* (1964, nr. 12, s. 286) spesielt interessert i ”den del av kritikken som går ut på at de stykker som vises er så moderne, så intellektuelle, eller på andre måter så spesielle, at en betydelig gruppe foretrekker å slå av apparatet og tenke på noe annet”. For i motsetning til Fjernsynsteaterets sjef, som fikk dekket sine utgifter om oppsetningen ble sett av 1000 eller en million, måtte kinosjefen i høyere grad ta hensyn til publikums ønsker:

Skal våre kinosjefer beklage at det er slik? At de av økonomiske grunner ikke skal la den ene ”Ny bølgen” [sic] etter den andre skylle gjennom kinosalen, til de har tatt med seg den siste kinogåer? Vi tror ikke kinosjefene skal beklage det. Vi mener tvertimot at kinosjefene skal være glade for at de i billettinntektene har et korrektiv, slik at de ikke fjerner seg for langt fra det publikum vil se. (*Norsk Filmblad*, 1964, nr. 12, s. 286)

Kinosjefene skulle altså ikke misunne Fjernsynsteatersjefen muligheten for å spille over hodet på folk. Man trodde i denne sammenheng mer på ”den blyge tilnærming enn på voldtekt”, siden publikum ikke var mottakelige for ”den nye bølge”, det vil si den modernistiske tendensen som slo igjennom i fransk film i 1959 (*Norsk Filmblad*, 1964, nr. 12, s. 286).

Den kulturpolitiske debatten om film som kunst eller underholdning fortsetter i *Film og kino*, ved at kinematografene stadig må forsvare seg mot kritikk for ikke å prioritere spesielt verdifulle, prisbelønte eller ”seriøse” filmer. Vi skal ikke gå videre inn i denne kulturpolitiske debatten, som kan sies å danne et bakteppe for de norske filmskapernes virke, men skal i den videre lesningen av filmtidsskriftene legge vekt på beskrivelser av den aktuelle filmsituasjonen, og filmskapernes egne betraktninger. Selv om oppgavens omfang er begrenset til å gjelde det nasjonale ”ordskiftet”, inngår dette på samme tid i en større sammenheng, nemlig i en internasjonal kontekst: ”På internasjonalt plan har filmen endret

---

<sup>17</sup> I referansene til *Film og Kino* (og *Norsk Filmblad*) er sidetallene hentet fra årbøkene, og ikke fra de enkelte utgavene av tidsskriftet.

<sup>18</sup> Det abstrakte og non-figurative i billedkunsten, det a-tonale i musikken og den frie formen innen lyrikken, ble også møtt med mye skepsis av det norske publikum og av den ”gamle garde” innen de respektive kunstformene. Her kan ”Tungetaledebatten” på 1950-tallet nevnes, og billedutstillingen ”Kunst eller rabbel” i 1962. Tungetaledebatten var en litterær debatt om den modernistiske lyrikken i Norge der modernistiske forfattere møtte motstand fra tradisjonalistene, som André Bjerke og Arnulf Øverland. Sistnevntes foredrag ”Tungetale fra Parnasset” gav debatten sitt navn. Her hevdet Øverland at den modernistiske lyrikken ikke var annet enn snikksnakk og tungetale uten mening. Utstillingen ”Kunst eller Rabbel” hadde som formål å vise at den modernistiske kunsten ikke kunne skilles fra ordinært rabbel hvem som helst kan rable ned.



karakter, fra ren forretning mot kultur. Prosessen er ikke avsluttet”, sa Carsten E. Munch i et intervju i 1965: ”For så vidt står vi midt inne i den her i landet” (*Film og Kino*, nr. 2, s. 85).

## Generasjonsskifte og fornyelse i filmen

Nettopp i disse årene, i etterkant av kinokrisen og kinokrigen, kommer det til uttrykk en forventning om at en ny generasjon filmskapere skal bringe den norske filmen opp på et internasjonalt nivå. Vinteren 1965-66 skrives det i alle de tre tidsskiftene om ”generasjonsskifte”, ”vårløsning”, ”vårvær” og ”tøvær” i norsk film.

Våren 1965 gav *Film og Kino* ut et dobbeltnummer med spesialartikler om norsk film. I den første artikkelen, ”Vårløsning i norsk film”, får man vite at ”den nye stønadsordningen allerede har gitt seg utslag i en serie ambisiøse planer” (nr. 2, s. 82). Foruten de etablerte filmskaperens nye produksjoner, deriblant Arne Skouens *Vaktpostene*, Nils R. Müllers *Equilibrium*, Jan Erik Dürings *Hjelp, vi får leilighet!* og Nils Reinhart Christensens tredje Stompa-film, så man spesielt fram til Pål Bang-Hansens debut som spillefilmregissør med *Skrift i sne* og Rolf Clemens’ andre spillefilm, *Klimaks*. Det var også rettet store forventninger til den dansk-norske co-produksjonen *Sult* i Henning Carlsens regi. ”Jo det er virkelig tøvær i norsk film for øyeblikket. En så variert og allsidig produksjon har vi sjelden sett maken til” (*Film og Kino*, 1965, nr. 2, s. 82).

Ifølge Filmforbundets formann, Munch, var ”det intet mindre enn et generasjonsskifte som sto for døren” og han regnet med at ”noen forhåpentlig vil få til filmer som både er kunstnerisk forsvarlige og som viser berettigelsen av vår aksjon [opprøret i Norsk Film A/S i 1964].” Noen få måneder senere samme år kom forventningene til den nye generasjonen, og den nye stønadsordningen, til uttrykk:

Ingen venter at den nye ordningen skal gi resultater over natt, men i år har man vel lov til å håpe at flere av de prosjekter som er i støpeskjeen vil kunne gi interessante resultater. ... En fornyelse er ikke bare å klippe på en ny måte, sette inn svarte ruter hist og pist, bruke autentisk lyd istedenfor musikk. Fornyelse er ikke bare å sjokkere, fornyelse er ikke å være moteriktig i filmhåndverket. (Munch, *Rush-Print*, 1965, nr. 1, s. 3)<sup>19</sup>

Samtidig som man forventet et nytt kunstnerisk uttrykk, ble de unge filmskaperne advart ”mot slavisk [å] følge moteriktige formler”, det vil si den franske nye bølgen. Vi kan se at det eksisterte en skepsis til den modernistiske filmens innhold og formspråk også i filmfolkens rekker. I første utgave av *Rush-Print* i 1966 ble det annonsert at nå skulle ”fortiåringene” og

---

<sup>19</sup> Med ”svarte ruter hist og pist” henvises det kanskje til Jean-Luc Godards film *Une femme Mariée* der Godard har klippet inn biter av negativ film i enkelte scener.

”desertgenerasjonen” gå løs på hverandre. Her kommer det frem at representantene for den yngre generasjon, deriblant Clemens, Bang-Hansen og Løkkeberg, ikke hadde oppført seg i henhold til forventningene: ”Hvor ble det av de unge dårer som skulle stå opp og si svinske ting?”, ville man vite.<sup>20</sup> Man etterlyste den nye generasjonens egen formulering om sitt eget utgangspunkt. Utfordringen ble tatt imot av flere av de ”yngre”. Den vordende filmskaper Lasse Henriksens reaksjon på tiltale var: ”De som tilhører gruppen ”førtiåringene” har tydeligvis latt seg overbevise om at de ikke har nådd sine mål – ikke riktig har fått det til – [og de] må vel føle seg en smule ydmyket. Men virkelig deprimerende må det være å oppdage at det ennå ikke står en solid, initiativrik, ny generasjon klar til å overta arbeide videre, men bare talenter” (*Rush-Print*, 1966, nr. 2, s. 4). Pål Bang-Hansen peker i sitt svar til Munch på at førtiåringenes engasjement har dreid seg om de økonomiske betingelser framfor mediet selv, og avslutter sitt innlegg med disse ordene: ”I dag sitter førti-åringene, og snart også vi yngre, bundet i en tradisjon fra tretti-åra, en tradisjon vi nå må bryte, alle sammen, skal vi komme videre med det som er hovedsaken, å utvikle håndverket til kunst” (*Rush-Print*, 1965, nr. 2, s. 9).

På bakgrunn av ordskiftet i tidsskriftene ser vi at forventningene til den nye generasjon var store, og at de unge følte et betydelig press: ”Filmfolk krever og krever, men nå må de snart vise at de kan noe, er et refreng som går igjen,” skrev Pål Bang-Hansen (*Film og Kino*, 1965, nr. 6, s. 178). Som ung filmskaper følte han seg truffet hver gang denne setningen kommer opp. Sommeren 1966, under et år før Løkkebergs debut med *Liv*, blir filmmiljøet igjen utfordret, denne gangen av Bjørn Bjørnsen i *Film og Kino* under tittelen *En fremtid for norsk film?*:

Film er kunst for de mange. Men er vi her i landet mange nok til at vår film kan bli kunst? Er vårt kinopublikum stort nok til at det fins økonomisk grunnlag for å lage film som tar sikte på et begrenset publikum, slik det må være hvis filmen skal kunne utvikle seg til en kunstform som tiltrekker talentene? Hvor går grensene for vår filmproduksjon? ... Dusinvis av regissører har gitt mer eller mindre løfterike debuter. Løftene er sjelden blitt innfridd. Skyldes det regissørene eller miljøet, det økonomiske såvel som det kunstneriske? Er den nye stønadsordningen og omorganiseringen av Norsk Film A/S et tegn på nye tider for norsk film? Hva kan vi utlede av årets norske filmproduksjon? (*Film og Kino*, 1966, nr. 6, s. 176)

Hovedpoenget ved å bruke dette sitatet er å understreke hvilke spørsmål man stilte seg i filmbransjen rett forut for Løkkebergs debut. Ønsket om å få filmskaperne i tale, og da spesielt de unge, var stort. Men hva ønsket de unge å snakke om? Det dreide seg om støtteordninger og da spesielt om filmregissørens og manuskriptets rolle i denne.

---

<sup>20</sup> Det var Jørn Donners ord fra Filmkonferansen i november 1965.

## Filmforfatteren og manuskriptet

Som i Frankrike på slutten av femtitallet, kan man ut fra tidsskriftene se at det i Norge på sekstitallet var stemmer som talte for en løsrivelse av filmen fra den litterære tradisjonen:

For første gang i lydfilmens historie i vårt land kan vi i dag telle et betydelig antall filmkunstnere som vil noe med sin film, og som bevisst vil bruke filmen som et kunstnerisk uttrykksmiddel på samme måte som forfatteren bruker romanen, lyrikeren diktet og dramatikerens teateret. (*Film og Kino*, 1966, nr. 2/3, s. 48)

Vi ser at til og med i *Film og Kino* ble forventningene til norske filmskaperne knyttet til forestillingen om auteuren.<sup>21</sup> I artikkelen ”Une Certain Tendance dans le cinema francaise”, trykket i *Cahiers du Cinéma* i 1954, hadde Francois Truffaut gått til angrep på den såkalte ”kvalitetstradisjonen” preget av filmatiseringer av litterære verker og psykologisk realisme. Auteurkritikerne hevdet som kjent at regissøren ikke lenger kun skulle iscenesette en manusforfatters tekst og anvisninger. Den virkelige filmskaperen – auteuren – skulle sette sitt personlige preg på hele filmen, både dens form og innhold.<sup>22</sup> Franskmennene valgte i denne anledningen (de noe paradoksale) termene *auteur* og *cinéma d'auteur* for å karakterisere dette forholdet. Poenget var, som vi allerede har vært inne på i teorikapittelet, å betegne forholdet mellom skaper og verk, nemlig at regissørens forhold til filmen ideelt sett skulle være analogt med det forfatteren hadde til sin roman.<sup>23</sup> Denne nye forestillingen om filmskaperen kom, i norsk sammenheng, tydelig til uttrykk i diskusjonene om film som kunst og om filmkritikk, men også mer akutt i diskusjonene om støtteordningene.

Med den nye støtteordningen fikk en filmskaper støtte på bakgrunn av et utarbeidet manuskript med tilhørende budsjett og produksjonsplan. Den erfarne filmskaperen Nils R. Müllers holdning til manuskriptets rolle i filmproduksjon var på linje med den som lå til grunn for støtteordningen:

Å lage en god film begynner med å skrive et godt filmmanuskript. En behøver ikke være en Ibsen eller Strindberg for å skrive et godt filmmanuskript, men en må ha et sterkt behov for å uttrykke seg gjennom film. Filmmanuskriptet er en

---

<sup>21</sup> Det er betegnende i denne sammenheng at det norske Filmforbundets regi- og forfattergruppe fikk sete ved Kunstnerrådet i 1965, først og fremst gjennom Arne Skouens innsats.

<sup>22</sup> Det som er viktig å understreke i denne sammenheng er at tilhengerne av auteurkritikken aldri refererte til den som et teoretisk grunnlag: *le politique des auteurs* var først og fremst et kritisk og polemisk ståsted. Mer eller mindre tilsvarende standpunkter var snart å finne i andre tidsskrifter og i andre land. Blant annet *Movie* i Storbritannia og *Film Quarterly* og *Film Culture* i USA.

<sup>23</sup> Parallellen mellom filmskaperen og forfatteren ble riktignok trukket allerede i 1948 av forfatteren og filmskaperen Alexandre Astruc i artikkelen ”The birth of a new avant-garde: La caméra-stylo”: ”Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene,” skrev Astruc. ”The filmmaker/author writes with his camera as a writer writes with his pen.” Astrucs hovedanliggende i denne artikkelen var å peke på hvordan filmen nå var i ferd med å bli en uttrykksform på linje med maleriet og litteraturen: I stand til å uttrykke abstrakte tanker, omhandle ethvert tema og lages i enhver genre.

teknisk huskeliste for regissøren, som har selve historiens innerste mening bygd inn i sinnet, og det er ut fra denne meningen han på forhånd utformer sin film i alle detaljer. Filmen vil således være laget før innspillingen begynner, den eksisterer som en virkelighet i regissørens forestillingsverden. Å spille filmen inn er kun en konkretisering av en eksisterende kunstnerisk virksomhet. (*Film og Kino*, 1966, nr. 6, s. 178)

Tidsskriftene viser imidlertid at de unge filmfolkene ikke hadde det samme forholdet til filmmanuskriptet. Flere av de unge regissørene og filmkritikerne mente at den nye "filmforfatteren" måtte tenke i bilder, eller i nettopp film, for å kunne lage "virkelig" film. En som riktignok ikke tilhørte den unge garde, men som uttrykte dette på en meget presis måte var Arne Skouen (*Fant*, 1965, nr. 1, s. 24): "Så skjer det at unge mennesker som vil uttrykke seg kunstnerisk, er så ett med filmen som medium, at de tenker i film; unge for hvem det for 30 år siden ville vært naturlig å uttrykke seg i romaner, noveller, skuespill." For noen var det litterære filmmanuskriptet en omvei om ordene. Dermed oppsto spørsmålet om manuskriptets avgjørende rolle i støtteordningsprosessen.

Ifølge den unge regissøren og filmkritikeren Pål Bang-Hansen var et spillefilmmanuskript "en hasardiøs historie som skrives når dagens fast betalte jobb er unnagjort" (*Film og Kino*, 1966, nr. 6, s.178).<sup>24</sup> Framfor å vurdere det enkelte manuskript skulle filmprodusenten heller satse alt på et kort, la filmskaperen få fast gasje for å arbeide fram et kvalitetsprodukt fra idé til ferdig film. Og uten produsent Egil Monn-Iversens støtte ville ikke Bang-Hansens *Skrift i sne* blitt en realitet: "Han satset med sikkert tap for øyet." presiserte Bang Hansen i samme intervju.<sup>25</sup> Monn Iversen mente produsentene måtte tore å satse på den vordende filmkunstner og stå ham bi gjennom hele prosessen:

Dyktige håndverkere er bra nok, men den livgivende injeksjon kan bare komme fra en kunstner, og finner vi først denne ene, er jeg overbevist om at andre vil følge etter. For å finne denne kunstneren må staten og produsentene til å begynne med tape penger, ta feil ni ganger, men ha rett den tiende, og da vil det vise seg at investeringene var lønnsomme tross alt. Ingen venter at vår filmkunstner skal slå ut i full blomst etter én film ... (*Film og Kino*, 1966, nr. 6, s. 192)

Det var ikke kun økonomiske årsaker til misnøyen med manuskriptets status i støtteordningen. Sylvi Kalmar hevder at ordningen også har *estetiske* konsekvenser (*Fant*, 1966, nr. 7/8, s. 7): "Til grunn for sine vurderinger har statens Filmproduksjonsutvalg til i dag utelukkende lagt litterære kriterier. Man har *ikke* oppfordret til søken etter ny form, enda alle ansvarlige måtte være klar over at det er her det til nå hadde sviktet for norsk film." Det kan virke som om Elsa

---

<sup>24</sup> Også Müller så dette poenget og foreslo at man som i Danmark skulle få støtte til å utvikle manuskript.

<sup>25</sup> Egil Monn-Iversen produserte også blant annet *Klimaks* av Rolf Clemens og støttet *Fant* med midler til trykking og leie av lokaler.

Brita-Marcussen, som selv satt i Filmproduksjonsutvalget, som avgjorde filmprosjekters være eller ikke være, delte denne oppfatningen:

Det er klart at en orientering mot en friere eksperimentering med filmstorien [sic] og filmspråket vil skape vansker i forholdet til den statlige støtteordningen. En slik må være utstyrt med visse sikringsmekanismer. Bedømmelse på et utførlig manuskript, er en slik mekanisme. Men den kan også virke som en kunstnerisk bremse. ... *En mann og en kvinne, Masculin, Feminin, Intim belysning* eller *Persona* ville sannsynligvis som manuskriptopplegg ha skapt store bekymringer hos oss i Statens Produksjonsutvalg. (*Fant*, 1966, nr. 7/8, s. 59)<sup>26</sup>

Det er også verdt å merke seg at samtidig som sterke stemmer talte for en løsrivelse fra den litterære tradisjonen, fantes det også de som talte for at sterkere bånd skulle bli knyttet mellom litterære forfattere og filmskapere. Svært mange norske filmer som ble produsert i denne perioden var nettopp filmatiseringer av litterære tekster. Tre av syv norske filmer i 1966 var basert på litterære tekster, blant dem *Afrikaneren* etter manus av Sigurd Evensmo i regi av Barthold Halle.<sup>27</sup> Evensmo hadde bearbeidet sin egen novelle med samme navn, som hadde vært en av tre vinnerne av en konkurranse i regi av Den Norske Bokklubben som nettopp hadde til hensikt å kartlegge norske litterære verker som egnet seg for filmatisering.

Våren 1966 inviterte *Rush-Print* til debatt over temaet ”Filmen og forfatterne”. På Forfatterforeningens konferanse året før, kom det fram at svært mange forfattere ønsket å sette seg inn i det ”nye” kunstneriske medium. Den samme forening i samarbeid med teateravdelingen i Fjernsynet og Filmforbundet bestemte seg derfor for å lage et nytt seminar der filmfolk og forfattere kunne møtes. Jan Erik Düring (*Rush-Print*, 1966, nr. 4, s. 1-2) etterlyste i denne sammenheng de unge forfatterne: ”De som forkaster alt som heter norsk film med en oppgitt mine og en skuldertrekning.”

På dette stadiet er det nødvendig å få klarhet i hva man mente med kunstnerisk film. Dette kan vi undersøke nærmere ved å vende oss til filmkritikken og de samtidige internasjonale strømningene, og da spesielt de europeiske, som den nye generasjonen tok sikte på å følge opp.

## Den nye ”bølgebevisste” filmkritikken

Rolf Clemens var en av de som tok til orde for en mer kritisk og kunstnerisk bevisst filmkritikk: ”I Norge i dag er det tillatt for hvem som helst å skrive om film, politikere, kverulanter, bestemødre i Tvedestrand m.f.” (*Fant*, 1965, nr. 1, s. 26). Clemens etterlyser

<sup>26</sup> Alle disse filmene har typiske modernistiske trekk, spesielt når det gjelder den narrative strukturen.

<sup>27</sup> De andre to var *Før frostnettene* i regi av Arnljot Berg etter Sigurd Hoels roman *Fjorten dager før frostnettene*, og *Sult* i regi av Henning Carlsen etter Knut Hamsuns roman.

kritikere med respekt for filmen, fordi ”kun profesjonell kritikk kan støtte filmkunstneren i hans arbeid”. I 1966 skriver Nicole Macé om den nye situasjonen innen filmkritikken:

I dag derimot [i motsetning til for ti år siden] tar man filmen alvorlig. Den er blant annet blitt et yndet essayemne i pressens spalter. Stadig vekk leser man referanser til begrepet FILMKUNST. Det rår imidlertid en del usikkerhet om hva filmkunst egentlig er. Man får i hvert fall inntrykk av at de forskjellige anmelderne ikke har noen felles – enn si universelle – kvalitetskriteria å holde seg til. (*Film og Kino*, nr 7, s. 238)

Ifølge Macé kunne man skille mellom to garder i filmkritikken, den eldre og den yngre garde, med tilhørende kriterier for filmkunst. For den eldre garde hadde filmkunsten berettigelse hvis den tjente noe annet enn mediet selv: ”Med suveren usakelighet vurderer de derfor kunstproduktet kun ut fra dets idémessige innhold”, skriver Macé. Den yngre garde som hadde sine forbilder i det franske tidsskriftet *Cahiers du Cinéma* mente derimot at filmkunsten ikke behøvde å skjule etter formildende omstendigheter for sin eksistens. Disse unge kritikere blir ifølge Macé begeistret over vanskelig tilgjengelige filmer som krever et aktivt engasjement og en kritisk refleksjon fra tilskueren, mens de er skeptiske til filmer som vekker begeistring hos det store publikum. ”Derfor inndeler de filmene i to kategorier: de som underholder (og dermed trekker publikum og dermed fortjener prinsipiell forakt) og de som ikke underholder. Bare de siste skulle ha krav på betegnelsen *filmkunst*” (Macé, *Film og Kino*, nr. 7, 1966, s. 238). Til tross for å være noe ensidig i sin bedømmelse av filmer bidro de unge kritikere til å rette oppmerksomhet mot aspekter ved filmen som tidligere ble viet liten eller ingen plass i pressens filmanmeldelser. Mens man tidligere hadde sett på filmens tema og fortelling som det avgjørende, så man nå et fokusskifte fra skuespillere til regissøren og fra innhold til form, hvorpå fotografen også fikk en viktigere posisjon. I tråd med auteurkritikernes idealer fokuserte man heller på mediets særegenheter og hvordan filmen ble iscenesatt av regissøren.

Macé var ikke den eneste som var kritisk til den yngre gardes skille mellom kunstfilm og underholdningsfilm. Erling Bergendahl påpeker i *Film og Kino* i 1965 (nr. 8/9, s. 249) at: ”Spørsmålet om hvorvidt film bare er en form for underholdning, eller en egen kunstart, har strengt tatt ingen berettigelse. Kunst og underholdning er ikke, og bør ikke være, to adskilte begreper, for det ene utelukker ikke det annet.” Rolf Clemens uttalelse kan i denne sammenheng fungere som eksempel på den unge gardes skille mellom ”riktig” film og underholdningsfilm: ”I Norge har vi en årlig filmproduksjon på 1 ½ film, resten er filmet folkekomedie, eller folkeforlystelse på celluloid”. Videre spør Clemens: ”Når slike filmer er

dominerende i norsk filmproduksjon, spør man seg uvilkårlig; kan ikke norske filmregissører lage film som er film? Eller tør de ikke?" (*Fant*, 1965, nr. 1, s. 26).<sup>28</sup>

Hva skulle så til for å heve norsk film opp på et internasjonalt kunstnerisk nivå? For det første kan man konstatere at det i hovedsak var den franske filmen, og da regissørene fra den nye bølgen, man skjelte til. Men også flere italienske og enkelte skandinaviske auteurfilmer ble høyt skattet av de norske filmkritikerne som talte for film som kunst. I *Fant* kunne man fordype seg i intervjuer med de kontinentale filmskaperne, ofte oversatt fra *Cahiers du cinéma*. Men også i *Film og Kino* blir den kontemporære europeiske filmen viet stor oppmerksomhet. For eksempel er det andre nummeret av *Film og Kino* i 1965 et spesialnummer om fransk film, der den franske nye bølgen diskuteres. Her blir det redegjort for begreper i fransk film og det er omtaler av blant annet Jean-Luc Godards siste filmeksperiment, *Une femme Mariée*. Det ble også arrangert "Fire franske filmdager" i Oslo 11.-14. mars 1965, der det var visning av seks nyere franske filmer som ikke tidligere var blitt vist i Norge.<sup>29</sup>

Hittil har vi fokusert på den norske filmdebatten slik den kom til uttrykk i de norske filmtidsskriftene. Men som vi har sett spilte de europeiske modernistiske strømningene en viktig rolle i de debattene som gjorde seg gjeldende. Et gjennomgående trekk er at norsk film blir karakterisert som underutviklet sammenlignet med internasjonal film, og da spesielt i forhold til den modernistiske filmen i Frankrike og Italia. Vi skal derfor kort ta for oss hovedtrekkene ved de modernistiske tendensene i europeisk film, og da spesielt fransk nybølgefilm representert ved Jean-Luc Godard. Vi skal også komme kort inn på den italienske modernismen representert ved Michelangelo Antonioni. Avslutningsvis skal vi se hvordan våre naboland tidlig fulgte opp disse modernistiske trendene, før vi vender tilbake til den norske filmsituasjonen i forkant av Løkkebergs debut.

## Ung og eksistensialistisk film

Kort fortalt kan vi si at filmskaperne i den nye franske bølgen sprang ut av den samme generasjonen som auteurkritikken, og at filmene de laget var et forsøk på å omskape deres auteur-ideal til praksis. Ved inngangen til 1960-tallet tok disse filmskaperne et oppgjør med den etablerte filmindustriens kostbare historisk-litterære studioproduksjoner ved å bryte

---

<sup>28</sup> Denne artikkelen vakte forøvrig sinte reaksjoner. Blant annet ble det påpekt at Clemens var så hovmodig at han anså seg selv som den eneste "riktige" norske filmskaper, siden han selv hadde produsert 1 ¼ film det siste året, *Klimaks* og novellefilmen *Pike med hvit ball*.

<sup>29</sup> De mest omtalte filmene på dette arrangementet var André Cayettes to filmer om ekteskapet, en sett med kvinnens øyne, den andre, fra det samme ekteskapet sett med mannens øyne.

med de gjeldende konvensjonene for filmen.<sup>30</sup> Unge filmentusiaster fikk lage film med svært små budsjetter. De tok kameraet fra studioet og ut på gaten, brukte naturlig lys fremfor studiolyt og unge, og ofte uerfarne skuespillere. Manuskriptet var til for å overskrides, og dialoger og scener ble til på settet. Man ønsket spontanitet og naturlighet i skuespillet framfor en innøvd fremføring av replikker. Sentralt i dette generasjonsskiftet, som fant sted i perioden 1958 til 1962 stod tidsskriftet *Cahiers du Cinéma* og dets krets av unge kritikere og filmskapere. En av tidsskriftets grunnleggere var den toneangivende filmteoretikeren André Bazin. Ifølge Bazin (1958) var de formalistiske strømningene i filmhistorien et blindspor. Det var filmens realistiske kvaliteter som skulle forfølges. Man skulle lage filmer fra ”det virkelige liv”, i motsetning til den amerikanske filmen som var dominerende i Europa etter andre verdenskrig. Men det var også flere faktorer som bidro til det skredet av debutfilmer man fikk i Frankrike i overgangen mellom 1950 og 1960-tallet. I 1959 ble det blant annet gjennomført en filmreform i Frankrike som gjorde det mindre risikabelt for produsenter å satse på unge filmskapere. Det fantes også et sterkt kulturpolitisk ønske om å dyrke frem en sterkere europeisk film som kunne konkurrere med den amerikanske (Braaten, Kulset og Solum, 2002, s. 157).

Blant den nye bølgenes mest kjente representanter regner man Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivettes, Claude Chabrol og Erich Rohmer. Spesielt har Jean-Luc Godard (født 1930) blitt stående som den store fornyer og inspirator for sin generasjon. Godards debutfilm, *Au bout de soufflé* fra 1959, markerer, ifølge Gunnar Iversen (1988), ”et vannskille i den moderne filmkunsten”. Et sentralt spørsmål blir hva det er som gjør bølgefilmen vesensforskjellige fra andre filmer.

Begrepet Bølgen [svarer] i virkeligheten ... ikke til noe bestemt, kunstnerisk program, men dekker bare et historisk sammen treff: At en rekke unge, franske regissører begynte samtidig, men hver på sin måte, å søke nye veier innenfor filmkunsten. Denne fornyelsesvilje er Bølgenes representanters eneste fellestrekk. (*Film og Kino*, 1965, nr. 2, s. 49)

Men på tross av ulikhetene filmene imellom er det svært vanlig å fremheve noen felles fronter der bølgereregissørens fornyelsesvilje møttes, og hvor det ble utkrystallisert trekk som preger denne generasjonens filmer. Blant annet finner man i bølgereregissørens filmer svært ofte en grad av selvrefleksivitet både på et medialt og et narratologisk plan, intertekstualitet, og sist men ikke minst er filmene som fortellinger ofte mer åpne og flertydige. (Braaten, Kulset og

---

<sup>30</sup> ”Den nye bølgen” ble først lansert av en kvinnelig journalist og hadde opprinnelig en politisk valør. Den nye bølgen henspente da til en yngre generasjon samfunnsbevisste borgere som skulle bringe Frankrike ut av den politisk og økonomisk stillstand.



Solum, 2002, s. 160-161) På mange måter kan man si at det var den modernistiske tendensen i de andre kunstartene som nå hadde innhentet filmen. Man hadde sett modernistisk inspirert filmkunst allerede på 1920-tallet, samtidig som modernismen oppsto i de andre kunstartene. Men det var først på 1950-tallet at filmen var ”moden” nok til å kommentere sin egen tradisjon og estetiske utvikling på samme måte som de andre kunstartene hadde gjort tretti år tidligere. Spesielt tydelig er inspirasjonen fra Bertholt Brecht og det anti-illusjonistiske teater. I det filmens materialitet og fortellingen som konstruksjon blir synliggjort, brytes fortryllelsen som får oss til å se på filmen som en filmet virkelighet, som refleksjon. Ettersom man blir revet ut av fiksjonen blir man påminnet om filmen som produksjon og fortellingen som konstruert. Ved å gjøre dette gav man tilskueren en helt ny rolle: fra passivt tilskuende til aktiv og kritisk medprodusent av betydninger. I stedet for å spørre seg om hva som vil skje videre, er det nå et annet spørsmål som trenger seg på: ”Hvorfor skjer dette?” og ”Hva vil man med denne filmen?”

Disse distanserende effektene kom til uttrykk på flere plan i bølgefilmene. Man ser en dreining fra den tidligere klassiske fortellerformen og den realistiske estetikken til en ny og eksperimenterende fortellerstil som fikk utslag både på filmenes uttrykks- og innholdsplan. Filmens fortelling har ikke lenger en klart definert begynnelse og slutt, og handlingen er ikke nødvendigvis strengt dramaturgisk. I stedet for en tydelig handlingsutvikling som toppe seg i et klimaks og vendepunkt med påfølgende gjenoppsett av harmoni ved fortellingens ende, er fortellingene i bølgefilmene løsere. Også filmenes karakterer er løsrevet fra de narrative strukturene: De kan vandre mer eller mindre målløst omkring uten at deres handlinger er motivert ut fra et ”plot”. Et blant flere eksempler er Godards *Vivre sa vie* (1962) som er en film med episodisk struktur.

På uttrykksplanet blir illusjonen ytterligere brutt ved at filmens egenskap av å være fortalt eller filmet blir fremhevet ved å synliggjøre de filmatiske grepene. I den klassiske filmen hadde man ved hjelp av den analytiske redigeringen ønsket å oppnå en umiddelbarhet til fortellingen, der selve mediet skulle være så gjennomsiktig som mulig. Men i flere av bølgefilmene ser man en vilje til å synliggjøre filmens materialitet: ”Filmspråket” blir dermed tematisert. ”Den nye bølgen er befolket med regissører som tematiserer filmens diskurs eller fortellerplan”, hevder Braaten, Kulset og Solum (2002, s. 161). Spesielt kjent i denne sammenheng er Godards innføring av jump-cuts og det håndholdte og dertil urolige kameraet.<sup>31</sup> Ifølge Godard var filmens form og innhold to sider av samme sak: ”jeg vet at man

---

<sup>31</sup> Også kalt hoppklipp på norsk. Man opplever at bildet hopper hvorpå den romlige og tidsmessige dimensjonen brytes ved at motivet er det samme men kameraet har beveget seg.

her i Amerika skjelner mellom form og innhold,” sa Godard i 1965 (*Fant*, 1966, nr. 7/8, s. 5): ”Men for meg er stilen bare utsiden av innholdet, og innholdet innsiden av stilen, som det er med kroppen. Kropp og sjel går sammen, du kan ikke skille dem.”

Motivert av ønsket om en mer realistisk filmestetikk og en stram økonomi, ble flere av bølgefilmene til utenfor studio, det vil si, ”on location”. Denne forflytningen ut på gata, resulterte i at byen ble en viktig rolleinnhaver i de nye filmene. Her er inspirasjonen fra Bazins realistiske estetikk spesielt tydelig: Det er vanlige menneskers virkelighet som blir formidlet. Ifølge Braaten, Kulset og Solum (2002, s. 168) var det en sentral tendens ved etterkrigsmodernismen i filmen at man i stedet for å beskrive den ytre sosiale virkeligheten søkte å skildre menneskets subjektive, mentale virkelighet. I filmene møter vi særlig unge mennesker i et moderne samfunn omgitt av byens liv, biler og menneskemasser, reklame og kafeer, det er en urban virkelighet som inntar lerretene.<sup>32</sup> Disse unge menneskene, gjerne opprørerne og antihelter, som har havnet på kant med den borgerlige (dobbel)moral stiller spørsmål ved det kapitalistiske samfunnet.<sup>33</sup> Spesielt Godards filmer, men også filmer av Truffaut og andre, var preget av eksistensialismen som dominerte det unge intellektuelle klimaet i Frankrike på denne tiden. Denne filosofiske retningen med utspring i Jean Paul Sartre og Simone de Beauvoirs tekster, blir ofte sett på som en reaksjon på de mer tradisjonelle filosofiske retningene som på enten metafysisk eller naturvitenskapelig grunnlag definerte menneskets væren. Eksistensialismens grunntanke er derimot at mennesket er fritt og defineres ut fra hvordan man selv velger å leve sitt liv. Et annet gjennomgangstema er forbrukersamfunnets faste grep om individene som strever etter å være moteriktige. Spesielt tematiseres den unge kvinnens rolle i samfunnet. I Godards filmer mellom 1960 og 1966 spilles denne unge kvinnen av regissørens kone, Anna Karina. I *Vivre sa vie* (1962) møter vi Nana i Paris. Hun har forlatt mann og barn og vi følger henne på veien til prostitusjon og kriminalitet. I *Une Femme Mariée*<sup>34</sup> (1964) problematiseres kvinnens rolle som statusobjekt for ektemannen, eller som seksualobjekt for elskereren. Lenger ut på 1960-tallet får disse temaene er mer politisk og feministisk undertone, noe vi skal komme vi tilbake til senere i oppgaven.

Mens den nye bølgens unge filmskapere hadde forkastet filmens omgang med litteraturen, ser man på 1960-tallet en tilnærming mellom den unge og nye litteraturen og

---

<sup>32</sup> Dette at man tok byen i bruk hadde man riktignok allerede sett i den neorealistiske filmen i Italia, som Bazin hyllet som den fremste i filmhistorien.

<sup>33</sup> Godard var svært inspirert av de amerikanske B-filmene, og hans filmer rommer ofte kriminelle og voldelige handlinger, pistoler, bil-race og så videre. Av og til får dette parodisk og ironisk virkning.

<sup>34</sup> Filmen het opprinnelig *La femme Mariée*, men ble forandret til singular form for ikke å vekke anstøt.

filmen. Samarbeidet mellom den etablerte og anerkjente filmskaperen Alain Resnais (som hadde forbløffet verden med *Hiroshima, mon amour* i 1959) og forfatteren Alain Robbe-Grillet resulterte i den nyskapende filmen *L'année dernière à Marienbad* i 1961. Robbe-Grillet var en sentral skikkelse i den litterære nyorienteringen, *Le Nouveau roman*, på 1950-tallet. Den nye romanen skulle i motsetning til 1800-tallets roman, ikke omhandle den virkelige og historiske verden, men hva romanen i seg selv kunne være. Derfor brøt man med det helhetlige fiksjonsuniverset og eksperimenterte med fortellingens narrasjonsnivå (fra en utenforstående og allvitende forteller til mer tvilsomme og subjektive fortellerstemmer), man forkastet den lineære tiden og den mekaniske kjeden av årsak-virkning på handlingsplanet. Den tradisjonelle psykologiske forankringen av roman-karakteren og ”den gode historie”, var ifølge Robbe-Grillet utdaterte forestillinger den nye romanen måtte kvitte seg med (Aarset, 2003). De stod ikke lenger i forhold til det moderne menneskets liv og erfaring. Mot det lineære og kausale i den tradisjonelle romanene, stilte Robbe-Grillet opp det kunstneriske presens og den serielle fortelling. I filmen *L'annè dernière a Marienbad* kommer dette til uttrykk ved at det er umulig for tilskueren å konstruere en lineær og sammenhengende fortelling ut fra de bildene man får se: ”*Marienbad* er ikke et eventyr som utspenner seg over et år og åtte dager som vår scriptgirl trodde. Det utspiller seg heller ikke over en måned: Det er en historie som varer i nøyaktig en time og toogtredve sekunder, den tid filmen tar.” (Fant, 1968, nr 9/10, s. 20) Slik blir filmen en opplevelse som skapes i øyeblikket ved at tilskueren inviteres til å spille en medskapende rolle i møte med filmen.

Alain Robbe-Grillet regnes ikke blant den franske nye bølgens regissører, for han begynte også selv å regissere filmer (først *L'imortelle* i 1963), men som vi har sett fantes det flere likhetstrekk mellom Robbet-Grilletts kunstneriske ståsted og de unge regissørene. Som Godard var Robbe-Grillet motstander av det han mente var et kunstig skille mellom form og innhold. Aarset (2003) peker i sin artikkel *To strender: Alain Robbe-Grillet versus Albert Camus*, på at det var her de eksistensialistiske romanforfatterne feilet. De hadde ikke evnet å fornye formen, men forsøkte å beskrive den nye tidens erfaringer, tilværelsens absurditet og meningsløsheten, i det tradisjonelle romanformen.

I de norske tidsskriftene vies det også mye oppmerksomhet til italienske filmskapere som Michelangelo Antonioni, Federico Fellini, og Luchino Visconti. Mens Jean-Luc Godards filmer er mer parodiske og fremmedgjørende overfor filmmediet som sådan, kan den italienske modernismen sies å være tydeligere preget av den litterære modernismen som søkte å skildre en indre subjektiv virkelighet. I Antonionis trilogi, *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) og *L'eclisse* (1962) og i den senere *Il desierto rosso* (1964) tematiseres stivnet moral,

teknologi, vitenskap, den moderne byen, og ikke minst mangelen på kommunikasjon mellom mennesker. Også i Antonionis filmer spiller den unge kvinnen en hovedrolle i Monica Vittis skikkelse. Et gjennomangstrekk er at Antonionis kvinneskikkelser søker seg bort fra det livet de lever for å finne mening andre steder. De mannlige karakterene i Antonionis filmer er ofte buisnessmen eller kunstnere som skjeler mot business-livet, som forfatteren i *La Notte* som blir hyret av en industrimagnat. Disse mannsskikkelsene lever spennende og hektiske liv og behersker og kontrollerer sine omgivelser. For eksempel ektemannen yrke som ingeniør i *L'avventura* og *Il desierto rosso* eller elskereren som er børsmekler i *L'eclisse* (han kontrollerer kapitalismens luner).

I våre naboland ser man den samme utviklingen som i Frankrike og Italia, et par år forskjøvet i tid. I Sverige gjorde inspirasjonene fra den franske bølgefilmen seg gjeldende da tre etablerte skjønnlitterære forfattere og filmentusiaster debuterte. Det var Vilgot Sjöman, med *Älskerinnan* (1962), Bo Wiederberg med *Barnevagnen* (1963) og Jörn Donner med *En söndag i september* (1963).<sup>35</sup> Denne debutanttrioen var ifølge Furhammar (1991, s. 278) ”et forebud om en radikal förändring av hela kulturklimatet för filmen i Sverige. Förändringen hade utlänska föredömen, den var förberedd av den inhemska filmdebatten och den möjliggjordes genom filmpolitiska åtgärder.” Furhammar (1991) påpeker at det var av stor betydning at filmen fikk sin plass ved siden av de andre kunstartene i kulturpolitikken og at det ble en offentlig debatt om film som kom til uttrykk blant annet i krav om en både praktisk og teoretisk filmutdannelse. Sist men ikke minst kom man i 1963 fram til en filmreform som innebar at man senket luksusskatten, opprettet et filmfond, og stiftet Svenska Filminstitutet. Etter denne filmreformen endret den svenske filmsituasjonen seg: Filmproduksjon fikk en økonomisk oppsving, antallet filmer økte markant og spesielt den kunstneriske kvalitetsfilmen fikk bedre kår. (Furhammar, 1991)

Ifølge den danske filmhistorikeren Ib Bondebjerg (2005, s. 390) var den nye generasjonen og den franske bølgeestetikken veletablert i den danske offentlighet så tidlig som i 1963-64. Allerede ved inngangen til 1960-tallet finner man modernistiske tendenser i den danske filmen. Modernismen i dansk film ble innledet av Palle Kjørulff-Schmidts og Klaus Rifbjergs *Weekend* i 1962. Både i *Weekend* og i det samme filmforfatterparets senere *Der var en gang en krig* ”afsøges en realistisk skildret hverdagsvirkelighed på impressionistisk og næsten tilfældig maner gennem små episodiske forløb, der afsøger sociale

---

<sup>35</sup> Ingmar Bergman må nesten betraktes som et enestående fenomen i svensk filmhistorisk sammenheng, i hvert fall kan hans fremgang og suksess fra 1950-tallet og ut på sekstitallet ikke kalles representativt for Sveriges filmproduksjon generelt.

og psykologiske situationer” (Bondebjerg, 2005, s. 403). Denne estetiske nyorienteringen i dansk film hadde sin parallell i den danske kulturpolitikken. Det var planer om etableringen av en dansk filmskole (oppstart 1966) og om en ny lov som skulle støtte kunstnerisk film (vedtatt 1964). Bondebjerg (2005, s. 290) påpeker at: ”den politiske og den kunstneriske gruppe var på linje: dansk film var allerede på vei til og skulle i enda høyere grad stimuleres til at producere kunst, som tog virkeligheten seriøst”.

Som vi har sett var den svenske og den danske filmen allerede tidlig på sekstitallet oppdatert med kontinentet. I Norge var noen av den oppfatning at den franske bølgen aldri ville nå de norske bredder. Og på en måte kan man si at den aldri gjorde det, i hvert fall ikke mens den var i live. Allerede i 1965 trykket *Film og Kino* (nr. 2, s. 46-48) en artikkel fra det britiske filmtidsskriftet *Sight and Sound* som gjør opp status for den franske nye bølgen. Her kunne man lese at den hadde mislyktes fullstendig i sitt forsøk på å få filmbransjen til å akseptere sitt syn på film og at dens sammenbrudd nå hadde begynt: ”Utvisomt er en æra forbi – den æra da hvem som helst kunne bli plukket ut til å lage en film, forutsatt at vedkommende var ung og aldri hadde tatt i et kamera før.” (*Film og Kino*, 1965, nr. 2, s. 46)

## **Fortvilelse i filmens utviklingsland**

”Det sies at Norge ligger i Europa, men vår psykiske avstand til en europeisk kontinental tradisjon i filmkunsten kan dessverre ikke måles med Atlanterhavsmål. Det er en avstand i tid, og det som stenger er ikke en generasjon, men minst to.” Dette skrev Sylvi Kalmar på lederplass i *Fant* høsten 1966 (nr. 7/8, s. 6). Hva hadde skjedd med vårløsningen i norsk film som man hadde snakket om i 1965? Hadde ikke de unge regissørene innfridd?

Den etablerte filmskaperen Nils R. Müller hadde i 1965 forsøkt å skape et nytt uttrykk med filmen *Equilibrium*. Reaksjonen på filmen i pressen kan sies å være typisk for den rådende holdning til norsk film som forsøkte å gå nye veier: ”Et eksperiment med de beste intensjoner, men med mindre godt resultat.” Müllers framgangsmåte i *Equilibrium* minner om bølgefildskapernes måte å arbeide på. Filmen hadde et svært lavt budsjett, ble spilt inn på kun 24 dager, manuskriptet var ikke utarbeidet, men skuespillerne, og blant dem flere debutanter, var med å prege det underveis i innspillingen. Filmen fikk dertil kritikk for å være tilfeldig med et uferdig manus, manglende handling, og unge og uerfarne skuespillere som ikke maktet oppgaven. Derimot fikk fotografen Hans Nord ros for nydelige bilder, ”fanget inn med ekte kunstnerøye” (*Film og Kino*, nr 5, 1965, s. 148).

Etter debutfilmen *Episode* fra 1964 ble Rolf Clemens regnet for å være et lovende talent i norsk film, men i 1965 skuffet han med kortfilmen *Pike med hvit ball* som var det norske bidraget til *4x4*, en samling skandinaviske kortfilmer av unge regissører. I beste fall ble Clemens bidrag i til det skandinaviske filmarbeidet betegnet av Oslo-pressen som lovende og på et høyt kunstnerisk nivå, selv om samtlige mener filmskaperen har atskillig mer å lære. Clemens andre langfilm, *Klimaks* som kom i 1965 og skulle være en psykologisk thriller, hurtig, full av effekter; en film om ungdom, opprør og moral kunne man lese i *Film og Kino* i 1965 (nr 7, s. 194). Både tematisk og stilistisk kan man se inspirasjon fra kontinentet: Filmen er skutt i sort/hvitt og on-location, har en rekke flotte nærbilder, et svært bevegelig kamera. Sist men ikke minst har den debutanter i flere av hovedrollene. Derimot innbyr ikke filmen til metafilmiske perspektiver, dens univers er lukket og den har heller ikke det tilfeldige og fenomenologiske tilsnittet bølgefilmen og Antonionis filmer bærer preg av. *Klimaks* ble kritisert for å ha et svakt manuskript, men kritikerne var enige om at Clemens var i besittelse av håndverksmessig dyktighet. Arne Hestenes i *Dagbladet* (1965, 15/10) var skarp i sin kritikk av filmen: ”Ingenting kan være pinligere enn det høytidlige epigoneri, – trangen til å følge med utlandet på det tragisk artistiske plan, – skal vi så bardus himle overfor en slags Antonioni i Industrigata”.

I 1966 høstet et skandinavisk filmsamarbeid internasjonal anerkjennelse for *Sult*, en film som holdt et meget høyt kunstnerisk nivå, samtidig som den ble en publikumssuksess. Det var dansken Henning Carlsen som regisserte Knut Hamsuns roman med den svenske skuespilleren Per Oscarsson i hovedrollen. Denne filmen er inspirert av den subjektive modernismen som preges av drømmeaktige bilder eller såkalt ”stream-of-consciousness” eller en subjektiv form for fenomenologisk realisme. Men selv om filmen var basert på en norsk roman og opptakene skjer på norsk grunn, kan den i vår sammenheng ikke tillegges stor betydning.

Egil Monn Iversen stod som produsent både for *Klimaks* og Pål Bang-Hansens film, *Skript i sne* fra 1966. Med filmutdannelse fra Roma og som en av grunnleggerne av *Fant*, var forventningene til Bang-Hansens første film innrettet på kontinental filmkunst. Noe overraskende var derfor det konvensjonelle aspektet ved *Skript i sne*. Filmens manus er skrevet av regissørens far, Odd Bang-Hansen. Tematisk problematiserer filmen verdinormer og forventninger mellom generasjoner. Fortellingen om et forelsket middelaldrende par er fortalt på en dvelende og langsom måte, som sender tankene til Antonionis filmer, men der stopper også sammenligningene. Stilistisk og dramaturgisk er filmen konvensjonell, selv om deler av filmen kan virke impresjonistisk i sin rastløshet. I *Film og Kino* (1966, nr 2/3, s. 46-

47) ble *Skrift i sne* karakterisert av Gunnar Hagen Hartvedt som ”en løfterik prøve”, men på den annen side ”er [det] i det hele tatt merkverdig at skjønt Pål Bang-Hansen er en ung mann, virker dette arbeidet hans så selsomt tafatt og konvensjonelt.” Samtidig mener Hartvedt at det er grunn til optimisme i 1966:

Det er visst en historisk sesong: vår nasjonale spillefilmkunst har reist seg og går på to! For første gang kan vi se tilbake på en årsproduksjon av dramatiske innspillinger og si, at om alt ikke var så godt, er vi blitt skånt for å skjermes. ... Pål Bang-Hansens debut-innspilling ”Skrift i sne” er symptomatisk for denne årigrøden.<sup>36</sup>

Igjen kan vi altså lese om et ungt kunstnertalent og en løfterik debut som gir forhåpninger. Elsa Brita Marcussen var derimot ikke fullt så imponert over årigrøden, som hun hevdet var preget av en tilbakevending til det litterære og ibsenske problemdebatt. (*Fant* 1966, nr. 6, s. 30) Marcussen peker da spesielt på Bergs debutfilm *Før frostnettene* som var basert på Sigurd Hoels roman, og på Müllers film om predikantbevegelsen. ”Hos oss skal det fortsatt skje ”litterært”, ikke ”Fellini-filmatisk” slår Marcussen fast.

## **Et slag i dynen?**

I det foregående har vi skissert den meningsbrytningen og de tendensene som preget den norske filmsituasjonen i forkant av Pål Løkkebergs debut i mars 1967. Vi har sett at det hersket en forventningsfull stemning etter aksjonen i 1964, da mellomgenerasjonen ønsket å legge et grunnlag for de yngre som skulle løfte den norske filmen ut av provinsialismen og opp på et internasjonalt nivå. Den nye franske bølgen og de modernistiske tendensene i den europeiske filmen hadde allerede gjort seg gjeldene i våre naboland, nå sto den norske filmen for tur. Men forløsningen av norsk film lot vente på seg og forventningene til de unge filmskaperens prestasjoner var store. ”[I] grunnen må våre filmfolk psykologisk sett ha det like vanskelig som sportsgutta.” skrev Elsa Brita Marcussen i *Fant* 1966 (nr. 6, s. 30): ”[Den] ene dagen er de nasjonens store håp. [Den] neste dagen skal de bære skammen av et Ullevi. Oversatt til filmspråk: Enda en *Skarven* og folk vil søke seg andre nytelsesmidler enn norsk film.” Også *Fants* redaktør var svartsynt høsten 1966:

For bare et år siden sporet man entusiasme, aktivitet, tro. I dag er der ingen som sier det høyt – men vi tror det er uomgjengelig nødvendig at noen sier det: depresjonen er ikke lenger like om hjørnet. Den er her. Nå. ... Publikums

---

<sup>36</sup> De seks andre filmene dette året var: *Før frostnettene* regi Arnljot Berg etter Sigurd Hoels roman *Fjorten dager før frostnettene*; *Broder Gabrielsen* regi Nils. R. Müller; *Sult* regi Henning Carlsen etter Knut Hamsuns roman; *Hurra for Andersens!* regi Knut Andersen; *Afrikanderen* regi Barthold Halle med manus av Sigurd Evensmo etter hans egen novelle og; *Reisen til havet* regi og manus Arne Skouen.

reaksjon er til å ta og føle på: Aksjonen ”de 44” var et slag i dynen. Nordmenn kan ikke lage film. Og publikum har jo rett: Å se en norsk film anno 1966 er som å snakke med et hull i jorden! (*Fant*, 1966, nr. 7/8, s. 6)

*Fant* var som kjent den kunstneriske og smale filmens forkjemper på sekstitallet. Men heller ikke i kinematografens tidsskrift, *Film og Kino*, eller i filmfolkenes fagblad *Rush-Print* er det mye entusiasme på vegne av den norske kunstneriske spillefilmen høsten 1966. Dette er omstendighetene vi må ta i betraktning når Pål Løkkeberg så debutterer med *Liv* et halvt år senere. I motsetning til sine kolleger Bang-Hansen og Clemens, deltok ikke Løkkeberg i samme grad i det offentlige ordskiftet om film før premieren. Det er først på høsten i 1966 at han uttaler seg om sin kommende film og om den norske filmsituasjonen i et intervju i *Film og Kino*.



### KAPITTEL 3: *LIV* i norsk film

Pål Løkkeberg var ikke et ukjent navn i det norske kulturlivet da han meldte seg inn i norsk filmdebatt med *Liv* i 1967. Som tidligere nevnt hadde Løkkeberg oversatt og instruert flere teaterstykker og han hadde ti oppsetninger i Fjernsynsteateret på samvittigheten. Særlig markerte han seg som en dyktig tolker av den samtidige dramatikken og da spesielt det absurde og eksistensielle dramaet med sine oppsetninger av Harold Pinter, Samuel Beckett og Franz Kafka. Vi kan derfor gå ut fra at Løkkeberg var vel inneforstått med de samtidige modernistiske tendensene i europeisk kunst og kulturliv. Etter å ha tatt sin filmutdanning ved IDHEC i Paris på slutten av 1950-tallet hadde han også kjennskap til den nye utviklingen i fransk film. På direkte spørsmål om sitt forhold til den franske nye bølgen i 1966 svarte Pål Løkkeberg: ”Siden den gir seg så mange forskjellige utslag, er det mange som sier at ”den nye bølgen” ikke eksisterer. Men det ville nå vært rart om jeg skulle ha oppholdt meg fem år i Frankrike uten å bli påvirket av fransk film” (*Magasinet for alle*, 1966, nr. 49, s. 13). Omveltningen i den franske filmen utgjør altså ikke bare en sentral del av Løkkebergs filmhistoriske kontekst, den hadde også personlig betydning for Løkkeberg som filmskaper. Dette betyr ikke dermed at han var ensidig inspirert av den franske nye bølgen, men at den var en del av hans horisont og dermed noe han måtte ta stilling til.

I teorikapitlet understreket vi at det er filmforfatterens intensjoner (illokusjonære poeng) i filmen vi er ute etter å gripe, det vil si hvorfor Løkkeberg laget de filmene han laget, på akkurat den måten han laget dem. Vi er derfor ikke hovedsakelig interessert i å beskrive filmen slik den fremstår, men i å avdekke hvilke ytringer filmen bærer i seg om hva film *skal* eller *bør* være sett i forhold til den norske filmdebatten. Her er det viktig å huske på at disse intensjonene ikke trenger å være sammenfallende med Løkkebergs intensjoner forut for arbeidet med å lage filmen. Når vi allikevel trekker inn filmskaperens uttalelser, er det fordi disse, på lik linje med andre uttalelser om filmen, utgjorde en del av debattene om film.

Først skal vi se på omstendighetene rundt filmens tilblivelse og dens rammefortelling, før vi tar for oss de temaene den tar opp. Mot slutten av kapitlet skal vi undersøke hvordan Løkkeberg med *Liv* posisjonerte seg i den aktuelle filmsituasjonen.

## Rammefortelling og temaer i *Liv*

*Liv* er en PVL produksjon, det vil si produsert av ekteparet Pål og Vibeke Løkkeberg. Vibeke Løkkeberg begynte som fotomodell og mannekeng i Oslo før hun dro til Frankrike og Italia og slo seg opp som fotomodell. I 1964 ble hun tatt opp på teaterhøyskolen i Oslo, men forlot studiene for å lage film med Pål Løkkeberg. Men det er ikke kun som medprodusent og skuespiller Vibeke Løkkeberg var delaktig i *Livs* tilblivelse, selve manuskriptet var et samarbeid mellom ektefellene og Sverre Udnæs.<sup>37</sup>

Filmen handler om en dag i en ung kvinnes liv. Dagens forløp, fra tidlig morgen til kveld, er strukturert som en rekke episoder der hovedpersonen, Liv, i hver enkelt befinner seg i situasjoner som på forskjellig måte belyser hennes tilværelse: Hennes søken etter nytt bosted, hennes arbeid som fotomodell og ikke minst forholdet til menneskene rundt henne: hennes far, hennes kjæreste og hennes arbeidskolleger. Filmen åpner med en rekke stillbilder av den unge kvinnens ansikt mot en mørk bakgrunn. Ansiktsuttrykket gir assosiasjoner i retning av erotisk nytelse, og blant stillbildene vises en hånd som slukker et stearinlys. Når filmen får lys og bevegelse kommer Liv ut av en stor boligblokk. Glad løper hun nedover mot bygatene og vi får senere vite at hun har vært hos en mann hun nylig har innledet et forhold til. Etter en spasertur i byen kommer hun hjem til sin leilighet og studerer utleieannonsene i en avis hun har kjøpt på veien. Vi får vite at hun må flytte fordi bygningen hun bor i skal rives. Liv legger merke til en utleieannonse på et rom på Bygdøy, men må snart av sted for å steppe inn for en arbeidskollega som er syk. I fotostudioet blir Liv og den andre modellen, Trude, kledd opp og fotografert. I studioet snakker alle i munnen på hverandre og forbi hverandre, mens det fotograferes og klær skiftes. Liv ringer kjæresten og forteller at hun må snakke med ham. Fotografen, Leif, som også er Trudes ektemann, ringer til den syke modellen og forsøker å overtale henne til å ta smertestillende og komme til studioet. Dette fører til en krangel med Liv som mener kollegaen er i sin fulle rett til å være syk. Deretter forlater Liv og Trude studioet i Trudes bil. De stopper i byen før de kjører videre til Bygdøy der Liv skal se på en hybel. I bilen forteller Liv at hun tenker å forlate kjæresten, Gisle, for den nye mannen hun har møtt. Trude stiller seg svært kritisk til dette. På Bygdøy møter Liv en middelaldrende kvinne som skal leie ut et rom i sin standsmessige villa. Hun er for øvrig en bitter kvinne som ikke legger skjul på at hun er fascinert av Livs unge og tilstedeværende person, og av samme grunn, med tanke på hvordan mannen kan reagere på henne, trekker hun tilbake tilbudet. Liv

---

<sup>37</sup> Vibeke Løkkeberg uttalte seg om sin rolle i filmmanuskriptet i *Z Filmtidsskrift* i 2004 (nr. 87, s. 31): ”Jeg startet å lage film som nittenåring med *Liv*. Det er mitt manus, som noen menn har flikket på.”

drar så tilbake til sin hybel. Nabojenten kommer inn og leker med Liv, før fotografen Leif dukker opp for å hjelpe Liv å flytte. Leif betror Liv at han har ambisjoner om å lage en film, og at han vil bruke henne i den kvinnelige hovedrollen. Mens Leif forteller om visjonene for filmen overtar den for det opprinnelige fiksjonsuniverset. Liv skal spille kvinnen som ofres for at helten, som spilles av Leif, skal greie å flykte over grensen fra et totalitært regime. Deretter gir Leif Liv skyss til Botanisk hage på Tøyen der hennes far arbeider. Liv ber faren om hjelp til å finne et sted å bo, men de ender opp med å krangle, før hun reiser videre til Gisle's leilighet der de har avtalt å treffes klokka tre. Til Livs frustrasjon dukker ikke Gisle opp. Han kommer ikke fra på jobben, der de holder på med en viktig satellittoverføring, får hun vite per telefon. Liv setter seg i en drosje til Tryvannstårnet og forlanger å få snakke med Gisle. På vei til bilen anklager hun ham for å være fraværende og i bilen på vei nedover mot byen forteller hun at hun har møtt en annen. Her klippes det inn bilder fra en sommer ved sjøen av Liv og Gisle som et forelsket par. Fortvilet løper Gisle ut av bilen og inn i skogen. Hun følger etter og han begynner å kle av henne, men gir opp da hun er totalt uengasjert. De kjører deretter videre. Nede i byen forsøker de å holde en samtale over en middag på en restaurant, men det ender med at hun forlater ham. Tilslutt befinner Liv seg igjen i den riveklare bygningen og begynner å tegne på de hvite veggene. Filmen avsluttes med stillbilder av Liv og hennes tegninger.

Filmens rammefortelling er åpen og uavsluttet: Vi vet ikke om Liv finner et nytt sted å bo, eller hvordan det vil gå med forholdet til den nye mannen. Men noe har skjedd med den unge kvinnen i løpet av den dagen vi har fulgt henne. Hun virker sikrere, og til syvende og sist er det nå på bakgrunn av egne valg hun nå befinner seg i en ny livssituasjon.

Det er imidlertid ikke filmens ytre fortelling som fremstår som det sentrale, men de stemninger filmen fremkaller hos tilskueren ved hjelp av kameraføringen og den brå og ”rytmiske” klippingen. Dette skal vi komme tilbake til i analysen av mottakelsen av filmen der det kommer fram at det særlig var filmens *filmatiske* kvaliteter som imponerte. Filmen er skutt i svart-hvitt, og alle scener er skutt on-location. Fraværet av studioets fordeler kan ha bidratt til at lyden til tider er svært dårlig og det kan være vanskelig å forstå dialogene. Det er synd, for mye av filmens spenning ligger i disse dialogene siden leken med ord og uttrykksformer er et viktig uttrykksnivå i filmen. Gunnar Iversen understreker i sin artikkel fra 1987, ”Oppbruddets estetikk” hvordan selve filmens tittel er karakteristisk for filmen:

*Liv* var på mange måter Pål Løkkebergs programerklæring, og filmens tittel markerer så vel betoningen på hovedpersonen Liv som filmens skildring av en dag i hennes liv, i livet. Tittelen peker også på filmstilens levende, *livlige*

holdning, samt filmens tema: et eneste ja til Liv(et), og et nei til det undertrykkende mannsamfunnet. (s. 22)<sup>38</sup>

Iversen (1987) påpeker hvordan de sentrale temaene filmen tar opp utspiller seg både på innholds- og på uttrykksplanet. På en overbevisende måte viser Iversen hvordan Løkkeberg benytter seg av metaforer for å tematisere oppbruddet fra et undertrykkende mannsamfunn og kommunikasjonsvikten mellom karakterene. Iversen fremhever også at:

Inspirasjonen fra den franske Nye Bølgen og spesielt Jean-Luc Godard er åpenbar. Her finnes Godards ironiske sjonglering mellom hverdag og alvor, den rastløse irringen omkring i byen, og den ironiske filmleken, som samtidig er en provokasjon og et oppgjør med samfunnets ideologiske slagsider og spesielt kvinneundertrykkelsen. (s. 22)

Denne analysen må forstås som supplerende i forhold til Iversens analyse. For det første skal vi, ved å se *Liv* i lys av Skinners performative teori, undersøke dens forhold til den norske filmdebatten. Og for det andre, vil vi gjennom analysen av hvordan de internasjonale impulsene manifesterer seg i *Liv*, bidra til å utdype Iversens poenger. I denne sammenheng skal vi spesielt komme inn på hvordan *Liv* knytter an til den eksistensialistiske filosofien som preget samtiden.

### **En analyse av *Liv*: Halvt engel, halvt djevel, men helt kvinne**

Det 20. århundre er kalt Rommets århundre. Vi tenker da så vel på det Indre Rom, ubevissthetens mørkerom, hvor særlig i vår tid den kvinnelige psyke utøver en irrasjonell innflytelse, som på det Ytre Rom, Himmelrommet, hvor den maskuline all-Gud dominerer. Begge rom er i samtiden gjenstand for iherdig granskning. (Bye, L. 1965 i *Samtiden*, s. 634)

Allerede i løpet av de første minuttene i *Liv* kommer et av filmens hovedtemaer til uttrykk: mannens blikk på kvinnen. I filmens første sekvens ser vi Liv glad og full av liv i det hun vandrer nedover den morgentravle gata. Hun virker totalt uhemmet og tar inn over seg den fine morgenen. Men i det hun stopper opp på en bro og betrakter isen som sprekker opp på elven, blir hun oppmerksom på at de andres blikk. Hun møter først et blikk fra en mann, siden en annens, og så en tredjes. Man får inntrykk av at de har observert henne, og at de usjenert fortsetter å gjøre dette. De har alvorlige miner, nesten sinte som om de var provosert av hennes utilslørte frimodighet, samtidig som de er nysgjerrige. Liv fortsetter på sin vei, forbi et banner som er hengt opp langs fortauet, med teksten: ”Halvt engel, halvt djevel, men helt kvinne”. Den unge kvinnens muligheter for livsutfoldelse i et mannsamfunn blir tematisert gjennom resten av filmen og allerede i neste scene forfølges temaet da Liv går inn i en kiosk

---

<sup>38</sup> Alle referanser til Iversens artikkel fra 1987 vil heretter kun bli referert til med sidetall.

for å kjøpe en avis og et par epler. Mens hun venter på å bli ekspedert ser hun over skulderen til den andre kunden i butikken som står og studerer nakenbilder i et av ”disse bladene der damene er kledd ut som kaniner” som kvinnen på Bygdøy senere omtaler dem. Liv tar demonstrativt et jafs av eplet så det knaser rett ved mannens øre. Han forlater kiosken og Liv gir seg til å ripe opp bildet av den poserende kvinnen i bladet. Nok en henvisning til dette temaet får vi i det Liv og Trude forlater fotostudioet. Utenfor står fotoassistenten og viser frem bilder av nakne damer til noen andre gutter. De diskuterer ”puddingenes” form og en er skuffet over hvor små de er. Fotoassistenten forklarer at det er sånn de skal være nå. Livs ”puddinger” – som tvert i mot er ganske store – har for øvrig akkurat vært et tema inne på fotostudioet. Konfeksjonisten, Walter, bemerker at Livs bryster er uregjerlige, hun må få strammet opp BH’en, sier han og legger til at: ”Nå er det over et år siden jeg fortalte deg at jeg kjenner en plastisk kirurg som kunne...”, og peker mot Livs byste. Liv gir ham en geip til svar. Trude kaster over en annen BH til henne. Senere blir de andre oppbrakt av hvordan Livs kropp ikke passer inn i en kjole: ”Hele jenta er gal i denne kjolen!, Hun har jo armer som en ape!”.

Mannens blick på kvinnen, og ønsket om å forme henne i sitt bilde, fremtrer som noe allestedsnærværende i filmen. Liv lar seg fotografere og forholder seg passiv, men hun viser en utilpasshet med situasjonen. Liv blir på mange måter framstilt som et ”naturbarn”: Hun er vakker, og har en barnlig lekenhet og noe mystisk ved seg som tiltrekker og skremmer. Også Iversen hevder i sin analyse at det finnes en sterk kobling mellom Liv og naturen i filmen: ”Hun *er* en del av naturen,” skriver han (s. 22). Særlig viser han til hvordan hun blir sammenlignet med en afghansk mynde som Walter kjæler med under fotograferingen, og at hun senere i filmen, i tilbakeblikket fra den lykkelige sommeren med Gisle, presenteres med sjøtang i håret.<sup>39</sup>

Løkkeberg lar også Liv konfrontere de andre i studioet med deres oppfatning av begrepet natur: ”Det er ligger i min natur”, hevder Walter i en sammenheng. ”Hva mener du med det [med min natur]?” spør Liv. Han stiller seg først uforstående til spørsmålet før han svarer ”Nei, min legning kanskje”, og det utspiller seg dermed en diskusjon om hva natur er.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Denne hunderasen har et langt, meget smalt hode, og blir oppfattet som en svært ”elegent” hund. De samme beskrivelsene kunne vært brukt om Liv.

<sup>40</sup> Simone de Beauvoir (1949/2007) avviser naturen, eller menneskets biologi, som argument for kjønnetes sosiale roller. Det er tvert imot menneskenes oppgave å overskride biologien. Dette er i tråd med Sartre og den *ateistiske* eksistensialismen som avviser forestillingen om en menneskelig natur: “fordi det ikke finnes noen Gud som har instituert et slikt begrep.” Mennesket er eksistens før essens hevder Sartre (1993, s. 24): ”Det betyr at mennesket først eksisterer, er til og at det definerer seg selv etterpå.”

Parallellene til enkelte av Godards variasjoner over kvinnen er tydelig. Som vi var inne på i forrige kapittel spiller den unge kvinnen en sentral rolle i Jean-Luc Godards filmer, blant annet i *Une femme est une femme* (1961) og *Une femme mariée* (1964). I den første tematiseres en ung kvinnes modningsprosess fra jente til kvinne, og de forventninger omgivelsene har til henne. I den andre skildres en dag i den unge kvinnen Charlottes liv. Godard viser hvordan Charlotte trekkes mellom sin ektemann og sin elsker, men i ingen av forholdene er hun en hel person. Hun forblir et objekt for mannen, et statusobjekt for ektemannen og et seksualobjekt for elskeren. Samtidig kan Charlotte også oppfattes som et offer for kapitalismens tingliggjøring av kvinnens kropp. Hun drømmer om å ha perfekte bryster og sammenligner seg med modellene på reklameplakatene. I Godards *Vivre sa vie* er det igjen den unge kvinnens muligheter til livsutfoldelse som blir tematisert. Hovedpersonen ønsker å bli skuespillerinne, men ender opp med å prostituere seg. Et vesentlig spørsmål denne filmen stiller er i hvilken grad kvinnen selv har valgt sin skjebne. Både Løkkeberg og Godard kretser rundt eksistensialistiske problemstillinger. I det følgende skal vi utdype hvordan *Liv* kan oppfattes som et innlegg for en eksistensialistisk innstilling til livet.

## **Film som erkjennelsesmiddel**

Den ateistiske eksistensialismen, som Sartre ble den mest kjente representanten for, hevder at mennesket fødes inn i en verden uten mening. Menneskets fremste oppgave blir derfor å skape mening i den absurde tilværelsen, ved å foreta valg og handle deretter, for til syvende og sist er ikke mennesket mer enn summen av sine handlinger, skal vi tro Sartre (1993, s. 24): ”Et menneske forplikter seg ved sitt liv, tegner sin skikkelse, og utenfor denne skikkelse er det intet.”

Den bitre kvinnen Liv besøker på Bygdøy kan anses for å være et tydelig eksempel på et menneske som flykter fra sitt ansvar for eget liv. Hun beklager seg over sitt liv, men vil ikke se at det er hennes egne handlinger som har ført henne dit. I stedet skylder hun på omstendighetene i sitt liv: Hun giftet seg ung, lot være å ta ansvar for eget liv og drev passivt med strømmen og havnet i et trist ekteskap. På samme måte er Trude også et menneske som fører seg selv bak lyset. Hun virker likeglad med at hennes mann ”faller for alt som går i skjørt, det er ikke hans skyld. Han forlater henne ikke av den grunn”, og legger til at ” Han er jo mann ikke sant?”. Disse kvinnene kan sies å leve i det Sartre kaller for *vond tro*, de lever ikke autentisk. En av eksistensialismens grunnteser er at mennesket som eksistens *er* frihet.

En hund derimot, som tingene, må være det den er, den er essens og ikke eksistens.<sup>41</sup> Liv kjæler med den afghanske mynden i fotostudioet og sier: ”En hund er en hund! Det er ikke spørsmål om den liker blomster eller ikke.” Derimot må Liv velge, og i bilen på vei til Bygdøy forteller Liv Trude at hun har tenkt til å forlate Gisle for den nye mannen hun har møtt. Trudes råd er at Liv burde se det nye an før hun velger å gjøre det slutt med Gisle: ”Man bør ikke oppgi det en har før man vet hva man går til.” sier Trude. Liv derimot er rede til å forlate det hun har for det ukjente og nye. Ifølge Sartre befinner mennesket seg alltid i en bestemt situasjon, men det opp til mennesket å tolke betydningen av denne situasjonen og handle ut i fra den. Man kan velge å resignere, som Trude, i en situasjon man opplever som utilfredsstillende, eller man kan se den som en mulighet til overskridelse.

Ut i fra Løkkebergs uttalelser om filmen i *Magasinet for alle* (1966, nr. 49, s. 13) kommer det fram at han oppfatter filmen som et spesielt velegnet medium for å formidle menneskets situasjonsrelaterte eksistens: ”[E]n skuespiller på film er nødt til å gi meget mer av se selv – som menneske – enn en skuespiller på [teater]scenen,” sier han. ”Under innspilling av en film er teknisk dyktighet ikke nok, ikke alltid nødvendig. Det som kreves er en sterk situasjonsfølelse, og en kraftig følelse av hva det betyr å være menneske”. Løkkeberg sier at han opplever filmen som et ”erkjennelsesmiddel”, og derfor forlanger han også ”oppriktighet og ærlighet i en gitt situasjon” av sine skuespillere (*Magasinet for alle*, 1966, nr. 49, s. 13). Løkkebergs måte å uttrykke seg på er preget av den ”epokale sjargongen”, som i sin tur var preget av den eksistensialistiske filosofien. Hvorvidt Pål Løkkeberg hadde lest Sartre eller latt seg inspirere av andre tekster på det tidspunktet *Liv* ble laget er av underordnet betydning. Det vi derimot vet er at Løkkeberg oppholdt seg i Paris de årene eksistensialisme ble et moteord, og som vi har vært inne på var Løkkeberg vel bevandret i det samtidige kulturlivet, og spesielt innen det eksistensialistiske og absurde drama (særlig fra Fjernsynsteateret). Vi vet også at han hadde kjennskap til Godards og Antonionis filmer (som det ble skrevet mye om i *Fant og Film og Kino* i årene før *Liv* kom på norske kinoer) som har en tydelig eksistensialistisk tematikk og at den franske nye bølgen spilte en viktig rolle for Løkkebergs syn på film som ”erkjennelsesmiddel”. I sum blir det derfor ukontroversielt å hevde at den eksistensialistiske filosofien, direkte eller indirekte, utgjorde en viktig inspirasjonskilde for Løkkeberg og bidro til å prege fremstillingen av tematikken i *Liv*. Dette poenget blir enda tydeligere når vi sammenlikner Simone de Beauvoirs tanker med deler av tematikken i *Liv*.

---

<sup>41</sup> Dyrene og tingene er *væren-i-seg*, men menneskene er *væren-for-seg*, ifølge Sartre. Det vil si at de, i motsetning til menneskene, i utgangspunktet er essens.

I sin bok, *Det annet kjønn* (1949) undersøker Beauvoir som kjent de kvinneundertrykkende strukturene i samfunnet på et eksistensialistisk grunnlag. En av bokens hovedteser er at undertrykkningen av kvinnen skyldes menneskets behov for transcendens (overskridelse) og at dette tradisjonelt har skjedd ved at mannen har bekreftet seg selv ved å gjøre kvinnen til objekt. Ifølge Beauvoir har det opp gjennom historien eksistert en arbeidsdeling mellom kjønnene der mannens oppgave har vært transcendens og kvinnes har vært immanens. Det vil si at mens kvinnen har stått for artens reproduksjon (ta vare på hjem, føde barn), har det vært mannens oppgave å forme samfunnet og fremtiden (oppfinne nye verktøy, beherske naturen). Som vi skal se finnes det tydelige paralleller mellom den eksistensialistiske tematikken i *Liv* og Beauvoirs tenkning. Dette kommer tydelig til uttrykk i scenen der fotografen Leif betror Liv sine ønsker om å lage en film der han gjerne vil ”bruke” henne. Filmen handler om en mann som trenger en kvinnes hjelp for å flykte fra et totalitært regime. Kvinnen er danserinne for maktens menn og kjenner til en hemmelig vei over landets grenser. Mens Leif forteller Liv om hvordan han forestiller seg heltinnen i filmen, ser vi hvordan han fantaserer om henne i forskjellige utfordrende kostymer og positurer på sengen. Leifs film vises for oss mens han forteller og blir slik en liten film i filmen. Helten, hennes elsker (spilt av Leif), forteller at ”de” er ute etter ham og at han må flykte. Hun fører ham på hemmelige veier, gjennom farer til grensen der de må klatre over en høy betongmur. Men de blir innhentet av vakter og hun skjønner at det er henne de er ute etter og ikke ham. Hun ofrer seg for hans frihet og ikledd en underkjole blir hun nærmest korsfestet til betongveggen av vaktens skudd.

Denne filmen i filmen er på den ene siden en tydelig harselas over samtidens agentfilmer og disses stereotype fremstilling av kvinner som rene begjærsobjekt.<sup>42</sup> På den andre siden har filmen i filmen en klart kritisk, eksistensialistisk undertone ved at kvinnen utelukkende fremstilles som et redskap for Leifs helt, et redskap til å oppnå transcendens og (bokstavelig talt) grenseoverskridelse. Kvinnens eksistens fremstilles som sekundær, den har kun betydning i kraft av å være mannens vei ut.<sup>43</sup>

De mannlige karakterene i *Liv* har yrker som understreker mannens innstilling overfor omgivelsene. Faren er arbeider i botanisk hage og forsker på planter, med andre ord behersker og klassifiserer han natur. Han forteller også en historie fra sin ungdom om da han modig besteg fjell for å stjele egg fra sinte ørner som han så solgte for gode penger. I forbifarten

---

<sup>42</sup> På 60-tallet herjet James Bond-feberen på sitt heteste.

<sup>43</sup> Det kan nevnes at også Leif lever i et selvbedrag. Når Liv spør om når han skal lage sin film, svarer han unnvikende. Først er det vårmoten, og så er det salget, og så videre.



nevner han at ørnearten nå er utryddet, uten å beklage dette. Faren, og hans naturvitenskap, framstår som en trussel for livets mangfold på jorden.

Også Livs kjæreste er en slags vitenskapsmann. Gisle arbeider i TV-rommet på Tryvann og det fremgår at han er interessert i menneskets erobring av himmelrommet og månen. I filmens høydepunkt, om den kan sies å ha et sådant, anklager Liv kjæresten for å være mer opptatt av TV-signalene fra utlandet og det tomme rommet enn av å kommunisere med henne. ”Jeg gir faen i månemennene dine! Det tomme rom, hva er det for noe da?” spør Liv Gisle. ”Jeg synes det er tomt nok som det er her jeg! Her hvor du ikke sier det er tomt i det hele tatt.” Liv fortviler over vitenskapen som hun ikke begriper, for eksempel avansert matte, vektløs tilstand og tyngdekraften. Som Beauvoir påpeker har ikke dette inngått i kvinnens oppdragelse, hun skulle konsentrere seg om hjem og barn.

Scenen illustrerer at Liv opplever sin tilværelse som tom og mangelfull. Gisle, som de andre rundt henne, stiller seg uforstående til hennes forsøk på å stille spørsmålstegn ved det gitte. Hun opplever at mannen og vitenskapen har definisjonsrett på naturen og tilværelsen: ”Hvorfor skal dere forstå allting med hodet? Hvis jeg vil forstå noe med tærne, hvorfor kan jeg ikke få lov til det da?” Mannens vitenskaplige holdning til naturen sammenstilles dernest med mannens objektiviserende blikk på kvinnen: ”Dere spretter rundt på gummirumpene deres og fotograferer den [månen] som om den var en annen pin-up. Også tror dere at dere har funnet ut av en gedigen hemmelighet bare fordi dere har vært alene med den i noen få minutter”. Motefotografen er i høyeste grad en mann som i kraft av sitt virke bidrar til objektivisering av kvinnekroppen. Som Trude sier i bilen: ”En modell skal se deilig ut. Hva du tenker mens du står der er det ikke en kjeft som bryr seg om.” Livs yrke som modell er betegnende for hennes situasjon som menneske. Ifølge Sartre er det typisk at mennesker som lever uegentlig ønsker å bli sett av andre. Forsøkene hennes på å formidle denne erfaringen til menneskene rundt henne mislykkes. I fotostudioet utbryter hun at det finnes noe som er mye viktigere enn å rase rundt og drive med en masse trivialiteter, fotografer og sette opp håret: ”Men dette viktige finner du bare hvis du står stille bare lite grann!” Også mens Liv og Trude er ute og går i byen forsøker hun å forklare hvor absurd verden kan virke: ”Noen ganger ser bygningene helt sprø ut. Som om de var laget av støv eller flatbrød.” Trude nøyer seg med å korrigere Livs uttale i stedet for å høre på det hun sier. Mens Liv venter på Gisle i leiligheten hans skrur hun på TV'en, men der står det bare ”brudd på billedsambandet med utlandet”. Gunnar Iversen (1987) poengterer også i sin analyse av filmen at kommunikasjonssvikten mellom menneskene er et sentralt tema.

Mannsskikkelsene i *Liv* har mye til felles med Antonionis mannsskikkelser i *Il desierto rosso* fra 1964. Her handler det om Giuliana, en gift kvinne som i sin depresjon blir isolert fra omverden. Kommunikasjonssvikten mellom henne og hennes mann, en ingeniør, er total. Hennes ektemann er sosialt veltilpasset og gleder seg over å undervise deres sønn i vitenskap, mens hun strever med å finne mening i tilværelsen. Hun innleder i et forhold til mannens venn, men hun krever mer av elskeren enn at han skal bygge radiomaster ”for å lytte til stjernene.” Heller ikke han representerer et alternativ for henne. Også her tematiseres kvinnen opplevelse av at teknologien kommer mellom menneskene og fjerner dem fra hverandre.<sup>44</sup>

### **Filmmanuskriptet: Utgangspunkt for digresjon og improvisasjon**

”I veldig sterk grad har jeg brukt denne filmen til å finne ut av mitt forhold til filmen – om det å lage film. *Liv* egnet seg til dette, fordi den er bevisst udramatisk i ytre handling”, fortalte Pål Løkkeberg i *Film og Kino* (nr. 9, s. 305) i 1966. Som vi var inne på i begynnelsen av kapittelet er *Liv* en film uten en klassisk dramaturgisk oppbygning. Men selv om filmens historie begynner like plutselig som den slutter, som en slice-of-life fortelling, finnes det en utvikling på det indre plan hos hovedpersonen. Likevel er det usikkert hvorvidt *Liv* etter sine oppgjør med omgivelsene går en lysere fremtid i møte. Iversen (1987) hevder dette som en mulig tolkning siden *Liv* mot slutten av filmen fotograferes mot en lys bakgrunn i motsetning til den mørke innledningsvis. Uansett hvordan man velger å tolke denne slutten er det klart at filmen ikke tilbyr en slutt som tilfredsstillende tilskuerens spørsmål om handlingenes betydning og resultat. Det mest dramatiske i filmen er *Livs* temperamentsutbrudd i fotostudioet og hennes oppgjør med Gisle utenfor Tryvannstårnet. Filmene gir inntrykk av å ha et meget løst manuskript. Ifølge Løkkeberg selv består filmen av 22 sekvenser som i kraft av sin egen verdi skulle fungere enkeltvis, og ikke fordi hver enkelt var nødvendig for historien. (*Film og kino*, 1966, nr. 9, s. 305). I *Liv* finner vi også scener som ikke bidrar til handlingens fremdrift, men som kan oppfattes som digresjoner. For eksempel er det en scene der *Liv* begir seg til å mime en samtale med eplet hun spiser inspirert av en dame bak et butikkvindu som snakker med noen utenfor *Livs* synsfelt. For *Liv* så det ut som om damen snakket ut i løse luften. Dette innslaget har en komisk funksjon, på samme tid som det bidrar til å undertrykke fortellingens status i filmen. Det finnes flere eksempler på slike komiske digresjoner i filmen

---

<sup>44</sup> Flere andre filmer kunne naturligvis vært trukket inn i et større arbeid, som for eksempel Agnes Vardas *Cléo de 5 à 7* (1961). Men på grunn av oppgavens rammer ser vi kun på noen få, og da de som vies mest oppmerksomhet i Løkkebergs samtid.

som er med på å gjøre fortellingen til en sporadisk affære. Blant annet bor det et eldre ektepar i etasjen under Liv som blir oppsøkt av et par funksjonærer (spilt av komikerne Elsa Lystad og Rolv Wesenlund). Funksjonærenes oppdrag er å se til at folk i bygningen er klare til å flytte ut før den forestående rivningen. Den gamle konen unnviker ethvert forsøk fra funksjonærens side for å få henne til å forstå hvor alvorlig situasjonen er, og hele scenen oppleves som tragisk og komisk på samme tid. Denne oppløsningen av den klassiske dramaturgien til en episodisk og fragmentert fortellerstruktur med ironiske digresjoner, kjenner vi igjen fra den nye bølgens filmer og da spesielt fra Godard.

Iversen (s. 22) påpeker i sin artikkel at Løkkebergs bruk av et løst manuskript kan sammenlignes med den nye bølgens syn på manuskriptet som et utgangspunkt og et påskudd for å lage film. Det kommer også fram av regissørens uttalelser at det var en bevisst strategi fra regissørens side for å oppnå et bestemt uttrykk: ”Det er alle de tingene som gjøres ubevisst og tilfeldig i en film, som blir de viktigste og mest talende,” uttalte Løkkeberg. (*Film og Kino*, 1966, nr. 9, s. 299). Dette kommer ikke bare til uttrykk i filmens løse ytre handling, men også i den improviserte og tilfeldige stilen i *Liv*.

Særlig bærer Vibeke Løkkebergs fremstilling av hovedpersonen preg av en frihet til manuskriptet. Som vi var inne på tidligere anså Pål Løkkeberg skuespillerne som ekstremt viktige for filmens uttrykk, de skulle ikke bare fremstille, men *være* i den situasjonen de ble plassert i. Vibeke Løkkebergs personlighet er derfor svært viktig for filmens utforming. Dette blir forsterket ved hennes uerfarenhet som skuespiller hevdet Pål Løkkeberg: ”Vibekes mangel på erfaring har vært til umåtelig hjelp, fordi hun har vært i stand til å stå helt naken, frigjort fra en skuespillertradisjon” (*Fant*, 1968, nr. 9/10, s. 32). Løkkeberg fortalte i *Fant* (1968, nr. 9/10, s. 44) hvordan han i en scene gav skuespillerne en båndopptaker og sa: ”Lev [dere] inn i den situasjonen, og se hva som kommer ut av det. Så satt de der inn i en halvannen time. Så tok jeg ut et bånd og skrev dialogen etter det.” Resultatet ble den 3 ½ minutt lange kaféscenen der Liv og Gisle strever for å holde en samtale i gang. Denne improvisasjonen førte også til en av filmens mest komiske replikker. Gisle misforstår når Liv utbryter at hun ikke orker mer, og sier oppmuntrende: ”Dette er bare begynnelsen, snart kommer karamellpuddingen.”

Et annet moment her er at det ikke nødvendigvis ligger improvisasjon til grunn, men en ”naturalistisk” måte å fremstille replikker og dialoger på. Ikke bare er lyden dårlig, men karakterene snakker ofte i munnen på hverandre og usammenhengende, slik at det kan være vanskelig å få med seg sammenheng og mening. Eksempler på naturalistisk dialog ser vi i villa-scenen på Bygdøy der damen sier: “Dette er mitt værelse, og dette er min mans. Vi har

ingen barn, er de forlovet?” Eller da Liv forlater Gisle utenfor kaféen og sier: “Du må tro på kjærligheten, Gisle. Den finnes. Nøkkelen ligger på kommoden.”

På det filmtekniske planet har filmen svært mange likhetstrekk med Godards tidlige filmer: Løkkeberg har gitt fullstendig avkall på studio, det finnes kun rene klipp, ingen inntoner eller uttoninger og en rekke jump-cut og stillbilder, spesielt i sluttscenen. Iversen (1987) har allerede vist at *Liv* har likhetstrekk med Godards filmer ved å påpeke den rytmiske klippingen som får den til å fremstå som et billeddikt. Hele tiden følger kamera henne og fanger inn situasjonene slik også Godards kameramann, Raoul Coutard, følger Nana på hennes vandring i Paris i *Vivre sa vie*. Også scenen der Liv har satt seg i en drosje, får vi et ekstremt nærbilde av hånden hennes på bilvinduet, og vi ser trærne som farer forbi utenfor. Løkkebergs bruk av det urbane miljøet, biler og fart, er typisk for den europeiske modernistiske filmen.<sup>45</sup> Godard var kjent for sine intertekstuelle referanser til andre filmer (særlig amerikanske B-filmer) og til litteratur. Han kunne la karakterene sitere, eller man så en bok ligge på et bord. Også i *Liv* finnes det noen slike referanser. Blant annet kan vi lese i Livs notatbok: ”En lang lys fortvilelse”. Dette er hentet fra Gunnar Reiss-Andersens dikt *Et uskrevet dikt* fra 1956.<sup>46</sup> En annen mulig assosiasjon er den eksistensialistiske fortvilelsen, *la désespere*. Som Iversen (1987) også påpeker blir Liv i en scene sammenlignet med et bilde av Modigliani: ”Vi har det samme lange ansiktet sier hun” mens hun tar bildet ned fra veggen.<sup>47</sup> Leifs filmdrøm kan ses på som en metafilm i filmen. Leif agentfilm er *Livs* antitese og slik fungerer den som en kommentar i filmen til hva *Liv* som film ikke er. Denne intertekstuelle referansen til en annen filmsjanger, et grep særlig Godard benyttet seg av, bidrar dermed til å gjøre oss oppmerksomme på filmen som film.

Flere av disse narrative strategiene har, som vi var inne på i det forrige kapittelet, en distanserende og aktiviserende funksjon av tilskuerposisjonen i en brechtiansk forstand. Men samtidig oppstår det i *Liv* en umiddelbarhet til personene og de situasjonene de opptrer i. Den åpne og episodiske strukturen, dialogenes og improvisasjonens tilfeldighet gjør at det skapes noe som kan ligne nyromanens ”kunstneriske presens” (som motsetning til romanens preteritum). Innklippene av filmen i filmen understreker hvordan fiksjonstiden blir til her og nå i det man ser en hypotetisk film som utspiller seg samtidig med den opprinnelige. Kamera

---

<sup>45</sup> Liv har uttalt tidligere i filmen at hun føler en trygghet ved fart: ”Den ligger på 100 kilometer i timen,” sier hun. Også i drosjen ser hun ut til å like farten, og da Gisle senere vil stoppe bilen ber hun ham om å fortsette å kjøre.

<sup>46</sup> Det kommer fram av intervjuet i *Fant* (1968, nr. 9/10, s. 44) at det er hentet fra denne poeten, men ikke hvilket dikt det er hentet fra. Uttrykket blir brukt i det nevnte diktet, men det er mulig det referer et annet dikt også.

<sup>47</sup> Amadeo Modigliani var en italiensk maler og skulptør som virket på begynnelsen av 1900-tallet. Modigliani tok del i de modernistiske brytningene i kunsten i denne perioden, men var også inspirert av afrikansk primitiv kunst og italiensk middelalder-skulptur. Et ytre kjennetegn i maleri og skulptur var de lange smale ansiktene.

tar også ofte subjektive synspunkter slik nyromanene kunne være skrevet ut fra en persons synspunkt. Et eksempel er scenen der Liv venter på Gisle i hans leilighet. Hun begynner å gå rundt i rommet og se på bildene på veggen. Kameraet veksler mellom Livs ansiktsuttrykk og bildene, slik at man nærmest føler hennes svimmelhet. Men selv om det finnes visse likhetstrekk skiller *Liv* seg også fra nyromanens formkrav. For eksempel benytter Løkkeberg seg av været som metafor for karakterenes sinnsstemninger og knytter slik den forbindelsen mellom mennesket og verden som det absurde og betydningstappede eksistensialistiske verdensbilde hadde forlatt. Iversen (1987) peker også på at innklippene fra sommerens hete forelskelse kontrasteres med det kalde og frosne nået i skogen der kjærligheten har sluknet. Mest betegnende er bildet av den tidlige vårdagen som symboliserer oppbruddet: Det nye livet som skal erstatte det gamle og stivnede.

### ***Liv* som innlegg i den norske filmdebatten: Kritikkene i dagspressen**

På bakgrunn av den foregående analysen av *Liv* skal vi i dette avsnittet ta for oss anmeldelsene *Liv* fikk i norsk presse, hovedsakelig i Osloavisene, og deretter i tidsskriftene. Vi skal forsøke å kartlegge hvilken mottakelse filmen fikk, hvilken rolle Løkkeberg inntok som filmskaper og hvilken rolle han ble tildelt. I lesningen av kritikkene vil det derfor være relevant å se på hvilke synspunkter Løkkeberg ble tatt til inntekt for, for deretter å kontrastere disse med funnene fra analysen. Spørsmålet vi skal forsøke å besvare er: I hvilken grad kan Løkkebergs intensjoner i filmen sies å komme til uttrykk i mottakelsen av den?

I forrige kapittel så vi at Løkkebergs filmdebut kom på et tidspunkt da temperaturen i den norske filmdebatten var svært høy. Filmskapere i våre naboland hadde allerede tatt opp de modernistiske tendensene i den europeiske filmen, og nå sto den norske filmen for tur, håpet man. Men den etterlengtede forløsningen av norsk film etter aksjonen til ”de 44” lot vente på seg og i 1966 var optimismen kraftig dempet. Da Pål Løkkebergs *Liv* hadde premiere den 27. mars 1967, var det imidlertid enkelte kritikere som mente forløsningen endelig var kommet:

Er det mulig? Er det virkelig skjedd? Er norsk spillefilm endelig løftet ut av det konvensjonelle provinsielt uengasjerende og klisjémessige? Pål Løkkebergs første spillefilm gir løfter om det. Ikke bare løfter – den er en sensasjon i ny norsk film. (Krohn, *Aftenposten*)<sup>48</sup>

Som nevnt i kapittel 2, hersket det forventninger blant kritikere og filmfolk om at en ung regissør som Pål Løkkeberg skulle gi det norske publikum en internasjonalt orientert film av

---

<sup>48</sup> Alle sitater fra avis anmeldelser i dette avsnittet er hentet fra avisenes kritikker dagen etter premieren, det vil si den 28/3-1967.

fransk merke.<sup>49</sup> *Liv* er ingen krigsfilm, heller ingen folkekomedie eller en filmatisering av en litterær tekst. Bare dette gjør filmen spesiell i norsk sammenheng. Vi har alt sett hvordan Løkkeberg fulgte opp den modernistiske trenden i europeisk film. Både på filmens tematiske plan og i formspråket har vi kunnet spore flere likhetstrekk til Godards og Antonionis filmer, og til den eksistensialistiske filosofien. Filmens brudd med den klassiske dramaturgien, i form av mangel på ytre handling og den åpne slutten, og de distanserende narrative grepene, gir et grunnlag for å hevde at Løkkeberg i *Liv* intenderte en avstandtagen til underholdningsfilmens virkelighetsillusjon. Disse poengene kommer mer eksplisitt til uttrykk i ironiseringen over den populære agentfilmen og harseleringen over motebransjen. I stedet for å benytte seg av filmen som et medium til å formidle en litterær fortelling, finner man i Løkkebergs film intensjoner om å forfølge filmens kunstneriske potensial i regissørens forsøk på å fange inn livet på en mer antiillusjonistisk måte. Dette betyr ikke at filmen er dokumentaristisk, men at den benytter seg av omgivelsene slik de foreligger (ingen bruk av studio), og skuespillerne slik de framstår som personer heller enn slik de forstiller karakterer. Videre bidrar de narrative grepene i filmen til å bevisstgjøre tilskueren på filmen som film. De intertekstuelle referansene til Modigliani-bildet og Gunnar Reiss-Andersens dikt kan ses som en intensjon om å knytte filmen til annen kunst. Løkkeberg har også tatt i bruk det urbane miljøet i sin film. Dette var uvanlig i norsk sammenheng, der filmskaperne svært ofte benyttet seg av den norske naturen og bygdene som kulisser. Slik knytter Løkkeberg *Liv* til det moderne urbane livet.

Selv om ikke alle kritikerne var like begeistret over filmen som Sven Krohn i *Aftenposten*, var alle enige om at Løkkeberg hadde levert et anstendig og lovende debutarbeid, og at *Liv* representerte noe nytt i norsk film. Et generelt trekk ved mottagelsen av *Liv* er at filmens regi og bildekvalitet blir kreditert, mens manuskriptet ble tillagt skylden for filmens svakheter. Først og fremst ser vi at alle kritikerne knyttet *Liv* til den europeiske modernistiske filmen, selv om de var mer eller mindre begeistret for dette: ”Ekkoene fra større utenlandske regissører er plagsomt til stede helt fra begynnelsen” heter det i *Nationen*. ”At Løkkeberg har lært atskillig av utenlandske kolleger kan det neppe være tvil om, filmen er så unorsk som vel mulig” kunne man lese i *Arbeiderbladet*. Den er ”saliggjørende unorsk på alle måter” og ”innen norsk film er *Liv* det mest spennende som har inntruffet de siste årene” skrev Arne Hestenes i *Dagbladet*. Dette særegne unorske som anmelderne referer til, synes å være den kunstneriske filmen slik vi har sett den komme til uttrykk hos blant annet Godard og

---

<sup>49</sup> Disse forventningene til *Liv* skyldtes ikke ene og alene filmskaperens utdanning og tidligere erfaring fra teater, fjernsyn og film, men også Løkkebergs egne uttalelser i forkant av premieren.

Antonioni. Dette gjenspeiles både i kritikernes karakteriseringer av filmens løse fortelling og måten denne fortelles på, som oppleves som mer ”filmatisk”. I *Dagbladet* synes Hestenes at Løkkeberg imponerer med ”den visuelt elegante sikkerheten” og undrer om vi her til lands har ”opplevd maken til nydelig kamera-arbeid”. I *Verdens Gang* skrives det at filmen er tatt opp ”på den nye måten”, og at det nå er fremkommet et ”regitalent” i Norge. I *Nationen* fremheves det at det ikke bare er regien som er “et ekko fra kontinentet”, men også Vibeke Løkkebergs karakter sammenlignes med kvinneskikkelsene i Godards og Antonionis filmer: ”unge Liv går og går langs gater og strender, forundret som et barn over menneskene og tingene – akkurat som Monica Vitti (Vibeke Løkkeberg spiller lange stykker Monica Vitti), Jeanne Moreau og andre har gjort.”<sup>50</sup>

Intervjuene med ekteparet Løkkeberg i *Magasinet for alle* (1966, nr. 49) og i *Kvinner og Klær* (1966, nr. 17), med ”hjemme-hos”-reportasje og posering i sofa før premieren, kan ha bidratt til å bygge et ”image” av regissør/skuespiller-paret. Som kjent spilte Godards kone, Anna Karina, en viktig rolle for hans filmer, og skuespilleren Monica Vitti ble et varemerke for Antonionis filmer.<sup>51</sup> Men foruten å være delaktig i flere av produksjonens aspekter, var Vibeke Løkkeberg også mye mer enn en tradisjonell skuespiller i filmen, hennes person ble i høy grad filmens uttrykk.<sup>52</sup> Pål Løkkeberg selv sier i denne forbindelse at han aldri ville laget denne filmen uten sin kone og utdyper:

Jeg tror, særlig i et såkalt magert miljø som her hjemme, at det er vanskelig å skrive et manuskript uten å ha bestemte personer, bestemte skuespillere i tankene. Man må ha for seg hvilke muligheter denne personen har, hvilke egenskaper man skal spille på hos vedkommende.” (*Film og Kino*, 1966, nr. 9, s. 299)

Flere anmelderne gjorde et poeng av at Pål Løkkebergs kone nok var vakker og fotogen, men at hun som skuespiller ikke strakk til.<sup>53</sup> Dette kommer tydelig til uttrykk i Hestenes kritikk i *Dagbladet* der han mistenkte at Pål Løkkeberg ”ikke bare har laget denne filmen for å vise at han kjenner sitt metier, men i like høy grad for å mannequin–oppvise sin nydelige kone.” Hestenes refererer til Vibeke Løkkebergs utseende gjennom hele kritikken der han beskriver henne blant annet som ”praktfull å se på med en avlang sexy sjarm”, som ”en sol-hoppe av en kvinne”, ”en Barbara Streisand i luksus-utgave” og som ”pikelig attråverdig”, ”smukk” og

---

<sup>50</sup> Jeanne Moreau var den kvinnelige hovedrolleinnehaveren i Godards *Au bout de soufflé*.

<sup>51</sup> Hun spiller den kvinnelige hovedrollen i *L'avventura* (1960), *La notte* (1961) og *L'eclisse* (1962) *Il desierto rosso* (1964). Også den italienske filmkunstneren Fellini benyttet seg ved flere anledninger av sin livsledsager. Det samme gjelder også den franske regissøren Roger Vadim.

<sup>52</sup> Dette aspektet fremhever også Iversen (1987) i sin analyse.

<sup>53</sup> *Friheten*: ”Det faktum at regissøren har en vakker kone er simpelthen ikke nok til å lage film. I hvert fall ikke god film”, *Nationen*: ”Løkkeberg har falt for sin kone Vibeke, og resultatet foreligger nå i en film ...”

”neferitisk” samt ”makeløst fotogenisk”. Men på tross av denne begeistringen for skuespillerinnens fysikk, mener han at ”Vibeke ikke har ansiktsuttrykk nok til å holde den [filmen] sammen.” Hestenes mistenker at filmen handler om Vibeke Løkkebergs privatperson, og at filmen lider under dette: ”Innenfor hjemmets muntre vegger kan hun sikkert, som de fleste unge piker, komme med rare umotiverte utbrudd om verden og livet og tyngdeloven, - bare må man [sic] utvise litt forsiktighet når det gjelder å lansere dette som replikker i en film.”

Kritikerkorpset var delt i sitt syn på Pål Løkkebergs valg av en amatør, og dertil kone, i hovedrollen. I motsetning til Hestenes mente andre kritikere at Vibeke Løkkebergs improviserte og uerfarne skuespillerstil var et positivt element i filmen: I *Nationen* kunne man lese at ”Vibeke Løkkeberg har en magnetisk tilstedeværelse som redder henne i land selv der spillet er ”forsert” naturlig.” I *Vårt land* fikk Vibeke Løkkeberg ros for ”ypperlig tolkning til debut å være”, og Sven Krohn i *Aftenposten* er begeistret for Vibeke Løkkeberg som skuespiller: ”Dette er en film som bæres fritt, ledig, elegant og nydelig høyt opp mot det blå av Vibeke Løkkeberg. ... Dette er et talent i norsk filmkunst av virkelige dimensjoner.” Krohn påpeker videre at det ikke bare er som skuespillerinne hun er et funn siden hun har vært medvirkende i flere deler av produksjonen, blant annet med egne kunstneriske tegninger han mener ”kunne vært en liten separatutstilling verdt”. I *Arbeiderbladet* blir Vibeke Løkkeberg beskrevet som ”et funn i denne rollen som har så mye av barnet i seg”.

Den improviserte og lette tonen i skuespillet skyldtes i høy grad Pål Løkkebergs, i norsk sammenheng, uortodokse bruk av filmmanuskript. Slik kan *Liv* tolkes som en utfordring til manuskriptets rolle i den norske filmpraksisen. Løkkeberg uttrykte ved flere anledninger sin skepsis til den ”enorme betydningen manuskriptet har fått innenfor norsk film, som er veldig drepende” (*Fant*, 1968, nr. 9/10, s. 31). En av hovedgrunnene til denne skepsisen ligger i det han kalte ”manuskriptfellen”: ”Det at filmen blir en reproduksjon av en skrivebordstanke, istedenfor å være en skapende prosess” (*Film og Kino*, 1966, nr. 9, s. 299). Flere kritikere hadde bitt seg merke i regissørens uttalelse i forkant av premieren om at ”filmens manuskript først og fremst var et påskudd for å lage film, til å gjøre hver sekvens så spennende som mulig ut fra det miljø og de personer som er valgt.”<sup>54</sup> Men i mottagelsen kommer det fram at en slik anvendelse av manuskriptet ikke falt i god jord hos de fleste kritikere: ”Det manus som ekteparet har tråklet sammen kan heller ikke med noen rett kalles filmhistorie. Bare en rekke tilfeldige løse innfall og scener i uryddig rekkefølge.” (*Friheten*);

---

<sup>54</sup>Sitatet er hentet fra Kommunenes filmcentrals presentasjon av filmen.



”Fortellingen er enkel, manuskriptet holder altså ikke.” (*Verdens gang*); ”Hun [Vibeke Løkkeberg] kan ikke redde filmen alene, hovedsvakheten er sannsynligvis for en gangs skyld i norsk film på manuskriptsiden” (*Nationen*). Disse kritikerne synes å være talsmenn for synet på film som en ren visualisering av en litterær fortelling. Selv om disse anmeldere hadde fått med seg Løkkebergs uttalelser om at manuskriptet var underordnet det filmatiske uttrykket, anser de *Livs* åpne og tvetydige form som en mangel. Det er kun Sven Krohn i *Aftenposten* som applauderer filmskaperens underordning av manuskriptet til fordel for det filmatiske uttrykket:

Manuskript – så løst og eterisk flimrende at man må forbauses over at det i det hele tatt har gitt grunnlag for produksjon i Norge – bilder av blendende kunstnerisk kvalitet. ... Dette er for første gang i Norge film som selvstendig kunstart, frigjort fra det skrevne ord, himmelhøyt løftet ut av det vanemessige, det reproduserte manuskript og det litterært bundne.

Som vi ser knytter Krohn Løkkebergs film direkte til den samtidige debatten om manuskriptets status i støtteordningen. *Liv* som et argument for en mindre manuskriptbunden film synes å ha overbevist i hvert fall Krohn. Arne Hestenes er som nevnt imponert over Løkkebergs regi i sin kritikk i *Dagbladet*, men i forhold til manuskriptet er han noe uklar. Hestenes refererer til Løkkebergs uttalelse om å benytte manus som et påskudd, og synes dette er et artig utgangspunkt for filmen. Det har, ifølge Hestenes, gitt ”en mangfoldighet av muligheter for å hjemseke de mest forbausende Oslo-miljøer” og han synes det er ”frapperende og dyktig gjort”. Men samtidig skriver Hestenes et annet sted i kritikken at filmen mangler en rød tråd.

Mens de fleste nøyer seg med et kort resymé av handlingen og en linje om at det handler om en kvinne som må ta stilling til omstendigheter i sitt liv, begir Haavard Haavardsholm i *Arbeiderbladet* seg ut på en analyse av de temaene Løkkeberg tar opp i *Liv*. Haavardsholm påpeker at Løkkebergs film egentlig burde hatt tittelen *Oppbrudd* og at hovedpersonen ”liksom et barn tar ut sin selvfølgelige rett til å leve, hun stiller seg i sentrum for sitt eget liv.” Haavardsholm kommer også kort inn på kritikken av det mannsdominerte samfunnet og opplevelsen av det inautentiske livet i sin analyse av scenen i fotoatelieret: ”kanskje blir hun for første gang klar over tomheten og hulheten i alt deres [fotografenes] snakk, samtidig som hun opplever det som opprørende å bli brukt som en bruksgjenstand”.<sup>55</sup>

I vår analyse fant vi at den røde tråden i filmen er den unge kvinnens opprør mot sine omgivelser. På det tematiske planet kan det hevdes at Løkkeberg driver nybrottsarbeid innen

---

<sup>55</sup> Haavardsholm knytter ikke filmen direkte til den eksistensialistiske filosofien, men kun til disse eksistensialistiske temaene.

norsk film. Forut for *Liv* er ikke, så vidt meg bekjent, den unge urbane kvinnens muligheter til livsutfoldelse tematisert på et eksistensialistisk grunnlag i norsk film. De modernistiske grepene har vært anvendt i norsk filmsammenheng før *Liv*, men ikke på langt nær så gjennomgående som i Løkkebergs film. Betyr det dermed at Løkkebergs film bør sees som et innlegg for den ”vanskelige” og ”seriøse” filmen? Ikke nødvendigvis, for i filmens komiske innslag og i umiddelbarheten som blir opprettet til filmens hovedperson, synes det også å være en klar intensjon om å underholde og engasjere tilskueren. ”Vår film er lagt opp som underholdning med en alvorlig klangbunn”, fortalte Pål Løkkeberg om filmen og henviser til den norske filmdebatten:

Vi har på norsk det forferdelige ordet seriøs som i stedet for å bety at man tar oppgaven alvorlig er gått over til å bety dødens alvor. Jeg synes ikke det er noe kunstnerisk kompromiss å underholde publikum, det gjelder å finne folk hjemme. (*Alle kvinner*, 1966, s. 18).

Ifølge Løkkeberg var filmen et medium som kunne formidle filosofisk alvor på en underholdende måte. Flere år tidligere, i 1963, uttalte Løkkeberg i *Magasinet for Alle* (nr. 47, s. 41): ”Teateret skal ikke engasjeres i noen kamp. Men som enhver kunststart skal teateret være søkende i forhold til den tid vi lever i.” Som vi så i analysen retter Løkkeberg ingen pekefinger mot oss, i stedet kommer de ulike temaenes alvor til uttrykk på en tvetydig og humoristisk måte i filmen. *Liv* er derfor ingen brannfakkell eller en samfunnsrefsende film i en ibsens forstand, slik flere av Nils R. Müllers og Arne Skouens filmer var. Men mye tyder på at filmens intensjon om å utsi noe om den unge kvinnens situasjon, om kommunikasjonssvikt mellom mennesker og om den stadig økende teknifiseringen av samfunnet, i lav grad ble oppfattet, eller funnet interessant, av kritikerkorpset. I denne sammenheng er det et åpent spørsmål om de modernistiske formgrepene Løkkeberg benyttet seg av, og som i høy grad var nye for deler av kritikerne og publikum, var årsaken til at filmens underliggende tematikk ikke ble oppfattet.

Selv uttalte Løkkeberg følgende i *Fant* (1968, nr. 9/10, s. 32) rett etter premieren på *Liv*: ”Før eller siden måtte en eller annen lage en film bevisst i den hensikt å finne ut hva som ikke fungerer i norsk film, hvorfor det ikke fungerer og hvordan man skal få det til å fungere”. Ved å gi avkall på en fast dramatisk struktur og den tradisjonelle skuespillerteknikken ønsket Løkkeberg å finne ut om en film fungerer bedre filmatisk: ”Det er for å få et svar på alle disse spørsmålene som filmen stiller seg rent formelt – altså den stiller seg som norsk film!” Også etablerte filmatiske og fotomessige konvensjoner ønsket Løkkeberg å ta avstand fra i *Liv*:

Vi ... har gitt avkall på studio fullstendig; fordi jeg selv kjenner igjen en norsk film med en gang jeg ser det derre lyset som kommer ned fra 45 grader – ikke

sant? – fra kanten av en dekorasjon. Der er ikke, gjennom hele filmen, noe sted, noen direkte lyskilde direkte på personene. (*Fant* i 1968, nr. 9/10, s. 32)

Som vist i vår analyse av *Liv* ønsket Løkkeberg å utfordre de konvensjonelle oppfatningene av hva norsk film kunne være, og som det gikk fram av kritikken lyktes han i høy grad med dette. Filmen ble i sin samtid oppfattet som ”unorsk” og Løkkeberg ble tildelt æren for dette nye filmatiske uttrykket. *Liv* er et argument for auteurfilmen, for en filmkunst som lar en person komme til orde og som ønsker filmkunst løsrevet fra den litterære tradisjonen og fra skuespillertradisjonen fra teateret. Som vi har sett var Løkkeberg som *auteur* delaktig i hele produksjonen av *Liv*: Fra manuskript til klipping og produksjon preget han filmen med sin personlige stil. Men Pål Løkkeberg omtalte også *Liv* som ”vår” film, og snakket i intervjuer om hva *de* hadde villet uttrykke. Det ville være galt, med andre ord, å oppfatte filmen som et uttrykk for kun Pål Løkkebergs intensjoner, også hans arbeidspartner, Vibeke Løkkeberg, må tas med i betraktning. På dette punktet skiller Løkkeberg seg fra forestillingen om filmforfatteren som står alene for filmens utforming.

I det følgende skal vi kort se på de mer omfattende og spesialiserte ytringene om filmen i artikler i *Morgenbladet*, *Film og Kino* og *Fant*.<sup>56</sup>

### **En billedfortelling: Kritikken i tidsskriftene og i *Morgenbladet***

De lengre kritikken i *Morgenbladet* og i tidsskriftene har flere sammenfallende synspunkter med aviskritikken, selv om de er mer grundige. Sølve Skagen hevdet i sin artikkel om *Liv* i *Morgenbladet* 24. juni 1967 at: ”Løkkeberg har skapt en film som i vårt retarderte filmmiljø virker demonstrativt moderne.” Hans siktemål i denne artikkelen synes å være å presisere den betydningen Løkkebergs film kunne ha for den norske filmen. Skagen skriver videre at: ”Vi har sett tilløp tidligere, mer eller mindre hjelpeløse ting som Müllers *Equilibrium* og Clemens *Klimaks*. Det nye er at de tendenser og avskygninger fra nyere internasjonal film som *Liv* er preget av, ikke fremstår som dillefantisk etteraping.”

Skagen avviser den kritikken som gikk ut på at Vibeke Løkkeberg ikke skulle ha ”ansiktsuttrykk nok” eller ”tilstrekkelig personlighet” til å være filmens samlende element, eller røde tråd som filmen skulle savne på handlingsplanet. Ifølge Skagen var ikke denne kritikken berettiget siden man bør oppfatte filmen som en *billedberetning*. Ved å vektlegge bildenes estetiske verdi og stemningsskapende virkning fremfor dets fortellende egenskaper hevdet Skagen at regissøren rokket ved den konvensjonelle oppfatning av filmmediet. Ifølge

---

<sup>56</sup> På denne tiden inngikk ikke omtaler av filmer og filmforfattere i *Rush-Prints* innhold.

Skagen ligger filmens svakhet i utformingen av dialogene og det han kaller ”nøkkelreplikkene”. Disse bryter med filmens stil for øvrig ved å være overtydelige og han hevder at Løkkeberg i tillegg har latt regien bygge opp under disse replikkene: ”Dermed oppstår det direkte brudd på den filmatiske og kunstneriske logikk og det gjøres vold på den integrerte sammenhengen mellom form og innhold.” Skagen hadde heller sett at Løkkeberg fulgte Godards eksempel der dagligdags snikksnakk og kjernereplikker kommer side om side ”slik at tilskueren etterpå sitter igjen med følelsen av å ha overhørt noe viktig”.

På tross av en mer dyptpløyende analyse enn de andre aviskritikkene, ser heller ikke Sølve Skagen nærmere på filmens underliggende temaer, det er Løkkebergs formmessige grep som er av interesse. ”Livets løsen består i å velge kjærligheten; et budskap som ikke nettopp forbløffer med sin originalitet”, er hans tolkning av filmens hovedproblematikk.

Bjørn Bjørnsen og Nicole Macé stod for omtalen av *Liv i Film og Kino* (1967, nr. 3, s. 93 og 103). Artikkelen har form av en samtale og det er derfor gitt rom for diskusjon mellom de to kritikerne. Innledningsvis er også de enige om at *Liv* representerer mye mer enn et løfte: ”det er virkelig et håp om at vi endelig har fått en filmmann, som vil utvikle seg til å lage det helt store, også internasjonalt,” sier Bjørnsen. Macés svar: ”Det er en utbredt tendens i Norge til å vente på en filmens messias. Vi bør ikke med en gang utrope Pål Løkkeberg til denne messias-funksjon. En kunstner kan bare bli lammet i sin utvikling, når han skal oppfylle et så urimelig krav.” Videre er de to kritikerne enige om at det mest slående med *Liv* er filmen som billedfortelling: ”man kan gjerne glemme replikkene, men bildene lever lenge i en”.

Bjørnsens hovedinnvending mot filmen går hovedsakelig på det tematiske planet. Han synes at Livs valg (det usikre framfor det sikre) virker ubegrunnet, og ”skjøner ikke hvorfor regissøren kaster frem denne brannfakkelen av en idé, når han ikke artikulere den klarere”. Samtidig mener Bjørnsen at filmen savner en logikk, for ”når man beslaglegger medmenneskets oppmerksomhet i halvannen time, bør det ha en viss hensikt”. Mens Bjørnsen arresterer Løkkeberg for å lage en film over en uklar idé på tross av regissørens tidligere uttalelser om at han ikke tror at man kan lage en film over en idé eller et program, ser Macé filmen som del av en polemisk ytring siden: ”denne bestemte avstandtagen fra alt som heter programmer eller ideer er fremtvunget av det klimaet som filmen lever i her i vårt land.”<sup>57</sup> Macé refererer her til den holdningen som ser kunsten som et samfunnsrefsende redskap, der den kunsten som ikke øyensynlig tjener til noe, blir oppfattet som mindreverdige. ”Jeg tror

---

<sup>57</sup> Løkkeberg uttaler i et intervju *Film og Kino*, 1966, nr. 9, s. 299: ”Det påstås ofte at man lager en film over en idé, men jeg er fiendtlig innstilt overfor denne påstanden. Jeg tror tvert imot at man bare kan lage film over en holdning, en innstilling – en komisk eller en ironisk innstilling.”

Løkkeberg har villet lage filmen sin på tross av disse reglene, og at han gjennom denne erklæringen argumenterer for sin rett til å gjøre det.”

Macés innvending mot Bjørnsens kritikk er interessant fordi hun ser filmen som et innlegg for filmens frihet til å være kunst, personlig og flertydig, fremfor et sosialt eller politisk redskap. Dette aspektet blir tydeligere ved at Bjørnsen etterspør regissørens objektivitet overfor de personer han skildrer, mens Macé forklarer det med at ”han skildrer disse menneskene ut fra Livs sympatier og antipatier, han viser dem gjennom hennes subjektivitet.” Her ser vi hvordan to sentrale trekk ved *Liv*, kunst som uavhengig av et politisk program og en subjektiv innfallsvinkel til virkeligheten, to trekk som også var karakteristiske for den franske nyromanen blir trukket inn, men uten at kritikerne knytter filmen til denne. Derimot er Bjørnsen og Macé enige om at hovedpersonens ”småfilosofiske vendinger” og ”Schopenhauer-inspirerte betraktninger” slår ben under filmen fordi disse talegavene ikke stemmer med hennes personlighet for øvrig. De anser karakteren Liv for å være et produkt av motemiljøet og hevder at hun ikke har intellektuell kapasitet til å bryte med det:

Hun er en barnekvinn som heller vil tenke med tærne enn med hodet, en slags norsk utgave av Birgitte Bardot. Denne kvinnetypen er jeg ikke engasjert av, jeg kjenner den altfor godt fra før. Den har jo vært skildret til kjedsommelighet i filmer og dameblad. (*Film og Kino*, 1967, nr. 3, s. 93)

Som vi ser har filmens sentrale temaer heller ikke slått an hos kritikerne i *Film og Kino*, siden hovedpersonen og hennes opprør, blir avfeid som lite troverdig og tanken bak fremstår som uklar. Igjen er det først og fremst regissørens formmessige grep og filmen som billedfortelling som står i fokus.

*Fant* hadde ingen utgivelser i 1967. Derfor er det først i 1968 (nr. 9/10) at Sylvi Kalmars intervju med Pål Løkkeberg etter premieren i 1967 blir trykket. Det finnes heller ingen omtale av *Liv* i *Fant*, men ut fra intervjuet får man et inntrykk av redaktørens syn på filmen. ”Her kommer en film som måtte komme. Tiden var i høy grad moden,” skrev Kalmar, som noen måneder tidligere hadde forkynt at depresjonen i norsk film hadde nådd redaksjonen i *Fant*. Kalmar har flere ting å utsette på filmen, men hovedpoenget hennes synes å være at det er en særegen holdning i filmen som gjør at den skiller seg ut fra annen norsk film: ”Vibekes improvisasjon, den tilsynelatende improvisasjon, er filmens hele holdning”. Denne holdningen gjelder filmen i sin helhet, og ifølge Kalmar derfor også for regissørens forhold til filmen: ”At du [Pål Løkkeberg] ikke gjemmer deg bak Sigurd Hoel eller andre farsfigurer, men lager en film så å si uten unnskyldning. Her er en vilje til å gi avkall på maske, og deri ligger filmens sanndruelighet. Og derfor er den trass i sine svakheter, helt

fornyende i norsk film.” (*Fant*, 1968 nr. 9/10 s. 47) Kalmar hevder at Løkkeberg har laget en film som både på det formmessige og det tematiske planet uttrykker noe nytt i norsk film: den improviserte skuespillerstilen (i motsetning til skuespillertradisjonen) og det filmatiske utgangspunktet (i motsetning til det litterære, jamfør Sigurd Hoel). Kalmar tar også opp kritikken av mannssamfunnet og teknokratiet, men mener at det finnes en ”filosofisk skurring” i *Liv*. Denne ligger i at verken hovedpersonen i *Liv* eller filmen selv, ifølge Kalmar, tar stilling i forhold til fremtiden, og hun hevder at: ”hva jeg oppfatter som ”skurring” – Livs forhold til fremtiden – slett ikke er skurring, men filmens egen påvisning av en nevrose. M.a.o. en problematikk som kommer til å kreve av deg en ny film, som krever en ny som krever en ny...”. Kalmars kritikk av Løkkebergs film er vesensforskjellig fra de andre vi har sett, fordi hennes interesse først og fremst ligger i hvordan filmen fungerer i forhold til sin regissør, og ikke i hvordan den fungerer i forhold til et publikum. Dette kan sies å være betegnende for synet på film som kunst fremfor underholdning.

I møte med de forskjellige resepsjonene *Liv* fikk i sin samtid ser vi at det bildet vi tegnet opp av kritikerstanden i kapittel 2 bekreftes. Ifølge Nicole Macé i *Film og Kino* kunne man som nevnt skille mellom to garder i filmkritikken, en eldre og en yngre garde, med tilhørende kriterier for filmkunst. Hos enkelte av aviskritikerne finner vi for det meste representanter for den eldre garde som mente at en films berettigelse lå i hvorvidt den fortalte en god historie, eller tjente en sak. Flere kritikere kom frem til at manuskriptet i *Liv* var svakt og at filmen manglet en rød tråd. Også Bjørnsen i *Film og Kino* gav uttrykk for denne holdningen, mens hans samtalepartner, Macé, hellet mer mot den yngre gardes synspunkter. Disse hevdet at kunstnerisk film ikke i første rekke skulle underholde, men fremprovosere en kritisk refleksjon hos publikum. Her kan vi også plassere *Aftenpostens* anmelder Krohn, *Abeiderbladets* Haavardsholm, Skagen i *Morgenbladet* og Kalmar i *Fant*.

## **Kjønnsrolleproblematikken og tekstens uendelige betydningsprosess**

På tross av de forskjellene i syn på film som kom til uttrykk, finnes det grunn til å hevde at Løkkeberg med sin debutfilm ble tatt til inntekt for et modernistisk syn på film. Ved at kritikerne knyttet Løkkebergs formmessige grep i *Liv* til de modernistiske tendensene i europeisk film blir Løkkeberg betraktet som en talsmann for dette bestemte synet på film. Spesielt tydelig ser vi dette i vektleggingen av det løse manuskriptet, den improviserte skuespillerstilen og vektleggingen av det visuelle – bildenes kunstneriske kvalitet. *Liv* ble også av enkelte forstått som et innlegg i debatten om støtteordninger, slik Krohn i *Aftenposten*

gjorde, men ellers var det svært få anså denne underordningen av manuskriptet for å være en bevisst strategi fra regissørens side. Løkkeberg viste med *Liv* at det var mulig å lage film på bakgrunn av et løst manuskript, ved å vektlegge mediets filmatiske egenskaper og bildenes stemningsskapende potensial på bekostning av det narrative. Det kan dermed synes som om flere av Løkkebergs intensjoner i filmen ble oppfattet, applaudert eller imøtegått, i samtiden, mens andre for det meste ble liggende ubevart. Til en viss grad kan vi også si at han bekreftet de forventningene som var knyttet til hans debut som filmregissør, og muligens leste også kritikere egne forventninger til Løkkeberg inn i filmen.

Det som derimot er påtagelig, er hvor lite som ble skrevet om filmens handling og underliggende temaer. Vi tenker da spesielt på det eksistensielle tankegodset og kritikken av mannsamfunnets tingliggjøring av kvinnen. Med unntak av *Arbeiderbladets* kritikk og intervjuet i *Fant*, kan det virke som om kritikerne var lite opptatt av de temaene filmen tar opp, hvis de i det hele tatt fikk dem med seg. Det kan til og med virke som om flere ser filmen som et uttrykk for regissørens selvrealiseringsprosjekt ved å bruke sin kone (som kan anses som et statusobjekt) i filmen og vise henne fram som et begjærsobjekt for andres blikk. Særlig i Hestenes' kritikk så vi at dette kom tydelig til uttrykk ved at han anser filmen for å være "en fremvisning av Løkkebergs private praktfulle privilegier" og "med galant forelskelse eksponerer da Løkkeberg henne ustanselig og ustanselig, til ens ytterste visuelle behag". En slik forståelse av Løkkebergs intensjoner i filmen strider imot de intensjoner vi fant i analysen der det kom frem at det nettopp er mannsamfunnets *objektivisering* av kvinnen som blir problematisert. Men skildringen av hovedpersonen i *Liv* kan ha gitt rom for flere lesninger: I *Film og Kino* ble hun sammenlignet med den ofte avklede Birgitte Bardot og damene i ukebladene som man anser for heller endimensjonale typer. Liv blir fremstilt som både en naiv "barne- og naturkvinne", samtidig som hun foretar et intellektuelt opprør. Vibeke Løkkeberg tok avstand fra filmens hovedperson kort tid etter premieren. Det kommer frem i et intervju på filmfestival i Berlin: at "om Liv var naturlig for henne da filmen ble laget, har hun i dag vokst fra denne personen" (*Aftenposten*, 1967, 30/6). Pål Løkkeberg var heller ikke tilfreds med alle tolkningene av filmen. Da Kalmar konfronterte ham med karakteristikken av hovedpersonen i *Liv* i *Film og Kino* svarte han: "Jeg sier som maleren Ludvig Karsten: "Jeg har ikke noe imot kritikere i og for seg, men det er jo litt kjedelig når man har malt et bord, og de sier: "Neimen det var da en stygg stol". (*Fant*, 1968, nr. 9/10, s. 31.)

Filmene kan på dette punktet sies å gi rom for flere lesninger, og man kan spørre seg om Arne Hestenes nettopp av den grunn ikke oppfattet filmens samfunnskritikk og feministiske og eksistensialistiske holdning, men tvert i mot så reflektert sitt eget og sin tids

kvinnesyn i *Liv*. Det er først noen år senere at feminismen for alvor inntar det norske samfunnet og norsk film. I 1977 ble *Liv* gjenstand for debatt da Vibeke Løkkeberg stoppet en fjernsynsvisning av filmen nettopp fordi hun mente den forfektet et avleggs og kvinneundertrykkende kvinnesyn. Denne debatten kom opp igjen på 1980 tallet og Iversen kom inn på dette aspektet ved filmens virkningshistorie i en fotnote i sin artikkel i 1987: ”Min analyse av *Liv* i denne artikkelen er et forsøk på å se nærmere på selve *filmen* og hva den sier, og min konklusjon er at *Liv* på ingen måte er noen kvinneundertrykkende film, tvert i mot!” På bakgrunn av vår analyse må vi si oss enige med Iversen. På samme tid vil vi hevde at det ut fra enkelte av kritikkene er mulig å se at filmen som talehandling fikk utilsiktede reaksjoner, eller perlokusjonære effekter i Skinners terminologi, som tilla den kvinneundertrykkende holdninger. Vibeke Løkkeberg har forklart hvordan hun mener filmen ikke lykkes i å formidle hennes intensjoner: ”*Liv* ble på mange måter en skuffelse for meg. Det var likevel en mann som objektiviserte den jeg-figuren som jeg spilte. Jeg ble akkurat det som jeg kritiserte, og omgivelsene bekreftet at jeg dessverre hadde rett” (*Z Filmtidsskrift*, 2004, nr. 87, s. 31). I denne sammenheng er det interessant å vise til at feministiske studier av film for alvor tok til fra midten av 1970-tallet representert blant annet av Laura Mulveys artikkel, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” publisert i 1975. Et av Mulveys hovedpoeng var at kvinnen tradisjonelt blir fremstilt som et begjærsobjekt på lerretet. *Liv* fremstilte nettopp en vakker ung kvinne, og filmens poetiske og dvelende bilder av henne (som er en del av ironiseringen over motebransjen) kan nettopp kritiseres for å la skuespillerinnen og hennes karakter bli et objekt til tilskuerens behag – som blant annet Arne Hestenes’ kritikk av filmen viser. Slik kan vi se at filmens betydningsprosess aldri slutter, men at den i nye kontekster vil få nytt betydningsinnhold som talehandling, uavhengig av filmforfatterens forutgående motiver for å lage filmen.

*Liv* ble vist under Berlin-festspillene i juni 1967, og på filmfestival i Moskva. I Berlin var mottakelsen delt, men det ble gitt uttrykk for forundring over at Norge var i stand til å lage en så god film og man så på filmen som et interessant og ikke minst lovende debutarbeid. Men internasjonalt var ikke filmen på langt nær så oppsiktsvekkende som i her hjemme. Da *Liv* hadde premiere i Sverige i 1968 var kritikken i pressen overveiende positiv, det ble hevdet, blant annet i *Expressen* at: ”Filmen er så inne att den redan är ute.” På mange måter representerte *Liv* et forlatt stadium i den internasjonale filmen, selv om den var banebrytende i norsk sammenheng. Som vi skal se i det neste kapittelet, hadde den europeiske filmkunsten antatt nye former på andre halvdel av 1960-tallet.



## KAPITTEL 4: Årene mellom *Liv* og *Exit*

Hensikten med å skissere opp konturene av de norske filmdebatten i dette korte, men begivenhetsrike tidsrommet, mellom Løkkebergs to filmer, er å danne et bilde av konteksten som Løkkebergs neste film må ses i lys av. På samme tid bidrar dette grepet til å understreke et viktig teoretisk poeng: At Løkkebergs to filmer i utgangspunktet må ses som to atskilte talehandlinger.

I de tre årene som går mellom Løkkebergs debut og hans neste film ser det ut til at debatten om filmens status som kunst eller forretning har dempet seg. I alle tidsskriftene er det nå bred enighet om at film har kunstneriske verdi og at det forretningsmessige aspektet kommer i annen rekke. Derimot rådet det ikke enighet om hvilke implikasjoner dette skulle ha for statens involvering i filmproduksjonen. Som vi skal se var støtteordningen og Statens Filmproduksjonsutvalg og Statens Filmkontroll i hardt vær i disse årene. I første omgang skal vi undersøke hvordan filmskaperens misnøye med myndighetens filmpolitikk kom til uttrykk i tidsskriftene og deretter hvordan kravene fra filmbransjen ble møtt av myndighetene.

Hos de unge filmskaperne ser vi at misnøyen med manuskriptets rolle i støtteordningen, og Statens Filmproduksjonsutvalg som vurderte disse, kom eksplisitt til uttrykk i 1968: ”Efter i mer enn to år å ha rent hodet mot byråkratiet” uttrykte Anja Breien i *Fant* (1968, nr. 8/10, s. 56), sin oppfatning om den norske filmsituasjonen: ”Det skjer ingenting nytt i norsk film. Det sitter en inkompetent gjeng [Statens Filmproduksjonsutvalg] og forkaster alle forslag fra dem som vil noe nytt.” Ifølge Breien, som holdt på med sitt bidrag til *Dager fra 1000 år*, et spillefilmprosjekt som bestod av tre novellefilmer av debutanter, hadde myndighetene to uforenlige holdninger til norsk film: ”Vi må fremelske nye talenter hvis vi skal ha håp om å tilrettelegge norsk films fremtid” og ”Vi må ikke slippe til nye dilleltanter som ikke har vist hva de duger til i norsk film.” (*Fant*, 1968, nr. 9/10, s. 56).

Under overskriften ”Byråkratisk støtteordning gjør norsk film uengasjert!” gikk også Pål Løkkeberg til angrep på Filmproduksjonsutvalget i *Verdens Gang* 20. desember 1968. Etter flere runder med byråkratiet hadde Løkkeberg omsider fått grønt lys fra myndighetene til å starte filmingen av hans andre film med arbeidstittelen *Maria* (endelig tittel *Exit*). De stadige utsettelsene hadde imidlertid, ifølge filmskaperen, en drepende virkning på forholdet til filmen:

Man risikerer at stoffet er utbrent før man får laget filmen. Under alle omstendigheter vil *Maria* bli en annen film i dag enn den ville blitt for et år siden. Man kan ikke være engasjert i en ting mens man venter i seks måneder. For ikke å bli et nervevrak må man bare amputere engasjementet, og så skal man

bare pøde det inn igjen når man endelig får svar. Det er dette jeg mener når jeg sier sensur. (*Verdens Gang*, 1968, 20/12)

Løkkebergs frustrasjon over at den lange ventetiden resulterte i at det levende og umiddelbare uttrykket ble sensurert, ble delt av flere: ”Det er to år siden vi skulle vært i gang. Det er vanskelig å få igjen gløden, stoffet er ikke lenger nytt.” uttalte Anja Breien i *Fant* i 1968 (nr. 9/10, s. 56). I samme artikkel beskylder Breien også produksjonsutvalget for ikke å prioritere behandlingen av de unge filmskapernes manuskripter, men gi mer konvensjonelle produksjoner prioritet fordi de representerte sikre penger: ”Spille safe – det kan de. Men skjønner de da ikke, at skal det skapes noe nytt, må det taes sjanser. Det gjelder oss som nå gjerne vil slippe til, som det gjelder motparten: produksjonsutvalget.” Videre hevdet Breien: ”Det er vanskelig å lese en dreiebok. Man kan forestille seg sine egne bilder, ikke andres! Derfor skal man satse mer på personer enn på manuskripter” (*Fant*, 1968, nr. 9/10, s. 57). Ifølge Løkkeberg skulle man også heller satse på person enn manuskript: ”At en person har tillit som filmskaper, og derved får anledning til å lage film, at manuskriptet selvfølgelig kan diskuteres og taes opp til behandling – men det skal ikke stå på ett manuskript hvorvidt man kan leve av å være filmmann eller ikke” (*Fant*, 1968, nr. 9/10 s. 31). Som vi skal se avslutningsvis i oppgaven, var en debatt han gikk tapende ut av to år senere.

Også Liv Clemens, som var ansvarlig for manuskriptet til sin ektemanns, Rolf Clemens, neste film, uttalte seg i kritiske vendinger om produksjonsutvalgets vurdering av deres manuskript:

Vi fikk stønad på grunnlag av et manuskript som utvalget mente ville gi ”en bred underholdningsfilm med miljø fra 20-årene og en bred publikumsappell”. Departementet ... ville altså ha en kommersiell film, som kunne trekke et bredest mulig publikum. En ting er om utvalget er nødt til å innta et sånt standpunkt, en annen at et manuskript, som det kan ha tatt et par år å utarbeide, blir avvist eller godkjent uten at det blir gjort til gjenstand for vurdering som opphavsmannen kan ta del i. (*Film og Kino*, 1968, nr. 7, s. 203)

I 1967 trekker Pål Bang-Hansen (*Rush-Print*, nr. 7, s. 2) også inn det norske publikummets beskjedne størrelse som en hemmende faktor for ikke-kommersiell filmproduksjon: ”Dagens iverksatte norske spillefilmproduksjon er nesten uten kunstneriske ambisjoner. Støtnadsordning og markedets størrelse hindrer i større og større grad tilblivelse av norsk filmkunst.”

Filmskapernes viktigste ankepunkter var altså at myndighetene ikke turte å satse på filmer som medførte økonomisk risiko. Ifølge Pål Løkkeberg (*Verdens Gang*, 1968, 20/12) var det derfor et skrikende behov for en strukturell forandring som gjorde at man kunne handle hurtigere: ”Prinsippet om fullstendig utarbeidelse av dreiebok, produksjonsplaner og

kalkyler før søknad om støtte leveres inn, er uholdbart fordi dette krever et enormt arbeide før man i det hele tatt vet om det vil bli noe av filmen.”<sup>58</sup>

Som et resultat av Kommunale Kinematografers Landsforbunds årsmøte i mai 1967, der hele bransjens økonomiske problemer ble tatt opp til vurdering for første gang i norsk filmhistorie, ble det rettet en henstilling til regjeringen som hadde som mål å bøte på disse problemene. I *Film og Kino* (1967, nr. 4/5, s. 120) rapporterte kinodirektør Arnljot Engh: ”Utgangspunktet for årsmøtets henstilling til Regjeringen var den alvorlige økonomiske krisesituasjon som norsk film- og kinovirksomhet er inne i, og som truer hele bransjen med stagnasjon og forfall.” Også her var kritikken av stønadsordningen hard: ”Den har ikke ført til den fornyelse av norsk filmproduksjon som vi hadde ønsket”, det vil si: ”Vi har ikke opplevet det kunstnerisk-filmatiske gjennombrudd vi håpet på.” Engh viser også til at det har blitt kvantitativt færre filmer per år og at av ”18 norske langfilmer de siste årene har bare 6 gitt produsentene regnskapsmessig vinning, mens 12 har påført dem tap.” Pål Løkkeberg var en av de sistnevnte. I *Fant* (1968, nr. 9/10 s. 31) ble Løkkeberg spurt om han var ruinert etter produksjonen av *Liv*: ”Totalt. Vi eier ikke nåla i veggen og har 30 000 i gjeld.”

Den mest omfattende endringen som ble foreslått i Landsforbundets henstilling til regjeringen om en filmreform, var oppheving av kinoskatten som skulle erstattes av et norsk filmfond under statens tilsyn. For å bedre de økonomiske vilkårene for regissøren foreslo Landsforbundet blant annet økonomisk støtte til forhåndsarbeider ved filmprosjekter, herunder manuskriptstøtte, og ”for å stimulere den verdifulle produksjonen” ble det foreslått en premiering av kvalitetsfilm og/eller tapsutjevning (*Film og Kino*, 1967, nr 4/5, s. 120). Norsk Filmforbund påpekte at det var behov for ”å styrke Statens Filmproduksjonsutvalg gjennom oppnevning av kvalifiserte folk som kan tre inn i utvalget” (*Rush-Print* 1967, nr. 4, s. 2).

Så kom myndighetens avgjørelse: ”26. og 27. november 1968 vil stå som merkedager i norsk filmhistorie” sto det på lederplass i *Film og Kino* (nr. 9, s. 270). Myndighetene hadde kommet filmbransjen i møte på enkelte punkter og fra og med 1. januar 1969 ble kinoskatten avviklet. Mulighetene var dermed åpne for opprettelsen av et norsk filmfond. Samme dato ble også Norsk Filmråd etablert etter forslag fra Kirkedepartementet. Dette rådet skulle ha som formål å fremme god filmkunst og arbeide for å styrke og fremme norsk film, både innenlands og utenlands (Holst 2006, s. 31). Kommunale Kinematografer gikk i mot forslaget om et Norsk Filmråd da det ble diskutert i 1968, fordi man ikke trodde det hadde noen misjon (*Film*

---

<sup>58</sup> Det var anledning til å søke om støtte kun to ganger i året, noe som ifølge Løkkeberg var for sjelden.

og *Kino*, 1968, nr. 9, s. 271).<sup>59</sup> Det skjedde ingen endringer ved prosedyren for forhåndvurderinger av manuskripter ved Statens Filmproduksjonsutvalg, men i tråd med Filmforbundets krav ble det bestemt at filmfolk skulle være representert i utvalget med to representanter fra Norsk Filmforbund. Sylvi Kalmar skrev i lederen av *Fant* i 1970 (nr. 3/4, s. 5) at det å få en fot innenfor de bestemmende organer var en stor prinsipiell seier for Norsk Filmforbund og at det innvarslet en ny æra i norsk filmpolitikk. Med et utvidet produksjonsutvalg ble nye retningslinjer trukket opp og man ønsket å sikre åpenhet om avgjørelsene som ble foretatt. Mulighetsbetingelsene for filmproduksjon ble behørig diskutert i denne perioden og det ble vist vilje til forandring fra myndighetens side. Derimot gav ikke filmskaperne uttrykk for at deres situasjon ble merkbart forbedret av de endringene som ble iverksatt.

## Vold og sex på lerretene

Mens etterordet i Sigurd Evensmos *Det store tivoli* dannet utgangspunkt for det historiske bildet vi tegnet av årene i forkant av premieren på *Liv* i 1967, er Evensmos to bokutgivelser, *Vold i filmene* (1969) og *Den nakne sannhet* (1971) interessante for forståelsen av hvordan en annen del av filmdebatten artet seg i årene mellom *Liv* og *Exit*. Evensmos bøker belyser hvordan man opplevde at ”sex and crime” preget filmrepertoaret og hans holdning i bøkene er betegnende for *en* bekymring på vegne av filmens utvikling som kom til uttrykk i disse årene.<sup>60</sup> Ifølge Evensmo var 1968 det året da ”voldsbølgen” slo inn i samfunnet og på lerretene. Ved å gå gjennom det norske kinoprogrammet for 1968, kom Evensmo frem til at om lag halvparten av filmene som ble vist kunne klassifiseres som voldsfilm. Tilsvarende pekte Evensmo i *Den nakne sannhet* på at det har vært en gradvis økning i representasjon av seksualitet på film, som nådde et klimaks på andre halvdel 1960-tallet. Evensmo stilte seg kritisk til karakteristikken av denne økningen som en ”sexrevolusjon” og hevdet at motivene bak denne ”sexdyrkelsen på kinoduken” ikke synes å være identiske med ny kunstnerisk frihet. For parallelt med den kunstneriske seksualrealismen (for eksempel *491*, *Tystnaden*, *Jag er nyfiken – gul*) ble den kommersielle filmindustrien også mer vovet, og de seksuelle innslagene i disse filmene var alt annet enn kunstnerisk motivert. Aldri tidligere hadde så mange filmer (15 av 351 i 1968) blitt forbudt av Statens Filmkontroll.<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Grunnene til dette var blant annet at Norsk Film AS, Norsk Filminstitutt og Fjernsynet ikke var forslått som medlemmer, og etter Landsforbundets overbevisning ville det være ”direkte forhandlinger mellom departementet og representanter for institusjonene og organisasjonene (*Film og Kino*, nr. 9, s. 271).

<sup>60</sup> Evensmo virket som filmsensor fra 1962 til 1978.

<sup>61</sup> Ifølge Evensmo lå tallene for forbudte filmer på gjennomsnittlig 3 per år fra 1945 til 1965 (1969, s. 17).

Men samtidig som Evensmo uttrykte bekymring for den tiltagende spekulasjonen i vold og sex og forsvarte filmsensuren, var motstanden mot Statens Filmkontroll massiv i de samme årene. I 1968 stiftet journalisten og forfatteren Bjørn Bjørnsen og formannen i Oslo Filmklubb Foreningen Fri film. Foreningens leder, Bjørnsen, hevdet i et intervju i *Arbeiderbladet* 19. mai 1969 at: "Filmsensuren virker på den måten at de konservative og reaksjonære filmene slipper gjennom, mens de radikale, "samfunnsfarlige" blir stoppet" (Evensmo, 1969, s. 115). Særlig er det betegnende at den danske kommersielle erotiske filmen *Jeg – en kvinne* (1965) slapp gjennom norsk sensur etter noen kutt, mens svensken Vilgot Sjömans politiske og seksualrealistiske film *Jag er nyfiken – gul* var totalforbudt i Norge fram til 1970.<sup>62</sup> I 1969 ga også Bjørn Bjørnsen, Tore Erlandsen og Kjell Thon ut boka *Hva sensuren tok* hvor de skrev om klippingen av hovedsakelig kunstnerisk verdifulle filmer av regissører som Ingmar Bergman, Vilgot Sjöman, Jean-Luc Godard og Alfred Hitchcock. Redaksjonen i *Fant* tok også til motmæle overfor Evensmos beskrivelse av vold i filmene og anklaget ham for å bedrive "argumentasjonsmessig demagogi" og gjøre sensurmotstanderne til medskyldige i vold på film som igjen, i følge Evensmo (1969), skulle lede til vold i samfunnet. Sensurmotstanderne hevdet at det snarere var slik at den nye realistiske representasjon av sex og vold var i tråd med en ny virkelighetsforståelse. Sensurmotstandernes anklage gikk ut på at det ikke først og fremst var råskapen i representasjonene av vold og sex som var utslagsgivende for myndighetenes sensurering, men *hvordan* enkelte filmer fremstilte sex og vold på en ny utvetydig måte som virket *moralsk* foruroligende for myndighetene. For eksempel slapp voldelige krigsfilmer gjennom sensuren, mens filmer uten tydelige helteskikkelser eller andre legitimerende årsaker for voldshandlingene ble sensurert. Et eksempel i denne sammenhengen var den amerikanske *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967) der voldshandlingene er sett fra forbryternes synspunkt uten å være entydig fordømmende, som ble forbudt i Norge i 1967 med begrunnelsen

---

<sup>62</sup> Kathrine Skretting (1994) poengterer at mens den danske filmen (som viser en sykepleierske som er svært glad i menn og har sex med mange, før hun til slutt møter mannen i sitt liv – en sadist) som gir et endimensjonalt bilde av den kvinnelige seksualitet som i høy grad er preget av mannlige fantasier og pornografisk fremstilling, var mer spiselig enn den svenske filmen. I *Jag er nyfiken – gul* er de seksuelle innslagene realistiske og alt annet enn romantisierende. Skretting hevder at denne representasjonen av feminin seksualitet var mer provoserende nettopp fordi heltinnens kropp ikke blir fremstilt som et begjærsobjekt for det mannlige blikk, men som et seksuelt subjekt. Filmen var utradisjonell ved å benytte seg av flere distanserende (modernistiske) narrative grep.

Et par år tidligere var fremstilling av sex et tema også i litteraturen da Jens Børneboe ble dømt i 1967 for utuktige skrivelser i romanen *Uten en tråd* (1966) og samme år ble utgivelsen av en samling erotiske noveller med tittelen *Norske Sengehester* (1967) anmeldt til politiet. Samlingen med ukyske noveller ble skrevet av en rekke unge og kjente forfattere som Lars Berg, Jan Bull, Lisbet Bull, Ketil Gjessing, Helge Hagerup, Carl Hambro, Axel Jensen, Georg Johannesen og Ragnar Kvam (red.). Selv om Børneboes pornografiske bok ikke kan sies å være seksualrealistisk, hadde fordømmelsen av den mye til felles med reaksjonene på den seksualrealistiske filmen ved at den beskriver en kvinnes seksuelle erfaringer fra hennes ståsted uten å trekke opp en bestemt seksualmoral.

"Forrående og moralsk nedbrytende". I 1968 ble filmen lovlig med 16 års aldersgrense etter at de mest voldelige scenene var klippet bort og i versjonen som ble vist i 1969 var kun 30 sekunder i sluttscenen klippet bort.<sup>63</sup>

Mange skjelte til Danmark og Sverige der det så ut til å gå mot en opphevelse av den offentlige sensuren for voksne: "Dette henger trolig sammen med det alminnelige syn på åpenhet i seksuallivet og de skranker sensurordningen setter for den nasjonale filmproduksjonen, som både kunstnerisk og i omfang er i sterk utvikling i disse to land," ble det resonert på lederplass i *Film og Kino* i 1967 (nr. 9, s. 308).<sup>64</sup> Mens vi i kapittel to var meget kort inne på at sensurstriden spilte en rolle for fremveksten av synet på film som en fri, kunstnerisk uttrykksform på første halvdel av 1960-tallet, ser vi derimot at sensurdebatten på lik linje med andre debatter i filmmiljøet (og i samfunnet for øvrig) får en eksplisitt politisk valør i årene mellom *Liv* og *Exit*. Ser vi derimot på den norske filmproduksjonen på 1960-tallet under ett (som vi skal gjøre senere i dette kapitlet) finner vi ingen eksempler på seksualrealistisk film eller film med "moralsk nedbrytende" representasjoner av vold.<sup>65</sup> Selv om sensurdebatten dermed først og fremst tok utgangspunkt i sensur av importerte filmer, er den sentral for oss når vi i neste omgang skal analysere Løkkebergs neste film, *Exit*, som nettopp et debattinnlegg. Som vi skal se ble den norske filmproduksjonen anklaget for å følge en kulturkommersiell linje, selv om den ikke spekulerte i vold og sex. For å få et bredere perspektiv på debatten rundt norsk filmproduksjon i dette tidsrommet, skal vi igjen heve blikket utover landets grenser. Vi skal derfor kort ta for oss de nye internasjonale tendensene i filmen før vi igjen setter fokus på norske forhold.

## Politikken inntar filmen

Samfunnet har – særlig de siste årene – gjennomgått en stadig sterkere grad av sosialisering, av avkommersialisering. Vi henger litt etter her hjemme, men vi begynner å nærme oss det punkt i sosialiseringen da våre naboland innså at også i kulturlivet måtte man ta konsekvensen av samfunnsutviklingen. (Per Blom, *Rush-Print*, 1968, nr. 4, s. 13)

I *Film og Kino* og i *Fant* publiseres det lengre artikler om den politiserende dreiningen i den internasjonale filmen i tidsrommet 1968-1970. I løpet av 1960-tallet hadde flere regissører engasjert seg i de politiske debattene, og modernismen innen filmen ble koblet sammen med en sterk politisk radikalisme. I de norske tidsskriftene ble det viet mye spalteplass til rapporter

---

<sup>63</sup> Filmen var en medvirkende årsak til at den nye aldersgrensen 18 år ble innført i 1969.

<sup>64</sup> Sensuren for voksne ble opphevet i 1. juli 1969 i Danmark.

<sup>65</sup> Ifølge Evensmo er det nærmeste man kommer noen nakne bryster og badescener i filmer som *Aldri annet enn bråk* (1954), *Ung flukt* (1959), og *Line* (1961).

fra filmfestivalene i Cannes, Venezia og Pessaro der ringvirkningene av mai-opprøret i Paris 1968 gjorde seg gjeldende. Protestbølgen mot de Gaulles styre nådde først filmfestivalen i Cannes i 1968 der regissørene som er kjent fra den nye bølgen, Alain Resnais, Jean-Luc Godard og Francois Truffaut, stod i spissen for en streikeaksjon og stengte festivalen.<sup>66</sup> Dette var ikke kun et uttrykk for solidaritet med studentopprøret og de streikende arbeiderne, for i følge regissørene var festivalen, med sin stadig mer kommersielle profil, blitt et redskap for de kapitalistiske kreftene. ”Filmfestivalen i Cannes 1968 ble en sejr for den ægte filmkunst,” skrev Bent Evold i *Film og Kino* (1968, nr. 5, s. 136) og han utdypet videre: [D]e franske filmkunstnere var vågne, de var sig deres ansvar bevidst, de kræver å få lov til å lave film uafhængig af stat og kapital, som Jean-Luc Godard sagde det på et av de bevægede møter: ”Filmen tilhører dem som laver film.”

Politiseringen av filmen innebar dermed også en ny definisjon av filmkunsten: Den ekte filmkunsten tok politisk og sosialt ansvar. Som vi ser av sitatet over innebar dette også et krav om demokratisering av filmmediet: Filmen skulle ikke tilhøre de kapitalistiske kreftene, men gjøres tilgjengelig for de undertrykkede slik at den kunne bli et redskap for frigjøring. Den brasilianske *Cinema nouvo* med sitt frihetsrop fikk mye oppmerksomhet av de unge radikalerne på filmfestivalene, og i de norske tidsskriftene. Men selv om filmenes tema var svært politisk og kontroversielt, manglet disse filmene noe vesentlig i et modernistisk perspektiv, fordi den narrative strukturen lå tett opptil den tradisjonelle dramaturgien. For i tillegg til å innta en kritisk holdning til den rådende ideologi og de etablerte samfunnsinstitusjoner, skulle den politisk *modernistiske* filmen også bryte med den ”borgerlige representasjonsmåten”, det vil si den klassisk fortellende filmens estetikk som etter sigende bidro til å opprettholde den borgerlige ideologien. (Braaaten, Kulset og Solum, 2002) Disse aspektene kjenner vi igjen fra Den nye romanen og fra de distanserende tilskuerposisjonene Berthold Brechts ”verfremdungs”-effekter fremkalte (som vi var inne på i kapittel 2).

Fra midten av 1960-tallet ser vi at Godards filmer blir eksplitt politiske og på uttrykksplanet skilte de seg mer og mer fra den vanlige underholdningsfilmen. I *Pierrot le fou* (1965), *Masculin-feminin* (1966) og *Weekend* (1967) kobler Godard den estetiske modernismens uttrykk med en kritisk holdning til samfunnsspørsmål og da særlig angrep på det etablerte. Filmene er svært krevende for tilskuerne. Godard forhindrer identifikasjon med

---

<sup>66</sup> *Cahiers du cinéma* var en viktig talerør for de revolusjonære filmfolkene som gikk under navnet: ”Les etats généraux du cinéma” (Filmens generalstab). Artikkelen ”Film/Ideologi/Kritikk” som tidsskriftet trykket i 1969 ble paradigmatisk, først i det internasjonale filmmiljøet, og senere i Norge.

fiksjonsuniverset og dets karakterer ved å ta i bruk brechtianske grep ved at skuespillerne henvender seg direkte til publikum, intervju av skuespillerne og innklipp av nyhetssendinger fra krigen i Vietnam. Dette uttrykket, som befinner seg mellom det fiktive, dokumentar og reportasje, blir enda tydeligere i filmene Godard lagde sammen med Jean-Pierre Gorin i ”Dziga-Vertov-gruppen” som de dannet i 1968. Fortsatt er det impulsive et viktig aspekt ved Godards filmer. I *Fant* (1966, nr. 4-5, s. 46) ble følgende uttalelse av Godard referert: ”Jeg vil at alle som arbeider på og i en film skal leve i den. *Pierrot le Fou* er en pikaresk film. Bygget i peripetier. Dialogen fødes i øyeblikket.” Godards film er inndelt i kapitler som innledes av en voiceover fortalt av paret der gjentagelser spiller en viktig rolle. I *Pierrot le fou* lar Godard den mannlige karakteren forlate ekteskap med barn og et reklamemiljø for den unge barnepasserer som det viser seg er innblandet i kriminell våpenhandel. Paret forlater Paris i hans bil og legger ut på en reise som er full av voldelige episoder. Blant annet tilraner de seg bensin ved å slå ned betjeningen, de mimer krigen i Vietnam for noen amerikanere, og mot slutten av filmen oppstår det et skytedrama og tilslutt sprenger hovedpersonen seg i filler. Underveis har paret et lengre opphold på en strand, der de forsøker å finne lykke og han forsøker å få utløp for sine poetiske sider ved å skrive.

I *Film og Kino* og *Fant* ble det også skrevet artikler om filmbevegelsen New American Cinema som bevisst brøt med de tekniske normene for å utforske mediets muligheter og fjernet seg langt fra mainstreamfilmen. Denne filmbevegelsen med røtter i undergrunnen og kunstmiljøene forfektet en personlig filmkunst som hadde flere paralleller til fransk auteurkritikk og bølgefilm.<sup>67</sup> Bruddet med den klassiske og realistiske filmestetikken kom i disse årene også til uttrykk i en surrealistisk og burlesk filmkunst hos filmkunstnere som Pier Paolo Pasolini og Federico Fellini.<sup>68</sup> Filmenes fantastiske hendelser skiller dem fra den mer realistiske holdningen som preget de unge radikalernes samfunnskritiske filmer.

Også den spanske filmskaperen Luis Buñuel, med virke i Frankrike, lagde filmer med brodd til de etablerte borgerlige institusjonene. I *Belle de jour* (1967) møter vi en tilsynelatende lykkelig overklassehustru som på dagtid arbeider på et bordell. Som vi har vært inne på tidligere var ekteskapet, og særlig den unge kvinnen stilling, et viktig motiv i kritikken av det borgerlige verdsettet. Selv om den feministiske bølgen først for alvor skyller

---

<sup>67</sup> Disse årene gjorde også den tsjekkiske og den polske filmen seg svært bemerket på festivalene og den greske eksilkunstneren Casta Gavras vant flere prestisjetunge priser for sin politiske film *Z*.

<sup>68</sup> Her tenker vi blant annet på Pasolinis *Teorema* (1968) og *Porcile* (1969) og Fellinis *Fellini-Satyricon* (1969). Pasolini benyttet seg av samfunnets myter og ikoner for å anskueliggjøre samtidige sosiale forhold som i Pasolinis *Vangelo secondo Matteo* (1964) og *Medea* (1969).



inn i det offentlige ordskiftet noen år ut på 1970-tallet i Norge, kan man se en tiltagende feministisk holdning ta form på siste halvdel av 1960-tallet i de europeiske filmene.

I denne meget korte gjennomgangen av tendenser i den samtidige filmen har vi lagt vekt på det som oppfattes som nytt fordi det bevisst brøt med den klassiske filmtradisjonen. Gjennom dette fokuset har vi forsøkt å vise at mens modernisme og auteurpolitikk hadde vært de rådende normene fra inngangen av 60-tallet, var det nå nye kriterier som gjaldt. Den politiske modernismen introduserte to sett av problemer for både filmskapere og filmteoretikere: på den ene siden forholdet mellom filmform og ideologi, og på den andre siden forholdet mellom former for tilskuerposisjoner og filmform. Men som vi skal se i neste kapittel, skulle det modernistiske idealet om tilskuerens aktive rolle i filmen bli oppfattet som uforenelig med kravet om å lage revolusjonære filmer for arbeiderklassen. Den surrealistiske filmen som ble vekket til live i disse årene hadde også en samfunnskritisk brodd selv om den skilte seg fra den politiske modernismen slik den kom til uttrykk i de mest radikale politiske filmene – der filmens kunstneriske verdi var underordnet dens verdi som redskap for politisk kamp. I det neste avsnittet skal vi se hvordan den norske filmproduksjonen forholdt seg til disse tendensene som kom til uttrykk i årene mellom Løkkebergs debutfilm og hans neste film, *Exit*.

## Norsk film mellom 1967 og 1970

Ved siden av Løkkebergs *Liv* var det kun tre andre filmer som hadde premiere i 1967. Det var den påkostede okkupasjonsfilmen *Det største spillet* regissert av Knut Bohwim, Arne Skouens komedie *Musikanter* med den folkekjære komikeren Leif Juster i hovedrollen, og tilslutt *Himmel og hav – Stompa til sjøs* regissert av Nils-Reinhardt Christensen. Ingen av disse filmene representerte noe forsøk på å fornye det norske filmuttrykket, de var tradisjonelle filmer som ville nå et stort publikum. *Det største spillet*, som var den til da dyreste norske filmproduksjonen, fikk en variert mottakelse i pressen. Men selv om den ikke ble en kritikkersuksess, ble den en ubetinget publikumssuksess og var øverst på *Film og Kinos* ”rankingliste” over filmer som publikum likte best året etter. På andre plass på denne listen fulgte den amerikanske *Bonnie and Clyde* og deretter en norsk komedie på tredje, *Mannen som ikke kunne le* (1968) regissert av svensken Bo Hermansson med komikerne Rolv Wesenlund og Harald Heide Steen i hovedrollene. Blant de andre filmene som kom ut i 1968 var *Smuglere* regissert av Rolf Clemens, som i motsetning til hans forrige film, *Klimaks*, ble en publikumssuksess. Med *Smuglere* beveget Clemens seg bort fra den internasjonale

modernistiske trenden og mot et konvensjonelt uttrykk. Tidligere i dette kapittelet så vi at manusansvarlig Liv Clemens opplevde Filmproduksjonsutvalgets vurdering av manus som en oppfordring til å følge en kommersiell linje. Selv fortalte den tidligere kunstneriske ambisiøse regissøren Rolf Clemens i *Film og Kino* (1968, nr. 7, s. 203) om utsiktene for hans fremtidige filmprosjekter: ”Jeg må altså prostituere meg. Hvis kritikerne slakter meg, har jeg mine kommersielle ingredienser.”

Foruten *Mannen som ikke kunne le*, *Smuglere* og *Sus og dus på by'n* (en komedie bestående av tre episoder regissert av tre forskjellige regissører), hadde fire andre norske filmer premiere i 1968. Det var *Lek*, en film av tre norske studenter ved den svenske filmskolen som fikk en meget kjølig mottakelse, *Hennes meget kongelige høyhet* en komedie regissert av Arnljot Berg, *De ukjentes marked* av Nils R. Müller og dokumentaren *Bare et liv – Historien om Fritjof Nansen* som var en norsk-russisk co-produksjon med Norsk Film A/S på den norske siden. I tidsskriftene kom det til uttrykk en klar misnøye fra filmfolkenes side over Norsk Film A/S' prioriteringer i forbindelse med Nansen-filmen og den andre storsatsningen som var basert på Johan Falkbergets romaner om An-Magritt i regi av veteranen Arne Skouen. Bjørn Bjørnsen (*Film og Kino*, nr. 6, s. 160) stilte spørsmålsteget ved Norsk Film A/S målsetninger: ”Hva nå med norsk film, Erik Borge?” var spørsmålet til direktøren for selskapet og Bjørnsen peker på at det var blitt innvendt at Norsk Film A/S og direktøren ikke fulgte opp de interesser og målsetninger som ble skissert etter filmfolkenes opprør: ”Det har vært innvendt at den [Nansen-filmen] sluker alle de pengene man skulle ha laget andre og mer varierte filmer for.” Erik Borge møtte anklagene om å satse kommersielt med å vise til at det hadde eksistert en krisetilstand mellom norske filmprodusenter og publikum som var avgjørende for de valg som ble tatt: ”Spørsmålet var om vi kunne få folk inn i kinoene for å se en norsk film. Hva man enn måtte mene om en film som *Det største spillet*, så er det ikke tvil om at den gjorde overmåte stor nytte for å opprette tilliten blant publikum til at en norsk film kunne være verd billettene.” (*Film og Kino*, nr. 6, s. 160). I *Rush-Print* var Per Bloms kritikk ladet med politisk skyts:

Norsk Film A/S fungerer knapt nok for filmfolk. Departementet fungerer for Norsk Film A/S, hvis Norsk Film A/S følger den linje som er skissert ovenfor, en anerkjent kulturkommersiell linje. Tre prosjekter har departementet hatt å ta standpunkt til fra Norsk Film A/S i perioden etter revolusjonen [de 44 i 1964]. To av dem fulgte en kulturkommersiell linje og fikk kjempebevilgninger. Den tredje gjorde ikke det. Og resultatet var at to ganger måtte departementet presenteres for sin egen komité's manglende vurderingsevne, før møysommeligheten ble satt i arbeid og pengene bevilget. (Per Blom i *Rush-Print*, 1968, nr. 4, s. 11)

Den andre ”kulturkommersielle” filmen det her refereres til var Arne Skouens *An-Magritt*, som hadde premiere i 1969. Det tredje prosjektet var de tre novellefilmene av debutantene Anja Breien, Espen Thorsenson og Egil Kolstø, *Dager fra 1000 år*, som først fikk premiere i 1970. Dette prosjektet startet opprinnelig som Ungdom -66 i tråd med en av Norsk Film A/S hovedmålsetninger om å gi plass for flere debutanter. De tre novellefilmene, lagt til tre forskjellige tider, Breiens *Vokse opp* til 1300-tallet, Kolstøs *Hvis du bærer på en hjertesorg* til vår tid og Thorstensons, *Mira*, til fremtiden. Finn Syversen i *Aftenposten* skrev (30. januar 1970) at de tre: ”renonserer i stor utstrekning på handlingen som virkemiddel. De spiller i stedet på billedstemninger som innbyr tilskueren til å dikte videre i sin fantasi ...” De tre debutantene hadde, som forventet, et mer eksperimenterende og modernistisk uttrykk, og fulgte slik opp Løkkebergs modernistiske anslag i *Liv*.

I 1969 var det seks norske spillefilmproduksjoner, blant dem *An-Magritt*, en ny Olsenbanden-film, *Brent jord* av Knut Bohwim, den nordiske co-produksjonen *Klabautermannen* basert på romanen av Axel Sandemose og regissert av danske Henning Carlsen, *Himmel og Helvete* av Øyvind Vennerød og *Psykedelia Blues* av Nils Reinhardt Christensen. Ingen av disse filmene kan sies å ta opp de nye europeiske tendensene – den politiserende dreiningen koplet med et modernistisk uttrykk eller den surrealistiske filmen – verken på innholds- eller uttrykksplan. Derimot kommer tendensene fra den internasjonale filmen og filmkritikken til syne i debattene om film i tidsskriftene i 1969. Igjen er *Fant* det mest progressive talerøret for den nye politisk engasjerte filmen. Sylvi Kalmar uttrykte frustrasjon over den norske stillstanden (her representert ved Rolf Randall) som ikke forsto hva politiske demonstrasjoner hadde å gjøre på filmfestivaler:

Vi kan forsikre herr Randall at deltagerne i Pesaro interesserte seg for film. Videre kan vi forsikre at den film de interesserte seg for, var film som også interesserte andre enn produsenter og distributører! Derfor de voldsomme demonstrasjoner og de politiske opptøyer. Derfor det plutselige faktum at filmen var i sentrum for den politiske interesse i et Europa som gjennomlever en vond tid, en brytningstid som får også regissører til å engasjere seg og konsentrere sin interesse om viktigere ting enn det som i Norge får filmfolk til å gå mann av huse, åndslivets frihet til selv å velge pyjamas, brukt eller ny, og ikke la seg diktere av en herr Carlmars sans for marsjandise. (*Fant*, 1968, nr. 11, s. 5)

Den norske filmdebatten befant seg, i følge Kalmar, på et helt annet nivå enn den kontinentale. Og det er først, så smått i 1969, men fremst i 1970, at kravet om at film skal skildre sin egen samtid og ta politisk stilling fikk fotfeste i det norske filmmiljøet. Sølve Skagens inntreden i redaksjonen i *Fant* i 1969 utløste en strid innad i redaksjonen siden ”Skagen var opptatt av det folkelige. Film skulle tale til massene, og tale om politiske opprør” (Skretting, 1997, s. 150). Dette nye kravet til filmen om å tjene en politisk agenda og om å

henvende seg til ”folk flest”, stod i kontrast til synet på film som kunst. *Fant* var derfor et sted der denne endringen i synet på film kom tydelig til uttrykk:

For redaksjonen blir oppgaven fremover først og fremst av selvransakende natur. *Fants* holding til de forskjellige filmpolitiske og -estetiske retninger har forsøksvis vært eklektikerens. Vi har sett de skiftende programforpliktete ”skoler” som legitime situasjonsbestemte uttrykksbehov. Det blir man lett kjetter av. Særlig vil en opposisjonell minoritetsgruppe [radikale gjerne tilknyttet AKP-m] – i det monn vi har en slik her i landet – være tilbøyelig til å mene at et tidsskrift skal gjøre seg til talsmann for bare bestemte estetiske/politiske holdninger og erklære alt annet for talentløshet og hypokrisi. (Kalmar, *Fant*, 1969, nr. 12/13, s. 7)<sup>69</sup>

Også i *Film og Kino* ser man en politisk dreining finne sted. Der ble det rapportert fra de store filmfestivalene med sympati for de radikales opprør og det vies mye plass til artikler om blant annet New American Cinema og Cinema Nuovo. ”Vi har en oppfatning felles, cineaster, maoister, kinosjefer og produsenter: Vi er glade i god film. Problemet er at vi ikke kan bli enige om kriteriene for den gode film,” stod det på lederplass i *Film og Kino* i 1970 (nr. 9, s. 188).

Hensikten med å skissere opp konturene av den norske filmdebatten i dette korte, men meget begivenhetsrike tidsrommet, er å danne et bilde av den konteksten Løkkebergs *Exit* må ses i lys av. Den norske spillefilmproduksjonen var fortsatt svært konvensjonell, den vårløsningen man hadde sett for seg noen år tidligere hadde ikke kommet og Løkkebergs modernistiske filmdebut hadde fått stå ganske alene.<sup>70</sup> Etter 1967 var det tyst om forventningene til de unge regissørene. Kanskje fordi det ikke var noen slike forventninger? Eller fordi det var andre debatter som nå gjaldt. Forhåpningene som fulgte i kjølvannet av de 44’s opprør og ”filmrevolusjonen” ble i disse årene avløst av misnøye med andre institusjoner. Særlig Statens Filmproduksjonsutvalg ble ansett som en fiende av den kunstnerisk ambisiøse filmen, mens Statens Filmkontroll ble anklaget for å undertrykke den erotisk frigjorte kunst og da særlig de som rokket ved etablerte verdier. Anklagene om kulturkommersialisme som ble rettet mot disse institusjonene og mot Norsk Film A/S, hadde klangbunn i det synet på film som befestet seg på kontinentet: Filmskapere må innta en kritisk (politisk) holdning i skildringen av den samtidige virkelighet. I det følgende kapittelet skal vi se hvordan Løkkeberg med *Exit* forholdt seg til disse debattene om film.

---

<sup>69</sup> Denne konflikten innad i redaksjonen var en avgjørende faktor for at *Fant* ble lagt ned i 1974.

<sup>70</sup> Også den svenske og danske filmen hadde en politiserende dreining i dette tidsrommet. Den svenske regissøren Bo Wiederbergs *Ådalen 31* var en i ordets fulle forstand politisk og poetisk film om en arbeiderstreik i Svergie i 1931. Den fikk juryens spesialpris i Cannes i 1969. I *Film og kino*, (1969 nr. 5, s. 140) kan man lese at ”Folkekomedien er [i Danmark] helt fortrent av en rekke seriøse filmer” og blant årets syv kunstneriske filmer var tre i regi av debutanter.

## KAPITTEL 5: *EXIT*

Med *Liv* hadde Pål Løkkeberg inntatt rollen som en av våre ”unge og lovende regitalenter” og han var fast bestemt på ikke å forbli en ”engangsregissør”, selv om veien til produksjonsstøtte syntes lang og smal:

Den eneste måten å ta kampen opp mot myndighetenes uforstand på, er å være så sikker på at det man gjør er det eneste riktige, at man ikke lar seg stoppe! Hvis man blir refusert på et manuskript og straks går hen og skriver et annet, har man jo allerede erkjent at det første ikke var det eneste. (*Fant*, 1968, nr. 9/10 s. 31)

Det var den svenske kritikeren og dokumentarfilmskaperen Carl-Henrik Svenstedt som i 1967 tok initiativet til Løkkebergs neste film, med et filmmanuskript som først hadde arbeidstittelen *Se på mig, jag finns*.<sup>71</sup> Men som vi husker fra det forrige kapittelet skulle det ta over et år før Løkkeberg kunne gå i gang med filminnspillingen i april 1969. Løkkeberg arbeidet selv videre på manuskriptet, og filmprosjektet skiftet arbeidstittel en rekke ganger: Først til *Maria*, deretter, under innspillingen, til *Produksjon 39*, før filmen tilslutt fikk navnet *Exit*.

Takket være Sølve Skagen finnes det beskrivelser av forskjellige aspekter ved *Exits* tilblivelse i form av ukentlige reportasjer fra innspillingen i *Dagbladet*. Skagen, som hadde blitt svært entusiastisk på vegne av *Liv*, forteller i et intervju fra 1988 (*Z filmtidsskrift*) at han hadde spurt Løkkeberg om å få følge filmteamet på opptak, og at Løkkeberg hadde fått i stand avtalen med *Dagbladet*. Aldri før hadde en norsk spillefilmproduksjon hatt en slik pressedekning, og det fremgår at det var knyttet stor spenning til Løkkebergs andre spillefilm:

Og nå er det Pål Løkkeberg skal forsøke å innfri de forventningene *Liv* så ubetinget skapte. Løkkeberg er ung og ukonvensjonell. Skulle han lykkes med sin nye film, vil det i meget sterk grad kunne forandre vår hjemlige filmsituasjon. Det *kanne* bli den første spiren til et virkelig ungt og progressivt filmmiljø her hjemme. (*Dagbladet*, 1969, 12/4)

Skagens reportasjer tilbyr oss et detaljert bilde av Løkkebergs arbeidsmetoder som regissør og skuespillerinstruktør, på samme tid som de gir oss et innblikk i regissørens visjoner for filmen.

I det følgende skal vi først ta for oss hvordan produksjonsmetodene som lå til grunn for *Exit*, gjør filmen særegen i norsk sammenheng, før vi deretter foretar en rask gjennomgang av filmens handlingsforløp. I den grad det er relevant for vårt prosjekt vil vi i analysen av filmens handling og formmessige uttrykk også undersøke hvordan Løkkebergs

---

<sup>71</sup> Etter *Liv* skal Pål og Vibeke Løkkeberg ha arbeidet sammen på et nytt filmmanuskript som forble urealisert (Iversen, 1987, s. 21).

produksjonsmetoder manifesterer seg i filmen. Avslutningsvis skal vi se hvordan Løkkeberg med sin andre film posisjonerte seg i den norske filmdebatten. Her vil igjen ukepressen og tidsskriftene bli trukket inn for å gi et bilde av hvordan samtiden forsto *Exit* som et innlegg i det offentlige ordskiftet om hva film skulle være.

## Produksjon 39

Med *Exit* hadde man for første gang en nordisk co-produksjon der den norske innsatsen var dominerende på den kunstneriske siden. Produsentene var Nordisk Films Teknikk i København og Norsk Film A/S. Dette la grunnlaget for et profesjonelt team. Særlig ble det bemerket at den danske fotografen Claus Loof, som hadde vært sjefsfotograf i en rekke nyere danske filmer, deriblant Kjærulff-Schmidt og Klaus Rifbjergs *Der var en gang en krig*, var et profesjonelt tilskudd. Også lyd mannen, Andreas Møller, var dansk og den mannlige hovedrollen var besatt med en ung og lovende dansk skuespiller, Claus Nissen, som nylig hadde hatt en hovedrolle i Henning Carlsens *Klabautermannen* (1969). Den kvinnelige hovedrollen ble spilt av Vibeke Løkkeberg, men som vi skal se, innebar det å være skuespiller under Løkkebergs instruksjon, at man nettopp ikke skulle spille skuespill. I de andre ledende rollene var det to nordmenn, Tutte Lemkow og Tor Stokke. På Løkkeberg hadde selv en mindre rolle i filmen som politibetjent.

Produksjonen av *Exit* ble både tidkrevende og kostbar. Forbruket av råfilm var ifølge produksjonslederen dobbelt så stort som det normale (*Dagbladet*, 1969, 20/07). Dette var både et resultat av at Løkkeberg gikk inn for å filme scenene i kronologisk rekkefølge og at han ønsket å fristille filmen fra det litterære manuskriptet: ”Produksjon 39 blir til etter et meget fritt manuskript. Tingene er ikke forhåndsfastsatt i noen detaljert opptaksbok,” hevdet det i Skagens reportasje (*Dagbladet*, 1969, 26/4). På Løkkebergs metode for instruksjon av skuespillerne, som Skagen vier mye plass til i sine reportasjer, gikk ut på at han skisserte en grunnsituasjon og overlot til skuespillerne å artikulere den. Følgelig tillot man at handlingen utviklet seg i uventede retninger som igjen førte til en rekke omtak av tidligere scener.<sup>72</sup> I sin første reportasje fra innspillingen (*Dagbladet*, 1969, 3/5) poengterer Skagen at Løkkeberg med denne produksjonsmetoden knytter an til filmskapere som Godard og Robert Bresson. Disse hadde frigjort filmen fra manuskriptet og latt skuespillerne improvisere dialoger, eller enda mer radikalt som Bresson, som kun benyttet amatører, fordi de i motsetning til en skuespiller ikke spiller, men oppfører seg ”ekte” som han uttalte i et intervju med Godard

---

<sup>72</sup> Dette hadde ikke kun økonomiske konsekvenser, men fikk også konsekvenser for filmens handling i og med at en sekvens i det opprinnelige manuskriptet måtte kuttes. (*Dagbladet*, 1969, 24/7)

(*Fant*, 1968, nr. 11, s. 54-55) På lignende vis uttalte Løkkeberg (*Dagbladet*, 1969, 26/4): ”Jeg vil ha levende mennesker. Derfor arbeider jeg med personlighetsskuespillere og ikke karakterskuespillere. Ganske enkelt fordi et menneske på film interesserer i kraft av hva det er, i kraft av sin personlighet mer enn sin dyktighet.”

Som vi ser fulgte Løkkeberg opp tråden fra *Liv* med en underordning av det litterære manuskriptet og en vektlegging av skuespillernes muligheter til å påvirke filmens utforming. Derimot skiller *Exit* seg fra *Liv* på andre punkter. Mens *Liv* er i normalformat og svart-hvitt, er *Exit* i wide-screen og farger. Det finnes en videreføring av debutfilmens hovedtema – en ung kvinnes opprør mot den rollen hun er tildelt i et mannsdominert samfunn – men i *Exit* skulle dette fremstilles på en helt annen måte: ”Filmen er tenkt dynamisk sterk, en veldig motsetning til *Liv*. Stram ytre handling, ikke noe snakk som det var i *Liv*” sa Pål Løkkeberg i *Fant* (1968, nr. 9/10, s. 66). ”Det er en film om vold, desperasjon, ømhet, kompromissløshet – og levende mennesker,” kan man lese i en artikkel i *Film og Kino* (1969, nr. 5, s. 146).

### **Rammefortelling og temaer i *Exit***

I filmens første scene møter vi den unge hustruen, Maria og hennes ektemann Carl, mens de prøver ut forskjellige samleiescener fra en instruksjonsbok. Paret bryter ut i latter, men i det latteren stilner blir det taust mellom dem. Han kler på seg og forlater henne i dobbeltsengen og går ut i stua og tar en drink.

Etter denne innledende scenen følger en sekvens der filmens åpningstekst vises over bildene av Maria som svømmer hurtig i et basseng i en svømmehall. Handlingen fortsetter neste morgen, vekkerklokken ringer og vi overværer deres daglige rutine, hun serverer frokost mens han gjør seg klar til jobb. Det kommer fram av deres korte samtale over frokosten at Maria kanskje er gravid og at hun har en legetime klokka ett. Det klippes inn bilder fra hennes forrige legetime og bilder av Carl i et jobbmøte. Han er ingeniør og bygger demninger i et større firma. Maria forlater leiligheten, handler fisk på torget og drar til legen der hun får bekreftet graviditeten. Legen sier hun må slutte å arbeide som svømmelærer.

Fra legen drar Maria til svømmehallen der hun møter den danske rørleggeren Lou som hun betror sitt ønske om å ta abort. Han ber henne dra hjem og snakke med sin mann. Maria drar til Carls kontor der hun blir bedt om å vente til han er ferdig i et viktig møte. Men hun avbryter ham og forteller ham om graviditeten og at hun ønsker å ta abort. Carl blir glad for å høre at de skal ha barn og er negativ til Marias ønske om abort. Maria drar så tilbake til svømmehallen og Lou, som hun vil gjøre til sin elsker. Vi ser Maria kle av seg i Lous hybel.

Men Lou er sulten og forlater henne der. Maria kler på seg og går ut. Utenfor møter hun Lou og ber ham bli med hjem til seg. Der blir Lou presentert for Carl. Når Lou er reist forteller Maria ektemannen at Lou er elskeren hennes. Carl blir sint og gjør seg klar til å reise på en arbeidstur. Maria ber ham først om å bli, deretter om å få være med ham, men hun får ikke lov. Maria drar til Lous leilighet og spør om å få bo der en stund. Der møter hun også Jens, Lous ”forretningspartner”. Mens Carl er borte bryter Maria og Lou seg inn i Carls sjefs villa (han er på ferie på Bahamas) og tar seg til rette i det luksuriøse hjemmet. På morgenkvisten, mens Maria sover, vil Lou forlate henne i villaen. Men Maria oppdager ham og får bli med på tross av Jens’ protester. De tre bryter seg inn i et gammelt våpenlager og begynner deretter å skyte på blink. Maria skyter faretruende nær Jens. Senere på dagen finner det sted en konfrontasjon mellom Jens og Maria. Han forsøker å kysse henne og hun avviser ham med en ørefik. Deretter blir Maria utkledd som mann, hun har rollen som sjåfør mens de to mennene raner et postkontor. Etter ranet oppstår det en krangel. Jens vil ikke at Maria skal få en andel av ransbyttet og han dytter Maria ut av bilen. Hun skyter mot bilen og den krasjer. Ute av bilen skyter Jens ukontrollert med maskingevær og det ender med at Maria skyter Jens.

Maria og Lou stjeler en bil og flykter til en liten øy i havgapet der hun og Carl har et sommerhus. På øya forsøker de å leve lykkelig i påvente av at jakten på dem skal opphøre. Hun lager mat til dem og han skriver og spiller gitar. Idyllen slår imidlertid raskt sprekker når hun oppdager at han har planer som ikke inkluderer henne. Lou forteller at Jens ikke er død, men har rømt fra fengselssykehuset. I fortvilelse kaster hun radioen i havet. Deretter lar hun også båten drive bort med bølgene, men Lou svømmer og henter den.

Når Jens dukker opp på øya for å hente sin del av pengene velger Lou å slå Maria ned og flykte med Jens. Politiet var i hælene på Jens og de finner snart den bevisstløse Maria. På lensmannskontoret der også Carl snart innfinner seg blir Maria avhørt og konfrontert med Jens som har blitt fanget. Hun bekrefter at han var en av gjerningsmennene, og får deretter dra hjem med ektemannen. Tilbake i leiligheten forsøker Maria å fortelle Carl om innbruddet i sjefens villa og sin delaktighet i ranet. Han nekter tro på henne og sier at det nok er noe hun har drømt. Maria finner pistolen fra ranet i frakkelommen. I filmens siste bilde ser vi henne rette pistolen mot Carl, og inn i kamera, før hun trekker av.

Også denne filmen har Gunnar Iversen tatt for seg i sin artikkel fra 1987, der han blant annet skriver følgende: ”Filmens tese synes å være at psykisk vold avler fysisk vold. Når livsutfoldelsen blir begrenset eller stengt blir den forvrengt, pervertert, og den får drag av



vold.”<sup>73</sup> I tråd med Iversens analyse skal vi se hvordan Løkkeberg igjen stiller den unge kvinnens opprør i sentrum, men et vesentlig poeng i denne sammenheng, som knapt berøres av Iversen, er hvordan Løkkeberg i *Exit* i enda høyere grad knytter an til eksistensialistiske ideer, og særlig Simone de Beauvoirs fremstilling av den moderne gifte kvinnens situasjon i boken *Det annet kjønn* fra 1949. Beauvoirs feministiske eksistensialisme hadde nok vært kjent for det norske publikummet i en årrekke, men på andre halvdel av 1960-tallet, ser det ut til at hennes tanker fikk en ny oppblomstring i Norge.<sup>74</sup> Studentopprørene i 1968, venstreradikalismen på 1970-tallet og den nye kvinnebevegelsen bidro til at *Det annet kjønn* ble en bestselger på 1970-tallet.<sup>75</sup>

Beauvoirs beskrivelse av ekteskapet og kvinnens situasjon har naturligvis ikke den samme aktualitet i dag som den hadde i etterkrigstiden i Frankrike, men den korresponderer i høy grad med Marias situasjon. Likevel blir det et spørsmål om Marias situasjon kan forstås som en stereotypi av ”gårsdagens kvinnerolle” som ikke lenger var representativ for alle unge kvinners syn på egne muligheter i 1970. Mens 1950-tallet var det tiåret flest kvinner var hjemmeværende i Norge, var 1960-tallet var det tiåret norske kvinner for alvor begynte å ta høyere utdanning og dermed bli mer økonomisk uavhengige.<sup>76</sup>

I et intervju i *Z Filmtidsskrift* (2004, nr. 87, s. 31) fortalte Vibeke Løkkeberg at Beauvoirs tekster ble kjent for henne og Pål Løkkeberg mellom produksjonene av *Liv* og *Exit* og at de var viktige for utformingen av *Exit*: ”*Liv* ble laget før vi hadde lest Simone de Beauvoir, før vi hadde fått noen klare tanker å henge denne teorien på. Dette gjaldt for meg også, det var bare følelser på et vis. Og derfor kan du se at *Exit* er mer intellektuelt fundert.” I vår analyse av *Exit* vil det derfor være et poeng å undersøke hvordan Beauvoirs analyse av kvinnens sosio-økonomiske situasjon har likhetstrekk med Marias livsbetingelser.

---

<sup>73</sup> Dette synes for øvrig å være en gjengivelse av Pål Løkkebergs uttalelse om filmens tese i *Dagbladet*, 1969, 11/6: ”Psykisk vold avler fysisk vold. Det vil si: når et menneskes livsutfoldelse blir begrenset, på en annen måte stengt, så blir livsutfoldelsen pervertert.”

<sup>74</sup> Det er først i 1970 at boken kom ut på norsk, da i forkortet versjon. Det kom også ut en bok om Beauvoirs filosofi i 1969, og det fremgår av en notis i *Fant* (1965 nr. 3, s. 36) at Beauvoir figureerte i et lengre intervju i *Morgenposten* 12. juli 1965. Også *The Feminine Mystique* (1963) av Betty Friedan ble utgitt på norsk i 1969. Med denne boken gikk Friedan blant annet til angrep på forestillingen om at kvinner kun kunne realisere seg selv ved å føde barn og stelle hjemme. Alle referanser fra Beauvoir er fra den norske utgaven fra Pax Forlag, utgitt i 2000, og vil kun bli referert til i teksten med sidetall.

<sup>75</sup> Simone de Beauvoirs var som kjent en erklært sosialist og hennes tenkning impliserer også en kritikk av kapitalismen og borgerskapets livform.

<sup>76</sup> Man kan i denne forbindelse se hvordan hustruen fremstilles som en suksessrik yrkeskvinne i Pål Bang-Hansens *Skrift i sne* (1966), og hun har en helt annen opplevelse av sin egen situasjon enn Maria.

## En analyse av *Exit: En vingeklippet fugl*

Hva får en gravid kvinne til å forlate mann og hjem? Og hvorfor lar Løkkeberg sin heltinne rette pistolen mot sin ektemann og publikum i filmens siste scene? Carl og Maria spiller sine ekteskapelige roller i tråd med det tradisjonelle mønsteret; han gjør karriere som ingeniør og etter deres moderne hjem å dømme er han en god forsørger. Hun er en stilig og presentabel hustru. Løkkeberg fremstiller et idealekteskap: den perfekte ramme rundt et liv. Bortsett fra at det ikke finnes noen spontanitet eller liv i det: Samlivet har blitt monotont og kjærlighetslivet kjølig. Dette kommer fram av deres behov for en håndbok over samleiestillinger og gjennom deres samtaler som er av en praktisk og informativ art. Det som rører seg inne i dem holder de for seg selv, for eksempel hva de føler for en mulig graviditet. Beauvoir beskriver ekteskapet som en allianse der partene lever sammen, men likevel i ensomhet, og ifølge Beauvoir fører dette til at forholdet blir uforløst både på det åndelige og det erotiske planet. Beauvoirs hovedpoeng er at ekteskapet er en institusjon der kvinnen blir fratatt sin frihet, og uten den grunnleggende friheten som subjekt, kan det ifølge en eksistensialistisk tankegang, ikke finnes individualitet eller kjærlighet (s. 504). Maria betror seg derfor til en fremmed. Graviditeten får Maria til å innse at hennes liv er i ferd med å stagnere og at hun vil bli ytterligere bundet til hjemmet. Beauvoir skildrer denne typiske situasjonen i følgende melodramatiske vendinger:

Ensom i dette nye hjemmet, knyttet til en mann som er mer eller mindre fremmed for henne, ikke lenger barn, men hustru og i sin tur dømt til å bli mor, føler hun seg gjennomfrossen, definitivt avskåret fra morsbrystet, forlatt i en verden der intet mål kaller på henne, forlatt i en iskald nåtid, oppdager hun kjedsomheten og den rene faktisitetens vammelhet. (s. 542-543)

I begynnelsen av filmen, etter at han har forlatt henne i ektesengen, ser vi Carl studere Marias tegninger av triste skikkelser, blant annet en fugl, ikke i svevet, men vemodig og tung på sine ben, som et bilde på hennes sinnstilstand: En vingeklippet fugl bundet til hjemmets rede. Dette er for øvrig den samme streken som i Livs tegninger i den første filmen. Tegningene kan ses som en referanse til den yngre og søkende kvinnen i *Liv* som har forhåpninger til forelskelsen og fremtiden.<sup>77</sup> Som hjemmeværende hustru og fremtidig mor er Maria blitt fratatt sin økonomiske frihet, sitt navn og ansvar for eget liv, hun er bare sin manns "halvdel". Under kapitalismens og de borgerlige verdiers regime er ekteskapet, ifølge Beauvoir, en institusjon som bekrefter og forsterker undertrykkelsen av kvinnen. Ektemannen overtar farens posisjon som beskytter og forsørger; det er han som representerer familien utad. For mannen betyr

---

<sup>77</sup> På samme måte kan Carl og Lous samtale om månen, mens Måneskinssonaten går i bakgrunnen og Maria er henvist til å lytte til deres samtale, ses som en intertekstuell referanse til månen som metafor i *Liv*.

ekteskapet en mulighet til å oppnå den ideelle syntesen av immanens og transcendens: I sitt yrke opplever mannen forandring og fremskritt og når han er sliten kan han dra hjem til kone og barn og hvile. Ifølge Beauvoir innebærer ekteskapet kun immanens for kvinnen; bundet til hjemmet er husarbeidet og døgnets rytme en evig gjentakelse av det samme: ”hun overskrider seg selv mot fellesskapet kun med mannen som bindeledd” skriver Beauvoir (s. 498).<sup>78</sup>

En klar indikasjon på Marias uselvstendige status som gift kvinne får vi i scenen på legekantoret der Maria blir spurt om hvordan hun står oppført i trygdekassen: i sin manns navn. Legen anbefaler henne også på det sterkeste å slutte i jobben som svømmelærer. I denne scenen klippes det inn bilder fra en svømmehall full av lekende barn og Maria som instruerer. Vi husker de innledende bildene der kamera følger Maria som med kraftfulle tak tar seg frem i vannet i takt med musikken. I svømmehallen må Maria prestere i kraft av sin dyktighet, ikke som kvinne. Men jobben som svømmelærer fremstår likevel mer som et pustehull fra kjedsomheten i en monoton hverdag, enn som et økonomisk tilskudd til husholdningen.

Marias misnøye med egen livssituasjon blir først rettet mot ektemannen. Hun konfronterer ham med ønsket om abort, men blir ikke tatt alvorlig. Av scenen fremgår det at det er viktigere for Carl å ta imot beskjeder fra sekretæren enn å lytte til sin kone. Med faderlig tone irettesetter Carl henne: ”Hvis du kommer her til meg, så er det fordi du har lyst til å snakke om det, ikke sant?” Marias neste steg består i å ta med elskeren hjem og presentere ham for ektemannen. Først forteller Maria at Lou er en barndomsvenn, men etter at han er gått avslører hun at de er elskere. Denne scenen kan forstås som et ønske om å provosere fram en avklaring mellom dem, men den uteblir. For det første kom de to mennene meget godt overens, og for det andre reagerer Carl med sinne og vantro og gir henne en ørefik. Når hun så ber ham om å ikke reise, møter han henne med irritasjon og avvisning. Hun må holde seg hjemme. Etter den siste avvisningen drar Maria tilbake til Lous hybel.

”Å oppleve begynnelsen på et foretagende er spennende, men ingenting er mer deprimerende enn å oppdage en skjebne man ikke lenger har noen innflytelse over”, skriver Beauvoir (s. 542): ”Det er på denne definitive, ubevegelige bakgrunnen at friheten dukker opp med den mest utålelige tilfeldighet.” For Maria representerer Lou det stikk motsatte av Carl. Han er en slags bohem som stiller seg utenfor samfunnet og gjør narr av de borgerlige verdiene. I samtale med Carl stiller for eksempel Lou spørsmålsteget ved måneferder i lys av fattigdommen som finnes på jorden. Han ønsker å fremstå som en fritenker og dikter, men

---

<sup>78</sup> At heller ikke ekteskapet mellom Pål og Vibeke Løkkeberg skulle vare kan vi se som et utslag av skjebnens ironi. Kun få år etter produksjonen av *Exit* ble de skilt. Vibeke Løkkeberg ønsket ikke lenger bli fanget inn av kameraets objektiv, men selv å regissere egne filmer.

samtidig kommer han svært godt overens med Carl. Som Iversen (1987) påpeker i sin analyse er Carl og Lou egentlig svært like.

Det er Maria som oppsøker Lou og tar initiativet til deres forhold, men han snur raskt om på rollene ved å etterlate henne delvis avkledd i leiligheten fordi han er sulten. Han ber henne til og med om å rydde litt mens han er borte, ”hvis jeg skulle komme tilbake med en annen”. Ute på gaten tvinger han et eple inn i munnen hennes. Deretter følger en scene på en kafé der Lou snakker høylydt om et billig ludder. Etter disse sekvensene, når premissene for deres relasjon er lagt etter Lous ønske, blir han med henne hjem. For Maria betyr møtet med Lou og Jens og deres kriminelle forretninger et aktivt opprør mot det samfunnet som undertrykker henne, men samtidig lar hun seg passivt drive med i deres planer. Det virker som om det eneste som betyr noe for henne er å få ta del i det som skjer, uansett hvor det fører henne, men det er i det minste hennes frie valg.

”For dere er dette bare en lek,” utbryter Jens på et tidspunkt, ”Dere risikerer jo ingenting”. Det oppstår et salgs trekantdrama mellom overklassehustruen Maria, outsideren Lou og forbryteren Jens. Mens Lou er den ubestridte lederen i deres lille outsidersgjeng, knives de to andre om å være den neste på rangstigen. Maria har overtak i kraft av sin sosiale posisjon og i kraft av Lous fascinasjon for henne, men i den kriminelle sammenheng er Jens den erfarne. En måte for Jens å ufarliggjøre henne på er å gjøre henne til et seksuelt objekt. Dette forsøker han to ganger. Den første gangen der han så vidt rører ved henne mens hun hviler under våpentveriet, den andre gangen da han forsøker å kysse henne. Hun avviser hans tilnærmelser og konflikten ender med at hun skyter ham.

For Maria fremstilles flukten med Lou som en avgjørende og livsnødvendig handling, der hun løper en betydelig risiko. Beauvoir (s. 561) har understreket alvoret i en slik situasjon ved å fremheve hva som står på spill: ”materiell og moralsk sikkerhet, et eget hjem, hustruverdigheten, en mer eller mindre vellykket erstatning for kjærlighet og lykke”. Desto mer tragisk blir det når en lykkelig forening mellom henne og Lou mislykkes fullstendig. Under innbruddet i villaen og på øya, går Maria og Lou inn i de tradisjonelle kjønnsrollene: Han imiterer direktør og hun sekretær i villaen, og på øya inntar hun husmorrollen og steller for ham, mens han beskjeftiger seg med å lytte til radio, skrive og spille gitar. Hun henger blant annet opp gardiner som noe av det første hun gjør etter at de har ankommet. Men som Beauvoir påpeker (s. 541): ”Når hun er forelsket og raust oppofrende, vil hun gladelig utføre sine oppgaver, men de vil virke som et betydningsløst slit hvis hun utfører dem med bitterhet”. Maria sklir inn i rollen som hustru, og når hun blir mistenksom forsøker hun å holde ham for seg selv og frata ham kontakten med omverdenen: ingen aviser, ingen radio,

ingen båt. Lou på sin side forsøker å nøytralisere hennes opprør mot ekteskapet og hustrurollen, ved skape henne i sitt bilde. En svært betegnende scene i denne sammenhengen, og som Iversen (1987, s. 27) kaller en nøkkelscene i filmen, oppstår når Lou vil flytte om på to bilder som henger på veggen. På det første bildet ser man et lykkelig par, hun har rose i hånden og ved siden av står en amorstatue. På det andre bildet ser man et ulykkelig par, som vender seg bort fra hverandre. Kvinnen holder et lommeørkle og har ring på fingeren. Lou spør Maria om bildene er i rekkefølge. Det er de, sier hun og forklarer at først er man lykkelig og forelsket, deretter blir man eldre, gift og deprimert. Dette tilsvarer hennes situasjon og erfaring. Lou mener at hvis bildene byttes vil fortellingen vil være åpen. Dette ville tilsvare hans situasjon.

For Lou er affæren med Maria bare et lite eventyr der han ikke har risikert noe. Når han forteller at Jens er i live og hun innser at dette er slutten på deres forhold sier han: ”Du skal ikke ta det så alvorlig Maria. Vi har hatt det moro sammen du og jeg.” Men Maria anklager Lou for ikke å ha møtt henne som en likeverdige: ”Jeg har villet dette, jeg har brukt deg. Men du har hatt anledning til å bruke meg også, men det har du ikke gjort, det har du ikke gidde,” sier hun mens hun knuser alt koppestell og pynt hun kommer over. ”Du er redd, Lou. Du tør ikke oppleve noe, ikke engang meg!” Denne scenen oppleves som forløsende. For første gang setter Maria ord på sin situasjon og gir utløp for sinne. Men desperasjonen glir over i fortvilelse og resignasjon når hun innser at hun fortsatt er i den samme låste situasjonen som hun startet fra. Også Lou blir nedstemt og viser plutselig en ømhet overfor henne vi ikke har sett tidligere i filmen.

Kanskje innser Lou at eventyret var virkelighet for Maria, at hun har tatt et for henne ugjenkallelig valg som hun var rede til å ta ansvar for. Å leve autentisk er, i følge Beauvoir, å ta ansvar for sin situasjon og velge sine prosjekter som et fritt subjekt. Men både Lou, og senere hennes ektemann, tilbyr henne en mulighet til å vende tilbake til sin opprinnelige hustrurolle, men det innebærer også en pulverisering av hennes opprør; å frata henne ansvaret for hennes egne valg og dermed hennes status som et fritt subjekt. Dette skjer ved at Lou slår henne ned og får det til å se ut som et overfall når politiet ankommer. Også Jens lar være å røpe henne under konfrontasjonen hos politiet. Når Carl ankommer politistasjonen tar han straks rollen som hennes beskytter og fører ordet for henne. Det forblir uklart om Maria ønsker å tilstå for politiet, for hun blir avbrutt av sin mann som insisterer på at hun er nedbrutt og må få komme hjem. Tilbake i leiligheten kan hun fortsette livet som om ingenting har skjedd. Carl vil glatte over og behandler henne som et barn: ”Er du sikker på at det ikke er noe du har drømt, eller hørt på radioen?” Carl leker hund og bjeffer for å overtale henne til å

ta et bad. Maria er først vantro overfor Carls bortforklaringer, deretter spør hun seg om det var virkelighet, eller drøm, slik Carl påstår: ”Det skuddet var så uvirkelig,” sier hun når hun forteller at det var hun som skjøt Jens. Den eneste måten å finne ut av det på, er å undersøke om pistolen faktisk finnes. Og det gjør den.

Handlingen i *Exit* ligger tett opptil Godards *Pierrot le fou* (1965), bortsett fra at rollene er byttet om. I Godards film er det en ung mann som drar fra kone og barn og blir involvert i sin kjærestes kriminelle bedrifter (biltyveri og våpenhandel) før det tilslutt ender med drap og selvmord. I *Pierrot le fou* finnes det også en lengre sekvens der paret forsøker å finne lykken på en øde strand. Som vi var inne på i forrige kapittel fantes det en ”understrøm” av andre filmer der ekteskapet som borgerlig institusjon ble angrepet.<sup>79</sup> Særlig tydelig er også parallellen til den isolerte og deprimerte kvinnelige karakteren i Antonionis *Il desierto rosso* (1964) som ikke taklet rollen som mor og som gjør mannens venn og forretningspartner til elsker. Særlig i Buñuels film *Belle de jour* (1967) finner vi flere paralleller til temaet i *Exit*. Den kunne faktisk vært laget over samme tese som Løkkebergs: ”Når et menneskes livsutfoldelse blir begrenset, på en eller annen måte stengt, så blir livsutfoldelsen pervertert.” Også i Buñuels film er seksualiteten et sted der opprøret finner sted. Den unge, hjemmeværende overklassefruen Severine ønsker ikke å ha sex med sin omsorgsfulle og pene mann, samtidig som hun har masochistiske fantasier. Det er forventet at hun skal tilfredsstille ektemannen seksuelt, men ekteskapet tilbyr henne ikke denne muligheten siden hun, jamfør Beauvoirs tenkning, er en slags ”eiendel” og ”slave” for ektemannen heller enn et fritt subjekt. Løsningen finner hun i å ta dagjobb på et luksusbordell der hun får kurert sin ”frigidity”, selv om de masochistiske fantasiene ikke opphører av den grunn. I rollen som prostituert er Severine utilsørt en kjøpt og betalt eiendel for mannen. Dette opprøret representerer ikke en reell løsning på hennes situasjon, men er en pervertert form for livsutfoldelse, som Marias flukt med Lou og Jens. Også i Buñuels film spiller en outsider en viktig rolle: En dag kommer det en noe brutal, ung kriminell med krigsskader som kunde i bordellet. De forelsker seg, men i motsetning til Maria vil Severine sette en stopper for denne farlige utviklingen og sine moralske kvaler, og fortelle sin mann om sin dagjobb.<sup>80</sup> Men hun får ikke betrodd seg til ektemannen, for den unge kriminelle skyter ektemannen i sjalusi og

---

<sup>79</sup> Andre filmer som på forskjellige måter angriper ekteskapet som en borgerlig og kvinneundertrykkende institusjon er: Fellinis *Giulietta degli spiriti* (1965), Pasolinis *Teorema* (1968), Robert Bressons *Une femme douce* (1969). Tematisk ligger også Francis Ford Coppolas film *The rain people* (1969) tett opptil *Exit*. Jeg kaller det understrøm fordi den virkelig store strømmen av filmer støttet opp under ekteskapets idealer.

<sup>80</sup> Dette er også delvis motivert av at ektemannens venn, som tidligere kom med tilnærmelser til henne, møtte henne på bordellet der han tidligere var en stamkunde. Han mistet totalt interessen for henne da han møtte henne der. Det var som vennens uskyldsrone hustru han begjærte henne. Her kommer det Beauvoir kaller mannens dobbeltmoral overfor kvinnen tydelig til uttrykk.

blir selv skutt og drept av politiet. Ektemannen overlever men blir lam. Mannens venn kommer så på besøk og forteller den lamme om Severines dobbeltliv. Sluttet på Buñuels film er åpen. En tolkning er at ektemannen dør i sin rullestol, og at Severines masochistiske fantasier dermed opphører. Men i neste øyeblikk ser vi ham reise seg opp og omfavne henne. Det blir derfor et spørsmål om hvordan man velger å tolke skillet mellom Severines fantasi og filmens virkelighet. Også i filmenes estetiske utforming finner vi paralleller mellom Løkkebergs film og Godards og Buñuels filmer. Som vi skal se i det neste avsnittet har Løkkeberg benyttet seg av et modernistisk uttrykk i sin tematisering av ekteskapet og kvinnens opprør.

### **Formen som bekrefter temaet: Virkelighetsillusjonen som brister**

Pål Løkkeberg har med *Exit* laget en åpen fortelling der det er opp til oss å avgjøre hvorvidt Maria skyter Carl i filmens siste bilde. Maria retter pistolen ut i rommet der Carl er, men en sakte kameraglidning gjør at pistolen også vendes inn i kameraet, mot tilskueren. Tolkningen blir dermed overlatt til oss, på samme måte som det er vår oppgave å reflektere over hvorfor Maria forlater sin mann.

I det følgende skal vi se nærmere på hvilke narrative grep og virkemidler Løkkeberg tar i bruk i *Exit* for derigjennom å undersøke hvordan han posisjonerer seg i forhold til de modernistiske strømningene i europeisk film. I forlengelse av dette skal vi komme inn på hvorvidt Løkkebergs film også kan sies å representere en norsk *politisk* modernistisk orientering. Distinksjonen mellom form og innhold er like gammel som den er problematisk, et poeng den politiske modernismen i filmen virkelig tok på alvor. I henhold til Skinners begrep om det illokusjonære poeng (som peker på det man ønsker å oppnå ved *måten* man sier det på), skal vi undersøke hvordan de narrative grepene Løkkeberg benytter seg av i filmen er nært forbundet med, og bidrar til å belyse, de temaene som presenteres i filmen.

Både Godards *Pierrot le fou* og Løkkebergs *Exit* er i wide-screen og farger, og mens Godards film boltrer seg i middelhavsnatur, viser Løkkeberg Bergen fra sine beste sider. Vi skal ikke vie mye plass til beskrivelser av bildenes kunstneriske verdi, Claus Loofs fotografering blir, som vi skal se senere, behørig applaudert av kritikerne. Vi skal fokusere på de narrative strategiene, forstått som regien og klippingen i filmen og Løkkebergs anvendelse av komiske innslag.

I *Exit* har Løkkeberg latt karakterenes handlinger tale for seg, kameraet inntar en mer iakttagende holdning enn i *Liv* og filmen inneholder ytterst få replikker om karakterenes

følelsesliv eller motiver. Mens kameraet fulgte Liv tett på gaten, filmes Maria fra en betydelig distanse mens hun går rolig ned en lang sikksakk-trapp. Denne sekvensen er ganske lang og kameraet nøyer seg med å følge henne på avstand i denne geometriske figuren. På lydsporet ledsages sekvensen av flere pistolskudd som blir avfyrt i nærheten. Denne kontrasteringen av det vakre med det plutselig voldelige, er et gjennomgangstema i filmen. Sammen med bildenes store overflater og brå kutt, får filmen et usentimentalt preg som tipper til det kyniske hvis vi også tar handlingen med i betraktning. I det følgende skal vi se på noen eksempler på denne sammenstillingen av kontraster som skaper uforutsigbarhet og brudd i fiksjonens tid og rom.

Helt i begynnelsen av filmen, etter det mislykkede forsøket på å møtes seksuelt i ektesengen, som i utgangspunktet er en komisk ladet scene, klippes det brått inn et bilde av Maria som sikter på Carl med en pistol – et frampek som gir et hint om Marias ekteskapelige situasjon. Bildet viser seg mot slutten av filmen å være en flash-forward, og det finnes også et annet eksempel på dette, når det klippes til et mørkt bilde av en ensom Maria krøllet sammen på gulvet i huset på øya. Andre ganger fungerer disse klippene som flash-backs, erindringsbilder eller hennes assosiasjoner. Det er kun rene klipp og flere av bildene får dermed en usikker status. Man spør seg om det er hennes mentale bilder vi ser, som fantasisekvensene i *Belle de jour* der det heller ikke finnes noen markører mellom fantasi og virkelighet. Et eksempel er de ganger Carls sjef blir nevnt. Da ser vi et raskt glimt av en tykkfallen mann med mørke briller, med utsnitt som et passfoto. Et annet er da Maria kler av seg i Lous leilighet og det klippes inn bilder fra instruksjonsboken i samleiestillinger. Et tredje er fra da Maria og Lou er i erotisk omfavnelse på øya og det klippes inn bilder av Marias skudd mot Jens. Effekten av disse klippene for tilskueren er at det skapes en sammentrekning av fortid, nåtid og framtid som gir filmens tidsdimensjon et abstrakt preg. Bruddene i tid og rom bidrar også til å skape en forventning om hva som skal skje hos tilskueren, men samtidig har de en distanserende effekt siden fiksjonsrommet blir usikkert og uforutsigbart.

Disse illusjonsbruddene i filmen, i en brechtiansk forstand, forsterkes også av andre narrative grep. Løkkeberg har blant annet benyttet seg av komiske innslag som bryter med den ellers mørke og voldelige tonen i filmen. Det er særlig i forbindelse med de alvorlige scenene at disse komiske innslagene dukker opp. I scenen der Maria forteller Carl at hun skal ha barn blir han glad og ber henne kjøpe med en flaske champagne på veien hjem. Maria svarer: ”Jeg vil ikke ha det.” For oss er det klart at det er barnet hun snakker om, men Carl misforstår og sier: ”Så kjøp noe annet da.” Et annet innslag som er komisk ladet, men som likevel fremstår som trist, er scenen der Carl skal reise bort i forbindelse med arbeidet. Han



går ut på en lang brygge, med koffert og fiskestang med Maria i hælene. Carl snur seg tre ganger og sier at hun ikke får være med, men Maria følger etter ham, fast bestemt på å være med – som en hund etter eieren, eller en liten pike etter faren sin.

Et tredje komisk innslag, som tydelig oppretter slektskap til Godards kvikke og munnrappe karakterer, er scenen der Lou og Maria stjeler en bil fra vanførelaget. Det står to biler på kaia som er loddpremier for hver sin forening Den ene tilhører hjerte- og lungeforeningen, den andre kreftforeningen. Foran den ene bilen sitter en mann og selger lodd, men Lou sier til loddselgeren for hjerteforeningen at han gjerne vil kjøpe lodd hos den andre foreningen, men selgeren er ikke der. Det hele er en distraksjon for at Maria skal kunne stjele bilen uten at loddselgeren oppdager det. Loddselgeren ber Lou vente til den andre selgeren kommer tilbake eller kjøpe lodd hos ham, bilene er jo helt like. ”Jeg vil ikke ha infarkt, jeg vil ha kreft!” sier Lou i det de stikker av med bilen. Lou og Maria, på lik linje med Godards karakterer, fremstår som totalt respektløse i møte med samfunnets institusjoner. Dette understrekes ytterligere av Løkkebergs sammenstilling av vold og lek i filmen. Etter våpentyveriet begynner Lou og Jens å more seg med å skyte på blink, og utkleddingen av Maria til mann med pipe er en morsom lek. Særlig forberedelsene til ranet på postkontoret, og selve ranet, er presentert som tilfeldige og hverdagslige affærer, som underbygges av Jan Garbareks muntre jazz. Lou flørter med den postansatte damen, og Maria ler høyt når Lou forteller at Jens var blitt skremt da noen gjorde motstand. Men leken får alvorlige konsekvenser. Når Maria skyter Jens er det ingen latter og det blir helt stille, før de flykter og musikken gjenopptas. Fra første til siste scene finnes det en rekke referanser til vold i samfunnet. Først passerer Maria et buekorps på sin vei til fisketorget. Der blir en torsk partert mens den fortsatt spreller og i bildets bakgrunn foregår det en slåsskamp som ender med at en mann blir dyttet utfor kaia. Dette kan ses som et ønske om å gjøre oss oppmerksomme på dette voldelige aspektet av vår virkelighet. ”Det er mer vold i Dagsrevyen enn det er i denne filmen”, sa Pål Løkkeberg under innspillingen (*Film og Kino*, 1969, nr. 5, s. 146): ”Vårt alibi er dette at vi vemmes – det har jo ingenting med oss å gjøre.”

Selv om graden av brutalitet og vold er noe lavere enn i Godards *Pierrot le fou*, ledsages Løkkebergs karakterer av den samme skjødesløshet og respektløshet. På samme tid peker voldstematikken i *Exit* også på et eksistensielt aspekt ved de bestående samfunnsstrukturene. Som vi var inne på tidligere påpekte Iversen (1987) at et av filmens grunntemaer er at psykisk vold avler fysisk vold. Sett fra et slikt perspektiv blir de ytre voldshandlingene i filmen kun et symptom på hvordan kjønnsrollemønsteret i samfunnet utgjør en strukturelt fundert kilde til fysisk vold – som i Marias tilfelle. De ytre

voldshandlingene blir ikke skildret inngående, som i *Bonnie and Clyde*. Vi ser for eksempel kun at Jens faller om etter skuddet, ikke noen kulehull som gjennomtrenger kroppen eller blod som renner. Det er derimot den ”usynlige” volden som fremstår som den groveste i filmen, og som er den Løkkeberg retter vår oppmerksomhet mot.

På samme måte er sexscenene i *Exit* ikke fullt så vovet som i *Belle de jour*, eller for den saks skyld som i de seksualrealistiske filmene, representert blant annet ved Vilgot Sjömans *Jag er nyfiken gul* og *Jag er nyfiken blå*. Løkkeberg beveger seg hele tiden innenfor sensurlovgivningens rammer og avkledningen av filmens heltinne er, som for heltinnen i *Belle de jour*, i tråd med hennes opprør og motivert av et eksistensielt behov. Scenene der det bygges opp til erotikk blir alltid brått avbrutt i *Exit*, og vendes til det motsatte. Dette er tilfelle i filmens åpningsscene der den erotiske stemningen går over til avstand og kulde, og i scenen fra Lous hybel der han forlater henne delvis avkledd. Kun mens de befinner seg på flukt, utenfor samfunnets rekkevidde, ser det ut til at Lou og Maria finner hverandre. Men også på øya blir nakenscenene avbrutt av karakterene selv når samfunnet utenfor innhenter dem. ”Har du tatt med avisen?” spør Lou mens de ligger nakne på gulvet. Den har Maria latt være å ta med. Iversen (1987, s. 25) tolker dette som en slags ”betraktningens straff” rettet mot tilskueren: ”I filmens nakenscener spiller Løkkeberg på våre pirrende ønsker, men ”straffer” oss ved å bryte tvert med de erotiske opptaktene.”

I begynnelsen av filmen er Maria omhyggelig tilkneppet i sine fikse kostymer med skjerf i halsen og oppsatt hår. Utover i filmen blir hun mer og mer blottstilt og når hun desperat kaster radioen på sjøen er hun helt naken. ”Jeg er ikke interessert i sex som en reaksjon mot puritanisme, slik Vilgot Sjöman er det”, fortalte Pål Løkkeberg under innspillingen og forklarte hvordan han ønsket å fremstille seksualitet i filmen (*Dagbladet*, 1969, 24/6): ”Jeg vil bare gjerne behandle erotikk som det er, som et livskrav, noe veldig vesentlig, noe som kan være veldig fint og vakkert.” Som vi skal se senere i kapittelet var det slett ikke alle kritikerne som oppfattet dette som intensjon i filmen.

Slik fotografens agentfilm i *Liv* kan ses som en intertekstuell referanse til spenningsfilmen, kan det hevdes at Løkkeberg i *Exit* tar i bruk denne sjangerens ytre trekk. De brå kuttene som driver handlingen fremover i raske byks, og den voldelige handlingen med innslag av komikk og erotikk, gjør at filmen legger seg tett opptil spenningsfilmen. Men under ligger det eksistensielle spørsmålet som gir hendelsene en annen valør og som gjør *Exit* til den kommersielle spenningsfilmens antitese. Tilskueren får ingen gjenopprettelse av orden og harmoni ved en ”happy-ending”. I stedet får vi en pistol rettet ut av fiksjonsrommet og mot oss tilskuere.

Løkkebergs *Exit* blir derfor i høyeste grad også en politisk ladet film. En viktig parole under 68-opprøret var: ”Hvem har makt til å definere virkeligheten?”. Samtidig peker filmen fram mot feministenes parole: ”The personal is political”. I *Exit* blir Marias opprør mot Carl og ekteskapet også et opprør mot den versjonen av virkeligheten han representerer. Ut fra hans idealer er hennes handlinger moralsk forkastelige. Det som betyr mest for Carl er arbeidet og idealet om det perfekte ekteskapet og familieførøkning. Han lever et liv etter forbrukersamfunnets reklameplakater og borgerskapets idealer. Også den moderne leiligheten (en av mange like i et leilighetskompleks), utstyrt med treningsapparat, moderne kaffetrakter og elektrisk juicepresse, kan ses som et symbol på konformiteten. Carl presenteres for oss som en veltilpasset borger og en velmenende ektemann. Han er en behersker og selv behersket. Som ingeniør temmer han naturkrefter ved å demme opp store fosser. Men det ville være ønskelig å slippe ut vannet i den nederste delen av fossen noen timer hver dag i turistsesongen, hevder han i et møte. Dette kan tolkes som et bilde på hvordan livet og seksualiteten skal kontrolleres, mens det utad bør se naturlig og flott ut. Det er denne konflikten mellom Carl og Marias virkelighetsoppfatninger som er filmens underliggende motiv. Som Sølve Skagen påpekte i sin kritikk av filmen er: ”Marias funksjon ikke å lykkes i sitt utbrudd, men å skape en situasjon som åpner for vår kritikk av en livsform som samfunnet baserer seg på” (*Fant*, 1970, nr 3/4, s. 97).

Med sin andre spillefilm videreførte Pål Løkkeberg både en eksistensiell og kjønnsrelatert tematikk som han påbegynte i *Liv*. Orientering mot den internasjonale politiserende dreiningen kommer til uttrykk både i filmens kritiske holdning til samfunnet og i dens modernistiske formspråk. I kapittelets siste avsnitt skal vi se nærmere på hvilke reaksjoner *Exit* fikk i sin samtid. Målet er å undersøke hvordan filmens intensjoner står i forhold til de reaksjonene den ble møtt med.

## **Mottakelsen i dagspressen: Personlig og politisk filmkunst eller simpel spekulasjon**

Som vi har vært inne på heftet det store forventninger til *Exit*. Disse skyltes i første omgang den rollen Pål Løkkeberg hadde inntatt med *Liv* som en talentfull ung regissør man hadde store forhåpninger til. Dernest bidro også mediedekningen av filminnspillingen til å forsterke forventningene, men også, og i noen grad, til å styre resepsjonen av filmen.

*Exit* hadde premiere den 20. april 1970, og filmen trakk fulle hus den første tiden. Dette skyldtes nok delvis de nevnte forventningene, men også kritikernes anmeldelser av filmen som varierte fra slakt til hyllest. Man skal heller ikke se bort i fra at de negative

kritikkene som anklaget filmen for å spekulere i nakenhet og sex kan ha hatt en positiv effekt på publikumstallene. Mottagelsen i pressen kan sies å tippe i negativ retning. Det gjennomgående trekket, i anmeldelsene, er at Løkkeberg hadde bekreftet sin posisjon som en talentfull regissør, men at han som manuskriptforfatter hadde mislykkes.<sup>81</sup>

Unntakene er *Arbeider-Avisa*, *Adresseavisen* og *Arbeiderbladet* der *Exit* ble svært godt mottatt, og Løkkeberg kreditert både som iscenesetter og manuskriptforfatter. I *Arbeider-Avisas* korte kritikk påpekes det om Marias situasjon at ”hun lever i det perfekte fengsel” og at hun ”søker en egen identitet, en annen virkelighet”.<sup>82</sup> Kritikeren hevdet videre at ”Løkkebergs film er i grunnen dypt pessimistisk og – kanskje nettopp derfor – så helt unorsk.” Løkkeberg ble også ansett for å innta en rolle som auteur overfor filmen: ”Alt i alt er dette en norsk film preget av at filmskaperens idé er gjennomført til et sammenhengende hele, der elementene sklir sammen uten skurring.” Under overskriften ”På jakt etter virkeligheten” uttrykker kritikeren i *Adresseavisen* en lignende resepsjon av filmen: ”Pål Løkkeberg har etter hvert fått en personlig stil som filmforteller, og han har denne gang dreiet en egenartet og fengslende historie over et vanskelig tema.” Overskriften i *Arbeiderbladet* er megetsigende: ”Løftene innfris – *Exit* imponerer”. Bjørn Granum hevder her at: ”*Exit* besitter en rekke både i øyenfallende og mer dulgte kvaliteter som plasserer den i klasse med de absolutt beste norske filmene som noensinne er laget.” Granum er udelt positiv til alt fra manuskriptet ”som er dramaturgisk klokt bygd opp”, til skuespillerprestasjonene og ikke minst regien ”som er meget personlig i stilen”. I Granums tolkning av Marias opprør hører vi en gjenklang av Løkkebergs egne ord: ”Et klassisk-psykologisk ritual er i gang: Det emosjonelt hemmede menneskets hang til pervertert livsutfoldelse.”

Det som først og fremst skiller disse kritikkene fra de øvrige er den positive vektleggingen av filmens tema. I *Aftenposten* ble *Exit* kritisert av Gunvor Gjessing for å ha en ”svak story, men en sterk regi”. Selv om Gjessing uttrykker misnøye med manuskriptet synes hun at ”handlingen har få eller ingen dødpunkter, og det er en fryd å se hvordan Løkkeberg får billedflaten til å leve.” Gjessings tolkning av filmens tese er at ”velstand avler vold”, men at Løkkeberg ikke har maktet å formidle dette på en troverdig måte: ”*Exit* berører spørsmålet, men filmen klarlegger ikke sammenhengen og gir aldri noe fullgodt svar på hvorfor Maria glir så lett over fra en såkalt borgerlig livsform til den motsatte ytterlighet.” På samme måte som kritikerne i *Film og Kino* fant opprøret i *Liv* lite troverdig, synes også Gjessing at ”det er en

---

<sup>81</sup> Alle referansene til aviskritikker er hentet fra dagen etter premieren, det vil si den 21/4 1970, der annet ikke er oppført.

<sup>82</sup> *Arbeider-avisas* kritikk ble trykket 22. april 1970.

svakhhet ved filmen at hun aldri reflekterer over sine handlinger.” Resultatet er i følge Gjessing at ”det ikke er stort annet igjen enn ytre spenning og et skisseaktig portrett av en umoden ung kvinne som begynner å sette verdier på prøve, men stanser på halvveien.” Det kan virke som om den modernistiske formen Løkkeberg har gitt sin fremstilling av temaet ikke har funnet gjenklang hos Gjessing. I stedet for å se filmens åpenhet og karakterenes ordknapphet som et ønske fra filmskaperen om å aktivisere tilskueren i møte med filmen, slik vi fant i vår analyse, er det Gjessings oppfatning at filmens tema blir underkommunisert.

Espen Eriksen setter fingeren på dette i sin kritikk i *Verdens Gang*: ”Som moderne filmatisk arbeid er den [*Exit*] egnet til å begeistre; Pål Løkkeberg viser igjen at han er en av våre mest profesjonelle filmskaper. Spørsmålet er om han tydelig nok får brakt fram sitt budskap i *Exit*.” Eriksens egen kortfattede analyse av filmens tema er preget av Løkkebergs uttalelser i forkant av premieren, og han gir filmen terningkast fire. Savnet av et tydeligere artikulert budskap blir ytterligere satt på spissen i *Morgenbladet* der filmen ble oppfattet som: ”En lek av dyktige filmfolk, men et arbeide uten mål og mening og derfor – med all mulig velvilje ellers – en smule kjedelig.” Ifølge kritikeren var manuskriptet ”ubrukkelig” og følgelig ”forstår man ikke riktig hvorfor de handler som de gjør.” Tolkningen av Marias opprør skiller seg også fra vår: ”En tise av en direktørfrue blir skuffet over mannen sin fordi han tydeligvis ikke er ung og smidig nok til en bestemt samleiestilling”. Filmens siste scene ble svært kort kommentert: ”- og så skuddet til slutt da, nei og nei!”. På tross av at ”alt det tekniske er gledelig godt” kommer det fram av *Morgenbladets* kritikk at Løkkeberg ikke hadde lyktes i å formidle et eksistensielt drama. Skylden legges her ene og alene på Løkkebergs og Svenstedts manuskript, men den distanserende modernistiske formen Løkkebergs regi bærer preg av ikke nevnes med et ord. Dette er også tilfelle i kritikken i *Bergens Tidende* som har en linje om Løkkebergs regi: ”Også nå viser Pål Løkkeberg en billedskapende evne med artistisk tilsnitt.” Derimot vies det mye plass til å underbygge kritikkerens oppfatning om at ”Løkkeberg kan dikte i bilder, men ikke i ord. Å skrive et manuskript er åpenbart ikke hans sterkeste side.” Historien i *Exit* oppfattes som så til de grader ”tynn” og ”oppkonstruert” at man ifølge kritikeren som tilskuer spør seg selv: ”Løkkeberg forlanger da ikke at man skal ta denne historien, og Marias skjebne alvorlig?”

På lignende vis hevder kritikeren i *Bergens arbeiderblad* at ”Løkkebergs ”filmskapende evne og hans åpenbare talent som billedforteller, som filmmaker i det hele tatt, er for så vidt hevet over tvil”, men i *Exit* er disse evnene, ifølge kritikeren, ”misbrukt til å dekke over det meningsløse”, eller en ”meningsløs miksmaks av en historie”. Enda verre er dette siden ”Det er skapt offentlig blest om produksjonen som kunne forlede en til å tro at vi

her hadde et mesterverk i vente.” Igjen legges skylden ene og alene på manuskriptet for filmens ”utydelige” budskap:

Som så altfor ofte før er det manuskriptet – det dikteriske grunnstoffet – som ikke holder rimelige mål. I foreliggende tilfelle synes svikten så påfallende at en uvegerlig stiller seg tvilende til de redelige hensikter med produksjonen. Dette er en skjellig mer alvorlig innvending enn om det var på det filmiske talentet det sto på for å utrede et ellers klart meningsinnhold. (*Bergen arbeiderblad*)

Selv om kritikeren har oppfattet at filmen har noe med opprør mot den ”trygge og velfriserte borgerlighet” å gjøre, og med vår ”reaksjonsløshet overfor vold” kan man ikke se at det her står ”påviselige menneskelige verdier på spill”. Problemet er i følge kritikeren at det ikke finnes ”en indre konsekvens og en dypere mening bak et ytre sett likegyldig handlemønster.” Man kunne kanskje godtatt Marias opprør som en slags drømt virkelighet ”som fantasispinn fra en labilt kvinnesinn” eller ”hvis jenta er skrullede i hodet i alvorlig grad.” Men ifølge kritikeren gir ikke Løkkebergs ”realistiske form” noen forhåpninger om en slik tolkning. Konklusjonen er dermed at filmen ”fortoner seg som et stykke simpel spekulasjon i et populært tema om opprør og vold.”

Også i *Morgenavisen* blir Løkkeberg slaktet som manuskriptforfatter, mens ”han lykkes atskillig bedre som regissør”. Kritikeren synes at ”storyen er for oppkonstruert, og dermed er ”vi dessverre ikke i stand til å ta tingene helt alvorlig”. Det er verdt å merke seg at det i slutten av kritikken argumenteres mot Løkkebergs syn på manuskriptets rolle: ”På få unntagelser nær har forsøk på å lage seriøs norsk film i de siste årene strandet på mangel av skikkelige og litterært brukbare manuskripter. Slike burde kunne finnes. Om ikke hos andre så hos våre klassikere. Mange av dem er vel så aktuelle i dag som dagens egne litterater.”<sup>83</sup>

Under tittelen ”Endelig en norsk film på internasjonalt nivå” i *Morgenposten* beskrives *Exit* som ”en svimlende billedrekke” som med sitt moderne anslag er av ”en helt annet slags [film] enn noe som er laget her hjemme, uten antydningssvis i enkelte kortfilmer.” Men igjen er det filmens manuskript som trekker filmen ned. ”Noen inntrengende psykologisk studie over dobbeltpersonlighet eller menneskets farlige skjulte indre er den ikke, men det er ikke meningen heller.” Kritikeren kommer ikke inn på hva han mener Løkkeberg *egentlig* ønsker å si med filmen, men ut fra det som blir skrevet virker det som om Løkkebergs egenskap som regissør er mer vesentlig, enn det budskapet filmen eventuelt skulle formidle. Også Arne Hestenes kritiserer manuskriptet i sin kritikk i *Dagbladet*: ”De forfattende herrer [Løkkeberg

---

<sup>83</sup> I *St. Olav*, Katolsk tidsskrift for religion og kultur (1970, nr. 8), søkte man nettopp til en av våre klassikere i tolkningen av *Exit*, og parallellen mellom Ibsens Hedda Gabler (eller for den saks skyld Nora) er nærliggende: ”Som Hedda ser hun et glimt i sitt livslange fangenskap hos en som vet [ektemannen], og griper til revolveren. Denne gangen treffer hun – ikke seg selv, men mannen.”

og Svenstedt] later til å ha mistet pusten midtveis i manus, siden ånder filmen vesentlig ved hjelp av Vibekes lungeutstyr, praktfullt nok avdekket. Desto tristere er det at den dør langsomt, av mangel på dramatisk surstoff.” Derimot hyller han Løkkeberg som ”vår sikreste, fineste og mest moderne regissør” men vel og merke når ”han er i stand til å være objektiv innenfor sitt privilegerte samliv”. Som vi husker var Hestenes også i sin anmeldelse av *Liv* svært opptatt av Vibeke Løkkeberg ikke bare i egenskap av skuespiller, men også i hennes funksjon som regissørens hustru. Vi skal komme kort tilbake til Hestenes kritikk’ og Vibeke Løkkebergs skuespillerprestasjon litt senere i kapittelet. Ellers er det verdt å merke seg at Hestenes trekker parallellen mellom *Exit* og *Bonnie and Clyde*, en spenningsfilm i tråd med klassisk Hollywood stil, men tydelig inspirert av europeiske filmtrender og da spesielt den franske nye bølgen. Filmen ble, som nevnt, forbudt i Norge, og det var både den moralske tvetydigheten i filmen og de voldelige scenene som vekket anstøt. Løkkebergs film har det til felles med *Bonnie and Clyde* at den beskriver voldshandlingene fra ”outsiderbandens” ståsted. Men som vi husker er det filmens hele poeng å problematisere samfunnets moral og strukturelle vold. Derfor er ikke beskrivelsene av voldshandlingene et poeng i seg selv i *Exit*, slik den blir i sluttscenen i den amerikanske filmen der vi ser pistolkulene gjennomtrengte kroppene i sakte film. I *Exit* blir volden antydning, og det er den psykiske volden som slår hardest.

Det kan synes som om Løkkebergs vedtatte ”filmiske” begavelse gjorde at han skulle tuktes ekstra hardt for sine påviste svakheter som manuskriptforfatter, slik det blant annet kommer til uttrykk i *Bergens arbeiderblads* kritikk av *Exit*: ”Er det en total mangel på selvkritikk parret med en slags sykkelig selvovervurdering som forleder filmisk begavede mennesker til å tro at en ellers solid filmisk innsikt også borger for dikteriske evner?”

Som vi var inne på innledningsvis var det kun noen få aviskritikker som hadde sammenfallende analyser av tematikken i *Exit* med den vi fant. Svært mange av kritikerne gav uttrykk for at filmens handling var meningsløs eller kjedelig, og la skylden på manuskriptet. Men som vi husker var selve produksjonsmetoden bak *Exit* en måte å ta avstand fra den rollen manuskriptet spilte i norsk filmproduksjon. På denne måten fulgte Løkkeberg opp argumentasjon for en mindre manuskriptbunden film som den episodiske strukturen i *Liv* først vitnet om. I *Exit* kommer derimot ikke det frie forholdet til manuskriptet like direkte til syne i selve filmens handlingsstruktur, i hvertfall ikke for en som ikke har lest manuskriptet. Derimot kommer Løkkebergs instruksjonsmetode til uttrykk i scenenes utforming og skuespillernes replikkveksling i filmen. Som vi husker ønsket Løkkeberg at skuespillerne

skulle være med på å forme både scenene og replikkene. Under innspillingen sa han at: ”Det er *vi*, og ikke *jeg*, som finner filmens melodi,” (*Film og Kino*, 1969, nr. 5, s. 146) og knyttet med denne instruksjonsmetoden an til franske filmkunstnere som Godard og Bresson. Som vi var inne på i forbindelse med *Liv*, ble det oppfattet som typisk norsk at dialogene og replikkene ble utført med en viss påtatthet og på en ”teatralisk” måte. Slik kan Løkkebergs film også ses som en intensjon om å fornye det norske filmuttrykket gjennom en friere skuespillerinstruksjon. Denne intensjonen ble også oppfattet av en del kritikere: ”Løkkeberg har maktet å pålegge aktørene en naturlighet som man sjelden ser i norsk film,” skriver anmelderen i *Adresseavisen*. Selv om filmen fikk en svært negativ mottagelse i *Morgenbladet* syntes man at filmen var ”stort sett helt uten den vanlige hjelpeløse norske replikkføring”, og i *Aftenposten* konstateres det at: ”Dialogscenene virker aldri oppstyltede, og personen uttrykker seg på en naturlig måte. Her er det virkelig en ledig, dagligdags replikkføring og ikke en eneste utenat lært setning i velkjent norsk filmstil.” *Aftenpostens* kritiker Gunvor Gjessing mente at: ”Løkkeberg har i det hele tatt vært heldig i sitt valg av instruksjon av skuespillerne.”

Et gjennomgående trekk ved resepsjonen er at Vibeke Løkkebergs og Claus Nissens skuespillerprestasjoner ble kreditert. Derimot er svært mange kritikere negative til regissørens avkledning av sin heltinne – og kone – og beskyldninger om spekulasjon i nakenhet og sex ligger under overflaten i enkelte kritikker, mens de i andre er direkte.

## **En spekulativ film?**

I et par av kritikkene av *Exit* i *Arbeiderbladet* og *Dagbladet* blir det trukket en parallell mellom Pål Løkkeberg og den franske filmkunstneren Roger Vadims anvendelse av sine koner. Vadim var kjent for å kle av sine vakre koner og elskerinner (deriblant Birgitte Bardot, Catherine Deneuve og Jane Fonda) og omskape dem til sex-symboler på lerretet. Også hos de kritikerne som ikke trekker inn Vadim blir Vibeke Løkkebergs nakenhet i filmen, blir sett på som en ”skjønnhetsfleck”: ”Hans [Løkkebergs] begeistring for hovedrolleinnehaverens fysiske attributter blir i lengden enerverende,” skriver kritikeren i *Adresseavisen*, og i *Arbeider-Avisen* ellers rosende kritikk pekes det antageligvis på Vibeke Løkkebergs nakenhet: ”Bare i øyeblikk blir det hele noe stillestående. Da merker vi også den litt for demonstrative bruk av Vibeke Løkkeberg i hovedrollen.” I *Morgenbladet* oppsummeres hovedrolleinnehaverens skuespillerprestasjon i følgende setning: ”Vibeke Løkkeberg springer stadig mer eller mindre naken omkring, uten at det i grunnen er noe særlig spennende”. I *Dagbladet* hevdet Arne Hestenes at: ”Man merket det i *Liv*, man fornemmer det i ennå



sterkere grad her, hvordan regissøren og manusforfatteren Pål Løkkebergs private og høyst forståelige forelskelse i sin nydelige kone Vibeke Løkkeberg, – er med på å blende hans artistiske klarsyn.” På lignende vis som i sin kritikk av *Liv*, bruker Hestenes betydelig plass i sin kritikk til å beskrive skuespillerinnens fysikk og den virkningen denne skulle ha. Hestenes kritikk av *Exit* ble imøtegått av Lasse Glomm i *Dagbladet* (1970, 24/4) der han karakteriserte Hestenes omtale av Pål og Vibeke Løkkebergs private forhold som ”det mest anløpne og usmakelige norsk filmkritikk har presentert på meget, meget lenge.”

I *Stavanger Aftenblad* ble *Exit* forstått som en helt og holdent spekulativ film, uten kunstneriske ambisjoner på filmskaperens vegne: ”35 prosent av tiden går med til å vise fram Marias nakenhet, resten til ranet og tomt snakk.” Som det fremgår var man spesielt opptatt av å fordømme filmens fremstilling av erotikk: ”De obskøne scenene virker overdrevne og spekulative, de har liten betydning for framstillingen av hendelsesforløpet. Men man har kanskje funnet ut at porno kan være løsningen på norsk films økonomiske problemer.” Denne tolkningen av filmens intensjoner står ganske alene i Norge, men den er interessant fordi den leder oss over til filmens skjebne i Danmark. Der ble *Exit* lansert som en mykpornofilm, med tittelen *Forbryderisk elskov*, kanskje for å trekke et større publikum. Plakaten viste en tegning av en naken Vibeke Løkkeberg (et tilsvarende fotografi finnes ikke i filmen), ledsaget av teksten: ”Erotisk besættelse førte hende i armene på en banditt.” Direktøren for Norsk Film A/S, Erik Borge, uttalte at ”Det er pinlig at man på en så grov måte kaster blår i øynene på folk for å ”selge” filmen” (*Arbeiderbladet*, 1971, 27/3). Borge hevdet at det danske publikum ble grundig lurt: ”De som vil se verdifulle filmer vil holde seg borte, og de som vil se en sex-film vil bli skuffet.” Løkkebergs film fikk også en meget kjølig mottagelse i Danmark.<sup>84</sup>

I analysen av filmen så vi at avkledningen av Maria kan forstås som motivert ut fra et eksistensielt perspektiv. Selv uttalte Pål Løkkeberg under innspillingen av filmen at ”når Maria kler mer og mer av seg, så er det jo fordi et elementært livskrav ikke imøtekommes” (*Dagbladet*, 1970, 24/6). På samme måte som Iversen fant vi at nakenscenene i *Exit* har en funksjon som bygger opp under temaet: Kjærligheten og foreningen mellom to mennesker avhenger av gjensidig frihet, og det er nettopp dette som gjør at Maria søker ut av ekteskapet. Det som skiller *Exit* fra mange andre norske filmer i sin samtid er at kvinnen tar et aktivt initiativ til sex – og det i tillegg utenfor ekteskapet – og kanskje var det nettopp derfor

---

<sup>84</sup> Den kommersielle erotiske og pornografiske filmproduksjonen var et utbredt fenomen i Danmark, men som vi husker var den ikke-eksisterende i Norge. Et komisk poeng kan være at det å lansere filmen som en mykpornofilm kanskje kunne fungert i Norge (i og med at den ble oppfattet slik av noen) mens den for danskene neppe innfridde forventningene til sjangeren. Det faller utenfor denne oppgavens omfang å gå videre inn på mottakelsen i Danmark.

nakenscenene fremsto som spesielt provoserende. Dette forsterkes ytterligere ved at Løkkebergs fremstilling av Marias utroskap er tvetydig og umoraliserende. Ut fra et eksistensielt og feministisk perspektiv kan vi forstå at hennes utroskap står for karakteren som en potensielt frigjørende handling. Utroskapen representerer ikke en endelig løsning på Marias stengte situasjon, men hun får for en stakket stund bekreftet seg selv som et fritt handlende menneske – på samme måte som heltinnen i Buñuels film *Belle de jour*. Så hvordan kan det ha seg at Løkkebergs intensjoner om å si noe viktig om kjønnsrollemønsteret blir forstått som spekulasjon? Vi har vært inne på et aspekt ved filmen som kan ha bidratt til dette: Den åpne modernistiske formen, og på kritikernes syn på filmens manglende mening og budskap. Sett i et slikt lys vil også avkledningen av heltinnen fremstå som meningsløs. I det neste avsnittet, der vi skal se nærmere på kritikken av filmen i tidsskriftene, skal vi se at Sølve Skagen gir oss et annet mulig svar på dette i sin gjennomgang av mottakelsen av *Exit*.

### **Kritikken i tidsskriftene: *Exit* – et grensetilfelle?**

Kritikkene i *Fant* og *Film og Kino* reflekterer i høy grad de tendensene vi fant i avisens kritikker, selv om den faller mer positivt ut. Sven Krohn som lovpriste *Liv* i sin kritikk i *Aftenposten* i 1967, var ikke mindre begeistret for Løkkebergs andre spillefilm, denne gangen i *Film og Kino* (1970, nr 5, s. 94): ”At Pål Løkkeberg er den norske filmregissør vi i dag må få stille størst forventninger til synes hevet over enhver tvil. *Exit* er så åpenbart det gledeligste som har skjedd i norsk filmproduksjon på meget lenge.” Etter disse innledende og rosende ord, kommer det fram av kritikken at det først og fremst er i egenskap av regissør at Løkkeberg har innfridd forventningene fra *Liv*. Krohn påpeker at *Exit* ”i sin form og tone er ganske ukonvensjonell etter norsk målestokk. Den minner atskillig om kvalitetsfilm fra internasjonalt anerkjente regissørers hånd.” Det kommer ikke fram av kritikken hvilke regissører Krohn hadde i tankene, eller hvordan *Exit* fortone seg som ukonvensjonell, han fastslår kun at filmen er ”Fiks, billedartistisk, kjapp, elegant – forførende og besnærende.” I tråd med tendensen i aviskritikkene ligger filmens svakheter, i følge Krohn, i manuskriptet og ”regissørens tilbøyelighet til å løpe løpsk i henrykkelse over sin photogenique kone i hovedrollen.” Dette resulterer i at ”*Exit* etter hvert kan fortone seg i nesten Vadim-pinlig stil som uttrykk for en sær ekshibisjonisme som ikke tjener filmen”. Historien betegnes som ”langt fra original” og det slås fast at Løkkeberg har hatt ”mer verdifull hjelp” fra fotografen Claus Loof enn fra medforfatter Carl Henrik Svenstedt.

Krohns tolkning av filmens handling og budskap skiller seg også fra den vi fant i analysen. I følge Krohn skal man ”ikke ta historien helt bokstavelig, dertil er den altfor full av tøv og ulogiske elementer. Men som drøm har den mening ... i et kvinnesinn som hittil har gjort dagdrøm og virkelighetsflukt til liv.” Vi ser at i motsetning til kritikeren i *Bergen Arbeiderblad* fant Krohn det rimelig å forstå Marias opprør som en fantasi, en dagdrøm. Og hvis man ser filmen isolert, kan man i filmen finne en mulig åpning for en slik tolkning. Det krever imidlertid at man tolker de bildene som har en uklar status som Marias mentale drømmebilder, og ikke kun som frampek, tilbakeblikk eller assosiative bilder. Krohn har valgt å se dem som både ”sprang i tid og sprang i drøm.” Også Marias skudd mot Carl og tilskueren blir hos Krohn, kun ”en konsekvens av virkelighetsflukt”, et fantasibilde. Ved å forstå filmen i et slikt perspektiv mister Marias opprør – og filmen – sin funksjon som *politisk* modernistisk talehandling, fordi filmen fremstår mer som en lek med form enn som en kritikk av samfunnets kjønnsrollemønstre. Man kan si at Krohns (bort)forklaring av Marias opprør og ”umoral” er den samme som Carls: Det var bare en drøm. Krohn kommer heller ikke inn på det politiske aspektet ved filmen, eller et eventuelt budskap den skulle ha. Det gjør derimot Harald Kolstad i sin kritikk av *Exit* i *Fant* (1970, nr. 2, s. 56):

Filmen har en nesten Buñulesk likesælhet til overs for konvensjonell moral: Under den blanke overflaten ligger en eksplosiv kynisme som anspenner og uroer. Det vil si at *Exit* er skjellsettende i norsk filmhistorie også ideologisk, som den første norske film som er aldri så lite (og ikke så rent lite heller) *farlig*.

Før Kolstad avslutter sin kritikk med disse ordene, har han argumentert for hvorfor *Exit* er en begivenhet i norsk film som ”det er vanskelig å overvurdere betydningen av.” Ikke bare hever den seg, ifølge Kolstad, over Løkkebergs egen *Liv* og Løchens *Jakten*, men den ”plasserer 9/10 av den norske filmproduksjonen i det steinalderperspektivet de hører hjemme i.” Løkkeberg har med *Exit* funnet sin egen stil hevdet Kolstad og påpekte at det er ”en films stilistiske eller intellektuelle eller kompositoriske helhet som bør angå tilskuer og kritiker mest.” I *Exit* ligger filmens struktur og spenning på et ”plan av tematisk abstraksjon”, og det er ifølge Kolstad i forhold til dette planet at filmens sekvenser fungerer. Det tematiske motivet i *Exit* finner Kolstad i ”kjønnsrolledelingen”, og det er denne dualismen som går igjennom i hele filmen og som gjør den til en strukturell og tematisk helhet. Kolstad sier at for ham er ”det viktigste og mest interessante ved filmens budskapsside at Løkkeberg har våget å stille seg så utvetydig solidarisk med sin heltinne som han gjør, like inn i drapet.” Ut fra denne uttalelsen kan vi se en henvisning til kravet om at filmskaperens skal innta en kritisk holdning til de sosiale og politiske strukturene i samfunnet. Løkkebergs fremstilling av tematikken er

presentert i en form som utfordrer tilskueren. Dette er også et poeng som Kolstad trekker frem i sin kritikk: ”Grunntemaene er slått an, og filmen finner en helt riktig balanse mellom direkte uttrykk og en åpenhet hvor tilskuerens fantasi og kombinasjonsevne får spille inn.” Ifølge Kolstad var dermed *Exit* ett uttrykk for både et politisk og et modernistisk syn på filmen. Denne overordnede tolkningen av Løkkebergs intensjoner i filmen ligger tett opptil den vi har argumentert for i vår analyse ved å anlegge et eksistensialistisk og feministisk fortolkningsperspektiv. Det samme perspektivet kommer ikke direkte til uttrykk i Kolstads analyse annet enn påpekingene av filmens hovedtema og filmens egenskap av å være ideologisk farlig. Men dette gjør Kolstad til en ganske ensom fugl i den norske kritikerskare, med unntak av Sølve Skagen som også tok opp dette i sin artikkel ”Mot en polarisering i norsk filmkritikk – *Exit* og kritikken” i *Fant* (1970, nr 3/4, s. 90).<sup>85</sup>

Norsk filmkritikk hadde ifølge Skagen ikke tatt innover seg den politiske bevisstgjøringen som hadde inntatt den internasjonale film- og kunstkritikken: ”Filmkritikerne ... klamrer seg til den romantisk-konservative idé at det eksisterer et skille mellom kunst og politikk” og ”De forstår ikke at en film nødvendigvis må angripe eller understøtte etablerte verdier – i begge tilfeller har filmen en innlysende politisk funksjon” (s. 93). På samme måte som filmskaperen må filmkritikeren ta implisitt eller eksplisitt politisk stilling i sin kritikk av en film når han ”bifaller eller frafaller filmens innebygde politiske tendens” (s. 93).

Det var Skagens oppfatning at Pål Løkkebergs *Exit* var den ”eneste film de senere årene som har forsøkt å pirke ved etablerte og fundamentale verdinormer og myter i vårt borgerlige sosialdemokrati” og Skagens hovedpoeng ved å gå gjennom mottagelsen av den i pressen var nettopp å vise kritikernes ”konsekvente motvilje mot/ unnlattelse av å ta opp *Exits* problematikk og politiske perspektiv. Noe som selvfølgelig gir anmeldelsene en klar politisk funksjon – nemlig å nøytralisere filmens politiske tendens” (s. 98). I Skagens øyne bidro derfor *Exit* til å plassere kritikerne der de hører hjemme: ”På sikker reaksjonær grunn.” Fra et slikt perspektiv ble det å fokusere på nakenscener, eller på Vibeke Løkkebergs fysikk, kun påskudd for ikke å ta opp filmens *egentlige* problemstillinger. Skagen viser til at *Himmel og Helvete* (1969) som viste kjønnsorganer, voldtekt og prostitusjon ikke fikk en tilsvarende reaksjon. Dette kan forklares ved at filmen er tro mot de moral- og verdikodekser samfunnet baserer seg på. I forrige kapittel så vi at også foreningen Fri Film anklaget sensurmyndighetene for å slippe gjennom filmer med erotisk innhold som støttet opp under

---

<sup>85</sup> I resten av dette kapittelet vil Skagens artikkel heretter bli referert til med sidetall som korresponderer med det ovennevnte dobbelnummeret av *Fant*.

konvensjonelle syn, mens seksualrealistiske filmer med politisk brodd ble stoppet eller klippet.

Det som i neste instans gjør Skagens artikkel interessant for oss er hans egen kritikk av *Exit*. Han mente faktisk at Løkkeberg med *Exit* ikke hadde vært *tydelig* nok og at filmen bare var ”en smule farlig” og et ”grensetilfelle”. I motsetning til andre kritikere var Skagen kritisk til Løkkebergs formgrep i *Exit* som gjorde at ”filmen ikke kommuniserer godt nok”: ”Grunnen til at filmen ikke slår, ligger i presentasjonsmåten, den intellektuelle klippeteknikken og distansen til personene og temaet. Filmen bærer et preg av fjernhet, av utilsiktet abstraksjon” (s. 97). Skagen synes å stille seg kritisk til det modernistiske formspråket i *Exit*, dens åpenhet og unnlattelse av å fortelle tilskueren hva man skal føle for personer. Ifølge Skagen ble resultatet at tilskueren ikke blir tilstrekkelig følelsesmessig engasjert i Marias opprør: ”Jeg ser *Exit* som en ligning der tilskueren underveis mister interessen for å finne betydningen av X. Dette er en avgjørende feil, en feil så graverende at det i og for seg er grunn nok til å forkaste filmen” (s. 96). Skagen hevdet følgelig at formen i *Exit* står i veien for budskapet – at filmen som politisk talehandling hadde tjent på å være lettere tilgjengelig, det vil si mindre kunstnerisk i en modernistisk betydning. Her kommer de politiserende tendensene i filmen fra forrige kapittel tydelig til uttrykk: Filmens kunstneriske verdi som underordnet dens politiske verdi, eller som Skagen selv uttrykker det i et ofte referert sitat:

All film er politisk. En film som bygger opp om konvensjoner og etablerte verdinormer er bakstrevsk, reaksjonær – den nærmer seg en offisiell statskunst, slik vi kjenner den fra diktaturlandene. Den kan være filmatisk utmerket, men like fullt politisk korrumpert – altså er den ingen god film. Norsk filmkritikk ville på rent politisk grunnlag ta avstand fra Leni Riefenstahls nazi-filmer, selv om de er noe av det ypperste som er skapt. Trekker man konsekvensen og inkluderer en *gjennomført* politisk holdning i sitt filmsyn, får man følgende konklusjon: All god film er radikal. (s. 94)

Vi ser her at det blir satt opp nye normer for filmproduksjon og filmkritikk som skulle komme til å prege de norske film- og samfunnsdebatter utover på 1970-tallet.

Stilt overfor Pål Løkkebergs *Exit* og dens svært spredte mottakelse – inkludert Sølve Skagens artikkel – blir det tydelig at vi befinner oss i en brytningstid i norsk filmhistorie, og at Løkkeberg med *Exit* stilte seg midt i de debattene som herjet i samtidens filmmiljø. I vår analyse av *Exit* fant vi grunnlag for å påpeke noen tydelige intensjoner som kom til uttrykk i filmproduksjonen og filmen. For det første kan Løkkebergs film ses som et argument for en mindre manuskriptbundet film og en skuespillerinstruksjon som fjernet seg fra tradisjonelle

idealer om skuespillerteknikk. Her stiller Løkkebergs seg i tradisjonen fra den Nye bølgen i Frankrike, og dens krav om å benytte seg av filmens særegne uttrykksformer i motsetning til de litterære. Også Løkkebergs anvendelse av narrative grep og filmatiske uttrykk i *Exit* kan ses som argumenter for filmen som et kunstnerisk uttryksmiddel, et medium der livsanskuelser kan problematiseres i en modernistisk form som krever en aktiv innstilling fra tilskuerens side. Slik kan Løkkeberg sies å ha intensjoner om å lage film som er noe mer enn underholdning. Dette innebar ikke for Løkkeberg å redusere film til kun å være et redskap for politisk propaganda, slik Skagen og noen av de sosialrealistiske og politiske 1970-tallsfilmene kan sies å ha vært talerør for. I *Exit* er ikke kritikken av de borgerlige idealene bare en del av filmens budskap, den er også en integrert del i filmens formspråk. De distanserende grepene utgjør et middel som bryter med den kommersielle filmen, og hvis mål er å provosere tilskueren til selv å reflektere over Marias handlinger – og trekke slutninger om opprøret er drøm eller virkelighet.

Med *Exit* kan derfor Pål Løkkeberg sees som en talsmann for en politisk modernistisk film. I vår analyse så vi at det politiske aspektet ved *Exit* i høy grad kom til uttrykk i form av en kritikk av kjønnsrollemønsteret i samfunnet, en kritikk som har mange tangeringspunkter med Simone de Beauvoirs fremstilling av den gifte kvinnens situasjon i *Det annet kjønn*. Som vist var det ikke mange av kritikerne i Løkkebergs samtid som tillot ham et slikt standpunkt, og ingen refererte til Beauvoirs tanker, selv om de kom inn på at filmen hadde med kjønnsproblematikk å gjøre. Det blir et åpent spørsmål om denne intensjonen ikke kom tydelig nok til uttrykk i filmen, eller om grunnen ikke var beredt for en slik film i Norge.

Det som i hvertfall er klart etter denne analysen av filmens kontekst, dens intensjoner og dens mottagelse, er at Løkkeberg med *Exit* hadde befestet sin posisjon som et stort regissørtalent i norsk film:

Det er nå for alvor grunn til å følge Pål Løkkeberg med meget spent oppmerksomhet. Måtte han bare få sjanse til å arbeide kontinuerlig i vingården uten å bli hindret av ekspertokratiet i den instans som dessverre fatter avgjørelser i norsk film. Vi har virkelig ikke råd til å la et så sjeldent talent vanskemte! (Bjørn Granum, *Arbeiderbladet*, 1970, 21/4)

## EPILOG: Et filmforfatterskap i en brytningstid

Temaet for denne oppgaven har vært Pål Løkkebergs filmforfatterskap. Det er filmene som har stått i fokus, men ikke som kunstverk isolert fra historiske omstendigheter. Vi har sett på filmene som historiske dokumenter og hovedfokuset i oppgaven har ligget på hvordan Løkkeberg med sine filmer kan sies å ha intervenert i en pågående debatt om film og filmestetikk i sin samtid. I henhold til Quentin Skinners teori og metode, har vi analysert *Liv* og *Exit* som sett med talehandlinger, i den samtidige debatten om hva film skulle være. For å kunne lese en tekst som en reaksjon på sin samtid, er det i følge Skinner avgjørende å kjenne til det han kaller den lingvistiske og ideologiske konteksten, siden denne forteller oss noe om hva det var mulig å utsi. Vi har derfor undersøkt det handlingsrommet den historiske konteksten tilbød Løkkeberg som ung filmskaper, og deretter hvordan han benyttet seg av dette. Et annet viktig poeng hos Skinner, som vi nyttigjorde oss i analysen, er hvordan en ytring aldri begrenser seg til selve utsigelsen, man er også opptatt av hvilken respons, hvis noen, et debattinnspill skaper. Som en konsekvens av dette har vi undersøkt den mottakelsen Løkkebergs filmer fikk, og vist hvordan resepsjonen gjenspeiler tidens debatter om hva film skulle være. Hovedfokuset har vært rettet mot den nasjonale konteksten, men vi har også hevet blikket og trukket inn de internasjonale strømningene som preget den hjemlige debatten på slutten av 1960- og inngangen til 1970-tallet. Dermed har vi også belyst et utsnitt av den norske filmhistorien ved å analysere Pål Løkkebergs filmforfatterskap.

Den overordnede problemstillingen for oppgaven var å undersøke hvordan Pål Løkkebergs filmer plasserte seg i de norske debattene om film mot slutten av 1960-tallet. I de foregående kapitlene har vi vist hvordan Pål Løkkeberg for en kort periode inntok en posisjon som en av Norges mest lovende og særegne filmskaper. Selv om intensjonene med filmene ikke alltid ble oppfattet i hans samtid, var kritikerne enige om at Løkkeberg var et regitalent av internasjonalt format som hadde begått modernistisk filmkunst på norsk. På tross av dette ble Løkkebergs tredje filmprosjekt stoppet allerede i startfasen fordi Statens Filmproduksjonsutvalg avslo søknaden om produksjonstøtte. Debatten rundt dette avslaget er svært interessant fordi den anskueliggjør gapet mellom Løkkebergs intensjoner som filmforfatter og kritikernes resepsjon. Denne dissonansen mellom intensjoner og resepsjon peker også på det faktum at Pål Løkkebergs filmforfatterskap befinner seg i en brytningstid. Vi har sett hvordan norsk filmdebatt var preget av ulike estetiske retninger der modernisme, politisk modernisme og siden sosialrealisme, vekslet mellom å skulle være det rådende alternativet til den kommersielle filmproduksjonen. På samme måte som den modernistiske

filmen får tilskueren til å stille spørsmål om ”Hvorfor skjer dette?” heller enn ”Hva skjer nå?” kan vi se at *Liv* og *Exit* engasjerer nettopp i kraft av hva de er *i egenskap av å være film* i Norge på slutten av 1960-tallet. Skinners teoretiske og metodiske rammeverk har vist seg å være velegnet til å fange inn hvordan Løkkebergs filmer brøt med normer for norsk filmproduksjon. På den annen side er det mulig at det sterke fokuset på den historiske konteksten rundt Løkkebergs filmforfatterskap har gått på bekostning av de estetiske aspektene ved *Liv* og *Exit*, slik de representerte et brudd med realismen i norsk film. I en større arbeid ville et sterkere fokus på de estetiske aspektene ved filmene blitt mer utførlig belyst, noe som ville kunne bidratt til å anskueliggjøre hvordan Løkkebergs filmforfatterskap inngikk i en dialog med både den nasjonale og internasjonale filmen. I denne oppgaven har vi begrenset oss til den samtidige norske filmdebatten.

Ifølge Skinner, er det ved å operere undergravende eller nyskapende i forhold til de rådende konvensjonene at en forfatter har muligheten til å bryte med dem. Som vi har sett var det først og fremst ved å trekke på modernistiske impulser fra internasjonal film at Løkkeberg utmerket seg som en fornyer av norsk film. Men som vi så i mottakelsene av filmene var det få kritikere som vurderte Løkkebergs filmer på bakgrunn av de modernistiske parametrene for filmkunst, selv om de fleste gjenkjente dens internasjonale slektskap. Det er derfor et åpent spørsmål om Løkkebergs intensjoner i filmene var forståelige i et norsk debattklima. I et forsøk på å oppsummere hvordan Pål Løkkebergs filmer plasserte seg i den norske filmdebatten, skal vi avslutningsvis se nærmere på hva ”det store sviket”, bestod i. Dette var Kjetil Lismoens karakterisering av Filmproduksjonsutvalgets avslag på Løkkebergs tredje filmprosjekt.

Mens *Exit* gikk på norske kinoer var Pål Løkkeberg i gang med forarbeidet til en tredje spillefilm og manuskriptet var til behandling hos Statens Filmproduksjonsutvalg. Manuskriptet, som ble skrevet i samarbeid med forfatteren Jens Bjørneboe, bar tittelen *Sommeren 970 – et tusenårsminne* og tok utgangspunkt i den norske sagatiden og Håvard Isfjordings saga.<sup>86</sup> I følge Løkkeberg var dette ”det suverent beste manuskriptet” han noensinne hadde vært involvert i (*Arbeiderbladet*, 1970, 19/8), men produksjonsutvalget delte ikke denne oppfatningen. Avslaget på søknaden var enstemmig. Løkkeberg justerte manuskriptet og sendte det inn på nytt sammen med et brev der intensjonene bak manuskriptet ble forklart. Også denne gangen ble det avslag, men med en liten dissens med 2

---

<sup>86</sup> Grunnen til at selve manuskriptet ikke behandles i denne oppgaven er at det faller ut av det offentlige ordskiftet på grunn av dets status som privat dokument. Derimot kan debatten omkring avslaget og Løkkebergs uttalelser betraktes som en del av filmdebatten.



stemmer for og 5 stemmer mot. Løkkeberg uttalte i *Dagbladet* (1970, 1/10) at det først og fremst var av prinsipielle grunner at han deretter valgte å anke saken inn for Kongen, det vil si statsråd (noe som for øvrig ikke har skjedd før eller siden i norsk filmhistorie). På samme tid gjorde han det klart at: ”Sommeren 970 er min neste film, og så får produksjonsutvalget og departementet avgjøre om jeg skal fortsette som filmregissør eller ikke” (*Dagbladet*, 1970, 1/10). Den prinsipielle siden av saken angikk, ifølge Løkkeberg, hele den norske filmproduksjonen: For ved å slippe gjennom kun én film mens det var budsjettet for fem, mente Løkkeberg at produksjonsutvalget hadde satt seg selv i en umulig situasjon der det hadde mistet bransjens tillit ved å gjøre seg selv til en sensurinstans (*Dagbladet*, 1970, 1/10). Ifølge Sylvi Kalmar i *Fant* (1970, nr. 2, s. 5) hadde man refusert syv av åtte søkere, deriblant ”vår for øyeblikket mest interessante regissør”. Som vi så i kapittel 4 hadde man nylig fått et utvidet produksjonsutvalg med to representanter fra filmfolkenes rekke.<sup>87</sup> Løkkeberg var selv en av de faste representantene i utvalget, men som søker var han inhabil og hans varamann satt i hans sted. ”Det er av sine egne man skal ha det! Sine egne varamenn!” skrev redaktøren for *Fant* (1970, nr. 2, s. 5-6) som betegnet hendelsen som ”de middelmådiges hevn”: ”[Løkkeberg] opplevde det groteske at han ved første høve ble dolket i ryggen av sine egne kolleger.”

Avslaget fikk mye oppmerksomhet i dagspressen sommeren 1970 og stemningen var ganske opphetet. Men i brevet til Statens Filmproduksjonsutvalg 10. juni 1970 poengterte Løkkeberg at han ikke hadde uttalt seg til pressen i sakens anledning og at den offentlige debatt som fulgte avslaget var uten hans medvirkning. Det er derfor først og fremst på bakgrunn av Løkkebergs brev og produksjonsutvalgets avslag, som ble trykket sammen med brevet i *Fant* (1970, 3/4, s. 80-87), at vi skal se hvordan prosjektet og avslaget kan ses i lys av de analysene vi har foretatt.<sup>88</sup>

I brevet til produksjonsutvalget har Løkkeberg gått igjennom begrunnelsene for avslaget og kommet fram til at ”det foreligger en fundamental misforståelse med hensyn til hva dette manuskriptet inneholder”. I den korte begrunnelsen for avslaget ble det for det første pekt på at ”manuskriptet virket uferdig”. Denne påpekningen er som et ekko av kritikkene mot *Liv* og *Exit*. Som vi husker var det et viktig poeng for Løkkeberg å unngå å havne i det

---

<sup>87</sup> Som en følge hadde man trukket opp nye retningslinjer for utvalget: Man skulle blant annet bort fra en ensidig bedømmelse av manuskriptene og over til en bedømmelse av prosjektene som helhet, og man skulle ta sikte på å fremme 10 prosjekter årlig. Hensikten var ifølge Løkkeberg blant annet å gjenopprette tilliten til bransjen (*Fant*, nr. 3/4, s. 81-82). Det er derimot lite som tyder på at disse retningslinjene ble fulgt i behandlingen av Bjørneboe og Løkkebergs filmprosjekt.

<sup>88</sup> Alle referanser til Produksjonsutvalgets avslag og Løkkebergs brev vil heretter bli referert til med sidetall som korresponderer med det ovennevnte dobbelnummeret av *Fant*.

han selv betegnet som ”manuskriptfellen”, det at filmen var en reproduksjon av en skrivebordstanke, istedenfor å være en skapende prosess. Dette kom tydelig til uttrykk i produksjonsmetodene bak begge filmene og i den episodiske og improviserte stilen i *Liv*. Det var nettopp under innspillingen av filmene at mye av dialogen og ”filmens melodi” ble til. Mange kritikere satte riktignok pris på den ledigheten i replikkvekslingen som Løkkebergs instruksjon medførte, men uten å se sammenhengen mellom denne og regissørens holdning til filmanuskriptet. Denne måten å underordne manuskriptet den filmatiske prosessen var kontroversiell i norsk sammenheng, der filmen tradisjonelt hadde blitt oppfattet som en ren visualisering av det litterære forelegget. Dette bringer oss over til det andre momentet i avslaget der produksjonsutvalget hevdet at: ”De anførte temaer som filmen skulle behandle anses kun som tynne, lyserøde tråder i en ellers blodrød billedvev” (s. 80).

Jens Bjørneboe og Pål Løkkebergs filmprosjekt bar i utgangspunktet undertittelen *En jubileumsfilm over vold og drap i Norden*, og selv om handlingen var hentet fra norrøn tid, skulle det ikke bli en historisk film, ”men en tidløs film om mennesker på et kulturelt eksistensminimum, en brytningstid med klare paralleller til vår egen” (*Fant*, 1970, nr. 2, s. 39).<sup>89</sup> I Løkkebergs brev kommer det frem at to av temaene skulle være at ”vold og drap er avskyelig og meningsløst uansett” og at ”vi ikke trenger religion eller ideologi for å ta livet av våre medmennesker, bestialiteten ligger på et langt dypere plan” (s. 84-85). Løkkeberg fremhevet videre at poenget ved temaene var jo ”at de ikke synes [i handlingen slik den presenteres i manuskriptet], men oppleves som en integrert del av filmen, idet den vises på lerretet” (s. 84). På samme måte så vi i *Exit* at Løkkeberg i høy grad lot handlingen tale for seg selv uten å tre bestemte synspunkter ned over hodet på publikum. I stedet for å opprette identifikasjon med sine heltinner, skapte Løkkeberg (mest tydelig i *Exit*) en distanse til karakterene og til filmenes handlingsplan ved å benytte seg av et modernistisk formspråk som legger opp til at tilskueren selv skal reflektere over det hun ser på lerretet. I *Liv* var det riktignok mer ”filosofisk snakk” og Livs opprør ble derfor tydeligere ”forklart” enn Marias opprør i *Exit*. Men i mottakelsen av *Liv* så vi at selv om denne tematikken (en ung kvinnes opprør mot et mannsdominert samfunn) kom temmelig eksplisitt til uttrykk i filmen, var det svært få kritikere som tok den i betraktning. Også i mottakelsen av *Exit* så vi at flere stilte seg uforstående til den implisitte kritikken av kjønnsrollemønsteret og den borgerlige livsformen, som ligger i filmens handling. Og på samme måte som det kom fram at mange kritikere ikke kunne ta Maria og hennes opprør alvorlig i *Exit*, ble det påpekt i utvalgets avslag at:

---

<sup>89</sup> Forfatterne hadde fjernet prosjektets undertittel i søknaden fordi man var redd den kunne vekke anstøt. Jens Bjørneboe hadde som kjent behandlet vold og drap i trilogien *Bestialitetens historie*.

”Personskildringen virker svært diffus” (s. 80). Løkkeberg repliserer i brevet at utvalgets krav om at norske filmer skal skildre sine personer med psykologisk dybde, ”innebærer en restriksjon på ytringsfriheten” (s. 86). Det kan synes som om idealet om å skape identifikasjon med karakterene på lerretet og gjenkjennelse i deres handlinger, et ideal som hører til den klassiske filmens dramaturgi og lukkede fiksjonsunivers, var det som lå til grunn for produksjonsutvalgets krav om ”psykologisk dybde”. Nøkkelordet for modernistisk film var som kjent ikke gjenkjennelse, men *erkjennelse*.

Det kom fram at Løkkeberg også i *Sommeren 970* tok mål av seg å stille kritiske spørsmål til grunnleggende strukturer i samfunnet. Slik fremstår dette filmprosjektet som et neste steg i problematiseringen av moral og vold på et eksistensialistisk grunnlag, som ble påbegynt i *Exit*. Men som vi husker ble *Exit* av flere kritikere, paradoksalt nok, også tatt til inntekt for å spekulere i sex og vold. Også i mottakelsen av *Liv* fant vi det samme misforholdet mellom intensjoner og resepsjon. Dette kom særlig tydelig til uttrykk i Arne Hestenes kritikk i *Dagbladet* der Vibeke Løkkeberg ble underlagt den samme objektiviseringen som hennes karakter i filmen forsøker å gjøre opprør mot. På bakgrunn av dette misforholdet mellom intensjonene i filmene og mottakelsen de fikk, kan man på sett og vis forstå innvendingen i avslaget. Løkkeberg (*Dagbladet*, 1970, 1/10) pekte selv på denne bekymringen hos utvalget: ”Utvalget innvender blant annet: Hvordan kan man vite at publikum vil forstå? Og der kommer formyndermentaliteten inn – vår oppgave er ikke å fortelle publikum *hva* de skal tenke, men å provosere dem til å tenke selv.” Som i analysene av *Liv* og *Exit* ser vi at det er en tydelig modernistisk holdning til filmen som medium som kom til uttrykk i Bjørneboe og Løkkebergs filmprosjekt. På samme tid ser vi hvordan motviljen mot det modernistiske filmspråket, som preget store deler av resepsjonen av Løkkebergs filmer, også nedfelte seg i produksjonsutvalgets begrunnelse for avslaget.

Konflikten mellom ulike syn på hva film skulle være blir ytterligere satt på spissen i det tredje momentet i begrunnelsen for avslaget: ”Det virker som om historien faller mellom to ”stilstoler”, den realistiske og den mytiske” (s. 80). Bjørneboe og Løkkebergs presentasjon av sagaen om Håvard Isfjording brøt åpenbart med vedtatte konvensjoner for fremstilling av vold, men også med konvensjoner for filmatisk representasjon av en historisk fortid. Forfatterne hadde gjort et poeng av at de ønsket å fjerne seg fra den helteromantikken som var typiske for illustrasjonene av sagatiden: ”Hvis karakterene fremstår som helter”, påpekte Løkkeberg, ”står vi i fare for å akseptere deres vold som berettiget” (s. 84). Som vi alt har vært inne på, var det parallellene mellom vold i sagatiden og volden i det moderne samfunnet Løkkeberg og Bjørneboe ønsket å anskueliggjøre i sin film, og de så ingen motsetning mellom

det mytiske og det realistiske. Ved å bruke vår nasjonale historie og myter for å problematisere et samtidig tema, kan det se ut til at Løkkeberg fulgte en ny trend i den europeiske filmkunsten representert av blant andre Pasolini i *Vangelo secondo Matteo* (1964) og *Medea* (1969), og Fellini i *Fellini-Satyricon* (1969). Løkkeberg sier i brevet at han avstår fra å kommentere stilstolene ytterligere, ”fordi de har så store konsekvenser ut over denne spesielle saken, at de hører hjemme i en prinsippdebatt innenfor utvalget” (s. 87).

Produksjonsutvalgets begrep om ”stilstoler” er svært interessant, fordi det viser at det på denne tiden eksisterte visse underliggende estetiske idealer blant filmkritikere og forvalterne av stønadsordningen, som kom på kant med de modernistiske idealene som Løkkeberg var talsmann for. Siden vi i gjennomgangen av tidsskriftene i forkant av Løkkebergs debut så at det var et uttalt ønske om å heve den norske filmen opp på et internasjonalt nivå, i betydningen av en personlig filmkunst, fremstår dette som paradoksalt. Som nevnt var dette et sentralt anliggende i opprøret i Norsk Film A/S i 1964 og i revideringen av stønadsordningen og i sensurstriden. Med opprettelsen av *Fant* og dannelsen av den ”bølge-inspirerte unge garden” i norsk filmkritikk, ble den europeiske filmkunsten og de nye strømningene tatt opp i det norske filmmiljøet. Det gjennomgående trekket i alle debattene var at synet på film som kunst vant frem, og med det synet på filmregissøren som *auteur*: ”I dag [kan vi] telle et betydelig antall filmkunstnere som vil noe med sin film, og som bevisst vil bruke filmen som et kunstnerisk uttrykksmiddel på samme måte som forfatteren bruker romanen, lyrikeren diktet og dramatikerens teateret” stod det på lederplass i *Film og Kino* i 1966 (nr. 2/3, s. 48). Med alt dette i mente virker det bombastiske avslaget fra produksjonsutvalget merkelig.

Vi har sett at Løkkeberg levde opp til den forfatterfunksjonen som ble foreskrevet av auteurkritikerne, og i hans filmer kom den modernistiske orienteringen i den europeiske filmen tydelig til uttrykk. Som filmskaper valgte Løkkeberg sine filmprosjekter og samarbeidspartnere, og var involvert i hele produksjonen. Vi har sett hvordan hans valg om å la den filmatiske prosessen, og dermed også skuespillerne, spille en avgjørende rolle i filmenes utforming, var en strategi Løkkeberg fulgte for å oppnå et bestemt uttrykk i filmene. Slik brakte Løkkeberg i praksis forestillingen om auteuren inn norsk filmdebatt. Men fordi den auteurrollen han inntok kom på kant med de reguleringsprinsippene som var virksomme for (film)forfatterfunksjonen i hans samtid gikk han ”tapende” ut av denne debatten i 1970. Som vi har sett gav ikke de institusjonelle forholdene, i form av filmskaperens økonomiske rammebetingelser og manuskriptbasert stønadsordning, rom for den frihet som en filmforfatter ideelt skulle ha for å tilføre sin film et personlig uttrykk. Og her er vi inne på noe

av kjernen i debatten: Samtidig som det var et ønske om nyskapning i norsk film, *var det med forbehold om at det skulle skje på tradisjonelt vis, og uten økonomisk risiko*. Disse funnene står i sterk kontrast til Evensmos fremstilling av det nye klimaet i norsk filmdebatt anno 1967: ”Snart skulle de [unge filmskaperne] finne støtte hos en filmkritikk som selv var blitt så bølgebevisst at den sterkeste anerkjennelse til et nytt filmverk av hjemmeproduksjon ofte fikk uttrykk i forsikringen om at filmen var ”så unorsk som mulig”!” (Evensmo, 1967, s. 360). I ettertid ser vi at man ikke tok innover seg at et nytt filmuttrykk også ville innebære nye produksjonsmetoder, som for eksempel en løsrivelse fra et litterært manuskript og en ny måte å formidle et budskap på. Ved ikke å ta filmskaperens tidligere prestasjoner i betraktning, men ensidig bedømme filmprosjekter på grunnlag av manuskriptet, samt forvalte kriteriene dette skulle vurderes etter, fikk Statens Filmproduksjonsutvalg, ifølge Løkkeberg (s. 85), en sensurerende funksjon: ”Jeg har sannsynligvis begått den feil å tro at jeg nå var kommet så langt at vi kunne skrive for filmen, og ikke for dem som skulle godkjenne den.” Som vi husker hevdet han også at den byråkratiske stønadsordningen tok så mye tid at filmskaperne underla seg selvsensur i frykt for ikke å komme gjennom produksjonsutvalgets nåløye.<sup>90</sup>

På tross av den ”unge gardes” inntog i den norske filmdebatten så vi at kritikerne var lite mottakelige for de modernistiske impulsene i Løkkebergs filmer og den (film)forfatterfunksjonen som kom til uttrykk i dem. Det gjennomgående trekk var at kritikerne applauderte Løkkebergs filmatiske arbeid og anerkjente det som typisk unorsk. De andre intensjonene i filmene derimot, og da særlig de som utfordret det konvensjonelle synet på film, og de som stilte spørsmålsteget ved det borgerlige samfunnet og kvinnens rolle i dette, falt svært ofte på steingrunn. Tatt i betraktning at mange modernistiske filmer aldri nådde norske kinoer, og at den norske filmen i lav grad hadde benyttet seg av et modernistisk formspråk, er det en mulighet at Løkkebergs intensjoner i denne sammenheng ikke ble forstått, slik vi med Skinner kan si at en talehandling må være konvensjonell for å sies å ha mening. Den filmen man vanligvis så på kino på denne tiden, den kommersielle underholdningsfilmen, krevde ikke aktiv refleksjon, slik Løkkebergs filmer forutsetter for å oppleves som meningsfulle.”For vi må være klar over at det som er nytt er ikke bare nytt i sitt innhold, men også i sin form – og desto mer utsatt for misforståelse,” skrev Løkkeberg (s.86).

---

<sup>90</sup> I brevet til produksjonsutvalget forklarte Løkkeberg at dette ble et problem i forbindelse med *Exit*: ”Gjennom to utsettelse og tre forskjellige manuskripter ble hele tematikken så gjennomarbeidet at jeg tilslutt ikke hadde mer å tilføye, og ble min egen kritiker allerede før filmen gikk i produksjon.” Bare et år etter avslaget på *Sommeren 970* foreslo Norsk Filmråd å opprette frie produksjonsgrupper med årlige bevilgninger som gruppene selv skulle disponere. Disse ville da ikke trenge å gå til Statens Filmproduksjonsutvalg for godkjenning. En slik ordning ble etablert for Norsk Film AS i 1973, og for to andre filmgrupper i 1978 og i 1992 ble Statens produksjonsutvalg erstattet av konsulenter ansatt på årlig basis.

En annen mulighet er at kritikerne ikke likte de standpunktene filmene gav uttrykk for, både i formspråk og tematikk, og da særlig i forbindelse med *Exit*.

Men det var ikke kun i den norske filmpolitikken og kritikerstanden den personlige filmkunsten skulle møte motstand. Som vi så fantes det ved inngangen til 1970-tallet politiske krefter som ønsket å underlegge filmen et overordnet mål: ”å tjene saka og massene”, som nødvendigvis var uforenlig med en ”borgerlig” og romantisk oppfatning av kunst som et uttrykk for en kunstnerpersonlighet. Ifølge Sølve Skagen (*Z Filmtidskrift*, 1988, nr 3, s. 18) var store deler av filmmiljøet på 1970-tallet ”dominert av ml-sympatier”. Dette inkluderte også Skagens eget (film)politiske ståsted, noe som kom til uttrykk i hans kritikk av *Exit*, der hovedankepunktene var at filmen var for intellektuell og utilgjengelig (for folk flest). Betegnende er det også at Jens Bjørneboe fryktet at avslaget kunne ha noe med hans navn å gjøre, siden han ikke var spesielt godt ansett på venstresiden i norsk kulturliv.

Slik kan vi se at Pål Løkkebergs filmforfatterskap befinner seg i en brytningstid der debatten om norsk film var preget av ulike estetiske retninger der modernisme, politisk modernisme og siden sosialrealisme, vekslet mellom å være det rådende alternativet til den kommersielle filmproduksjonen. Verken den modernistiske filmen eller den politisk modernistiske filmen som Løkkeberg med *Liv* og *Exit* gjorde seg til talsmann for, viste seg å være levedyktige i det norske klimaet.<sup>91</sup> I motsetning til Rolf Clemens som foretok et kursskifte som svarte til produksjonsutvalgets og kritikernes kriterier for god film, nektet Løkkeberg å inngå et kompromiss med sin frihet som filmkunstner ved å sette ultimatumet: ”Sommeren 970, eller ingen film!” Resultatet ble at han endte sin karriere som filmskaper. Dette var nok et større tap for norsk film enn for Pål Løkkeberg som vendte tilbake til teateret der han ble tatt i mot med åpne armer.

Avslaget på Løkkebergs tredje filmprosjekt ble tatt ille opp i det norske filmmiljøet, men det avfødte ikke noen debatt i det norske kulturlivet for øvrig. Med unntak av redaksjonen i *Fant* og Jens Bjørneboe, var det få som gikk i forsvar for Løkkebergs prosjekt eller filmskaperens rett til ytringsfrihet. I følge Sølve Skagen var dette en konsekvens av at film overhodet ikke var anerkjent som en kunstretning av det norske kulturlivet (*Rushprint*, 2002, nr. 2, s. 42). På bakgrunn av de analysene vi har gjennomført vil vi hevde at det Lismoen oppfattet som det store sviket, og Sylvi Kalmar som ”de middelmådiges hevn”, berodde på et misforhold mellom de uttalte ønskene for norsk films fremtid, og det synet på film som i realiteten var rådende.

---

<sup>91</sup> Kun noen få andre filmskaperere, som Anja Breien, Lasse Henriksen, Erik Løchen og Jan Erik Düring, fulgte opp det modernistiske idealet på 1970-tallet.

## LITTERATURLISTE

Astruc, A. (1948) 1968, "The birth of a new avant-garde: la camera-stylo", i Graham, P. (red.), *The New Wave*, London, Secker & Warburg, s. 17-23

Allen, R.C. og Gomery, D. 1985, *Film History: Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York

Anshelm, J., Kylhammar, M. 1994, "Om behovet for samverkan mellan idéhistorie og literaturvitenskap", i Olausson, L. (red.), *Idéhistoriens egenheter: Teori- och metodproblem inom idéhistorien*, Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm s. 79-102

Aarset, H. E. 2003, "To strender: Alain Robbe-Grillet versus Albert Camus" i *Motskrift*, nr. 1, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap NTNU, Trondheim, s. 95-115

Barthes, R. (1968) 1981, "The death of the author", i Caughie J. (red): *Theories of Authorship*, Routledge, London, s. 208-213

Barthes, R. (1973) 1993, "Tekstteori" i Kittang, A., Linneberg, A., Melberg, A., Skei, H. H. (red.), *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, Oslo, s. 70-85

Beauvoir, S. (1949) 2000, *Det annet kjønn*, Pax Forlag A/S, Oslo

Bondebjerg I. 2000, "Film and Modernity: Realism and Aesthetics of Scandinavian New Wave Cinema", i *Moving images, culture and the mind*, Bondebjerg I. (red.), University of Luton Press, Luton, s. 117-131

Braaten, L., T., Kulset, S. og Solum, O. 2002, *Introduksjon til film: Historie teori og analyse*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Browne, N. 1994, "On The Historiography of American Film" i Gripsrud, J. og Skretting, K. (red.) *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*, i *Levende bilder* nr. 1/1994, s. 9-15

Caughie, J. 1981, (red.) *Theories of authorship: a reader*, Routledge, London

Eriksen, T. og Kjærgaard, P. C. 2001, "Quentin Skinner – fra idéhistorie til intellektuel historie" i *Slagmark tidsskrift for idéhistorie*, nr. 33, s. 11-22.

Evensmo, S. 1967, *Det store tivoli: Film og kino i Norge gjennom 70 år*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo

Evensmo, S. 1969, *Vold i filmene*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

Evensmo, S. 1971, *Den nakne sannhet*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

Foucault M. (1970) 1999, *Diskursens orden*, Spartacus Forlag AS, Oslo, Tiltredelsesforelesning holdt ved Collège de France 1970.

- Furhammar, L. 1991, *Filmen i Sverige: En historia i tio kapitel*, Wiken, Höganäs
- Gripsrud, J. 1994, "Moving Images, Moving Identities: Text and context in the reception history of film and television" i Gripsrud, J. og Skretting, K. (red.) *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*, i *Levende bilder* nr. 1/1994, s. 16-36
- Hanche, Ø. Iversen G., Klevjer Aas, N. 2004, *Bedre enn sitt rykte: En liten norsk filmhistorie*, Norsk filminstitutt, Oslo
- Holst, J. E. 2006, *Det lille sirkus: Et essay om norske filmer og norske produksjonsforhold 1946-2006*, Norsk Filminstitutt, Oslo
- Iversen, G. 1992, *Framtidsdrøm og filmlek: Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*, Institutt för Teater- och Filmvetenskap, Stockholm
- Iversen, G. 1988, *Den franske nye bølgen: En introduksjon*. Norsk filmklubbforbund, Oslo
- Jordheim, H. 2001, *Lesningens vitenskap: Utkast til en ny filologi*, Universitetsforlaget, Oslo
- Kittang, A. 1975, "Tre forståingformer i litteraturforskninga" i *Litteraturkritiske problem: teori og analyse*, Universitetsforlaget, Bergen, s. 15-56
- Kjørup, S. 1997, *Menneskevidenskabene: Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori*, Roskilde Universitetsforlag, Fredriksberg
- Krogh, T. 1996, "Metodologisk enhet i intellektuell historie" i Davenport, R., Gjerpe, K. og Sletnes, K. (red.), *Helhet på tvers. 50 år med idéhistorie i Norge*, Aschehoug, Oslo s.111-128
- Mulvey, L. (1975) 1999, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i Braudy, L. og Cohen, M. (red.), *Film theory and criticism: introductory readings*, Oxford University Press, New York, s. 833-844
- Rodowick, D. N. (1988) 1994, *The Crisis of Political Modernism: criticism and ideology in contemporary film theory*: University of California Press, Berkeley
- Sartre, J. P. (1946) 1993, *Eksistensialisme er humanisme*, Cappelens Forlag, Oslo.
- Schaanning, E. 1997, *Vitenskap som skapt viten: Foucault og historisk praksis*, Spartacus forlag, Oslo
- Skinner, Q. (1969) 1988, "Meaning and Understanding in the History of Ideas" i Tully, J. (red.), *Meaning and Context: Quentin Skinner and his Critics*, Polity Press, Oxford, s. 29-67
- Skinner, Q. (1976) 1988, "Motives, intentions and the interpretation of texts" i Tully, J. (red.), *Meaning and Context. Quentin Skinner and his Critics*, Polity Press, Oxford, s. 68-78



Skretting, K. 1994, "Modelling Femininity: Norwegian Film Censorship and Representations of Female Sexuality in the 1960's" i Gripsrud, J. og Skretting, K. (red.) *History of Moving Images: Reports from a Norwegian Project*, i Levende bilder nr. 1/1994, s. 158-170

Thoresen, T. B. 1996, *Gjester i studio: Historien om "de 44" og opprøret mot Norsk Film*, Aventura Forlag, Oslo

Tully, J. (red.) 1988, *Meaning and Context: Quentin Skinner and his Critics*, Polity Press, Oxford

Ørjasæter, J. 1994, *Fjernsynsteatret: Til glede og forargelse*, Ad notam Gyldendal, Oslo

### **Tidsskrifter og artikler fra tidsskrifter**

Bye, L. 1965, "Maria-dyrkelsen i det 20. århundre" i *Samtiden*, s. 634-647 (sidetallene referer til tidsskriftets årbok og ikke til tidsskriftutgaven)

*Fant*, 1965-1970

*Film og Kino (Norsk Filmblad)*, 1964-1970

Iversen, G. 1987, "Oppbruddets estetikk" i *Z filmtidsskrift*, nr. 4, s. 20-28

Larsen, Ø. S. 2004, "Kunst og konsekvens: En samtale med Vibeke Løkkeberg" i *Z Filmtidsskrift*, nr. 87, s. 30-41

Lismoen, K. 2004, "Frykten for filmen" i *Samtiden*, nr. 4, s. 78-87

Lismoen, K. 2002, "Det store sviket" i *Rushprint*, nr. 2, s. 40- 43

Lunde, M. 1966, "Et medium må levere seg selv" i *Magasinet for Alle*, nr. 49, s. 12-13 og 29-30.

Kastborg, W. 1963, "Unge krefter i tiden" i *Magasinet for Alle*, nr. 47, s. 16-17 og 41

"Nikka" 1962, "Et kvarter med Pål Løkkeberg" i *Magasinet for Alle*, nr. 47, s. 23 og 59

Rieber- Mohn, H. 1970, "Exit" i *St. Olav. Katolsk tidsskrift for religion og kultur*, nr. 8  
*Rush-Print*, 1965-1970

Svendsen T. O. og Simonsen, T. 1988, "Om å erobre filmmediet: En samtale med Sølve Skagen" i *Z Filmtidsskrift*, nr. 3, s. 16-23

"Hild", 1966, "Ungt par i dag" i *Alle kvinner*, s. 18 (Det mangler fullstendig referanse, det vil si utgavens nummer, i Filmarkivets klipparkiv. Artikkelen finnes i utklippsmappe merket "Pål Løkkeberg".)

*Kvinner og Klær*, 1966, "Te for to", nr. 17

## Avisartikler

*Adresseavisen*, 21. april 1970: "På jakt etter virkelighet"

*Aftenposten*, 28. mars 1967: "Liv – en norsk filmopplevelse" og 30. juni 1967: "Første kritikk av *Liv* var negativ" og 21. april 1970: "Svak story – sterk regi"

*Arbeideravisa*, 22. april 1970: "Exit – en helhet"

*Arbeiderbladet*, 28. mars: "En moderne norsk film" og 21. april 1970: "Løftene innfris – *Exit* imponerer", 19. august 1970: "Pål Løkkeberg går til Kongen" og 27. mars 1971: "Exit lanseres som pornofilm i Danmark"

*Bergen arbeiderblad*, 21. april 1970: "EXIT – exit!"

*Bergen Tiende*, 21. april 1970: "Rammen har Løkkeberg hatt sans for"

*Dagbladet*, 15. oktober 1965: Kritikk av Clemens Klimaks, 28. mars 1967: "Filmen laget for å vise fram nydelig kone"\$ Skagen S. reportasje "Rapport Produksjon 39" i 1969: 26. april ("Om første opptaksuke og leting etter en melodi", 3. mai: "Om å improvisere på et fundament", 10. mai: "Leke-krigersk buekorps kan bli for sterkt på film!", 31. mai: "Jeg en lydmann", 5. juni: "I dag: Frimodige ytringer m.m.", 11. juni: "Søle og vold", 20. juni: "Møt Pappa Produksjonsleder", 24. juni: "Kompromiss (?) og sex (?)", Kritikkene: 21. april 1970: "Bonnie and Clyde i Bergen", 24. april 1970: "Exit Arne Hestenes", 1. oktober 1970: "Produksjonsutvalget har mistet filmbransjens tillit"

*Friheten*, 28. mars 1967: "Påskens norske filmdebut"

*Morgenavisen*, 21. april 1970: "Exit"

*Morgenbladet*, 24. juni 1967: "Liv – en demonstrasjon av moderne norsk filmkunst" av Skagen, S. og 21. april 1970: "Bare en lek – "

*Morgenposten*, 21. april 1970: "Endelig en norsk film på internasjonalt nivå"

*Nationen*, 28. mars 1967: "Om magnetisme, spikersuppe og fremmede ekko"

*Stavanger Aftenblad*, 21. april 1970: "Spekulativ *Exit*"

*Verdens Gang*, 28. mars: "Liv" og 20. desember 1968: "Byråkratisk støtteordning gjør norsk film uengasjert" og 21. april 1970: "Vibeke som gangsterpike"

*Vårt land*, 28. mars 1967: "Filmpremierene" og 21. april 1970: "Exit"

## Filmer

*Liv*, Norge, 1967: Svart/hvitt, normalformat, 89 minutter

Regi og produksjon: Pål Løkkeberg

Manuskript: Pål Løkkeberg, Vibeke Løkkeberg, Sverre Udnæs

Produksjonsledelse: Ed. Epstein  
Foto: Odd Geir Sæter og Halvor Næss  
Klipper: Egil Kolstø  
Musikk: Ben Webster og The Pussycats  
Regiassistent: Espen Thorstenson  
Script: Anja Breien  
Lyd: Leif Ingebretsen

I hovedrollene: Vibeke Løkkeberg, Per Theodor Haugen, Bente Liseth, Helen Brinchman, Hans Stormoen, Geir Børresen

*Exit*, Norge/Danmark, 1970: Farger, 97 minutter, widescreen

Produksjon: Norsk Film A/S og A/S Nordisk Films Compagni  
Regi: Pål Løkkeberg  
Manuskript: Carl Henrik Svenstedt og Pål Løkkeberg  
Foto: Claus Loof og Halvor Næss  
Klipp: Mika Jovanovic, Pål Løkkeberg og Randi Veum  
Produksjonsledelse: Jack Hald  
Regiassistent: Oddvar Bull Tuhus  
Script: Randi Veum  
Lyd: Andreas Møller  
Musikk: Jan Garbarek og Birgitta Grimstad  
I hovedrollene: Vibeke Løkkeberg, Claus Nissen, Tutte Lemkow og Tor Stokke