

Den norske auteuren. En begrepshistorisk analyse

Johanne Kielland Servoll

*

Avhandling for graden ph.d.

avlagt høsten 2014 ved

Universitetet i Oslo,

Det humanistiske fakultet,

Institutt for medier og kommunikasjon

INNHALDSFORTEGNELSE

Forord	1
Innledning.....	3
Avhandlingens perspektiv	6
Faglig plassering	7
Avhandlingens struktur	11
Kilder	13
Kapittel 1: Et begrepshistorisk perspektiv	15
1.1 Koselleck og begrepshistorien.....	16
1.2 Språk som erfaring.....	18
1.3 Begrep eller ord.....	21
1.4 Den begrepshistoriske metode: synkron og diakron analyse	23
1.5 Quentin Skinner og destabiliseringen av begrepet	25
1.6 Begreper som trekk i debatter.....	27
1.7 Begreper og endring: verktøy for mikroanalysen.....	30
1.8 Perspektivet oppsummert.....	31
Kapittel 2: Auteurbegreps franske opphav og historie	33
2.1 Auteurbegrepet, art cinema institusjonen og den romantiske kunstnerrollen...	34
2.1.1 Astrucs auteur i 1948.....	37
2.1.2 Auteur, iscenesettelse og signatur.....	43
2.2 Auteurpolitikk, ny bølge og generasjonsoppør.....	48
2.2.1 Truffauts manifest for auteurpolitikken.....	51
2.2.2 Kvalitet og legitimitet	54
2.2.3 <i>La rive gauche</i> og Den nye romanen	56
2.2.4 Auteurbegrepet og amerikansk film.....	59
2.2.5 Auteurpolitikken som unglitterær praksis	62
2.3 Strukturalisme og politisering.....	67
2.4 Kvinnenes utfordring til auteurbegrepet.....	71

Kapittel 3: Fra filmkunstner til auteur med Arne Skouen.....	79
3.1 En norsk auteur	81
3.1.1 Filmkunstner, filmdikter – norske synonymer?.....	83
3.1.2 Kunstner søkes	85
3.2 Fra dyd av nødvendighet til kunstnerisk ideal.....	89
3.3 <i>Filmdebatt</i> og norsk filmkultur på 50-tallet	94
3.3.1 Filmkunstnere og spekulanter.....	99
3.4 Skouens kunstneriske program og signatur.....	103
3.4.1 I den norske dikterens fotspor	106
3.4.2 Folkelig forankret kunst.....	112
3.4.3 Skouens modernisme og <i>Kalde spor</i>	113
3.4.4 En norsk auteur tar form.....	123
3.5 Oppsummering: Å heve filmens anseelse.....	126
Kapittel 4: 60-årene: Generasjonsopprør, bølger og auteurs.....	131
4.1 60-tallet: oppbruddets tiår?	133
4.2 Rolf Clemens: «Norges første representant for den nye bølgen».....	139
4.2.1 (Anti)klimaks	144
4.3 Pål Bang-Hansen: «En løfterik prøve».....	146
4.4 Pål Løkkeberg: «demonstrativt moderne».....	150
4.5 Filmtidsskrifter, auteurbegrepet og kunstpolitisk praksis	157
4.5.1 <i>Fant</i>	159
4.5.2 <i>Fienden? Film & kino</i>	162
4.5.3 Filmkunst: for folket eller kunstneren?.....	165
4.5.4 Sensurdebatten: generasjonsopprør og filmdiktingens frihet.....	167
4.5.5 Auteurbegrepet og manuskriptforfatterkrisen	170
4.5.6 Filmkritisk praksis i <i>Fant</i>	175
4.7. <i>Rushprint</i> : forsoning og generasjonsopprør?	180
4.8. Norsk bølgefilms støttespillere	183
4.9. Hvor ble det av talentene? Fjernsynsteatret.....	187
4.10. Oppsummering: Et umulig opprør.....	191
Kapittel 5: 70-tallsauteurene	195
5.1 Auteurbegrepet under angrep	199

5.1.1	Filmkunstnere blir filmarbeidere	201
5.1.2	Politiseringen av filmdebattene	205
5.2	Vampyrfilmgruppa	211
5.2.1	Ydmyke regissører: gruppearbeid og produksjonsledelse.....	217
5.2.2	Norske filmkritikere om håndverkere og kunstnere	223
5.2.3	Internasjonal anerkjennelse på 70-tallet.....	229
5.2.4	Breien's balansekunst: suksess og ydmykhet	233
5.3	Institusjonalisert auteurfilm	235
5.3.1	Fra optimisme til filmkjedsommelighet.....	237
5.3.2	Debutantgalskap og utvalgsfilmer.....	240
5.4	Septembermordet – og et misforstått auteurbegrep.....	245
5.5	Oppsummering: Mellom barken og veden	252
	Kapittel 6: Kvinnene og auteurbegrepet	257
6.1	Norske kvinner og filmen.....	259
6.1.1	Breien og Beauvoirs dilemma.....	261
6.1.2	Vibeke Løkkeberg og personlig kvinnekamp.....	264
6.2	<i>Filmavisa</i> : Auteurbegrepet i møte med nytt mediebilde og høyrebølge	269
6.2.1	Amatørauteur versus profesjonell filmkunstner	270
6.2.2	Auteurfilm, sjangerfilm og populærfilm.....	272
6.2.3	Teori, kritikk og et kreativt miljø	276
6.2.4	<i>Filmavisas</i> holdning og polemikk	280
6.2.5	Tilbakevending til et «opprinnelig» auteurbegrep?	284
6.3	Anja Breien: <i>Forfølgelsen</i> og 80-tallet.....	288
6.3.1	Sjarmerende eller kjølig og konform	292
6.4	Vibeke Løkkeberg: <i>Løperjentens</i> suksess, Jantelov og skandaler.....	398
6.4.1	Et tvetydig mediebilde	302
6.4.2	<i>Hud</i> : kunst eller egotripp	306
6.5	80-tallet: Kvinnefilm, auteurfilm, guttefilm	312
6.5.1	Kvinnene og mediebildene	319
6.6	Oppsummering: Auteurbegrepet i et kjønnsperspektiv	321
	Kapittel 7: Konklusjon: Det usamtidiges usamtidighet	327
	Den norske auteueren?	337

Litteraturliste.....	343
Filmografi over avhandlingens sentrale filmforfatterskap.....	371
Øvrige filmreferanser.....	375

Forord

Mange år er gått siden jeg først fikk nyss om at Høgskolen i Lillehammer ønsket seg en avhandling om den norske auteuren. Full av entusiasme gikk jeg rett fra masteroppgaven over i doktorgradsarbeidet. Først og fremst må det rettes en takk til HiL som har gitt meg muligheten til å fordype meg i et prosjekt over så lang tid. Stipendiatperioden har budt på spennende reiser og møter med mange dyktige og kloke mennesker som jeg har lært mye av. Men å skrive en doktorgradsavhandling over en idé – som alle har en mening om – har også vist seg å være noe av det mest utfordrende jeg har begitt meg ut på. Fra en ganske avgrenset prosjektbeskrivelse i 2008, har prosjektet est i tidsspenn og omfang. Jeg er flere gode støttespillere takk skyldig for at jeg omsider er klar for å sette punktum.

Veileder Liv Hausken har bidratt tidlig og sent i prosessen med å klarne tankene rundt de uendelige mulighetene for struktur og avgrensninger – som det har tatt lang tid å få på plass. Veileder Tore Helseth har holdt prosjektet på stø kurs med fortløpende lesning av voluminøse kapittelutkast. Begge veiledere har trådt støttende til i sluttprosessen. Gunnar Iversen bidro med konstruktive kommentarer og oppmuntring på sluttseminaret. Tusen takk!

Takk til kolleger ved Film- og fjernsynsvitenskap og Kulturprosjektledelse for et inkluderende og stimulerende arbeidsmiljø. Jo Sondre Moseng har alltid hatt en åpen dør. Gode forhenværende og nåværende stipendiatkolleger ved HiL og UiO har gitt stipediattilværelsen en vital sosial dimensjon: Hallfrid Velure, Ingvild Bjerkeland, Øyvind Rognerud, Karolina Devold, Nanna Engebretsen og mange flere. Felles trøst i felles skjebne. Få er så gode til å sette ting i perspektiv, skille viktig fra uviktig, i et prosjektløp som doktor Velure. Andre foregangskvinner og –menn utenfor HiL har vært viktige. Synne Skjulstad har delt sjenerøst av sine erfaringer og inspirert.

Nasjonalbibliotekets arkivarer har vært avgjørende for min tilgang til norsk filmhistorie. Tore Myklebust og Øivind Hanche har funnet fram uttallige mapper fra arkivets dyp. Randi Østvold har bistått med filmtidsskrifter og Maria Fosheim Lund gjorde referansesjekken i sluttspurten til en lek. HiLs eminente bibliotekar Kristin Sandvik har en finger med i de avgjørende detaljene.

Stipendiater i mellom blir avhandlingsarbeider sammenlignet med alt fra overtidige svangerskap til maratonløp. For meg har arbeidet fortonet seg som en triatlon der ulike ferdigheter skal testes i de ulike etappene. Det hadde ikke gått uten min familie som har heiet meg frem. Tusen takk mor, far, bror, Carola, Gunnar og superjentene Vilde og Henny. Det

har vært korte pauser og venner og svigerfamilie skal ha takk for forståelsen. At jeg har stått løpet ut, er det Gunnar Furseth Klinge som skal takkes for. Fra prosjektets første kim av idé til siste til korrekturlesning, gjennom oppturer og nedturer, er det Gunnars klippefaste og utholdene støtte som har gitt prosjektet fast grunn: som enmannskollokviegruppe kveldstid, krisepsykolog og kjæreste. Nå som jeg setter punktum for arbeidet med *Den norske auteuren*, er jeg bare din og jentenes. Nå Gunnar, er det din tur!

Innledning

Denne avhandlingen handler om norsk filmhistorie og en idé: ideen om auteuren. Emnet for avhandlingen ble gitt av Høgskolen i Lillehammer, og oppgaven lød som følger:

Feltet stipendiaten skal dekke, er både en teoretisk og analytisk fremstilling av auteurens plass i nyere norsk filmhistorie. Mer konkret ber vi om at arbeidet inneholder en teoretisk refleksjon av hva som kjennetegner en auteur innenfor et norsk produksjonssystem, hvordan ideene om auteur har nedfelt seg, og hvordan disse har endret seg over tid. I tillegg skal arbeidsfeltet også dekke en diskusjon/analyse omkring hvem den norske auteuren er.

Om emnet for avhandlingen var gitt, var utformingen av den langt fra opplagt. Her ønsket man en teoretisk refleksjon over en idé, og denne refleksjonen skulle ta høyde for både kulturelle og historiske produksjonsforhold, samt en diskusjon omkring hvem den norske auteuren er.

Jeg tok fatt på oppgaven i 2008, i en periode da auteurbegrepet igjen hadde begynt å dukke opp i internasjonale publikasjoner om film, etter lang tids fravær. Dudley Andrews artikkel «The Unauthorized Auteur Today» fra 1993 ble sitert flere steder: «Breathe easily. Épuration has ended. After a dozen years of clandestine whispering we are permitted to mention, even to discuss, the auteur again» (Andrew, 1993, s. 77). Kort oppsummert skriver auteurbegrepet seg fra en filmkritisk og -politisk praksis betegnet som *la politique des auteurs* i det franske filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* på 50-tallet. Ved at man anså regissørens forhold til filmen som analogt med det forfatteren hadde til romanen, inngikk auteurbegrepet her i en diskurs der film, så fremt den ble ansett som auteurfilm, ble verdsatt som kunst. Samtidig ble *art cinema*-institusjonen etablert, med filmfestivaler, seriøs filmkritikk og egne støtteordninger for nasjonal film. Ideen om auteuren ble sentral innenfor filmkritisk, filmkunstnerisk og filmvitenskapelig praksis i den grad at begrepet ga opphav til benevnelsen på 50- og 60-tallets dominerende holdning til film: *auteurismen*.

Men, etter de humanistiske disiplinenes strukturalismeinspirerte fase på 60- og 70-tallet ble auteurbegrepet imidlertid suspekt og sett på som et uttrykk for borgerlig og romantisk ideologi og et produkt av diskurser. Med kultur- og resepsjonsstudienes inntog i filmforskningen på 80-tallet forsvant auteuren ut av det filmvitenskapelige synsfeltet. Forestillingen om regissøren som auteur har derimot fortsatt å være virksom i andre deler av filmkulturen, som på filmfestivaler, i filmkritikker og i markedsføringen av film. I dag, etter et par tiår i eksil, blir ideen om auteuren invitert inn igjen i det gode filmvitenskapelige selskap, eller som redaktørene av den danske utgivelsen *Visual authorship* skriver: «There has been a

new awareness of the fact that media products are not only produced by discourses and ideologies, but also by individuals of flesh and blood» (Grodal et. al., 2005, s. 7). Selv om ideen om film som uttrykk for en enkelt visjonær kunstner blir oppfattet som en utdatert forestilling, fortsetter man å omtale regissører – og noen ganger manuskriptforfattere, produsenter og skuespillere – som auteurer.¹

I 2008 redigerte Barry Kieth Grant antologien *Auteurs and Authorship* (2008), der han satte sammen nyere og eldre artikler som på ulike måter belyser auteurbegrepet og forfatter-skap i film. Året etter ble også Peter Grahams antologi *The French New Wave* fra 1968 utgitt på ny. Også her presenteres et utvalg av de sentrale tekstene som etablerte auteren som den sentrale kreative kraften i film, og som formet det som innen den estetiske filmhistorien har blitt oppfattet som en av de mest sentrale hendelsene: den franske nye bølgen. I tillegg har det siden årtusenskiftet blitt publisert en rekke nye filmhistoriske bøker om nettopp den franske nye bølgen, og om dennes arnested i det myteomspunne filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*.² Andre har oppdatert ideen om auteuren til dagens komplekse medievirkelighet, som Brian Michal Goss med *Global auteurs* fra 2009, eller Rosanna Maule i *Beyond auteurism: New directions in authorial film practices in France, Italy and Spain since the 1980s* fra 2008.

I Norge ble Gunnar Iversens (2011b) bok om den franske nye bølgen gitt ut i ny og revidert versjon. Tar man derimot norske filmdebatter i betraktning, ser det ikke ut til at alle kunne puste like lettet ut som Dudley Andrew. For mens auteuren igjen er tema i internasjonal film, synes auteurbegrepet å ha en vond bismak når det blir brukt om norske filmforhold. Dette kommer til uttrykk blant annet i Sølve Skagens artikkel «Auteuren er død – leve auteuren!» fra 2007. Mens ideen om auteuren fremdeles har legitimitet og kontinuitet i internasjonal film, hevdet daværende leder ved Den norske filmskolens regilinje i dette innlegget at det forholder seg annerledes i Norge: «I Norge er auteurbegrepet om ikke et skjellsord, så i hvert fall et negativt ladet begrep. I Frankrike er det en hedersbetegnelse» (Skagen, 2007, s. 51). Tilsvarende hevder professoren Gunnar Iversen (2009) at: «Vi er vant i filmsammenheng til å si at kampen om auteuren er vunnet, men i norsk filmoffentlighet er *auteuren* på vei ut.»

¹ Også innen andre medier og formater enn spillefilmen synes ideen om auteuren å være relevant, slik følgende titler antyder: *Popular music and the new auteur: visionary filmmakers after MTV* redigert av musikkviter Ared Ashby i 2013 og Espen Aarseths artikkel «The Game and its name: what is a game auteur?» (Grodal et. al., 2005).

² Blant disse kan følgende nevnes: *The French new wave: an artistic school* (Marie, 2003), *A history of the French New Wave Cinema* (Neupert, 2007), *The French New Wave: a new look* (Greene, 2007), *Masculine Singular: French new wave cinema* (Sellier, 2008). Det har også kommet en ny historisk studie av *Cahiers du cinéma* (Bickerton, 2009).

Iversens og Skagens artikler føyer seg inn i en debatt som har pågått i norske medier siden midten av 2000-tallet der auteurbegrepet's betydningsinnhold har blitt gjenstand for diskusjon. Det underliggende premisset i debatten er at man står overfor en situasjon der norsk film gjør det bedre på kino enn på lenge, samtidig som man opplever en kunstnerisk krise i bransjen. Det har blitt hevdet at høye publikumstall veier tyngre enn kunstnerisk kvalitet, og at dette hadde sammenheng med de senere årenes maktforskyvning fra regissør til manuskriptforfatter og produsent: «De siste årene har jeg sporet en tendens til en marginalisering av regi-rollen i norsk film», skrev regissør Sirin Eide i 2008: «Den kunstneriske makten har flyttet seg mer og mer fra regissøren til produsenten, med det resultat at det synes å råde en merkelig lav selvfølelse blant regissørene» (S. Eide, 2008). En annen del av debatten handler om vektingen av de ulike funksjonene innen filmproduksjon. «Vekk med autoren!» var overskriften på *Rushprints* intervju med tidligere leder for manuslinjen på filmskolen, Edvard Rønning i 2005 ("Vekk med autoren!," 2005). Siden 90-tallet har manuskriptfunksjonen blitt styrket og gjennomgått en profesjonalisering som har ført til at regissørens visjon i dag, i motsetning til tidligere, er blitt underordnet manuskriptforfatterens dramaturgiske modeller: «På auteurens grav danser dramaturgene» (Skagen (2007, s. 51).

Et interessant aspekt ved flere av utspillene i debatten er at de antyder at vi har fått en særegen vri på auteurbegrepet i Norge. Ifølge manuskriptforfatter Eirik Ildahl (2010) brukes det i Norge et «misforstått» auteurbegrep som følge av en husmannsånd som «har historiske røtter tilbake til tidlig 60-tall, da norske filmfolk oppdaget at franske regissører hadde laget seg noe de kalte auteurteori.» Sølve Skagen peker på at det var den *måten* generasjonen bak 70-tallsfilmene forvaltet auteurbegrepet på, som bidro til at begrepet auteur gikk fra å være en hedersbetegnelse til nærmest å bli et skjellsord: «De greide gjennom rent misbruk å diskreditere auteurbegrepet for de neste 30–40 årene» (Skagen, 2007). I artikkelen «Regissørens avmakt» i *Dagbladet*, påpeker Iversen hvordan regissøren hadde mistet sin maktposisjon i norsk filmkultur: «Ingen vil tilbake til 1970-tallet, og den gamle auteur-forståelsen, men for å beholde grepet om norske publikummere må norsk film bli enda mer dristig, og til det trengs filmregissøren» (G. Iversen, 2008). Samme år mente den debuterende filmskaperen Eskil Vogt at det er behov for regissørens visjoner, men at det er problematisk å få gjennomslag siden vi «i Norge fremdeles [er] skremt av auteur-spøkelset fra 80-tallet» (2008). Samtidig som flere ønsker at regissøren, og den kunstneriske filmen, igjen skal få en sterkere stilling i norsk film, tyder mye på at auteurbegrepet i Norge er ladet med etterlevninger fra fortidige norske debatter som har gjort begrepet umulig å bruke uten forbehold av forskjellig art.

Det at auteurbegrepet samtidig gjør erfaringer fra tidligere debatter aktuelle, både fra fransk, internasjonal og norsk filmhistorie, peker mot et avgjørende aspekt ved auteurbegrepet i norsk filmkultur, nemlig at det er flertydig, og at det er uklart hva man mener med begrepet. Denne flertydigheten som kom til uttrykk i de samtidige debattene i norsk filmkultur peker mot at auteur i Norge begrepsmessig ikke er det samme som i dets opphavsland, Frankrike. For å klargjøre hva som skjer når et begrep vandrer fra en kultur til en annen, og hvordan et begrep endrer betydning over tid, er det behov for en begrepsanalyse i et historisk og kulturelt perspektiv.

Avhandlingens perspektiv

Denne avhandlingens perspektiv er forankret i forståelsen av *auteur* som et historisk begrep. Det innebærer at jeg anser ideen om auteuren for å være et begrep som har vært, og er, aktuelt til ulike tider av ulike historiske årsaker, i ulike historiske, sosiale og økonomiske kontekster. Siden begreper bidrar til å konstituere oppfatninger av virkeligheten, og samtidig er resultater av den virkeligheten det begrepsliggjør, vil historiske begreper også være flertydige. Friedrich Nietzsche tematiserte begrepenes historisitet i en parentes i *Moralens genealogi* på en måte som er styrende for denne avhandlingens idéhistoriske perspektiv: «Alle de begrep hvor en hel prosess blir tegnmessig sammenfattet, unndrar seg definisjon. Bare det som er uten historie, kan defineres. (1887/1994, s. 57)»

En som har videreutviklet denne innsikten, er den tyske begrepshistorikeren Reinhart Koselleck (1923–2006). Ifølge Koselleck kan begreper sies å romme konsentrater av mange betydningsinnhold, som avleiringer fra forskjellige tiders bruk: «Et begrep bundter den historiske erfarings mangfoldighet med en sum af teoretiske og praktiske forhold til en sammenheng, der som sådan kun er givet – og kan erfares – ved begrebet» (Koselleck, 2007a, s. 72). I dette ligger det en innsikt om at historisk endring nedfeller seg i språket, og at språket, som alt annet, er historisk situert. De menneskelige erfaringer og forventninger som har formet historien kan dermed også gjenfinnes i de begrepene som har blitt anvendt, og som vi anvender den dag i dag. For auteurbegrepets del betyr det at de forskjellige tiders anvendelser av begrepet aktiviseres når vi bruker begrepet i dag. Med en begrepshistorisk tilnærming til språket er man interessert i å undersøke hvordan spesifikke historiske samfunnsforhold har blitt begrepsliggjort.

En annen idéhistoriker som har betydd mye for hvordan man innen idéhistorien oppfatter sammenhengen mellom språk og historie, er Quentin Skinner.³ I stedet for begrepets semantiske nivå har Skinner rettet oppmerksomhet mot hvordan begreper alltid er knyttet til talehandlinger. Fra et talehandlingsperspektiv er det de talehandlingene auteurbegrepet har blitt brukt til å utføre til ulike tider som står i fokus.

Ifølge den finske politologen Kari Palonen (1999) skriver både Skinner og Koselleck seg inn i en tradisjon etter Friedrich Nietzsche og Max Weber. Den kjennetegnes ved at all begrepslig endring blir ansett som endringer i de perspektivene som blir anlagt på den verdenen man lever i. Derfor kan begrepene våre ikke forstås som representasjoner av den empiriske virkeligheten, eller som idémessig essens. Begreper er konstruksjoner vi tilfører virkeligheten for nettopp å gjøre den begripelig, og med dette blir det tydelig at denne prosessen og de ulike begrepsliggjøringene den fører til, konstituerer «the stuff of ideological debate» (Skinner, 2002, s. 62). Som Skinner selv påpeker: «Koselleck and I both assume that we need to treat our normative concepts less as statements about the world than as tools and weapons of debate» (Skinner, 2002, s. 62).

Ut fra et slikt perspektiv ville det å svare entydig på utlysningstekstens spørsmål «Hvem er den norske auteuren?» innebære å ta del i en debatt om retten til å definere begrepet. Å kritisk undersøke auteurbegrepets historie i norsk film, derimot, vil kunne gi innblikk i de erfaringene som knytter seg til auteurbegrepet i norsk filmkultur, og hva vi forstår med «den norske auteuren». Med et begrepshistorisk perspektiv vektlegger jeg dermed hvordan ideen om auteuren har nedfelt seg i norsk filmkultur og utviklet seg over tid. Hva skjer når et fransk begrep blir brukt i Norge? Hvordan har auteurbegrepet blitt forstått og tilpasset en norsk historisk og kulturell kontekst? For å nærme seg et svar på disse spørsmålene må man undersøke hvordan auteurbegrepet har blitt tatt opp i vår filmkultur, og hvilken rolle det har spilt i norske debatter om filmkritisk praksis og filmkunstnerisk praksis og i debatter om dens institusjonelle rammebetingelser. En slik undersøkelse kan belyse hvordan ideen om den norske auteuren har fremstått til forskjellige tider, for det er på ingen måte gitt at det å være auteur i Norge var det samme på 50-, 60-, 70- og 80-tallet.

Faglig plassering

Faglig rydder denne avhandlingen seg et felt mellom filmhistorie og idéhistorie. Siktemålet er tverrfaglig, i den forstand at auteurbegrepet blir underlagt en idéhistorisk analyse samtidig

³ Quentin Skinner ble oppnevnt som æresprofessor ved Universitetet i Oslo høsten 2011.

som et viktig stykke norsk kulturhistorie blir lagt under lupen. Likevel er avhandlingen først og fremst et bidrag til norsk filmhistorieforskning. Med auteurbegrepet som prisme tar avhandlingen for seg norsk filmkultur fra 50-tallet til og med 80-tallet. Avhandlingens begreps-historiske perspektiv gjør at den skiller seg fra den tradisjonelle estetiske filmhistorien. Det er ikke filmene i seg selv som står i sentrum, men derimot hvordan film har blitt verdsatt til ulike tider. Avhandlingen belyser dette med utgangspunkt i autoren som idé. Derfor tilbyr denne studien ingen estetiske dybdeanalyser av enkeltfilmer. I stedet er det debattene om filmene og filmskaperne som er avhandlingens primære analytiske objekt og analysen av historiske tekster som er den primære metoden. Avhandlingens metode går derfor ut på å lese og fortolke fortidige tekster, tidsskriftsartikler, filmkritikker, avisinnlegg, intervjuer og politiske dokumenter der forestillingen om filmregissøren som kunstner er virksom. Dette kommer jeg tilbake til under avsnittet om kilder.

Et spørsmål har stadig kommet opp når avhandlingsarbeidet har blitt diskutert med veiledere og kolleger: Når begynner auteurbegrepets historie i norsk filmkultur? Når kan det franske auteurbegrepet sies å dukke opp for første gang på norsk? Er det mulig å peke på én sentral tekst der en aktør tar i bruk begrepet og introduserer det i den norske filmkulturen? En slik tekst ville være enhver historikers våte drøm, og derfor vil jeg med en gang avsløre at jeg ikke har funnet noen slik «første gang». Derimot tyder mine funn i arkivene på at begrepslig forflytning i tid og rom, og fra én kultur til en annen, er full av overlappinger, forskyvninger og nyanser og derfor ikke lar seg fange opp i en enkelt tekst eller ved å følge kun ett ord eller ett begrep. For i hvilken grad er auteurbegrepet et importert kontinentalt eller fransk begrep, og i hvilken grad har det også rot i den norske kulturen? I Norge har vi hatt en forestilling om filmregissøren som kunstner før det franske auteurbegrepet fra auteurkritikken, og den romantiske ideen om kunstneren som geni kan spores tilbake til den europeiske opplysningstidens forestilling om totalkunstneren.

I vår nyeste norske filmhistorie fra 2011 hevder Gunnar Iversen at norske produksjonsforhold gjør auteurbegrepet særlig relevant for vår filmkultur:

I en filmbransje som var liten, og en filmproduksjon som ikke hadde industrielle dimensjoner, men mest av alt var å regne som et knippe håndverksbedrifter, tok de fleste filmskaperne hånd om det meste selv. Filmproduksjon har alltid vært en kollektiv kunst, som var laget av et større antall kunstnere og teknikere, men i etterkrigsårene ble det enda tydeligere at noen filmregissører også sto for manuskriptarbeidet og produksjonen selv. Lenge før franskmennene hadde utviklet sin auteurpolitikk, der filmkunstneren var å regne på linje med forfatteren og maleren, bare med den forskjell at de brukte kamera i stedet for penn eller pensel, var norske regissører autorer. De beste laget auteurfilm i virkelig forstand.

Regissører som Erik Løchen og Arne Skouen laget personlige filmer som ikke lignet på andre filmer av andre regissører og hadde en egen personlig stilistisk signatur. (G. Iversen, 2011a, s. 201)

På den annen side vil de fleste mene, som den anerkjente norske filmkritikeren Per Haddal (1992), at Norge *ikke* har fostret filmskapere som kan måle seg med internasjonale auteurer, som svenskenes Ingmar Bergman, danskenes Carl Theodor Dreyer eller italienernes Michelangelo Antonioni. Dette inntrykket har også nedfelt seg internasjonalt. Presentasjonen av skandinavisk etterkrigsfilm i *European Cinema* (Ezra, 2004) er illustrerende. Her tar den danske filmhistorikeren Peter Schepelern (2004) for seg svensk og dansk film ved henholdsvis Bergman og Dreyer, mens norsk film ikke nevnes med et ord. Som forklaring på at Norge ikke har hatt auteurer, pekte Haddal i 1992 på kulturelle forhold:

Klimaet har ikke gitt de frodigste vekstvilkår for filmkunstnere, kontakten med de øvrige kunstarter og debattene der er antagelig for svak. Norge har jo primært vært et poetokrati med en dikterhøvdning på hvert nes og et bygdegeni i annenhver dal. Og den kunstnertypen har ikke passet så godt inn i en kollektiv arbeidsform som krever feltherretalent og teknologisk innsikt. (Haddal, 1992, s. 405)

Både kulturelle forutsetninger og sosiale og økonomiske forhold er sentrale for å undersøke «hva som kjennetegner en auteur innenfor et norsk produksjonssystem», slik utlysningsteksten formulerer det. På den ene siden forutsetter en undersøkelse av auteurbegrepet i de norske filmkulturelle debattene kjennskap til filminstitusjonen i Norge. Samtidig vil en begrepshistorisk studie av auteurbegrepet i de norske filmdebattene bidra til å belyse den historiske utviklingen av denne institusjonen.

Her vil jeg kort rette oppmerksomheten mot to sentrale aspekter ved den norske film-institusjonen som skiller den fra filminstitusjonen i flere europeiske land. Det første berører Iversen over: Norsk film er kjennetegnet av at den er liten – i internasjonal og europeisk sammenheng. Med et befolkningsgrunnlag på omtrent fem millioner innbyggere har norsk film et lite nasjonalt publikum, et lite hjemmemarked. Filmproduksjon har derfor heller aldri tatt form av industri, men blitt betegnet som en «cottage-industry» som har levd fra hånd til munn (G. Iversen, 2005, s. 262). Norsk er også et lite språk. Dermed oppfyller Norge to av fem indikasjoner som filmforskerne Mette Hjort og Duncan Petrie mener kjennetegner små filmnasjoner i boken *The cinema of small nations* (2007). Hjort og Petries tredje indikasjon er at små filmnasjoner kjennetegnes ved at de har vært kolonialisert over lengre tid, slik at underordningen har antatt en strukturell karakter. Denne indikasjonen ser ved første øyekast ikke ut til å være gjeldene for Norge. På den annen side har Norges posisjon som tidligere underlagt Danmark og unionsbundet til Sverige bidratt til at norsk identitet har blitt konstruert som en

avgrensning mot det «danske», «svenske» og «europeiske» (Hylland & Neumann, 2011; Neumann, 2009). I følge Hjort og Petire er også liten geografisk utstrekning indikator på smånasjoner. I så fall ville Norge være en større nasjon enn Danmark. Men her kan det argumenteres for at Norge strekker seg ut i den europeiske periferien og er dekket av mye fjell og vidde. Heller ikke den siste indikatoren, at små filmnasjoner har lav BNP per kapita, gjelder utvetydig for Norge som filmnasjon. Norge er et av de rikeste landene i verden, men filmproduksjon er en liten del av økonomien, og det hevdes gjerne at filmproduksjonen ikke har tatt del i den økonomiske veksten. Som nevnt har dette å gjøre med det lille hjemmemarkedet, men det må også ses i sammenheng med *det andre aspektet* ved den norske filminstitusjonen jeg vil fremheve under, nemlig at den norske film- og kinomodellen har gjort Norge til et annerledesland ikke bare i europeisk, men også i skandinavisk sammenheng.

Som følge av den norske kinoloven av 1913 har Norge hatt et kommunalt kinosystem og gjennom sammenslutningen Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL) har kommunene spilt en sentral rolle i gjennomføringen av filmpolitikken i Norge. Med dannelsen av Kommunenes filmsentral (KF) i 1919 ble kommunene også en sentral aktør i distribusjonen. Den norske modellen skiller seg dermed grunnleggende fra modeller i andre land ved at den skiller filmproduksjon fra de to andre elementene i filmens næringskjede, nemlig distribusjon og filmvisning. Kinodriften ble i høy grad en melkeku for kommunenes gode formål og for mer høyverdig kultur i stedet for at overskuddet gikk tilbake til filmproduksjon. I tillegg til kommunaliseringen av filmvisningen medførte den statlige luksusskatten på film, først utviklet på slutten av 60-tallet, at norsk film ble avhengig av offentlig støtte. Det har ført til at filmproduksjonen i Norge har vært preget av ustabilitet og lav kontinuitet. Dette har det offentlige siden forsøkt å bøte på.

Norsk filmproduksjon ble anerkjent som statlig støtteverdig i og med opprettelsen av den første stønadsordningen for privat langfilmproduksjon i 1950. Den har senere blitt erstattet av nye ordninger. KF hadde produsert et knippe filmer på 1920-tallet, men det var først da KKL opprettet produksjonsselskapet Norsk Film i 1932, at også filmproduksjon ble et offentlig anliggende i Norge. På 70-tallet ble det offentlige produksjonsselskapet den største produsenten av norsk film. Da var staten blitt den største aksjonæren i selskapet.⁴

Rammebetingelsene for filmproduksjon i Norge har betydning for de filmkulturelle debattene. Ifølge Jan Erik Holst har man i Norge «hatt en tendens til stadig å diskutere strukturelle og organisatoriske forhold,» noe som har gjort at «filmpolitikken og utformingen av

⁴ Staten gikk inn som B-aksjonær i Norsk Film i 1948, og i 1973 sanerte staten selskapets gjeld og utvidet aksjeposten til 66 prosent.

de ulike støtteordningene har tatt like mye energi som selve produksjonen» (2006, s. 10). At Norge har en film- og kinomodell som skiller seg fra dem man finner i andre land, er et viktig premiss for studiet av hvordan auteurbegrepet har nedfelt seg i den norske filmkulturen. I tillegg er det verdt å merke seg det Hjort og Petrie (2007) har påpekt, nemlig at små filmnasjoner ikke bør anses som nedskalerte versjoner av større, men at posisjonen som liten i forhold til de større – og gjerne dominerende – preger strukturer, tankesett og problemstillinger.

Avhandlingens struktur og oppbygning

Reinhart Kosellecks begrepshistoriske perspektiv og metode har vært sentralt for avhandlingens struktur. Ifølge Koselleck er begrepenes flertydighet vår tilgang til historien ved at de rommer erfaringer som blir aktualisert når begrepet blir brukt i dag. For å avdekke de ulike tidslag et begrep rommer, krever den begrepshistoriske metoden at man først gjør synkrone analyser av begrepets betydningsinnhold til ulike tider. For å få grep om et begreps eventuelle betydningsendring utvides analysen deretter diakront. Avhandlingens synkrone undersøkelser av norsk filmhistorie har derfor som siktemål å belyse hva man i en gitt periode har ment med *auteur*. Dette har gitt en kronologisk kapittelinnndeling, der jeg tar for meg tiårene i norsk filmhistorie i stigende rekkefølge. Balansegangen mellom bredde og dybde må nødvendigvis bli en utfordring i en slik studie. I hvert enkelt kapittel har jeg derfor valgt en tematisk avgrensning utfra de mest sentrale erfaringene vi knytter auteurbegrepet til det tiåret det gjelder. Dette er gjort med utgangspunkt i den felles hukommelsen slik den er nedfelt institusjonelt gjennom filmhistoriebøker, og slik den kommer til uttrykk i dagens debatter om film. I det neste kapittelet vil jeg utdype både det teoretiske perspektivet og den begrepshistoriske metoden.

Avhandlingens primære fokus er de erfaringer og forventninger som har blitt investert i auteurbegrepet til uklike tider i norsk filmkultur. Men siden det først og fremst er det franske opphavet det refereres til når det for eksempel hevdes at man i Norge har misforstått begrepet, er dette opphavet viet plass i det norske auteurbegrepets historie. Dette er også viktig for å få grep om hvilke erfaringer som lå i begrepet da det ble importert til den norske filmkulturen. Hovedvekten ligger på to kanoniske tekster fra denne perioden som har fått status som manifest for auteurpolitikken: Alexandre Astrucs artikkel «La Naissance d'une nouvelle avant-garde: La Caméra-Stylo» fra 1948 og François Truffauts «Une Certain Tendance dans le cinéma française» fra 1954. Intensjonen i kapittel 2 er ikke å bringe noe nytt til torgs om det franske auteurbegrepets historie. Det ville kreve en høyere grad av fortrolighet med det

franske språket og kulturhistorien enn det som er lagt til grunn her. Hensikten er derimot å skape en bakgrunn for komparative analyser, samtidig som sammendraget av auteurbegrepets historie i fransk filmkultur gis en ny inngang ved at den her leses med begrepshistoriske briller. Denne delen er derfor basert på oversatte tekster og en rekke sekundærtekster som belyser begrepets historie fra forskjellig hold.

Arne Skouen har fått en sentral plass i norsk filmhistorie som Norges første auteur – til og med før begrepet ble «oppfunnet» i Frankrike, slik Iversens sitat illustrerer. På den bakgrunn vil jeg i kapittel 3 undersøke hvilke erfaringer som blir satt på begrep når ideen om autoren blir knyttet til Arne Skouen. Siktemålet i dette kapittelet er å undersøke nettopp de norske kulturelle forutsetningene for opptaket av auteurbegrepet, ved å se på hvilke erfaringer og forventninger som ble investert i begrepet i den norske filmkulturen i etterkrigstiden.

Internasjonalt knyttes auteurbegrepet til en ny generasjon filmskapere som hadde sitt utgangspunkt som filmkritikere i filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*, og til deres vellykkede overgang fra filmkritisk virksomhet til filmkunstnerisk virksomhet som skapte bølger på kontinentet. Også i Norge beskrives 60-tallet som et oppbruddets tiår for filmen. I kapittel 4 undersøker jeg derfor hvordan auteurbegrepet knyttes til begreper som *generasjon*, *brudd* og ikke minst *ny bølge* i norsk filmkultur på 60-tallet. Her ligger vekten på hvordan auteurbegrepet kan sies å ha blitt spesifikt for en ny generasjon norske filmskapere, representert ved spillefilmdebutantene Rolf Clemens, Pål Bang-Hansen og Pål Løkkeberg. Også det *Cahiers du cinéma*-inspirerte filmtidsskriftet *Fant*, som ble etablert i 1965, er sentralt for auteurbegrepets historie dette tiåret.

Det norske auteurbegrepets betydningsendring, fra hedersbetegnelse til skjellsord, blir knyttet til den generasjonen som begynte lage film på 70-tallet. Dette tiåret har for ettertiden blitt stående som de norske auteurenes tiår, men det er også et tiår som har blitt en skamplott i norsk filmhistorie. Regissør Matias Armand Jordal mener at bransjen har en «skamfølelse over fortellertradisjonen fra 1970-tallet» (2009). Siktemålet i kapittel 5 er å løfte fram aspekter ved den kulturelle konteksten for de norske 70-tallsregissørenes bruk av auteurbegrepet. For det synes som litt av et paradoks at 70-tallet – kollektivismens, politiseringens, fagforeningenes og allmannamøtenes tiår – skulle bli det tiåret i norsk filmhistorie da auteurbegrepet sto sterkest.

Tidlig på 80-tallet var det Anja Breien og Vibeke Løkkeberg som markerte seg som Norges mest spennende filmkunstnere, og som fikk størst anerkjennelse internasjonalt. Breien og Løkkebergs appropriering av auteurbegrepet sammenfalt også med den negative betydningen begrepet fikk fra denne perioden. Med eksplisitt referanse til Løkkebergs *Hud* (1986)

retter Eskil Vogt (2008) oppmerksomheten mot «auteur-spøkelset» fra 80-tallet. I denne perioden er det tydelig at filmregissørens kjønn er et tema i filmkulturen, og Breien og Løkkeberg ble, og blir, omtalt som *kvinnelige* filmskapere og filmene deres som *kvinnofilm*. Som en konsekvens har jeg i kapittel 6 undersøkt auteurbegrepet fra et kjønnsperspektiv, med vekt på hvilke erfaringer de kvinnelige regissørene brakte med seg da de knyttet auteurbegrepet til sin filmskaperrolle. I hvilken forstand har auteurbegrepets devaluering sammenheng med at kvinner knyttet det til sin filmkunstneriske praksis?

Kilder

Det er selvfølgelig ikke mulig å skrive en uttømmende begrepshistorie som dekker en periode på 30–40 år. Avhandlingens perspektiv gjør at de lange linjene er prioritert over de korte dypdykkene, og flere kilder, debatter og filmskapere kunne vært trukket inn. Målet er å kunne se den norske filmhistorien med et friskt blikk, et blikk som er skaffet til veie ved å foreta andre historiske undersøkelser enn dem vi har fått presentert tidligere. Det betyr ikke at avhandlingen løfter frem glemte eller undervurderte auteurer. På samme måte som den tematiske avgrensingen for de ulike periodene er valgt ut med utgangspunkt i hvilke debatter som blir aktualisert når auteurbegrepet brukes i dag, er visse hendelser, filmer og filmskapere valgt ut fordi de har bidratt til begrepets betydningsdannelse i norsk filmkultur. Siden avhandlingens analytiske objekt er hvordan erfaringer og forventninger kommer til uttrykk i språket er avhandlingen også blitt sitattung.

Også kildematerialet er hentet fra de sentrale debattene som har engasjert norsk filmkultur de ulike tiårene. Kildematerialet består av publiserte tekster: filmtidsskriftartikler, avisartikler, intervjuer i presse, filmkritikker, politiske dokumenter og bøker. Jeg har særlig konsentrert meg om de tre norske filmtidsskriftene *Filmdebatt* (1951–1955), *Fant* (1965–1974) og *Filmavisa* (1977–1981), men også Filmforbundets tidsskrift *Rushprint* (1965–), *Filmjournalen* (1941–1985) og *Z Filmtidsskrift* (1983–) samt Kommunale Kinematografers Landsforbunds tidsskrift *Filmbladet* (1932–1964) som fikk navnet *Film & Kino* i 1965 (1965–), blir trukket inn i de historiske analysene.

Dagspressens kronikker, artikler og filmanmeldelser er en annen sentral kilde. Dette kildetilfanget har i høy grad vært styrt av Nasjonalbibliotekets arkivmapper på enkeltfilmer og regissører. I disse mappene har utklipp av filmanmeldelser, promoteringsmateriale og annen omtale blitt samlet mer eller mindre systematisk og med varierende flid. Dette har jeg forsøkt å bøte på ved å lete etter komplementerende kilder i historiografier, avisdatabaser og

filmhistoriebøker. Også andre mapper som har dukket opp under veiledning av Nasjonalbibliotekets arkivarer, er blitt tatt i bruk for å gi undersøkelsen så bredt kildetilfang som mulig.⁵ Enkelte artikler fra arkivet mangler fullstendige referanser. Som regel dreier det seg om sidetall på avisartikler, og av og til om forfatternavn og artikkeloverskrift. I de få tilfellene der kildeopplysningene er så mangelfulle at det kan være vanskelig å identifisere teksten, har jeg oppgitt hvor i Nasjonalbibliotekets arkiv artikkelen finnes.

Siden jeg dels skriver samtidshistorie, kunne også levende kilder vært aktuelt. At jeg har valgt bort denne veien til historien, skyldes at avhandlingens begrepshistoriske tilnærming blir satt over den filmhistoriske, siden avhandlingens bidrag til norsk filmhistorie, som allerede nevnt, er det begrepshistoriske perspektivet. Heller enn aktørene har jeg ønsket å fastholde auteurbegrepets betydningsdannelse som det primære historiske objektet. Analysene av de historiske kildene bør styres av datidens perspektiv, heller enn det ettertidens og etterpåkløskapens lys som uvilkarlig blander seg inn i erindringen.

Heller ikke forskeren er hevet over historien. Tvert i mot står jeg med begge bena i tidens elv og er prisgitt mine fordommer. Hermeneutikkens credo om at det nettopp er fordommene våre, tilhørigheten til tradisjonen og virkningshistorien som gjør at man i det hele tatt kan håpe på å oppnå forståelse av en fortidig tekst, melder seg med full tyngde i dette arbeidet. Det innebærer også at auteurbegrepet kan, og bør bli, gjenstand for nye analyser etter hvert som nye kilder kommer til, i tillegg til at en hver ny tid i kraft av sin forståelseshorisont vil tilføre tekstene og auteurbegrepet ny mening.

⁵ Siden kun *Verdens gang* og *Aftenposten* har digitale arkiver tilbake til 1950-tallet, har søk på «auteur» gitt interessante funn, men de mangler metodisk validitet.

Kapittel 1: Et begrepshistorisk perspektiv

Individuals and institutions affect history, but so do ideas. One of the most influential ideas in cinema history is the belief that a director is most centrally responsible for a film's form and style, and meanings. Most historians have made this assumption since at least the 1920s, but it was examined and articulated with particular force in postwar European film culture. The debates of that period, along with the films that were drawn into them, shaped filmmaking all over the world. (Thompson & Bordwell, 2003, s. 415)

At auteurbegrepet har spilt en sentral rolle i den europeiske filmhistorien, er hevet over tvil. Utfordringen ved å skrive en historie om en idé, eller et begrep, består kanskje først og fremst i at den virker så flyktig: Er det én idé eller flere? Er den ideen som ble forfeftet i den franske auteurkritikken, den samme som kommer til uttrykk i den nye tyske filmen eller i norsk 70-tallsfilm? Eller er det en som ligner? Og mer presist: Hvordan kommer en idé til uttrykk? Dette peker mot en annen utfordring: Hvordan skrive en historie som kobler sammen den empiriske virkeligheten, filmhistorien og de ordene og begrepene som har blitt brukt for å betegne denne virkeligheten? Hvilken sammenheng er det mellom den empiriske historiske virkeligheten og de språklige uttrykkene og begrepene vi beskriver den med?

I denne avhandlingen har jeg, som nevnt, valgt å støtte meg på to idéhistoriske tenkere som på ulik måte tematiserer forholdet mellom språk og virkelighet: Reinhart Koselleck og Quentin Skinner. Avhandlingens teoretiske perspektiv tar derfor også utgangspunkt i to ulike historiske disipliner: den tyske begrepshistorien representert ved Koselleck og den politiske idéhistorien representert ved Skinner. Selv om disse disiplinene springer ut av to forskjellige tradisjoner, den hermeneutiske og den pragmatiske, har de viktige tangeringspunkter. Jeg vil argumentere for at de to ulike perspektivene sammen vil gi en rikere og mer nyansert fremstilling av auteurbegrepets historie i norsk filmkultur enn bare ett av dem ville gjort.

Det er viktig å påpeke at det ikke er denne avhandlingens anliggende å forsøke å forene de to teoretikernes tilnærminger til språk og historie. Det er allerede gjort forsøk på å bygge bro mellom Kosellecks begrepshistoriske tilnærming og den politiske idéhistorien Skinner står som representant for.⁶ Heller enn å prøve å lage en syntese av de to teoretiske perspektivene vil jeg i tråd med den norske idéhistorikeren Helge Jordheim (2001) anvende dem som komplementære lesestrategier. I boken *Lesningens vitenskap* anser Jordheim Michel Foucaults diskursanalyse som den tredje i et triangel av komplementære lesestrategier, der

⁶ Her nevnes særlig arbeidene til den amerikanske idéhistorikeren Melvin Richter og den finske politologen Kari Palonens, som sammen var med på å danne *History of Political and Social Concepts Group* i 1998 (Nevers, 2007, s. 126).

Kosellecks begrepshistorie gir forrang til semantikken (studiet av hva språkets bestanddeler betyr), Foucaults diskursanalyse til syntaksen (studiet av forbindelsene mellom elementene i et språk) og Skinners talehandlingsteori til pragmatikken (studiet av språkbrukeren som sådan) (Jordheim, 2001, s. 130). I denne undersøkelsen vil en slik trespektret undersøkelse bety at man henholdsvis må undersøke 1) hva selve ordet *auteur* betyr i en gitt historisk tekst, 2) hvordan *auteur*-begrepet forholder seg til andre elementer i språket i en gitt historisk tekst, og 3) hvilken talehandling *auteur*-begrepet har blitt brukt til å utføre i en gitt tekst. Jeg har valgt å forankre det overordnede teoretiske perspektivet i Kosellecks begrepshistoriske tilnærming og benytte meg av Skinners pragmatiske tekstanskuelse som en metodisk nøkkel til analysen av tekster. Siden Foucault ikke eksplisitt har beskjeftiget seg med begrepshistoriske problemstillinger, vil hans diskursanalytiske tilnærming bare bli trukket inn for å belyse Koselleck og Skinners historiske tilnærminger.

I dette kapittelet vil jeg først presentere de viktigste teoretiske begrepene fra Kosellecks begrepshistorie for å utdype avhandlingens perspektiv. Deretter vil jeg vise hvordan Skinners performative tekstanskuelse utstyret undersøkelsene av de enkelte tekstene med metodiske verktøy. I kapittelets siste del vil jeg oppsummere og utdype hvordan de teoretiske perspektivene skal fungere for denne avhandlingens analyser.

1.1 Koselleck og begrepshistorien

Den tyske historikeren Reinhart Koselleck har siden han lanserte termen begrepshistorie på 60-tallet, blitt regnet som grunnlegger av og frontfigur for den begrepshistoriske disiplinen. Forskjellige variasjoner over idé- og begrepshistorie har lange tradisjoner i tysk åndsvitenskap, men da Koselleck lanserte sin visjon for begrepshistorisk praksis på 60-tallet, ble den utstyrt med svært fruktbare perspektiver – perspektiver som kom til farge så å si alle de humanistiske disiplinene i Tyskland. I de siste tjue årene har Kosellecks begrepshistoriske tilnærming blitt gjenstand for fornyet interesse utover Tysklands grenser. Blant annet har den fått en sentral plass innen dansk og finsk politologi, en statsvitenskap rettet inn mot studier av politiske fenomener (Ifversen, 2003; Nevers, 2007; Palonen, 2003).

Koselleck forbindes først og fremst med det monumentale flerbindsverket *Geschichtliche Grundbegriffe*, som utkom fra 1972 til 1997.⁷ I dette leksikonverket tar Koselleck og hans to medredaktører, Otto Brunner og Werner Conze, mål av seg til å belyse fremveksten

⁷ Verkets fulle tittel er *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland* (Brunner, Koselleck, & Conze, 1972).

av den moderne vestlige verden gjennom historiske analyser av de mest sentrale politiske og sosiale grunnbegrepene våre. Eksempler på denne typen grunnbegreper er stat, demokrati, borgerskap, frihet og revolusjon. Hovedtanken er at begrepenes betydningsdannelser og forskyvninger i mening må forstås historisk, samtidig som historien må forstås i lys av de begrepene som har bidratt til å forme den.

«Spidsformuleret har begrephistorien for så vidt konvergensen af begreb og historie som tema», skriver Koselleck i den programmatisk-artikkelen «Begrephistorie og Socialhistorie» fra 1972 (Koselleck, 2007a, s. 73). Her påpeker Koselleck hvordan det begrephistoriske prosjektet tok form ut fra metodiske kritikker av sosialhistorien og idéhistorien slik disse ble praktisert. For sosialhistoriens del var kritikken rettet mot «den ureflekterede overførsel af de nutidige og tidsbundne politiske og forfatningsrelaterede udtryk til fortidige forhold», og for idéhistorien innebar den en kritikk «for så vidt ideerne blev behandlet som konstante størrelser, der artikulerede sig i forskellige historiske gestalter, men uden at endre sig i deres kerne» (Koselleck, 2007a, s. 66). Mens tidligere tyske begrephistoriske arbeider hovedsaklig var forankret i den tyske åndshistorien, *Geistesgeschichte*, utarbeidet Koselleck sin i forlengelsen av etterkrigstidens tyske sosialhistorie (Jordheim, 2001, s. 154).⁸

Mens sosialhistorien i sine studier av sosiale og politiske endringer har gjort språket og begrepene til en funksjon, peker Koselleck på at det foregår en konstant vekselvirkning mellom saksforhold og språk som gjør at språket ikke kan forstås bare referensielt: «Et begreb er ikke blot en indikator på de af begrebet omfattede sammenhænge, men er også en faktor. Ethvert begreb sætter bestemte horisonter og grænser for mulig erfaring og tænkelig teori» (2007a, s. 72). Sosialhistorien og begrephistorien blir derfor to gjensidig avhengige innganger til studier av historiske kilder. På samme tid som den historiske virkeligheten ikke kan reduseres til språk, kommer vi heller ikke utenom språket i våre tilnærminger til det fortidige.

Foruten å være et helt nødvendig kildekritisk hjelpeverktøy for sosialhistorien utgjør begrephistorien i kraft av sine metoder en egen disiplin som kan «åbne for erkendelser, som et studium af sagsforholdene ikke afslører» (Koselleck, 2007a, s. 72). Som metode for sosialhistorien bidrar den begrephistoriske analysen til å presisere kilder som forteller om historiske hendelser, mens den som selvstendig disiplin tar sikte på å undersøke hvilke erfaringer

⁸ *Geistesgeschichte* oversettes gjerne med «idéhistorie», men som den direkte oversettelsen «åndshistorie» signaliserer, var den først og fremst opptatt av prosesser som førte til intellektuelle endringer over tid, og av person- og periodeportretter. Den tyske sosialhistoriens utgangspunkt var en kritikk av historieskrivning med «store menn og bragder» og biografisk perspektiv. Den rettet i stedet oppmerksomheten mot vanlige menneskers historie og sosiale og politiske liv i lengre tidsperspektiver. Sentralt i denne brytningen sto Brunner og Conzes studier av holdninger og handlingsmønstre hos grupper og partier i politiske konflikter (Jordheim, 2001, s. 158).

og forventninger som ligger nedfelt i begrepene selv. Det skjer ved at man «for et givet begreps historie udmåler erfaringsrummet og forventningshorisonten for de forskjellige tider for hermed at undersøge begrebernes sosiale og politiske funktion og deres samfunns-spesifikke brug» (Koselleck, 2007a, s. 72). Det er denne metoden det skal gjøres rede for under, der det er selve begrepet som er undersøkelsens primære objekt. Men først er det nødvendig å se på Kosellecks teoretiske begreper om erfaringsrom, forventningshorisont og hvordan man definerer et begrep.

1.2 Språk som erfaring

Koselleck kan leses inn i den samtidige «språklige vendingen» som tok til fra 60-tallet i de humanistiske disipliner, og Kosellecks utgave av denne vendingen har flere berøringspunkter med de oppgjørene også Quentin Skinner og Michel Foucault ganske samtidig foretar på sine felter. Men som vi ser av Kosellecks begrepsapparat, skiller han seg ut fra tenkere som Foucault og Skinner. Som elev av Hans-Georg Gadamer har Koselleck en tilnærming som bygger på den grunnleggende hermeneutiske tanken om historisiteten til vår forståelse. Det kommer til uttrykk i den begrepshistoriske grunntanken om at språket tar opp i seg erfaringer ved at de begrepsliggjøres i språket. Men samtidig vil Koselleck ikke redusere alt til språk. Den danske kultur- og idéhistorikeren Jan Ifversen (2003, s. 19) har påpekt at erfaringen, som utgjør begrepshistoriens absolutte grunnkategori, kan føres tilbake til den historiske virkeligheten, eller de «før-språklige» betingelsene. Ved å ta utgangspunkt i de motsetningsparene som antropologien har satt opp for menneskelig eksistens, som før–etter, inne–ute og oppe–nede, setter Koselleck opp det begrepshistoriske motsetningsparet erfaring–forventning som formale kategorier som strukturerer alle erfaringer av historiske begivenheter. Siden erfaringen og forventningen kan sies å sammenflette fortid og nåtid, konstituerer de den historiske erkjennelsen av «den indre sammenheng mellom fortid og fremtid, mellom i går, i dag og i morgen» (Koselleck, 2007b, s. 31). Med opprettelsen av disse formale kategoriene har man, ifølge Koselleck, til hensikt å «opridse og fastlægge betingelserne for mulige historier» (2007b, s. 29). Som formale kategorier sier erfaring og forventning ingenting om disse historiene selv, altså om hva som har blitt erfart eller forventet: «Det er tale om erkendelseskategorier som skal hjelpe til at begrunde en histories mulighed.» Ifversen vektlegger at Kosellecks forståelse av erfaring som begrepshistoriens grunnkategori ikke innebærer at den betegner fortiden som sådan, men at den utgjøres av hendelser og forestillinger som er blitt tatt opp, og som kan aktiviseres av erindringen: Erfaringen er det «nåtidig forgangne». Det sentrale er

at dette nåtidige forgangne virker i nåtiden ved at den blir aktivisert idet vi tar i bruk et begrep, slik vi kan si at begrepet om auteuren aktiviserer erfaringer fra både fransk filmkultur på 50-tallet og norsk filmkultur på 60- og 70-tallet.

Ifølge Koselleck rommer erfaringen en rasjonell bearbeiding av fortiden, men også underbevisste forestillinger og fremmed erfaring som er formidlet av generasjoner og institusjoner. Når erfaring forstås som et samlet hele i en historisk kontekst, gir Koselleck dette en romlig metafor. Det gir mening, ifølge Koselleck, å si at erfaringen som er tilveiebrakt av fortiden, er romlig «i det den samler sig til en helhet, hvor mangfoldige lag af tidligere tider – uden at give indikatorer om deres før og efter – er til stede samtidig» (Koselleck, 2007b, s. 35). På samme måte som erfaringen er forventningen, ifølge Koselleck, både personbundet og allmenn:

Forventningen opstår i nutiden, den er nutidigt aktualiseret fremtid, som sigter på et endnu-ikke, på det ikke-erfaredede, på det som kan gøres tilgængeligt. Håb og frygt, ønske, vilje og bekymring, men også rationel analyse, receptiv skuen og nysgerrighed indgår i og konstituerer forventning. (Koselleck, 2007b, s. 33)

Koselleck viderefører Gadammers uttrykk *forventningshorisont* for å betegne dette fremtidige rommet: «Horisonten er den linje, bag hvilken der åbner sig et nyt erfaringsrum, som endnu ikke kan overskues» (Koselleck, 2007b, s. 35).

Hvordan kommer så denne temporale strukturen til uttrykk i begrepene? Ifølge Koselleck rommer begreper den samme temporale strukturen som historien; de rommer både erfaring og forventning. Dette kommer særlig tydelig til uttrykk i de begrepene Koselleck (2007b) kaller bevegelsesbegreper – begreper som rommer et *telos*, altså et mål. Eksempler på denne typen begreper finner vi i slagordaktige begreper og en rekke «-isme-begreper» som liberalisme og marxisme. Dette er ifølge Koselleck begreper som skaper erfaring ved at de ikke bare betegner det allerede erfarte, men beskriver en posisjon eller tilstand som ennå ikke er erfart, men som må formuleres språklig – settes på begrep – for å kunne virkeliggjøres. Det som kjennetegner slike begreper, er at de i mindre grad er basert på erfaring. De har et asymmetrisk forhold mellom erfaring og forventning. Denne forskyvningen i forholdet mellom erfaring og forventning kjennetegner ikke bevegelsesbegreper spesielt, eller bare begreper, men handler ifølge Koselleck om en endring i historie- og virkelighetsoppfatning som tok til i den vestlige verden i renessansen. Endringen beror på at mennesker i denne perioden erfarte at forventningen til fremtiden ikke lenger bare kunne baseres på erfaring. Tradisjonen måtte vike for fremskrittet:

Opplysningstiden og fremskrittet gjorde at erfaringen av fortiden og forventningen om fremtiden ikke lenger korresponderte med hverandre; de ble progressivt adskilt. Ud av den pragmatiske prognose for en mulig fremtid kom en langsiktiget forventning om en ny fremtid (Koselleck, 2007b, s. 45)

Sosialhistorisk dreide dette seg om at språket tok opp i seg erfaringen fra et samfunn som gjennomgikk store tekniske, vitenskaplige og industrielle endringer. Fremskrittet ble dermed en temporal progressiv differens mellom erfaring og forventning: «Man vidste – og har siden vidst – at man nu befandt sig i en overgangsperiode, der trindeler forskellen mellem erfaring og forventning på tidsligt forskellige måder» (Koselleck, 2007b, s. 47).

Begrepet om fremskrittet får en sentral posisjon i Kosellecks modernitetsteori idet den også ligger til grunn for den moderne oppfatningen av historien som en enhetlig fremadskridende prosess, eller en «temporal bevegelse» som alle begivenheter kan innordnes i. Som metafor er fremskrittet et romlig begrep, men med temporaliseringen blir begrepets semantiske koordinater, her og der, erstattet med da og nå.

Samtidig som begrepene i denne perioden gjennomgikk en temporalisering, foregikk det også en politisering av dem. Koselleck eksemplifiserer denne prosessen ved å vise hvordan republikk gikk fra å betegne en tilstand til å bli temporalisert og politisert ved hjelp av et -isme-suffiks til republikanisme. Fremskrittstanken og det politiske ble investert i begrepet: «Den tidslige differens mellom alle hidtil erfarede herredømmer og den forventede og etterstræbte fremtidige forfatning blev dermed bragt på et begreb, som umiddelbart indvirkede på de politiske begivenheder» (Koselleck, 2007b, s. 53). Bevegelsesbegreper har derfor det Koselleck kaller en kompensatorisk funksjon: Jo mindre erfaringsrom, desto større forventning knytter seg til det.

Også auteurbegrepet har fått et -isme-suffiks og blitt til auteurisme. Når man gir auteur dette suffikset, fremhever man begrepets temporalisering og politisering. Auteurismen blir beskrevet nettopp som en bevegelse som hadde til hensikt å endre holdningene til film, for slik å fornye og forbedre den. Ved å beskrive tendensen i fransk film som stivnet og ufilmatisk, og samtidig utpeke en håndfull franske regissører som virkelige filmskapere, *auteurs*, satte François Truffaut sin oppfatning av situasjonen på begrep i essayet «Une Certain Tendance dans le cinéma française». Det man ønsket å bevege, var holdningene til film, hos kritikere, publikum og politikere. Auteurismen ble et bevegelsesbegrep som innebar en forventning om virkeliggjørelse av en ny type film i fremtiden. Hvorvidt auteur også ble et bevegelsesbegrep i de norske debattene på 60-tallet, gjenstår å finne ut. Mye tyder derimot på

at *auteur* ikke har en slik funksjon i dagens debatt, eller at begrepet er vanskelig å bruke som bevegelsesbegrep fordi det rommer mye erfaring og lite forventning.

Erfaringene våre blir alltid rettet mot fremtidige handlinger, skriver Koselleck, og dermed blir de til forventede erfaringer. Nye erfaringer kommer vanligvis til idet man erfarer noe uventet. Som ukjente fremtidige, mulige erfaringer er forventningene eksistensielt forskjellige fra erfaringene, som er «virkelighetsmettede». Det er i kløften mellom det nåtidige forgangne og det enda ikke inntrufne at nåtiden strekker seg ut og det kan skapes nye erfaringer.

Det er hovedsakelig dette forholdet Koselleck legger til grunn for språk og historie, nemlig at de to konvergerer idet språket tar opp i seg den historiske erfaringen. Dermed bør ikke begreper bare forankres i historien, men begrepene blir i seg selv historie, som Jordheim påpeker (2001, s. 161). Med dette menes det at de menneskelige erfaringene og forventningene som har formet historien, også kan gjenfinnes i de begrepene som har blitt brukt, og som vi anvender i dag. Men før vi griper an selve de begrepshistoriske analyse-verktøyene, kreves et nærmere blikk på hvordan man med Koselleck definerer et begrep. Hva skiller begrepet fra ordet? Og kan *auteur* sies å utgjøre et begrep i det norske språket?

1.3 Begrep eller ord

Uten en avklaring av begrepets egenart, som kan avgrense det som et eget forskningsobjekt, står begrepshistorien i fare for å bli absorbert av mordisiplinene. For å avgrense den begrepshistoriske disiplinen er det nødvendig å skille begrepet fra ordet. Det er opplagt at alle begreper er ord, men samtidig er ikke alle ord begreper. Forskjellen mellom ordet og begrepet er ifølge Koselleck at begrepet rommer en flertydighet som ordet ikke har: «Ethvert begreb hænger på et ord, men ikke alle ord er sociale og politiske begreber» (2007a, s. 70). Han beskriver forskjellen mellom et ord og et begrep som et asymmetrisk forhold, som er av semantisk art og ikke er et språkvitenskapelig skille. Mens et ord kan være entydig i bruk, ved at det som betegner, og det som betegnes, kan tenkes atskilt, påpeker Koselleck at et begrep må forbli flertydig for å være et begrep, ved at flertydigheten er knyttet direkte til det saksforholdet det omtaler: «Et ord bliver til et begreb, når mængden af en politisk-social betydnings- og erfaringssammenhæng, i hvilken og om hvilken et ord bliver brugt, i sin helhed indgår i ordet» (2007a, s. 71). Begrepets flertydighet er derfor et resultat av at anvendelsen av begrepet forstås som begrepsliggjøring av utenomspråklige saksforhold:

I begrebet sammenfalder betydninger og det betydede i den forstand, at mangfoldigheden af historisk virkelighed og historisk erfaring indgår i et ords flertydighed på en sådan måde, at den kun kan begribes via dette

ene ord. Et ord rummer betydningsmuligheter; et begrep forener en rigdom af betydninger. (Koselleck, 2007a, s. 71–72)

Sammenfallet mellom betydninger og det betydede i sitatet over peker mot den begrepshistoriske innsikten hos Jordheim (2001) at begreper er flertydige på den samme måten som de historiske fenomenene er det.

Så langt har jeg tatt for gitt at auteur på norsk er et begrep, men nå kan spørsmålet stilles mer presist: Kan auteur betegnes som et begrep i henhold til Kosellecks teori? På hvilken måte kan det norske auteurbegrepet sies å være grunnleggende flertydig? Kosellecks begrepshistoriske objekter tilhører det han kaller politiske og sosiale grunnbegreper som demokrati, borgerskap, frihet eller republikanisme. Flertydigheten ved disse begrepene er forankret i den sentrale posisjonen de har hatt i politiske debatter flere århundrer tilbake. Det er også først og fremst innen statsvitenskapene det begrepshistoriske perspektivet har blitt brukt og utviklet. Humanistiske disipliner synes i mindre grad å ha befattet seg med begrepshistoriske studier av grunnbegreper, og så vidt meg bekjent har ingen av filmvitenskapens begreper blitt underlagt begrepshistorisk analyse. Like fullt vil jeg hevde at auteur, på tross av sin unge alder som filmhistorisk begrep, kan regnes for et grunnbegrep for de like unge diskursene om film.

For mitt prosjekt består den første utfordringen i at auteur er et fransk begrep som har blitt tatt opp i det norske vokabularet om film. På fransk kan auteur sies å være flertydig. På samme tid som begrepet gjerne beskrives som en fransk oppfinnelse, og derfor kan betegnes som en neologisme, rommer begrepet allerede en historie innen videre franske kulturhistoriske konteksten. Men auteur er samtidig mer enn et fransk filmspesifikt begrep i det norske språket. Det har fått sin egen historie her ved at auteur kan sies å romme både en fortolkning av det franske og en rekke betydnings- og erfaringsammenhenger fra både internasjonal og norsk filmkultur som opptrer samtidig når begrepet blir brukt i dag. Auteur kan sies å være et konsentrat av mange betydningslag både fra norsk, fransk og internasjonal filmhistorie. Og som vi har sett, virker disse ulike betydningslagene, det vil si de forskjellige tiders anvendelser av begrepet, inn på hvordan vi bruker begrepet i dag.

I hvilken forstand auteur er blitt et begrep på norsk, vil bli utviklet i avhandlingens analyser. Her setter empirien også opp en annen utfordring: I de norske filmkritiske tekstene er det ikke så ofte at selve ordet auteur dukker opp, men derimot ord som filmkunstner og filmdikter. I hvilken grad kan disse sies å være norske oversettelser og/eller synonymer? Dette kommer jeg tilbake til i neste avsnitt, der jeg går nærmere inn på de metodiske verktøyene Kosellecks begrepshistoriske prosjekt tilbyr, for deretter å supplere dem med Skinners pragmatiske tilnærming til begrepshistorie.

1.4 Den begrepshistoriske metoden: synkron og diakron analyse

Begrepsanalysens formål er å belyse denne «samtidige usamtidigheten» som kjennetegner begrepet, og til dette kreves en metode som redegjør for erfaringen av både det singulære og det gjentakende i historien. For å beskrive hvordan flere ulike historiske betydninger av et begrep kan eksistere samtidig, overlape hverandre og noen ganger være i konflikt med hverandre, mener Koselleck at det er behov for en forståelse av tid som noe som verken er strengt lineært eller sykklisk. I stedet krever den begrepshistoriske metoden en mer hermeneutisk og fenomenologisk tilnærming til tid som fanger opp hvordan temporalitet erfares og virker i språket. Koselleck bruker metaforen *tidslag*, som henviser til geologiske formasjoner «som rækker tilbage i tiden med forskjellig bredde og dybde, og som i løbet af jordens historie har forandret sig fra hinanden med forskjellige hastigheder» (2007e, s. 185). Poenget er at verken en strengt synkron eller en strengt diakron analyse av begreper kan gjøre rede for begrepenes tidslag. Når selve konvergensen mellom begrep og historie er begrepshistoriens forskningsobjekt trengs det en sammenfletting av synkron og diakron analyse:

Begrebshistorien afdækker således de forskellige lag i et begrebs fra forskellige tider stammende betydninger. Dermed fører den ud over diakronien og synkronien som strikte alternativer og henviser til den samtidighed af det usamtidige, der kan være indeholdt i et begreb. (Koselleck, 2007a, s. 78)

For dette prosjektets undersøkelse vil det si at jeg skal utføre synkrone analyser av hvordan auteurbegrepet har blitt brukt til gitte tider i den norske filmkulturen, for deretter å utvide analysen diakront. Den synkrone analysen «medtematiserer situation og tidsbestemte forhold», skriver Koselleck og presiserer:

En sådan fremgangsmåde kræver, at man oversætter forgangne betydninger af ord til vores nutidige forståelse. Enhver ord- eller begrebshistorie leder fra en fastlæggelse af forgangne betydninger til en bestemmelse af disse betydninger for os. Idet denne fremgangsmåde reflekteres metodisk af begrebshistorien, bliver den synkrone analyse af fortiden udvidet diakront. (Koselleck, 2007a, s. 66-67)

Den synkrone analysen undersøker hvilke betydninger ordet har blitt gitt innen en bestemt kontekst. Som blant andre Ifversen påpeker, dreier det seg om å rekonstruere den sosiopolitiske konteksten for anvendelsen av begrepet «med henblik på at analysere» den semantiske kamp «om og med begreberne» (2003, s. 27).

I den synkrone analysen gjøres dette ved å undersøke hvordan noe, et saksforhold, blir satt på begrep. I første omgang går den synkrone analysen ut på å avdekke betydningen i et begrep ut fra måten det blir anvendt på i en gitt sosialhistorisk kontekst. Dermed dreier det

seg om å beskrive de sosiopolitiske kontekstene og de institusjonelle rammene for ulike aktørers anvendelse av begreper. Det er ikke nok å bare undersøke de forskjellige betydningsfeltene som rommes i et enkelt ord, altså å gjøre semasiologiske analyser, men i tillegg må man, ifølge Koselleck (2007a, s. 73), også redegjøre for om det finnes flere betegnelser for samme innhold eller begrep, altså synonymy eller såkalte beslektede betegnelser.⁹ Da gjør man en onomasiologisk analyse. Ifølge Ifversen (2003) er det Koselleck benevner som «semantiske felter», mer anvendelig som analyseredskap, mens onomasiologien og semasiologien heller er for inspirasjonskilder å regne. Et semantisk felt kan betegnes som et betydningsfelt der det begrepet som er lagt under lupen, blir knyttet til andre uttrykk og begreper. Her er man særlig oppmerksom på de begrepene som kan sies å være parallellbegreper, og på dem som tar form av motbegreper:

Hvis man ikke inndrager parallell- og motbegreberne, relaterer almene og spesielle begreber til hinanden og registrerer overlappinger mellem forskellige udtryk, er det umulig å undersøge et ords status af »begreb«, hverken for den sociale opbygning eller for politiske frontstillinger. Netop i sin vekslende mellem semasiologiske og onomasiologiske spørgsmål sigter begrephistorien i sidste ende på sagshistorien. (Koselleck, 2007a, s. 76)

Motbegreper opptrer i par og blir til i konfrontasjon med en motpart. Det ene begrepet blir brukt til å betegne den talende selv, mens det andre, som er nedsettende, blir brukt for å omtale den andre, som blir tiltalt, men ikke anerkjent. Poenget er at når slike betegnelser relateres til grupper, må en gruppe for å bli det Koselleck kaller en politisk eller sosial «handlingsenhet», oppstille begreper som avgrensner den fra det andre og definerer seg selv (Koselleck, 2007d, s. 106).

I den synkrone analysen dreier det seg altså om å gjøre rede for et begreps mening innenfor en bestemt historisk og kulturell kontekst både i semantisk og polemisk forstand. Men også innen den synkrone analysen flettes den diakrone inn, idet et begrep alltid består av tre temporale elementer: et *historisk*, som peker mot erfaringen, et *prognostisk*, som peker mot fremtiden og *et polemisk*, som er rettet mot den aktuelle samtiden (Jordheim, 2007, s. 86).

⁹ Det er først og fremst innen lingvistisk semantikk og leksikografi begrepene semasiologi og onomasiologi blir benyttet. Mens den semasiologiske analysen tar utgangspunkt i et bestemt ord og undersøker hvilke ulike betydninger som knyttes til det, slik klassiske leksikondefinisjoner gjør, tar den onomasiologiske analysen utgangspunkt i en idé og undersøker hvilke ord som er knyttet til det og betydningsrelasjonene dem imellom, ikke ulikt ordforklaringene i en tesaurus (Sterkenburg, 2003).

Vi har altså en analysestrategi som krever både en diakron og en synkron analyse av begrepet. For å oppsummere dreier den synkrone analysen seg om å rekonstruere de sosialhistoriske forholdene som begrepet betegner og springer ut av. Deretter må man kartlegge det semantiske feltet for begrepet med henblikk på å undersøke begrepets forhold til andre begreper (parallellbegreper og motbegreper) noe som igjen kan gjøre oss i stand til å beskrive begrepets funksjon i en argumentasjonsstruktur og betydningsinnhold. Avslutningsvis skal de synkrone analysene settes sammen diakront: «I det begreberne ved deres anden gennemgang løses fra den første undersøgelses situationsbundne kontekst, deres betydninger forfølges over tid, og undersøgelserne forbindes med hinanden, bliver de enkelte historiske begrepsanalyser til begrebets historie» (Koselleck, 2007a, s. 67). I avhandlingens konkluderende kapittel vil jeg sammenfatte auteurbegrepets tidslag i dagens norske filmkultur.

Det er særlig når det gjelder den synkrone analysen, der det er begrepenes anvendelse man tar for seg, at Koselleck gjør seg til talsmann for en pragmatisk språkanskuelse, ikke ulik den Quentin Skinner står for. Men den pragmatiske tilnærmingen hos Koselleck forankres ikke språkfilosofisk, og kanskje derfor fremstår fremgangsmåten for den synkrone analysen noe generell. Dette kan også forklares i det aspektet som jeg var inne på over, nemlig at Kosellecks begrepshistorie ikke hovedsakelig retter seg inn mot enkelttekster eller individers handlinger, men mot større sosialhistoriske endringer. Jeg vil nå vise hvordan Quentin Skinners talehandlingsorienterte tilnærming til språklig og begrepslig endring kan styrke de synkrone analysene.

1.5 Quentin Skinner og destabiliseringen av begrepet

Quentin Skinners har ikke først og fremst vært opptatt av begreper og endringene i dem, men snarere av de handlingene begrepene har blitt brukt til å utføre. 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 språkanskuelse.¹⁰ For Wittgenstein er språk først og fremst et kommunikasjonsmiddel, en samling redskaper man benytter seg av for å foreta handlinger. Skinner tilbyr derfor en metode som ikke har begrepets endring som objekt, men derimot endringen i bruken av det. Dette springer ut av Skinners viktigste innvending mot den tradisjonelle idéhistoriske praksisen som han formulerte i sin programmatisk artikkel «Meaning and understanding in the history of ideas» fra 1969:

¹⁰ Austins bok er basert på forelesninger holdt ved Harvard i 1955.

The notion that any fixed 'idea' has persisted is spurious. My concern here, however, is not empirical but conceptual: not to insist that such histories can sometimes go wrong, but that they can never go right. My point is that even if we restrict the study of an 'idea' to a given historical period—so that the problem raised by this type of changed connotation is ruled out—there is still an underlying conceptual confusion in any attempt to focus on an idea itself as an appropriate unit of historical investigation. (Skinner, 1988a, s. 54)

I henhold til Skinner ville selve antakelsen om at det skulle finnes en opprinnelig idé om auteuren, med opphav i den franske auteurkritikken, som ble «foregrepet» av Alexandre Astruc og virkeliggjort av franske filmskapere, bli problematisk. Like vanskelig vil det være å forstå auteurbegrepet i den norske filmkulturen som en direkte overføring av bruken av begrepet i den franske konteksten. For, som Skinner påpeker, en avgrensning i tid, eller for den saks skyld i rom, vil ikke kunne garantere for at ideen, eller begrepets innhold, kan holdes fast fra en tekst til en annen. Feilgrepet ligger, ifølge Skinner, i antakelsen om at det er ideen eller begrepet i seg selv som er forskningens objekt, og om at det finnes en idémessig eller begrepslig essens som har endret seg over tid. Det vi i stedet bør konsentrere oss om, er de forskjellige aktørene og deres historiske kontekst:

As soon as we see there *is* no determinate idea to which various writers contributed, but only a variety of statements made with the words by a variety of different agents with a variety of different intentions, then what we are seeing is equally that there is no history of the idea to be written, but only a history necessarily focused on the various agents who used the idea, and on the varying situations and intentions in using it. (Skinner, 1988a, s. 56)

Selv om Skinner her polemiserer mot den formen for idéhistorie som tar utgangspunkt i «unit ideas», eller ideatomer (praktisert av blant andre Arthur Lovejoy), kan det synes som om Skinner også avviser semantiske studiers tilnærming til historiske tekster og dermed implisitt inntar et standpunkt som underminerer Kosellecks begrepshistoriske prosjekt. Ved at han reduserer all mening til bruk, kan det synes som om Skinner her ender i den andre grøften. Det kan hevdes at Skinners poeng likevel innebærer noe av den samme kritikken som Koselleck rettet mot den tradisjonelle tyske idéhistorien, nemlig nødvendigheten av å bevege seg bort fra forestillingen om idémessige essenser og et referensielt språk og mot en idéhistorisk språkanskelse der det sentrale er anvendelsen av begreper innenfor forskjellige historiske kontekster. Skinners historiske objekt (talehandlingen) åpner slik, på samme måte som Kosellecks begrep, for studiet av språket (talen) i historien (handlingen).

Skinner påpeker i artikkelen «Retrospect: Rhetoric and Conceptual Change» fra 2002, at han ikke hadde kjennskap til Kosellecks begrepshistoriske program før det ble tilgjengelig

i den amerikanske idéhistorikeren Melvin Richters artikler på 80-tallet.¹¹ Skinner beveger seg inn på det begrepshistoriske forskningsfeltet på 70-tallet, og det er også først senere, med studier av begreper som «the state» og «liberty» i henholdsvis 1989 og 1998, at han selv utfører eksplisitt begrepshistoriske undersøkelser. Med bakgrunn fra Cambridge-universitetet har Skinner i likhet med Koselleck forsket på temaer innen politisk og intellektuell historie med hovedvekt på renessanse og opplysningstid. Foruten dette historiske forskningsarbeidet er det i like høy grad på det teoretiske og metodiske feltet Skinner har gjort seg bemerket. Han regnes som en av frontfigurene for den forskningsretningen som har blitt kalt lingvistisk kontekstualisering eller Cambridge-skolen,¹² og som understreket nødvendigheten av å studere språk og konvensjoner innenfor en bestemt periode for å bli i stand til å lese tekster fra denne perioden (Jordheim, 2001). Den akademiske tradisjonen Skinner står i, gjør at begrepsapparatet, og ikke minst den pragmatiske språkanskuelen, bidrar til å fremheve avstanden til Koselleck og hans hermeneutiske skolering og plassering innenfor det tyske sosialhistoriske prosjektet. Men som jeg vil vise under, finnes det flere tangeringspunkter som gjør at Skinners analysestrategier kan fungere som komplementerende for begrepshistoriens perspektiver.

1.6 Begreper som trekk i debatter

Spranget fra mening til handling, fra semantikk til pragmatikk, i Skinners tilnærming gjør noe interessant med lesningen av historiske tekster. I stedet for å spørre hva meningen i teksten er – hva den betyr –, retter man oppmerksomheten mot hva forfatteren av teksten *gjorde* i kraft av å skrive teksten. Alle tekster blir således å regne som innspill i debatter:

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, 1988a, s. 63)

Med Wittgensteins motto «ord er handlinger» gjeninnfører Skinner to sentrale størrelser i lesningen som forsvant ut av syne med nykritikken: forfatteren av teksten og denne forfatterens intensjon med å skrive teksten. For den begrepshistoriske undersøkelsen vil dette medføre at man med Skinner ikke kan behandle begreper som stabile enheter, men at begrepene alltid er knyttet til en talehandling i det de blir brukt som verktøy i intervensjoner i debatter. Skinner

¹¹ Denne artikkelen er en revidert og utvidet versjon av artikkelen «Rhetoric and Conceptual Change», som ble trykket i 1999 i *The Finnish Yearbook of Political Thought*.

¹² Andre navn som ofte knyttes til Cambridge-skolen, er John Dunn, John G.A. Pocock og Anthony Pagden.

selv bruker ofte betegnelsen *move* for å karakterisere dette aspektet, altså et trekk i et spill, noe som alluderer til Wittgensteins språkspill:

There is a sense in which we need to understand why a certain proposition has been put forward if we wish to understand the proposition itself. We need to see it not simply as a proposition, but also as a move in argument. So we need to grasp why it seemed worth making that precise move; to recapture the presuppositions and purposes that went into the making of it. (Skinner, 1988c, s. 274)

Fordelen ved denne betraktningmåten er at det er en tekst eller et begreps performative aspekt som blir det sentrale i lesningen, hvorpå den senere forskerens mulige tilbøyelighet til å forstå begreper ut fra seg selv blir svekket. Den talehandlingsorienterte tilnærmingen fungerer på den måten som et slags fremmedgjøringsmiddel, idet man er nødt til å rekonstruere den debatten teksten og begrepet blir brukt innen, for å finne ut hva som var forfatterens poeng med å skrive den.

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 den realhistoriske. 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 (1988b) tilbyr oss to generelle regler for lesningen av teksten: Den første er at vi ikke bare skal se på teksten som skal analyseres, men også på de forutgående konvensjonene som styrer hvordan man behandler de temaene teksten handler om. Den andre generelle regelen Skinner gir oss, er at vi skal konsentrere oss om forfatterens «mentale verden», hans eller hennes virkelighetsforståelse.

Her er Skinner og Koselleck enige: Man må undersøke begreper ut fra den samtidige forståelsen av dem og ut fra hvilke sosialhistoriske forhold de har tematisert. Denne tilnærmingen motarbeider etterhåndsperspektivets hang til forestillinger om kontinuitet ved innflytelse eller påvirkning, at en idé eller et begrep forblir den samme eller det samme når den opptrer i forskjellige tekster og sammenhenger. Med Skinners talehandlingsorienterte tilnærming blir det forskerens oppgave å gjøre det implisitte eksplisitt, idet målet med det historiske dypdykket blir å finne den argumentative konteksten for anvendelsen av begrepet: Hva slags debatt en aktør ved anvendelsen av det intervenerte i?

Mens Koselleck er opptatt av grunnbegrepene våre og trekker opp lengre historiske perspektiver for å beskrive en sosialhistorisk endring, beskriver Skinner (2002) sin egen innfallsvinkel som pointillistisk, siden han hovedsakelig konsentrerer seg om mer plutselige skif-

ter i begreper, og om enkeltaktører og -tekster. Hos Koselleck er det i mindre grad de enkeltstående tekstene og aktørene som er sentrale, men heller begrepene slik de har funksjon som indikatorer og som faktorer for sosialhistoriske endringer. Skinner reserverer seg mot å innta lengre og bredere sosialhistorisk perspektiv, siden han mener det vil kreve en teori om endring i det sosiale livet selv, en teoretisk geskjeft han stiller seg kritisk til (Skinner, 2002). Skinner påpeker selv den viktigste forskjellen mellom de to tilnærmingene til begreper og endring: «Koselleck is interested in nothing less than the entire process of conceptual change; I am chiefly interested in one of the means by which it takes place» (1999, s. 72). Samtidig sender han dermed en gest til Kari Palonen og hans prosjekt med å forene Kosellecks forskningsprogram med Skinners eget når han skriver at de ikke slår ham som nødvendigvis fullstendig uforenelige.

Jordheim (2004, s. 223) har påpekt at også Skinners perspektiv har behov for semantikken. For er det mulig å spørre hva slags handling begrepet utfører, før man har en forståelse av hva begrepet kan bety i en gitt sammenheng? For at jeg skal kunne vise hvordan den performative anvendelsen av auteurbegrepet kan ha endret seg, må jeg nødvendigvis ha en forståelse av begrepets semantiske innhold og av hvordan det forholder seg til andre ord og begreper som regissør, filmskaper og filmkunstner, som det kan forveksles med – ordene og begrepene som utgjør begrepets semantiske felt. Skinner har også selv benyttet betegnelsen historisk semantikk om metoden han anvendte for å gjøre et begrepshistorisk poeng i *The foundations of modern political thought* (1978).

Poenget er at semantikken blir underordnet pragmatikken hos Skinner, slik at han alltid vil være mest opptatt av aktørers handlinger og de ideologiske og realhistoriske kontekstene for dem, og ikke begrepets egen historie. Diskusjonen om hva disse ulike innfallsvinklene vil ha å si for mine historiske undersøkelser, vil jeg komme tilbake til avslutningsvis i dette kapittelet. Først vil jeg stoppe opp ved Skinners metodiske anbefalinger for de tilfellene der man mener man står overfor begrepsmessig endring. Som nevnt er det ikke et mål å fusjonere de to tilnærmingene, men å trekke det som synes mest relevant, ut av dem begge for å utstyre avhandlingens undersøkelser med egnede og konkrete analyseverktøy.

1.7 Begreper og endring: verktøy for mikroanalysen

Heller enn de store grunnbegrepene er Skinner interessert i å undersøke hvordan «the vocabularies we use to describe and appraise our social world continually wrinkle and slide» (Skinner, 2002, s. 180). Dette skjer ifølge Skinner når et normativt vokabulars evne til å foreta

en spesiell vurdering endres i retning eller i styrke. Spørsmålet man da kan stille seg, er: Er det begrepets mening som har endret seg, eller er det oppfatningen av den praksisen begrepet auteur begrepsligjør som har endret seg?

Dette er en viktig problemstilling, som Skinner tar opp i sin artikkel «The idea of a cultural Lexicon» fra 1979 og i artikkelen «Rhetoric and conceptual change» fra 1999. I den første artikkelen retter Skinner kritikk mot studier av historisk endring i språk og sosial virkelighet slik den blant annet ble praktisert i Raymond Williams' *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society* (1976). Utgangspunktet for kritikken er nettopp at Skinner savner en gjennomgående metodologisk tilnærming til studiet av historisk endring i språk og sosial virkelighet. Ifølge Skinner reduserer Williams all språklig endring til endring i mening, uten å ta høyde for de forskjellige måtene dette kan ha skjedd på. For hva er det vi diskuterer ved et ord når vi er uenige om hvorvidt det burde eller ikke burde bli anvendt som beskrivelse av en gitt handling eller tilstand? spør Skinner innledningsvis. Ifølge Skinner kan man være uenige om minst tre forskjellige ting, som ikke i seg selv nødvendigvis handler om begrepets mening. Vi kan være uenige om 1) hva som er kriteriene for bruken av begrepet, 2) hva begrepet refererer til, det vil si om disse kriteriene er til stede i et gitt tilfelle, og 3) hva slags type talehandlinger begrepet kan bli brukt til å utføre. Eksempelvis kan man spørre seg om de franske auteurkritikernes hyllest av enkelte amerikanske B-filmregissører først innebar en endring i *kriteriene* for å regne noen som auteur eller filmkunstner, eller om det var en endring i begrepets referensialitet, altså i hva slags type filmskaper begrepet kunne brukes om. Som eksempel kan man peke på at ifølge Susan Hayward (1993) innebar auteurkritikernes hyllest av amerikansk B-film ikke først og fremst en endring i kriteriene for bruken av auteurbegrepet, men heller en endring i begrepets referensialitet – altså hva slags filmskaper som kunne bli utropt til kunstnere siden disse filmskaperne, på tross av de industrielle arbeidsforholdene, også kunne sies å skape film ut fra det grunnleggende kriteriet: personlig visjon. Det tredje aspektet kan sies å være det samme: Benevnelsen auteur ble brukt til å *hyll* en filmskaper.

Hovedpoenget med å trekke frem dette eksempelet er å illustrere at det ikke nødvendigvis er begrepets mening som endrer seg, men samfunnets holdninger til det sosiale fenomenet som begrepet blir brukt til å beskrive. I den senere artikkelen fra 1999 blir ikke disse distinksjonene nevnt, men poenget er fortsatt det samme. I stedet tar Skinner her utgangspunkt i den retoriske teknikken kjent fra den klassiske retorikken som *paradiastole*, eller retorisk omskriving. Her vil den begrepslige endringen først og fremst være på det tredje aspektet nevnt over, altså hva slags talehandling begrepet blir brukt til å utføre. Ifølge Skinner står man overfor en retorisk omskriving når «an action or state of affairs is described by means of an

evaluative term that would not normally be used in the given circumstances» (Skinner, 2002, s. 182). Poenget med retorisk omskriving vil være å overbevise et publikum om at den uvante evaluerende termen, på tross av hvordan det kan synes ved første øyekast, kan passe på den gitte handlingen eller tilstanden. For eksempel: Filmen er ikke rotete og subjektivt fortalt, men impresjonistisk og kunstnerisk. Hvis man ikke deler den aksepterte oppfatningen av for eksempel en sosial tilstand eller handling, kan man indikere sin dissens ved å droppe den korresponderende termen fra vokabularet. Eller hvis det dreier seg om et ord som har en positiv evaluerende funksjon, kan en aktør for eksempel bruke det på en rent beskrivende måte og ikke en evaluerende. Dette vil for eksempel bety at når en aktør anvender auteur som en rent beskrivende term, kan man si at det har skjedd en retorisk endring. Og når Skagen (2007) hevdet at auteur har blitt et skjellsord på norsk, er det ikke dermed sikkert at det er «meningen» med ordet som har endret seg, men derimot den holdningen samfunnet har til den formen for filmpraksis, de typer estetiske uttrykk, som auteurbegrepet er assosiert med.

Et viktig poeng her er at når et begrep endres, vil også forholdet det har til vokabularet rundt, endres. Med Kosellecks terminologi kan vi gå ut fra at begrepets posisjon i et semantisk felt forrykkes. Med Skinner vil det handle om at man forsøker å få gehør for en ny (ideologisk) holdning til virkeligheten.

1.8. Perspektivet oppsummert

Kosellecks og Skinners tilnærminger til historiske tekster og begreper har blitt betegnet som «hermeneutics of conflict». Og det er kanskje det de begge på forskjellige vis tilfører denne undersøkelsen. Koselleck åpner for avhandlingens begrepshistoriske perspektiv, nemlig at auteurbegrepet rommer erfaringer og forventninger fra forskjellige tider. Perspektivet er verdifullt fordi det er en måte å tilnærme seg begrepets historisitet på som knytter det til filmhistoriens materialitet, altså filmkulturens erfaring. Både filmer og filmkritikk og andre filmdebatter i tidsskrifter og aviser, i tillegg til de filmvitenskaplige fremstillingene av den norske filmhistorien, har bidratt til dette erfaringsrommet. Jeg kan derfor ta utgangspunkt i min erfaring, som ifølge Koselleck tar del i en intersubjektiv kulturelt betinget erfaring, for å undersøke fortiden.

Når jeg leser fortidige debattinnlegg og filmkritikker, må jeg være klar over min historisk betingede forståelse av begrepet. Det kan åpne opp for forståelse av de måtene begrepet ble brukt på, og hvilke ideologiske debatter det har inngått i, debatter som på tross av sin relative nærhet til vår egen tid også skiller seg fra dagens debatter. Med referanse til David

Lowenthals bestselgende bok fra 1985 ga Skinner i et intervju et motto som leder avhandlingens synkrone analyser: «I have always tried to write about the need to treat the past as a foreign country and to see things from their point of view» (Koikkalainen & Syrjämäki, 2002, s. 56).¹³ I Skinners performative språkanskuelse blir dette forholdet satt på spissen ved at begrepet destabiliseres. Dette vil jeg hevde er fortrinnet ved den performative språkanskuel- sen, nemlig at man ikke slipper av syne begrepets polemiske aspekt i de ulike kontekstene det opptrer i.

Med Kosellecks begrepshistoriske perspektiv spør jeg: *Hvilke erfaringer og forventninger ligger investert i begrepet om auteuren i norsk filmkultur?* Her er det den erfarings- endringen som ligger til grunn for endringen i auteurbegrepet, jeg er ute etter å finne og un- dersøke. Erfaringen er også avhengig av en større sosialhistorisk erfaringsendring som har satt kulturfeltet i nye relasjoner til politikken, og kunsten i nye relasjoner til det kommersielle feltet. Dette er forhold som filmkulturen i høyeste grad er preget av. Samtidig som filmhisto- rien derfor må ses i dette større politiske og sosialhistoriske lyset, ser vi at aktørene i den norske filmkulturen ikke er så altfor mange, og noen har gitt konfliktlinjene markante uttrykk. Med Skinners talehandlingsperspektiv spør jeg: *Hvordan er auteurbegrepet blitt tatt i bruk for å utføre forskjellige talehandlinger?* Målet er å vise hvordan begrepet har blitt anvendt på forskjellig måte til ulike tider av aktører i ulike situasjoner og med ulike intensjoner med å bruke begrepet. Samtidig som Skinner (1988a, s. 56) hevder at dette er den eneste måten historien om et begrep eller en idé kan bli skrevet på, innrømmer han at det også vil være et nærmest absurd ambisiøst foretagende. Vel vitende om dette (og om at Skinner selv har begitt seg ut på slike absurde prosjekter) vil jeg likevel begi meg ut på å skrive historien om au- teurbegrepet i norsk filmkultur.

¹³ Tittelen fra Løwenthals bok, *The past is a foreign country* har blitt et ordtak. Opprinnelig skriver det seg fra åpningssetningen til romanen *The Go-Between* av L.P. Hartley fra 1953: «The past is a foreign country: they do things differently there.» Romanen ble senere filmatisert av Joseph Losey.

Kapittel 2: Auteurbegrepets franske opphav og historie

Det mest pregnante – og mest kjente – uttrykket for ideen om filmregissøren som filmproduksjonens kunstneriske instans var *la politique des auteurs* – en filmkritisk holdning som ble forfektet av en ung gruppe kritikere i det franske filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* på 50-tallet.¹⁴ Av auteurkritikernes polemiske begreper var auteurbegrepet det som provoserte mest i sin samtid, og det som senere ble eksportert til andre filmkulturer. Auteurismen, synet på film som hovedsaklig et uttrykk for regissørens personlighet og verdenssyn, ble det dominerende innen filmkritikk og filmteori fra slutten av 50-tallet og godt inn på 60-tallet. I filmhistorisk sammenheng har auteurkritikkens viktigste funksjon vært å bære fram det som av svært mange regnes som den viktigste omveltningen i europeisk filmhistorie: *la nouvelle vague*, den franske nye bølgen.

Auteurkritikken er både beundret og utskjelt, men betydningen den har hatt for den europeiske filmkulturen er hevet over tvil. Som en konsekvens har auteurkritikken blitt behandlet i svært mange bøker og artikler. De ulike fremstillingene vektlegger ulike aspekter ved den, som betydningen for fremveksten av en mer estetisk orientert filmkritikk eller funksjonen som et springbrett for de franske nybølgereregissørene og som premissleverandør for filmvitenskaplig praksis og konsolideringen av institusjonen *art cinema*.¹⁵ Felles for flere av fremstillingene er forståelsen av auteurkritikken som en strategisk manøver for å heve filmens status til kunst på lik linje med andre kunstarter, og å legitimere en ny form for filmkunstnerisk praksis (Stam, 2000, s. 87). Strategien gikk ut på å gi filmen en kunstner – auteuren – som ifølge blant andre John Caughie og David Buscombe (1973) lå tett opp til det romantiske geniet: «Ironically, the intervention of auteurism, its critical revolution, was simply the installation in the cinema of the figure who had dominated the other arts for over a century: the romantic artist, individual and self-expressive» (Caughie, 1981, s. 10). Det ironiske ligger i at film som et industrielt, folkelig og kollektivt produkt vanskelig kan tilskrives en person alene.

I boka *Theories of Authorship* fra 1981 ser John Caughie auteurkritikken som en variant av auteurismen: «While Truffauts article may have initiated auteurism as a critical policy for the magazine, it did not invent the idea of auteurism» (1981, s. 24). For det første var ideen

¹⁴ Heretter vil filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* refereres til som bare *Cahiers*.

¹⁵ Michel Marie (2003) vektlegger hvordan auteurkritikken kan anses som en kunstnerisk skole for den nye bølgen. Naomi Green (2007) sporer i sin bok de sosiale og kulturelle endringene i etterkrigstidens Frankrike som ledet frem til den franske nye bølgen.

om den romantiske kunstneren allerede en etablert idé, for det andre påpeker Caughie at lignende filmkritiske holdninger ble praktisert av Lindsay Anderson og hans kolleger på begynnelsen av 50-tallet i det britiske *Sequence*, og at selve tidsskriftet *Cahiers*, som *La Revue de cinéma* før det, var basert på «an idea of auteurism».¹⁶ I tillegg fremheves gjerne Alexandre Astrucs essay «La Naissance d'une avant-garde: La Caméra-Stylo» som et første manifest for auteurbegrepet. David Bordwell har påpekt at André Bazin i løpet av de fem første årene etter andre verdenskrig «changed the face of film criticism» med sine filmkritiske og filmteoretiske essays ved å etterlyse «films of authorship» (Bordwell, 1989, s. 45). Auteurkritikerne i *Cahiers* oppfant dermed ikke termen auteur, eller ideen om regissøren som den kunstneriske instansen i filmproduksjonen, men med auteurkritikken ble auteurbegrepet for første gang systematisk anvendt som et kjernebegrep i en bevegelse som lyktes i å prege filmkritikk, filmteori og filmkunstnerisk praksis på en avgjørende og varig måte.

Hensikten ved nok en gang å diskutere Astrucs og Truffauts essayer og den franske auteurkritikken er å legge selve auteurbegrepet under lupen. Dette innebærer å undersøke hvilke erfaringer og forventninger som lå nedfelt i begrepet i filmkulturen i Paris på 50- og 60-tallet.¹⁷ I dette kapittelet vil jeg i den første delen undersøke hvilke erfaringer og forventninger som ble investert i auteurbegrepet i Astrucs essay fra 1948. Samtidig vil jeg rette oppmerksomheten mot den argumentative konteksten for å belyse Astrucs intensjon med å bruke auteurbegrepet i sitt essay. I den andre delen tar jeg for meg auteurkritikken innen *Cahiers du Cinéma* og auteurbegrepet som et generasjonsspesifikt begrep som ledet fram til en filmkunstnerisk praksis, den nye bølgen. Her er det også relevant å undersøke om auteurbegrepet innen auteurkritikken tok form av det Koselleck kaller et bevegelses- eller forventningsbegrep. Avslutningsvis vil jeg kort oppsummere hvordan auteurbegrepet ble utfordret og kritisert i de to påfølgende tiårene, først av strukturalismen og politiseringen av kulturlivet, og siden fra feministisk hold på 70- og 80-tallet.

2.1 Auteurbegrepet, art cinema institusjonen og den romantiske kunstnerrollen

«To come to the point: the cinema is quite simply becoming a means of expression, just as all the other arts before it», skrev Alexandre Astruc i essayet «La Naissance d'une avant-garde:

¹⁶ André Bazin og Jean George Auriol stiftet tidsskriftet *La Revue de cinéma* i 1947. Det var en forløper for *Cahiers*, som Bazin stiftet etter Auriols død i 1950.

¹⁷ Dette kunne vært tema for en egen avhandling, så denne fremstillingen er ment å tjene det begrepshistoriske overblikket og de sentrale problemstillingene tilknyttet auteurbegrepet heller enn detaljene.

La Caméra-Stylo» i 1948 og hadde med det forfattet det som senere er blitt betraktet som auteurkritikkens og den nye bølgens første manifest og en av de mest siterte tekstene i fransk filmhistorie (Neupert, 2007, s. 47).¹⁸ Astrucs proklamasjon om at filmen var en personlig uttrykksform mer egnet for den nye tiden, vant gjenklang i samtiden. Samme år som Astruc skrev dette essayet, sammenlignet den franske filmkritikeren og -teoretikeren André Bazin filmkameraets bevegelser med malerens penselstrøk i essayet «An aesthetic of reality» (1948/2002). På bakgrunn av stilistiske likhetstrekk i Rossellinis og Orson Welles' filmer var det, ifølge Bazin, mulig å snakke om en «lingvistisk revolusjon» innen filmen i retning av en mer realistisk filmkunst. I en fotnote gjorde Bazin et poeng av at på tross av alle krediterte under overskriften «manuskript» i italiensk film, var det i siste instans regissøren Rossellini som hadde det avgjørende ordet.¹⁹ At film var resultat av et unikt skapende individs visjon ble satt på spissen i Astrucs essay fra 1948, der han med henvisninger til Robert Bressons, Orson Welles' og Jean Renoirs filmer hevdet at filmen var i ferd med å utvikle seg til et kunstuttrykk på høyde med romanen og malerkunsten:

After having been successively a fairground attraction, an amusement analogous to boulevard theatre, or means of preserving images of an era, it is gradually becoming a language. By language I mean a form in which artists can express their thoughts, however abstract they may be, or translate their obsessions exactly as they do in the contemporary essay or novel. (Astruc, 1948/2009, s. 32)

Astrucs poeng med å sammenligne regissøren med forfatteren og maleren synes å være det samme som det man anvendte på poesien for å heve dets sosiale status, under Horats' *ut pictura poesis* «slik bildet er, slik er også diktningen (poesien)» (Sveen, 1995, s. 13). For mens diktningen ikke hadde hatt høy sosial status, men ble oppfattet som håndverk (tekhne), ble maleriet oppfattet som intellektuell aktivitet, det vil si *ars liberalis*, fri kunst. På samme måte fremhevet Astruc hvordan den nye filmen ikke var håndverksmessig reproduksjon (mimesis), men en kreativ uttrykksform på linje med forfatterens: «Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The film-maker/author writes with his camera as a writer writes with his pen» (Astruc, 1948/2009, s. 35). Bazin utviklet ideen om film som en form for skrift i tre essays publisert på begynnelsen av 50-tallet, hvorav

¹⁸ Artikkelen ble først publisert i tidsskriftet *L'Écran française* 144, 1948.

¹⁹ Bazin forklarte at selv om over et dusin personer krediteres for manuskriptarbeidet i italienske filmer, skal ikke dette tilsynelatende beviset på samarbeid bli tatt for alvorlig. Grunnen til dette er, ifølge Bazin, at dette tilsynelatende samarbeidet på manuskriptet er ment å gi produsenten en «naivley political assurance», og at italienernes begrep om manuskript er knyttet til deres «concept of a collective paternity according to which everyone contributes with an idea without any obligation on the part of the director to use it.» Regissøren er altså den som har det siste ordet, og arbeidsformen bak manuskriptet bør ifølge Bazin derfor heller sammenlignes med jazzens improvisasjon enn med «the assembly line of American scriptwriters» (2002, s. 59).

det første stod på trykk i *Cahiers'* første nummer i 1951. Det som burde oppta filmkritikeren, var filmens stil og form, hevdet Bazin i essayet «The evolution of film language», der han understreker hvilken kunstertype regissøren bør sammenlignes med: «The film-maker is no longer simply the competitor of the painter or the playwright; he is at last the equal of the novelist» (Bazin, 1958/2009a, s. 88).²⁰

Selv om Bazin er kjent for senere, i 1957 (Bazin, 1957/2009b), å ha advart auteurkritikerne mot å la et ensidig auteurperspektiv utvikle seg til «en peronlighetskult», opererte han selv med en distinksjon mellom auteurs og håndverkere i sin artikkel om *The red badge of courage* (John Huston, 1951) fra 1953, der han skilte mellom Hitchcock, en sann auteur, og Huston, en iscenesetter (Buscomb, 1981, s. 23). Som Buscomb påpeker, var denne distinksjonen grunnleggende også i de påfølgende auteurkritiske tekstene:

All the articles by Truffaut, Bazin and Rivette from which I have quoted share this belief in the absolute distinction between *auteur* and *metteur en scène*, between *cinéaste* and “*confectionneur*,” and characterise the difference between the *auteur's* ability to make a film truly his own, i.e. a kind of original, and the *metteur en scène's* inability to disguise the fact that the origin of his film lies elsewhere. (Buscomb, 1981, s. 24)

Når skillet mellom kunst og håndverk i filmen ble sentral for Astruc, Bazin og auteurkritikerne, var det, som Caughie (1981) med flere har understreket, den romantiske kunstnerrollen som utgjorde modellen for autoren. Dette må ses i sammenheng med den sentrale posisjonen filmen fikk i den franske etterkrigstiden. Denne perioden var preget av gjenreisningen av Frankrikes institusjoner og renommé. Etter krigen fikk Paris' cinefile filmkultur fra 20- og 30-tallet en renessanse med oppblomstring av filmtidsskrifter, filmklubber og cinema-teker som tiltrakk seg et ungt, intellektuelt publikum.²¹ I det nye kulturklimaet hadde André Bazin en nøkkelrolle. Bazin skrev om film i tidsskrifter som *Esprit* og *La Revue de cinéma* og holdt forelesninger i filmklubben *Objectif 49*. Medarrangører og forelesere ved *Objectif 49* var filmregissører som Jean Renoir, Jean Cocteau, Robert Bresson og Alexandre Astruc. Den cinefile filmklubbevegelsen nådde et høydepunkt omkring 1954 med over 200 filmklubber som talte over 100 000 medlemmer, mens kinoene hadde sine høyeste publikumstall i 1957.²² Film ble et seriøst diskusjonstema. Til forskjell fra 20- og 30-tallets *film d'art*-bevegelser, som knyttet filmens kunstneriske potensial til bestemte skoler, som ekspresjonismen

²⁰ Artikkelen «L'évolution du langage cinématographique» ble først utgitt i 1958, men er satt sammen av tekster publisert i tidsrommet 1950-1955 (Hillier, 1985, s. 101).

²¹ Cinefile beskrives som en form for lidenskapelig interesse for film, filmteori og filmkritikk.

²² Kinoene hadde stigende publikumstall siden krigen, og man fikk et høydepunkt i Europa i 1956 og Frankrike i 1957. Deretter sank publikumstallene drastisk (Neupert, 2009, s. 8).

og impresjonismen, var det nå filmens særegne kunstneriske potensial som sto i sentrum. Man fikk en spesialisert filmkritikk i nyetablerte filmtidsskrifter som *Cinévie*, *Cinévue*, *Cinémonde*, *Ciné-Miroir*, *Paris-Cinéma*, *Raccords*, *L'Age du cinéma*, og *L'Écran français* der Alexandre Astruc altså publiserte sitt berømte essay i 1948. Også filmfestivalene ble etablert rett forut for og etter den andre verdenskrig.²³ Da som nå fungerte festivalene som formidlingskanal og utstillingslokale – filmene ble bedømt, rangert (de beste mottok priser) og solgt. Fra et kultursosiologisk perspektiv er det dermed i denne perioden filmen tar form av en autonom institusjon bestående av egne underinstitusjoner: et spesialisert filmpublikum, en spesialisert filmkritikk, egne diskusjonsfora og utstillinger (filmfestivaler, cinemateker), filmteorier, filmfilosofi og institusjoner for utdanning av kunstnere.²⁴ Først ved opprettelsen av alle disse underinstitusjonene blir filmen en autonom sosial institusjon med de funksjonene som kreves av Kunstinstitusjonen med stor K (Danbolt, 1999). Filmens viktigste underinstitusjoner kommer altså på plass parallelt med at auteurbegrepet blir et omdreiningspunkt i debatter om filmens legitimitet som autonom kunst. Fra et begrepshistorisk perspektiv artikulerte Astrucs essay en bestemt situasjon der auteur betød kunstner og tok opp i seg de erfaringene som er knyttet til fremveksten av en autonom kunstinstitusjon. For å vise mer presist hvilke erfaringer og forventninger som ble investert i begrepet, vil jeg undersøke hvordan Alexandre Astruc brukte auteurbegrepet til å utføre en bestemt talehandling.

2.1.1 Astrucs auteur i 1948

For å finne ut hva Alexandre Astruc *gjorde* i sitt essay fra 1948, er det nødvendig å se på artikkelens argumentative kontekst. Astrucs artikkel må ses i lys av etterkrigstiden og hans posisjon som vordende regissør i møte med en lukket filmindustri og i lys av en pågående maktkamp mellom regissører og manuskriptforfattere. Astrucs mål med essayet fremgår av både tittelen og de første avsnittene: Det er å rette oppmerksomheten mot en ny tendens som han profetisk hevdet bare var begynnelsen på en større omfattende endring i filmen:

It is not just a coincidence that Jean Renoir's *La Règle du jeu*, Orson Welles' films, and Robert Bresson's *Les Dames du Bois de Boulogne*, all films which establish the foundations of a new future for the cinema, have escaped the attention of critics, who in any case were not capable of spotting them. (Astruc, 1948/2009, s. 31)

²³ Den årlige filmfestivalen i Venezia, tilknyttet biennalen, ble etablert allerede i 1934, men det var først etter annen verdenskrig at festivalen ble en viktig formidlingskanal og et utstillingslokale for film. Cannes filmfestival var også påtenkt før krigen, men den første festivalen ble avholdt i 1946. Deretter kom filmfestivalene i Locarno (1946), Karlovy Vary (1946), Edinburgh (1947) og Biarritz og Berlin (1950).

²⁴ Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC) ble etablert i 1944.

Ved å utpeke en ny avantgarde og knytte den til bestemte regissørnavn og filmer kastet Astruc lys over den franske filmens situasjon etter krigen og pekte på muligheten for å skape en ny filmpraksis: «Let's face it: between the pure cinema of the 1920s and filmed theatre, there is plenty of room for a different and individual kind of film-making» (1948/2009, s. 34). Det er på vegne av denne tredje, individuelle og marginale filmkunstneriske praksisen Astruc talte i essayet. Ifølge Astruc var det denne marginale filmproduksjonen som i sin tur ville ta over romanens funksjon som den viktigste kunstformen. Dette utgangspunktet ga Astrucs bruk av auteurbegrepet et offensivt preg:

Alexandre Astruc was the embodiment of the revolutionary hopes of a renewed cinema after the war. True, Clément, Bresson, and Melville were already making films in a new way, but making them in the age-old industry. Astruc represented a new, arrogant sensibility. He had grown up on the ideas of Sartre and was one of the youthful literati surrounding the philosophers in the Saint-Germain-des-Prés cafes. There he talked of a new French culture being born, one that demanded new representations in fiction and film. (Andrew, 1998, s. 26)

Astruc hadde bakgrunn som litteraturkritiker, og han hadde utgitt en roman før han begynte som filmkritiker i 1945. I årene før Astruc skrev det berømte essayet, arbeidet han som assistent på Marcel Achard og Marc Allegrets filmer og laget to kortfilmer selv. Som den amerikanske filmhistorikeren Alan Larson Williams har påpekt, var det derfor Astrucs egen fremtid som filmregissør som sto på spill da han skrev essayet:

Astruc composed his famous essay The birth of the new avantgarde in frustrated reaction to many of the obstacles to entry into the industry. "One has to have one's card—like prostitutes do," he later recalled. ... Since one could not make cinema, he felt, one had to begin by describing what one would do if one could. (Williams, 1992, s. 306)

I løpet av krigsårene hadde det kommet til rundt tjue nye regissører, men ifølge Susan Hayward avtegnet ikke denne revitaliseringen seg i filmene som ble laget: «On the surface, therefore, there is an aura of uninventiveness about the cinema of this period, which is partly due to the sameness with the past» (1993, s. 158). Selv om krigen hadde avsluttet en del karrierer i filmindustrien, var det vanskelig for nye å komme til.²⁵ De fleste nye regissørene som fikk innpass, hadde også vært assistenter hos de etablerte regissørene eller gjennomført utdanning ved IDHEC. Den amerikanske filmhistorikeren Tim Palmer har beskrevet situasjonen slik: «By 1947, in fact, the film industry was becoming ossified indeed. Trainees underwent sys-

²⁵ Flere måtte flykte fra nazistene, andre kunne ikke fortsette etter krigen på grunn av at de hadde samarbeidet med dem.

tematic authorization and then worked to a defined trajectory after an intensive period of indoctrination—usually lasting more than decade—entailing low-paid work under established veterans» (2007, s. 6). En viktig grunn til at nye krefter ikke gjorde seg gjeldende i årene etter krigen, var den franske filmindustriens strenge konvensjoner for filmproduksjon, iverksatt av *Centre national de la cinématographie* (CNC), og de sterke fagforeningene, som krevde at alle filmarbeidere skulle ha utdanning fra den nyopprettede filmskolen og være organiserte. «Rigid training and designated trade roles were now requisite, while industrial relations were further concretized by a newly professionalized relationship between producers and trade unions, notably the *Confédération générale des travailleurs* (CGT)» (Palmer, 2007).

Restriksjonene gjorde at yngre regissører som Alain Resnais og George Franju ikke slapp til før på femtitallet (Hayward, 1993, s. 159). Noen få regissører, som Robert Bresson og Jean Pierre Melville, klarte å etablere seg utenfor studiosystemet, men med store problemer. Melville etablerte sitt eget produksjonsselskap og lagde filmen *Le Silence de la mer* (1949) på små, private midler. Dette medførte at han måtte betale en større bot for filmen, siden den ifølge fagforeningens reglement var laget på et for lavt budsjett og hadde for få ansatte, og at det medførte at den ble annonsert som en amatørfilm. «But Melville did not object being labelled an amateur since he was proud to be working outside the system he found so closed and artificial», skriver den amerikanske filmviteren Richard Neupert (2007, s. 65).

Den romantiske kunstnerrollens vektlegging av kallet og inspirasjonen, og skepsisen til skolelærdom, passet derfor som hånd i hanske for en ung, mer eller mindre autodidakt regissør utenfor den etablerte filmindustrien, og i disse årene fikk amatørbegrepet en god klang hos en ny generasjon filmskapere. Som Dudley Andrew har pekt på, var endringer i produksjonsforholdene også avgjørende for at auteurbegrepet ble et nøkkelord i debattene etter krigen: «Now after the war, with the fault lines of the system cracking wide open, new talents expected to take over that system, goaded by upstart critics like Bazin and Astruc» (2010, s. 101).

Astrucs egen situasjon lignet Melvilles, men i stedet for å produsere selv, grep han til pennen og satte på begrep erfaringen av en maktkamp mellom regissører og manuskriptforfattere som de sistnevnte så ut til å gå seirende ut av. Ifølge Caughie ble auteur tradisjonelt brukt om manuskriptforfatteren, eller i en mer generell forstand om kunstneren som hadde laget filmen, dens opphavsmann, men «in the work of *Cahiers* the latter sense came to replace the former, and the auteur was the artist whose personality was ‘written’ in the film» (Caughie,

1981, s. 9). Men når Caughie hevdet at auteur før auteurkritikken kunne referere både til forfatteren av filmens manuskript og til filmskaperen eller filmkunstneren i generell forstand, er ikke det helt presist. Som Susan Hayward påpeker, refererte auteurbegrepet i fransk filmkultur på tjuetallet, i motsetning til det tyske *Autorenfilm*, bare til regissøren og ikke til manuskriptforfatteren: «In France the concept of the auteur (in the 1920s) comes from the other direction, namely that the film-maker is the auteur—irrespective of the origin of the script. Often, in fact, the author of the script and film-maker were one and the same» (Hayward, 2000, s. 20). Når det to tiår senere ble diskutert hvem som var filmens kreative opphavsmann, var det fordi det da ikke var like opplagt.

Etter lydfilmens inntreden og de litterære adaptasjonenes popularitet på 30-tallet hadde manuskriptforfatterne fått en stadig mer sentral posisjon i fransk film. Siden lydfilmens gjennombrudd hadde både dialogen og mer komplekse fortellinger bidratt til å fremheve manuskriptforfatterens rolle, mens filmens visuelle språk, regien, ble mindre bærende som virkemiddel. Mens filmskaperne på 20-tallet hadde eksperimentert med og utviklet det visuelle språket, ble det nå hevdet at lydfilmen medførte en kunstnerisk forringelse og tilbakevending til filmet teater (Hayward, 1993, s. 156).²⁶ Andre mente derimot at lydfilmen var et betydelig fremskritt for den syvende kunstart. Ledende for denne posisjonen var den kjente forfatteren og filmregissøren Marcel Pagnol (1895–1974) med utsagn som «any sound film that can be projected silently and still remain comprehensible is a very bad film» (Hayward & Vincendeau, 1990, s. 9).²⁷ Pagnols egne filmer var svært tradisjonelle, flere av dem var basert på teaterstykker, og filmene hans trakk et stort publikum. Ledende for den andre fronten i denne debatten var filmskaperen René Clair som representerte tjuetallets mer eksklusive avantgarde, som foruten å lage eksperimentell film for et lite publikum skrev filmteori og filmkritikk. Da amerikanske filmer strømmet innover Frankrike i 1945 etter krigens blokade, møtte den franske filmindustrien utfordringen ved å satse på såkalte kvalitetsfilmer. Med dyre, prestisjetunge filmer basert på fransk litteratur skulle europeisk kvalitet, tradisjon og kultur konkurrere mot amerikansk kvantitet. Etter krigen var det derfor en tendens i retning av en mer litterær film som skrev seg tilbake til 30-tallet, og som ga manuskriptforfatterne en sterk posisjon:

²⁶ Den tekniske årsaken til dette var at man hadde direkte lydopptak, og de store og tunge kameraene måtte stå stille for ikke å skape støy (Hayward, 1993, s. 156).

²⁷ Debatten mellom René Clair og Marcel Pagnol om lydfilmens virkninger på filmen og dialogens status dateres til tidsrommet 1929–1933. Marcel Pagnol var den første filmskaperen som ble tatt opp i Det franske akademiet. Det skjedde i 1946.

The dominance of the literary adaptations in cinematic production led to an increased importance being attached to the scriptwriter. The 1930s witnessed a lionising of the few grand scriptwriters who, because of the enormous cultural capital they brought with them, were still giants, in the eyes of producers at least, well into the 1950s. (Hayward, 1993, s. 161)

Da Astruc hevdet at film til da hadde vært «boulevard theatre», var det nettopp Pagnols filmer han siktet til: «these everyday films which, year in and year out, show their tired and conventional faces to the world» (1948/2009, s. 31). Det er også Clair–Pagnol-debatten Astruc tar opp igjen når han skriver frem en avantgarde i filmen. Derfor påpeker Dudley Andrew at avantgardebegrepet er vel så viktig i Astrucs essay som begrepet *caméra-stylo* når det gjelder å gi auteurbegrepet legitimitet som en ny filmkunstnerisk praksis: «Steeped in film history, they knew that avant-garde films had distinguished themselves as single (signed) works, non-negotiated and non-negotiable, so they resurrected the term in 1948 to support the conception of the feature as the product of a unique creative force» (Andrew, 2010, s. 101). Pagnol–Clair-debatten var også en debatt om filmens kulturelle status. Clairs filmkunstneriske praksis var høykulturell, mens Pagnols filmer henvendte seg til det brede lag av befolkningen.

Når Astruc skrev at manuskriptforfatteren og regissøren skulle smelte sammen til en, var det derfor en tilbakevending til det franske tjuetallets auteurbegrep, men med den viktige forskjellen at begrepet nå ikke bare blir brukt om marginale regissører som lagde eksperimentell film. Astruc innledet derfor en ny offensiv i en maktkamp mellom regissører og manuskriptforfattere, som Truffaut fulgte opp seks år senere med fornyet polemisk styrke i essayet «Une Certain Tendance dans le cinéma française». Når Astruc hevdet at regissøren og manuskriptforfatteren ville smelte sammen til en i den nye filmen, dreide det seg om at det var en kunstners individualitet og visjon som skulle komme til uttrykk:

How can one possibly distinguish between the man who conceives the work and the man who writes it? Could one imagine a Faulkner novel written by someone other than Faulkner? And would *Citizen Kane* be satisfactory in any other form than that given to it by Orson Welles? (Astruc, 1948/2009, s. 36)

At Astruc hyllet André Malraux' filmatisering av sin egen roman *L'Espoir*, viser at det primært var utviklingen av filmmediets muligheter som opptok ham. Tilsvarende kritiserte han filmskapere som adapterte Balzacs eller Dostojevskijs romaner fordi de, ifølge Astruc, unnskyldte tilpasningene sine ved å henvise til at filmen ikke var i stand til å uttrykke psykologiske eller metafysiske overtoner. Adapsjon av bøker var ikke problemet i seg selv, men at de laget filmer som ikke var tro mot bøkene, fordi det ble antatt at det ikke var mulig. Astruc var dypt uenig og anklaget manuskriptforfatterne for manglende *kunstnerisk kreativitet*: «Well,

the only cause of these compressions is laziness and lack of imagination.» Hovedpoenget med å trekke parallellen mellom romanforfatter og regissør synes derfor ikke å være at regissøren også skal forfatte filmens manuskript, men at filmens språk skulle bli jevnbyrdig med litteraturens: «What interests us is the creation of this new language. We have no desire to rehash those poetic documentaries and Surrealist films of twenty-five years ago every time we manage to escape the demands of a commercial industry» (Astruc, 2009, s. 35).

Hvis det var snakk om å stå for både filmens manuskript, regi og produksjon, ville Pagnol vært et bedre ideal, siden han, foruten å fungere som manuskriptforfatter og regissør, også produserte filmene sine. Ser man på Astrucs egen filmpraksis, blir dette tydeligere: Han baserte selv sine fire spillefilmer mellom 1955 og 1962 på romaner skrevet av andre enn ham selv: *Les Mauvaises Rencontres* (1955) etter en roman av Cécil Saint-Laurent, *Une Vie* (1958) etter en roman av Guy de Maupassant, *La Proie pour l'ombre* (1961) etter en roman av Françoise Sagan (manuskript av Astruc og Claude Brulé) og *L'Éducation sentimentale* (1962) etter en roman av Gustav Flaubert (manuskript og dialog av Roger Laudenbach og Roger Nimier). Astruc er kun kreditert i manuskriptarbeidet på to av dem. Men allerede med kortfilmen *Le Rideau cramoisi* (1953), som han baserte på en roman av Jules-Amédée Barbey d'Aureville (1808–1889), kom et nytt og utforskende filmspråk til uttrykk:

Finally in 1952 he was able to make *Le Rideau cramoisi* in his own way. It was a remarkable way: this nineteenth-century mystery tale was reduced to a set of unforgettable images and a soundtrack that contained no dialogue whatsoever. Pushing the voice-over discoveries of Bresson and Melville to the limit, Astruc's narrational device places the film somewhere between dream and memory. (Andrew, 1998)

Astrucs begrep om kamerapennen var sentralt for å frigjøre filmen fra litteraturen og tradisjonell historiefortelling. Astruc var her på linje med de unge og eksperimentelle romanforfatterne i deres opprør mot den tradisjonelle realistiske romanen. Samme år som Astruc skrev sitt essay, hadde Nathalie Sarraute, som senere fikk status som en ledende skikkelse i den litterære retningen nyromanen, sitt gjennombrudd med romanen *Portrait d'un inconnu*, som ble omtalt som en anti-roman.

Ifølge Astruc var det bare ved å dyrke filmens særegne språk og frigjøre seg fra litteraturen at filmen kunne bli uttrykk for en ny tidsånd og dermed overta romanens posisjon i det franske kulturelle hierarkiet:

I will even go so far as to say that contemporary ideas and philosophies of life are such that only the cinema can do justice to them. Maurice Nadeau wrote in an article in the newspaper *Combat*: "If Descartes lived

today, he would write novels.” With all due respect to Nadeau, a Descartes of today would already have shut himself up in his bedroom with a 16mm camera and some film: For his *Discours de la méthode* ... would today be of such a kind that only the cinema could express it satisfactorily. (Astruc, 1948/2009, s. 33)

Slik Jordheim (2007, s. 86) har vist hvordan begreper, i tråd med Kosellecks begrepshistoriske perspektiv, inneholder tre elementer – et *historisk* som peker mot erfaringen, et *prognostisk* som peker mot fremtiden og et *polemisk* rettet mot den aktuelle samtiden –, er det nå mulig å kartlegge Astrucs auteurbegrep i essayet fra 1948. Det historiske elementet peker mot 20-tallets franske avantgarde innen filmen og den langvarige striden mellom tilhengerne av manuskriptfilm og regissørfilm. Det prognostiske elementet besto i å sette på begrep en forventet erfaring av en ny film som var i ferd med å heve seg over den samtidige filmen og litteraturen. Det polemiske elementet pekte mot den aktuelle situasjonen der «de virkelige filmkunstnerne» – autorene – urettmessig befant seg i utkanten av den franske filmkulturen. Fra et talehandlingsperspektiv var det romantiske kunstnerbegrepet nyttig for Astruc for å legitimere en filmkunstnerisk praksis for regissører som, på samme måte som han selv, sto utenfor filmindustrien, og for å destabilisere de sterke manuskriptforfatterens posisjon ved å rette oppmerksomheten mot det han mente var filmkunstens virkelige egenskaper. Disse egenskapene korresponderte med ideen om den romantiske kunstneren. Før jeg ser nærmere på auteurbegrepet som et generasjonsspesifikt begrep, vil jeg kort utdype hvordan ideen om autoren som romantisk kunstner ble videreutviklet i *Cahiers*.

2.1.2 Auteur, iscenesettelse og signatur

Bazins sammenligning av kameraet og penselen, eller Astrucs begrep om kamerapennen hadde ikke samme gjennomslag som relanseringen av auteurbegrepet:

As a term, Astrucs *caméra-stylo* (camera-pen) failed to take root, but the association of the film artist with the “serious” writer, and the insistence on film as an individual self-expression, had a considerable polemical importance, forming the basis of the *cinéma d’auteurs* constructed in the pages of *Cahiers du cinéma* in the 1950s. (Caughie, 1981, s. 9)²⁸

Som både Caughie, Bordwell og Hillier har påpekt, innebar den nye forståelsen av film som uttrykk for en kunstnerisk personlighet et skifte i filmkritisk praksis til det David Bordwell (1989) har kalt «explicatory interpretation»:

²⁸ Koblingen mellom kameraet og penselen er trolig like gammel som fotoapparatet. Et tidlig eksempel er bokserien *The Pencil of Nature* (1844–1846) skrevet av William Henry Fox Talbot. Det var det første fotografisk illustrerte bokverket. Talbot er også opphav til uttrykket *photogenic drawings*.

The personality of the director, and the consistency within his films, were not like the explicit subject matter which tended to preoccupy established film criticism, simply there as a “given.” They had to be sought out, discovered, by a process of analysis and attention to a number of films. (Caughie, 1981, s. 11)

Det viktigste analyseredskapet hentet auteurkritikerne fra teateret. I sine teaterteoretiske tekster, skrevet på 20-tallet og 30-tallet, tok den franske avantgardistiske teaterregissøren Antoine Artaud utgangspunkt i iscenesettelsen, *mise en scène*, når han argumenterte for regissøren som teatrets kreative instans og for å frigjøre regissørens arbeid fra den dramatiske teksten: Iscenesettelsen, regissørens område, var nemlig stedet der teatrets egenart som kunstform kunne rendyrkes.²⁹ Slik ble den avantgardistiske teaterteoretiske tradisjonen en viktig premissleverandør for det franske auteurbegrepet (Hillier, 1985, s. 9). Iscenesettelse ble særlig et sentralt verktøy for å utpeke autoreur innen den amerikanske filmindustrien.

Før auteurkritikerne, i årene etter krigen, hadde blant andre Bazin og Astruc skrevet om Orson Welles og forsvart den amerikanske filmen mot det venstreorienterte filmtidsskriftet *L'Écran français* på en tid da spørsmålet for eller mot amerikansk film hadde delt den cinefile filmkulturen i to.³⁰ På 1950-tallet fant auteurkritikerne også mindre opplagte kandidater blant filmregissørene Rivette i 1955 kalte sønner av Orson Welles som «was the first to dare reassert clearly the egocentric concept of the director»: Nicholas Ray, Richard Brooks, Anthony Mann og Robert Aldrich (Rivette, 1955/1985, s. 95). Slik gikk auteurkritikerne imot den rådende oppfatningen om et skille mellom europeisk film på den ene siden, knyttet til en kunstners personlighet og en lang kulturtradisjon, og amerikansk film på den andre siden, som standardisert masseunderholdning produsert innenfor en kommersiell ramme. Susan Hayward (1993 fremhever at det var med koblingen mellom *mise-en-scène* og auteurbegrepet i sin behandling av amerikansk film at auteurkritikernes romantiske auteurbegrep skilte seg ut i sin samtid:

These two predicates were seen as essential to a real cinema of quality. The reasoning goes as follows: the auteur was distinctive for his [sic] style and not necessarily for the subject matter *per se*. Thus the auteur no longer needed to be the “totality” of the film (i.e., the scriptwriter, editor, etc.). This shift in the meaning of auteur was largely due to the avid attention which the *Cahiers* paid to American cinema where, it must be

²⁹ Antoine Artaud (1896–1948) var poet, skuespiller, dramatiker og teaterregissør. Han nevnes gjerne som en fornyer av den franske teatertradisjonen og som en tidlig talsmann for «totalteater» og regiteateret.

³⁰ *L'Écran français*, opprettet i 1943 og ledet av René Blech, var fram til 1944 det hemmelige organet for den kommunistiske motstandsgruppen *Front nationaux* filmkomité. Ifølge Susan Hayward (1993, s. 140-141) var tidsskriftets særegne stil preget av de politiske og intellektuelle debattene i samtiden. Dette kom blant annet til uttrykk ved at intellektuelle som Jean-Paul Sartre og Merleau-Ponty var sentrale tenkere for tidsskriftets aktører. Etter krigen og fram til tidsskriftet gikk inn i 1953, var den nasjonale filmens politiske ansvar et viktig anliggende for tidsskriftet. Blant bidragsyterne var André Bazin, Alexandre Astruc og Jaques Auriol Valcroze.

remembered, a director had little or no say over any of the production. The only space for creativity was with the *mise-en-scène*, which became the expressive tool at the film-maker's disposal. (Hayward, 1993, s. 141)

Ved at auteurens signatur nå ble knyttet til *mise-en-scène*, fremfor filmens dialog eller literære forelegg, kom filmens egenart i sentrum. Auteurkritikernes bruk av den teaterteoretiske termen *mise-en-scène* omfattet både iscenesettelse for kamera og aspekter ved kamerarbeidet:

Mise en scène has a transformative effect. It is with the *mise en scène* that the auteur transforms the material which has been given to him; so it is the *mise en scène*—in the disposition of the scene, in the camera movement, in the camera placement, in the movement from shot to shot—that the auteur writes his individuality into the film. (Caughie, 1981, s. 12-13)

Filmkritikkens oppgave ble å avdekke hvordan regissøren uttrykte sin individualitet i filmen ved hjelp av *mise-en-scène*. *Cahiers'* Feredoun Hoveyda satte dette på spissen med sin hyllest av Nicholas Rays *Party Girl* i mai 1960: «It is *mise en scène* which gives expression to everything on the screen, transforming, as if by magic, a screenplay written by someone else and imposed on the director into something which is truly an author's film» (Hoveyda, 1960/1992a, s. 123). Ved å hylle en film som Rays *Party girl* foretok Hoveyda en underordning av filmens tematikk til fordel for filmens stilistiske egenskaper. Hoveydas «Party Girl has an idiotic story. So what?» provoserte og var først og fremst en polemisk manøver. Kritikken raste mot *Cahiers'* kritikere, som ble anklaget for å være opptatt av filmens stil og form på bekostning av dens idé. *L'Écran français* fikk en arvtager i det venstreorienterte tidsskriftet *Positif*, opprettet i 1951, som ble auteurkritikernes argeste motstandere. Innvendingene var mange, men hovedsakelig gikk de ut på at auteurkritikerne var reaksjonære, moralsk problematiske, mystifiserende og blinde på i hvert fall ett øye, siden de ikke tok innover seg de strengt kontrollerte forholdene amerikanske regissører arbeidet under.³¹ Redaktøren for det britiske filmtidsskriftet *Sight and Sound*, Penelope Huston, formulerte sin kritikk slik: «Cinema is about the human situation, not about 'spatial relationships'» (Hillier, 1985, s. 11). Hoveyda imøtegikk kritikken slik samme år:

When I state that everything is expressed on the screen through *mise-en-scène*, I in no way contest the existence and importance of the subject matter. I simply want to point out that the distinguishing feature of a great author is precisely his ability to metamorphose the stupidest plot through his technique. (Hoveyda, 1960/1986b, s. 139)

³¹ Robert Benayouns essay «The Emperor Has No Clothes» trykket i *Positif* nummer 47 i 1962 var typisk for denne kritikken (Graham & Vincendeau, 2009, s. 161).

Som også Jim Hillier (1985) har påpekt, var auteurkritikerne opptatt av den tematiske enheten i en auteurs samlede verk. Like fullt var det vektleggingen av den stilistiske signaturen som utgjorde hovedmomentet for den kritiske praksisen til *la politique des auteurs*, og som gjorde deres bruk av auteurbegrepet polemisk. I samme artikkel som Hoveyda argumenterer for at *Cahiers'* nettopp var mot et kunstig skille mellom form og idé, summerte han opp sammenhengen mellom auteurbegrepet og *mise-en-scène* på følgende måte: «The originality of an auteur lies not in the subject matter he chooses, but in the technique he employs, in the *mise en scène*, through which everything is expressed on the screen» (1960/1986b, s. 142). Denne argumentative konteksten for begrepet, at det var amerikansk film debatten dreide seg om, gjorde også at originaliteten, det enestående og særegne ved den romantiske kunstnerrollen, fikk polemisk kraft: «Uniqueness of personality, brash individuality, persistence of obsession and originality were given evaluative power above that of stylistic smoothness or social seriousness.» (Caughie, 1981, s. 11)

Det var også i diskusjonene om amerikansk film at den apolitiske tendensen i auteurkritikernes bruk av auteurbegrepet kom tydeligst til uttrykk. I tråd med et borgerlig romantisk kunstsyn verdsatte auteurkritikerne det tidløse og universelle ved film. Hillier (1985) sier seg enig i Hess' (1974b) analyse av auteurkritikernes tekster, der han hevder at auteurkritikerne verdsatte filmer som fortalte en bestemt historie og uttrykke et bestemt syn på virkeligheten:

The most important determinant of an auteur was not so much the director's ability to express his personality, as usually has been claimed, but rather his desire and ability to express a certain world view. An auteur was a film director who expressed an optimistic image of human potentialities within an utterly corrupt society. By reaching out both emotionally and spiritually to other human beings and/or to God, one could transcend the isolation imposed on one by a corrupt world. (Hess, 1974a, s. 20)

Ifølge Hess var det dette verdenssynet auteurkritikerne gjenfant hos så forskjellige filmregissører som Ingmar Bergman, Carl T. Dreyer, Alfred Hitchcock og Nicholas Ray. Hess knytter auteurkritikernes preferanse for denne bestemte fortellingen og dette verdenssynet til personalismens verdensanskuelse, som spilte en viktig rolle for André Bazin, og som kom til uttrykk i hans filmteoretiske og -filosofiske problemstillinger. I tillegg til John Hess (1974b) har også Hugh Gray (1967) påpekt hvordan sentrale skikkelser i miljøet rundt *Cahiers*, som

Roger Leenhardt og Amédée Ayffre, var tilknyttet personalismen.³² Gitt Bazins sentrale posisjon i den franske etterkrigstiden ble religiøse og metafysiske temaer en viktig del av auteurkritikernes fortolkningspraksis. Om det er tilfelle at alle filmene auteurkritikerne verdsette, fortalte den samme fortellingen om individets moralske og spirituelle dilemmaer og kamper, slik Hess hevder, er ikke avgjørende i denne sammenhengen. Derimot er det sentrale å vise hvordan auteurbegrepet ble knyttet til en filmkritisk praksis der oppmerksomheten var rettet mot filmskaperens verdenssyn og individualitet ved at *mise-en-scène* sto i sentrum. Denne vendingen mot et borgerlig romantisk kunstsyn brøt med den holdningen *Positif* og de radikale hadde til filmen, der idealet var en sosialt forpliktende filmkunst – et ideal som Jean Paul Sartre, med sin *l'auteur engagé* og sin ateistiske humanisme var den fremste talsmannen for etter krigen:

La politique des auteurs was, in fact, a justification, couched in aesthetic terms, of a culturally conservative, politically reactionary attempt to remove film from the realm of social and political concern, in which the progressive forces of the Resistance had placed all the arts in the years immediately after the war. (Hess, 1974b, s. 19)

Hess har åpenbart et poeng: Det var om å gjøre for auteurkritikerne å frigjøre filmen og filmskaperen fra sosiale og politiske krav ved å gjøre den til kunst. Gjennom denne manøveren brøt auteurkritikerne med Bazins og personalismens krav om å tematisere mennesket i samfunnet og dermed med hans krav til filmen: «From their mentor's theories on realism and the ontology of the filmic image, they retained the moral, even mystical concerns, but stripped away Bazin's political militancy—in part explaining accusations of facism levelled at them by *Positif* and *Premier Plan*» (Graham & Vincendeau, 2009, s. 3). Her er det viktig å merke seg, som Hess påpeker, at denne gruppen unge filmkritikere var på linje med en stor del av det intellektuelle livet i Frankrike i sitt oppgjør med de venstreradikales krav om at kunsten måtte reflektere et samfunnsengasjement. Men selv om Hess hevder at auteurkritikernes praksis var en politisk reaksjonær manøver ikledd en estetisk språkdrakt, kan man like gjerne forstå det som en kunstpolitisk manøver: Det dreide seg om å skape filmspesifikke begreper for analyser av film, ikke om å bedømme den ved hjelp av begreper fra andre sfærer, som den

³² Personalismen var en filosofisk retning som sprang ut av en kristen eksistensialisme som satte mennesket i sentrum. Personalismen skulle være en tredje kraft mellom kapitalismen og kommunismen og sto i angrepsposisjon til den førstnevnte, mens den delte flere ideer med den sistnevnte. Emmanuel Mounier og tidsskriftet *L'Esprit*, grunnlagt i 1932, var den sentrale drivkraften for denne retningen i Frankrike. Både Bazin og Roger Leenhardt bidro jevnlig til *L'Esprit*. I sin introduksjon til *What is cinema volume 1* påpeker Hugh Gray at: «without the minimum, at least, of Personalist philosophy before him the reader will not know what soil it was that nourished Bazin's theory of cinema and his aesthetics, his vision of the world and of society, or of ideals that inspired him» (Gray, 1967, s. 5).

moralske, økonomiske eller politiske. Auteurbegrepets kobling til begrepet om *mise-en-scène* kan derfor sies å ha representert en nøkkel til autonom filmkritikk og dermed til en autonom filmpraksis: «For en autonom kunstinstitusjon er kritikk som kommer fra utenforstående instanser som politikken, moralen og religionen, illegitim kritikk. Legitim kritikk kan bare komme fra institusjonen selv» (Sveen, 1995, s. 41).

2.2 Auteurpolitikk, nybølge og generasjonsopprør

The French new wave has cast a long shadow over the world cinema ever since the legendary “young Turks”—François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol and others—burst upon the scene in the late 1950s and their films entered the cinematic pantheon. (Graham & Vincendeau, 2009, s. 1)

La nouvelle vague, den franske nye bølgen, spiller en avgjørende rolle i auteurbegrepets historie. Filmhistorisk har både Astruc's essay fra 1948 og François Truffauts «Une Certain Tendance dans le cinéma française» fra 1954 fått status som manifest for auteurpolitikken, en kulturpolitisk strategi i filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* som satte auteurbegrepet sentralt i sin argumentasjon for et nytt syn på film og kvalitet. Da disse filmkritikerne inntok scenen på Cannes-festivalen i 1959 som filmskapere, ble *auteur* også uløselig knyttet til et generasjonsopprør og en estetisk fornyelse av filmkunsten, oppsummert i uttrykket *la nouvelle vague*.

I essayet «Historikk og hermeneutikk» (2007c) tar Koselleck opp hvordan en generasjon bringer med seg generasjonsspesifikke erfaringer som innbærer nye strukturer for forståelse, som igjen kommer til uttrykk i begrepene. Dette betyr ikke at man for hver ny generasjon vil få markante brudd og opprør. Det er snarere slik at overgangen fra en generasjon til den neste er preget av ritualer og overgangsriter som innordner den yngre generasjon i de voksnes rekke, i tradisjonen og de bærende institusjonene. På samme tid ligger mulighetsbetingelsene for brudd og nye måter å forstå verden på som en potensiell kraft i enhver ny generasjon: «Generasjonsproblemet hører blandt de elementære forudsetninger for enhver historie, uansett om det bliver neutralisert institusjonelt eller medfører revolutionære forandringer» (Koselleck, 2007c, s. 173).

Begrepet generasjon er, ikke overraskende, diffust og tvetydig, og innen generasjonsforskning har begrepet blitt brukt på forskjellige måter: Den første er i tråd med begrepets genealogi, i betydningen slektsledd eller familiegenerasjoner, den neste i betydningen kohort (personer født innen et avgrenset tidsrom), den tredje i betydningen historisk tid (som i *desertgenerasjonen* eller *generasjon X*), den fjerde i betydningen livsstadium eller livsfase («de

eldre») (Danielsen, 1994).³³ Kosellecks tilnærming til generasjonsbegrepet synes å omfatte flere av disse aspektene, idet han med termen *generativiteten* peker på slektsfølgen samtidig som han virker mest interessert i det som kan kalles historisk tid, altså hvordan meningsbærende hendelser i tiden preger en generasjons virkelighetsforståelse. Det kan derfor se ut som Koselleck ikke skiller mellom kohort og historisk tid, siden hans oppmerksomhet er rettet mot hvordan en generasjon, på bakgrunn av sine generasjonsspesifikke erfaringer, skaper nye konstellasjoner og konfliktlinjer. Slik ligger Kosellecks tilnærming tett opp til sosiologiens forståelse av begrepet, der Karl Mannheims *The Problem of Generations* fra 1927 har blitt stående som «the most systematic and fully developed treatment of generation from a sociological perspective» (Pilcher, 1994, s. 482). Men Koselleck skriver lite om hva som kjenner tegner generasjoner, eller hvorfor noen kohorter markerer seg tydeligere som generasjoner enn andre. Mannheim har derimot pekt på noen sentrale trekk for det han kaller en generasjonsenhet. Han sammenligner generasjonstilhørighet med det å tilhøre en bestemt samfunnsklasse som deler virkelighetsforståelse:

The fact of belonging to the same class, and that of belonging to the same generation or age group, have this in common, that both endow the individuals sharing in them with a common location in the social and historical process, and thereby limit them to a specific range of potential experience, predisposing them for a certain characteristic mode of thought and experience, and a characteristic type of historically relevant action. (Mannheim, 1952, s. 291)

Frankrike opplevde fra slutten av 40-tallet store sosiale og økonomiske endringer, og den nye generasjonen som vokste opp i skyggen av motstandsbevegelsens seier, var preget av en ny politisk sensibilitet der de tradisjonelle politiske skillene ble mindre relevante, mens stillingstaken overfor amerikansk kultur ble sentralt. Fra midten av femtitallet sørget en ny forbrukskultur for at det å være ny, eller ung, fikk stor betydning: «Young people were thus granted cultural importance and power never before seen in French society» (Neupert, 2007, s. 20). Troen på fremtiden var sterk. Fornyelse og forandringens vind var irreversibel, og det nye skulle feie bort det gamle. Foruten fjernsynet ble den nye tiden tematisert i nye formater som magasiner, pocketbøker og populærmusikk. En ny tid trenger nye stemmer, og de kom

³³ Ifølge Danielsen kan generasjonsbegrepets flertydighet forklares ved at begrepet har «diffundert inn fra gaten til academia hvor betydningsflerfoldigheten har overlevd» (Danielsen, 1994, s. 8). Samtidig peker hun på at generasjonsbegrepet er like gammelt som sosiologien selv, siden John Stuart Mill og Auguste Comte var de første som benyttet begrepet som en vitenskapelig term og dermed flyttet begrepet fra en «genealogisk sfære hvor betydningsinnholdets tyngdepunkt var biologisk, til en samfunnsvitenskapelig sfære» (Danielsen, 1994, s. 10). I tillegg er generasjonsforskning ikke et enhetlig forskningsfelt, men omfatter flere forskningsområder og vitenskaplige perspektiver som undersøker fenomener knyttet til generasjon, for eksempel innen sosiologi, etnologi, slektsforskning og statsvitenskap.

først til uttrykk i *den franske nye romanen* og deretter med en rekke debutanter innen filmen. Det er blitt påpekt av blant andre den amerikanske filmhistorikeren Richard Neupert at det å ha en følelse av å tilhøre en bestemt generasjon som produserte en viss «mentalitet», eller det å være i takt med «tidsånden» var et sentralt tema på 50-tallet i Frankrike:

Nouvelle vague was initially a blanket term for fundamental social changes that defined an entire post-World War II generation, fifteen to thirty-five years old, who saw themselves as culturally distinct from their parents' generation. By the time of the first New Wave movies, the term "nouvelle vague" was already being applied to everything from juvenile attitudes to a style of living, including wearing black leather jackets and riding noisy motor scooters around Paris. (Neupert, 2007, s. xxi)

Når begrepet senere ble ensbetydende med en gruppe filmskapere, var det blant annet på grunn av markedsføringshensyn. Det var *L'Express* som, ifølge den franske filmhistorikeren Michel Marie, «renewed the New Wave label by applying it to new films distributed early in 1959, and in particular to the youthful works presented at the Cannes Film Festival that spring» (2003, s. 9). Det var Unifrance-films svært vellykkede markedsføring av fransk film utenlands, særlig i forbindelse med Cannes-festivalen, som ga gjenlyd i spalter og artikler om film. Denne fornyelsen av den nye bølgen innebar ifølge Marie (2003) en spesialisering som medførte at de mer generelle generasjonsmessige og sosiale aspektene ved uttrykket ble nedtonet for nå å peke på fornyelsen innen den franske filmen. Selv om den nye bølgens regissører, som de sterke individualistene de var, senere motsatte seg å være talerør for en bestemt generasjon, spilte likevel tilhørigheten til en tydelig generasjonsenhet en viktig rolle for *muligheten* til opprør, samtidig som forholdene lå til rette.

The reason that a wave rather than simply a new cohort of directors came upon the scene around 1960 is not just a matter of strong personalities. It is the result of an unusual set of circumstances that enabled a dynamic group of young directors to exploit a wide range of conditions that opened up incredible opportunities for inexpensive filmmaking in Paris. (Neupert, 2007, s. xxvi)

Det er åpenbart flere faktorer som danner bakgrunnen for den franske nye bølgen. De senere årene har filmhistorikere vektlagt hvordan ny teknikk, nye støtteordninger, nye produsenter med vilje til risiko og nye distribusjonsmuligheter akkompagnerte fremveksten av et nytt filmpublikum og en mer seriøs, teoretisk fundert filmkritikk (Marie, 2003; Neupert, 2007). I dette bidraget er oppmerksomheten rettet mot hvordan en ny generasjon investerte sine erfaringer og forventninger i auteurbegrepet. Samtidig er det verdt å merke seg at parallelt med at auteurbegrepet ble et kjernebegrep i filmdebattene, ble *kvalitet* et kriterium i de franske

tilskuddsordningene for filmproduksjon, og ved utgangen av tiåret var det denne nye generasjonens kvalitetsbegrep som fikk gjennomslag kulturpolitisk.

I tillegg til en ny tilskuddsordning kom kvalitetspremiering inn i fransk filmproduksjon med filmreformen i 1953. Ved en ny reform, i 1955, skulle filmer som var «of a nature to serve the cause of French cinema or to open new perspectives on cinematic art» nyte godt av en kvalitetsbonus (Marie, 2003, s. 54)³⁴. Da André Malraux, berømt forfatter, litteraturteoretiker og filmskaper, ble innsatt som kulturminister i 1959, utvidet han filmreformen ved å legge ytterligere vekt på kvalitet, samtidig som han talte for en foryngelse av fransk film (Neupert, 2007, s. 38). Det nye var at den automatiserte støtten som hadde premiært lavrisikofilmer, ble redusert, mens støtten til mer risikofylte, men mindre kostbare filmer ble økt. Manuskriptene til disse filmene ble forhåndsvurdert av en jury bestående av tretti medlemmer, heriblant anerkjente filmskaper og romanforfattere (Neupert, 2007, s. 38). Disse filmpolitiske endringene kom på plass i løpet av de årene da *la politique des auteurs* skapte furore i fransk filmdebatt. I likhet med auteurbegrepet ble også de franske filmstøttsordningene adoptert av en rekke europeiske land på 60-tallet.

2.2.1 Truffauts manifest for auteurpolitikken

De tydeligste eksponentene for auteurkritikken, François Truffaut (f. 1932), Jacques Rivette (f. 1928), Jean-Luc Godard (f. 1930), Claude Chabrol (f. 1930) og Erich Rohmer (f. 1920) ble kjent og fikk sin filmkritiske utdannelse i Bazins filmklubb og i Henri Langlois' meget innholdsrike Cinémathèque Française.³⁵ Slik fremveksten av kunstkjennere, *connaisseurs*, i de franske salongene på 1600-tallet var sentral for dannelsen av en selvstendig kunstinstitusjon og for kunsten som distinksjonsmiddel, spilte filmklubbene en sentral rolle for auteurpolitikens spesialiserte, men også høykulturelle filmkritiske praksis. Allerede i 1953 hadde denne nye generasjon filmkritikere gjort seg bemerket med en ny holdning til film i *Cahiers*. Det var særlig den holdningen til enkelte amerikanske filmer som kom til uttrykk i Jacques Rivettes artikkel «The genius of Howard Hawks», publisert i 1953, som skilte tidsskriftet fra andre franske filmtidsskrifter. Likevel var det først med publiseringen av François Truffauts essay «Une Certain Tendens dans le cinéma française» i januar 1954 at *Cahiers'* identitet som filmtidsskrift ble befestet.

³⁴ Etter filmreformen av 1953 ble det gitt manuskriptstøtte, automatiserte produksjonsgarantier og kvalitetsstøtte til kort- og langfilm.

³⁵ Rohmer brukte på den tiden sitt fødenavn, Maurice Schérier. Han var cirka ti år eldre enn de andre og drev sin egen filmklubb, *Ciné-Club du Quartier Latin* på slutten av 1940-tallet. I perioden 1957–1963 var han redaktør for *Cahiers du cinéma*.

Flere av de argumentene og påstandene Truffaut fremsatte i sitt essay, var blitt brakt på banen tidligere av blant andre Astruc og Bazin. Den tradisjonen Truffaut polemiserer mot, var den som gikk under benevnelsen *Cinéma du Qualité*, og som var kjennetegnet av kostbare og prestisjetunge kostymedramaer som ofte var adaptasjoner av litterære verk. På lignende vis som Astruc og Bazin før ham pekte Truffaut på at disse adaptasjonene sveket de litterære verkene ånd, og at det var et resultat av at de som skrev manuskriptene, så ned på filmen som uttrykksform. Knappe to år før, i 1952, rettet kritikeren Michel Dorsday sterkt skyts mot kvalitetstradisjonen i essayet «Le Cinéma est mort» (Neupert, 2007, s. 31). Dorsdays anslo dødsårsaken til å være nettopp de filmene som Truffaut ville til livs: «Dead under the weight of its impeccable, perfect quality.» Når Truffauts essay likevel skapte furore i det franske filmmiljøet to år senere, og har blitt forstått som et manifest for den nye bølgen, kommer det av den måten kritikken og den aktuelle situasjonen ble satt på begrep på.

I essayet sitt rettet Truffaut kritikken mot en rekke anerkjente franske manuskriptforfattere, som Jaques Sigurd og parhestene Jean Aurenche og Pierre Bost, og pekte på hvordan filmene deres verken var originale eller personlige, men fremsto som produkter laget etter en bestemt oppskrift:

Truth to tell, Aurenche and Bost go about their job like scriptwriters all over the world, just as Charles Spaak and Jacques Natanson did before the war. In their view, every story must include characters A, B, C, and D. Within that equation, everything is articulated according to criteria known only to themselves. People jump into bed with each other according to a well-organised symmetry, some characters are written out, others are thought up, and the script gradually departs from the original and becomes a shapeless but brilliant whole: a new film, step by step, ceremoniously enters the pantheon of the Tradition of Quality. (1954/2009, s. 47-48)

Som en motsats til denne tendensen i fransk film holdt Truffaut fram en håndfull filmskapere som han kalte virkelige *auteurs* – *hommes de cinéma* –, og som skapte personlig og original filmkunst.

Mens Astruc og Bazin forbeholdt auteurbegrepet for en bestemt type filmskapere, som anerkjente størrelser som Rossellini og Welles som representanter for avantgarden, ga Truffaut universell relevans til distinksjonen mellom *metteurs en scène*, iscenesettere, og auteurs. Det skjer ved at analogien hos Truffaut i prinsippet gjaldt for alle filmregissører, også for dem som regisserer andres manuskripter: «I believe it needs to be made perfectly clear that directors are and want to be responsible for the scripts and dialogue they illustrate» (Truffaut, 1954/2009, s. 54). For Astruc handlet det om å skape rom for en *alternativ* form for filmpraksis, i tillegg til den kommersielle: «Let's face it: between the pure cinema of the 1920a

and filmed theatre, there is plenty of room for a different and individual kind of film-making» (1948/2009, s. 35). Mens Astruc implisitt opererte med dette motbegrepsparet ved å påkalle en romantisk kunstnerskikkelse, gjorde Truffaut motbegrepsparet eksplisitt da han delte de samtidige franske filmskaperne i to leire: håndverkere og kunstnere. Poenget med å trekke fram denne forskjellen ligger i en begrepshistorisk innsikt: Hos Astruc og Bazin hadde auteurbegrepet vært forbeholdt en del av filmkulturen, mens det hos Truffaut blir et begrep som ganske enkelt kan relateres til alle filmregissører. Og Truffaut understreket at det her ikke var snakk om en fredelig sameksistens mellom to ulike tradisjoner:

But why—I can hear you say—can one not admire to an equal degree all the film-makers who strive to work within that Tradition of Quality which you dismiss so flippantly? Why can one not admire Allégret as much as Becker, Dellannoy as much as Bresson, Autant-Lara as much as Renoir? I simply cannot bring myself to believe in a peaceful coexistence between the tradition of Quality and a *cinéma d’auteur*. (Truffaut, 1954/2009, s. 56)

Ved hjelp av motbegrepsparet auteur og metteur-èn-scene kan Truffaut i sitt essay sies å ha bidratt til å skape en konflikt med markerte frontlinjer som tidligere ikke var blitt satt på begrep. Slik ble auteurbegrepet i sterkere grad enn i Astrucs og Bazins tekster brukt til å artikulere en bestemt situasjon innen den samtidige filmen. I tillegg ble auteur et bevegelsesbegrep ved at det betegnet en kunstnerisk praksis som måtte kjempes frem i det som blir fremstilt som et fiendtlig miljø. Ifølge de Baecque og Toubiana (1999) var det først med Truffauts essay at det ble skapt en polarisert debatt om tilstandene i den samtidige franske filmen.

I et begrepshistorisk perspektiv er det også relevant å fremheve hvordan Truffauts essay skaper to grupperinger av filmskaperne. Ved å relatere til grupper av mennesker som motbegrepspar, i vår sammenheng regissører, skapte Truffaut det Koselleck benevner som en politisk eller sosial «handlingsenhet».³⁶ Det forklarer også hvorfor Truffauts angrep var rettet mot filmskaperne og ikke mot andre kritikere, noe som kom til uttrykk hos Doniol-Valcrozes når han i *Cahiers* i 1959 skrev om virkningen av Truffauts essay:

The publication of this article marks a real point of departure for what, rightly or wrongly, *Cahiers du cinéma* represents today. A leap had been made, a trial begun with which we were all inn solidarity, something bound us together. From then on, it was known that we were *for* Renoir,

³⁶ «En politisk eller social handlingsenhet kan kun konstituere sig ved at opstille begreber, hvormed den afgrænser sig og dermed udgrænser noget andet, dvs. definerer sig selv. Empirisk set kan en gruppe være opstået ved befaling eller consensus, kontrakt eller propaganda, nød eller slektskab, alle disse ting på en gang, eller noget helt andet – men i alle tilfælde kræves der begreber, gennem hvilke den pågældende gruppe må genkende og bestemme sig selv, hvis den vil manifestere sig som handlingsenhet. Et begreb i den her anvendte betydning betegner ikke blot handlingsenheder, det præger og skaber dem også. Begrebet er ikke blot en indikator, men også en faktor for politiske eller sociale grupper» (Koselleck, 2007d, s. 106).

Rossellini, Hitchcock, Cocteau and Bresson ... and against X,Y and Z. From then on there was a doctrine, the *politique des auteurs*, even if it lacked flexibility. ... An "idea" had got under way which was going to its most logical conclusion: the passage of almost all those involved in it to directing films themselves. (Hillier, 1985, s. 4)

Det som skiller Astrucs artikkel og Bazins filmteoretiske tekster fra auteurpolitikken, er det faktum at Truffauts artikkel og auteurpolitikken fremsto utad som en samlet gruppe, selv om det var store uenigheter innad i redaksjonen. For de unge cinefile kritikere i *Cahiers* ble Truffauts essay et manifest som de definerte sin kritikergjerning ut fra – og som deres senere filmkunstneriske praksis ble tuftet på. Truffaut lagde selv sin første kortfilm *Une Visite* i 1955, Rivette hadde allerede laget noen få kortfilmer. Mens kortfilmformatet var innen rekkevidde for unge filmskaperne på 50-tallet, var mulighetene for å få regissere langfilm, som nevnt, svært begrensede. I lys av ambisjonene deres om å lage film, kan auteurbegrepet her ses som et begrep som konsoliderte disse filmskaperne som gruppe og som sosial handlingsenhet – en slagkraftig sådan.

2.2.2 Kvalitet og legitimitet

Etter Truffauts essay skjedde det noe med oppfatningen av situasjonen, og dette nedfelte seg i det offentlige ordsiftet om film:

While the French film industry had always been much more open to individual producers and writer-directors than were most national cinemas, by the middle of 1950s there was a general perception, both in the industry and in the popular press, that French film was losing its direction, bogging down as it was in generic historical reconstructions and uninspired literary adaptations. (Neupert, 2007, s. xvii)

Den franske nye bølgen gjennombrudd har svært ofte blitt forklart ved å henvise til en kriserammet fransk filmindustri, slik den amerikanske professoren i film T. Jefferson Kline hevder at Godards debutfilm *À Bout de souffle* (1960) må ses som et svar på den katastrofale nedgangen i den franske filmindustrien etter krigen som «was reeling financially after the war» (2004, s. 158). Om dette var tilfelle umiddelbart etter krigen, var det ikke snakk om en *økonomisk* krise på 50-tallet, slik blant andre franskmannen Michel Marie har påpekt: «At the end of the 1950s, French cinema was in very good economic shape» (2003, s. 52).³⁷ Det er derfor ikke først og fremst i lys av den franske filminstitusjonens økonomiske situasjon den nye bølgen bør forklare. Derfor er det i behovet for, og forventningen om, en ny bølge som

³⁷ Det var først etter at Truffaut og Godard hadde laget sine filmer, at nedgangen i publikumstall for alvor begynte. Fra 1957 til 1969 ble publikumstallene halvert (Marie, 2003, s. 18).

ble investert i auteurbegrepet og i debattene skapt av auteurkritikerne jeg vil rette oppmerksomheten.

Motbegrepene auteur og metteur-en-scene knyttes i Truffauts essay til en institusjonell konflikt om legitimitet og tilgangen på resurser. På samme måte som Astruc ønsket de unge filmkritikerne i *Cahiers* å bane seg vei inn i en profesjonalisert filmindustri der manuskriptforfatterne satt i høysetet. Det er på denne bakgrunnen at den tidligere positive betegnelsen «kvalitetstradisjonen» blir til en negativ betegnelse i Truffauts essay, slik Ginette Vincendeau påpeker: «Truffaut's insolent oedipal rebellion against the 'cinéma de papa' attacked the hegemonic 'well-made films' that displayed the craft of the French film industry, then in its heyday, turning in the process the word quality, as in 'Tradition of Quality,' into a term of abuse» (2009, s. 4). Ved en retorisk omskriving av begrepet kvalitet ble den etablerte filmindustriens prestisjefylte filmer beskrevet som det motsatte av kvalitet, mens kvalitetsbegrepet ble overført til filmer av regissører som strevde med å lage film i utkanten av filmindustrien.

På andre halvdel av 50-tallet oppsto det en gjengs holdning i filmkulturen om at profesjonelle organisasjoner og foreninger var for proteksjonistiske og hierarkiske til å la nykomlinger i bransjen slippe til (Neupert 2002, s. xxii). Denne holdningen nedfelte seg i retorikken i filmdebattene, som ble spekket med metaforer om revolusjon og opprør: «Popular discourse regularly referred to the film industry as a 'fortress', a term that evoked patriotic hopes of storming the Bastille, overthrowing the current regime, and radically dismantling the unfair conditions for participation» (Neupert, 2002, s. xxii). Også i ettertid blir gjerne auteurkritikken beskrevet i militære vendinger og forklart som et angrep på filminstitusjonens høyborg, som når Kline skriver at Bazin «marshalled the troops who were to make the assault on the bastion of cinematic tradition» (2004, s. 160).

Det kunne være fristende å hevde at Truffauts bruk av auteurbegrepet som verktøy var svært vellykket på den måten at han lyktes i å skape en oppfatning av en estetisk kriserammet fransk filmindustri, slik det ble antydnet i avisen *Le Figaro*: «We have long felt there were flaws in the work of those recognized masters of French motion picture quality. ... We should be thankful to a young critic, Monsieur François Truffaut for shedding light on this subject» (Baecque & Toubiana, 1999, s. 75-76). Samtidig ville Truffauts talehandling (å overbevise om at noe var råttent i det franske filmen) neppe ha lyktes om det ikke allerede også fantes en felles erfaring som gjorde talehandlingen legitim. For samtidig som en ung garde foretok et opprør innen litteraturen, ble filmen utfordret ikke bare av fjernsynet, men også av den amerikanske filmen og oppblomstringen av populærkulturen og en ny ungdomskultur. Derfor var

også de generasjonsspesifikke erfaringene auteurkritikerne investerte i auteurbegrepet, en avgjørende faktor som bidro til å forme debattene i den franske filmkulturen.

2.2.3 *La rive gauche* og nyromanen

Den franske nye romanen blir gjerne nevnt som viktig for den nye bølgen, og særlig forbindelsen til eksperimentelle filmregissør som Chris Marker, Agnes Varda, Jacques Démy og Alain Resnais, som alle var tilknyttet det venstreorienterte miljøet som gikk under navnet «Venstre bredd», *La Rive gauche*. Selv om auteurkritikerne ofte verdsatte den realistiske filmen, hadde de også stor sans for filmskaperne ved Seinens venstre bredd.³⁸ Disse filmskaperne var ikke bare lokalisert på den andre siden av elven som deler Paris i to, men de befant seg også politisk til venstre for *Cahiers*-gruppens apolitiske og nærmest konservative profil tidlig på 50-tallet. Men i kraft av å være unge og i opposisjon til den etablerte filmproduksjonen, og i kraft av å lage eksperimentelle og utforskende filmer, var de interessante for auteurkritikerne.

Sammen med Alexandre Astrucs tidlige filmer regnes Agnes Vardas *La Pointe courte* (1955) og Jean-Pierre Melvilles filmer som den franske nye bølgens tidlige inspirasjonskilder (Neupert, 2007). Melville var mindre knyttet til *La rive gauche*, men han, og øvrige filmskaperne som Alexandre Astruc og Louis Malle, var regissører som markerte seg med å lage filmer på utradisjonelle måter. Melville var et eksempel på en filmskaper som klarte å etablere seg på utsiden av den etablerte filmindustrien ved å ta hånd om både regi og produksjon. Også Agnes Varda lagde sin første film *La Pointe courte* utenfor filmindustrien, og i tillegg knyttet hun an til Astrucs begrep om *la caméra-stylo* ved å kalle sin egen filmpraksis for *cinécriture*: «Agnes Varda thus became a highly significant precursor to New Wave film practices, but she was also a new auteur who saw filmmaking as a specialized *écriture* process, synthesizing literary and cinematic codes and strategies» (Neupert, 2007, s. 56). *La Pointe courte* ble laget på et ekstremt lavt budsjett. Den ble skutt *on location* med bare to amatørskuespillere, og ingen av de involverte fikk betalt før etter produksjonen. På tross av at denne eksperimentelle filmen ble anerkjent som et eksempel på Frankrikes *jeune cinéma*, og at den vakte internasjonal interesse, fikk *La Pointe courte* bare et kortvarig liv på festivaler: «Because the film was shot without the authorization from the CNC, it was designated ‘amateur’ and could not be exhibited in a commercial cinema» (Neupert, 2007, s. 62). Slik blir Vardas debutfilm et ek-

³⁸ Uttrykket *la rive gauche* har en historie i den franske kulturen som skriver seg langt tilbake. I dag brukes uttrykket for å referere til Paris' intellektuelle og kunstneriske miljø tilknyttet Latinerkvarteret og Sorbonne, samt kvarteret Saint-Germain-des-Prés, der kafeer er sentrale møtesteder for diskusjoner om kunst.

sempel på hvordan auteurbegrepet hos Astruc og Truffaut ble koblet til filmskaperne som befant seg på utsiden av en lukket filmindustri. Auteurbegrepet knyttet dermed til en autodidakt, «amatørmessig» filmpraksis som sto i kontrast til den profesjonelle og håndverkmessige «kvalitetsfilmen».

En annen filmskaper som tidlig utforsket et mer eksperimentelt og modernistisk filmuttrykk, var Alain Resnais. Han gjorde seg tidlig bemerket med filmer om kunstnere som Van Gogh og Picasso.³⁹ Den venstre breddens filmskaperne hadde nære forbindelser til det øvrige kunstlivet og særlig til forfattere som tok et oppgjør med den tradisjonelle romanen.⁴⁰ De mest direkte forbindelsene mellom filmfolk og forfatterne bak denne litterære nyorienteringen var Marguerite Duras' samarbeid med Alain Resnais, et samarbeid som resulterte i den banebrytende *Hiroshima mon amour* (1959). Duras skrev manuskriptet til filmen, og Resnais registrerte. *Hiroshima mon amour* ble vist i Cannes i 1959 sammen med Truffauts *Les quatre cents coups* (1959), og den har blitt knyttet til den franske nye bølgens gjennombrudd. En av nyromanens femte forfattere, Alain Robbe-Grillet, skrev manuskriptet til Resnais' neste film, *L'Année dernière à Marienbad* (1961).⁴¹

Mens flere av regissørene som var tilknyttet det kunstneriske miljøet ved Seinens venstre bredd, ses som forløpere til og samtidige med auteurkritikerens filmkunstneriske praksis og den franske nye bølgen, knyttet selve *auteurpolitikken* langt sjeldnere til disse intellektuelle filmskaperne eller til de samtidige debattene om en ung generasjon innen litteraturen. Som Lynn Higgins (1996, s. 6) har påpekt, kan Truffauts artikkel også ses som et svar på det som også regnes som det tidligste manifestet for nyromanen: Nathalie Sarrautes «L'Ère du soupçon» fra 1950.⁴² Mot slutten av Sarrautes essay fremgår det tydelig hva slags hanske som ble kastet:

Med en bevegelse som er analog med maleriets, følger romanen med sine egne midler en vei som er bare dens egen; bare det at den trassig holder fast på foreldede teknikker, får den til å fremstå som en mindreverdig kunststart; og den overlater til de andre kunststartene – særlig filmen – det som ikke egentlig tilhører den. På samme måte som fotografiet legger beslag på og dyrker opp de områdene som maleriet har forlatt, samler filmen opp og perfektionerer det som romanen overlater til den. I stedet

³⁹ Dokumentaren *Nuit et Brouillard* (1955) regnes som Resnais' gjennombruddsfilm. Der utforsker han minnet om konsentrasjonsleirene under annen verdenskrig på en nyskapende og poetisk måte.

⁴⁰ Blant disse nevnes de følgende som særlig sentrale for den nye romanen: Alain Robbe-Grillet (1922–2008), Nathalie Sarraute (1900–1999), Marguerite Duras (1914–1996), Claude Simon (1913–2005) og Michel Butor (1926–).

⁴¹ I løpet av den siste halvdel av 1950-tallet forfattet Robbe-Grillet artiklene som i 1963 ble utgitt under tittelen *Pour un Nouveau Roman*, som fikk status som manifest for nyromanen.

⁴² Essayet er trykket i bokform i en samling med samme tittel som essayet i 1956. Essayet ble første gang trykket i tidsskriftet *Les temps moderne* i 1950.

for å kreve av romanen det enhver god roman som oftest nekter å by på, lettvinns underholdning, kan leseren uten anstrengelser og uten å kaste bort tiden gå på kino og få tilfredsstilt sin smak for «levende» personer og historier. (Sarraute, 1950/1995, s. 68)

I Sarrautes essay var termene realisme og formalisme viktige for de unges litterære opprør. Ved å kalle seg for realist og den nye tendensen for realisme, mens den «moderne realismen» ble betegnet som formalisme, fremhevet Sarraute hvordan den moderne virkelighetsoppfatningen krevde et nytt språk. Nyromanforfatterne var vanligvis de som ble beskyldt for formalisme i den litterære debatten. Realisme for Sarraute var det som grep best mulig inn i virkeligheten, og i 50-tallets Frankrike var ikke dette lenger Balzacs detaljsentrerte 1800-tallsrealisme (Christensen, 1995). 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 ved å gå fra en utenforstående og allvitende forteller til mer upålitelige og subjektive fortellerstemmer. Man forkastet den lineære tiden og den mekaniske kjeden av årsak–virkning på handlingsplanet. Tilsvarende hevdet Alain Robbe-Grillet at den psykologiske forankringen av romankarakteren og «den gode historien» var utdaterte forestillinger som den nye romanen måtte kvitte seg med (Aarset, 2003). De sto ikke lenger i forhold til det moderne menneskets liv og erfaring. Mot det lineære og kausale stilte Robbe-Grillet opp det kunstneriske presens og den serielle fortellingen.

Ifølge filmhistorikeren Richard Neupert (2007) må det litterære opprøret ses i sammenheng med fremveksten av de populære pocketbøkene og de billige nytgivelsene av de franske klassikerne. Den nye generasjonen forfattere ville artikulere en ny generasjons erfaring samtidig som den distanserte seg fra kommersialiseringen og populariseringen av litteraturen. Den store økningen av studentmassene på 50-tallet og forlagenes iver etter å være de første til å kapre den nye tidens unge stemmer, var viktige forutsetninger for forfatterne tilknyttet den litterære bevegelsen som ble kjent som «den nye romanen». Flere av argumentene fra den litterære debatten omkring den nye romanen, kan sies å være relatert til auteurbegrepet slik det ble brukt av Astruc og auteurkritikerne: Det dreide seg om å fornye filmen ved å rendyrke filmens kunstneriske potensial i en tid der fjernsynet truet de visuelle medienes status. Ifølge Sarraute slet filmen med en posisjon nederst i hierarkiet over kunstneriske uttrykk ved inngangen til 50-tallet. Men hun utelukket ikke at også i filmen var det et opprør i gjære:

Men det virker som om filmen i sin tur er truet. Den «mistanken» romanen lider under, har nådd den. For hvordan skal man ellers kunne forklare den uroen enkelte regissører føler, akkurat som romanforfatterne, den

som driver dem til å lage filmer i første person og innførte et øyevitne eller en fortellerstemme? (Sarraute, 1950/1995, s. 68-69)

I sine polemiske essays formulerte Truffaut og Sarraute nye estetiske krav til henholdsvis filmen og romanen, og ønsket å skape rom for nye måter å uttrykke seg på som inkluderte en ny generasjons erfaringer. Både regissørene ved *La rive gauche* og forfattere av den nye franske romanen er noe eldre enn kjernen av auteurkritikere som er født rundt 1930, men som Lynn A. Higgins (1996) påpeker, kan både den nye romanen og den nye bølgen sees som uttrykk for den samme tendensen og for den samme generasjonen. Dette blir også påpekt av Neupert: «The rise of the New Novel fit comfortably within larger intellectual debates over the search for new modes of representation for a new generation, and thus it should be understood in relation to pertinent national and international generating mechanisms» (2007, s. 17). Her vil jeg vektlegge hvordan den nye generasjonen filmkritikere i *Cahiers* tydelig markerte sitt opprør i den franske filmkulturen med sin preferanse for amerikansk film.

2.2.4 Auteurbegrepet og amerikansk film

For years the cinema has been dying from intelligence and subtlety. Now Rossellini is breaking down the door, but you can also breathe in that gust of fresh air reaching us from across the ocean. (Rivette, 1955/1985, s. 97)

Kritikerne i *Cahiers* trakk påstanden om regissørens avgjørende rolle i filmproduksjonen til sin ytterste konsekvens ved å finne auteurer der det var minst sannsynlig: i Hollywoods studioer. Auteurkritikerne brukte auteurbegrepet systematisk og polemisk når det gjaldt amerikansk film, og på den måten provoserte de særlig venstresiden i fransk filmkultur, men også egne redaksjonsmedlemmer og lesere av tidsskriftet som ønsket en klassisk orientert filmkritikk (Baecque & Toubiana, 1999, s. 76). I tillegg til å posisjonere seg og *Cahiers* i den rike filmtidsskriftfloraen, investerte auteurkritikerne, med sin vending mot amerikansk film, også nye generasjonsmessige erfaringer i auteurbegrepet.

I «Notes sur une révolution», publisert i 1955, hevdet Jacques Rivette at auteurenes tid endelig var kommet til amerikansk film, etter at den først hadde tilhørt skuespillerne og deretter produsentene. Rivette ønsket ikke å teoretisere over dette, men lot de amerikanske regissørene Nicholas Ray, Richard Brooks, Antony Mann og Robert Aldrich illustrere poenget: «There is one undeniable feature they have in common: youth (for directors that is around forty), because they possess its virtues» (Rivette, 1985, s. 95). Der andre kritikere hadde innvendinger mot volden i amerikansk film, var Rivettes poeng at den måtte sees i sammenheng med de unges dyd: nemlig det å være i opprør: «In short, violence is the external

sign of rupture» (Rivette, 1955/1985, s. 95). Rivette insisterte på at filmenes voldelige scener, våpenene, eksplosjonene og fortellingene som var fortalt i en abrupt, hurtig og tilsynelatende klumsete regi, måtte forstås som opprør mot «the dictatorship of the producers» og «the traditional rhetoric of the script and mise-en-scène, that flabby and anonymous formula imposed by the company executives» (Rivette, 1955/1985, s. 95). Særlig Nicholas Ray, hyllet som den mest spontant poetiske regissøren, ble et ikon for de unge auteurkritikerene. Alle filmene hans bærer ifølge Rivette auteurens signatur og en holdning de kjente seg igjen i: «of a new *mal de siècle* which it would be difficult for us to disown» (1955/1985, s. 96).

Den politiske og ideologiske konteksten etter krigen var, som tidligere nevnt, preget av krav om en politisk og sosialt engasjert kunst og kultur. Som Susan Hayward har påpekt, kan det apolitiske kunstsynet som nedfelte seg i *Cahiers* og i auteurkritikernes preferanser, sees som en ung generasjons opprør mot det bestående: «After the euphoria of the Liberation, France became very apolitical and in this respect *Cahiers* represents a truer reflection of the climate of the times» (1993, s. 143). Dette kom også til uttrykk i Godards refleksjon noen år senere: «My films belong to the generation which regrets not having been twenty at the times of the Spanish Civil War» (Hillier, 1985, s. 7).

Var det slik at den nye erfaringen som ble investert i auteurbegrepet, endret betydningen av det? Hayward synes å mene det når hun skriver at «this shift in the meaning of auteur was largely due to the avid attention which the *Cahiers* paid to American cinema where, it must be remembered, a director had little or no say over any of the production» (1993, s. 141). Hayward hevder at det nye ved auteurkritikernes praksis var at filmkunstnere ikke lenger først og fremst ble knyttet til filmens «totalitet», det vil si til filmens overordnede tema eller til det at regissøren måtte ha den totale kontrollen over produksjonen, men til filmstilen: mise-èn-scene. I tråd med Skinners oppdeling i begrepens tre betydningsaspekter er det mulig å hevde auteurkritikernes verdsetting av Hollywoodregissører innebar en endring i begrepets referensialitet, i hva slags filmskapere som kunne bli utropt til kunstnere – og ikke i kriteriene for bruken av begrepet. Det uhorste var jo at auteurkritikerne insisterte på at også disse filmene kunne sies å inneholde det grunnleggende kriteriet: en personlig visjon som var nedfelt i filmen. Det tredje nivået kan sies å være det samme: Benevnelsen auteur eller filmkunstner hadde fortsatt en positiv evaluerende funksjon.

Hovedpoenget er å illustrere at det ikke nødvendigvis er begrepets betydning som endrer seg, men samfunnets holdninger til det sosiale fenomenet som begrepet blir anvendt til å beskrive. Auteurbegrepet, som tradisjonelt var forbeholdt europeiske filmskapere ble slik brukt til å overbevise om at enkelte Hollywood-regissører maktet å injisere sin personlige

visjon i filmenes stil og form på tross av den industrielle produksjonskonteksten, og dermed fortjente status som kunstnere. Dette må ses i sammenheng med en endring i den sosiale oppfatningen generelt, der man så en oppløsning av skillet mellom høy- og lavkultur: «In the media, the 1950s saw a definitive breakdown of conventional distinctions between high and low cultural products and the ways they were interpreted» (Neupert, 2007, s. 13). Dette sammenfaller med fremveksten av den nye ungdomskulturen og de første kullene med tenåringer, som «were different from their predecessors due to their numbers, their level of resources, and group consciousness» (Neupert, 2007, s. 15). *Cahiers*-kritikernes bruk av auteurbegrepet legitimerte denne generasjonens smak ved å heve dens kulturelle status til kunst. *Cahiers'* interesse for amerikansk film har blitt viet stor oppmerksomhet. Men som Jim Hillier (1985) har påpekt, var auteurkritikernes anliggende først og fremst fransk film. Dette kommer frem når Rivette i 1955 peker på hva slags amerikansk film som interesserte *Cahiers*: «There are two American cinemas: Hollywood, and Hollywood. But there are no doubt two Hollywoods, the Hollywood of sums and the Hollywood of individuals» (1955/1985, s. 94). Av disse var det bare den andre kategorien som fikk *Cahiers* oppmerksomhet. Om den første gruppen skriver Rivette videre at «their cinema is no more American than the one known to you is French.» Ved å hylle enkelte amerikanske filmers egenskaper gjorde auteurkritikerne det klart at det var nettopp disse egenskapene som manglet i den samtidige franske filmen:

In other words, and inevitably given the cinema they had grown up with, French cinema provided the frame and context within which they thought about cinema itself; and, given their aspirations toward film-making, French cinema was also the field of battle (a battle which, of course, the *nouvelle vague* filmmakers were largely to win). (Hillier, 1985, s. 21)

Auteurkritikerne fortsatte å utfordre det etablerte synet på film ved å sidestille nyoppdagede auteurer fra Hollywood med anerkjente europeiske auteurer. Utspillene mot den franske film-institusjonen og dens allierte førte til at Truffaut ble utestengt fra filmfestivalen i Cannes i 1958. Året etter var situasjonen snudd på hodet: Truffaut mottok festivalens gullpalme for beste regi for sin debutfilm *Les quatre cents coups* og Resnais vant sideprogrammets pris med *Hiroshima mon amour*.⁴³

2.2.5. Auteurpolitikken som unglitterær praksis

Avslutningsvis i denne delen om auteurbegrepet som et generasjonsspesifikt begrep, slik det knyttes til auteurpolitikken og den nye bølgen, skal jeg ta for meg tidsskriftets sentrale funk-

⁴³ Resnais' *Hiroshima mon amour* ble ikke vist i det offisielle programmet på grunn av dens politiske brodd.

sjon i generasjonsopprør. Auteurbegrepets gjennomslagskraft, og auteurkritikernes vellykkede overgang til regissører, kan ikke forstås uten å ta i betraktning begrepets og regissørens utgangspunkt i *Cahiers*.

Ved siden av kritikergjeringen hadde auteurkritikerne begynt å regissere selv, først i kortfilmformatet og, mot slutten av 50-tallet, i langfilm. Auteurkritikernes overgang fra kritikere til regissører sammenfalt med et helt skred av debutanter i Frankrike disse årene. Debutantene ble hjulpet fram av endringer i støtteordninger under den nye kulturminister André Malraux og av produsenter som så grunnlaget for et nytt publikum hos de unge.⁴⁴ Men den vellykkede regissørdebuten deres må ses i lys av den auteurpolitiske praksisen som forberedte filmpraksisen. Som en filmhistorisk konvensjon nevnes også auteurkritikken som den franske nye bølgens opphav – som den bevegende instans: «Indeed, one could almost date the birth of the New Wave from the November 1953 issue of *Cahiers*, which included articles by Rivette, Truffaut and Chabrol» (Kline, 2004, s. 161). Denne kausale forbindelsen mellom auteurkritikken og den franske nye bølgen, som Kline impliserer, underbygges av blant andre Godards uttalelser i *Cahiers* i 1962: «All of us at *Cahiers* thought of ourselves as future directors. Frequenting ciné-clubs and the Cinémathèque was already a way of thinking about cinema. Writing was already a way of making films» (Godard, Narboni, & Milne, 1986, s. 171).

Tidsskrifter har historisk spilt en sentral rolle for fornyelse innen kunsten, slik Jan Thon påpeker i sin bok *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profilister 1959–89* (1995) og i sin avhandling om unglitterære tidsskrifter (2001). I kraft av å fungere som både speil og støpeform kan et tidsskrift gi «muligheten til å bestemme premissene for andres oppfatning av virkeligheten» (Thon, 1995, s. 14). Slik kjennetegnes unglitterære tidsskrifter av at de i korte historiske øyeblikk kan oppnå innflytelse langt ut over sitt snevre utgangspunkt (Thon, 2001, s. 394). Her vil jeg kort peke på hvordan Jan Thons studie av tidsskriftet *Profil* kaster lys over noen av premissene og praksisene som gjør dette mulig.

Ifølge Thon (1995) har unglitterære tidsskrifter fem ytre kjennetegn: lave produksjonsomkostninger, en ikke-kommersiell målsetning, begrenset opplag og spredning, kort levetid og en avantgardistisk og eksperimentell grunnholdning. Bortsett fra kriteriet om kort levetid stemmer alle disse kriteriene med *Cahiers*. Men, som jeg kommer tilbake til, kan man si at *Cahiers'* tid som unglitterært tidsskrift tok slutt med den nye bølgens og auteurkritikkens triumf. Godard forklarte *Cahiers'* nedgangstid på 60-tallet slik: «I think it is due chiefly to

⁴⁴ Godards og Truffauts første filmer nøt ikke godt av disse støtteordningene, som først kom på plass i 1959.

the fact that there is no longer any position to defend. There used always to be something to be said. Now that everyone is agreed, there isn't so much to say. The thing that made *Cahiers* was its position in the front line of battle» (Hillier, 1985, s. 11).

Det mest sentrale ved en unglitterære tidsskriftspraksis er at det er knyttet til en yngre gardes opprør mot (kunst)institusjonen ved at de skaper egne kvalitetsnormer som bereder grunnen for deres kunstneriske virke (Thon, 1995).⁴⁵ *Cahiers du cinéma* og *Profil* har det til felles at en gruppe unge kritikere og kunstnere i tjuårene samler seg i et tidsskrift, overtar redaksjonen og krever en ny holdning til henholdsvis film og litteratur, som siden blir normdannende for kvalitetsvurderinger. I begge tilfeller dreier det seg om generasjonsopprør som kommer til uttrykk som manifest.⁴⁶ For *Profil*-gruppas del regnes Einar Øklands artikkel «Frå generasjonsskiftet i Noreg» publisert i 1967 som et manifest, på samme måte som François Truffauts «Une certain tendance dans le cinéma française» ble et startpunkt for auteurkritikerne. Redaktøren Doniol-Valcrozes senere uttalelse om Truffauts essay er illustrerende: «From then on there was a doctrine, the *Politique des auteurs*, even if it did lack flexibility» (Caughie, 1981, s. 35).

I stedet for en harmoniserende eller orienterende holdning og kunstkritikk, er det den *definerende* kritikken som kjennetegner et unglitterært tidsskrift. Målet er å bestemme hva som er kunst. Dette stemmer godt overens med auteurkritikernes virke i *Cahiers*, der nettopp auteurbegrepet blir sentralt for å definere hva som er filmkunst med stor F. Ved å forkaste den etablerte kvalitetstradisjonen og i stedet rette oppmerksomheten mot «de virkelige mesterverkene» innførte auteurkritikerne kvalitetskriterier som stemte overens med deres egne preferanser og muligheter. Slik ga det mening for auteurkritikerne å verdsette filmer for ungdommeligheten deres, mangelen på perfeksjon, den raske produksjonen og de lave produksjonskostningene, fordi det var uttrykk for ungdommelighet. Perfeksjon ble sett som et uttrykk for dekadanse, som i Hoveydas (1959/1985) hyllest av Truffauts debutfilm. Her lot Hoveyda filmkritikeren Truffauts uttalelser om film introdusere filmskaperen Truffaut, noe

⁴⁵ Thon refererer til en fransk fremstilling av det unglitterære tidsskrift som er sitert i Clas Göran Holmbergs bok *Upprörets tradition* (1987): «Disse litterære tidsskrifter er som oftest kortvarige produkter, skapt av en gruppe eller et enkeltmenneske. I noen numre fører de sammen de mest oppsiktsvekkende eksempler på handlingsvilje med den målsetning å omstyrte de store tidsskriftene, disse lukkede institusjoner med representanter for 'en annen generasjon'. De utgjør litteraturens bevegelse og dynamikk, i deres foss av artikler, av rivaliserende stillingstagen, oppstår og oppløses doktrinene uten stans» (Thon, 1995, s. 21).

⁴⁶ Som Catherine Fowler (2002) påpeker, har det også vært en tendens i den europeiske filmkunsttradisjonen til at regissører går kollektivt sammen om å skape kunstneriske skoler som kommer til uttrykk i manifest: Eisensteins essay fra 1923, «The Montage of film attractions», Dziga Vertovs «Provisional instructions to Kino-eye groups», de tyske regissørens Oberhausen-manifest i 1962 og det danske Dogme 95-manifestet.

som illustrerer et annet sentralt kjennetegn ved den unglitterære virksomheten nemlig at den kritiske praksisen er et ledd i en kunstnerisk praksis.

De unglitterære tidsskriftene synes også å dele et kritikerideal der kritikken er en «forlengelse av litteraturen, en medtolkende manøver» (Thon, 1995, s. 71). Særlig Godards filmkritikker blir regnet for å være kryptiske og nærmest små kunststykker i seg selv. Heller enn å være «objektiv» tok den sikte på å utfylle og tenke videre med filmen. Thon påpeker at i denne essayistiske kritikken, gjerne spekket med referanser til teori og filosofi, går «analysen av språkholdningen nesten i ett med analysen av livsholdningen, det er nesten umulig å skille» (1995, s. 71). På samme måte som «profilistene» i høy grad knyttet kvalitetsvurderingen av litterære verker til en bestemt virkelighetsholdning, eller et livssyn, foretrakk også, som nevnt tidligere, auteurkritikerne filmer som fremviste en bestemt virkelighetsoppfatning. Dette er tydelig i artikkelen «Six personages en quête d'auteurs» trykket i *Cahiers* i 1957.⁴⁷ Denne artikkelen har form av en diskusjon mellom redaksjonsmedlemmene over følgende spørsmål: «Who is there to deny that something is rotten in our cinematographic kingdom?» Her fører Jaques Doniol Valcroze ordet:

What is recognizable in French cinema since the Liberation is the emergence of a number of directors who are more or less auteurs and who could have been the cinema's equivalent of the Paris School in painting. In 1946 or 1947 one might optimistically have thought that Messieurs Bresson, Becker, Clouzot and Clément were going to create, in terms of style, a new school of French cinema. That didn't happen, I think, because there was no agreement on its substance and no shared inspiration. (Bazin et al., 1957/1985, s. 34)

Rivette utdypet med å legge vekten nettopp på regissørenes manglende, eller utdaterte verdensoppfatning⁴⁸:

You could say that in spite of their great success, Clouzot, Clément and Becker failed because they thought that finding a style was all it took to create a new soul for French cinema. It's quite clear, on the other hand, that Italian neo-realism wasn't first and foremost a search for style. It became a style; but it was part of a conception of the new world. I defy anyone (and I think everyone would agree) to find any conception of the world in Clouzot's films, or Becker's or Clément's films. At very best it would be a conception of the world that is banal, literary, and twenty or thirty years out of date. (Bazin et al., 1957/1985, s. 34)

Ved at et bestemt verdenssyn ble verdsatt fremfor andre, ble også en yngre generasjons erfaringer tematisert. Kritikken blir dermed en måte å forstå sitt eget kunstneriske program på.

⁴⁷ Tittelen spiller på Luigi Pirandellos meta-teaterstykket *Sei personaggi in cerca d'autore* fra 1921.

⁴⁸ At det dreier seg om å danne en ny skole innen fransk film, har blitt utdypet av Michel Marie i boken *The French New wave. An artistic school* (2003).

Dette kommer tydelig fram i Truffauts essay om Jacques Becker i 1954: «For those of us who are twenty or not much older, Becker's example is both a lesson and an encouragement» (Truffaut, 1959/1985, s. 30). Her er det både kritikeren og den aspirerende filmskaperen Truffaut som taler.

I den unglitterære kritikken viskes skillene mellom leser, forfatter og kritiker ut når de nye kvalitetskriteriene blir anvendt på egenprodusert litteratur eller film. Disse programmene kunne variere og ga seg utslag i så forskjellige filmer som Godards og Truffauts debutfilmer, men på tross av ulikhetene mellom de ulike «individualistene» hadde de gjennom auteurkritikken en felles front mot det etablerte. Både i *Cahiers* og i *Profil* skrev de unge kunstnerne om hverandres produksjon og ga hverandre gode kritikker. Godards kritikk av *Les Quatre Cents Coups* var en kort og innforstått hyllest til både filmkritikeren og regissøren Truffaut:

Les 400 coups will be the proudest, stubbornest, most obstinate, in other words most free, film in the world. Morally speaking. Aesthetically, too. Henri Decae's Dyliscope images will dazzle us like those of *Tarnished Angels*. The scenario will be fresh and airy like that of *Juvenile Passion*. The dialogue and gestures as caustic as those of *Baby Face Nelson*. The editing as delicate as that of *The Goddess*. Precocity will reveal its colven hoof as in *The Lefthanded Gun*. These titles do not spring at random from the keys of my electric typewriter. They come from François Truffaut's list of the ten best films of 1958. A charming and handsome family into which *Les 400 coups* fits beautifully. To sum up, what shall I say? This: *Les 400 coups* will be a film signed Frankness. Rapidity. Art. Novelty. Cinematograph. Originality. Impertinence. Seriousness. Tragedy. Renovation. Ubu-Roi. Fantasy. Ferocity. Affection. Universality. Tenderness. (Godard, 1959/1985, s. 51)

Også Fereydon Hoveyda gjorde det til et poeng i sin kritikk av *Les Quatre Cents Coups* at Truffaut forble tro mot seg selv: «Do you think that Truffaut the film-maker has short-changed his ideas as a critic? Take another look at his output in *Cahiers* or *Arts* and you will see—not without a few surprises—that Truffaut the critic has shaped the director of the same name» (Hoveyda, 1959/1985, s. 54). Filmen er ifølge Hoveyda «crowded with [Truffaut's] ideas and imagination» og «absorbs and reflects the personality of the *auteur*.» Auteurkritikernes suksess som filmskaperere – og da som *auteurere* – hadde også tilbakevirkende kraft på deres gjerning som kritikere:

By 1959 images of *their* films began to adorn the journal's covers, and the popularity and critical success of many of those motion pictures

fueled the perception that *Cahiers* not only provided an accurate perspective on past and present auteurs but demonstrated a firm grasp of the future as well. (Neupert, 2003, s. 32)⁴⁹

Som *Profil* ble *Cahiers* snart forbundet med nyskaping, eksperiment og kvalitet, og tidsskriftene ble magneter for unge talenter. Det bidro igjen til at *Cahiers'* – og auteurbegrepets – gjennomslagskraft ble større.⁵⁰ Umiddelbart ble auteurpolitikkenes krav styrket av en ny lov som ga regissøren langt større rettigheter og krav på filmen enn tidligere, noe som bidro til at manuskriptforfatterens dominans ble svekket (Graham & Vincendeau, 2009, s. 5). Men først og fremst kan man se den posisjonen den nye bølgen fikk, umiddelbart og historisk, som et uttrykk for auteurpolitikkenes, og dermed auteurbegrepets, gjennomslagskraft. Den franske nye bølgen ble modell for bølgedannelser over store deler av Europa. I 1962 gjorde en gruppe unge tyske filmskapere opprør mot den etablerte filmindustrien. I Oberhausen-manifestet skrev de: «Den gamle filmen er død. Vi tror på den nye filmen.» Flere yngre filmskapere sluttet seg til manifestet og lagde kunstnerisk og personlig *Autorenfilm* i opposisjon til den kommersielle og standardiserte filmen.⁵¹

I 1962 ble filmtidsskriftet *Movie* etablert, og unge britiske filmkritikere angrep den nasjonale filmen for middelmådighet og mangel på auteurer og britiske filmkritikere for å ikke å legge vekt på filmenes mise-en-scène. Men som Pam Cook har påpekt «This emphasis on formal analysis was the link between *Cahiers'* *politique des auteurs* and *Movies'* auteur theory, but *Movie* lacked the film-making context of The Nouvelle Vague that gave *Cahiers* its polemical force» (2007, s. 420). Etter et opphold i Paris videreførte den amerikanske kritikeren Andrew Sarris som kjent auteurkritikken i USA med artikkelen «Notes on the Auteur Theory» i 1962 – og ga samtidig auteurkritikken status som teori. I de følgende årene tok Sarris på seg oppgaven å avdekke undervurderte auteurer i den amerikanske filmindustrien.

Få år etter at auteurkritikerne gikk over til å lage film, mistet auteurbegrepet, og *Cahiers*, likevel sin polemiske kraft. I tillegg til å ha laget andrefilmer som verken fant gjenklang hos publikum eller kritikere sammenfalt den franske nye bølgen med en sterk nedgang

⁴⁹ Emilie Bickerton (2009, s. 36) påpeker at nå som *Cahiers* endelig hadde fått et rykte som et seriøst tidsskrift, var de forsiktige med å skrive om den nye bølgen i frykt for å bli dens talerør og for å bli anklaget for «politique des amitiés» – vennskapspolitikk. Det er mulig at det ble den rådende holdningen etter at den nye bølgen var et faktum. Men det var den ikke da Truffaut og Godards debutfilmer ble hyllet i *Cahiers*.

⁵⁰ Thon trekker også frem vennskapet mellom medarbeiderne som avgjørende for de unglitterære tidsskriftenes gjennomslagskraft og tidsskriftets posisjon i kulturlivet: «For det unglitterære tidsskriftet er vennskapet mellom medarbeiderne avgjørende, og disse interne vennskapsrelasjonene blir både eksempel for og et tegn på de store og videre kontekstuelle forbindelser som slike tidsskrifter reflekterer. Korrespondansen mellom det elitistiske og det som finner gjenklang i mye videre lesergrupper, ligger i den bestemte form for kritikk og refleksjon som slike tidsskrift formulerer» (Thon, 2001, s. 394).

⁵¹ Den nye tyske filmen som tidfestes til perioden fra sent 60-tall til sent 80-tall. Sentrale aktører var Alexander Kluge, Edgar Reitz og Peter Schamoni.

i kinopublikummet, og oppfatningen om den nye bølgens fortreffelighet var i fritt fall: «Seen as the white hope of French cinema in 1959–60, the New Wave was now accused of having precipitated its downfall» (Graham & Vincendeau, 2009, s. 9).⁵² Som blant andre Neupert (2007, s. 356) har påpekt, begynte man raskt å snakke om bølgen som fortid, og også auteurbegrepets historie gikk over i en ny fase.

De mange virkningshistoriene auteurbegrepet fikk i de følgende tiårene, gjør det umulig å foreta en enhetlig fremstilling. Auteurbegrepets videre historie, i *Cahiers* og i de øvrige filmdebattene, handler i høy grad om hvordan det ble utfordret og destabilisert av andre disipliner, og ikke minst av politiseringen av de humanistiske disiplinene fra midten av 60-tallet. Deretter ble auteurbegrepet ytterligere utfordret av kvinnebevegelsen fra 70- og 80-tallet.

2.3 Strukturalisme og politisering

Auteurbegrepet fortsatte å dominere de kritiske debattene på 60-tallet, og auteurkritikken ble sentral for konstitueringen av filmstudier ved franske universiteter i den samme perioden. Særlig var auteurbegrepet fortsatt fruktbart i diskusjonene om amerikanske auteurer, som John Ford og Alfred Hitchcock, men det var, som Jim Hillier her påpeker, i hovedsak snakk om å holde fortet:

There is a strong sense in the mid-1960s *Cahiers* writing on *auteurs*, especially within the American cinema, that it is strung out uneasily between older critical formulations which are no longer quite satisfactory, but which cannot be denied either, and newer critical formulations, more theoretical and more political, taking shape but—like the pods in *Invasion of the Body Snatchers*—not yet fully formed. (Hillier, 1986, s. 169)

Under Jacques Rivettes' lederskap, fra 1963, ble *Cahiers* mer åpen for utviklingen innen andre disipliner, som litteraturteori og antropologi, og andre kunstarter, som teateret og malerkunsten.⁵³ Disse nedfelte seg i tidsskriftet og bar bud om en nyorientering som også fikk konsekvenser for auteurbegrepet. Fra midten av 60-tallet vendte *Cahiers* oppmerksomheten mot den nye filmen som var under fremmarsj, ikke bare i Europa, men også i Asia og Latin-Amerika. Samtidig ble filmens sosiale kontekst, som til Bazins fortvilelse hadde blitt utelukket under auteurkritikkens mest dogmatiske fase på 50-tallet, nå trukket inn igjen. Og mens autoren tidligere hadde vært kilden til mening i filmen, ble meningsdannelsen nå lokalisert

⁵² Særlig Truffauts *Tirez sur le pianiste* (1960) og Godards *Une femme est une femme* (1961).

⁵³ Allerede i 1960 hadde *Cahiers* et spesialnummer om Bertholt Brecht.

hos tilskueren, slik Jean-Louis Comolli ga uttrykk for da han i 1966 hevdet at «the spectator is the hero of the film.»⁵⁴

Paradoksalt nok kan man si at auteurkritikernes ønske om å likestille filmen med litteraturen resulterte i at auteuren kom til å lide samme funksjonstapping som den litterære forfatteren under litteraturteoriens strukturalistiskinspirerte fase på 60- og 70-tallet. Allerede tidlig på 60-tallet bidro semiotikken til et skifte av tyngdepunkt bort fra analyse og verdsetting av bestemte filmer og filmskapere og over på filmens konvensjoner og koder og forståelsen av filmen som et system. Sentralt i denne perioden sto Christian Metz arbeider om filmspråket, der han appliserte Ferdinand de Saussures strukturalistiske lingvistikk til film. Møtet mellom auteurkritikken og strukturalismen resulterte først i den kortvarige retningen som har blitt kalt auteurstrukturalismen. Med den strukturalistiske lingvistikken som modell ble filmen trukket enda nærmere en bestemt språkteoretisk tekstanskulelse, som utelukket forfatterbevisstheten fra teksten og tilla auteuren en funksjon som «den strukturerende eller strukturerte årsak» for filmen. To andre sentrale artikler fra denne perioden som tydelig uttrykker det nye skiftet i ideen om forfatterskap innen de humanistiske disiplinene, er Roland Barthes' artikkel fra 1968 med de betegnende titlene «The death of the author» og Michel Foucaults «What is an author?» fra henholdsvis 1968 og 1969. Fra ulike ståsteder, i henholdsvis litteraturteori og idéhistorie, kom Barthes og Foucault til å fremheve ideen om forfatteren som *tekstlig* og *et historisk produkt*. Med Foucaults essay ble betydningen flyttet fra subjekt til diskurs, og forfatteren heller et produkt av bestemte historiske diskurser enn skaperen av dem. Det handlende subjektet, dets dømmekraft og fornuft, ble overlatt til instanser individet ikke hadde kontroll over. På en lignende måte hevdet Barthes at tekst kan ikke tilbakeføres til en forfatter eller en historisk situert opprinnelse, men at den bør betraktes som en 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. (Barthes, 1968/1981, s. 211)

Parallelt med dreiningen fra forfatter til tekst og diskurser skjedde det på andre halvdel av 60-tallet en politisering innen de humanistiske disiplinene. Særlig den marxistiske filosofen Louis Althussers ideologibegrep fikk et bredt anvendelsesområde. I tråd med Althussers

⁵⁴ Sitatet er hentet fra Comollis artikkel "Notes on the New Spectator": «What characterizes the modern cinema is precisely this: The spectator is the hero of the film and the film is his apprenticeship for that thankless central role» (Hillier, 1966/1986, s. 214).

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. Også Hollywood-filmer som tilsynelatende var reaksjonære, ble gjenstander for analyser der det kom fram at de motarbeidet sin egen ideologi på et internt plan og slik ble progressive. Her er auteuren blitt en struktur i filmteksten (også kalt *sub-code*) som gir adgang til filmens egen interne ideologikritikk. Denne marxistiskinspirerte dreiningen kom til å prege både filmproduksjon, filmkritikk og filmteori til langt utover 70-tallet.

Ved å rette oppmerksomheten mot de underliggende strukturene fremfor en idé om en essens brøt strukturalismen med forestillingen om en utvikling der dagens kunstnere sto på et utviklingsmessig høyere nivå enn tidligere. Slik brøt den også med tanken om subjektets enhet. En tekst, eller en film, var ikke lenger uttrykk for et menneskes intensjon. Opplevelsen av å være et enhetlig subjekt ble med koblingen til marxistisk teori via Althusser en ideologisk konstruksjon som virket på et underbevisst nivå. «Forfatteren» i en tekst var nå et produkt av alle underliggende strukturer, diskurser og språklige konvensjoner.

Ifølge Caughie (1981, s. 124) ble koblingen mellom auteurismen og strukturalismen en måte å navigere på mellom den naive, essensialistiske auteurismen og den empiriske anti-auteurismen. Robin Wood praktiserte sin versjon av auteurstrukturalismen i *Movie* og Peter Wollen sin i *New Left Review*, og Geoffrey Nowell-Smiths ga sin versjon i boken om Luchino Visconti i 1967. Peter Wollens *Signs and Meaning in the Cinema* fra 1969 har blitt stående som et av de mest sentrale arbeidene for den auteurstrukturalistiske teoriutviklingen. I tråd med Claude Lévi-Strauss' strukturalistiske antropologi ble Wollens «auteur» en strukturerende instans i teksten som ikke måtte forveksles med regissøren av kjøtt og blod. I 1972 reformulerte Wollen auteurstrukturalismen slik at auteuren ble en «unconscious catalyst, rather than intentional presence.»⁵⁵ Pam Cook beskriver hvordan Peter Wollen også fant fram til et nytt syn på kunstneren og dennes rolle i samfunnet: «Far from transcending society with a unique and unifying vision, the artist is placed firmly within history: no longer romantic

⁵⁵ Følgende sitat fra Wollens andre bearbeidelse av auteurstrukturalismen i 1972 gir innblikk i hans auteurstrukturalisme: «Auteur analysis does not consist of retracing a film to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within a work, which can then *post factum* be assigned to an individual. It is wrong, in the name of a denial of the traditional idea of creative subjectivity, to deny any status to individuals at all. But Fuller, or Hawks or Hitchcock, the directors are quite separate from 'Fuller' or 'Hawks' or 'Hitchcock,' the structures named after them, and should not be methodologically confused. There can be no doubt that the presence of a structure in the text can often be connected with the presence of a director on the set, but the situation in cinema, where the director's primary task is often one of coordination and rationalisation, is very different from that in the other arts, where there is a much more direct relationship between the artist and the work. It is in this sense that it is possible to speak of a film auteur as an unconscious catalyst» (Wollen, 1972/1981, s. 146-147).

'outsider,' his or her task is to contribute to social change through the critical activity of political film-making» (2007, s. 448). Men på tross av at auteurstrukturalismens forsøk på å gjøre auteuren til en struktur, forble auteuren den dominerende koden i teksten, og slik var auteuren på sett og vis fortsatt i sentrum for den strukturalistiske tilnærmingen til film. Allerede tidlig på 70-tallet ble auteur-strukturalismens forsøk på å gjøre filmkritikk og auteurstudier mer vitenskapelige problematisert og retningens talsmenn søkte selv en vei ut av det teoretiske uføret (Caughie, 1981, s. 125-126).

Ved inngangen til 70-tallet hadde ikke bare *Cahiers* vendt sine tidligere auteurstudier ryggen. Også den nye bølgens gallionsfigur, Jean-Luc Godard skrev nye manifeste som fremhevet filmskapning som et *politisk og kollektivt* arbeid. *Cahiers'* nye profil tok opp i seg strukturalismen og koblingen til ideologikritikk. I tillegg til den strukturalistiske vendingen og politiseringen av kulturlivet spilte også ungdomsopprørene i 1968 en avgjørende rolle:

The structuralist intervention paved the way for radical changes in cultural practices, particularly in cinema after the upheavals of May 1968, when the attribution of individual authorship to films was attacked as part of an assault on traditional methods of production, distribution and exhibition. (Cook, 2007, s. 447)

I 1969 forfattet de nye, unge redaktørene Jean-Louis Comolli og Jean Narboni lederen «Cinema/ideology/criticism», som fikk status som et nytt manifest for *Cahiers* og ga tidsskriftet en ny tydelig identitet. Allerede siden 1966 hadde Comolli hevdet at det var opprøret mot filmindustriens arbeidsforhold, økonomiske strukturer og teknologiske krav som hadde vært den nye bølgens bragd. I løpet av 60-tallet viet tidsskriftet mye oppmerksomhet til ny film som de mente brøt med tradisjonell filmfortelling, produksjonsmåter og nye tilskuerposisjoner. 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 undertrykte slik at den kunne bli et redskap for frigjøring. Både for filmskapere og kritikere var det om å gjøre å skape et nytt våkent og politisk aktivt publikum. Det nye generasjonsopprøret var sterkt politisert, og de nye bølgene på 60-tallet, som den brasilianske *Cinema novo*, var koblet til frigjøring. Unge filmskapere dannet radikale filmgrupper som lagde filmer i opposisjon til etablerte filmproduksjonen og distribusjonen, og som så særlig den amerikanske populære og kommersielle filmen som motstander: Kulturimperialisme måtte avsløres og motvirkes. Brechts verfremdungs-effekter og det episke teateret kom i vinden igjen. Det samme gjorde russisk montasjeteori.

Den nye politiske modernismen introduserte to sett problemer for både filmskaperne og filmteoretikere: forholdet mellom form og ideologi og forholdet mellom form og tilskuerposisjoner.⁵⁶ Denne teoretiske vendingen fikk sitt svar i den europeiske filmen, der opprøret mot den hierarkiske produksjonsformen og mot den borgerlige ideologien førte til det synet at filmskaping skulle være en kollektiv arbeidsform. Idealet ble å lage film uten en tydelig leder: «The director should ‘deny that film is a personal creation’», som Emilie Bickerton skriver (2009, s. 59). På 70-tallet ble auteurbegrepet dermed på mange måter et tilbakelagt begrep, selv om filmskaperne kanskje mer enn noen gang fremsto som tydelige (politiske) aktører bak filmene sine. I tråd med opprøret mot autoritære regimer skulle også filmkunsten demokratiseres. Ikke bare ble filmproduksjon fremhevet som et kollektivt anliggende, men film skulle også bli tilgjengelig for langt flere enn tidligere og amatørfilmen blomstret. Fra siste del av 60-tallet fikk man derfor ikke bare en politisering, men også en demokratisering av filmkunstbegrepet, i tråd med kunststartene for øvrig tydeligst artikulert med Joseph Beuys’ utvidete kunstbegrep, sammenfattet i mottoet *Everyone an artist*.

2.4 Kvinnenes utfordring til auteurbegrepet

Den siste utfordringen til auteurbegrepet jeg vil ta for meg i denne gjennomgangen, er den som kom fra feministisk hold fra 70-tallet og fremover. Jeg vil ikke ta for meg hele korpuset av feministisk filmkritisk teoriutvikling som denne perioden avfødte, men konsentrere meg om hvordan kvinnebevegelsen og feministisk teoriutvikling fra 70-tallet har bidratt til å belyse aspekter ved auteurbegrepet som tidligere ikke var tematisert.

Demokratiseringen og politiseringen av filmproduksjonen medførte at flere kvinner mer enn tidligere begynte å lage film. Under slagordet «the personal is political» ble kvinners hverdag og virkelighet tematisert på en måte man ikke hadde sett før. Særlig ble Chantal Akermans *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) emblematisert for en ny tilnærming til kvinners posisjon innen filmen, på lerretet og på produksjonssiden. Ikke bare handler filmen om en tilfeldig husmors hverdag, der hun veksler mellom oppvask, matlaging og prostitusjon, men Akerman hadde også bare ansatt kvinner i produksjonen. Nå

⁵⁶ Fra midten av 60-tallet koblet Godard den estetiske modernismens uttrykk med en kritisk holdning til samfunnsspørsmål og da særlig angrep på det etablerte. I filmene *Pierrot le fou* (1965), *Masculin Féminin* (1966) og *Weekend* (1967) tok Godard sikte på å forhindre identifikasjon med fiksjonsuniverset og dets karakterer ved å ta i bruk brechtianske grep som direkte henvendelse til publikum, intervju av skuespillerne og innklipp av nyhetssendinger fra krigen i Vietnam. Dette uttrykket, som befinner seg mellom det fiksjon, dokumentar og reportasje, blir enda tydeligere i filmene Godard lagde sammen med Jean-Pierre Gorin i den såkalte Dziga-Vertov-gruppen. Også Rivette la vekt på å lage film så «objektivt» at tilskueren selv kunne gjøre seg opp sin mening om filmen og virkeligheten, og har blitt knyttet til retningen *direct cinema*.

skulle ikke kvinner bare bli sett på, men også handle og skape film. I løpet av tiåret tok filmfestivaler og filmtidsskrifter for seg kvinnelige filmskapere og kvinnefilm, og kvinnelige regissører begynte å lage filmer med tydelig feministiske paroler.

Parallelt kom de feministiske filmstudiene, ledet an av blant annet 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. Et år tidligere tok Clair Johnston Peter Wollens begrep *counter-cinema* videre i artikkelen «Womens cinema as counter cinema» ved å hevde at kvinners film kunne negere mainstream-filmens patriarkalske kjønnsstereotyper og myter om kvinnen. Et annet siktemål i essayet var å peke på at det var behov for en nyskrivning av filmhistorien, siden den eksisterende ikke tok høyde for hvordan kvinner var blitt marginalisert både på lerretet og i produksjonen og derfor hadde liten påvirkning på hvordan film ble laget, og hvilke filmer som ble laget.

Først ga den feministiske filmbevegelsen seg utslag i at man løftet frem kvinner som tidligere var utelatt, som i Claire Johnstons studie av Dorothy Arzner (1975). Agnes Varda var en annen kvinnelig filmskaper som ble løftet frem som et bevis på at man hadde hatt store kvinnelige filmskapere. Som Pam Cook påpeker, var Johnstons og den tidlige feministiske arbeidene «a reinterpretation of auteur-theory's conception of the director in opposition to the industrial content of Hollywood cinema, nuanced by post-structuralist notions of the authorial discourse emerging from and constituted by the text» (2007, s. 469). Det ser derfor ikke ut til at selve auteurbegrepet ble utfordret innen filmteorien på en måte som fikk gjennomslag.

Mer fundamentalt ble det romantiske auteurbegrepet utfordret fra et feministisk ståsted av kunsthistorikeren Linda Nochlin i essayet «Why have there been no great female artists?» fra 1971. Essayet hadde enorm innvirkning i en tid som var preget av en optimistisk kvinnebevegelse, der interessen for kunnskap om kvinners kunst, kultur og historie var stort. I artikkelen gikk Nochlin til frontalangrep på den romantiske kunstnermyten, som auteurkritikkens auteurbegrep hvilte på. I stedet for å grave opp eksempler på verdige eller utilstrekkelig verdsatte kvinnelige kunstnere gjennom historien, eller hevde at det er en annen slags «storhet» i kvinners kunst enn i menns, pekte Nochlin på at det var i selve kunstbegrepet og ideen om kunstneren problemet lå:

The fault lies not in our stars, our hormones, our menstrual cycles, or our empty internal spaces, but in our institutions and our education—education understood to include everything that happens to us from the moment we enter this world of meaningful symbols, signs, and signals. (Nochlin, 1971/ 1991, s. 150)

Nochlin slo fast at for å forstå hvorfor det ikke har vært noen store kvinnelige kunstnere, må man ta tak i de historisk formede oppfatningene våre om kunst og kunstneren: «The white, Western male viewpoint, unconsciously accepted as the viewpoint of the art historian, may—and does—prove to be inadequate not merely on moral and ethical grounds, or because it is elitist, but on purely intellectual ones» (Nochlin, 1971/1991, s. 146). Nochlin avviste den romantiske borgerlige og modernistiske troen på kunsten som en personlig uttrykksform, ledet av et kall, og i essayet begravde hun myten om den store kunstneren, som hun ironisk beskrev som en mann:

Underlying the question about women as artists, we find the whole myth of the Great Artist—subject of a hundred monographs, unique, godlike—bearing within his person since birth a mysterious essence, rather like the golden nugget in Mrs. Grass's chicken soup, called Genius. ...

Art-historical monographs, in particular, accept the notion of the Great Artist as primary, and the social and institutional structures within which he lived and worked as mere secondary “influences” or “background.” This is still the golden nugget theory of genius. On this basis, women's lack of major achievement in art may be formulated as a syllogism: If women had the golden nugget of artistic genius, it would reveal itself. But it has never revealed itself. Q.E.D. Women do not have the golden nugget of artistic genius. (If Giotto, the obscure shepherd boy, and van Gogh with his fits could make it, why not women?) (Nochlin, 1971/1991, s. 153-156)

I stedet for å studere den isolerte kreative kunstneren, kunstnergeniet, må feministisk kunsthistorie ifølge Nochlin ta utgangspunkt i institusjonsanalyse: «A dispassionate, impersonal, sociologically- and institutionally-oriented approach would reveal the entire romantic, elitist, individual-glorifying and monograph-producing substructure upon which the profession of art history is based» (1971/1991, s. 153). Ti år senere fulgte Rozika Parker og Griselda Pollock opp Nochlins problematisering av selve kunsthistoriens formål i boken *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (1981). I denne boken understreket forfatterne at selve måten kunsthistorien studerer og evaluerer på, ikke må anses for en nøytral eller objektiv kunnskapsproduksjon, men en ideologisk praksis.

Mens den feministiske teoriutviklingen innen filmforskningen på 70-tallet åpnet nye rom for innsikt, fikk auteurbegrepet for det meste ligge i sin grunne grav. Dette har sammenheng med de strukturalistiske og poststrukturalistiske gjennomslagene og «forfatterens død». For filosofi- og litteraturfeltets del hevder Toril Moi (2008) at spørsmålet om «hva forfatterens kjønn har med litteratur å gjøre,» har blitt stående uløst siden de store debattene omkring

1981.⁵⁷ Heller ikke innen filmforskning har forfatterskap og kjønn vært tema før Nochlins insisterende spørsmål indirekte vender tilbake i Geneviève Selliers bok om den franske nye bølgen, først publisert på fransk i 2005 og i engelsk oversettelse i 2008. I boken *Masculine singular: French New Wave Cinema* påpeker Sellier at fortellingen om den franske nye bølgen fortsatt er båret oppe av de enkelte geniene og alle monografiene, selv om nyere utgivelser vekter konteksten mer enn tidligere. Sellier ønsker å fylle ut et hull i den etablerte filmhistorien ved å innta et kjønnsperspektiv på den franske nye bølgen og den kulturelle konteksten den nye bølgen oppsto i. For det er bemerkelsesverdig, sier Sellier, at av de 150 regissørene som lagde sin første spillefilm mellom 1957 og 1962, var det ikke en eneste kvinne. Det kvinnelige alibiet for den nye bølgen, Agnes Varda, lagde sin første spillefilm i 1954, flere år før bølgen, og den andre i etterkant, i 1962. Fraværet av kvinnelige auteurer fra denne og tidligere perioder har selvfølgelig med kvinners muligheter til å studere og å lage film å gjøre. Men som Nochlin i 1971 og Sellier 30 år senere viser, har det også å gjøre med selve kunst- og kunstnerbegrepet man opererte med.

Ifølge Sellier (2008, s. 8-9) har fransk filmforskning generelt aldri viet feministiske eller kjønnsrelaterte problemstillinger oppmerksomhet, verken på lerretet eller på produksjonssiden. Hennes bok forteller derfor en ny historie om auteurbegrepet og den franske nye bølgen, der relasjoner mellom kjønnene og konstruksjonen av kjønnsidentiteter står sentralt. Selliers anlegger et kultursosiologisk perspektiv og fremhever at den nye bølgens mannlige protagonister, auteurkritikerne, som hvite middelklassemenn hadde et bestemt siktemål både med sin kritiske og sin filmkunstneriske praksis:

New Wave is not simply one expression—among many—of the state of relations between men and women in the new generation. It is also a reaction of young, bourgeois men worried about acceding to the status of the artist and to the privileges traditionally attached to that status, in the face of the destabilizing emergence of the women of their generation into the realm of cultural production. (Sellier, 2008, s. 18)

Ved å trekke på Andreas Huyssens teori om forholdet mellom høykultur og massekultur, i artikkelen «Mass Culture as Woman: Modernism's Other» (1986), fremhever Sellier hvordan dikotomien modernisme–massekultur har blitt kjønnnet som maskulin–feminin, slik at ideen om det maskuline geniet, forbundet med høy kunst, opererer i stilltiende opposisjon til det

⁵⁷ På samme måte som strukturalismen medførte at auteurer ble satt i anførselstegn, gjorde Judith Butlers gjenomslag med *Gender trouble* (1990) at også kvinnen ble satt i anførselstegn. Poenget var da å fjerne seg fra en essensialistisk kjønnstenkning: Man *er* ikke kjønn, men *blir* det ved å foreta kjønnete handlinger i et samfunn med bestemte kjønnsnormer.

feminine, som tilhører masse- og forbrukerkulturen. På 50-tallet var det nettopp skillene mellom elitekultur og massekultur og skillene mellom menn og kvinners roller som hadde blitt uklare. Som Nathalie Saurrute påpekte i sitt manifest for den nye romanen fra 1951, hadde den nye generasjonen av filmskapere grunn til å være bekymret for filmens posisjon i det kulturelle hierarkiet. 50-tallets cinefili, slik den fikk sitt mest markante uttrykk i *Cahiers*, var ikke bare et elitistisk fenomen, men også utelukkende en maskulin aktivitet ifølge Selliers: «The articles all written by men, posit as an unquestioned *a priori* that the cinephilic gaze is necessarily male, heterosexual, and directed toward icons, fetishes, and female sexual objects» (2008, s. 29). Og på tross av oppmerksomheten til den nye moderne og frigjorte kvinnen i deres filmer, oppviste de, i følge Selliers, en tilbakevending til tradisjonelle kjønnsrelasjoner.

Det sentrale i denne sammenhengen er å fremheve hvordan auteurbegrepet som kritikerne og regissørene bak den nye bølgen brukte for å markere avstand fra populærkulturen og heve seg over den – i bourdieusk forstand –, samtidig var et kjønnbegrep. Det som ble oppfattet som kunst med dette begrepet, var i høy grad egenskaper som ble knyttet til det maskuline – universalitet, produktivitet, originalitet –, mens det man ønsket å markere avstand til, var det som ble oppfattet som det feminine: trivialitet, konsum, gjentakelse. Andreas Huyssen har beskrevet dette forholdet slik:

Thus the nightmare of being devoured by mass culture by co-option, commodification, and the “wrong” kind of success is the constant fear of the modernist artist, who tries to stake out his territory by fortifying the boundaries between genuine art and inauthentic mass culture. Again, the problem is not the desire to differentiate between forms of high art and deprived forms of mass culture and its co-options. The problem is rather the persistent gendering as feminine of that which is devalued. (Huyssen, 1986, s. 53)

I tråd med Simone de Beauvoirs analyse av kvinnen som *Det annet kjønn* (1948) har feministisk kritikk påpekt at kvinner ikke har hatt samme mulighet til «authorship and authority.» Dette har sammenheng med at kvinner tradisjonelt ikke har hatt samme tilgang til det universelle som menn. Som Toril Moi (2008) har påpekt, kan ikke kvinnen med samme selvfølgelighet som en mann si «jeg» og samtidig hevde å si noe universelt sant. Når en kvinne sier «jeg», oppfattes det i stedet ofte som et bestemt kjønn *jeg*. Sellier peker nettopp på hvordan den nye bølgen først og fremst besto av menn som lagde filmer i (et maskulint) første person entall. Filmens fortellinger er ulike variasjoner over romantisk mannlig lidelse, i tradisjonen etter Goethes *Den unge Werthers lidelser* (1774), og som vi har sett, var den ensomme mannlige protagonistens sjelekamp også sentral for de filmene auteurkritikerne hyllet.

Sellier konkluderer med at det vi i dag forbinder med den franske nye bølge, først og fremst er ideen om estetisk fornyelse og ideen om kunstnerisk film. Men, påpeker Sellier, siden estetisk innovasjon har vist seg å gå på bekostning av filmenes evne til å finne et publikum innen en kommersiell ramme, er det, heller enn estetisk innovasjon, selve auteur-figuren som er «the principal legacy of the French New Wave.» Viktigere enn filmenes faktiske estetiske fornyelse er det at filmene anerkjennes av kritikere, filmskapere, filmhistorikere og andre som utgjør institusjonen *auteur cinema*. Slik er auteurbegrepet, ifølge Sellier, blitt et filmens kvalitetskriterium, men begrepet er på ingen måte nøytralt, men favoriserer en subjektivitet som oppfattes som original, personlig og universell i tråd med et (maskulint) ideal om kunstnergeniet:

The contradictory legacy of the French New Wave is thus both to have allowed the recognition of the filmmaker as artist, and, at the same time, to have imposed an extremely restrictive model of what constitutes an artist, one that reduces creativity to a formal game alone, outside of any sociocultural stakes. (Sellier, 2008, s. 224)

Selliars bok kom som et friskt pust i rekken av nye utgivelser om den franske nye bølge omkring førtiårsjubileet. Flere av dem er referert i denne fremstillingen av auteurbegrepet slik det knyttes til fransk auteurkritikk og den franske nye bølge.

Hensikten i dette kapittelet har vært å vise hvilke erfaringer og forventninger som har vært knyttet til auteurbegrepet historisk, og hvilken funksjon det har hatt i de mest sentrale debattene som har gitt begrepet dets sentrale status i filmhistorien. Den franske bruken av begrepet har stått i sentrum, siden det er den som har tjent som begrepets språklige og «historiske opprinnelse», selv om lignende ideer om filmskaperen som auteur har vært praktisert andre steder. Men selv om auteurbegrepet synes å være tilbake igjen i dag, er det med hele tyngden av den historiske, teknologiske og økonomiske konteksten i sidespeilet: «Cinema is part of the media economy that has reduced the auteur to a sign, indeed precisely to a signature», hevdet Dudley Andrew i 1993:

While a great many films and some new auteurs may have climbed into the pantheon, they have done so at deflated value. For even the most advanced cultural critics have sold their stocks in auteurs and even in texts, buying heavily into audiences and the cultures they comprise. (Andrew, 1993, s. 80)

Foruten den korte virkningshistorien skissert her, der strukturalismen, poststrukturalismen og feminismen har fått spille hovedrollene som begrepets bødde, kan årsaken finnes i skiftende ideologiske og kulturelle endringer. I tillegg har auteurbegrepet nedfelt seg i ulike kulturer

som igjen har preget begrepets historie, og vice versa. Videre følger *en* historie om hvordan dette begrepet har nedfelt seg utenfor den franske konteksten.

Kapittel 3: Fra filmkunstner til auteur med Arne Skouen

Selv om det franske *ordet* auteur bare dukker opp sporadisk i norske aviser og filmtidsskrifter først på andre halvdel av 60-tallet, finnes det i dag en vedtatt oppfatning om at *ideen* om regissøren som auteur har stått sentralt i norsk filmkultur i etterkrigstiden. Jan Erik Holst ved Norsk filminstitutt hevder for eksempel at «den personlige filmen, auteur-filmene, har ... vært et norsk særmerke i hele etterkrigstiden» (2011). Oppfatningen om at regissørens rolle i filmproduksjon og filmresepsjon tradisjonelt har stått sterkt i Norge, gjenfinnes man også i flere filmhistoriske fremstillinger, og det kommer til uttrykk i dagens filmdebatt når det hevdes at «regissøren er i ferd med å miste sin rolle og makt», som Gunnar Iversen skriver i kronikken «Regissørens avmakt» (2008). Her kommer Iversen inn på bakgrunnen for regissørens tradisjonelt sterke stilling i norsk filmkultur, noe han tidligere har utdypet i sin avhandling om regissøren Erik Løchen:

Det er flere årsaker til at en regissørstudie har stor relevanse [sic] for norske forhold. I Norge har man manglet en filmindustri i egentlig forstand, og filmen har i mangt og meget befunnet seg på et nærmest håndverksmessig stadium. Dette har gjort at den rent personlige dimensjonen ved selve filmproduksjonen har vært sterkere enn i mange andre land, og regissøren har hatt en sterkere og mer sentral stilling i filmkulturen. (G. Iversen, 1992, s. 7)

Iversen fortsetter dette resonnementet i *Norsk filmhistorie* fra 2011 ved å peke på hvordan en marginal norsk filmkultur var særlig disponert for en filmkunstnerisk praksis i tråd med den franske «auteurpolitikken», som jeg var inne på i innledningen (G. Iversen, 2011a, s. 201).

Av filmregissørene etter krigen er det Arne Skouen som oftest blir trukket fram som en norsk *auteur* i norsk presse og i norsk filmhistorie. Gunnar Iversen omtaler Arne Skouen som Norges første genuine auteur i *Nordic National Cinemas* (1998, s. 124), og et tidligere eksempel er René Bjerkes artikkel «Arne Skouen: En norsk auteur» i *Film & Kino* fra 1983. I en annen artikkel fra samme år, «En dikter med kamera», presiserer Bjerke tydelig hvordan Skouens filmkunstneriske praksis er en realisering av det franske idealet om regissøren som auteur, som her blir synonymt med filmkunstner: «[Skouen] blir virkelig, i den franske definisjonen av ordet: auteur (filmkunstner). Han bruker kamera som penn, som regissør blir han forfatter» (R. Bjerke, 1983b, s. 96). Den samme koblingen mellom Skouen og det franske auteurbegrepet finner man også hos forfatterne av *Bedre enn sitt rykte*: «Selv om ikke uttrykket var oppfunnet på den tid, var Arne Skouen en rendyrket *auteur* – han skrev sine egne

manus, førte regi på filmene og produserte dem i en lengre periode selv» (Hanche, Aas, & Iversen, 2004, s. 58).⁵⁸

Felles for sitatene om Skouen er at forfatterne bruker den franske termen *auteur*. Dette fremhever forståelsen av auteurbegrepet som en importert fransk idé, snarere enn om man hadde anvendt den norske ordet filmkunstner. Begrepets franske opphav blir understreket hos Bjerke, og tydelig implisert hos Hanche, Aas og Iversen, ved at *auteur* står i kursiv som et (fransk) fremmedord og i tillegg blir omtalt som en «oppfinnelse», en *neologisme*. Men samtidig er auteurbegrepet altså noe som kan knyttes til en genuint *norsk* filmhistorie, legemliggjort ved Arne Skouen, hvis filmkunstneriske praksis og rolle som filmskaper befinner seg i skjæringspunktet mellom norsk og internasjonal filmkultur. Når auteurbegrepet blir brukt om Arne Skouen i disse filmhistoriske tekstene, har det dermed den viktige funksjonen at det kobler norsk filmhistorie til den europeiske: Det som skjedde i Europa, skjedde også her hjemme: Skouen er en norsk auteur.

Men det er ikke bare ettertiden som har knyttet Skouen til auteurbegrepet. Med sine 17 spillefilmer fra 1949 til 1969 sammenfaller Skouens filmforfatterskap med tidsrommet da auteurbegrepet utvandret fra fransk filmkultur. I tillegg til filmproduksjonen deltok Skouen med artikler og innlegg i sentrale filmdebatter på 50- og 60-tallet og er derfor en sentral kilde til, og aktør i, filmkulturens debatter. I sin kamp for filmen som en seriøs kunstnerisk uttrykkform ble Skouen selv en sentral fortolker og formidler av det franske auteurbegrepet. Dette gjør det mulig å undersøke når, og hvordan, auteurbegrepet gjorde seg gjeldende i norske filmdebatter. Et sentralt spørsmål i denne sammenheng er på hvilken måte Arne Skouen kjempet for film som kunst, og hvilken rolle auteurbegrepet spilte i denne kampen. Skouens filmforfatterskap vil dermed også brukes som en ramme for å diskutere de brytningene som blir aktualisert i auteurbegrepet mellom en norsk kunstner- og diktertradisjon og den europeiske filmkunsttradisjonen.

⁵⁸ Erik Løchen regisserte bare to spillefilmer, og her trekkes han derfor heller frem som en representant for engangs- og togangsregissørene i norsk filmhistorie som etter en svært vellykket debut slet med å få laget sin neste. Men heller ikke en filmskaper som Nils R. Müller, som også skrev, regisserte og produserte flere av sine tjue spillefilmer fra 1946 til 1975, gjør Skouen rangen stridig. Og siden denne avhandlingen handler om vår kollektive erfaring, om begrepets historie slik den blir skapt og ivaretatt av institusjonene og vår felles hukommelse, er det ikke de glemte historiene som er i søkelyset, men den normgivende. Det betyr ikke at filmskapere som Erik Løchen og Nils R. Müller ikke har en plass i auteurbegrepets historie, men at de her heller vil fungere komplementerende.

3.1 En norsk auteur

I tillegg til bøker og artikler om Arne Skouens virke som journalist og forfatter er det blitt skrevet mye om filmskaperen Arne Skouen, av mange regnet som Norges fremste filmregissør. Skouen er blitt en uomgjengelig regissør i alle filmhistoriske gjennomganger av norsk film i etterkrigstiden, og han ble viet stor plass i Sigurd Evensmos første norske filmhistorie *Det store tivoli* (1967). Senere er det blitt skrevet flere regissørportretter av ham, fra Lingen Heimbecks *Arne Skouens filmer* i 1979 til Linn Ullmanns *Yrke: regissør: Om Arne Skouen og hans filmer* fra 1998, til den siste i forbindelse med hundreårsjubileet for hans fødsel, *Virkelighet og visjon: Arne Skouen og filmen* av Gunnar Iversen (2013). Av artikler kan nevnes «En dikter med kamera» (Rene Bjerke, 1983), «Oslo – åpen by: Arne Skouens *Gategutter* og neorealismen» (Iversen, 1997a) og «Skouens sko, et motiv i bilder og ord» (Iversen, 1997b), samt artikler om Skouens filmer hovedsakelig forfattet av Gunnar Iversen. Denne avhandlingen har ikke som ambisjon å ta for seg hele Skouens filmkunstneriske praksis. Derimot er hensikten å bruke Skouen som et prisme for å undersøke auteurbegrepets inntreden i norsk filmhistorie.

Felles for de ulike artiklene, essayene og filmhistoriske tekstene som er skrevet om Arne Skouen, er at tre aspekter ved den filmkunstneriske praksisen hans fremstår som sentrale for statusen hans som norsk auteur, og dermed for hvilke erfaringer som investeres i begrepet når det blir brukt om Arne Skouen: *For det første: Å være auteur innebærer å ha den fulle kontroll over produksjonen. Det at forfatteren og regissøren smelter sammen til én, i en slik forstand at filmene kan sies å være en manns verk, går igjen i alle de senere karakteristikkene av Arne Skouen som auteur, for eksempel i Gunnar Iversens kapittel om norsk film i *Nordic national cinemas*: «Skouen has been regarded as Norway's first genuine auteur, because he wrote the screenplays for all seventeen of his films save one. Towards the middle of his career as a film-maker he also established his own production company to ensure himself even greater independence» (1998, s. 124). Det at filmen, fra første idé til «final cut», er Skouens kunstneriske frembringelse, synes å være et sentralt kriterium for auteurbegrepet slik det her brukes av Iversen, som også antyder at det er ved å ha *total kontroll* over produksjonen at en regissør kan anses som auteur. Dette kommer ikke bare til uttrykk i tekster som omhandler Arne Skouen, men også i Iversens begrunnelse for valget av sin avhandlings regissørperspektiv:*

Mitt valg av Erik Løchen som emne for denne avhandlingen forsterker nødvendigheten av dette [regissør]perspektivet. Løchen kan langt på vei karakteriseres som en «klassisk» *auteur*. Han regisserte ikke bare sine

filmer, men skrev også originalmanuskriptene og klippet filmene. Han sto som oftest også for selve produksjonen, og hans kontroll over produksjonene var så «total» som mulig. (Iversen, 1992, s. 8)

For det andre: En auteur preger sine filmer med en tydelig signatur som Iversen skriver: Løchen og Skouen «laget personlige filmer, som ikke lignet på andre filmer av andre regissører og hadde en egen personlig stilistisk signatur» (G. Iversen, 2011a, s. 201). Signaturen gjør at man omtaler en film som en Skouen-film, og flere kritikere har pekt på at Skouens filmer er variasjoner over samme tema. *For det tredje:* En auteur bidrar til å heve filmens verdi som kunst. Mens de to første aspektene er knyttet til kriterier for bruken av auteurbegrepet, er det tredje aspektet knyttet til begrepets funksjon i en historisk kontekst: Som *auteur* bidro Skouen til å heve filmens status. «Det har vært tradisjon i Norge for at en filmskaper ikke blir tatt helt på alvor. Hun eller han befinner seg langt ute på sidelinjen i det kulturelle liv», skriver René Bjerke og legger til: «Således kan man trygt si at på samme tid som hovedtemaet i Skouens filmer er mennesker som kjemper seg fra kulden og inn i varmen, har han selv kjempet den samme kampen for filmkunsten, for forståelsen av den som et selvstendig kunstnerisk uttrykksmiddel» (1983b, s. 98).

Når disse aspektene ved Skouens filmpraksis fremheves, knyttes Arne Skouen til den romantiske forestillingen om kunstnergeniet som også var sentral for Astrucs og Truffauts anvendelse av auteurbegrepet som et kunstnerisk og kritisk ideal. Og på samme tid som auteurbegrepet er en importert idé, knyttet til den franske filmkulturen slik den kom til uttrykk i Astrucs og Truffauts essays, har den romantiske ideen om kunstnergeniet også røtter i norsk kultur. Men kan det franske og det norske auteurbegrepet dermed sies å være den samme ideen? Kan det skje en så ren overføring av en idé fra en kultur til en annen?

Ifølge Koselleck (2004, s. 85) vil et begrep være en språkliggjøring av en bestemt sosial, politisk og kulturell situasjon og prosess: «A word becomes a concept only when the entirety of meaning and experience within a socio-political context within which a word is used can be condensed into one word.» En begrepslig forflytning må derfor forutsette at en tilsvarende sosio-politisk kontekst artikuleres med begrepet. I hvilken forstand brukes auteurbegrepet i Norge som begrepsliggjøring av konflikter i filmkulturen, og hvordan bidrar det til å forme konfliktene? For å kunne svare på dette er det nødvendig å undersøke tekster som omgir Arne Skouens filmer, i aviser og tidsskrifter, samt Skouens egne innlegg i de sentrale filmdebattene på 50- og 60-tallet. Det dreier seg om å undersøke begrepets *semantiske felt*, og da særlig parallellbegreper og motbegreper. Men det er også behov for å zoome inn på aktørnivå og se nærmere på de bestemte talehandlinger begrepet blir brukt til å utføre. Her

er det auteurbegrepets pragmatiske betydning som granskes. Et sentralt spørsmål i denne sammenhengen blir om ord som filmdikter og filmkunstner får en ny ladning som gjør dem til polemiske begreper i den norske filmdebatten.

3.1.1 Filmkunstner, filmdikter – norske synonymer?

I sin avhandling om Erik Løchen referer Gunnar Iversen (1992) til Aamots bok fra 1945, *13 akter fra filmens historie*, for å peke på hvordan filmen i Norge tradisjonelt har blitt ansett som regissørenes verk. Og Per Aamots panegyrikk fra 1945 står ikke tilbake for den franske auteurkritikkens (romantiske) genierklæringer:

Charlie Chaplin er en stor kunstner, et geni som i filmen har funnet sin egen form – som andre genier har realisert seg selv i musikk, diktning eller malerkunst. Han er universell og almenmenneskelig, pessimist og trassig individualist – filmens største kunstner, og en av vår tids merkelige personligheter i det hele tatt. Jeg har et annet sted i dette arbeidet betegnet filmen som en kollektiv kunststart. Chaplin har vist verden at den også kan være det motsatte: En Chaplinfilm har alltid vært et kunstnerisk arbeid av og om Charlie Chaplin. Han har diktet den selv, skrevet manuskriptet, formet sine egne tanker i bilder – vi kaller det ellers iscenesettelse – og skapt den skikkelsen som er blitt den klareste fiksstjernen på filmens firmament. (Aamot, 1945, s. 79)

Dette skriver altså Per Aamot tre år før Alexandre Astruc's berømte essay i 1948, og et tiår før Truffaut innledet auteurkritikkens høydepunkt med essayet «Une certaine tendance dans le cinéma française» i 1954. Også når Ingmar Bergman omtales som *filmdikter* av *Filmdebatts* Finn Syversen, er de fleste karakteristikken ved den romantiske kunstnerrollen på plass: «Bergman er en av de få vi trygt kaller filmdikter. Som poet og moralist er han enestående i den kommersielle filmkunst. Det skyldes selvfølgelig at han har helt frie hender som kunstner. Han har fått lov til å eksperimentere så mye han vil med form og stoff» (1954, s. 15). Det at Chaplin og Bergman fremstår som eneveldige skapere av sine filmer og filmene dermed kan betraktes som uttrykk for personligheten til opphavsmannen, var av stor betydning for at Chaplin og Bergman kunne kalles kunstnere eller diktere av Aamot og Syversen,

Men kan de norske termene filmdikter og filmkunstner sies å være norske synonymer for det franske auteurbegrepet, slik det ble artikulert hos Astruc og i auteurkritikken? De synes å være forankret i den samme romantiske kunstnermyten og kan slik sies å sammenfalle på et generelt semantisk nivå: Kunst er det kreative uttrykket skapt av et spesielt begavet individ. Jeg vil hevde at Aamots og Syversens poeng synes å være at det også innen filmen *kan* finnes store kunstnere (selv om det ikke er sannsynlig). Den norske anvendelsen av filmkunstner synes derfor å være på linje med den Caughie har påpekt var typisk for den etablerte filmkritikken før Astruc og auteurkritikken: «Established criticism had long ago accepted that

film was an art (it was a necessary justification for its own discourse), but it had meant it at the most general level, at which art has something to do with truth and beauty» (1981, s. 10). For Aamot og Syversen var «filmkunstner» et generelt begrep, slik Caughie viser, der Bergman og Chaplin fungerte som unntakene som bekrefter regelen: Film *kan* også være kunst – ha med sannhet og skjønnhet å gjøre.⁵⁹

Fra et begrephistorisk perspektiv er det sentrale hvordan et begrep inneholder et *bør*, idet det blir et spesialisert begrep i en argumentasjon. Det dreier seg om hvordan begrepet artikulere en bestemt situasjon der det blir investert erfaringer og forventninger i begrepet som gir det en polemisk brodd. Som nevnt består alle begreper av tre elementer: et *historisk* element som peker mot erfaringen, et *prognostisk* element som peker mot fremtiden, og et *polemisk* element rettet mot den aktuelle samtiden. Det historiske elementet i Astrucs bruk av auteurbegrepet pekte mot avantgarden og den langvarige striden mellom manuskript- og regissørfilm. Den prognostiske elementet pekte mot den nye filmen som var under oppmarsj, den nye avantgarden, mens det polemiske elementet pekte mot den aktuelle situasjonen, der de virkelige filmkunstnerne – auteurene – befant seg i utkanten av den franske filmkulturen. Astrucs bruk av auteurbegrepet, knyttet til det romantiske kunstnergeniet, artikulerte dermed en bestemt situasjon i den franske etterkrigstiden, slik den ble sett fra utkanten av industrien, der målet var å bane seg vei inn i en filmnæring preget av sterke manuskriptforfattere. Også Aamots anvendelse av «dikter» i sitatet under kan sies å ha et polemisk aspekt ved seg, i den forstand at han rettet søkelyset mot regissøren som filmens stjerne i stedet for stjerneskuespillerne. Dette understrekes av Aamots litteraturhistoriske tilnærming, som innebar at han brukte betegnelsen *dikttere* om regissører som hadde status som filmkunstnere:⁶⁰

Filmens historie kan skrives på mange måter. Litteraturhistorien forteller om dikterne og deres verker. Men hvem er filmens «dikttere»? Den ferdige film er resultatet av et arbeidskollektivs innsats, deri atskiller filmen seg fra de fleste andre kunstformer. Samtidig er den riktignok i utpreget

⁵⁹ I 1951, under en diskusjonsveiledning i *Filmdebatt*, tas regissør- versus manuskriptledet film opp. Men dette er en mer orienterende enn polemisk tekst som ikke synes å angå den norske filmsituasjonen: «Det oppstår gjerne hissige debatter om det er manuskriptforfatteren eller regissøren som skal betraktes som en films kunstneriske opphavsmann. Noen hevder at det aldri kan lages en god film uten et godt manuskript. Andre mener at det er regissørens overflytting av en fortelling til film som gir filmen dens 'stil', og at han derfor må betraktes som filmens skaper. Det er da ikke rart at mange kunstnere i likhet med Mankiewicz vil være både manuskriptforfatter og regissør, slik at de virkelig er ansvarlige for filmen. Generelt må man nok si at det er heldig om en kunstner kan få sette sitt preg på en film helt fra manuskriptets utforming til filmklippingen. I de tilfeller hvor regissøren ikke selv skriver manuskriptet, bør han diskutere det med forfatteren på et tidlig stadium. Forfatter-regissør for sine filmer er i USA f. eks. Charlie Chaplin, som også spiller i sine egne filmer og komponerer musikken til dem, i Frankrike: René Clair og Julien Duvivier, i Tyskland: Helmut Käuter, i England: Noel Coward og i Sverige: Ingmar Bergman og Hasse Ekman» (Hva var godt med filmen – og hva var mindre godt, 1951)

⁶⁰ Regissør og instruktør har blitt brukt synonymt på norsk. På dansk heter det instruktør, mens regissør kommer fra fransk.

grad knyttet til en serie enkelt navn: «stjernene». Men hvis det overhodet går an å knytte filmens historie til noen enkelte personers navn, så er det instruktørene, og ikke stjernene, som har skapt de store epoker. (Aamot, 1945, s. 7)

Like fullt er det i en generell forstand Aamot bruker filmdikter og filmkunstner i *13 akter av filmens historie* i 1945. Her presenterer Aamot 13 filmkunstnere og mesterverkene deres, blant annet Charlie Chaplins *The Gold Rush* (1925), Sergei M. Eisensteins *Bronenosets Potemkin* (1925), Carl T. Dreyers *La passion de Jeanne d'Arc* (1928) og René Clairs *Sous les toits de Paris* (1930), altså i hovedsak europeiske filmkunstnere, i tråd med det John Caughie beskriver som den etablerte filmkritikken:

Established criticism valued as artists a small number of directors, predominantly European, who produced work which had a certain highly variable quality of 'greatness' (which was typically either a moral quality or a social penetration) and a certain 'seriousness' (which involved the apparent artists to his theme). Art was simply a value term, and the theoretical questions which it begged went largely unanswered. (Caughie, 1981, s. 10)

Spørsmålet om hvem som er filmens kunstner, ser ikke ut til å være et tema i norske filmdebatter på 40- og 50-tallet. I hovedsak ble uttrykket brukt om anerkjente internasjonale regissører. Sigurd Evensmos bok *Trollspeilet* fra 1955 er betegnende for denne periodens engasjement for filmen i Norge, et engasjement som først og fremst var forankret i filmens funksjon som en verdifull kulturfaktor. Boken er basert på Evensmos 25 år som filmkritiker, motivert av hans interesse for «den underholdning og kunstglede kinokveldene har gitt: forholdet mellom filmene og samtiden, hvorledes de på forskjellig vis har gjenspeilet den verden vi lever i, menneskene og deres virkelige liv under de veldige omveltningene som har funnet sted» (Evensmo, 1955, s. 7). På 60-tallet ser dette derimot ut til å ha endret seg, for i *Det store tivoli*, som kom ut i 1967, fremtrer Astrucs passasje om at manuskriptforfatteren og regissøren skulle smelte sammen til én, som svært sentral når Evensmo hevder at man «for en gangs skyld hadde ... en regissør som ikke klynget seg til andres diktning», og at «evnen til selv å dikte for kameraet gir Skouen en særstilling i Norge» (1967/1992, s. 329).

3.1.2 Kunstner søkes

Norsk filmbransje var ikke bare fattig på produksjonsmidler. Da staten intensiverte sitt engasjement for norsk film under gjenoppbygningen etter krigen led bransjen også under mangel på kreativt personell og anerkjente kunstnere. Etter krigen utvidet staten engasjementet for filmen som «en positiv kulturfaktor» og den statlige støtten skulle gå til «produksjonen av

film som har kulturell verdi» (G. Iversen, 2011a). Staten støttet produksjon av nasjonal spillefilm av *økonomiske og kulturelle* årsaker for å konkurrere mot de importerte, i hovedsak amerikanske, filmene. Den første statlige støtteordningen fra 1948 tilsa at film var kunst, men den la samtidig for dagen en tvetydig holdning til filmen fordi staten i praksis, ved hjelp av luksusskatten, tok tilbake mer enn den ga, etter prinsippet om at mindreverdige kunstformer skulle finansiere den virkelige kunsten. I tillegg var norske filmer populære hos publikum og dermed god forretning for de norske kommunene som tjente på kinovisning. Norsk filmproduksjon hadde derfor behov for tilførsel av kreativt personell både for at stat og kommune skulle kunne utnytte markedspotensialet for norskprodusert film, og for at Norge skulle kunne hevde seg internasjonalt der filmen som kunstart fikk økende oppmerksomhet.

Det siste momentet er knyttet til et, ifølge Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth, gjennomgående motiv i norsk kulturpolitikk: «behovet for å fremme den nasjonale ære overfor utenverdenen, eller omvendt: å avverge den skam det ville være om vi ikke hadde den kunst, de institusjoner, det nivå i kultur som utlandet vil vente av en nasjon som den norske» (2006, s. 13). Holdningen til den hjemmeproduserte filmens kvalitetsnivå kan oppsummeres av den innledende setningen i anmeldelsen av *Døden er et kjærtegn* (Edith Carlmar, 1949): «Man glemmer nesten at dette er en norsk film. Så god er den – eller i hvertfall store deler av den – for la nå ikke laurbærene bli som skylapper» (R. Lunde, 1949b).

I artikkelen «Norsk film har ei framtid» hevdet statssekretær i Kirke- og undervisningsdepartementet Helge Sivertsen at med «atelier reist av kommune og stat og etter måten stor direkte stønad skulle dei økonomiske vilkåra vera lagt til rette for norsk filmproduksjon. Nå står det til produsentar og kunstnarar.» Sivertsen nevner ikke funksjonen regissør i sin artikkel, men derimot produsent, filmkunstner og kunstner. Produsenten var åpenbart ikke for kunstner å regne, mens filmkunstner antakelig peker på regissøren og kunstner på manuskriptforfatteren. Og det var den siste av disse funksjonene som ble regnet som den mest sentrale for norsk films utvikling:

Elles står og fell norsk film nå med manuskriptforfatterane. Og her hjelper det ikkje berre med stipend og betaling. Dersom det ikkje er kunstnarar som har noe på hjartet, har ikkje norsk film noen livsnerve og kan vanskeleg koma frå godt arbeid til kunst. Gjennom filmen kan kunstnaren i dag nå eit heilt folk og halde det i spaning frå verk til verk som ein gong våre store diktarar gjorde med den delen av folket som då var lesefør. (Sivertsen, 1950, s. 136)

Det som skilte «godt arbeid» fra «kunst», var ifølge statssekretæren at kunstneren har «noe på hjartet.» Denne intensjonen med å lage film, eller kunst, var en egenskap man knyttet til manuskriptforfatteren. Oppfatningen om at det var med manuskriptet og forarbeidet til filmen

at norsk filmproduksjon kom til kort, kom også til uttrykk i anmeldelser av norske filmer: «*Den hemmelighetsfulle leiligheten* [Tancred Ibsen, 1948] viser klarere enn før at det vi i første omgang må konsentrere oss om i norsk film, er selve manuskriptet, ideen, dreieboken, hele grunnlaget for filmen» skrev filmkritikeren i *Aftenposten* (R. Lunde, 1948).

Det var ikke bare filmpolitikere og filmanmeldere som nå var opptatt av manuskriptforfatterfunksjonen, men også filmskaperen, litteraten og teaterinstruktøren Olav Dalgard åpnet sin bok *Film-skuespillet* (1951) med å konstatere at «filmforfatteren har vært en lite påaktet person i filmens verden», før han beskrev hvordan filmforfatteren, filmens «åndelige opphav», urettmessig hadde vært marginalisert: «Hvem vet t.d. hva forfatterne bak Marcel Carnés og Frank Capras banebrytende filmer fra slutten av 30-tallet heter?» (1951, s. 7). Dalgards bok var et resultat av et stipendopphold i utlandet for å studere dramaturgi og var det første filmhistoriske og -teoretiske verket på norsk. Åpningskapittelet om filmforfatteren ble trykket i sin helhet som kronikk i magasinet *Filmjournalen* under tittelen «Hva vet du om manuskriptforfatteren?». Også i det avsluttende kapittelet om «Avantgardefilm» fastholdt Dalgard manuskriptforfatterens sentrale posisjon:

Filmforfatteren vil da også måtte lære mer om filmens spesielle uttrykksmuligheter enn det som er vanlig i dag. Men hans oppgave og stilling i filmen blir ikke mindre. Tvert imot. De nye filmretninger krever nettopp originale, bevisst skapende diktere, om de skal ha håp om å vinne framgang, – ikke bare hos kritikken og ekspertene, men hos det store publikum som filmen har vakt til kunstnerisk forståelse. (Dalgard, 1951, s. 145)

Samtidig som Dalgard mente at norsk filmkultur skulle få øynene opp for forfatterens rolle i film, synes det som om norske filmskaperne var lite interessert i samtidslitteraturen i disse årene. En rundebordskonferanse i 1955 med temaet «Hva er i veien med norsk film i dag?» kaster lys over situasjonen. *Morgenbladets* journalist Kjell Arnljot Wig (1955) sammenfattet debattens konklusjon slik: «Norge mangler dyktige filmforfattere, følgelig også brukbare manuskript, og dagens norske litteratur med all sin psykologiske navlebeskuelse byr på lite eller ingenting som kan brukes på film!» Mangelen på filmens diktere engasjerte også Leif Borthen, mer kjent under pseudonymet Don Segundo, i *VG*:

Regissøren er filmfremstillingens kunstneriske krumtapp. Men ikke en gang en stor regissør kan utrette noe uten et godt manuskript, og det er visst ikke gått opp for våre private filmfremstillere at det skal like mye dikteriske egenskaper til å skrive en historie for film som til å skrive en roman. Se bare hva den engelske mesterregissøren Charles Frend sier i gårldagens intervju i *VG*. Og hvilke diktere er det egentlig som forfatter manuskriptene til dagens «frie» norske filmer? (Borthen, 1953)

I Norge var det i høy grad regissøren selv som forfattet manuskriptene. Ifølge Anne Gjelsviks hovedoppgave *Ledig stol: Manuskriptforfatteren i norsk film* (1994) ble tradisjonen med manus og regi fra samme hånd etablert i perioden 1911–1920 med forfatteren og filmskaperen Per Lykke-Seest. Tradisjonen medførte at manuskriptforfatteryrket ikke fikk status som profesjon, og på 30- og 40-tallet skrev regissører cirka 80 prosent av manuskriptene til spillefilmene (Gjelsvik, 1994).

Med denne situasjonen i mente synes Skouens bakgrunn som journalist, romanforfatter og dramatiker å ha vært avgjørende da Norges mektigste filmpolitiker og filmbyråkrat, Kristoffer Aamot, festet blikket på ham.⁶¹ I motsetning til de fleste andre filmskaperne, som først var regissører og så begynte å skrive, sto Arne Skouen, som Anne Gjelsvik har påpekt, i en særstilling i norsk filmkultur i kraft av å være forfatter før han ble regissør. Før Skouen laget sin første film i 1949 hadde han utgitt fem bøker: *Gymnast* (1932), *Jeg er sjømann og sytten år* (1935), *Nå skulde Ruth sett mig* (1937), *Fest i Port Galets* (1947) og *Gategutter* (1948), og han hadde vunnet en nordisk romanpris. I tillegg skrev Skouen flere skuespill før filmdebuten.

Fortellingen om hvordan Skouen ble innkalt og ansatt av Kristoffer Aamot, er med god grunn blitt en anekdote som blir brukt til å illustrere situasjonen i norsk filmkultur etter krigen. Som Gunnar Iversen har påpekt, viser Skouens vei til filmen hvordan Film-Norge var styrt av noen få mektige menn som ved sitt personlige engasjement kunne ha avgjørende betydning for hvem som skulle få lage film, og hva som skulle bli vist på kinolerretet: «I tilfellet med Arne Skouen var resultatet vellykket, og hans filmer var en del av en stor ny giv i norsk filmproduksjon», konkluderer Iversen (2011a, s. 134-135).

Gategutter (1949), Skouens debutfilm etter egen roman, vant blant annet den nyopprettede Filmkritikerprisen og regnes i dag som en av klassikerne i norsk filmhistorie.⁶² Direktør for Norsk Film, Colbjørn Helander, kom med ideen til Skouens neste filmprosjekt *Nødlanding*. Samme år kunne man lese i det norske filmtidsskriftet *Filmdebatt* at

[Helanders] første uttalelse etter at han var blitt direktør i selskapet, gjaldt manuskriptene. De er flaskehalsen i norsk filmproduksjon, sa han, og fortalte også at han under på ett år som litterær konsulent hadde vært i kontakt med 60 forskjellige mennesker – filmfolk – skuespillere, dramatikere og forfattere – for å få undersøkt hvem som kunne skrive et godt manuskript. (E. B. Marcussen, 1953b, s. 6)

⁶¹ Kristoffer Aamot var på den tiden formann i Kommunale Kinematografers Landsforbund, administrerende direktør for Oslo Kinematografer, formann for styret i Norsk Film og medlem av Statens filmråd.

⁶² Prisen ble tildelt Arne Skouen og teknisk regissør Ulf Greber.

Skouen skrev siden manuskripter til alle sine sytten filmer. Flere av filmene var basert på egne romaner eller teaterstykker, og noen få på andres.⁶³ I motsetning til det som var tilfellet for de fleste norske filmregissører, var ikke veien til film lang og smertefull for Skouen, og heller ikke den videre karrieren hans er typisk for norske filmskapere. Skouen har heller representert unntaket, slik Sigurd Evensmo (1992) antyder ved å kalle kapittelet om Skouen for «Han som klarte det». Skouen var på rett sted til rett tid: Han var det norsk film trengte aller mest, en etablert forfatter og dramatiker som i tillegg hadde filmerfaring fra USA. Skouen trengte derfor ikke «klynge» seg til andres diktning, som Evensmo skriver i 1967. Men i hvilken grad var dette et resultat av en idé om en films *auteur*? Og hvordan bidro Skouens filmkunstneriske praksis til å aktualisere auteurbegrepet i en norsk kontekst?

3.2 Fra dyd av nødvendighet til kunstnerisk ideal

Mens Iversen peker på at den lille filmindustrien har gjort film i Norge til et personlig anliggende og satt regissøren i høysetet, er det også mulig å se dette forholdet på en annen måte. For det at regissøren tok hånd om flere aspekter ved produksjonen, ble ikke nødvendigvis oppfattet som gunstig i norsk sammenheng etter krigen. Tvert imot var det ansett som et uttrykk for en svakhet ved norsk filmproduksjon. Enmannsproduksjonen pekte mot en amatør-messig og ressursfattig filmkultur, og ble også forstått som uttrykk for en særnorsk individualistisk mentalitet, slik en artikkel fra *Filmdebatt* i 1953 viser:

Med unntak for *Vi gifter oss*, som han regisserte for Norsk Film A/S, har Müller arbeidet i private produksjoner, ja han har sogar vært produsent, manuskriptmedarbeider og regissør. For en utenforstående er det vanskelig å avgjøre om denne tendensen i norsk film å samle mye og vanskelig arbeid på en hånd er en dyd av en dyster nødvendighet – mangel på folk og penger – eller om den er et utslag av norsk individualisme og selvstendighetstrang. Etter at vi har sett en norsk film, sitter vi ofte igjen med følelsen av at regissøren – manuskriptforfatteren (Randall, Henning-Jensen) eller familiefirmaet (Carlmars, Müllers) har tatt seg vann over hodet, at arbeidsbyrden overgår krefter og talent, at det blir noe nærsynt over filmene, som kunne ha vært unngått, om man hadde hatt en annen mann enn regissøren som produksjonsleder, en klipper med større pondus, eller noen form for «avstands»-kontroll både mens filmen ble til, og ved den endelige bearbeidelse. (E. B. Marcussen, 1953a, s. 21)

⁶³ To var basert på egne romaner (*Gategutter* (1949) og *Pappa tar gull* (1964)), en på eget skuespill (*Barn av solen* (1955)), tre på andres romaner eller skuespill (*Ni liv* (1957), *Herren og hans tjenere* (1959) og *An-Magritt* (1969)). Elleve manuskripter ble skrevet direkte for film: *Nødlanding* (1952), *Cirkus Fandango* (1954) (denne ble også filmbok), *Det brenner i natt!* (1955), *Pastor Jarman kommer hjem* (1958), *Omringet* (1960), *Bussen* (1961), *Kalde spor* (1962), *Tilla* (1963), *Vaktpostene* (1965) og *Reisen til havet* (1966) og *Musikanter* (1967).

Skouens tidligere kollega i *Dagbladet*, Axel Kielland, var også skeptisk til det han kaller Skouens selvstendighetstrang, i kritikken av *Det brenner i natt!* (1955): «Han har en utmerket, men litt farlig egenskap; han er selvstendig inntil stahet, bestemmer selv, og lar seg meget nødvendig rokke av gode råd. Det fins derfor i alle hans filmer en eller annen eiendommelig ting som han selv tviholder på, men som andre synes er en skjønnhetsfleck» (Kielland, 1955). Heller ikke Elsa Brita Marcussen i *Filmdebatt* så på det som et ubetinget gode:

Med *Det brenner i natt!* er Skouens talent som regissør og personinstruktør slått fast. Nå kunne en ønske at han ville prøve dette talentet på et stoff som ikke er hans eget. Det kan komme til å virke hemmende på regissøren Skouen om han for all framtid skal være nødt til å være siamesisk tvilling med forfatteren Skouen. (E. B. Marcussen, 1955, s. 8)

Ifølge *Filmdebatt* var situasjonen prekær, og redaksjonen satte enmannsproduksjonen i et enda mer uheldig lys: «Fordi de som har alvorlig lyst og evner til å sysle med film i dette land, er så få, har vi ikke råd til at en mann som Müller ikke får sjanse til å utvikle seg eller tvinges til å utvikle seg i en uheldig retning som free-lance alt-mulig-mann» (E. B. Marcussen, 1953a, s. 21).⁶⁴ I sine innlegg for en ny organisering av stønadsordning i 1955 ga Skouen selv også uttrykk for at det ikke var et kunstnerisk valg, men et praktisk når unge regissører tok på seg flere funksjoner i produksjonen: «Det nye talentets eneste mulighet for komme i sving var å begynne på toppen i kombinasjon produsent/regissør/forfatter, foruten at han måtte disponere minst hundretusen kroner» (Skouen, 1955).

Dette skrev Skouen i 1955, tre år før han ble sin egen produsent. Skouens tre første filmer ble produsert av Norsk Film, men hans fjerde manuskript ble, til tross for hans tidligere suksesser, refusert av det kommunale selskapet.⁶⁵ Skouen henvendte seg til Owesen film, som produserte *Det brenner i natt!* (1955). I 1957 ble Skouen kontaktet av produksjonsselskapet Nordsjøfilm for å regissere David Howarths bestselgende bok *Ni liv*. Det var i etterspillet av denne filmproduksjonen, der det ble stilt spørsmål om hvem som hadde det juridiske eierskapet til filmen, at Skouen etablerte sitt eget produksjonsselskap ARA-film. Visningen av *Ni liv* i København våren 1958 skapte høylytt strid mellom produsenten av filmen, representert ved høyesterettsadvokaten W. Münter Rolfsen, og regissøren Arne Skouen, som satte motsetningsforholdet mellom produsent og regissør på spissen. Bakgrunnen var at *Ni liv*, tatt opp

⁶⁴ Nils R. Müller dannet sitt eget filmselskap allerede i 1952 etter suksessen med *Vi gifter oss* (1951). Elleve av Müllers atten filmer ble produsert innen NRM-film og NRM-film AS. Flere av Müllers filmer ble tatt opp på studioselskapet Bygdøyhus, som Müller stiftet sammen med kolleger. Müllers studio skal ha blitt oppfattet som en trussel av Norsk Film, som ønsket at filmprodusenter skulle benytte seg av deres atelier på Jar (M. Lunde, 2002).

⁶⁵ Arne Skouen hadde også filmatisert sitt eget teaterstykke *Barn av solen* med Owesen film i 1955. Filmen ble en fiasko både hos kritikere og publikum.

for visning i normalformat, ble vist i wide-screen-format. I denne anledningen sammenlignet Skouen sitt kunstneriske arbeid med malerens:

Fagfolk vet at man ikke skalter og valter med en billedform alt etter smak og behag, og erfarne kunsthandlere kan sikkert fortelle advokaten hva som skjer om de fikser på en malers billedutsnitt. Jeg står kunstnerisk ansvarlig for *Ni liv*, og jeg finner meg ikke uten videre i at overdreven økonomisk appetitt fra produsenten forringer det jeg står ansvarlig for. (Skouen, 1958a)

Det juridiske aspektet ved saken ble fulgt opp av Rolfsen (1958), som mente at Skouens sammenligning mellom filmregissør og maler haltet på et vesentlig punkt: «Kunstmaleren kjøper selv sitt lerret. Regissøren er en av produksjonsselskapet ansatt funksjonær som utfører et arbeide for andres midler.» Arne Skouen og Sammenslutningen av danske filminstruktører reiste sak på Skouens vegne for danske domstoler. Ifølge Skouen (1958b) var dette en prinsippsak av største betydning internasjonalt fordi det så vidt han visste var første gang kunstnerens *droit moral* i filmindustrien ble prøvet ut for en rett. Skouen viste til Bern-konvensjonen og gjeldene norsk lov om åndsrettigheter og forslag til ny åndsverkslov som verner om kunstnerens *droit moral*. Skouens skarpe penn og evne til å føre saken resulterte i medhold. Heretter sikret han seg full kontroll over sitt åndsverk ved å bli produsent. Den tapende part, produsent ved advokat Rolfsen, medga i anledningen at:

det er grunn til å hilse med tilfredshet at Arne Skouen nå har startet sitt eget filmproduksjonsselskap ARA FILM, der han sitter som enestyrer. Jeg hilser ham velkommen i filmprodusentenes rekke. Da er det grunn til å anta at forfatteren og manuskriptskriveren, samt dreiebokutarbeideren og regissøren Arne Skouen kan samarbeide i fred med produsenten av samme navn. Han vil iallfall ha den store fordel at han slipper å bli utsatt for offentlige angrep av journalisten Arne Skouen. (Rolfsen, 1958)

Her blir det tydelig at sammenligningen av filmskaper med andre kunstnere begynte å gjøre seg gjeldende i de norske debattene, og at den var viktig for Skouens valg om å bli sin egen produsent. Debatten mellom advokat Rolfsen og Skouen handlet om at produsenten så på regissørens arbeid som et håndverk, mens Skouen kjempet for filmen som et kunstnerisk uttrykk, og for å oppnå juridiske rettigheter. Men denne juridiske debatten fikk også konsekvenser for Skouens filmkunstneriske praksis.

I tillegg til muligheten for å forfølge sin egen visjon, fra første kim av idé til final cut og visning, fikk Skouen nå også mulighet til å forfølge et kunstnerisk program og skape kontinuitet for en fast stab. «For utviklingen av norsk filmkunst fikk dette kunstnerens voksende selvstyre sitt sterkeste utslag i selskapet ARA-film som trådte fram med *Pastor Jarman kommer hjem*» (Evensmo, 1967/1992, s. 326). Det å også bli sin egen produsent ble oppfattet som

enda et steg mot kontroll over filmen, det å være filmens udiskutable opphavsmann og slik ha full rettighet over den. Dette medførte riktignok at filmen i prinsippet kunne regnes som resultat av én manns verk, men som det fremgår av de siterte artiklene i *Filmdebatt* over og Skouens beklagelse over det nye talentets nødvendige multi-tasking i 1955, ble ikke dette betraktet som ideelle omstendigheter for filmskaperen, ei heller for filmens kvalitet. Det var snarere en konsekvens av dårlig økonomi, lite folk og produsentenes profittjag. Mot slutten av 50-tallet handlet *kunstnerisk frihet* derfor i høy grad om *selvstendighet* og *frihet fra* det Skouen beskrev som produsentens «overdrevne økonomiske appetitt.» Da den nye bølgen og auteurbegrepet for alvor skyllet inn over norske strender ved inngangen til 60-tallet, fikk de norske regissørene og regissørprodusentene styrket sin sak. I denne perioden endres også oppfatningen av enmannsforetaket seg. Det som en gang var en dyd av nødvendighet, ble nå et kunstnerisk ideal.

I det første nummeret av KKLs bransjeblad *Norsk Filmblad* i 1962 rapporterte Elsa Brita Marcussen fra en nordisk rundebordskonferanse i Stockholm, der særlig «forfatterens rolle i filmproduksjonen fikk en temperamentsfull og skarp belysning.» Marcussen pekte ut fire ulike forfatterroller: den første som råstoffleverandør, den andre som dramaturg eller tilrettelegger av romaner til manuskripter og den tredje som forfatter eller dramatiker, som er interessert i filmen som kunstnerisk medium og skriver direkte for filmen. Om den fjerde skrev Marcussen: «Til slutt kan forfatterens rolle være filmdikterens – han som skriver direkte for filmen og siden selv regisserer sitt stoff. I dette siste tilfellet har han, i hvert fall hittil, mest vært rekruttert fra filmens eller teatrets verden, og ikke fra forfatterhold» (1962, s. 11). Som små land måtte de nordiske gjøre seg konkurransedyktige ved å satse på «kunstnerisk gyldige filmer» siden produksjon av «gigantfilmer» var utenfor (økonomisk) rekkevidde. Derfor var det de to siste kategoriene forfattere filmkunsten hadde behov for, men: «I kategori 4 har vi jo egentlig bare én mann, nemlig Arne Skouen» (E. B. Marcussen, 1962, s. 11). I 1962 var forfatteren og filmens fremtid blitt et tema og *filmdikteren* en kulturpolitisk figur man investerte forventninger i.

At det å både skrive manuskript og regissere var blitt et ideal, er tydelig i et intervju i *Magasinet for alle* i 1963 med tittelen «I en filmkunstners verksted». Der fikk Skouen spørsmålet «synes de det er en fordel at samme mann som har skrevet manuskriptet, også lager filmen?» og Skouen svarte: «Jeg ventet meg det spørsmålet: Det å ta filmen alvorlig betyr at den er én manns verk. Det er å skape et enhetlig verk, slik som en maler, slik som en romanforfatter gjør det» (M. Lunde, 1963). Skouens svar var som et ekko av Astrucs tidligere siterte ord: «To come to the point: the cinema is quite simply becoming a means of expression, just

as all the other arts have been before it and, in particular, the painting and the novel.» Arne Skouen hadde forfatterkollega Johan Borgen som samtalepartner på *Kalde spor* (1962) og *Vaktpostene* (1965), men avviste i 1965 bestemt at det var snakk om medforfatterskap i et intervju i *Aftenposten*:

Ingen må tro at en så stor kunstner som Johan Borgen lar seg dra med på noe sånt som medforfatteri. Han vet bedre enn noen at et filmverk fra kimen av er en hel organisme fra filmskaperens side. Ja, det er i høy grad han som har puffet dette faktum nærmere inn på livet av meg og lært meg at manuskript og regi er en ukløvelig blokk. (Tacitus, 1965)

Det at kunstverket er uttrykk for et individs kreativitet og ikke et kollektivt prosjekt, var ved midten av 60-tallet blitt en sentral forutsetning for den kunstneriske verdien av det. Tilsvarende formuleringer finnes i et intervju i *Arbeiderbladet* i 1966: «Jeg har alltid sagt nei til å regissere andres manuskript eller andres stoff; den eneste unntagelse er Axel Kiellands skuespill 'Herren og hans tjenere'.» Og Skouen fulgte opp med å utdype slik:

Det interessante i filmens nyeste utvikling er filmdikterens inntog, han som – fra første kim av idé – realiserer seg selv med det levende bilde som medium. Hos ham kan vi følge samme tema fra arbeide til arbeide, som hos maleren, komponisten og ordets dikter. Bergman, Antonioni, Fellini. Disse profilene begynner å avtegne seg i Europas åndsliv, men det er betegnende for filmens ungdom som seriøst akseptert kunstart at slik sammenhengende analyse først er kommet de siste årene. (Kastborg, 1966)

På 60-tallet ble sammenstillingen av regissøren med forfatteren og maleren sentral i kampen for filmens legitimitet som kulturelt uttrykk, og nettopp det at filmen skulle være én manns verk, ble et avgjørende kriterium for filmkunstnerisk praksis. Mens filmanmeldere fortsatt beklaget seg over dårlige manuskripter, ble oppmerksomheten nå rettet mot den nye typen filmskaper og filmens posisjon i kulturen. Arne Skouen holdt et innlegg på forfatterkonferansen i Sverige i 1965 som fikk mye oppmerksomhet: «Da jeg kom til det omstridte punkt, at fremtidens filmskaper er sin egen manuskriptforfatter, da grep journalistene det, fordi det var stoff, forstørret det opp – og dermed forsvant nyansene i det jeg sa» (Skouen, 1965a, s. 24). I det aller første nummeret av filmtidsskriftet *Fant* fikk Skouen mulighet til å utdype:

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 være naturlig å uttrykke seg i romaner, noveller, skuespill. Jeg snakker med andre ord om dem som primært ville bli forfattere: de kommende forfattere, for hvem filmen er et naturlig uttryksmiddel, en naturlig form. (Skouen, 1965a, s. 24)

Ifølge Skouen hadde ikke innlegget hans på konferansen i 1965 «smigret» forfatterne i salen. Skouen hadde gjort det eksplisitt at forfatteren ble underordnet regissøren i filmarbeidet:

Det må være klart at fortsatt er det mulig for filmskaperen å søke seg hjelp hvor det måtte passe ham – men hele tiden under den forutsetning at regissøren ikke er en funksjon av forfatteren, men omvendt. Altså at den forfatteren han tar med seg i arbeidet, setter seg i orkesteret – men side om side med fotograf og klipper. (Skouen, 1965a, s. 28)

I den norske filmkulturen, der manuskriptforfatterne var svært få, var underordningen av manuskriptforfatterfunksjonen mindre problematisk enn i den franske. Skouens innlegg var heller ikke rettet mot manuskriptforfatterne, men mot forfatterne som han mente burde kjenne sin besøkelsestid: «Min kjetterske påstand er denne: Tiden er gått forbi de forfatterne som innskrenker seg til å levere stoff. Det har aldri vært viktig nok for forfatterne å uttrykke seg i bilder. For hvis det hadde vært viktig nok, da hadde de lært seg prosessen» (Skouen, 1965a, s. 24). Skouens poeng, ikke ulikt Astrucs atten år tidligere, var altså at filmen var den nye romanen.

Arne Skouens eksempel viser at det mindre høyverdige «enmannsforetaket» gikk over til å bli det kunstneriske «én manns verk». Da Evensmo i 1967 skrev *Det store tivoli*, var forfatterregissøren blitt et kvalitetsstempel, og med Arne Skouen hadde norsk film fått sin første helstøpte filmkunstner. Slik kom auteurbegrepet til å legitimere en allerede etablert praksis, der ett menneske forfattet, regisserte og produserte film. Mens det franske auteurbegrepet i den samme perioden artikulerte en maktkamp mellom (mektige) manuskriptforfattere og (avmektige) regissører, artikulerer det norske begrepet *filmdikteren*, som tok form etter det franske auteurbegrepet, andre maktforhold. Her har jeg pekt på hvordan erfaringene av en ustabil norsk produksjonskultur og mangel på filmmanuskriptforfattere var sentrale for de debattene som rammer inn Skouens filmkarriere og ideen om filmdikteren. Tilsvarende var det andre aspekter som ble vektlagt ved auteurbegrepet da Skouen inntok posisjonen filmdikter eller filmkunstner på 60-tallet. Dette har sammenheng med den filmkulturen Skouens filmkunstneriske praksis må ses i lys av.

3.3 Filmdebatt og norsk filmkultur på 50-tallet

Etter krigen ble en rekke statlige filminstitusjoner og organer dannet på løpende bånd: Norsk Filmkritikerlag (1946), Norsk Filmtekniker Forbund (1946), Statens filmråd (1947), Norsk bygdekino og Statens filmcentral (1948). Etterspørselen etter et filminstitutt med ansvar for å bevare og formidle norsk film var påtakelig fra 1947, og opprettelsen av Norsk filminstitutt

ble vedtatt i 1955.⁶⁶ Den nye interessen for film ga også flere kortlevde tidsskrifter, og blant dem ble *Filmdebatt* en viktig pådriver for dannelsen av filmkultur i Norge i perioden 1951–1955.⁶⁷ Gunnar Iversen (2010a) karakteriserer *Filmdebatt* som vårt første «riktige filmtidsskrift.» *Filmdebatt* er også blitt omtalt som «forut for sin tid» og forløper for det *Cahiers du cinéma*-inspirerte *Fant*, som kom i 1965 (Astrup, 1989; Clifford, 1994). *Filmdebatt* fremstår følgelig som en viktig kilde til forståelse av den norske kulturens verdsetting av film som kunst på 50-tallet.⁶⁸

På 50-tallet var det arbeiderbevegelsen som brant sterkest for filmen i Norge. *Filmdebatt* ble til etter initiativ fra Elsa Brita Marcussen og var Norsk filmsamfunns talerør siden organisasjonen ble dannet i 1951.⁶⁹ Sentrale bidragsytere i tidsskriftet var Olav Dalgard, Sigurd Evensmo og Leiken Vogt. Norsk filmsamfunn var et felles filmopplysnings- og debattorgan for de store opplysningsorganisasjonene og arbeidet for at filmstudier skulle bli tatt opp i skolene og for å bedre forutsetningene for filmstudiearbeidet.⁷⁰ Filmsamfunnet bidro med å opprette lokale filmklubber landet rundt, organisere studiesirkler, korrespondansekurs og ambulerende kursvirksomhet for lærere, alt sammen i tråd med den generelle kulturpolitiske dagsordenen i etterkrigstiden, med vekt på opplysning og lik tilgang til kulturgodene. Mens den nye interessen i Frankrike for film som kunst kan sies å ha vært eksklusiv, både i cinematekene, der filmer ble vist uten teksting, og i den avanserte filmkritikken, hadde Norges første seriøse filmtidsskrift, *Filmdebatt*, en folkelig og demokratisk orientering. Det kommer ikke bare til uttrykk i hva slags filmer *Filmdebatts* skribenter priste, men også i hva slags kunstnerrolle filmtidsskriftet tok til orde for.

På samme måte som det franske filmtidsskriftet *Cahiers* anså *Filmdebatts* redaksjon filmen som «kanskje vår tids viktigste kunstform» med sitt store publikum, men også kunst-

⁶⁶ I Norge hadde vi ingen filmfestivaler før i 1973, da Den norske filmfestivalen i Haugesund ble startet.

⁶⁷ Foruten dagspressens filmanmeldelser var det fem tidsskrifter som utgjorde den norske filmoffentligheten på denne tiden: *Filmdebatt* (1951–1955), *Kulturfilmen* (1939–1940, 1951–1954), *Norsk Filmblad* (1930–), *Filmjournalen* (1941–1985) og *Kirke og film* (1957–1960). I disse fem tidsskriftene er det særlig tre forskjellige innfallsvinkler til film som markerer seg: filmen i samfunnet (påvirkningskraften, muligheten for opplysning og kulturarbeid), filmen som næring og filmen i et religiøst perspektiv.

⁶⁸ Også magasinet *Filmjournalen* ble mer engasjert i den seriøse filmen på 50-tallet og trykket innlegg og kronikker av Elsa Brita Marcussen, Olav Dalgard og Sigurd Evensmo i tillegg til det mer glansede filmstoffet preget av filmstjerner.

⁶⁹ Elsa Brita Marcussen var svensk statsborger og datter av den svenske statsministeren Per Albin Hansson. På dette tidspunktet, i 1951, hadde hun vært sekretær i Kirke- og undervisningsdepartementet siden 1949.

⁷⁰ Opplysningsorganisasjoner som var tilsluttet Filmsamfunnet, var: Arbeidernes opplysningsforbund, Arbeidernes ungdomsfylking, Forsvarets undervisnings- og velferdskorps, Noregs ungdomslag, Husmorforbundet, Lærerinneforbundet, Lærerlaget og Handelsflåtens velferdstjeneste (Astrup, 1989).

nerisk likeverdig teatret og romanen. Det finnes også enkelte oversatte artikler og andre reportasjer som tangerer franskmennenes filmkritiske virksomhet.⁷¹ Men i sin lovprising av filmskapere som Ingmar Bergman og Charlie Chaplin, uttrykker *Filmdebatt* likevel en helt annen orientering mot film som kunst enn den Astruc og auteurkritikerne i *Cahiers de cinéma* utviste. Som et folkelig organ var *Filmdebatt* opptatt av at film skulle ha underholdningsverdi, og at eksklusivitet kunne trekke en film ned. Denne holdningen kom tydelig til uttrykk i Olav Dalgards beskrivelser av hvilke egenskaper en filmforfatter skulle og burde ta sikte på å utvikle:

Filmforfatteren må ha skapende fantasi – som enhver annen kunstner. Han må ha evnen til å fabulere, drømme med en bestemt hensikt. Han må kunne leve i sin drømte verden, og han må ha evnen til å utforme sine drømmer i levende bilder, slik at et større antall mennesker får positiv del i dem, – rives med, begeistres, fascineres. Ettersom filmen er massenes kunst, mer enn noen annen kunstart, så sier det seg sjøl at filmforfatteren ikke må være egosentrisk og dyrke l'art pour l'art for sin egen fornøyelses skyld. (En slik forfatter har muligheter bare i den rene eksperimentfilm, hvor økonomien ikke spiller noen avgjørende rolle.) Filmforfatteren må være kollektivt innstillet. Han må ha evne til å leve sosialt, og til å sette pris på den menige manns tanker og kjensler og ønskemål. Han må ikke bare «skjele» til det brede publikums smak, han må ha evnen til å nyte denne, gråte og le med *de mange*. Han må i sin natur være som en av dem. Dermed er det ikke sagt at hans smak skal være banal og mindreverdig. Tvert om. Så altfor mange filmforfattere har hengitt seg til spekulasjon i det såkalt folkelige. De har «mikset» så godt de har kunnet for å tekkes massenes mindreverdige egenskaper. – Den gode filmdikter tar sikte på å tilfredsstille massenes positive trang etter å finne utløsning i dramaets kunst for det sunne og aktivt menneskelige – trangen etter å se det gode seire over det onde, det fornuftige over det ufornuftige, det oppriktige hjertelag over den egoistiske list og sleskhet. (Dalgard, 1951, s. 8)

Dalgards bilde av filmforfatteren var i tråd med *Filmdebatts* redaksjonelle profil: Film kunne være en kunstnerisk og personlig uttrykksform så lenge det ikke antok form av kunst for kunstens egen skyld. For som også Trond Olav Svendsen (1989) har påpekt, var det filmen som *verdiformidler* som engasjerte redaktøren og filmtidsskriftet. Det fremgår tydelig av tidskriftets første leder:

⁷¹ For eksempel artikkelen «En filmregissør og en landsbyprests dagbok: Et portrett av Robert Bresson» av Jean Queval, (1951) oversatt fra fransk, og artikkelen «Kva er filmstil? Dreyer og den latente spænding» av Olav Dalgard. Her refererte Dalgard (1951) de sentrale punktene fra et foredrag av Carl T. Dreyer: «Den første skapende Impuls til en Film udgaar fra den Digter, hvis Værk ligger til grund for Filmen. Men fra det Øjeblik, det digteriske Fundament er lagt, er det Instruktørens Opgave at forme Filmens Stil. De mange kunstneriske Enkelheder bliver til på hans Initiativ. Det bør være hans Følelser og Stemninger i Tilskuerens Sind. Gennem Stilen indpuster han Værket den Sjæl, der gør det til Kunst. Ham tilkommer det at give Filmen et Ansigt – nemlig sit eget.»

Ennå forstår vi ikke å vurdere filmens åndelige sprengkraft. Den kan være med på å skape en bedre verden, men den kan også bli et instrument for ødeleggelse av menneskesinnet. Vi burde være svært opptatt av den. ... Om vi mener at filmen i dag påvirker menneskene kanskje sterkere enn noen annen kunstform eller noe annet opplysningsmiddel, da må vi også vite noe om film og holde filmen under observasjon. Filmdebatt, filmstudier og filmforskning blir en nødvendighet i det moderne samfunn. (E. B. Marcussen, 1951a, s. 3)

Det at filmen hadde en massevirkning som overtreffer de andre kunststartene, medførte ifølge Marcussen at filmkritikeren ble «medansvarlig i en rekke forhold andre kritikere sjelden behøver å bekymre seg for» (1951b, s. 3). Filmkritikeren hadde derfor et samfunnsmessig ansvar som krevde at han i tillegg til å være allvitende kunstekspert, også måtte være en kombinasjon av pedagog og psykolog. Filmsamfunnet arbeidet for at et større publikum skulle få øynene opp for det den fremholdt som gode filmer, i motsetning til Hollywoods dagdrømmeri. I stedet ble den franske 30-tallsfilmen holdt frem som et kunstnerisk ideal, og særlig Marcel Carnés filmer ble hyllet. Det er verdt å merke seg at den politisk engasjerte 30-tallsfilmen i Frankrike, ifølge Susan Hayward, heller representerer et unntak enn regelen i den franske filmhistorien: «France's cinema does not have a politicised, or indeed in that respect an ideological, tradition. The 1930s cinema must be perceived for the brief politicised moment that it was and must be understood within the context of that time» (1993, s. 147). Mens Astrucs auteurbegrep hentet legitimitet fra 20-tallets avant-garde og auteurbegrepet i *Cahiers de cinéma* på 50-tallet artikulerte en apolitisk holdning til film som kunst, og hyllet den amerikanske B-filmen, tok de norske pådriverne for film et standpunkt mot elitistisk film og mot den nordamerikanske drømmefabrikken.

I tillegg til filmkritikker hadde *Filmdebatt* spalten «Veiviseren», der redaksjonen anbefalte severdige filmer. Når *Filmdebatt* løftet frem filmer som bidro til å «forbedre verden», må det ses i lys av den gryende mediepanikken og filmforakten som tiltok med filmene som strømmet inn til norske kinoer fra den andre siden av Atlanteren. Finn Havrevold i *Dagbladet* beskrev situasjonen slik:

I den kulturelt ytterst alvorlige situasjon vi befinner oss i, klemt som vi er mellom stormaktsaggresjoner, dumpet apatiske overfor politisk frasepropaganda og uanstendig mistenkeliggjørelse, vidåpne for de platteste spekulasjoner i kolonisert sadisme, i lallende dumskratt, i de mest banale former for den såkalte pornografi, står vi i umiddelbar fare for åndelig å utviskes som folk og miste vårt kulturelle særpreg som nasjon. (Havrevold, 1954)

Når *Filmdebatt* forsvarte filmen som kunst, var det kunst i betydningen potensielt verdifull kulturfaktor det var snakk om, og denne holdningen var nært knyttet til et overordnet opplysningsprosjekt som kom til uttrykk i statens bevilgning av penger til produksjon av kulturfilm, opplysningsfilm og skolefilm. Når film ble viktig *som kunst*, var det i den grad god film kunne være et middel til å gi mennesker et bedre liv og et bedre samfunn. I boken om Norsk Film-instituttets historie, *Under forvandlingens lov*, siterer Tanya Pedersen Nymo statssekretær Helge Sivertsens tale når hun beskriver det rådende kulturideologiske klima: «Arbeidsrørsla har eit mål, å skapa eit nytt samfunn der det kultiverte menneske har grobotn. Med det kultiverte menneske meiner vi eit menneske som byggjer livet på nestekjærleik og solidaritet, som søker det som er sant og vakkert» (2006, s. 29). Som Nymo påpeker, ble ikke kvalitetsbegrepet operasjonalisert slik at man definerte hva kvalitet innebar, men derimot er det tydelig at «fellesnevneren i dette kvalitetsbegrepet kan synes å ha vært at *innholdet* i kunst og kultur måtte være godt i *moralsk* forstand» (Nymo, 2006, s. 30). Mens det auteurbegrepet som ble utformet i *Cahiers du cinéma*, og som var det som fikk det største gjennomslaget internasjonalt, sprang ut av den apolitiske tendensen i Frankrike på 50-tallet, og delvis kom til i opposisjon mot kravet om samfunnsforpliktelse, var det nettopp i kraft av en slik samfunnsforpliktelse at filmen i Norge fikk verdi og dermed kunne aspirere til kunst i den norske kulturen.

For å heve filmens anseelse var det derfor avgjørende å vise at film som kunstnerisk uttrykksform var moralsk likeverdig andre kunstarter. Det kommer frem i Dalgards beskrivelse av hvorfor filmkulturen manglet diktere ved inngangen til 50-tallet:

De fleste store diktere har latt seg skremme av filmens markskrikere, av den kyniske spekulasjonslysten som har pranget med banalisering og hærverk på nye og gamle mestre, og utbredt den overtro at film må være noe mindreverdige, moralsk som kunstnerisk. (Dalgard, 1951, s. 9)

I kronikken «Er krisen i norsk film bare økonomisk?» fra 1954 pekte Elsa Brita Marcussen på en annen grunn til filmen ikke bare var økonomisk fattig: «Den forakten for filmen som gjorde seg gjeldene blant folk med kulturell innflytelse i alle land i filmens barndom, har tilsynelatende hengt igjen lenger i Norge enn andre steder» (1954a, s. 23). Det oppsiktsvekkende ved artikkelen er at Marcussen rettet skytset mot norske filmfolk, som hun mente var medskyldige i filmens svake posisjon i det kulturelle hierarkiet.

Norske filmfolks interesse for filmen begrenset seg til bare å *lage film*, mente hun, ikke filmens filosofiske, estetiske eller sosiale aspekter: «Filmene som sådan, filmene som teori, samfunnsspeil, opinionsdanner, kunst eller propaganda, er de like lite interesserte i som sine kolleger i Hollywood». Derfor var det ifølge Marcussen en tendens til å gjøre «hele det norske

filmproblemet ... til et teknisk-økonomisk problem og å legge skylden på det offentlige» (1954a, s. 24). Marcussen hevdet at norske filmfolk ikke hadde «lagt to pinner i kors» for å skaffe til veie et Norsk Filminstitut, og at de heller ikke ga inntrykk av å se verdien i et Filmmuseum, siden blant annet Norsk filmforbund ennå ikke hadde vist interesse for Norsk Filmsamfunn. I stedet møtte norske filmfolk statens og andres engasjement for filmen med sur kritikk, og Marcussen (1954a, s. 24) konkluderte: «Jeg har inntrykk av at den forakt og likegyldighet overfor filmen som her er blitt påtalt, ikke er større enn filmfolkenes forakt og likegyldighet overfor dem som sysler med filmteoretiske og filmsosiale problemer.» Siden norske filmfolk utviste en likegyldighet overfor «filmene som sådan» og manglet filmhistorisk og filmteoretisk kunnskap samt forankring i landets kulturliv, manglet de dermed også det Marcussen kalte for «kulturelle forutsetninger» for å løfte filmen ut av tivolitellet.

Mens de estetiske og kritiske debattene om film så å si var ikke-eksisterende, var det i debattene om hvordan staten best burde legge til rette for film, at ordet filmkunstner fikk polemisk brodd. Det var derfor i debattene om stønadsordningene at termen filmkunstner tydelig ble brukt med en mer spesifikk agenda, og ble del av det Koselleck kaller et motbegrep: spekulanten.

3.3.1 Filmkunstnere og spekulanter

Den største utfordringen for det man oppfattet som den kunstneriske filmen på 50-tallet, kom ikke fra en sterk manuskriptforfatterstand eller en lukket og profesjonalisert filmbransje, tvert imot. Det var spekulantene, og en uforstandig filmstøtteordning, som sto i fare for å gjøre norsk film kunstnerisk bankerott. Etter at det offentlige hadde grepet inn i filmens næringskjede, både som tilrettelegger og produsent av film, var det stønadsordningene som dannet utgangspunktet for de største filmdebattene i Norge.

Staten hadde økt sitt engasjement etter krigen, og en rekke filminstitusjoner kom på plass sammen med en stønadsordning. Stønadsordningen av 1950 ga produsentene garanti mot underskudd på filmer med budsjett under 350 000 kroner, forutsatt at filmen holdt kunstneriske mål. Behovet for en revidering av stønadsordningen meldte seg etter at en rekke filmer som ble ansett for å være både teknisk og kunstnerisk svake, nådde de norske kinolerreter. Dråpen som fikk begeret til å renne over, var *Selkvinnen* (1953, Lauritz Falk & Per Jonson) skrevet og produsert av Leif Sinding, som utvalget ikke innvilget stønad siden den ikke holdt et kunstnerisk minstemål. Et utvalg ble nedsatt det påfølgende året for å utrede en ny stønadsordning. Utvalget, som hadde representanter fra produsentstanden (Otto Carlmar) og fra Norsk Film (Colbjørn Helander) foreslo å la både garantiordningen og kvalitetsvurderingen

falle bort mot at luksusavgiften ble redusert kraftig for de filmene som spilte inn minst. Stønaden skulle ifølge utvalget heller knyttes til den enkelte films spilleinntekt, slik at publikumsoppslutningen ville avgjøre størrelsen på stønaden. Forslaget vakte harme hos regissørene, som ikke var representert i utvalget. Kritiker, forfatter og dramatiker Finn Havrevold raste i *Dagbladet* på filmkunstens vegne:

Kunstnerisk sett innbyr utvalgets tilråding til den flateste spekulasjon i uvitenhet, naiv spekulasjonstrang og hjelpeløst dagdrømmeri hos publikum. Økonomisk innebærer den monopoltendenser som neppe vil stimulere yngre talenter kunstneriske initiativ. Norsk film har i det store og det hele vært et sørgelig kapittel i vårt ikke meget rike kulturliv. Skal kunststartens fremtidige skjebne gjøres avhengig av utvalgets tilråding, truer dette med å bli en norsk kulturskandale. (Havrevold, 1954)

Både i *Filmdebatt* og i avisene mente filmfolk at statsstøtten skulle være sammenkoblet med et kvalitetskrav heller enn et popularitetskrav. På vegne av filmkunstnere og det norske publikum etterspurte Finn Havrevold en kvalitetssikring på et tidligere stadium av produksjonen:

Det er først og fremst manuskriptet, susjettet, den til grunn liggende historiens intrige og persontegning, dens menneskelige og artistiske konsekvens som røper den eventuelle spekulanten. Det er her, når produksjonsplanene foreligger, kvalitetsvurderingen bør komme inn i første omgang. Kan produsenten knipes på dette punkt, før han på bankgarantiens vinger har begynt sin smaksfordervende døgnfluedans, vil Filmrådet lettere kunne skjerpe de kunstneriske kravene til de ferdige filmene – som konstant trusel mot mulig gjenlevende spekulantfluer. (Havrevold, 1954)

I sin oppsummering av striden i *Filmdebatt* viste Elsa Brita Marcussen til Filmforbundets syn på den nye ordningen som forbundet mente ville «oppmuntre til produksjon av filmer som spekulerer i den brede publikumssmak og ... favorisere noen få større produsenter på bekostning av yngre folk med kunstneriske ambisjoner, men uten bankkonto» (1954b, s. 18). *Filmdebatt* var på linje med de fagorganiserte filmfolkene i sin vurdering av forslaget til den nye stønadsordningen i 1954, og tidsskriftet opererte med det samme motsetningsforholdet mellom kunst og spekulasjon:

Dessverre har ikke filmstudiearbeidet til Norsk Filmsamfunn ført så langt at man våger å regne med at de kunstnerisk beste eller de eksperimentelt betonte filmer også blir de største publikumsfilmene. Spørsmålet blir da om staten skal gi oppmuntring til det lette lystspill og den spekulasjonsbetonte «sex-film», eller om den i første rekke må støtte den redelige, kunstnerisk høyverdige film? (E. B. Marcussen, 1954b, s. 19)

Utvalgets leder Colbjørn Helander parerte med at «ikke spekulanter, men de ansvarsbevisste og seriøse produsenter [ville] bli oppmuntret» hvis forslaget skulle bli vedtatt (1954). Helanders poeng var at statlig forvaltede kvalitetskrav ville gi en statsautorisert kunst: «Jeg tror på en fri norsk filmkunst, så lenge den har staten i ryggen, ikke på ryggen» (1954)

Helander og utvalgets tilråding til ny stønadsordning ble vedtatt, men kampen om hva kunstnerisk frihet besto i, var ikke avgjort. Etter denne avisfeiden ble norske filmskapere delt i to leire, spekulanter eller kunstnere, når stønadsordningen var oppe til debatt. Arne Skouen involverte seg i debatten i 1955, og også han satte spekulantene som motsetningen til filmkunstnere:

I dag sitter staten inne med det materiale den manglet i 1950. Et snes produsenter har vært i virksomhet og har produsert ca. 40 filmer siden da. Ja sånt oppsving tok den virksomheten som kulminerte i fjor at staten slo seg selv på munnen med sitt «frihet for alle»: Det ble ikke frihet for alle talenter, men frihet for alle spekulanter. Den kjernen av seriøse kunstnere som hadde vært med fra begynnelsen av, eller som kom til etter hvert, måtte med bedrøvelse se at spekulantene ødela statens tillit til egen ordning – og forkastet den. Dermed ble filmkunstnerne satt på gaten sammen med spekulantene, den 3. mai i år i Stortinget. (Skouen, 1955)

I Skouens retorikk var filmdiktere og regikunstnere, filmens seriøse riddere, forent i kampen mot spekulanter og uforstandige filmpolitikere.⁷² Ifølge Skouen var det behov for «økonomisk nybrottsarbeid». I fem artikler publisert i *VG* over fem dager foretok Skouen en grundig gjennomgang av hele Film-Norges organisering før han lanserte sin «New Deal». Hovedpoenget i Skouens artikler var at norsk filmpolitikk aldri har gitt norske filmkunstnere arbeidsfred:

Betenk dette: Alltid har filmkunstneren måttet leve kortsynt fra film til film, mens permanent økonomisk uro har ødelagt hans verk. Aldri har han kunnet samle medarbeidere omkring seg til forfølgelse av et helhets-syn som teaterlederen eller orkesterlederen kan det. Skaff ham dette utslagsgivende grunnlaget for overhodet å kunne utøve sin kunst i et yrke som er en umulighet uten økonomisk basis, og de kunstneriske faktorene faller på plass der de skal. All erfaring fra all verdens filmproduksjon viser dette! Spenn ikke lenger kjerra foran hesten med krav om filmdiktere og regikunstnere uten å gi dem redskapen de trenger å spille på. (Skouen, 1955)

Skouen påpekte at Norge skilte seg fundamentalt fra andre land i organiseringen av filmproduksjon og filmdistribusjon – og at det var her norsk filmkunst lå begravet. Bruddet mellom

⁷² I stedet for den daværende støtteordningen foreslo Skouen en kombinasjon av den nåværende støtteordningen og en repertoarstønad til 5 produsenter. Repertoarstønaden skulle bestå i 3 års arbeidsvilkår under den gamle stønadsordningen, men bevilget som forhåndsgaranti for hele perioden. Hans forslag til ny filmordning i 1955 har siden blitt minnet om som et av de bedre forslagene.

produksjon og distribusjon siden kinoene ble kommunalisert i 1913 var det første ankepunktet. I stedet for at pengene som ble inntjent ved kinoene, gikk til ny filmproduksjon og investering i atelierer og laboratorier, gikk de til å fylle kommunenes kasser og finansiere teater og Vigelandsparken. Det var ikke bare enkelte norske filmskapere som spekulerte i film, men spekulasjonen gjennomsyret hele det norske filmsystemet.

Mens det var håndverkeren Truffaut stilte opp som auteurens motsats i sin argumentasjon, var det spekulanten som ble stilt opp som filmkunstnerens motsats i debatten om stønadsordninger i 1955. Begge begrepsparene er sentrale for avgrensningen av den romantiske kunstnerrollen, men de aktualiserer forskjellige aspekter ved kunstnerbegrepet, noe som antyder både at det er ulike erfaringer som investeres i begrepet, og at konfliktlinjene som dannes, er ulike. Den romantiske kunstnerrollen står tradisjonelt i et motsetningsforhold til kunstneren som håndverker. Dette motsetningsforholdet var nettopp det som ble relansert med polemisk kraft i Truffauts essay fra 1954, der både kvalitetsfilmens manuskriptforfattere og regissører blir tillagt ferdigheter som håndverkere, mens et knippe regissører løftes frem som unike og geniale auteurer. Disse motbegrepenes asymmetri kan sies å være implisitte idet auteurbegrepet påkaller en romantisk kunstnerrolle, men er avhengig av en polemisk kontekst for å aktualiseres. Med håndverker versus filmkunstner settes kunstnerens egen norm over kunstnerens håndverksmessige kunnskaper, kunst over mimesis.⁷³ Med motsetningsparet spekulant–kunstner er det først og fremst filmskaperens intensjoner som blir vektlagt: hederlige eller ikke hederlige, moralsk gode eller moralsk forkastelige. Den første opposisjonen vektlegger originalitet og kreativitet, mens den neste vektlegger kunstnerens forpliktelse overfor samfunnet. Slik kan man si at begrepets semantiske nivå bare blir mulig å fastholde i en bestemt kontekst, siden det bare kommer til uttrykk idet begrepet anvendes.

Debatten om stønadsordningen i 1955 førte til økt oppmerksomhet om filmspørsmål og større samhold blant filmarbeidere. I 1954 fikk Norsk filmforbund en vitamininnsprøytning da Arne Skouen, Sigurd Evensmo og Gunnar Sønstevoid engasjerte seg i forbundet og bidro til å gi det en ny profil og økt medlemsmasse (Hartviksen, u.å.). Skouen fremmet tidlig forslag om å søke medlemskap i Norsk kunstnerråd. Tanken bak forslaget var at Filmforbundets stemme

⁷³ Den klassiske estetikken hadde et mimetisk ideal, det vil si at normen var gitt forut for kunstnerens verk, og at det dermed var kunstnerens håndverksmessige kunnskaper som var avgjørende for kunstens kvalitet. Med det romantiske kunstidealet er det kunstneren selv som skal sette normen, og mens kunstverket i middelalderen og renessansen ble betraktet som et resultat av guddommelig inspirasjon, blir kunstverket fra romantikken et uttrykk for kunstnerens særegne individualitet. Forholdet mellom kunstnerens liv og verk blir sentralt, siden kunstverket blir et uttrykk for kunstnerens subjektivitet, hans indre liv. I stedet for et mimetisk ideal får man nå et krav om autentisitet, om originalitet og om at kunstverket skal være nyskapende.

ville veie tyngre viss det ble anerkjent som kunstnerorganisasjon av de andre kunstnerorganisasjonene⁷⁴ (Hartviksen, u.å.). Skouens filmpolitiske engasjement og hans artikkelserie ble viktig for forbundets arbeid for økt medinnflytelse over myndighetenes filmpolitikk i årene fremover. Tidlig på 60-tallet begynte arbeidet som resulterte i en ny støtteordning i 1964. I 1961 rapporterte *Aftenposten* fra Filmforbundets møte og viet Skouens innlegg størst plass og det siste ordet:

I Norge kan både hel- og halvamatører, profesjonelle og spekulanter søke om økonomisk støtte i Kirke- og undervisningsdepartementet, og få det, sa Arne Skouen. Det kreves år etter år med trening for å bli en dyktig filmprodusent, men i dette landet venter man på naturgeniet. Målet bør være, fremholdt Skouen, at Staten lisenserer de filmselskaper og produsenter som holder mål, og gir dem støtte slik at minst tre års produksjon er sikret. ... Bare faste produksjonsenheter og team kan borge for kvalitet, noe som i den påfølgende diskusjon ble støttet av flere av debattantene. ("Støtten til norsk film må omorganiseres," 1961)

Filmforbundet fikk ikke gjennomslag for sin innstilling da en ny stønadsordning kom på plass i 1964, men det samme året den reviderte stønadsordningen kom på plass, fikk også motbegerparet spekulant–kunstner sin mest kjente og virkningsfulle artikulasjon i filmfolkernes opprør i Norsk Film. Den umiddelbare bakgrunnen for dette opprøret var den nyansatte direktøren Otto Carlmars rykte som «Filmens private forretningsmann nr. 1» (Evensmo, 1967/1992, s. 344). Skouen var selv opptatt med filminnspilling i sommermånedene striden pågikk, men hans navn ble benyttet flittig i den grad at han fikk status som en av de tre som utgjorde opprørets «generalstab». De to andre var Tore Breda Thoresen og Carsten E. Munch (Hartviksen, u.å.; T. B. Thoresen, 1996).

Ideen om regissøren som kunstner fungerte dermed også som en faktor for utviklingen av norsk filmkultur idet den ga nye forståelsesrammer for tolkning av egen filmkunstnerisk praksis, noe som igjen førte til at filmfolk stilte nye krav til statens filmpolitikk. Revideringen av stønadsordningen i 1964 og opprøret i Norsk Film viser hvordan motbegerparet som ble etablert i 1955, dannet erfaringen og konfliktlinjene som auteurbegrepet ble tolket ut fra. Den spekulative produsenten ble filmkunstnerens fiende, og de statlige støtteordningene for film, og filmkunstnerens *selvstyre*, var det man kjempet om. Det sentrale her er at det først var innen filmpolitiske debatter at begrepet filmkunstner, og siden begrepet auteur, fikk polemisk brodd. For det andre at det var i dette filmkulturelle klimaet, der kvalitetsbegrepet i høy grad var moralsk og folkelig forankret, at Arne Skouens rolle som auteur ble formet.

⁷⁴ I 1956 ble regissører og filmforfattere representert i en filmgruppe i Norsk kunstnerråd, og fra 1958 ble forbundet representert som organisasjon (Hartviksen, u.å.).

3.4 Skouens kunstneriske program og signatur

Mens norsk filmkultur på mange områder var mangelfull og manglet en tydelig forankring i en estetisk tradisjon, kom Skouen med ferdigpakket sekk. Før debuten hadde han riktignok lite kjennskap til norsk filmproduksjon, og filmutdannelsen besto bare i et halvt års opphold i Hollywood i 1946. Selv har han vektlagt franskmannen Marcel Carnés filmer som sentrale for en tidlig filminteresse. Men andre viktige forutsetninger for arbeidet som filmskaper var de erfaringene han hadde som journalist, romanforfatter og dramatiker. For i motsetning til de fleste andre aktørene i norsk filmproduksjon hadde Skouen forbindelser til de andre kunstartene og det norske åndslivet. Som Evensmo påpekte i 1967, hadde «ingen annen nordmann ... gått til filmarbeidet med slik bredde i interesser og et så sterkt engasjement i samtidens brytninger» (1967/1992, s. 326). Som journalist og etablert forfatter og dramatiker sto Arne Skouen, før han begynte på filmskaperkarrieren, plassert i tradisjoner som han brakte med seg til filmen. I tillegg til de samtidige debattene i filmkulturen var disse tradisjonene avgjørende for hvordan han selv fortolket og formidlet auteurbegrepet i den norske filmkulturen, og for hvilke erfaringer og forventninger som ble investert i auteurbegrepet i samtiden.

Skouen hadde sine formative år som journalist i *Dagbladet* på 30-tallet, et tiår da avisen var ledet av Einar Skavlan og hadde skribenter som Gunnar Larsen, Johan Borgen og Axel Kielland.⁷⁵ I tillegg var avisen det sentrale organet for tidens kulturradikale intelligentsia, representert ved Sigurd Hoel og Arnulf Øverland (Longum, 1998a, s. 29), og var slik knyttet til den norske kulturradikale tradisjonen. I dette intellektuelle miljøet markerte Skouen seg som en fremragende sportsjournalist frem til krigen. Etter oppholdet i USA ble Skouen kulturjournalist i det nyetablerte *Verdens Gang* fremfor å fortsette i *Dagbladet*.⁷⁶ Det var imidlertid sosialpolitiske saker som ble viktige for ham, og da særlig rettighetene til funksjonshemmede barn, noe som resulterte i en rekke artikler samlet i boken *Bare om barn* utgitt i 1959. «Som sosialkritisk journalist hørte Skouen til de ypperste», skriver Øystein Rottem i *Norsk litteraturhistorie* (1996, s. 91).

Skouens filmkunstneriske program ble en forlengelse av hans sosiale engasjementet som journalist. Følgelig har Skouens signatur vært knyttet til budskapet sentrale plass i filmene hans: «Å si det som skal sies – det har vært Arne Skouens varemerke opp gjennom tidene», som Linn Ullman har bemerket (1998, s. 11). I filmene tok Skouen utgangspunkt i

⁷⁵ Ifølge Leif Longum var det i løpet av dette tiåret (1930–1940) at «det moderne *Dagbladet*» ble til, noe som blant annet manifesterte seg i at opplaget nesten tredoblet seg.

⁷⁶ I tillegg til å ha ivret for innføring av tabloidformat innførte Skouen her terningkast i filmkritikkene sine, noe han var svært lite stolt av i ettertid.

en rekke ulike miljøer (sirkuset, avisredaksjonen, sjøfart) og temaer (svik, avvikere). Skouen laget filmer i en rekke forskjellige sjangre, okkupasjonsdramaer, komedier, seriøse dramaer, og han tok i bruk ulike formmessige og stilistiske grep. Lingen Heimbeck skrev svært kortfattet, men insisterte om Skouens stil i 1979: «Stilen endrer seg følgelig også. Fra å starte som neorealitisk er den etter hvert dokumentarisk, realistisk, ekspresjonistisk, surrealistisk og reportasjepreget. Emne og hensikt synes å bestemmes. Virkelighetsforankringen er alltid sterk» (1979, s. 8). Bjerke utdypet det samme aspektet ved Skouens filmer: «Typisk for Arne Skouens filmkunst er at formen alltid tjener budskapet, innholdet, handlingen. Følgelig benytter han seg ofte i en og samme film av forskjellige stilarter» (1983b, s. 95). Skouen laget film for et publikum, og en effektiv overføring av budskapet til publikummet var avgjørende for valget av filmform og filmstil. I en artikkel fra 1991 lanserte Iversen betegnelsen *idéfilm* om flere av Skouens filmer:

Skouens filmer gjennomføres alltid av et dypt sosialt engasjement. Dette sosiale engasjementet uttrykkes som sagt gjennom hovedtemaene og motsetningsparene. Samtidig er Skouens filmer ofte idéfilmer, der fortelling og handling er et middel til å legge fram og belyse ideer og sosiale problemer. Ideene på sin side skal avdekke og gi bilder til virkeligheten utenfor kinosalen. (G. Iversen, 1991, s. 32)

Heller enn stilistisk signatur er det derfor først og fremst Skouens tematiske motiver som har utpekt seg som det typiske «skouenske». ⁷⁷ På den ene siden blir det gjerne påpekt at Skouen med sitt sosiale engasjement knytter an til en internasjonal humanistisk filmtradisjon og særlig de realistiske strømningene i europeisk film, som den franske poetiske realismen og den italienske nyrealismen, samt en amerikansk tradisjon for *social problem films*. Men samtidig er det i denne sammenhengen relevant at den sosialt og politisk forpliktende kunstnerrollen har vært normdannende i Norge etter «det norske moderne gjennombruddet» i litteraturen mot slutten av 1800-tallet. Det er også denne sosiale funksjonen som har legitimert litteraturen og dikterens sentrale posisjon historisk:

In the Norwegian nation-building process from the 1850s on, it is hardly an exaggeration that the poet achieved a position as a national hero, expressing the national fate, struggling for national liberation. This national role was reinforced by a social role, that of the poet as the nation's bad conscience, always alert to social injustice and hypocrisy. (Engelstad, 2003, s. 133)

⁷⁷ Senere har Iversen utviklet begrepet *idéfilm* til å gjelde en egen norsk type film, som ifølge ham Skouens filmer og store deler av 70-tallets filmproduksjon tilhører. Sentralt for den historiske utviklingen av denne filmtypen var den amerikanske sjangerfilmen som idéfilmens fremste fiende: «Der idéfilm var opptatt av problemer, temaer og ideologi, var handlingfilmen opptatt av å fortelle en så god og engasjerende historie som mulig» (G. Iversen & Solum, 2010, s. 21).

Georg Brandes' krav til dikterne om å sette problemer under debatt, samt Henrik Ibsens og Bjørnstjerne Bjørnsons dramatik har vært normdannende for det som senere har blitt ansett som «høyverdig kunst». I norsk filmkultur på 50-tallet ble filmen vel så ofte sammenlignet med teateroppsetningen som med romanen. Det at de to kunstartene hadde flere åpenbare likheter, som at begge var en realisering av et litterært forelegg, og at denne realiseringen krevde et samarbeid mellom blant annet skuespillere, tekniske arbeidere og en iscenesetter gjorde at filmen ble sammenlignet med teatrets estetikk, som i Dalgards bok *Film-skuespillet*, og sosialt, som i Marcussens bilde av kinoen som «folketeatret». Gunnar Iversen har også påpekt at filmen var nært knyttet til teatret i perioden: «Litterære underlag, revysketsjer eller slagermelodier bidro til norsk films popularitet. Det gjorde også skuespillerne, som kom fra teatret» (G. Iversen, 2011a, s. 172). Dette gjør det relevant å undersøke den norske historiske tradisjonen for forholdet mellom regissør og dramatiker. Ikke minst fordi Arne Skouen selv var dramatiker og regissør.

3.4.1 I den norske dikterens fotspor

I USA studerte Skouen et år under den tyske teaterinstruktøren Erwin Piscator og hadde dermed kontakt med de europeiske strømningene, blant annet det ekspresjonistiske teateret.⁷⁸ Skouen mintes i 1983 Piscator som en typisk representant for den tyske ekspresjonismen (Skjønberg, 1983, s. 17). Dette har gjort at man har antatt at den ekspresjonistiske stilen i blant annet *Det brenner i natt!* er et uttrykk for en påvirkning fra Piscator (G. Iversen, 1991). Men Piscator var ingen typisk ekspresjonist, men formet tvert imot sin dramatik i opposisjon til ekspresjonistene og nevnes heller i sammenheng med Bertholt Brecht og det episke teateret. Det innebar også at han, i motsetning til den samtidige Artaud, var opptatt av at teateret skulle være politisk og samtidsengasjert.⁷⁹ I ettertid uttalte Skouen at han «lærte så mange gale ting at han strevde i årevis for å glemme dem» (Skjønberg, 1983, s. 17). Slik Lone Klem (1983) beskriver Skouens tidlige dramatik, er det lite som tyder på at han sto i gjeld til Piscators idé om et *Gesamtkunstwerk* i tradisjonen etter Wagner. Det vil si, bortsett fra den samtids- og samfunnsengasjerte linjen:

⁷⁸ Erwin Piscator (1893-1966) var en tysk teaterinstruktør og teaterleder. Han ledet et teaterverksted i New York fra 1941 til 1951.

⁷⁹ Dette utdypes i teaterhistorien: «Erwin Piscator skapte sitt revolusjonære teater som en motsetning til nettopp Max Reinharts masse-teater og som en motsats til den ekspresjonistiske (borgerlige) tradisjonen: Som motsetning til den borgerlige og individuelle anarkismen i kunsten, i første rekke ekspresjonismen, ville han skape en konkret stil med et nøkternt og avdempet spill som skulle preges av en bevisst revolusjonær vilje.» (Nygaard, 1993, s. 114)

Med sit allerførste skuespil *Ansikt til ansikt* – Opført på Sjøilen teater i desember 1939 – legger Arne Skouen sig ind i en solid norsk scenetradisjon: det realistiske nutidsdrama, engageret i aktuelle problemer. Den linie bliver hovednerven i det dramatiske forfatterskab, selv om Skouen af og til afstår fra problemerne – som i *Barn av solen*, 1941, eller giver dem en stilisert drejning, som i *Tusen kyss fra Bagdad*, 1970. (Klem, 1983, s. 56)

Som dramatiker sto Skouen solid plassert i en norsk dramatikk- og teatertradisjon etablert av Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson. Denne tradisjonen tok form innen det nasjonalromantiske prosjektet og har siden befestet seg i norsk teater som en *dramatikertradisjon* og en *skuespillertradisjon*, forankret i den realistisk-psykologiske spillestilen som innebar en nedtoning av regifunksjonen (Hyldig, 2006, s. 10). Som Ibsen var Bjørnson opptatt av realisme og maksimal illusjon av virkelig liv på scenen. Bjørnsons kunstneriske program sammenfalt med tidens sterke nasjonale bevegelse, der teaterets folkelige forankring sto helt sentralt. Det fantes riktignok noe regimessig eksperimentering i mellomkrigstiden, med Johanne Dybwad i spissen, men denne ble ikke godt mottatt. «Ibsens dramatikk er blitt stående som 'dramatikk'», hevder teaterinstruktøren Terje Mærli (1991, s. 112) som mener at dette er grunnen til at forsøk på å finne nye dramatiske former derfor strander lettere i Norge enn i andre land.⁸⁰ Mens det franske auteurbegrepet ble utviklet i en tradisjon etter Antoine Artaud, fantes det dermed ingen tradisjon i norsk teater for at auteurbegrepet kunne knyttets til regissøren.

Den norske filmkulturen på 50-tallet var i høy grad knyttet til forståelsen av filmen som en videreutvikling av teatertradisjonen. Som jeg var inne på tidligere, tegnet Olav Dalgard i *Film-skuespillet* (1951) filmdikteren i denne dramatikertradisjonens bilde: høyverdig, men folkelig forankret. Også i et intervju med direktøren for Norsk film, Colbjørn Helander, kom det frem at det rådet en klar oppfatning om hva slags dramatikk og litteratur som egnet seg for den norske filmen. Ifølge Helander (Kim, 1951) gikk filmen «i Bjørnsons fotefar», det vil si at den «først og fremst måtte ha en ytre handling å følge.» I samtidslitteraturen savnet direktøren den episke frodigheten som ga oss den litterære gullalder:

Mens de gamle lykkelig beskjeftiget seg med eksteriører og interiører, farger og opptrinn, er deres kolleger av i dag opptatt med en nitid, men stort sett begivenhetsløs granskning av sjelslivets innerste og merkeligste irrganger. Man kunne føle seg fristet til å sitere bemerkningen om at i gamle dager skrev man om alminnelige mennesker som opplevde rare ting, i dag skrives det om rare mennesker som ikke opplever noen ting. (Kim, 1951)

⁸⁰ Mærli (1991, s. 118) peker på at det norske begrepet *regiteater* er problematisk: «Omfattende regigrep kalles tidsvis for regiteater. Ifølge norsk praksis, og noen ganger i norsk offentlighet, har dette begrepet en noe odiøs klang»

Direktøren for Norsk film så derfor ikke bort fra at man måtte fortsette å tørke støv av klassikerne. Denne holdningen til samtidslitteraturen på 50-tallet var på ingen måte bare å finne i filmkulturens institusjoner, men var typisk for samtidens skepsis mot modernismen generelt.⁸¹ Tre år senere svingte André Bjerke svøpen over norsk modernistisk lyrikk i sin anmeldelse av Erling Christies debutverk *Drøm om havet* (1954). Han hevdet at det «alltid har vært de store lyrikeres fortrinn ... at de uttrykker et komplisert innhold i en enkel form. Med «modernistene» forholder det seg omvendt: De konsentrerer seg om å uttrykke enkle tanker på en innviklet måte» (A. Bjerke, 1954).

Neorealismen og den poetiske realismen sto sterkt i den norske filmkulturen, og *Gategutter* ble godt mottatt i de fleste aviser. Særlig den italienske inspirasjonen i Skouens debutfilm ble vektlagt positivt i anmeldelsene. Filmen ble opplevd som «autentisk» og «kunstnerisk følt og usvikelig ekte» skrev Leiken Vogt (1949) i *VG*. Anmelderne så den som et frisk pust og som tegn på fremgang i norsk film, med unntak av Reidar Lunde (1949a), som i sin kritikk i *Aftenposten* mente filmen forfeftet dårlig moral. Han forsto heller ikke hvor Skouen ville med filmen. Etter *Gategutter* fortsatte Skouen å imøtekomme tidens krav.

Skouens andre spillefilm *Nødlanding* (1952), som ble til etter direktøren Helanders initiativ og idé, var et okkupasjonsdrama som trakk på en nasjonal erfaring. På samme tid var den handlingsmettet – i tråd med direktørens krav. *Nødlanding* ble Skouens mest populære film på 50-tallet målt i publikumstall, og den ble også tatt godt imot av kritikerne i samtiden: «Skouen forteller knapt og saklig og lar stort sett selve handlingene være hovedsaken», skrev *VG*s anmelder (O.-S. Andersen, 1952). Den samme kritikeren pekte også på hvordan Skouen overførte ferdighetene som romanforfatter til filmen: «De som har øynene med seg vil også oppdage at det nettopp er situasjonene og karakterprøvene han håndterer best i sitt episke og dramatiske forfatterskap, og disse ferdighetene overfører han klokt til film og driver den med billedrytmens suggestive muligheter opp i stadig større kraft» (O.-S. Andersen, 1952). Med denne filmen fremhevet kritikerne at Skouen hadde «et filmatisk grep om stoffet», og at han hadde «evnen til å se i bilder.» Det var derimot med hans tredje film, *Circus Fandango*, også produsert av Norsk Film, at Skouen befestet sin posisjon som «det store håp for norsk filmproduksjon», da Kjell Arnljot Wig (1954) i *Morgenbladet* mente det var hevet over tvil at

⁸¹ 1949 regnes som etterkrigstidens modernismens gjennombrudd i Norge. Se blant annet (Rottem, 1996). Dette året ble det utgitt tre diktsamlinger med en tydelig modernistisk tendens: Pål Brekkes *Skyggefekting*, Tarjei Vesaas' *Lykka for ferdesmenn* og Gunnar Reiss-Andersens *Prinsen av Isola*.

«han er *artisten* blant våre filmregissører». ⁸² I *Dagbladet* ble det slått fast av tidligere Dagblad-kollega og forfatter Gunnar Larsen (1954): «Arne Skouen vil noe mer enn flat underholdning i vanlig norsk forstand med filmene sine.» Flere kritikere mente derimot at filmen viste for lite av selve sirkuset, og at den ble for alvorstung. ⁸³ *Cirkus Fandango* ble valgt ut til hovedkonkurransen i Cannes. Umiddelbart etter *Cirkus Fandango* gikk Skouen i gang med sin fjerde film, *Det brenner i natt!* (1955), der han utviklet motiver fra den forrige. Temaet var igjen avvikerer, her den følelsesmessig skadde pyromanen som setter fyr på hovedstaden for å føle varme. *Det brenner i natt!* ble sett på som Skouens kunstneriske høydepunkt av de fleste kritikere. Leif Borthen i *VG* mente Skouens film var i verdensklasse, og pekte på at filmkunstnerens *personlige engasjement* ble tatt til nye høyder:

For Arne Skouen er ikke filmen bare en prøve på artistisk håndverksmesterskap, det virker også som om den betyr en følelsesmessig forløsning hos ham. De andre filmene har alltid vært preget av en viss tørr kjølighet; her har vi endelig følelsen av at han er ordentlig engasjert selv – lidenskapelig opptatt av sitt menneskelige problem. (Borthen, 1955)

Ifølge *Morgenposten* hadde filmen psykologisk tyngde og en overbevisende psykologisk realisme (Th., 1955). Men temaet pyromani viste seg å være brannfarlig i samtiden, og kritikere måtte ta stilling til moralske og samfunnsmessige hensyn. Reidar Lunde (1955) i *Aftenposten* var en av dem som syntes Skouen burde ha latt være å vise den tilfredsstillende pyromane oppnår ved sin handling: «Man har et ansvar også når det gjelder virkningene av en film.»

Skouens neste film er uten tvil den mest kjente og kjære etterkrigsfilmen i dag og ble kåret til den beste norske filmen i 1992. I sin samtid ble *Ni liv* (1957) godt mottatt av kritikere og godt besøkt av publikum, men som Iversen (1993, s. 48) har vist, var den ikke av de mest populære. Likevel fikk *Ni liv* internasjonal suksess med uttagelse til Oscar for beste utenlandske film – noe som ytterligere bidro til Skouens prestisje som filmskaper. *Dagbladets* Axel Kielland skrev følgende om regissøren bak *Ni liv*: «Arne Skouen har levert et storverk: Vi kjenner ham allerede som en ærlig, søkende, kunnskapsrik og viljesterk instruktør, en av dem norsk film trenger og bør stelle pent med!» (Braaten et al., 1995, s. 212). Kiellands karakteristikk av Skouen er viktig for hvordan samtiden så på Skouen som filmkunstner. Med sine filmer ga Skouen norsk film en teknisk og filmatisk sterkere filmkunst, med skuespillerprestasjoner som ofte ble fremhevet som svært gode. I tillegg til det å ville noe mer enn «platt

⁸² Skouen ga også ut *Cirkus Fandango* som filmbok før premieren på filmen, siden han behersket begge medier og stoffet egnede seg like godt i tekstform. Enkelte kritikere syntes dette var et uheldig valg.

⁸³ Denne innvendingen går igjen i de fleste kritikkene, for eksempel i *Aftenpostens* anmeldelse «Cirkus Fandango – uten sirkus» (R. Lunde, 1954).

underholdning» var det særlig Skouens *engasjement* for sine tema og sine karakterer som ble vurdert som avgjørende for filmenes høye kvalitet. Det er verdt å merke seg at Kiellands karakteristikk ikke først og fremst pekte på Skouen som en utpreget original iscenesetter, men en som var trofast mot den seriøse behandlingen av et tema.

Med sin første egenproduserte film, *Pastor Jarman kommer hjem* (1958), markerte Skouen tydelig sin forankring i en norsk diktertradisjon ved å la følgende tekstplakat innlede filmen:

Kjære T.K.D. Du har vel glemt at du skrev til meg engang, men blant mye annet sa du dette: 'Hvorfor lager du ikke filmer om en god og forstandig mann som våger skinnet for det han synes er riktig? Vår ulvetid trenger sånne mennesker. De er vårt siste forsvar. Fortell om en sånn mann!' Du har rett. Nå prøver jeg å svare deg med denne historien om sjømannspresten Roald Jarman. A.S

Skouens film var dermed forankret i publikums behov for oppbyggelig film og moralsk veiledning. Hans Fredrik Dahl har gitt en karikert beskrivelse av den norske dikteren som også passer godt på Skouens virke:

Alle kjenner Den norske dikter og hans rolle i samfunnet. Dikteren skal gå foran og lede det norske folk på dets vei; vekke det opp av sløvhet når det sover, refse og veilede der det trengs. Dikteren skal se når andres syn svikter, høre tidens signaler når andre vender døve ører til, kort sagt lede opinionen, reise de rette saker, sette problemene under debatt. (Dahl, 2002, s. 9)

Med sin neste film gikk Skouen inn i den aktuelle samtidsdebatten. *Herren og hans tjenere* (1959) var basert på et kjent skuespill av Axel Kielland med samme navn. Kielland var tidligere kollega i *Dagbladet* og ivrig samfunnsrefser. Skuespillet og filmen omhandlet Helander-saken i Sverige i 1952, en aktuell bispesak i Sverige som hadde vakt kulturdebatt også i Norge både i aviser, i bokform og på teater, og endelig i film. Kiellands stykke tok også opp i seg elementer fra den norske helvetesdebatten, som raste i 1953.⁸⁴ I utgangspunktet var ikke Skouen interessert i å regissere en annens manuskript, men han tok oppgaven med det forbehold om at Clas Gill takket ja til å ta hovedrollen. Kritikerne mente at Kielland og Skouen med filmen tilførte striden ny dramatisk kraft, og flere hevdet at Skouens film var enda mer vellykket enn teaterstykket. Filmen om biskopens sjelekamp «mellom trangten til sosial oppdrift og sunn menneskelig redelighet», som Arne Hestenes i *Dagbladet* formulerte det, fikk toppkarakterer i alle de større avisene, som utpekte *Herren og hans tjenere* til Skouens hittil

⁸⁴ Helvetsstriden ble utløst da professor Ole Hallesby holdt en dommedagspreken om helvete i radioen i januar 1953. Den liberale biskopen Kristian Schjelderup reagerte og tok avstand fra Hallesbys forkynnelse og tanken om evig straff. Debatten om helvete varte frem til 1957.

største suksess.⁸⁵ I *Morgenbladet* mente Kjell Arnljot Wig (1959) at den var «den kunstnerisk og teknisk mest helstøpte film laget i Norge etter krigen». Og *Morgenposten* slo fast: «Filmen vil bli diskutert, likeså de problemer den tar opp» (A.N., 1959).

Med sitt krav om å sette problemer under debatt sto Skouen tydelig forankret i den kulturradikale tradisjonen fra *Dagblad*-miljøet på 30-tallet. Også tematisk kan Skouens filmer plasseres i denne tradisjonen. Mens den franske auteurkritikken, med vektleggingen av tidløse og allmenngyldige temaer, viste interesse for filosofiske, religiøse og metafysiske temaer, hadde den norske diktertradisjonen, slik den ble etablert med Brandes' program, og den norske kulturradikalismen et annet forhold til religiøse og metafysiske temaer. Allerede Brandes avviste alle former for metafysikk, påpeker litteraturforskeren Leif Longum (1998c). Den norske kulturradikale tradisjonen har derfor identifisert seg både med et positivistisk ståsted, med en langvarig kritikk av institusjonalisert religion og med en psykologiserende tendens i kunsten: «Resultatet ble et intellektuelt klima med psykologien som dominerende referanse, og filosofisk refleksjon som en mangelvare» (Longum, 1998c, s. 21). Skepsisen til kirken og kristendommen kommer tydelig til uttrykk i *Pastor Jarman kommer hjem* og *Herren og hans tjenere*, og i flere av filmene sine var Skouen kritisk både til borgerlig moral, kirken og religionens dobbeltmoral. Troen på psykologien og vitenskapen kommer til uttrykk i den kvinnelige sosialsekretæren Margrethe i *Det brenner i natt!* og i den kvinnelige psykiateren som behandler traumatiserte barn i *Om Tilla*. Like fullt er det først og fremst en humanisme som preger Skouens filmer. Kritikken rammer først og fremst institusjonene (kirken og sosialtjenesten, samfunnet), ikke enkeltmennesket, og viser Skouens gjeld til humanismens insistering på å sette mennesket i sentrum. I 1966 svarte Skouen følgende på spørsmål om hva som utgjorde hans gjennomgående tema: «Det er et farlig spørsmål i Jante. Har jeg noe tema, er det menneskers ansvar for hverandre her og nå. Himmel og helvede har aldri interessert meg, ikke måneferder heller» (Kastborg, 1966).

Ved å vise at han var ute etter noe mer enn å underholde, legitimerte Skouen film som moralsk ansvarlig i en tid da ikke bare Hollywood-filmen bidro til en stabilt voksende mediepanikk, men også norske filmskapere ble anklaget for spekulasjon i «sensasjonslyst» for egen fortjeneste. Skouen laget filmer om mennesker i vanskelige situasjoner, oppbyggelige filmer med en klar moral om å ta vare på hverandre for å skape et bedre samfunn. Det seriøse budskapet og Skouens og personlige engasjement er blitt koblet til det personlige aspektet ved filmkunsten hans: «Fordi han alltid har sitt 'egentlige tema' present og ikke lager filmer av

⁸⁵ Bortsett fra *Nationen*, som var mindre positivt innstilt.

utenforliggende grunner (som for eksempel ren underholdning), kommer også denne filmen [*Omringet*] til å handle om menneskeverd» (R. Bjerke, 1983b, s. 109). Tett knyttet til det moralske var også engasjementet som filmen kunne oppvise, og som i sin tur skulle smitte over på publikum og skape debatt. Dette krevet en form som formidlet budskapet på en engasjerende måte. For Arne Skouen var det kunstens sosiale funksjon som var den viktigste, og det var også denne som ble verdsatt av kritikerne.

3.4.2. Folkelig forankret kunst

Ikke alle Skouens filmer er preget av en like didaktisk og moralsk tone, men som Lingen Heimbeck (1979) har påpekt, fantes det i alle Skouens filmer en tydelig forteller, et talerør som formulerte filmens budskap i en form som hadde bred folkelig appell. Dette kommer til uttrykk blant annet i *Arbeiderbladets* anmeldelse av *Omringet* (1960):

«*Omringet*» er blitt en ny seier for filmkunstneren Arne Skouen. Den eier kvaliteter som vil appellere til det store publikum, har en meget tiltalende moral og skulle formodentlig også kunne bli en verdifull kunnskapskilde for den generasjon for hvem dette er historie om fjerne trengselstider i svunne år. (Nordal, 1960)

Både *Omringet* og *Bussen* (1961) ble godt mottatt av kritikere og publikum. *Dagbladets* anmeldelse av Skouens komedie *Bussen* peker på Skouens evne til å forene filmkunst og publikumsappell:

Om Arne Skouen som filmkunstner er det allverdens godt å si: Han har smak, han har intelligens, han har kultur og samtidig en sunn sans for hvordan han, som gjennom en veloverveid primitiv approach, også skal kunne sikre seg det solide gjennomsnittspublikum. (Hestenes, 1961)

Denne balansegangen mellom det folkelige og det høyverdige, det hverdagslige og det universelle, var Skouens forse, både som filmkunstner og som egen produsent. Overskuddet fra *Omringet* og *Bussen* gjorde det mulig for Skouen å iverksette *Kalde spor* (1962), en film budsjettert til over en halv million kroner, kunne *VG* melde (Skouen satser på film til over en halv million kroner, 1962). Vekseldriften mellom populære komedier, krigsdramaer og mer seriøse dramaer var avgjørende for Skouen som privat produsent. Mellom de seriøse filmene om funksjonshemmede barn på 60-tallet lagde Skouen familiekomedier som *Pappa tar gull* (1964) og *Musikanter* (1967). Komediene var, etter okkupasjonsdramaene, den mest populære filmsjangeren i Norge. Skouen hadde også suksess med alle sine fire okkupasjonsdramaer.

Den folkelige forankrede dikterrollen skapte ikke et motsetningsforhold mellom publikumsappell og kunst, men var en forutsetning for dem. Det som kan synes som bare en

økonomisk nødvendighet, var derfor også et estetisk ideal for Skouen. Skouens filmkunstneriske program på 50-tallet var i takt med den litterære strømmingen i tiden, preget av psykologisk realisme og okkupasjonsdramatikk. Han imøtekom kravene om moralsk og folkelig forankret filmkunst i en tid der norsk film slet med et rykte som umoralsk, lettsindig og spekulativ. I tråd med den norske dikterrollen og den norske kulturradikalismen var dette sentrale egenskaper man forventet av kunsten. Heller enn originalitet eller særegenhet var det Skouens *engasjement* som var det avgjørende når han ble regnet som kunstnerisk. Når man søker etter Skouens signatur, er det derfor naturlig å ta utgangspunkt i budskapene og temaene i filmene hans heller enn stilen, som alltid ville være underordnet. Ved inngangen til 60-tallet observerte en britisk litteraturforsker dette aspektet ved den norske kulturens verdsetting av diktning:

Poetry is commended as deed in thought, deed as poetry in action—so that when literature comes up for appreciation, there is a strong compulsion to judge it by reference to its effectiveness as an undertaking, to ponder its practical achievement as a surrogate for action in the promotion of human welfare and the enrichment of daily living. (Longum, 1998b, s. 141)

I det neste avsnittet vil jeg undersøke hvordan Skouen og norsk filmkultur forholdt seg til dette norske dikterprogrammet da den franske nye bølgen og kravet om en mer modernistisk filmkunst gjorde seg gjeldende ved inngangen til 60-tallet.

3.4.3. Skouens modernisme og *Kalde spor*

Filmen *Kalde spor* fra 1962 er den filmen som i ettertid regnes som Skouens kunstneriske høydepunkt, og den er dermed et godt utgangspunkt for å undersøke hvordan Skouens kunstneriske program endret seg med auteurbegrepets nedslag i norsk filmkultur. René Bjerke (1983b) har påpekt at det er med denne filmen Skouen viser sin tilhørighet til internasjonal filmkunst. Det er også på denne tiden at Skouens rolle som filmkunstner med stor F blir dannet i mediene. Samtidig skjedde det en dreining i hvordan Skouen snakket om film: Mens filmens seriøsitet i høy grad hadde berodd på temaet og budskapet, var Skouen nå opptatt av å snakke om filmens særegne uttrykksform som det mest sentrale. Skouens krav om at filmskaperen skal skape enhetlige verk på linje med romanforfatteren og maleren peker ikke bare mot det å være selvstendig ved å ha den fulle kontrollen over filmens tilblivelse, men også på at Skouen så på filmen som likeverdig litteraturen, og at han tok i bruk filmen som språk. Ifølge Bjerke skjedde dette allerede med Skouens debutfilm *Gategutter*: «Til tross for at filmen var basert på hans egen roman, sto filmen på egne ben filmatisk», skriver Bjerke (1983b, s. 96).

Men det er først på 60-tallet at regissørfunksjonen, og filmens særegne uttrykksmuligheter, synes å ha blitt viktigere å tematisere for Skouen:

En historie kan fortelles på så mange måter, på teatret, i en roman – filmen som originalt kunstuttrykk skiller seg ut på den måten at hvert enkelt bilde kan dirre av en slags nervøsitet. ... Det er på dette område de store filmkunstnere skiller seg ut, ved at de greier å blåse et merkelig liv inn i hvert enkelt bilde. (M. Lunde, 1963)

Etter Tancred Ibsen, med filmatiseringen av den modernistiske novellen *Den Hemmelighetsfulle leiligheten* i 1948, og Erik Løchen, med *Jakten* (1959), var Skouen en av de første filmregissørene i Norge som lot filmens formspråk tre frem og spille en sentral rolle i filmen. Etter krigen hadde norsk film problemer nok med å produsere tradisjonell dramatisk og realistisk spillefilm, ifølge Iversen, og at det derfor så å si ikke fantes rom «for eksperimenter eller djerv modernisme» (1997, s. 131). Dette gjaldt ikke bare for norsk filmkultur, men for hele kulturlivet, der det var sterk motstand mot den modernistiske tendensen i kunsten gjennom hele 50-tallet.

Gunnar Iversen (1997) beskriver både *Den Hemmelighetsfulle leiligheten* og *Jakten* som «modernistiske avvik i den norske etterkrigsfilmen».⁸⁶ Sammenlignet med de moderat positive kritikkene som ble Ibsen og Løchen til del, fikk *Kalde spor* en bedre mottakelse. Foruten filmens egne styrker var nok en av grunnene at Skouen hadde opparbeidet en solid posisjon som filmkunstner i den norske filmkulturen allerede før han foretok en nyorientering mot nyvinningene i europeisk film. En annen grunn var at den franske auteurkritikkens hyllest av europeiske auteurs og den modernistiske filmkunstens økede status på det internasjonale filmmarkedet hadde begynt å gjøre seg gjeldende. Ifølge Bjerke gikk påvirkningen fra auteurkritikken og den franske nye bølgen via den italienske filmskaperen Antonioni:

Nå vil jeg ikke påstå at Skouen er direkte påvirket av den nye bølgen, eller at han har anammet noe av disse prinsipper. Dertil har han inntil «Kalde spor» vært for opptatt med å fortelle en god historie og i utgangspunktet aldri lagt vekt på filmestetiske verdier. Men påvirkningsveier kan være lange og kronglete. Den nye bølgens virksomhet ga andre lands filmskapere fornyet tro på sin egenart og stil. En av dem den fikk konsekvenser for var Michelangelo Antonioni i Italia. (R. Bjerke, 1983b, s. 112)

Det var med visningen av *L'avventura* på Cannes festivalen i 1960 at Michelangelo Antonioni inntok rollen som en internasjonal auteur. *L'avventura* ble ikke vist på norske kinoer, men

⁸⁶ Ifølge Gunnar Iversen (1992, s. 136) fikk *Jakten* generelt en meget positiv mottakelse hos norske kritikere, men den ble karakterisert som et ikke helt vellykket eksperiment og et avvik i de fleste anmeldelsene. Filmen ble vist på Cannes-festivalen i 1960, men den internasjonalt responsen var kjølig (1992, s. 137).

VG kunne rapportere om «en italiensk Ingmar Bergman» over nesten en helside i 1961. Forfatteren av artikkelen påpekte nettopp hvordan «store filmskaperes skjebne har vært avgjort i Paris».⁸⁷

Bergmans tilfelle er enda mer overbevisende: I 1957 seiret «Sommernattens spill» ved festspillene i Cannes. En uke senere sto pariserne i kø for å se den; i løpet av en enkelt måned hadde hele byens kinodirektører fremvist fire andre filmer av Bergman, og hele byen var grepet av en Bergman-feber som snart smittet over til hele verden. I år er Bergmans stjerne nærmest dalende: Paris er blitt grepet av en ny feber: Den utkårede heter denne gang Michelangelo Antonioni. (Nicole, 1961)

Artikkelen introduserte Antonionis filmunivers for norske lesere. Det ble påpekt at Antonionis filmer «ikke skildrer individets konflikt med samfunnet, de er som regel udramatiske – i den forstand at det sjeldent skjer dramatiske hendelser i dem – og de er til en viss grad ’vanskelige’» (Nicole, 1961). Men nettopp med dette «vanskelige» var det ifølge Nicole (1961) at «Antonioni [hadde] bragt noe nytt til filmkunsten.» *La Notte* ble vist i Norge i 1961 og fikk en sekser på terningen i VG, og i de øvrige anmeldelsene ble Antonioni omtalt som en *filmkunstner*. VGs anmelder Babben Alessandri skrev om Antonionis temaer i *La notte*:

At Michelangelo føler tiden på pulsen, er hevet over tvil. Denne filmen har den likhet med «Det søte liv» [Fellini, 1960] at den forteller om moderne mennesker, mennesker med hjerne, penger og ytre lykke, men som likevel ikke finner de ekte følelser. Er vår sivilisasjon på randen av forfall? Spørsmålet er nærliggende, vi vil helst skyve det fra oss: men enkelte mennesker kan ikke skyve det fra seg. Som Antonioni. (Alessandri, 1961)

Den italienske modernismen søkte å skildre en indre subjektiv virkelighet og modernitetskritikk. Menneskene i de åpne rommene, mangelen på kontakt dem imellom og den langsomme rytmen var sentrale for Antonionis film, der romlighet og rytme ble brukt for å uttrykke menneskelige følelser og tilstander. Det ble også fremhevet at *La notte* var italiensk i hele sitt vesen. Å rendyrke sin stil kom også for Skouen til å dreie seg om om å rendyrke et norsk erfaringsmateriale:

Skiløpere som krysser en hvit vidde, som svarte prikker i et veldig rom: Noe vi har sett alle sammen. Og ser vi et skispor, hører vi skiene. Støvelskritt som jamrer i kulde. Vind som øker til storm så sneen driver som skyer. Lyder og bilder som er vår arv fra barnsben av. Spør noen hva jeg vil med «Kalde spor», har jeg kanskje svart med disse løsrevne bitene. Jeg har villet bygge opp et filmdrama på stoff og virkelighet som bare er vår. ("Kalde spor - neste norske film - får trang fødsel," 1962)

⁸⁷ Artikkelforfatteren er høyst sannsynlig Nicole Macé, som senere gjorde seg bemerket som filmskribent i *Film & Kino*, og som på 70-tallet selv begynte å regissere film.

Det var mye oppmerksomhet omkring *Kalde spor* under innspillingen, og Skouen vektla at det skulle bli en svært norsk film. De norske forblåste fjellviddene ble et bilde på protagonisten indre liv idet han står overfor et oppgjør med skyggene fra fortiden. Filmen handler om Oddmund, som kommer tilbake til Jotunheimen etter 15 års utlendighet. Han forlot landet som krigshelt etter å ha ført flyktninger over fjellene. Tilbake i Jotunheimen møter han to venner fra krigsårene, og gradvis avdekkes en annen fortelling, om Oddmunds siste førerferd over fjellet, der tolv unge mennesker døde. Oppgjøret med fortidens skygger er oppgjøret med seg selv – og på et større tematisk nivå er filmen et oppgjør med heltemytene skapt i etterkrigstiden.

Med unntak av *Morgenbladets* kritikk, ble filmen svært godt mottatt i dagspressen. Det var særlig de storslåtte bildene av norsk fjellandskap de norske kritikerne merket seg. Men det var delte meninger om hvor vellykket Skouens valg av den dvelende rytmen var. I *Aftenposten* skrev Sven Krohn (1962): «Visse sekvenser hadde stått seg bedre på en mer brutal klipping. Som for eksempel de ikke helt overbevisende kavinger i sneføyke og vel lange skiklatringer over skare i gnistrende måneskinnsføre.» Også Haavard Haavardsholm i *Arbeiderbladet* var kritisk til Skouens dvelende rytme, som han mente gikk ut over filmens dramatiske kraft:

Bevisst er regien lagt opp til adagio tempo. Det er nordmenns og norsk naturs tempo. Gledelig er det at en norsk regissør arbeider så godt med stilarten i filmen. Likevel er det på dette krevende området at det har oppstått atskillig svikt. ... Det virker meget hemmende på utviklingen av den dramatiske handling at vesentlige replikkvekslinger stadig blir avbrutt av dvelende panoreringer fra fjelltopp til fjelltopp. Scener med for-tettet kraft blir med andre ord uheldig klippet over gjennom de symbolske adagio-dvelinger i landskapet, noe som skaper et forstyrrende stakkato preg. For å si det tydelig. (Haavardsholm, 1962)

Skouen eksperimentering med en distansert modernistisk stil som fremmer dramaets åpne spørsmål fremfor fremdrift og identifikasjon, gjorde at en kritiker som Liv Herstad Rød i *Morgenbladet* var fullstendig «uberørt av dramaet» (Rød, 1962). Likevel er *Kalde spors* dramatiske oppbygning det mest tradisjonelle ved *Kalde spor*. Opprullingsteknikken, der fortiden gjennom strukturerte tilbakeblikk blir avdekket og får dramatisk konsekvens for nåtiden, er et velkjent grep finjustert i Henrik Ibsens dramatik. Som de norske filmkritikerne hadde påpekt, var det fraværet av tradisjonell dramaturgi som ga Antonionis filmer sin særegenhet. Den atypiske dramaturgien bidro til å tematisere stivnet moral, opplevelse av fremmedgjøring overfor moderne teknologi, vitenskap, den moderne byen, og ikke minst mangelen på kommunikasjon mellom mennesker. Dette gjaldt både trilogien bestående av *L'avventura* (1960),

La notte (1961) og *L'eclisse* (1962) og den senere *Il deserto rosso* fra 1964. I likhet med den italienske modernismen var Skouen, Tancred Ibsen og Erik Løchen opptatt av indre prosesser og ikke ytre handlinger. Men selv om Skouens film kan sies å representere en vending i krigs-dramaene, i sin problematisering av krigen og dannelsen av helteroller, var motivet og dramaturgien fortsatt ganske tradisjonell. Til forskjell fra Tancred Ibsens tematisering av modernitetens identitetsoppløsning og psykoanalyse i *Den Hemmelighetsfulle leiligheten* og Erik Løchens *Jakten*, var *Kalde spor* i mindre grad preget av den nye tidens angstfylte realiteter og modernismens brudd på klassisk dramaturgi. I stedet var Skouens film tematisk og dramaturgisk tradisjonelt og nasjonalt forankret.

Med *Kalde spor* kan Skouen sies å ha ført sammen en norsk estetisk tradisjon og den kontinentale modernismen i filmen. Filmen ble ikke karakterisert som et avvik eller et eksperiment som Løchens og Ibsens filmer. I motsetning til den elleve år yngre Erik Løchen, som debuterte med *Jakten* i 1959, ser det ut til at Skouen klarte å oppnå en vellykket balanse mellom kjent tema og dramaturgi på den ene siden og det nye formspråket på den andre. Skouens filmer var ikke «vanskelige». *Jakten* var også langt mer eksperimentell i form og uten en tydelig tematisk forankring i samtiden. Det var en film som synliggjorde seg som film ved å avdramatisere selve handlingen.⁸⁸

Også flere europeiske filmskaperne sto i tilsvarende radikale intellektuelle tradisjoner i sine kulturer, som for eksempel filmskaperne tilknyttet *La rive gauche* i Paris. Det som skiller den norske kulturradikale tradisjonen fra lignende tradisjoner i andre land – også i Skandinavia –, er at den i langt mindre grad har åpnet for modernistiske impulser i kunsten. Modernistisk litteratur ble møtt med stor skepsis blant publikum, kritikere og kunstnere.⁸⁹ Samme år som *Kalde spor* hadde premiere, hadde kunstutstillingen *Kunst eller Rabbel?* som formål å vise at den modernistiske kunsten ikke kunne skilles fra ordinært rabbel hvem som helst kan rable ned. Mens kulturradikalerne i Sverige så eksperimentering med nye uttrykksformer som en viktig del av kulturradikalsimens kamp mot det etablerte, var situasjonen en helt annen i Norge. Selv om det forekom enkelte modernistiske tilløp i mellomkrigstiden, hevder Leif Longum at dette forble isolerte eksempler som vakte liten interesse blant de kulturradikale:

⁸⁸ Løchen var inspirert av Brechts teori om det episke teateret, som også begynte å vinne terreng innen norsk dramatik på 50-tallet. Det episke teateret er karakterisert av en åpen, modernistisk form, der handlingen er avdramatisert for at kunsten ikke skal appellere til publikums følelser, men til intellektet.

⁸⁹ «Tungetaledebatten» på 1950-tallet nevnes gjerne i denne sammenhengen. Det var en litterær debatt om den modernistiske lyrikken i Norge der modernistiske forfattere møtte motstand fra tradisjonister som André Bjerke og Arnulf Øverland. Sistnevntes fordrag «Tungetale fra Parnasset» i 1953 var et angrep på den modernistiske kunsten og lyrikken. Her hevdet Øverland at den modernistiske lyrikken ikke var annet enn snikk-snakk og tungetale uten mening.

Mest påfallende er det kanskje at spørsmålet om en sammenheng mellom formspråk og virkelighetsoppfatning i så liten grad ble diskutert. Da blir det ikke så overraskende at kulturradikalere som Arnulf Øverland og Helge Krogh kunne finne seg vel til rette innenfor veletablerte formtradisjoner, og var direkte avvisende til alle typer modernistisk eksperimentering. (Longum, 1998c, s. 26)

Kalde spor gjorde det godt på kino og på festivaler i utlandet og befestet Skouens legitimitet både som nasjonal og internasjonal filmkunstner. Filmen ble vist på Filmfestivalen i Moskva, der den fikk svært gode omtaler. Flere av disse ble oversatt og trykket i *Norsk Filmblad*, for eksempel filmkritikeren og filmessayisten R. Jurinevs omtale i Pravda:

Utviklingen av den norske filmkunsten er uløselig knyttet til navnet Arne Skouen. I det lille landet hvor nasjonal filmproduksjon er forbundet med vanskeligheter og nesten kvalt av konkurranse fra importerte filmer, arbeider en talentfull og original filmkunstner som eier et uforferdet temperament og modent mesterskap. ("Russisk dom: "Kalde spor" på høyt nivå," 1963)

Russerens hyllest av en norsk filmskaper med referanse til originaliteten og temperamentet hans som kunstner var i stil med auteurkritikkens kriterier for auteuren, og den gikk ikke upåaktet hen. I det neste nummeret benyttet Kommunale Kinomatografers ledelse anledningen til å hylle en norsk filmskaper – noe som ikke var hverdagskost i *Norsk Filmblad*:

Det er Sigurd Evensmo som har gitt opphav til påstanden om at filmen er et trolspeil. Den holder opp for oss bildet av vårt egentlige jeg og det samfunn vi lever i. Hvilke muligheter ligger det da ikke i filmen, som både har slike egenskaper og som samtidig går ut til det store publikum – til hele folket. Og hvilke muligheter går det ikke hvert år tapt i vårt land ved at så få kunstnere tør løfte trolspeilet. Hvor verdifullt er det ikke da at vi midt i blant oss, lys levende og til å ta og føle på har en mann som har vist vei. Arne Skouen presenterer i høst sin 12. film. Ikke alle har han selv produsert. Men alle har de Arne Skouens signatur. I et land hvor alle har klaget over håpløse produksjonsforhold, er dette i seg selv en prestasjon. Men det er likevel ikke det viktigste. Viktigere er det at Arne Skouens filmer er trolspeil. Og trolspeil som vi alle har glede av å se i. Fordi trolspeilbildet er enkelt og angår oss alle. (Germeten, 1963)

Igjen er det tydelig at verdien av Skouens signatur i høy grad avhang av filmenes samfunns-kritiske funksjon og folkelige forankring. Videre i lederen finnes også en legitimering av ideen om auteuren som en som tar hånd om store deler av produksjonen selv. Det fremstår til og med som en nødvendighet, nettopp fordi filmen med Arne Skouen ble anerkjent som *personlig uttrykksmiddel*:

«Pastor Jarman kommer hjem», «Omringet», «Bussen», «Kalde spor» og «Om Tilla» er Arne Skouens egne produksjoner. Han har selv både skrevet manus og hatt regien. Det har vært sagt at filmen stort sett taper på at

forfatter og regissør er en og samme person. Det er mulig at denne påstanden er riktig i de fleste tilfeller. Når det gjelder Arne Skouen er kombinasjonen imidlertid en nødvendighet. Ikke fordi Skouen ikke kan regissere andre forfatteres stoff. Eller kan forfatte stoff andre kan regissere. Men ganske enkelt fordi Arne Skouen bruker filmen som uttrykksmiddel for noe han vil oss. Derfor må han – som f.eks. Ingmar Bergman – som regel ha hånd både om stoff og om den filmatiske realiseringen av dette. (Germeten, 1963)

Mens Ingmar Bergman blir trukket frem som et eksempel på denne nødvendigheten, er det verdt å merke seg forskjeller ved det som tradisjonelt blir oppfattet som Bergmans og Skouens bruk av film som personlig uttrykksmiddel. Det personlige ved Ingmar Bergmans filmkunst blir også knyttet til den romantiske kunstneren. Bergmans filmer ble skapt i kunstnerens bilde. Sammenhengen mellom liv og forfatterskap er tydelig til stede og nedfeller seg i verkets originalitet, som i sin tur avføder signaturen som ble bevis på filmens autenticitet, et resultat av en enkelt kunstners visjonære geni. For Skouens del hang det personlige tydelig sammen med det å ville uttrykke et budskap. Selv forble Skouen kritisk til «det moderne» etter sin modernistiske vending:

En moderne regissør kan seile høyt på noe alle tror er nytt, ham selv iberegnet – og det er kanskje allerede gjort i stumfilmen. Å se gamle filmer er å oppleve forbløffelse etter forbløffelse. Det er nyttige leksjoner. De lærer oss at innholdet avgjør formen, kort sagt: Den som ikke har noe han skal og må uttrykke, bør ti stille. (Kastborg, 1966)

Filmens budskap var fortsatt det sentrale i Tilla-trilogien, som kom etter *Kalde spor*. I disse filmene, *Om Tilla* (1963), *Vaktpostene* (1965) og *Reisen til havet* (1966), fortsatte han kampen for psykisk skadde barn og formidlet de innsiktene og erfaringene han tidligere hadde gitt uttrykk for i boken *Bare om barn* fra 1959. Samtidig tok Skouen i bruk et enda mer dristig formspråk enn i *Kalde spor*. Men det var ikke borgerskapets opplevelse av fremmedgjøring i den moderne verden, som hos Antonioni, som ansporet Skouen til å bryte med et klassisk filmspråk, men psykisk skadde barns virkelighetsforståelse, som unndrar seg et språklig uttrykk. I disse filmene søkte Skouen å fremstille indre opplevelser og ikke minst alternative virkelighetsoppfatninger som ikke lot seg uttrykke innen et strengt klassisk dramaturgisk og realistisk filmspråk. *Fant* trykket Skouens korte kommentar «Hvordan og hvorfor jeg har laget 'Vaktpostene'». Her sa han at han hadde laget filmen i håp om at den ville «kime like stygt som en varselklokke» (Skouen, 1965b).⁹⁰

⁹⁰ Skouen sendte også et spark til «den svenske nye bølgen»: «Jeg leser om en *just-nu*-bølge i Sverige, en filmretning som skal ta opp samfunnsproblemer av i dag i kunstnerisk utforming, vel i en slags protest mot hovedtemaet østenfor oss: sengen. Akk disse bølgene. *Just-nu*-temaet er iallfall 'Vaktpostene's tema, så jeg risikerer kanskje å bli avantgardist» (Skouen, 1965b).

Om Tilla og *Vaktpostene* fikk stort sett svært gode kritikker i avisene, men som Lingen Heimbeck skriver: «Det er påtakelig at det er saken, det autistiske barn og behandlingen av slike som står i sentrum» (1979, s. 45). Dette gjelder ikke bare Skouens filmer, men er gjennomgående for norske filmkritikeres vurderinger både på 50- og 60-tallet, selv om oppmerksomheten gradvis glir i retning av formen og stilen. De filmene som ble ansett for de beste, skåret høyt både på stil og på oppbyggelig innhold: Om *Ut av mørket* (Arild Brinchmann, 1959) og *Om Tilla* ble det sagt at «de to filmene likner hverandre i den forstand at de begge er kunstnerisk høyverdige og bringer vesentlig opplysning på områder hvor de fleste av oss i sannhet har undervisningsbehov» (Varen, 1963b). Skouen befestet sin posisjon som en filmkunstner som forente det kunstnerisk høyverdige med det moralsk oppbyggelige:

Med *Vaktpostene* har Arne Skouen definitivt løftet norsk film opp av husmannsnivået og plassert seg i rekken av filmskapere med internasjonalt format. Det er gjennomført kvalitet over denne filmen som i sitt budskap og sin form bærer preg av en regissør som ikke bare kan sitt tekniske metier, men også i artistisk billedtenkning formår å overføre sitt eget sterke engasjement i stoffet til oss publikum. (Krohn, 1965)

Utenfor Norges grenser var filmenes største fortjeneste likevel å sette et problem på dagsordenen. *Om Tilla* ble brukt ved kongresser for barnepsykiatri, og filmen ble invitert til festival i Stockholm, men verken *Vaktpostene* eller *Reisen til havet* ble satt opp utenfor landets grenser, selv om de fikk god omtale av svenske og danske kritikere som kom til Norge for å overvære premierene.⁹¹ Den siste filmen i trilogien, *Reisen til havet* (1966), fikk også en mer moderat mottakelse i Norge. Jevnt over høstet Skouen ære for at han holdt fast ved debatten han hadde reist, selv om filmen ikke var helt vellykket: «Men la gå at man kan finne innvendinger mot filmen, det teller mer at den er laget med varme, klokskap og fin forståelse for dem som er annerledes enn det store gross», som *Aftenpostens* anmelder Gunvor Gjessing (1966) slo fast.

I løpet av 60-tallet ble Skouen stadig mer engasjert i kampen for funksjonshemmede. Samme år som *Vaktpostene* hadde premiere, skrev han artikler om funksjonshemmede barn i *Dagbladet* og startet aksjonen Rettferd for de handicappede.⁹² Etter sin siste film, *An-Magritt* (1969), la Skouen filmkunsten til side og tok opp igjen journalistikken, ettersom, som han selv uttrykte det, han hadde sagt det han hadde å si på lerretet og trengte nå et nytt medium

⁹¹ Heller ikke komediene *Pappa tar gull* (1964) eller *Musikanter* (1967) ble satt opp utenfor Norge.

⁹² Etter premieren på *Om Tilla* på Klingenberg, holdt filmens hovedrolleinnehaver Synne Skouen en kort appell om vanskeligstilte barn og overrakte Ruth Frøyland Nilssen og foreningen Mental barnehjelp en sjekk på 10 000 kroner (Rørende høytid, 1963). Arbeidet resulterte i bøkene *Rettferd for de handicappede* (1966) og *De veldedige politikerne* (1969).

som var et mer effektivt våpen i kampen for å fremme rettighetene til psykisk utviklingshemmede barn (Skouen, 1993, s. 7).

Gjennom hele sitt filmforfatterskap og øvrige virke var Skouen som kunstner først og fremst forpliktet overfor samfunnet og ikke overfor kunstens utforskning av egne grenser. Dette gjør ham til en typisk idédikter. Et gjennomgående trekk hos flere av de dominerende skikkelsene på 50- og 60-tallet var at forfatterskapet var «et kall som stadig brakte de skrivende inn i nye saker, nye fronter som fanget dem inn i et permanent samfunnsengasjement» (Hompland, Eriksen, & Tjønneland, 2003, s. 110). Slik kan Arne Skouen plasseres sammen med andre store norske diktere i sin samtid, som Sigurd Hoel (1890–1960), Sigurd Evensmo (1912–1978), André Bjerke (1918–1985) og Jens Bjørneboe (1920–1970). Med Skouen fikk det norske poetokratiet sitt første motsvar i filmen.⁹³ Ifølge Trond Berg Eriksen (2003) har «poetokratiske tankeganger vært en uforløst del av vår antimodernisme gjennom 1900-tallet, fordi dikterne bare med få unntak har greid å frigjøre seg fra folkeoppdragerens rolle». «Den norske dikteren» var ikke først og fremst forpliktet til formmessig eksperimentering, men var bundet til et moralsk ansvar overfor samfunnet og folket, og heller enn originalitet eller sær egenhet var det Skouens *engasjement* og evne til å formidle dette som var avgjørende for at han ble anerkjent som filmkunstner i den norske filmkulturen i etterkrigstiden.

I løpet av 60-tallet hadde Skouens kamp for filmen som personlig kunstnerisk medium i stedet for lønnsom underholdning i høy grad blitt akseptert av den viktigste norske filmprodusenten: staten. Mot slutten av tiåret opplevde filmkunsten et oppsving, og flere av Filmforbundets hjertesaker fikk gjennomslag. I anledning av at filmkunstnere i 1968 for første gang var med i konkurransen om statens treårige arbeidsstipend for kunstnere, spurte VG en av de heldige stipendiatene, Erik Løchen, hva som lå til grunn for utkastet til manuskriptet.⁹⁴ «Utelukkende egne idéer», svarte Løchen og la til: «Etter min mening er det ikke heldig å bruke f.eks. en bok som grunnlag for en film, mange gjør det, men for å manifestere filmen som egen kunstart er det bedre å bruke ideer beregnet utelukkende for film» ("Erik Løchen lager film igjen," 1968). Endringen i holdningen til filmen som kunst, som Skouen hadde vært en viktig pådriver for, førte også med seg at hans film ble møtt med en ny type kritikk, som

⁹³ Uttrykket *poetokrati* peker på den sentrale rollen diktere fikk i offentlige debatter i Norge fra siste halvdel av 1800-tallet og er nært knyttet til ideen om den norske dikteren. Dikterne fikk status som folkehelter i nasjonsbyggingsprosessen i denne perioden ved at de satte ord på erfaringer og følelser som bandt befolkningen sammen til et nasjonalt fellesskap, og ved at de engasjerte seg som samfunnsdebattanter i kampen for nasjonal selvstendighet.

⁹⁴ Stipendet var på 45 000 kroner, fordelt over tre år.

destabiliserte det auteurbegrepet han selv hadde vært med på å gi innhold. Dette kommer tydeligst til uttrykk i Harald Kolstads kritikk av Skouens siste film *An-Magritt* i 1969.

Denne filmen ble til etter initiativ fra Norsk Film. Med filmatiseringen av Johan Falkbergets bøker skulle filmkuntnerskapet få en storslagen avslutning på det samme stedet der det hadde begynt: det statlige filmselskapet. *An-Magritt* ble møtt med jubel av avispressens kritikerstand. I Sverige og Danmark var responsen betraktelig mer dempet, og en ny norsk generasjon filmentusiaster i kretsen rundt det nyetablerte filmtidsskriftet *Fant* tok direkte anstøt av filmen. Redaksjonsmedlem i *Fant* Harald Kolstad trykket sin «An-Magritt: En dissens» i *Dagbladet*. Han hevdet at Skouens film var blottet for personlig stil og snarere var en spekulasjon i alibier:

I vår filmsituasjon må enhver film også ses som en ytring, en filmpolitisk handling. Sett i dette perspektivet er *An-Magritt* skadelig og reaksjonær. Akkurat som Arnljot Bergs *Hennes meget kongelige høyhet* forsøkes den hausset opp gjennom at man plasserer stjerner i hovedrollene. ... Det viktigste her er ikke at begge filmene er meget dårlige. Det er de. Hovedårsaken er at Skouen og Berg ved å akseptere at skuespillerne og manuskriptet gjøres til det viktigste ved filmene deres, understøtter de mest utviklingshemmende holdningene innenfor norsk film og filmkritikk. Dermed forhaler de erkjennelsen som må slå gjennom før norsk film kan komme videre: at regissøren betyr alt i filmkunsten. Det er mulig dette er en sannhet med modifikasjoner, men i norsk filmsituasjon burde den være absolutt, en retningslinje for handling både for produksjonssida og for kritikerne. ... Norsk film trenger ikke PR-menn for norsk litteratur og andre skreddere. Den trenger tvert imot cineaster som står i et direkte forhold til et stoff, en virkelighet, uten å gardere seg bak litterære mellommenn og husguder. ... For meg er *An-Magritt* en spekulasjon. Her i landet har begrepet spekulasjon når det gjelder film fått et meget begrenset og heilnorsk moralistisk innhold: En spekulasjon er sånn som fæle utenlandske filmfolk driver med i sex og vold. Men spekulasjon er ikke noe som er knyttet til mer eller mindre tabu-belagte emner, spekulasjon er en holdning fra filmmannens side til sin film og sitt publikum. *An-Magritt* er en spekulasjon fordi den i stedet for å ta egne kunstneriske risikoer, finne egne løsninger, spekulerer i alibier: i Liv Ullmanns og Per Oscarssons prestisje som skuespillere, i Falkbergets litterære prestisje. Men verst blir det når Skouen og Norsk film A/S i et forsøk på å innkasere på det revolusjonære oppsvinget blant ungdommen framstiller *An-Magritt* som en revolusjonær heltinne, en slags *La Pasionara* fra firehundreårignatten. *An-Magritt* er en drittfilm. (Kolstad, 1969)

Om Kolstads sinte kritikk var et uttrykk for markeringsbehovet til en ny generasjon, skal jeg ikke komme inn på her. Men tydelig er det at gamle helter sto for fall ved inngangen til et nytt tiår. Spekulasjon fremstår fortsatt som et motbegrep til kunst. Men samtidig fikk spekulasjon i Kolstads kritikk i 1969 en annen betydning enn det hadde på 50-tallet til langt ut på 60-tallet.

Fra å peke på filmens moralske innhold, ble ordet *filmkunst* nå brukt for å skildre filmskaperens forhold til sin egen film. Ifølge Kolstad var filmkunsten først og fremst kjennetegnet av at film ikke skulle trekke autoritet fra andre instanser enn regissørens arbeid.

3.4.4 En norsk auteur tar form

Omkring 1963 begynte Skouen som nevnt å snakke om sin egen filmpraksis på en ny måte, og flere av anekdotene som stammer fra denne perioden, og som har latt filmkritikere og filmhistorikere tegne bildet av den romantiske kunstneren Skouen, var det Skouen selv som brakte på banen. Særlig står intervjuet i *Arbeiderbladet* med Willy Kastborg i 1966 sentralt. Her sier blant annet Skouen: «Jeg ser bedre enn jeg hører. Jeg tok bare så altfor sent konsekvensen av det.» Blikket fremstår som Skouens nådegave i dette intervjuet, hans guddommelige inspirasjon. Skouen beskrev også sin vei innom teatret og litteraturen som blindveier og nødvendige læreperioder før Aamot kastet ham ut i filmen: «Med arbeidet godt og vel i gang visste jeg at det var dette jeg skulle begynt med før» (Kastborg, 1966). Skouen tolker her sin karriere i lys av den romantiske kunstnerrollen ved å se seg som skjebnebestemt til å lage film. Samtidig innebar Skouens fortolkning av den romantiske kunstnermodellen tilpasninger til den norske filmkulturen.

Erik Løchen, «filosofen blant norske filmkunstnere», som Skouen kalte ham, kan tjene som eksempel på en filmskaper som i sin samtid ble knyttet til den romantiske kunstnermyten – kunstneren i konflikt med stønadsordningene og et bakstreversk publikum. Gunnar Iversen har påpekt av Løchen allerede i sin levetid ble «en myte» og «et symbol eller emblem på den store, originale *filmkunstneren*» (1992, s. 134). I ettertid har kunstnermyten vokst, og *Jakten* har blitt karakterisert som «det fremste kunstneriske eksperimentet» i norsk etterkrigsfilm (G. Iversen, 1992, s. 61). I 2011 ble *Jakten* kåret til tidenes beste norske film av norske filmkritikere, kuratorer og filmvitere (Lismoen, 2011).⁹⁵ I sin samtid ble filmen moderat godt mottatt av kritikerne, som ønsket «eksperimentet velkommen», men publikum sviktet, og Løchen ble sittende med en gjeld som gjorde det vanskelig for ham å produsere en ny film på mange år. Den neste kom i 1972. Løchens historie illustrerer hvordan den norske filmkulturen krevde andre egenskaper hos en kunstner enn dem som kjennetegnet det romantiske idealet. Som Evensmo påpekte i 1967, hadde Skouen det som skulle til for å lage filmer kontinuerlig over to tiår:

At han greidde det, hang sammen med en sjelden kombinasjon av egenskaper: foruten å være filmskaper i ordets videste kunstneriske mening,

⁹⁵ Løchens andre spillefilm kom på en sjetteplass, mens Skouens *Ni liv* og *Kalde spor* kom på henholdsvis femte og åttende plass (Lismoen, 2011).

var han også en dyktig organisator med et praktisk grep om arbeidet, fra en omhyggelig planlegging som regelmessig gikk et par år framover og i noen grad avbalanserte alvorfilmene med lettere stoff, til effektiv bruk av den gjeldende stønadsordningen og en rasjonell arbeidsprosess under innspillingene. (Evensmo, 1967/1992, s. 331)

Med en hårfin balansegang synes Skouen å ha lyktes med å forankre auteurbegrepet nasjonalt, ikke bare ved å skape filmer som siden har blitt sett på som typisk norske, men ved å moderere auteurbegrepet på en måte som gjorde det spiselig for den norske samtiden.

Det er verdt å merke seg at Skouen først og fremst forble en *norsk* filmskaper. For som Skouens selv har påpekt i ettertid, hadde auteurbegrepet en umiskjennelig elitistisk bismak som verken da eller siden har vært forenlig med den egalitære strukturen og ideologien i den norske kulturen. Dette kommer frem i et intervju fra 1993: «At jeg kom til å dyrke auteur-prinsippet i filmårene – manuskript og regi – var ikke et utslag av hofferdighet, men av det enkle faktum at mitt utgangspunkt var skribentens» (Andreassen, 1993).⁹⁶ Det virker som Skouen her har et mer delt syn på auteur-«prinsippet», og hadde behov for å ta avstand fra det selvhøytidelige som kan assosieres med begrepet. *Hofferdighet* kan bety 'overlegenhet', men det kan også ha mer negative betydninger som 'hovmod', 'overmot', 'blærethet', 'viktighet' og 'oppblåsthet'. Dette var Skouen også klar over da han i sin samtid påpekte, med en viss respekt for den beryktede Janteloven, at det heftet farer ved den kunstnerrollen han ble invitert inn i: «Forfengelige er vi alle som bebyrder offentligheten med våre selvrealiseringer, men enda forfengeligere er å gå med på å sitte og snakke om det. Jeg vil heller snakke om saker; det jeg bruker avisen og pamfletten til» (Kastborg, 1966). Skouen dro her et skille mellom film som selvrealisering og journalistikk som saksorientert, men samtidig fremgår det at han ikke var bekvem med den romantiske kunstnerrollen som han selv gikk inn i, og som han ble tildelt: «Jeg er redd det pretensiøse. Jeg er ikke vant til å bli tatt så personlig under behandling», som han sier i samme intervju.

Mens man ofte har vært oppmerksom på at den europeiske filmkulturen har forsøkt å verne den nasjonale filmkulturen fra Hollywoods påvirkning, har norsk identitetsdannelse tradisjonelt også stått i et motsetningsforhold til fransk og kontinentalt kulturliv. Dette har blitt belyst av blant andre Iver Neumann (2009), som påpeker hvordan Europa har konstituert *den andre* i norsk identitetsdannelse. Modeller for norskhet ble tidlig opprettet som motsats til det danske og det europeiske. Mangelen på adel og høykultur har gjort at det norske har blitt knyttet til det folkelige med den selvbergede bonden som et nasjonalt ikon. Mens det

⁹⁶ Den samme formuleringen finnes i Skouens forord i *Roller* (Skouen, 1993, s. 7).

europiske står for elitisme og sentralisme, har det norske stått for folkelighet og desentralisme. Også den norske individualismen, som gjerne fremheves som en kulturell særegenhet, har, som sosialantropologen Marianne Gullestad har påpekt, bemerket seg ved samtidig å være egalitær: «Norwegian culture is fundamentally individualistic in the sense that each human being is ideologically in the foreground, but the Norwegian form of individualism coexists with a strong emphasis on equality defined as sameness» (1992, s. 192). Skouen modererte auteurbegrepets sterke tilknytning til den romantiske kunstnerskikkelsen ved å inneha administrative og økonomiske ferdigheter og ved å gjøre sak viktigere enn person. Å være auteur i romantisk forstand er nettopp basert på at et individ trer frem fra mengden, en original stemme, en seer. Skouen lykkes i å balansere disse hensynene i sin samtid. Det franske auteurbegrepet med sin sterke forankring i en elitistisk filmkultur måtte nødvendigvis tilpasses norsk kultur, der en egalitær individualisme har gitt opphav til den romantiske kunstnerens nemesis: Janteloven.

I og med at det norske auteurbegrepet ble formet innen de filmpolitiske debattene, der individualitet ble tolket som selvstendighet og uavhengighet (fra profittjagende produsenter), ble regissørens kreativitet og originalitet, som var sentrale for den franske bruken av auteurbegrepet, underordnet i den norske filmkulturen. Dette er også i tråd med Marianne Gullestads analyse av den norske individualismen:

Within the arts, there was no strong classic tradition to oppose the individualism of romanticism. However, even if the culture can be described as individualistic, the notion of individualism (individualisme) is very ambiguous. It may be associated with egotism, which is negative, or with independence, which is positive. Independence, (selvstendighet, uavhengighet) is therefore my key notion of Norwegian individualism. At the same time, the Scandinavian welfare states are also well known for their strong collective values. (M. Gullestad, 1992, s. 184)

Et viktig kriterium for å bli ansett som auteur, både av kritikere og av seg selv, var derfor å ha full kontroll over produksjonen, fra første kim av idé til final cut. Auteurbegrepet ble tilpasset en tradisjon og en filmkultur der filmpolitiske spørsmål om medbestemmelse i filmpolitikk og filmskaperes selvstendighet og uavhengighet vis-à-vis produsenter og stat ble avgjørende for filmens status som kunst.

3.5 Oppsummering: Å heve filmens anseelse

I Frankrike ble auteurbegrepet brukt strategisk for å opphøye filmen til en kunstart på linje med de andre: Hvis filmen fikk en kunstner, ble filmen kunst. Siden han allerede var en etab-

lert kunstner som tok filmen seriøst som uttrykksform, innebar Skouens overgang til filmmediet en symbolsk statusheving av filmen. For det andre imøtekom Skouen behovet for kreative kunstnere, særlig manuskriptforfattere. Det er også relevant at Skouens inntreden i filmen var et direkte resultat av KKLs engasjement. Etter krigen tok staten og kommunene sikte på å produsere filmkunst som ivaretok gjenreisningen av landet i folkeopplysningens tegn. Statens økte engasjement for filmen sprang ikke ut av et ønske om at norsk film skulle bli en eksklusiv kunst, men at filmen kunne bli en verdifull kulturfaktor, et middel til et bedre samfunn. I en filmkultur der spekulanten var den norske filmkunstens fiende, var det først og fremst filmskaperens moralske standard som ble vektlagt: Det avgjørende var hvilke intensjoner som lå til grunn for filmene. I Linn Ullmans bok om Arne Skouen er det også disse egenskapene ved filmskaperen som trekkes frem: «Arne Skouen. Navnet vekker assosiasjoner. Tyngde. Autoritet. Engasjement. Ansvar» (1998, s. 9). Det var nettopp disse egenskapene norsk film hadde manglet for at den skulle bli tatt alvorlig som kunst av myndighetene, som krevde luksusskatt og gjorde seriøs filmproduksjon til et umulig levebrød. Som motstandsmann, dramatiker, forfatter og sosialkritisk journalist hadde Skouen en kulturell og moralsk kapital den norske filmen var fattig på. Ved å vie filmen sitt sosialpolitiske engasjement og sin moralske tyngde viste Skouen Kultur-Norge at film var noe mer enn tivoli. Men engasjementet stoppet ikke ved filmkunsten. Også som filmpolitisk debattant var Skouen viktig for statushevingen av norsk film. Skouen var selv aktivt med på å opprette motbegrepsparet spekulant–kunstner, som formet filmkulturens debatter, som i all hovedsak dreide seg om filmpolitikk. Med sine innlegg i debatten om stønadsordninger på 50-tallet var hans stemme viktig for filmfolkens kamp for å få anerkjent filmen som kunst, slik et leserinnlegg tydelig viser:

Artikkelserien viser hvilken dyktig journalist Skouen er. Det er nok mange filmfolk som har villet si fra, ta bladet fra munnen og la myndighetene og andre få vite hvordan tingenes tilstand er innen den norske filmproduserende verden. Men en ting er å ville, en annen å ha evnen og ikke minst motet til å rope «Ulv» på et klart, overbevisende og tydelig språk. (Widnes, 1955)

Skouens forslag til en ny stønadsordning fikk ikke gjennomslag på 50-tallet. Men som landets fremste filmkunstner, ga hans filmpolitiske engasjement tyngde til filmskaperens krav om ny stønadsordning og medbestemmelsesrett i det statlige filmselskapet. Selv om auteurbegrepet slik i hovedsak fikk polemisk kraft fra debattene om stønadsordninger på 50-tallet, hadde det likevel et videre nedslagsfelt. For debattene om stønadsordningene hadde også gyldighet for de få estetiske debattene om film som ble reist, der filmens innhold og budskap var avgjørende

for filmens kvalitet som kunst. Karakteristikkene av Skouens filmkunst i 1963 viser med tydelighet hvordan filmforfatterskapet hans tidlig på 60-tallet ble tolket i lys av motbegrepene filmkunstner–spekulant: «Skouens filmer har alltid vært meningsfylte, villende og båret frem av en bunnhederlig intensjon om å skape sanne virkelighetsnære skildringer, ta problemer opp til debatt og ikke gå på akkord med et i og for seg fristende ønske om å lage det populære for popularitetens skyld» (Sv., 1963). Den samme holdningen kom til uttrykk i kritikkene av Skouens filmer.

På den ene siden var ønsket om å frembringe en norsk filmkunstner forbundet med den internasjonale filmkulturens utvikling, på den andre siden bunnet det i et ønske om å verne om og videreføre nasjonal identitet. Fremveksten av art-cinemainstitusjonen og de internasjonale filmfestivalene med tilhørende priser gjorde at kulturnasjoners prestasjoner på filmområdet fikk ny oppmerksomhet. Filmkunstnerne og filmene deres var nå nasjonens ansikt utad. Cannes-festivalens høythengende priser og myndighet til å utrope auteurer ble avgjørende for en filmnasjons anseelse. Da Skouen deltok i Cannes med *Det brenner i natt!* i 1955, slo norske aviser nederlaget stort opp. Ifølge Skouen kunne festivalopplevelsen sammenlignes med «et slags boksestevne der jeg ble slått ned og tellet ut og flaggets ære sto på spill.» ("Knock out, sier Arne Skouen," 1955) Derfor var det ikke bare en økonomisk interesse, men også et behov for at norsk film skulle hevde seg internasjonalt, Skouen imøtekom ved festivaldeltakelsen, selv om han sjelden høstet den gjeveste prisen. Både ved å utstyre Norge med et ansikt utad og ved å innføre italienske neorealismisk stil i debutfilmen *Gategutter* knyttet Skouen norsk film til internasjonal film. Dette kom tydelig til uttrykk da Skouen ble hyllet i *Aftenposten* i anledning 50-årsdagen i 1963: «Han er kanskje den nordmannen som i nyere tid har bidratt mest til å fremme norsk films anseelse, både hjemme og i utlandet. Vel den eneste av våre spillefilmregissører og produsenter som har høstet priser og anerkjennelse på internasjonale filmkonkurranser» (Sv., 1963).

I likhet med Alexandre Astruc var Arne Skouen forfatter før han debuterte med filmen, og i likhet med Astruc så Skouen filmen som en sentral uttrykksform for sin tid. Men analogien forfatter–filmskaper innebar andre forutsetninger i den franske og norske filmkulturen. Det skyldes at de franske auteurbegrepene, Astrucs og Truffauts, har utgangspunkt i en annen tradisjon enn det auteurbegrepet Skouen gir mening til i norsk filmkultur, og det blir brukt innen ulike sosiale, politiske, økonomiske og filmkulturelle kontekster. Den norske tradisjonen tilbød en annen modell enn den franske når filmskaperen skulle bli forfatteren verdig. Idealene for filmkunstneren bygde på de samme premissene som den litterære og dramatiske diktningen, som på mange måter ble en modell til etterligning.

Mens det franske auteurbegrepet hentet legitimitet fra en avantgarde, hentet det norske auteurbegrepet sin legitimitet fra tradisjonen om dikteren som moralsk veiviser. Poenget med å sette likhetstegn mellom filmkunstneren og maleren, eller forfatteren for Astruc og Truffauts del, var ikke at regissøren også skulle være manuskriptforfatter og produsent, men å se film som et abstrakt språk som kunne være på høyde med, og til og med overgå, den siste utviklingen i andre kunstarter, for eksempel den nye romanens modernisme. Med sin romantiske geni-vri hevdet *Cahiers*-kritikerne at det var auteurens *iscenesettelse*, *mise-en scène*, det vil si filmens stil og form, som var avgjørende. Hvordan filmen fortalte, ble viktigere enn hva den fortalte om. Innføringen av auteurbegrepet og *mise-en-scène* utstyrte filmkritikken med filmspesifikke analysebegreper. En sentral funksjon ved auteurbegrepet i den franske konteksten var dermed at det muliggjorde en filmkritikk på filmkunstens egne premisser, en kritikk som skulle styre klar av sosiale, politiske og moralske vurderinger. Auteurbegrepets kobling til *mise-en-scène* kan derfor sies å ha representert en nøkkel til en autonom filmkritikk, og dermed en nøkkel til en autonom filmpraksis.

Selv om Frankrike de første årene var preget av moralisme og oppvask, ble det franske auteurbegrepet, som tar form fra slutten av 40-tallet, delvis utviklet i opposisjon mot (film)kunstnerens samfunnsforpliktelse, i retning en fristilt kunstnerskikkelse, i tråd med den romantiske kunstnermodellen. For Astruc tjente auteurbegrepet som en døråpner til en lukket og spesialisert filminstitusjon ved at filmkunstnerisk produksjon ble koblet til en romantisk kunstnerskikkelse der det autodidakte ble fremhevet som verdifullt. Men mens Astrucs auteurbegrep bygget på en tradisjon i opprør mot klassisismen, og auteurbegrepet innen auteurkritikken begrepsliggjorde filmen som en selvstendig filminstitusjon, artikulerte auteurbegrepet her til lands et annet forhold. I Norge manglet man både en tradisjon for filmkunst og de institusjonene som gjør filmkunst mulig: en avansert selvstendig filmkritikk, filmtidsskrifter, filnteoretisk tradisjon, filmmuseer og cinemateker. Etter krigen var det nettopp en oppgave å bygge disse institusjonene. Men i motsetning til i Frankrike var denne aktiviteten hovedsakelig drevet av en arbeiderbevegelse og et folkeopplysningsprogram som først og fremst så filmen som en mulig verdifull kulturfaktor i folkeopplysningens tjeneste. For at filmen skulle bli tatt like seriøst som romanen, eller teatret, var det nødvendig å innta en dikterrolle i tradisjonen etter Ibsen og Bjørnson. Dette blir særlig tydelig når man ser den umiddelbare betydningen *Skouen* ble gitt av samtiden sammenlignet med Erik Løchens langt mer eksperimenterende og nyskapende filmkunst. Løchens *Jakten* ble et kunstnerisk *eksperiment* og *avvik*. Selv om *Skouen* i høyeste grad var en formbevisst filmskaper, og enda mer etter auteurbegrepets nedslag i norsk filmkultur ved inngangen til 60-tallet, viser Erik Løchens eksempel at

form i seg selv ikke var det sentrale kvalitetskriteriet. Først og fremst krevde de ulike situasjonene og tradisjonene i henholdsvis fransk og norsk kulturliv ulike egenskaper hos en filmkunstner for å legitimere begrepet. Mens det franske auteurbegrepet ble dannet i opposisjon til en sterk kvalitetstradisjon og et manuskriptforfattervelde, ble det norske begrepet formet i opposisjon til de man kalte spekulative produsenter. Slik ble Arne Skouen en sentral fortolker og formidler av auteurbegrepet i Norge, som aktualiserer andre erfaringer enn det begrepet gjorde i den franske konteksten.

Kapittel 4:

60-årene: Generasjonsopprør, nybølger og auteurer

Tidligere i avhandlingen har jeg konsentrert meg om auteurbegrepets tilknytning til en romantisk kunstnerrolle og den rollen det har spilt i oppgraderingen av filmens anseelse. I dette kapittelet vil jeg se på de erfaringene og forventningene som ligger i auteurbegrepet når det knyttes til begreper som *generasjon*, *tradisjon*, *brudd* og ikke minst *ny bølge* i norsk filmkultur på 60-tallet. Begrepet «ny fransk bølge» refererer til en filmstil, en historisk periode (1958–1962), en hendelse (et opprør) og et knippe regissører. For, som den franske filmhistorikeren Michel Marie skriver i *The French New Wave: An Artistic School* (2003, s. 2), kan den franske nye bølgen forstås som et resultat av et journalistisk slagord og en kunstnerisk skole der auteurpolitikken praktisert i filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma* dannet den kritiske doktrinen. Av de erfaringene som er blitt investert i auteurbegrepet, er den franske nye bølgen av de mest tydelige:

Den nye bølgen, og Godards filmer spesielt, fikk stor betydning over hele verden på 1960-tallet. Dette var ungdommens filmatiske tiår, og det var ikke bare i Frankrike man så filmbølger. ... Bølgefilmernes fremste motto: «Ta med et kamera, gå ut på gata, og lag en film», ble overtatt av regissører over hele verden på 1960-tallet, og avfødte den ene bølgen etter den andre. Samtidig ble det stadig vanligere å se på filmens regissør som den virkelige kunstneren bak en film. (G. Iversen, 2011b, s. 131)

Med nyheten om den franske bølgen fulgte auteurbegrepet. Men hvilken rolle spilte auteurbegrepet for en ny generasjon norske filmskapere på 60-tallet? I ettertid er det først og fremst generasjonsskiftet tidlig på 70-tallet som knyttes til auteurbegrepet, mens 60-tallets generasjonsopprør fremstår som uavklart eller uforløst. Det er derfor mye som tyder på at den franske bølgen aldri nådde norske strender, og at vår filmhistoriske hukommelse trenger en avklaring av i hvilken grad auteurbegrepet ble et generasjonsspesifikt begrep på 60-tallet. Hvilke historiske hendelser og erfaringer formet den nye norske generasjonen filmskapere på 60-tallet, og hvordan kommer dette til uttrykk i en idé om regissøren som auteur? Hvilken filmhistorie er skrevet om denne tiden? Hva er vår hukommelse om filmopprør fra 60-tallet?

I første omgang vil jeg undersøke de erfaringene og forventningene om en ny bølge som kom til uttrykk i norsk filmkultur på 60-tallet, da unge norske regissører med utdanning fra kontinentet ble eksponenter for kontinentale ideer om film. I den grad et opprør kan forstås som reaksjon, vil det stå sentralt å undersøke hvilken tradisjon de unge norske regissørene definerte sitt opprør i forhold til, og på hvilken måte auteurbegrepet ble sentralt for opprøret.

Deretter vil jeg undersøke hvordan auteurbegrepet gjorde seg gjeldende i filmkritisk praksis, særlig i filmtidsskriftet *Fant*, som ble grunnlagt i 1965. *Fant* har ikke bare status som en norsk arvtaker etter *Cahiers du Cinéma*, men var ifølge Iversen også «et stormsenter i norsk film-offentlighet» fra første stund og «et organ og forum for den nye generasjonen av filmskapere på midten av 1960-tallet» (G. Iversen, 2010, 28.12). *Fant* vil bli lest opp mot KKLs tidsskrift *Film & Kino* og filmforbundets fagtidsskrift *Rushprint*, som kom samme år. Denne aktiviteten på tidsskriftfronten tyder på økt intensitet i ordskiftet i norsk filmkultur på midten av 60-tallet. Men hvilke filmdebatter satte dagsordenen? Og hva forteller debattene om hvilken rolle auteurbegrepet spilte for den filmkunstneriske praksisen til en ny generasjon? I hvilken grad gjorde auteurbegrepet seg gjeldende hos norske produsenter på 60-tallet? Og hvordan kom det til uttrykk i Fjernsynsteatret, som ble en viktig arbeidsplass for de unge norske filmregissørene?

4.1 60-tallet: Oppbruddets tiår?

«Sekstitallet er det store skillet i vårt århundre», har forfatteren Stein Mehren hevdet (1980b, s. 69). Utdanningseksplasjon, økonomisk vekst, kald krig, ungdommens frigjøringsbevegelser og popkultur: Det finnes flere årsaker til at 60-tallet har blitt knyttet til brudd. 60-tallets mytiske status som vannskille, der modernistene omsider seiret over tradisjonalistene, preger norske kunst- og kulturhistorier. 60-tallet har blitt forstått som tiåret da norsk kunst og kulturliv ble ajourført med utviklingen innen kunsten internasjonalt, slik Elef Nesheim gjør i musikkhistorien *De heftige årene: Norsk modernisme 1956–1968* (2012). For litteraturens del regnes det modernistiske gjennombruddet til 1950-årene, men som forfatterne av boken *Norsk litterær modernisme* (2005) påpeker, har 60-tallet fått en sentral posisjon i litteraturhistorien fordi Profil-modernistene, som slo gjennom omkring 1966, la premissene for hvordan vi forstår litterær modernisme i dag.

I filmhistorieboka *Bedre enn sitt rykte*, en innføring i norsk filmhistorie, omtales 60-tallet i kapittelet «Brudd og kontinuitet» som «en brytningstid» der «en ny generasjon filmskapere begynte å slippe til i løpet av tiåret. Deres engasjement bidro til at 1960-årene ble et opprørets og forandringens tiår» (Hanche et al., 2004, s. 62). Også i den siste norske filmhistorien betegner Gunnar Iversen 60-tallet som «opprørets tiår i norsk film», der «spillefilmproduksjonen gjennomgikk store endringer» (2011a, s. 203). Men i stedet for unge regissørers debuter er det filmpolitiske hendelser, nærmere bestemt opprøret i Norsk Film og revideringen av stønadsordningen av 1955, som, ifølge Iversen, skaper merkeåret 1964: «Et spesielt

år i norsk filmproduksjon er 1964, ikke minst på grunn av filmarbeidernes boikottaksjon, som skulle få betydelige konsekvenser for filmbransjen» (2011a, s. 203).⁹⁷ På tross av at 60-tallet betegnes som «opprørets tiår», er det 1970 som har blitt stående som merkeåret for generasjonsskiftet i norsk film.⁹⁸

Det gjennomgående trekket i beskrivelsene av 60-tallet er at det var en tid med motsetninger som først fikk gjennomslag tidlig på 70-tallet. Det som er interessant, er at den nye generasjonen norske filmskapere på 60-tallet (som er samme kohort som kjernen av de franske bølgefildskaperne født omkring 1930), gjør seg så lite bemerket i vår senere filmhistorie. Ser man derimot i den første norske filmhistorieboka, som Sigurd Evensmo avsluttet midt på 60-tallet, er det en helt annen historie som fortelles. Her fra hans avsluttende observasjoner fra Filmforbundets kongress 28. november 1965 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 avfældige 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 strømningene 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, 1967/1992, s. 360)⁹⁹

⁹⁷ Et annet eksempel er oversiktsverket *Filmen i Norge* (1995) der overskriften «Auteurenes inntog» signaliserer at 60-tallet var preget av auteurbegrepets nedslag i norsk filmhistorie: «Etterkrigstidens filmhistorie er på mange måter preget av auteurenes inntog i filmlivet» (Braaten et al., 1995, s. 43). Erik Løchen og Pål Løkkeberg fremheves som eksempler på autorer, mens beretningen om 60-tallet i hovedsak handler om striden om Norsk Film og den nye støtteordningen. Derimot innledes det neste kapitlet, som omhandler perioden 1970–1995, slik: «En ny generasjon filmfolk, flere med utdanning fra utlandet, inntok Norsk Film A/S i overgangen til 70-tallet» (Braaten et al., 1995, s. 49).

⁹⁸ I *Den norske filmbølgen*, som riktignok tar for seg filmen etter 1985, betegner «den norske filmbølgen» den gode utviklingen innen filmbransjen etter årtusenskiftet, og i stedet for 60-tallet som en tid for oppbrudd, er 1970 merkeåret for generasjonsskifte: «Omkring 1970 fant det sted et stort generasjonsskifte i norsk film, og en rekke nye yngre regissører fikk slippe til» (G. Iversen & Solum, 2010, s. 20). Også i samlingen av filmhistoriske essay, *Nærbilder* (G. Iversen & Solum, 1997), forsvinner 60-tallet mellom kapitlene om modernisme hos Tancred Ibsen og Erik Løchen og Kathrine Skrettings kapittel om radikaliserings av norsk film på 70-tallet.

⁹⁹ 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 i 1966 antydte at kunne spille på en dobbeltbetydning: «ørken-generasjonen» «for å understreke denne ørken av unge mennesker» som så langt ikke hadde gitt «frukter» (Bang-Hansen, 1966).

Evensmos bilde av generasjonssituasjonen i det norske filmmiljøet på 60-tallet ser siden ut til å ha gått i glemmeboken. Clemens' to første spillefilmer er utelatt fra Iversens *Norsk filmhistorie*, og i *Bedre enn sitt rykte* nevnes Clemens bare i forbindelse med Egil Monn-Iversenes produksjonsselskap. Om Pål Bang-Hansens debut nevnes det kort i Iversens filmhistorie at *Skrift i sne* var en film som «tilhørte en eldre modernisme, men som eksperimenterte med det visuelle» (2011a, s. 218). I *Bedre enn sitt rykte* karakteriseres filmen som «den nokså sekstitalts-tradisjonelle beretningen om kulturjournalistens midtlivskrise.» Pål Løkkeberg er den av disse unge regissørene det er skrevet mest om. Hans to filmer, *Liv* (1967) og *Exit* (1970), blir viet flere sider i filmhistoriebøkene, og han har fått en posisjon i norsk film som en av våre fremste regissører og som inspirator for generasjonsskiftet i 1970: «Løkkeberg var både tidens inspirator og provokatør, og bidro til å gjøre et stort generasjonsskifte i norsk film mulig» (G. Iversen, 2011a, s. 203). Etter at Statens Filmproduksjonsutvalg avsto søknaden hans om produksjonsstøtte til et tredje filmprosjekt i 1970 gav han opp filmen for godt. Dette avslaget har blant annet blitt betegnet som ”Det store sviket” av redaktøren for *Rushprint* Kjetil Lismoen (2002a), som mener at «Løkkeberg var på vei mot noe stort» og i 1970 karakteriserte Sylvi Kalmar (1970) avslaget som «de middelmådiges hevn».¹⁰⁰

Grunnen til at Evensmos varslede «bølgeopprør» i 1965 har forsvunnet ut av filmhistorien, kan være opprørets manglende gjennomslag og dermed dets status som lite minneverdig. Foruten en ny generasjon filmskapere hadde Evensmos overbevisning om en nært forestående forløsning av norsk film i 1965 bakgrunn i oppfattningen om en endret situasjon for spillefilm. Denne var forårsaket av fire hendelser: 1) kinokrisen, 2) striden i Norsk Film, 3) sensurstriden og 4) den nye stønadsordningen av 1964. For det første forsterket kinokrisen (publikumssvikt og lav nasjonal filmproduksjon av varierende kvalitet) behovet for å oppgradere filmens status. Det var ikke bare fjernsynssendingene som startet i 1960, som ga kinoen konkurranse om kveldsunderholdningen, som Marcussen (1964) påpekte i *Norsk Filmlad*, men også at bedre økonomiske kår for folk flest på 60-tallet førte til flere og mer varierte fritidssysler. Nedgangen i besøkstall begynte i 1961 og vedvarte gjennom hele tiåret, med nesten en halvering i publikumsbesøket fra 1960 til 1970 (Hanche et al., 2004, s. 66).

¹⁰⁰ I min masteroppgave belyste jeg hva dette sviket besto i ved å undersøke hvordan Løkkebergs filmer plasserte seg i de samtidige debattene om film mot slutten av 60-tallet. Her konkluderte jeg med at på tross av det uttalte ønsket om en fornyelse av norsk film, som preget debattene på andre halvdel av 60-tallet, i realiteten rådet et filmsyn som ikke korresponderte med den politiske og modernistiske orienteringen Løkkeberg tok til orde for i sine filmer (Servoll, 2008).

Det var også nedgang i norsk filmproduksjon. Særlig Norsk Film fikk en knekk ved inngangen til 60-tallet. Det offentlig eide selskapet hadde riktignok bare produsert seks spillefilmer i årene 1955–1960, men etter 1960 sank produksjonsnivået ytterligere. Fram til opprøret i 1964 laget Norsk Film bare tre filmer: *Et øye på hver finger* (Nils Reinhart Christensen, 1961), *Hans Nilsen Hauge* (Kåre Bergstrøm, 1961) og *Vildanden* (Tancred Ibsen, 1963). Norsk Film skulle være selskapet som sikret seriøs, kunstnerisk filmproduksjon, men hadde på langt nær den suksessen som de private filmselskapene hadde med sine komedier. Da departementet ansatte produsenten Otto Carlmar som direktør for selskapet, utløste det stor misnøye blant de ansatte. Carlmars lederstil førte til den andre sentrale hendelsen i norsk filmkultur på første halvdel av 60-tallet: opprøret i Norsk Film i 1964.

Selve opprørets startskudd, regissør Kåre Bergstrøms oppsigelse etter direktørens inngripen i det kunstneriske arbeidet, og hele den påfølgende debatten og mobiliseringen, hadde utgangspunkt i filmen som kunst og regissørens status som filmens kunstner. Selv om ordet *auteur* ikke ble brukt, kan ideen om regissøren som kunstner sies å ha vært et premiss for konflikten. «Vi er blitt filmmakere som gjør våre kunster for penger», skrev Carsten E. Munch i sin kronikk «Benløse fugler i norsk film» (1964). Den norske filmkunstners motbegrep i denne striden var derfor aldri håndverker, men spekulant, legemliggjort av direktør Otto Carlmar.

Ifølge filmfolk møtte staten trusselen fra fjernsynet og kinokrisen med kommers i stedet for kunst. Dette førte til at motbegrepsparet filmkunstner–spekulant ble sentralt for stridens konfliktlinje og opprørernes argumentasjon. Men spekulanten var mer et symptom enn en årsak. På spørsmål om hvor hovedskylden lå, svarte Carsten E. Munch: «Byråkratiet som system. Det sitter en rekke politikere rundt i dette land som ikke vet hvor mange komiteer de sitter i. Og hva verre er: Faglig vet de ofte ingenting om det felt de er satt til å ivareta» (T. B. Thoresen, 1996, s. 79). Striden i Norsk Film avdekket en administrasjonskultur der en håndfull menn styrte kulturlivet, omtalt av Munch som Brødrene Tordenskiold. I sine ettertanker om striden skriver Tore Breda Thoresen: «Striden i 1964 handlet om kunstnerisk frihet – for å få frihet, måtte man vinne innflytelse» (1996, s. 141). Kunstnerisk frihet ble dermed først og fremst tolket som kunstnerisk *ytringsfrihet*.

Opprøret samlet de fleste norske filmarbeiderne om en boikott av Norsk Film. Boikotten varte helt til direktøren og styret stilte sine plasser til disposisjon, slik at filmfolkene selv kunne velge sin kunstneriske ledelse. Norsk Filmforbunds kandidat, Erik Borge, ble valgt som ny leder. Ifølge Jan Erik Holst kan opprøret sies å ha resultert i at «et kunstnerisk program ble

overordnet et forretningsmessig, og eierne, staten og norske kommuner aksepterte sitt ansvar for selskapets mål og budsjetter» (2006, s. 22).

Den generasjonen som preget opprøret, og som fikk luftet sin frustrasjon, var først og fremst den som ble kalt mellomgenerasjonen.¹⁰¹ Men saken engasjerte på tvers av generasjonene, noe Arne Skouen ga uttrykk for i *Norsk filmblad*:

Her oppdager jeg at jeg har sagt vi når jeg i virkeligheten – hele tiden – sitter og skriver på vegne av en ny generasjon norske filmfolk. Det var *den* som eksploderte, og så futtet det så smått i oss gamlekara etterpå. Når jeg nå er med dem – fullt og helt – i saklig kamp for en ny giv i norsk filmproduksjon, er det fordi de har *rett*. Det er mer: fordi de har overbevist meg om sine redelige mål og sine evner til å nå dem. Slipp dem til! Norsk filmliv kan ikke forlange at de skal sluke like mye lut og kaldt vann som ble oss overlevende til del, vi som startet i etterkrigsårene. (Skouen, 1964, s. 248)

Gjennom hele 50-tallet hadde mellomgenerasjonen, eller «førtiåringene», vært entusiastiske, unge og lovende i ABC-Film og Filmforbundet, men mulighetene til å lage film hadde vært få. I 1964 var tiden overmoden. En ny generasjon filmarbeiderne meldte sin ankomst i disse årene: Pål Bang-Hansen (f. 1937), Egil Kolstø (1941), Arnljot Berg (f. 1931), Rolf Clemens (f. 1938) og Pål Løkkeberg (f. 1934). Disse deltok også i boikotten av Norsk Film, som samlet generasjonene til felles kamp. I intervju med *Film & Kino* i 1965 vektla formannen i aksjonsutvalget for «de 44» aksjonens mål for de tre generasjonene:

Tre generasjoner gjør seg gjeldende i norsk filmliv i dag. Først de som begynte like etter krigen – som Kåre Bergstrøm og Arne Skouen – som har slitt med alle de vanskelighetene som gang på gang har blitt belyst i offentlige og interne diskusjoner. Så er det mellomgenerasjonen som jeg tilhører, som krever å få arbeide på et seriøst grunnlag, og endelig de helt nye som vi skal berede grunnen for, gi en plattform å stå på i deres fremtidige arbeid. Det vil bl.a. medføre at når filmkunsten har fått albuerom, vil unge mennesker få en helt annen motivering for å søke seg til filmbransjen. Den blir ikke i første rekke forretning, men et sted der man får brukt sine evner og får utløp for sin skapertrang. (Bjørnsen, 1965a, s. 85)

Den optimismen filmfolkenes seier avfødte, ble ytterligere styrket av at en ny stønadsordning for spillefilmen ble opprettet. Revideringen av stønadsordningen imøtekom flere av filmfolkenes krav, der et av de viktigste var forhåndsgarantien. Ved å gi forhåndsgaranti på opptil 90 prosent av godkjent kalkyle ga den nye stønadsordningen i 1964 bedre vilkår for såkalt

¹⁰¹ De mest fremtredende skikkelsene var en gruppe filmskapere tilknyttet ABC-Film: Jan Erik Düring (1926–2014), Erik Borge (1924–2008), Erik Formo Løchen (1924–1983) og Tore Breda Thoresen (1923–2008). De var opinionsdannende og gikk inn i ledende posisjoner i de norske filminstitusjonene på 60- og 70-tallet.

kunstnerisk ambisiøs film. Det betød større økonomisk sikkerhet for regissører som ville produsere selv, noe flere og flere valgte utover 60-tallet.¹⁰²

Også Statens filmkontrolls sensur av såkalt «seriøs» film – som klippingen i Ingmar Bergmans *Tystnaden* i 1963 og totalforbudet av Vilgot Sjömans *491* i 1964 – bidro til at spørsmål om filmens status som fri, kunstnerisk uttrykksform fikk mye oppmerksomhet. Gjennomgående for disse hendelsene, kinokrigen, opprøret i Norsk Film, ny stønadsordning og sensurstrid, var at de på ulike måter bidro til at synet på film som kunstnerisk uttrykksmiddel, og følgelig kulturelt (og statlig) ansvarsområde, vant terreng. I løpet av noen få år oppsto det en ny og svært optimistisk filmsituasjon i Norge.

For selv om publikumstallene på kino fortsatte å falle utover på 60-tallet, ble det fra 1960 dannet filmklubber, og av dem ble Oslo Filmklubb den ledende. Pauline Aasarød (1993) deler Oslo Filmklubbs historie i fire: Den første epoken varer fra stiftelsen i 1960 frem til den såkalte palassrevolusjonen i 1965, den neste varer fra 1965 til radikaliseringsperioden i 1970, og den tredje epoken, der «filmen står i folkets tjeneste», varer til slutten av 70-tallet, da medlemsmassen var lav og det oppsto flere alternative filmvisningstilbud som konkurrerte med klubben (Aasarød, 1993). Deretter gikk filmklubben inn i en fjerde og foreløpig siste fase hos Aasarød. Hovedaktiviteten i den første perioden besto i fremvisning av filmhistoriens klassikere, som tidligere ikke hadde nådd norske lerreter. Som eksempler nevner Aasarød *Dr. Caligaris kabinett*, *Panserkrysseren Potemkin* og særlig Welles' *Citizen Kane*. Filmklubben hadde enorm oppslutning med 1700 medlemmer, av dem en betydelig andel universitetsstudenter, og opp mot 1000 oppmøtte på visninger. Denne epoken avsluttes med det som har blitt kalt palassrevolusjonen, som var en strid om styret i Oslo Filmklubb i 1965.¹⁰³ Striden endte med en ung styresammensetning som førte Oslo Filmklubb inn i en ny fase, der vekten ble lagt på visning av nyere film som ikke fikk kommersiell distribusjon, i stedet for visning av filmhistoriens klassikere: «Den første serien som ble arrangert i 1966, het *La nouvelle vague*, og mye film fra den nye franske bølgen ble det også i årene som fulgte», skriver

¹⁰² Dette året kom i tillegg Erik Borges kortfilm *Nedfall* (1964), som blir ansett som sentral for opprettelsen av kulturrådets bevilgninger til fri kunstnerisk kortfilm fra 1965. Kortfilmen var et mindre og billigere format, som ga yngre regissører muligheter til å utforske filmspråket.

¹⁰³ Mens valg av filmklubbens styre de første årene hadde vakt liten interesse blant medlemmene, oppsto det en strid da Walter Fyrst ble fremmet som styrets formannskandidat. Motviljen mot Fyrst hang sammen med hans nazi-sympatier under krigen, men også at han, født i 1901, var betydelig eldre enn medlemsmassens gjennomsnittsalder. Ved utgangen av 1965 ble den mye yngre Kjell Billing valgt til Oslo Filmklubbs formann, mens det øvrige styret besto av Bredo Greve, Helge Tolleshaug, Sylvi Kalmar, Pål Bang-Hansen og Knut Andersen. Arnljot Engh og Erling Bergendahl satt som representanter for Oslo Kinematografer og byråene, slik de hadde gjort siden oppstarten (Aasarød, 1993, s. 29).

Aasarød og fremhever hvordan filmklubbenes visninger av ikke-kommersiell film, med påfølgende diskusjoner, ble en sentral møteplass for en ny generasjon filmskaperne: «I tråd med den franske nye bølgen har nok også filmklubben vært filmskole for mange av dagens aktive filmarbeidere» (1993, s. 25). Når Aasarød fremholder perioden fra 1965 frem til 1970 som en egen epoke i Oslo Filmklubbs historie, er det fordi denne skiller seg fra den foregående ved å ikke være tilbakeskuende, men derimot orientert mot en ny generasjons inntreden på filmarenaen: nye bølger i andre land.

Ifølge Evensmo kunne man snakke om markerte generasjonslinjer på 60-tallet og en sterk forventning om at en ny generasjon filmskaperne skulle gjøre seg gjeldende, også før de hadde laget sine første filmer. Erik Løchens anslag i 1959 hadde gitt forhåpninger til en ny generasjon norske filmregissører ved inngangen til 1960-årene: «Alt nå er en ny regissørgenerasjon på vei til å fornye den norske filmen», kunne man lese i VG i 1959: «Med — foruten Skouen — navn som Arild Brinchmann og Kåre Bergstrøm i spissen. I den kollektivt arbeidende filmtruppen ABC i Oslo kommer i høst den unge regissøren Erik Løchen med sin første spillefilm, som imøtesees med store forventninger.» (Ny regissørgenerasjon på vei i norsk film, 1959) Men etter *Jakten* forble Løchen engangsregissør fram til 1972. Arild Brinchmann ble sjef for Fjernsynsteateret, og flere filmfolk tok arbeid der. Skouen fortsatte sitt enmannsforetak med kontinuerlig produksjon gjennom hele 60-tallet, mens regissører som Kåre Bergstrøm kjempet for muligheten til å lage film etter sitt eget kunstneriske program innen Norsk Film. Her fikk han ikke den samme kunstneriske suksessen som han hadde hatt med *Andrine og Kjell* (1952), *Blodveien* (1955) og *De dødes tjern* (1958) på 50-tallet. Men mellomgenerasjonen hadde lagt forholdene til rette, filmfolkene hadde vunnet sin ytringsfrihet og gjort Norsk Film til et «filmens nasjonalteater», og stønadsordningen ble av mange oppfattet som den beste i verden.

Evensmos overbevisning om at tiden nå var moden for å ta spranget fra det gamle til det nye, var derfor begrunnet både i denne erfaringen og i at film som kunstnerisk uttrykksform vant terreng i norsk kulturliv. Og nå sto den nye generasjonen klar. Men hva kjennetegnet generasjonstilhørigheten blant de unge norske filmskaperne, og i hvilken grad kan den knyttes til auteurbegrepet? Ifølge Kirsten Danielsen (1994) er det beste bevis på generasjonsbevissthet at folk selv artikulere en generasjonstilhørighet. Derfor er det interessant å undersøke hvordan Rolf Clemens, Pål Bang-Hansen og Pål Løkkeberg selv så på sin rolle som unge spillefilmregissør. Og hvordan denne rollen ble knyttet til auteurbegrepet og fransk nybølge i intervjuer, filmkritikker og debattinnlegg.

4.2 Rolf Clemens: «Norges første representant for den nye bølgen»

Rolf Clemens var den første av de norske regissørene som kom hjem med inspirasjon fra Frankrike, og som tydelig skapte forventninger om en ny bølge i norsk film.¹⁰⁴ Allerede i 1961 ble han intervjuet i *Aftenposten* om norsk film under tittelen: «Norsk film lukter atelier». På dette tidspunktet befant den 23 år gamle Rolf Clemens seg i Paris, der han utmerket seg som en av de 10 beste blant 104 studenter ved *Université du Théâtre des Nations*:¹⁰⁵

Den unge Hr. Christensen er sprengfull av ideer om å utvikle og forandre både norsk film og norsk televisjon! Han mener fransk og italiensk film har kommet lengst, og hevder at ingen norsk filmmann har så inngående kjennskap til den siste «nouvelle vague» som han! – Norske filmer lukter for meget av atelier sier han, – og det er også ofte tilfellet med de amerikanske. De nye iscenesetterne som Godard, Chabrol og Truffaut bruker utescener, fotograferer i gater, skoger og naturlige omgivelser. På den måte blir filmene ikke bare mer overbevisende, realistiske og menneskelige, de blir også meget *billigere*. Jeg skal påta meg å lage en helaftens norsk film for hundre tusen kroner! Rolf Christensen har meget bestemte ideer om hvor norske filmkritikere kommer til kort. De analyserer ikke filmene – slik utenlandske kritikere gjør, og legger ikke nok vekt på iscenesetterens, regissørens arbeide. I film har han alt å si. (Martens, 1961)

Aftenpostens intervju vitner om en ung regissør som tydelig ønsket å overføre utviklingen innen fransk film til den norske. I tråd med Gunnar Iversens sitat innledningsvis opplevde Clemens den franske nye bølgens gjennombrudd som en oppfordring til å «ta med kamera ut på gata og lag film.»¹⁰⁶ Tilbake i Norge under arbeidet med debutfilm *Episode* (1963) fremsto Clemens som en formidler av den franske nye bølgen:

– Jeg var så heldig å komme til Paris akkurat da den begynte å rulle. En hel del kritikere hadde lenge slaktet alt av fransk film, som var blitt mer

¹⁰⁴ Rolf Clemens er den regissøren det er skrevet minst om i norske filmhistoriske gjennomganger av disse tre regissørene, og ofte utelates han helt. I den siste norske filmhistorien som foreligger, finnes verken *Episode*, *Pike med hvit ball* eller *Klimaks* i teksten. Først med *Smuglere* blir Clemens nevnt. Han er derimot viet flere sider i Jan Anders Diesens bok om fjernsynsdokumentaren *Fakta i forandring* (2005). Etter at dette kapittelet ble skrevet, har Anne Marit Myrstad publisert artikkelen «Hjemløs? Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm» i antologien *Kjønnsforhandlinger* (Rønning & Uvsløkk, 2013), der hun tar for seg både Rolf Clemens' og Pål Løkkebergs posisjon som norske nybølgehåp og «mest markante sinte unge menn som ville lage ny norsk spillefilm dette tiåret» (Myrstad, 2013, s. 35). Mens Myrstad diskuterer hvordan estetiske og sosiale verdier tilknyttet 60-tallets liberalisering av seksualnormer og kjønnsnormer blir behandlet i Clemens' og Løkkebergs filmer, er jeg opptatt av hvordan disse regissørene og filmene deres ble knyttet til et auteurbegrep.

¹⁰⁵ I denne artikkelen refereres det konsekvent til Rolf Christensen, men det dreier seg åpenbart om Rolf Clemens, og avisutklippet er også lagt i Rolf Clemens klippmappe hos Nasjonalbiblioteket.

¹⁰⁶ Før Rolf Clemens reiste til Paris for å studere ved det anerkjente filmakademiet IDHEC, hadde han hatt filmskaping som hobby i en rekke år. Clemens sluttet etter kort tid ved IDHEC fordi, som han fortalte *Dagbladet*, skolen var for teknisk og først og fremst var for nybegynnere. Clemens begynte også ved en annen filmskole, men endte opp med å arbeide i fransk fjernsyn før han kom inn på *Université du Théâtre des Nations*, som han fikk sitt vitnemål fra (Bro, 1963b). Ellers fortalte Clemens til *Norsk Ukeblad* at han «som et ledd i sin utdanning gikk dagen lang på kino, en høyt anerkjent måte å lære seg filmen å kjenne i Frankrike, hvor man har egne kinoer som spiller alle de største filmene som er laget» (Schwarzott, 1963).

og mer konvensjonell og kommersialisert. Til slutt ble filmfolkene lei – vis oss hvordan det skal gjøres, sa de. Denne utfordringen tok kritikerne imot, samlet sammen noen penger og gikk i gang. De brøt gjennom alle konvensjoner og laget fullstendig revolusjon. De visste det ikke bare var penger det kom an på. Film kunne lages billig og enkelt. Og direkte. Godard skapte *Til siste åndedrag* – for bare å nevne et eksempel – med håndholdt kamera. Jeg var midt oppe i denne revolusjonen, arbeidet sammen med mange av folkene som førte an i første frontlinje. Det virket sterkt, gav meg inspirasjon og mot. Jeg ville reise hjem og vise at det også i Norge måtte gå an å lage film på en ny måte. (Bro, 1963b)

I forkant av premieren på *Episode* ble det skrevet en rekke artikler om den unge regissøren av Norges første «bølgefilm». I *Den nye filmjournalen* var overskriften «Unge filmkunstnere bryter alle regler for norsk film». Artikkelen fortalte at *Episode* ikke var «typisk norsk», siden handlingen kunne ha foregått hvor som helst i verden, og at den var tatt opp i wide-screen. Filmens regissør håpet derfor at den kunne bli eksportvare ("Unge filmkunstnere bryter alle regler for norsk film," 1963). I *Dagbladet* forfektet Clemens et nytt slagord: «Bort med sminken!» (Bro, 1963a). Dette minner også om den franske kritikken av den «perfekte» kvalitetsfilmen, der mye ressurser ble lagt inn på dyre skuespillere og kostymer. I stedet ble location-opptak, unge mennesker foran og bak kamera, mer håndholdt kamera og nærbilder idealet. Den regissørrollen Clemens gikk inn for, var den grensesprengende, både produksjonsmessig og estetisk, og den lå tett opptil den franske nye bølgens første filmer.

Holdningen som preger alle tekstene som kommenterer Rolf Clemens debut i 1963, ble oppsummert i *Den nye filmjournalens* artikkel: «Norsk film trenger nye ansikter og ungt, friskt blod. Clemens har vist at det tross alt går an å lage film rimelig her i landet, og både han og vi håper at hans eksempel vil anspore andre unge» ("Unge filmkunstnere bryter alle regler for norsk film," 1963). Clemens opprørsrop «Billig, rask og kunstnerisk film!» fungerte godt i mediene, men det så ut til å fungere dårligere for en ny generasjon filmskapere.

Norsk spillefilmproduksjon var ikke i nærheten av like industrialisert og profesjonalsert som den franske, og produksjonsomkostningene for en gjennomsnittsfilm lå mye lavere. Produksjonsmessig var Rolf Clemens' debutfilm radikal bare på et par områder i norsk sammenheng: lave kostnader og kort innspillingstid. Det var som kjent ikke noe nytt at en person sto bak flere av funksjonene i produksjonen, i Clemens tilfelle produksjon, manus, regi og klipp, men det var oppsiktsvekkende at et så ukjent navn i bransjen gikk løs på oppgaven. For å finansiere filmen tok Clemens opp et personlig lån på ti tusen kroner og fikk kreditt hos distributør, teknikere og skuespillere, som skulle få provisjoner av et eventuelt overskudd av

filmen. Dette ga Clemens, ifølge ham selv, «full kunstnerisk frihet» (Bro, 1963b). Sluttsummen på produksjonen, 130 000 kroner, var på en tredjedel av en vanlig spillefilm. Dette var i seg selv sensasjonelt og vitnet om et svært idealistisk innstilt team.

Foruten et idealistisk team var det særlig det at Clemens tok opp filmen på bare fjorten dager, som vakte oppsikt. Men Clemens selv la vekt på at det var det grundige forarbeidet som gjorde en så kort innspillingstid mulig.¹⁰⁷ Filmen handler i korte trekk om en moden kvinnelig skuespiller (Wenche Foss) som innleder et forhold til sin sønns venn (Baard Owe), som også er elev ved Teaterhøyskolen, der hun underviser. Sønnen, som vil bli maler (Johan Holst), oppdager forholdet, et trekantdrama utspiller seg, og begge de to unge mennene forlater kvinnen.

Forventingene til Clemens og *Episodes* betydning for norsk spillefilm ble ikke mindre etter premieren. Så å si alle ukeblader har en side eller to om Rolf Clemens og hans unge filmteam, og merkelappen ble satt: «Endelig kom 'den nye bølge' også til Norge. *Episode* går ikke den slagne landevei – dette er en film av norsk ungdom som vil noe annet enn blott bar underholdning» (Schwarzott, 1963). Det var særlig det at Clemens hadde studert film i Paris, hans mål om å lage Norges billigste film, og det at han ønsket å være en foregangsmann for andre i sin generasjon, som går igjen i alle artiklene.

Fortellingen som styrer flere av disse artiklene, om den unge mannen som var blitt møtt med hånlatter i bransjen, men som gjengjeldte latteren for deretter å gjøre suksess, passet utvilsomt ukebladenes dramaturgi og bringer tankene til Truffauts seier i Cannes i 1959, om enn i mindre skala. I *Norsk dameblad* ble Rolf Clemens omtalt som «den første norske representant for Norges 'Nouvelle Vague'» ("På lerretet. Episode. Er «den nye bølgen» kommet til Norge?," 1963). Men også den franske nye bølgens stjernefaktor og appell til yngre synes å være viktig. De fleste artiklene akkompagneres av bilder av den unge mannen, som ifølge *Dagbladets* «Bro» (1963b) både hadde «et utseende og temperament som [var] mer fransk enn norsk.» Denne artikkelen er utstyrt med en karikaturtegning, men ellers er fortellingen den samme som i ukebladene: «Han kom som et ubeskrevet blad feiende inn i det traust forsiktige norske filmmiljø, laget sin første film og seiret. Seiret så det gav gjenlyd i avisspaltene.»

Kritikkene i avisene var noe mer reservert, men like håpefulle i sine vurderinger av filmen. Den franske inspirasjonen ble lagt merke til hos noen av kritikerne, og for flere ble det for mye. Gunvor Gjessing i *Aftenposten* påpekte at Clemens' film appellerte «sterkt til

¹⁰⁷ I forkant av premieren fortalte han i avisene om hvordan skuespillerne hadde tørrtrent på scenene i lang tid før opptak, og om at han hadde arbeidet med manuskriptet siden han var student i Paris.

den estetiske sans hos tilskuerne. Men kanskje burde han i enda sterkere grad forsøkt å gå egne veier – av og til merker man litt for sterkt at her bruser 'la nouvelle vague' mot norske strender» (1963). Gjessing mente Clemens' kunstneriske ærgjerrighet var nær ved å vippe over i det pretensiøse, og la til: «Derfra er ikke veien lang til det ufrivillig komiske.» Det var også en tendens til å se mellom fingrene med disse ungdomsnykkene, som hos Liv Herstad Røed i *Morgenbladet*: «Til tross for efterligningene må man være henrykt over å finne et norsk filmtalent som fører nettopp dette filmsproget inn i norsk film, som bruker *bildet* som uttrykksmiddel ... i hvert fall like meget som *ordet*» (1963). En annen ung mann med god kjennskap til kontinental film, Pål Bang-Hansen, da kritiker i *Arbeiderbladet*, gikk så langt som til å anklage Clemens for plagiat: «Duell-scenen i kjelleren er direkte stjålet fra Resnais' *I fjor i Marienbad*, også drømmesekvensen med positiv lagt på negativ film bærer preg av dette verket» (Bang-Hansen, 1963). Bang-Hansens kritikk er særlig interessant siden han står i den samme generasjonen som Clemens og gikk med filmregiplaner selv. Utover plagiat-anklagene og poengteringen av filmens mange svakheter mente Bang-Hansen likevel at *Episode* var blitt en film som ga «løfter om en ny film-komet». Bang-Hansen applauderte Clemens for filmens teknikk og uttrykk: «Bildene må vi bare beundre. Lys-settingen er nær perfekt, og fotograferingen slik vi nesten aldri har sett før i norske produkter.» Men selv om Bang-Hansen holdt opp Clemens som et regitalent, tok han tydelig avstand fra Clemens credo om en ny kunstnerisk, billig og rask film:

Rolf Clemens er en ung mann med utdanning fra Paris, litt fjernsynspraksis og et imponerende pågangsmot. Omtrent helt alene har han skåret seg vei gjennom den norske filmjungle, gitt pokker i de etablerte selskaper og laget sitt eget. Uten denne dristighet ville sikkert den unge mann blitt gående med sin film i «magen» i et tiår til. Filmen er skutt på 14 dager for en sum nesten utrolig lav. Slik kan det altså gjøres, men sikkert bare én gang for Clemens. En kontinuerlig filmproduksjon bør selvfølgelig ikke grunnlegges på Clemens prinsipper, det er klart. (Bang-Hansen, 1963)

Clemens selv fortalte i *Dagbladet* at han ble møtt med «enestående velvilje». Både filmutvalg, departementet og mediene hadde vært positive, fortalte han og la til: «Norge må være det beste landet i verden å lage film i», og skjønnte ikke filmfolk som klaget over hvor umulige forholdene var (Bro, 1963b). Departementet var også fornøyde med Clemens og hvor lite hans debutfilm hadde kostet dem. Kirke- og undervisningsdepartementets konsulent, og sekretær i filmproduksjonsutvalget, Alv Heltne, påpekte at:

Det krever jo en masse arbeid av både ham selv og hans medarbeidere, bl.a. fordi man må gjøre en hel del ting gratis som vanligvis honoreres innen filmbransjen. Men hvis Rolf Clemens og hans medarbeidere har

krefter til det, må de gjerne fortsette som de er begynt. Departementet vil følge ham med interesse. ("Episode bringer godt nytt," 1963)

Hvorvidt Clemens rimelige produksjonsmetode også var en provokasjon for andre filmarbeidere, er det vanskelig å si noe om.¹⁰⁸ Men sikkert er det at han som nylig hjemvendt ikke var på linje med debattene i det norske filmmiljøet, som snart gikk fagforbundets vei for å sikre gode arbeidsvilkår og friheten til å lage kunstnerisk film.

Media, sammen med Clemens selv, formidlet i 1963 et inntrykk av at en ny generasjon filmskapere sto klare for å revitalisere norsk film i den franske bølgens tegn. Men det kan se ut til at dette heller var basert på et ønske og en forventning, heller enn en reell erfaring forankret i det norske filmmiljøet. Hos Clemens og kritikerne synes den franske nye bølgen, og revitaliseringen av kontinental film, å være det viktigste erfaringsgrunnet. Det ble skrevet bemerkelsesverdig lite i anmeldelsene om hvilke tema som skulle være sentrale for denne unge norske generasjonen. Det var heller ingen påtakelig vilje hos den unge kritikeren og håpefulle filmskaperen Pål Bang-Hansen til å vise generasjonstilhørighet eller det skjebnefelleskapet som kjennetegnet den nye bølgens regissører når de anmeldte hverandres filmer.

Det ble skrevet lite om hvem som utgjorde den unge generasjonen som (angivelig) sto på trappene. Det er nærliggende å tro at regissører som Knut Andersen (f. 1931) med debutfilmen *Operasjon Løvsprett* (1962) og regissøren Knut Bowhim (f. 1931) med debutfilmen *Operasjon Sjøsprøyt* (1964), i tillegg til en rekke regissører som hadde tatt arbeid innen NRK Fjernsynet, Fjernsynsteatret, var blant disse. Andersen og Bowhim gjorde kassasuksess med sine komedier, men imponerte ikke Clemens. Under forarbeidet til sin neste spillefilm, *Klimaks*, uttrykte Clemens sin forakt for det han kalte «møkk, møkk og atter møkk, nemlig norske farser» (Schwarzott, 1965).¹⁰⁹ I et intervju med *Telemark Arbeiderblad* sa «Norges aller yngste og utvilsomt mest selvsikre regissør» at filmskaperens situasjon måtte ses i kontekst:

¹⁰⁸ Ikke mange fulgte Clemens' opprørsrop. Et unntak var den etablerte filmskaperen Nils R. Müller, som i 1965 gikk nye veier med filmen *Equilibrium*. På samme måte som *Episode* minnet Müllers framgangsmåte om bølgefilmskaperens måte å arbeide på. Filmen hadde et svært lavt budsjett (350 000 kroner), den ble spilt inn på bare 24 dager, manuskriptet var for et utkast å regne, og skuespillerne, blant dem flere debutanter, var med på å prege det underveis i innspillingen. Men reaksjonen på filmen i pressen kan sies å ha endret innstilling til norsk film som forsøkte å gå nye veier, eller kanskje han ikke hadde det unges og debutantens godvilje med seg: «Et eksperiment med de beste intensjoner, men med mindre godt resultat», var pressens dom. Filmen fikk dertil kritikk for å være tilfeldig, med et uferdig manus, manglende handling og unge og uerfarne skuespillere som ikke maktet oppgaven (Servoll, 2008, s. 37).

¹⁰⁹ Andersen og Bowhim hadde gått sammen om opprettelsen av produksjonsselskapet Teamfilm i 1962 og hadde stor publikumssuksess med komediene *Operasjon Sjøsprøyt* og *Operasjon Løvsprett*. Suksessen fortsatte med Olsenbanden-filmene, som tillot selskapet å produsere mer «seriøse» filmer som *Brent jord* (1969) etter Sigbjørn Hølmebakks roman.

Vi har hele tiden hatt folk som har vært modne for større oppgaver, og som bare har hignet etter å ta fatt på dem, men som i en fortvilet situasjon har gitt etter for spekulasjon. De har laget makkverk som de har kviet å sette signaturen under på. Fy flate det har vært reindyrket prostitusjon. Nå skal det være slutt. Nå er det vi og ikke publikum som skal bestemme hva som skal lages. (Hodnerød, 1965)

Ifølge Clemens hadde norsk film «arbeidet i mørke», men med en ny stønadsordning på plass lysnet det: «Norsk filmproduksjon er inne i en av sine voldsomste brytningsperioder og om 2–3 år vil den ikke være til å kjenne igjen. Den nye støtteordningen fra staten er glimrende og gjør det gudskjelov mulig for en produsent å ofre en tanke på noe annet enn spilleinntekter» (Hodnerød, 1965). Clemens' utbrudd mot norske farsere og troen på den nye stønadsordningen viser tydelig hvor opptatt han var av at film hovedsakelig var regissørens personlige kunstneriske uttrykk og noe som ikke skulle underlegges kommersielle hensyn.

Etter *Episode* ble Clemens invitert til stå for det norske bidraget til det nordiske kortfilmprosjektet *4x4*. Som helhet ble *4x4* betegnet som vellykket i pressen, men det ble påpekt at ikke alle bidragene holdt samme nivå. Bjørn Bjørnsen i *Film & Kino* var kritisk til det norske bidraget *Pike med hvit ball*:

Har Clemens klart å kvitte seg med manerene fra *Episode*, er han mannen som skal blåse nytt liv i norsk film? Så vidt jeg kan se gir ikke *Pike med hvit ball* noe svar på det. Novellen er et elevarbeid (avansert, men dog), en demonstrasjon av misforstått symbolbruk, av provinsialisme i regi og klipping, men først og fremst i tankegang. Filmen tyder på at både manuskriptforfatter og regissør er inne i en blindgate. (Bjørnsen, 1965b, s. 71)

Ifølge Bjørnsen vitnet Clemens' bidrag nok en gang om at inspirasjonen fra store utenlandske filmkunstnere ikke var fordøyet, og fant det betimelig å minne om at: «Sigurd Hoels ord om 'å passe seg for flottheter' gjelder nok like mye filmmannen som forfatteren» (Bjørnsen, 1965b, s. 71).

4.2.1 (Anti)klimaks

Ved innspillingen av sin andre spillefilm hadde Clemens forlatt slagordet om å lage billig film. I *Morgenposten* påpekte han: «Dette blir en dyr film. Jeg har vendt meg bort fra den radikale nedskjæring av innspillingsbudsjettet jeg benyttet meg av da jeg laget *Episode*» ("Rolf Clemens foran ny filmproduksjon," 1964). Clemens' syn på forholdet mellom regissør og publikum virker mer ambivalent i denne perioden. Under innspillingen av *Klimaks* blir han mer opptatt av publikums rolle og uttaler for eksempel at «Antonioni lager filmer for seg selv. Han blåser i publikum. Jeg synes det er skammelig» (Schwarzott, 1965). Clemens var heller

ikke talsmann for at manuskriptforfatter og regissør nødvendigvis måtte være samme person, og slik ble auteurbegrepet med ham ikke knyttet til forfatterregissøren.¹¹⁰

I Clemens' arbeid med *Episode* og *Klimaks*, i medias tekster om den unge regissøren og i mottakelsen av filmene, var et underliggende premiss at filmen er regissørens kunstneriske uttrykk. Det er interessant å merke seg at ideen om regissøren som auteur synes å bli tatt for gitt, og at den derfor ikke blir en kampsak i seg selv. I stedet ble den norske filmsensuren en viktig prinsipiell kamp, der kunstnerisk frihet sto steilt mot statlig overformynderi. Dette kommer tydelig til uttrykk i Clemens' uttalelser rundt lanseringen av *Klimaks*, der han gikk hardt ut mot sensurmyndighetene blant annet i *Telemark Arbeiderblad*: «Jeg tror den skal bli sterk nok til å gi sensuren hodepine. Vi har nemlig et helt forstokket syn på sensur, og vi trenger en film som kan sette sensuren på prøve og forhåpentligvis provosere frem en bred debatt om saken» (Hodnerød, 1965).

Egil Monn-Iversen gikk inn og produserte Clemens' *Klimaks*, som i likhet med *Episode* skulle omhandle et sterkt ødipuskompleks, ungdom, opprør og moral – med debutanter i hovedrollene. Men nå ønsket Clemens å lage en «knallhard psykologisk thriller» som skulle provosere sensuren. Men *Klimaks* ble ikke et høydepunkt i Clemens' karriere.¹¹¹ Som kritikerne i *Morgenbladet* påpekte, hadde man gått med forventninger til Clemens som ikke ble innfridd:

Da Rolf Clemens for to år siden presenterte sin første spillefilm *Episode*, ble han hilst av pressen som noe i retning av det personifiserte håp i norsk filmproduksjon. Naturlig var det derfor at man gikk med store forventninger til denne hans neste film *Klimaks*. *Klimaks* er ingen god film. (Bérard-Andersen, 1965)

I *VG* ga Torgny Varen *Klimaks* terningkast to og overskriften «Et lappeteppe av halvgamle moteretninger» (1965). Filmen falt fullstendig gjennom, men Clemens ble i høy grad fortsatt oppfattet som det Arne Hestenes i *Dagbladet* kalte «det sikreste håp i norsk film» (1965). Derimot var filmen et «pretensiøst antiklimaks», og det som åpenbart provoserte mest, var den noe oppblåste og selvhøytidelige tonen: «Her er dialoger som er så rystende banale i sin intetsigende omstendelighet, og monologer som er så heseblesende Bergman-merkverdige at en får gåsehud på sjelen.» I *Nationen* blir det konstatert at *Klimaks* er en «ny glipp for Clemens», og at «Rolf Clemens er stadig [en] lovende – begavet filmmann, men (ennå) ingen filmdikter. Håndlaget er der, men diktervisjonen er svak» (O.R., 1965). Her var det tydelig et

¹¹⁰ Sten Rune Sterner skrev originalmanus til både *Klimaks* og *Pike med hvit ball*.

¹¹¹ I motsetning til Jan Erik Holsts korte beskrivelse i *Det lille sirkus*, der han bare referer til den ene gode blant de mange dårlige kritikkerne: «Clemens mest interessante verk er *Klimaks*. Også her tok kritikerne frem sine beste skussmål: «Noe nytt og løfterikt i norsk film» (Holst, 2006, s. 38).

auteurbegrep som lå til grunn for vurderingen, og Clemens holdt ikke mål. Den eneste som ikke var totalt avvisende i sin anmeldelse var Haavard Haavardsholm i *Arbeiderbladet* som fortsatt holdt en knapp på Clemens: «Ellers bør ikke innvendingene mot selve 'storyen' veie for tungt. Det vesentlige er at *Klimaks* bringer noe nytt og løfterikt inn i norsk film, og en ser med spenning frem mot Clemens neste arbeid» (1965).

Clemens videreførte kampen mot sensuren som en av de tre grunnleggerne av filmtidsskriftet *Fant* i 1965, der sensurdebatten sto sentralt i tidsskriftets posisjonering i norsk filmkultur. Rolf Clemens bidro til å formidle erfaringene fra den franske nye bølgen i den norske filmkulturen, og dette ble gjort på en så markant måte at han i en kort periode fra 1963 til 1965 fremsto som den norske filmens personifiserte nybølge-håp. Men en ensom svale gir ingen sommer: Først i 1966 kom Pål Bang-Hansen med sin debutfilm.

4.3 Pål Bang-Hansen: «En løfterik prøve»

Pål Bang-Hansen tok filmregissørutdannelsen ved *Centro Sperimentale* utenfor Roma tidlig på 60-tallet, da den italienske kunstneriske filmen blomstret med regissører som Antonioni, Fellini og Visconti. Foruten å ha regissert seks spillefilmer mellom 1966 og 1979 har Pål Bang-Hansen skrevet to bøker om film: *Dager med «Douglas»: En norsk spillefilm blir til* (1970) og essaysamlingen *24 ganger i sekundet* (1988). For det store publikum er Bang-Hansen mest kjent for sitt mangeårige virke som filmkritiker for NRK, der han blant annet rapporterte fra Cannes gjennom 45 år (1962 fram til 1993).¹¹² Men på 60-tallet var det først og fremst som ung og lovende filmregissør han vakte interesse. Filmkritikererfaringen hans og filmregiutdannelsen fra Roma skapte forventninger til spillefilmdebuten. I motsetning til Clemens fortalte Bang-Hansen i *Aftenposten* om hjemkomsten som en skuffelse:

Jeg kom hjem fra Italia for tre år siden, full av iver etter å ta fatt, og ble møtt av lukkede dører. Da hadde jeg to års filmutdannelse med eksamen, og jeg hadde vært regiassistent i italiensk film. ... Jeg har forsøkt å selge meg selv i tre år, og det eneste tilbud jeg har fått, er en kortfilm om rekruttering til hotellfagyrket. (Rie på byen, 1966)

Flere forhold skiller Pål Bang-Hansens inngang til norsk spillefilmproduksjon fra Rolf Clemens'. Produsent Egil Monn-Iversen åpnet døren for den unge Pål Bang-Hansen som regissør, og i stedet for at han laget en billig film ved å fylle flere funksjoner selv, sto faren Odd

¹¹² Foruten at han startet sin filmkarriere som barnefilmskuespiller i Skouens *Gategutter* i 1949. Allerede i 1967 ble han fast ansatt i NRK, der han var redaktør for filmformidlingsprogram «Filmmagasinet» og siden «På kino i kveld» (1990–1992) og senere medvirket i andre program som «Cinemascope» og «Frokost-TV» (2003–2007). I 2009 mottok Bang-Hansen Aamot-statuetten sammen med Per Haddal for sin kritikergjerning.

Bang-Hansen for manuskriptet, og broren Kjetil Bang-Hansen spilte en av de ledende rollene i debutfilmen *Skrift i sne* (1966). Filmen fremsto som et familieforetagende i både aviser og glanset presse. Pål Bang-Hansen var også langt mer moderat i uttalelsene sine i forbindelsen med premieren. I et ukebladintervju kunne man blant annet lese at «Bang-Hansenene samarbeider og løfter i flokk for å overleve premieren»:

Så altså, *Skrift i sne* blir hans svenneprøve. Da bør vi ikke forvente oss et mesterstykke. – Forresten, sier Pål med lett kritikerarroganse, det er ikke laget noen god norsk film de siste ti år, så hvorfor skulle denne bli det?

– Men en sterkt engasjert kritiker, med mesterregissøren Antonioni som ideal, har vel ambisjoner når han først setter i gang på egen hånd?

– Absolutt, men en kan ikke fluksens sette i gang å skape noe avgjørende når en driver og lærer. Jeg antar jeg lager en film som er en blanding av gode, eller dårlige norske tradisjoner, og et forsøk på personlig stil. Men det blir en konvensjonell film. Jeg kjenner ikke midlene, eller meg selv, nok til å vite hvor dristig jeg tør være. (Winther, 1966)¹¹³

På tross av stikket mot norsk film i dette sitatet var Bang-Hansen både mindre fiendtlig mot norsk film og et mindre eksplisitt talerør for kontinentale nyvinninger innen filmen enn Clemens. I *Morgenposten* spurte journalisten om regien var preget av tilknytning til noen spesiell filmskole. Bang-Hansen svarte: «Naturligvis har jeg lært meget under mine studier i Italia, men jeg tror ikke man kan tale om noen direkte påvirkning.» Han fortsatte: «*Skrift i sne* er dessuten bygget omkring dialoger, og her er ingen tause mennesker som går omkring og ser fortvilet ut à la italiensk modernisme» (3 ganger Bang-Hansen har filmpremiere i dag, 1966). Selv om Pål Bang-Hansen hadde regiutdannelse fra kontinentet, ble han i mindre grad enn Clemens knyttet til en ny bølge i pressen. Dette kan komme av at Bang-Hansen hadde sin filmutdannelse fra Roma, og ikke Paris, og at han allerede var et kjent navn, med bakgrunn som filmkritiker i *Arbeiderbladet*. Det faktum at Bang-Hansens far, en kjent forfatter og journalist, skrev manuskriptet til filmen, kan ha bidratt til at vekten ble lagt på at «nå går ånds-eliten til filmen», heller enn på et generasjonsbrudd. Det var snarere med iscenesettelsen Pål Bang Hansen ønsket å markere opprør. I likhet med Clemens vektla han at filmen skulle tas opp på location: «Det er ikke gjort et eneste atelieropptak, alt er tatt opp på location, og ikke en kulissevegg blir å se i filmen» (Winther, 1966). Det ble også gjort et poeng av at selve byen, Oslo, spilte en viktig rolle i det miljøet handlingen foregikk i. Tematisk problematiserer

¹¹³ Dette intervjuet er fra et norsk ukeblad eller magasin fra 1966, men utklippet mangler tittel og nummer. Kun sidetallene er bevart. Utklippet finnes i Nasjonalbibliotekets klippmappe merket ”Annet materiale” i mappen ”Skrift i sne”, (Pål Bang-Hansen).

filmen verdinormer og forventninger mellom generasjoner. I promosjonsmaterialets flygeblad kunne man lese:

De unge, radikale fra 30-årene er blitt 50 nå, og har selv barn som er studenter. Hva tenker disse studentene om dem? Er de frigjorte unge piker fremdeles fri? Og hvordan reagerer den middelaldrende journalisten som møter den modne sterke kvinnen fra det unge og gamle landet Israel, hun som tenker annerledes, føler annerledes, hun som har sine røtter i Europa og Bibelens jord?

Jack Fjeldstad spilte en middelaldrende kulturjournalist og teateranmelder som var radikal i sin ungdom, men som nå har mistet atskillig av sin tro. Han innleder et forhold til en kvinnelig jødisk skjønnhet og soldat (Margit Carlquist) som er på Norges-besøk. Sønnen hans er student på Blindern (Kjetil Bang-Hansen) og forlovet med en teaterskoleelev (Thea Stabell). De oppdager forholdet og finner ut at hennes foreldre har et svært liberalt syn på utroskap. Det er ikke så mye den unge generasjonens opprør det handler om i *Skrift i sne*. Tvert imot fremstår ungdommen som konservative i møte med den eldre generasjonens utroskap og forretningsmessige, avromantiserte ekteskap.

Kritikkene var jevnt over gode, og i Bang-Hansens egen avis *Arbeiderbladet* ble det hevdet: «Vi har fått en ny stor filmkunstner i Pål Bang-Hansen» (Stordal, 1966). De fleste kritikerne var enige om at det hovedsakelig var Odd Bang-Hansens manuskript som trakk prestasjonen ned fra de store høyder: «Når filmen som helhet virker noe uforløst og langtekkelig, skyldes det at manuskriptforfatteren – tross intensjonene om noe annet og mer – har dvelt vel lenge og omstendelig ved den ytre rammekonflikten», som Sven Kron (1966) skrev i *Aftenposten*. Torgny Varen i *VG* stanset terningen på tre, men løftet Bang-Hansens talent over terningkastet:

Så selve den filmatiske gestaltning: Pål Bang-Hansen beviser med denne filmen at han har en uomtvistelig billedsans, som blant annet gir seg uttrykk i en hittil usett gjennomfotografering av Oslo, der den debuterende filmregissør utfolder en klar motivfølelse, poetisk nerve og sans for disponering i billedflaten. Vil Pål Bang-Hansen vokse med oppgavene? Jeg tror det. (Varen, 1966)

I *Film & Kino* ble *Skrift i sne* viet en lengre anmeldelse over to sider av Gunnar Hagen Hartvedt (1966), som karakteriserte filmen som «en løfterik prøve». For selv om filmen var langt fra fullkommen, viste den unge Bang-Hansen at han hadde «grepet»: «Dristig er han ikke, men det er tilløp til billedskapende oppfinnsomhet.» Ifølge Hartvedt var det «problemstillingene generasjonene imellom som fenger, men sight-seeing'en har fått ta så uhorvelig lang tid at vi ikke rekker å utdype materien» (1966). Men på den annen side var «det i det

hele tatt merkverdig at skjønt Pål Bang-Hansen er en ung mann, virker dette arbeidet hans så selsomt tafatt og konvensjonelt.» Hartvedts råd til regissøren er derfor: «Sats friskere neste gang», og han pekte på at «mange yngre filmskapere har fått slått opp en plattform.» Hartvedts optimisme og tro på en ny norsk filmgenerasjon var sterk våren 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 såre godt, er vi blitt skånt for å skjemmes. Uten unntak har verkene hatt det profesjonelle svi-
pet vi følt ofte har krympet oss under savnet av ved norske spillefilm-
premierer. Pål Bang-Hansens debut-innspilling «Skrift i sne» er sympto-
matisk for denne årsgrøden. (Hartvedt, 1966, s. 46)¹¹⁴

Bang-Hansens filmdebut ble i likhet med Rolf Clemens' knyttet til en ny situasjon i norsk film, men selv var han mindre optimistisk enn Clemens og fremhevet aldri sin rolle som en banebryter. På spørsmål om man nå begynte å få et filmmiljø, svarte han: «Nei, fordi vi ikke snakker film. Norske filmfolk har ikke sett film siden *Tåkekaien* som ble laget i slutten av 30-årene. En ypperlig film, bevarer, men det er jo laget noe godt etter den og.» Når journalisten så trakk frem de 44 filmskaperes opprørens forsøk på å skape betingelser for et filmmiljø, hadde han dette å si: «Det var et prisverdig tiltak, men jeg tror de var mer opptatt av kampen enn av resultatene. Og hvor er det blitt av dem nå? Vi har ingen kontinuerlig filmproduksjon. Outsiderne kommer inn, lager en suksessfilm, og trekker seg tilbake med massevis av gryn» (Rie på byen, 1966).

Debutfilmen *Skrift i sne* kan sies å både tematisere og samtidig være et eksempel på et aspekt ved generasjonssituasjonen i den norske filmkulturen på 60-tallet. Foreldrenes opprør, i filmen trettiåras radikalere og i filmkulturen middelgenerasjonen, overdøper en ny generasjon, som blir stående med lua i hånda. De unges opprøret ble overskygget av foreldregenerasjonens. Pål Bang-Hansen påpekte flere steder at norsk film manglet en tradisjon. Denne opplevelsen av å ikke stå i en filmtradisjon kan vanskeliggjøre et opprørsprosjekt, siden et opprør er en reaksjon mot noe bestående. Det var først og fremst ved å velge bort studioet og trekke filmen ut på Karl Johan, Blindern og Bygdøy at Pål Bang-Hansen tilførte noe nytt med sin debutfilm. På den annen side har ikke norsk film vært like studiobundet som filmindustriene i andre land, så dette opprøret var ikke så radikalt.¹¹⁵

¹¹⁴ 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, *Afrikaneren*, regi Barthold Halle (med manus av Sigurd Evensmo etter hans egen novelle) og *Reisen til havet*, regi og manus Arne Skouen.

¹¹⁵ Men det kan hevdes at eksteriørscenenes funksjon ofte har vært knyttet til norsk natur, for eksempel med Arne Skouens *Ni liv* og *Kalde spor*, og i mindre grad til å fange inn byen som en egen karakter med sine stemninger.

Med sin neste film var Bang-Hansen langt mer polemisk, og karakteristikken av filmforfattersskapet hans i *Bedre enn sitt rykte* passer bedre på denne enn på debutfilmen: «Hos Pål Bang-Hansen er byråkratiets og 'systemets' makt over enkeltmennesket et sentralt tema» (Hanche et al., 2004, s. 68). Med *Douglas*, som hadde premiere i 1970, ønsket Bang-Hansen å lage en samfunnskritisk film som skulle provosere sensurordningen og avsløre den småborgerlige dobbeltmoralen. Innspillingen fikk stor oppmerksomhet i pressen, og særlig i *Arbeiderbladet* der Bang-Hansen uttalte: «Grisefilm er den blitt – i den forstand at det er en uappetittlig film, en på mange måter motbydelig film, men forhåpentligvis også en nødvendig film» (Calmeyer, 1970).

Både Clemens og Bang-Hansen så mot thrilleren som sjanger og ønsket å provosere sensuren med sine neste spillefilmer, *Klimaks* og *Douglas*. Hos begge skjedde det en vending bort fra den kunstneriske filmen mot en mer samfunnskritisk og publikumsorientert film. Bare Bjørn Granum (1970b) i *Arbeiderbladet* vendte tommelen opp for *Douglas*. De øvrige kritikere hadde ikke mer til overs for den enn for *Klimaks*. I *VG* oppsummerte Torgny Varen (1970): «Mange hadde håpet at Pål Bang-Hansen skulle kunne finne en ny giv i norsk filmproduksjon. Hittil har han ikke innfridd forhåpningene.» *Fants* redaktør, Sylvi Kalmar, var svartsynt allerede 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 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! (Kalmar, 1966, s. 6)

4.4 Pål Løkkeberg: «demonstrativt moderne»

Pål Løkkebergs første film skulle hatt premiere i 1966, men grunnet langt etterarbeid fikk den premiere våren 1967, et år etter *Skript i sne*. Etter premieren var det enkelte kritikere som mente den norske filmens forløsning 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, 1967)

Ved siden av Erik Løchen er Pål Løkkeberg den regissøren som knyttes til det som har blitt stående som en brytningstid i norsk filmhistorie. Betegnelsen «oppbrudd» ble brukt av kritikerne i 1967 og har siden blitt typisk for tolkninger av filmens stil, tematikk og betydning.¹¹⁶ Til forskjell fra Clemens og Bang-Hansen var ikke Pål Løkkeberg knyttet til redaksjonen i *Fant*, eller til styret i Oslo Filmklubb, og ifølge *Film & Kino* ytret han seg svært motvillig i pressen om debutfilmen. Like fullt hadde man fått med seg at han hadde utdannelse fra IDHEC i Paris på slutten av 50-tallet, og at han i en alder av 28 år hadde «erobret seg en posisjon som en av våre ledende instruktører innen fjernsyn og teater», som det sto i *Magasinet for alle* (Kastborg, 1963). Da Løkkeberg ble spurt om sitt forhold til den franske nye bølgen i 1966, svarte han: «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» (M. Lunde, 1966, s. 13). Allerede før premieren ble forventningene til Løkkeberg knyttet til den franske bølgen og et auteurideal. I 1964 møtte han skuespillerstudenten Vibeke Kleivdal, som ble hans kone og samarbeidspartner. Sammen utviklet ekteparet manuskriptet som førte fram til hans debut som spillefilmregissør og hennes som filmskuespiller.

Debutfilmen *Liv* handler om en dag i en ung kvinnes liv. Dagens forløp, fra tidlig morgen til kveld, er fremstilt i en rekke episoder der hovedpersonen, Liv, i hver enkelt befinner seg i situasjoner som på forskjellig måte belyser hennes tilværelse: letingen etter nytt bosted, arbeidet som fotomodell og ikke minst forholdet til menneskene rundt henne: faren, kjæresten og hennes arbeidskolleger.

Filmen knyttet an til Godards og Antonionis filmer, som har en tydelig eksistensialistisk tematikk, og parallellene til enkelte av Godards variasjoner over kvinnen er tydelige. I tråd med de modernistiske idealene fra kontinentet uttrykte Løkkeberg sitt syn på film som det han kalte «erkjennelsesmiddel» (M. Lunde, 1966, s. 29). Dette preget både hovedkarakteren, som i løpet av filmen går gjennom en oppvåkning, og Løkkebergs eget kunstneriske program som regissør: «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 & Kino* (Macé, 1966, s. 305). *Liv* er en film uten en klassisk dramaturgisk oppbygning. Den begynner like plutselig som den slutter, som en slice-of-life-fortelling, mens utviklingen finner sted på det indre plan hos hovedpersonen. Også på det filmtekniske og stilistiske planet har filmen svært mange likhetstrekk med

¹¹⁶ For eksempel Gunnar Iversens artikkel om Pål Løkkebergs filmer fra 1987, «Oppbruddets estetikk».

Godards tidlige filmer ved fullstendig avkall på studio, kun rene klipp, ingen inntoner eller uttoninger og en rekke jump-cut og stillbilder, noe som skaper en distanserende og aktiviserende tilskuerposisjon i brechtiansk forstand. Selv uttalte Løkkeberg i et intervju i *Fant* 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» (Kalmar, 1968, s. 32).

Også når det gjaldt forholdet til publikum skulle filmen være et erkjennelsesmiddel: Med filmen markerte Løkkeberg avstand til underholdningsfilmens virkelighetsillusjon ved at tilskueren selv måtte aktivisere de små grå. I tråd med modernistiske idealer skulle tilskueren heller stille spørsmålet «Hvorfor skjer dette?» heller enn «Hva skjer nå?» Likevel ønsket ikke Løkkeberg å være talsmann for den seriøse og «vanskelige» filmen. Han ville gå på tvers av den rådende dikotomien kunst–spekulasjon (innforstått: kunst–underholdning) med en klar intensjon om å underholde og engasjere tilskueren. «Vår film er lagt opp som underholdning med en alvorlig klangbunn», fortalte Pål Løkkeberg og henviste 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. (Hild, 1966)

Alle kritikerne i norsk presse knyttet *Liv* til den europeiske modernistiske filmen, uavhengig av om de var mer eller mindre begeistret for dette: «Ekkoene fra større utenlandske regissører er plagsomt til stede helt fra begynnelsen», het det i *Nationen* (O.R., 1967). «At Løkkeberg har lært atskillig av utenlandske kolleger kan det neppe være tvil om, filmen er så unorsk som vel mulig», skrev Haavardsholm (1967) i *Arbeiderbladet*. I *Dagbladet* syntes Arne Hestenes (1967) at Løkkeberg imponerte med «den visuelt elegante sikkerheten»: «Når så den alders-tegne «nye» bølge omsider skulle nå oss, er det så absolutt til å gledes over at den ikke fremtrer som bare epigonistisk skvulp.» De fleste kritikerne fremhevet også filmens «naturlige» dialog. Den improviserte og lette tonen i skuespillet skyldtes i høy grad Pål Løkkebergs, i norsk sammenheng, uortodokse bruk av filmmanuskript. Løkkeberg uttrykte ved flere anledninger sin skepsis til den «enorme betydningen manuskriptet har fått innenfor norsk film, som er veldig drepende» (Kalmar, 1968, s. 31). Slik kan *Liv* tolkes som en utfordring til manuskriptets rolle i den norske filmpraksisen. På samme tid er det verdt å merke seg at en slik anvendelse av manuskriptet ikke falt i god jord hos de fleste kritikerne: «Fortellingen er enkel, manuskriptet holder altså ikke», skrev Espen Eriksen (1967) i *VG*. «[Vibeke Løkkeberg] kan ikke redde filmen alene, hovedsvakheten er sannsynligvis for en gangs skyld i norsk film på

manuskriptsiden», skrev anmelderen i *Nationen* (O.R., 1967). Sven Krohn i *Aftenposten* var den eneste kritikeren som applauderte 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. (Krohn, 1967)

Sølve Skagen hevdet i sin artikkel om *Liv* i *Morgenbladet* tre måneder etter premieren at «Løkkeberg har skapt en film som i vårt retarderte filmmiljø virker demonstrativt moderne» (1967). Siktemålet i Skagens artikkel var å presisere den betydningen Løkkebergs film kunne ha for den norske filmen: «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 dilettantisk efteraping» (1967). Skagen pekte på at filmens problematikk var «eksistensielt betinget», og konkluderte med at «livets løsen består i å velge kjærligheten; et budskap som ikke nettopp forbløffer med sin originalitet.»

Den røde tråden i filmen er den unge kvinnens opprør mot omgivelsene. På det tematiske planet kan det hevdes at Løkkeberg drev nybrottsarbeid innen norsk film. Forut for *Liv* hadde kvinnens muligheter til livsutfoldelse ikke blitt tematisert på et eksistensialistisk grunnlag i norsk film. Det var bare Haavardsholm (1967) i *Arbeiderbladet* som kom inn på filmens kritikk av det mannsdominerte samfunnet og opplevelsen av det inautentiske livet. Det gjorde han i en 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» (Haavardsholm, 1967).¹¹⁷ De øvrige kritikkene av filmen tyder på at intensjonen om å utsi noe om den unge kvinnens situasjon, om kommunikasjonsvikt mellom mennesker og om den stadig økende teknifiseringen av samfunnet i liten grad ble oppfattet, eller funnet interessant, av kritikerkorpset. I denne sammenheng er det et åpent spørsmål om de modernistiske formgrepene Løkkeberg benyttet seg av, var årsaken til at den underliggende tematikken i filmen ikke ble oppfattet.

¹¹⁷ Haavardsholm knyttet ikke filmen direkte til den eksistensialistiske filosofien, men bare til disse eksistensialistiske temaene.

Fant hadde ingen utgivelser i 1967. Derfor var det først i 1968 at Sylvi Kalmars intervju med Pål Løkkeberg etter premieren året før ble trykket. «Her kommer en film som måtte komme. Tiden var i høy grad moden», skrev Kalmar i *Fant* (1968, s. 47). Hun hadde flere ting å utsette på filmen, men hovedpoenget var at den fremviste en ny holdning til film: «Vibekes improvisasjon, den tilsynelatende improvisasjon, er filmens hele holdning.» Denne holdningen gjaldt filmen i sin helhet og derfor ifølge Kalmar også for regissørens forhold til film: «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 sannrøelighet. Og derfor er den trass i sine svakheter, helt fornyende i norsk film» (Kalmar, 1968, s. 47).¹¹⁸

Selv om Pål Løkkeberg hadde vist at det var mulig, og ble holdt frem som en messias i det norske filmmiljøet, var veien frem til produksjonsstøtte for den neste filmen hans lang og smal. Han var fast bestemt på ikke å forbli en «engangsregissør» og engasjerte seg i den norske filmdebatten, der unge filmfolk angrep Statens filmproduksjonsutvalg og støtteordningene for å være byråkratiske institusjoner som sto i veien for den nye filmkunsten.

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. (Kalmar, 1968, s. 31)

Løkkebergs andre spillefilm, *Exit*, nådde kinolerretene i 1970. Den unge Sølve Skagen, som fikk sin filmvekkelse med *Liv*, fikk i oppdrag av *Dagbladet* å skrive ukentlige dagbokrapporter fra innspillingen.¹¹⁹ Forventningene var store:

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 *kunne* bli den første spiren til et virkelig ungt og progressivt filmmiljø her hjemme. («Produksjon 39»: Om mennesker og politikk," 1969)

¹¹⁸ Henvisningen til Hoel kan ha å gjøre med at en rekke unge filmskapere i denne tiden baserte sine første filmer på kjente romaner eller manuskripter forfattet av den eldre generasjonen.

¹¹⁹ Artikkelen om *Liv* i *Morgenbladet* var Skagens første filmkritikk. På bakgrunn av denne fikk han også innpass i redaksjonen i *Fant* (Svendsen & Simonsen, 1988, s. 17).

Med *Exit* hadde man for første gang en nordisk co-produksjon der den norske innsatsen var dominerende på den kunstneriske siden.¹²⁰ Med sin andre spillefilm videreførte Pål Løkkeberg både en eksistensiell og en kjønnsrelatert tematikk som han påbegynte i *Liv*. Men med *Exit* var den internasjonale politiserende dreiningen tydelig både i filmens kritiske holdning til samfunnet og i det modernistiske formspråket. Løkkeberg fulgte også opp tråden fra *Liv* med en underordning av det litterære manuskriptet og en vektlegging av skuespillernes muligheter til å påvirke filmens utforming. Dette førte til at produksjonen av *Exit* ble både tidkrevende og kostbar: «*Produksjon 39* blir til etter et meget fritt manuskript. Tingene er ikke forhåndsfastsatt i noen detaljert opptakbok», rapporterte Skagen (1969).

Mottagelsen av *Exit* tippet i negativ retning. Det gjennomgående trekket i anmeldelsene var at Løkkeberg hadde bekreftet sin posisjon som en talentfull regissør, men at han som manuskriptforfatter hadde mislykket.¹²¹ Mens de fleste anerkjente Løkkebergs regi som svært god og moderne, var det en gjennomgående oppfatning at filmens tema ble underkommunisert. Espen Eriksen satte fingeren på dette i sin kritikk i *VG*: «Som moderne filmatisk arbeid er den egnet til å begeistre; Pål Løkkeberg viser igjen at han er en av våre mest profesjonelle filmskapere. Spørsmålet er om han tydelig nok får brakt fram sitt budskap i *Exit*» (1970). Skylden ble lagt på Løkkebergs og Svenstedts manuskript, mens den distanserende modernistiske formen Løkkebergs regi bar preg av, ikke ble nevnt med et ord i aviskritikkene. Svært få kritikere kom inn på det politiske aspektet ved filmen eller hva filmens budskap var. Et unntak var Harald Kolstad i *Fant*, som løftet filmens tema og stil inn i den internasjonale konteksten:

Filmen har en nesten Buñuelsk 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*. (Kolstad, 1970, s. 57)

Før Kolstad avsluttet sin kritikk med disse ordene, hadde han argumentert for at *Exit* var en begivenhet i norsk film som det var «vanskelig å overvurdere betydningen av.» Ikke bare

¹²⁰ Det var den svenske kritikeren og dokumentarfilmskaperen Carl-Henrik Svenstedt som i 1967 tok initiativet til filmen, som først hadde arbeidstittelen *Se på mig, jag finns*. Produsentene var Nordisk Films Teknik i København og Norsk Film. 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 Kjørulff-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.

¹²¹ Unntakene er *Arbeider-Avisa*, *Adresseavisen* og *Arbeiderbladet*, der *Exit* ble svært godt mottatt.

hevet den seg, ifølge Kolstad, over Løkkebergs egen *Liv* og Løchens *Jakten*, men den plasserte «9/10 av den norske filmproduksjonen i det steinalderperspektivet den hører hjemme i.» Løkkeberg hadde funnet sin egen *stil* med *Exit*, hevdet Kolstad og mente at det er «en films stilistiske eller intellektuelle eller kompositoriske helhet som bør angå tilskuer og kritikker mest» (Kolstad, 1970, s. 56). Ifølge Kolstad var *Exit* et uttrykk for både et politisk og et modernistisk filmideal ettersom filmskaperen inntok en kritisk holdning til de sosiale og politiske strukturene i samfunnet samtidig som fremstillingen av tematikken var presentert i en form som utfordret tilskueren: «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» (Kolstad, 1970, s. 57).

I artikkelen «Mot en polarisering i norsk filmkritikk ('Exit' og kritikken)» i *Fant* argumenterte også Sølve Skagen for at Løkkebergs film var ideologisk farlig, i en positiv forstand, og hevdet 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» (Skagen, 1970, s. 94). Skagen gikk gjennom kritikkene i pressen, som han mente «klamrer seg til den romantisk-konservative idé at det eksisterer et skille mellom kunst og politikk», og ikke forstår at «en film nødvendigvis må angripe eller understøtte etablerte verdier – i begge tilfeller har filmen en innlysende politisk funksjon» (1970, s. 93). På samme måte som filmskaperen måtte filmkritikeren, ifølge Skagen, ta implisitt eller eksplisitt politisk stilling i sin kritikk av en film når han «bifaller eller frafaller filmens innebygde politiske tendens» (1970, s. 93). Skagens hovedpoeng ved å gå gjennom mottagelsen av filmen 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» (1970, s. 98).

Likevel hevdet Skagen at formen i *Exit* sto 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. Skagens synspunkter hadde gjenklang i politiseringen av *Fant* og den radikaliserende unge filmkulturen i Norge, som ved inngangen til 70-tallet anså filmens kunstneriske verdi som underordnet den politiske:

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 korrupt – 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. (Skagen, 1970, s. 94)

Løkkebergs *Liv* var et argument for auteurfilmen i tråd med fransk nybølgefilm og en norsk spillefilm løsrevet fra den litterære tradisjonen og fra skuespillertradisjonen fra teateret. Løkkeberg ble også oppfattet som en *auteur*, siden han var delaktig i hele produksjonen av *Liv* og *Exit*: Fra manuskript til klipping og produksjon preget han filmen med sin personlige stil. Kritikerne var enige om at Løkkeberg var et regitalent av internasjonalt format som hadde begått modernistisk filmkunst på norsk, selv om meningene om modernistisk film var sprikende.

I perioden 1967 til 70 inntok Løkkeberg posisjonen som Norges mest lovende og særegne filmskaper. På tross av dette ble Løkkebergs tredje filmprosjekt stoppet allerede i startfasen. 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. Til *Arbeiderbladet* fortalte Løkkeberg at dette var «det suverent beste manuskriptet» han noensinne hadde vært involvert i (Granum, 1970a). Løkkeberg anket avslaget inn for Kongen i statsråd (noe som for øvrig ikke har skjedd verken før eller siden i norsk filmhistorie) for å «ruske litt opp i den husmannsånden som rår i de avgjørende instanser» (Granum, 1970a). Avslaget på Løkkebergs tredje filmprosjekt ble tatt ille opp i det norske filmmiljøet, men det avfødte ikke debatt i det norske kulturlivet for øvrig. Med unntak av redaksjonen i *Fant*, og Jens Bjørneboe, var det få som åpent forsvarte Løkkebergs prosjekt. 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 stille ultimatum: «*Sommeren 970*, eller ingen film!» Resultatet ble at han endte karrieren som filmregissør.

Troen på *den ene* går igjen når auteurbegrepet blir knyttet til Clemens, Bang-Hansen og Løkkeberg, og når begrepet knyttes til generasjonsopprør. I stedet for et generasjonsopprør sto enkeltpersoner fram, nærmest som unntak. Av ettertiden har særlig Pål Løkkeberg blitt tildelt en nøkkelrolle: «Sentralt i denne korte modernistiske brytningstiden, som få år senere overgikk i en traustere og mer politisk sosialrealisme, stod regissøren Pål Løkkeberg. Både gjennom sine spillefilmer og sin personlighet skulle Løkkeberg bli en inspirator og et forbilde for en hel generasjon av filmarbeidere» (Hanche et al., 2004, s. 65).¹²² Det er dermed først og

¹²² Se også *Norsk filmhistorie*: «Løkkeberg var både tidens inspirator og provokatør, og bidro til å gjøre et stort generasjonsskifte i norsk film mulig» (G. Iversen, 2011a).

fremst i lys av den påfølgende generasjonens opprør at Pål Løkkeberg blir del av et generasjonsskifte. For på tross av at de unge regissørene inntok og ble gitt roller som auteurs, innfridde ingen av dem forventningene til en ny norsk bølge på 60-tallet.

4.5 Filmtidsskrifter, auteurbegrepet og kunstpolitisk praksis

Hvilken rolle spilte auteurbegrepet for norsk filmkritikk på 60-tallet, og hvilken rolle spilte kritikken for den nye generasjonen filmskapere? Evensmo hevdet i 1965 at de unge norske regissørene ikke sto alene: «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, 1992, s. 360). Evensmos observasjon indikerer et interessant forhold i norsk filmkultur: Var det den filmkunstneriske praksisen som ledet an, mens kritikken fulgte etter? Det som er sikkert, er at den «bølgebevisste» kritikken kom i kjølvannet av den franske nye bølgens internasjonale gjennombrudd, noe som ble tydelig artikulert i mottakelsen av Rolf Clemens' debutfilm i 1963. Samtidig viser mottakelsene av Clemens', Bang-Hansens og Løkkebergs filmer at det å være så «unorsk som mulig» ikke nødvendigvis var av det gode. Anklagene om epigoneri og plagiat vitner om at kravet til den norske filmkunstneren om å være selvstendig i sin nyskapning, var streng: «En fornyelse er ikke bare å klippe på en ny måte, sette inn svarte ruter hist og pist, bruke autentisk lyd istedenfor musikk. Fornyse er ikke bare å sjokkere, fornyelse er ikke å være moteriktig i filmhåndverket», skrev Carsten E. Munch (1965b, s. 3) i *Rushprint*. Hvordan kan denne «bølgebevisste» filmkritikken sies å ha støttet den nye generasjonen filmskapere?

«I Norge var Godard og den franske nye bølgen avgjørende da tidsskriftet *Fant* fra 1965 ville revolusjonere norsk film», skriver Gunnar Iversen i *Til siste åndedrag og den franske nye bølgen* (2011b, s. 113). I Frankrike var auteurbegrepet avgjørende for den filmkritiske praksisen som ledet over i en filmkunstnerisk praksis: «Auteurkritikken redefinerte filmen som medium, og bante veien for den franske nye bølgen,» som Gunnar Iversen har påpekt (2011b, s. 29). I lys av Thons refleksjoner over det unglitterære tidsskrift ble det i kapittel 2 tydelig at auteurkritikken var en mulighetsbetingelse for bølgefilmens gjennombrudd, ikke alene, men som en sentral faktor for å legitimere et nytt kvalitetsbegrep for film. Dette samspillet mellom kritisk og kunstnerisk praksis, og begrepets rolle i denne overgangen, er interessant fordi det gjør auteurbegrepet og tidsskriftets praksis sentralt for dannelsen av en ny bølge. Mens man i Frankrike hadde en situasjon der idealet om filmkunstnerisk praksis

ble postulert *før* bølgefilmene fant vei til lerretet, hadde man i Norge en situasjon der filmene inspirert av den franske bølgen kom i etterkant av den kunstneriske nyorienteringen i filmen internasjonalt.

I Norge har det litterære tidsskriftet en lang tradisjon, i en ellers svak tidsskriftstradisjon, mens norske filmtidsskrifter har vært en flyktig affære. Etter at *Filmdebatt* gikk inn i 1956, kom det et jubileumsnummer i 1961. Men på de ti årene mellom 1955 og 1965 fikk *Filmdebatt* ingen arvtaker. I denne tiårsperioden besto den norske filmtidsskriftsfloraen hovedsaklig av *Norsk Filmblad* og *Filmjournalen*, publikasjoner som heller kan karakteriseres som blader og magasiner enn som tidsskrifter. Opprettelsen av filmtidsskriftet *Fant* i 1965 bærer preg av å være et forsøk på å etablere en kritisk praksis som skulle bane vei for en filmkunstnerisk praksis, og dette tidsskriftets betydning for den norske samtidige filmen har blitt løftet frem av blant andre Gunnar Iversen:

Filmhistorien har vist at i filmkulturer med spreke og livskraftige tidsskrifter har man også sett en oppblomstring og forandring i den nasjonale filmproduksjonen. Den italienske neorealismen hadde ikke sett ut som den gjorde uten tidsskrifter som *Cinema* og *Bianco e nero*. Og kan man tenke seg den franske nye bølgen uten *Cahiers du cinéma*? Slik kan man kanskje ikke tenke seg verken sosialmodernismen eller sosialrealismen i norsk film på slutten av 1960-tallet og hele 1970-tallet uten *Fant*. (G. Iversen, 2010, 28.12)

Med utgangspunkt i sammenligningen mellom *Cahiers* og *Fant* i sitatet over er det interessant å undersøke på hvilken måte *Fant* skapte kontrovers, hvilke saker som var avgjørende for den nye generasjonen norske filmskapere. Det var to generasjoner som gjorde seg gjeldende i *Fant*, og som sammenfaller med det Iversen (2010a) beskriver som tidsskriftets tematiske overgang «fra kunstpolitikk til politisk kunst.» Denne dreiningen skjer fra det første nummeret i 1968, der en rekke nye redaksjonsmedlemmer kommer til.¹²³

I dette kapitlet er det den første generasjonen og den kunstpolitiske fasen jeg vil konsentrere meg om, noe som innebærer at vekten vil ligge på *Fants* utgivelser i tidsrommet 1965 til 1968, på *Fants* funksjon som møteplass og talerør for en ny generasjon filmkritikere

¹²³ Innen dette tidsrommet er det også endringer i redaksjonens sammensetning og i innholdet. Rolf Clemens sluttet som redaksjonsmedlem allerede i 1965 etter de første to numrene. Pål Bang-Hansen gikk ut av redaksjonen i 1966. Sylvi Kalmar var *Fants* redaktør fra første til siste nummer. Fra og med nr. 3 var Henning Jacobsen i redaksjonen. I 1965 utkom *Fant* med tre numre, i 1966 med dobbeltnummeret 4/5 og nr. 6 og dobbeltnummeret 7/8. I 1967 hadde *Fant* ingen utgivelser, men kom i 1968 med dobbeltnummeret 9/10, der en rekke nye redaksjonsmedlemmer bidro: Lasse Glomm, Frank-Thore Nilsen, Ulla Bingang Folkman, Tore Erlandsen, Berit Hof og Einar Gullvord. Deretter kommer det et nummer til i 1968, mens det ikke kommer noen i 1969. I 1970 gjenoppsto *Fant* etter at Universitetsforlaget med tilskudd fra kulturfondet gikk inn med årlige tilskudd fra og med andre nummer.

og filmskapere i Norge, og på hvilken funksjon auteurbegrepet kan sies å ha hatt i tidsskriftets kunstpolitiske fase.

4.5.1 *Fant*

Da Norges mektigste kulturpersonlighet og filmprodusent, Egil Monn-Iversen, våren 1965 gikk inn og støttet Rolf Clemens, Pål Bang-Hansen og filmentusiast Sylvi Kalmar, fikk Norge ifølge redaksjonen det første norske filmtidsskriftet som nøt «den institusjonsløses frihet.»¹²⁴ Fra og med sin første leder la redaksjonen i *Fant* seg på en opposisjonell og konfliktsøkende linje:

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. (Kalmar, 1965b)

Redaksjonen presiserte også at den ikke ønsket å dominere spaltene, men at *Fant* skulle være *den nye generasjonens* talerør: «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. For noe av alt dette ønsker vi å være et talerør.» I lederen blir det gjort et poeng av at *Fant* skulle være fritt, og at man ikke var redde for å være kontroversielle. Redaksjonen stilte likevel ett krav: «at hvor de to synsvinkler film som forretning og film som kunst blir motsattrettet, er det den siste som skal gjøres gjeldende her» (Kalmar, 1965b).

Ifølge Iversen var *Fants* første prosjekt å etablere en holdning til film som en legitim kunstform i Norge (2010, 28.12). Dette kommer til uttrykk i det første nummerets leder, der redaksjonen skisserer en filmkultur preget av motsetningsforholdet mellom film som kunst og film som næring. Foruten den slagkraftige lederen har denne første utgaven de faste spaltene «Close-Up», der redaksjonen intervjuer en sentral filmskaper, «Fant-prisen» og et avsluttende polemisk innlegg i norsk filmdebatt. Fra og med andre nummer kom «Klipp», et par sider med (ironisk) minneverdige sitater fra pressen, «Kommentar»-siden for redaksjonen og

¹²⁴ Det finnes lite informasjon om *Fants* ansvarlige redaktør Sylvi Kalmar i norsk filmhistorie. Men i Per Haddals nekrolog over henne i 1994 kommer det fram at Kalmar hadde fattet interesse for film da hun oppholdt seg i Frankrike i 1959, det året da den nye bølgen var på alles lepper. Ifølge Per Haddal (1994) var Sylvi Kalmar telegrafist i utenriksfart, korrekturleser og redaksjonssekretær i *Norsk Dameblad*. Om hennes innsats i *Fant* skrev han: «Helt for seg selv ble hun en intellektuell nybølge i den nokså provinsielle hjemlige filmkultur. Den kunne føle seg utilpass ved hennes intellektuelle og verbale energi, som var unorsk» (Haddal, 1994). Ifølge Haddal drev Kalmar tidsskriftet «fra kjøkkenbenken hjemme på Frogner i noe mer enn 10 år, nærmest som et eneforetagende.» Hennes ensomhet er nok overdrevet i nekrologen, men hun var ildsjelen og primus motor i *Fant*.

leseres innlegg i norsk filmdebatt, og bokanmeldelser. I 1966 fikk *Fant* «Debatt»-sider. I tillegg viet hvert nummer lengre artikler og indekser til en eller to regissører. Her var auteurstjerner som Antonioni, Ingmar Bergman og Godard de mest omtalte skikkelsene, men også nabolandenes nye og up-and-coming regissører, som Bo Widerberg og Vilgot Sjöman. I tillegg hadde de fleste numrene artikler og intervjuer oversatt fra andre filmtidsskrifter, særlig fra *Cahiers du Cinéma*.¹²⁵

I første «Close-Up» intervjues Henning Carlsen i forbindelse med innspillingen av *Sult*, i andre nummer Carl Th. Dreyer i forbindelse med mottakelsen av *Gertrude*, i tredje Bo Widerberg. Disse intervjuene ligner *Cahiers*-intervjuene der intervjueren fremstår som både fan og fortolker av filmene. Regissøren som auteur er utgangspunkt i alle disse intervjuene, både i hvem som velges, i spørsmålene som stilles, og i svarene Carlsen, Dreyer og Widerberg gir. For eksempel når *Fants* Sylvi Kalmar spør Carlsen: «Hva vil de med *Sult*? Hvorfor vil de filme den?» «Fordi det for meg i øyeblikket ikke eksisterer annet», svarte Carlsen og la til: «*Sult* har utkonkurrert alt annet stoff jeg kjenner. Jeg tenker i *Sult*. Jeg er ikke i stand til å forestille meg en annen film.» Carlsen ville med *Sult* «lave en moderne film. *Sult* er på høyde med Robbe-Grillet, med *Marienbad* og *Hiroshima mon amour*» (Kalmar, 1965a).

Anja Breiens (1965) intervju med den svenske regissøren Bo Widerberg i det tredje nummeret i 1965 handlet om Widerbergs syn på film og hans produksjonsmetoder, og ble avsluttet med flere sitater fra hans debattbok *Visionen i svensk film*, illustrert med stillbilder fra filmene hans. Med spørsmål som «Hvilke egenskaper mener De at filmen først og fremst krever av sin regissør?», «Hvor mener de filmen står, i forhold til litteraturen for eksempel?» og «Hvilke filmkunstnere setter De spesielt høyt og hvorfor?» ledet Breien intervjuet rundt Widerberg som auteur og nyskaper. Widerberg la også for dagen stor gjeld til de franske bølgefilmkamerne og utalte at han ikke drev med manuskript, men hadde tro på filmregissørens «ursprungsvision». Breien stilte også oppfølgingsspørsmål til hvordan visse scener er spilt inn, fordi «vi tycker så meget om den så ...», ikke ulikt det man så i *Cahiers du Cinéma*-intervjuene, der intervjueren utviste en høy grad av beundring for sine auteur-intervjuobjekter, samtidig som intervjuet slik ble en vei til å lære av mestrene. Både Dreyer, Widerberg og Carlsen, som intervjues i *Fants* første årgang, knyttet sin filmskaperrolle til et auteurbegrep med romantiske og elitistiske aner. Også kritikerrollen i *Fant* var knyttet opp til kunstkjenners rolle som fortolker og formidler av filmkunsten.

¹²⁵ Blant annet et intervju med Michelangelo Antonioni oversatt fra *Bianco e nero* (tilknyttet *Centro Sperimentale*) og et lengre intervju med Agnes Varda oversatt fra *Cahiers du cinéma* som går over to numre (nr 3 og 4/5).

Det var i hovedsak ved å presentere anerkjente europeiske auteurs eller frontfigurer for nye bølger at *Fants* redaksjon brakte filmen som en selvstendig kunstart på norsk filmkulturs debattkart. Samtidig var det det foregående årets opprør i Norsk Film som dannet den polemiske konteksten for tidsskriftets posisjonering i den norske filmkulturen. Dette gjorde at motbegrepsparet filmkunstner–spekulant formet den måten som refleksjonene om film som kunst tok form på. Men denne dikotomien forutsetter at det finnes noen som anser film som næring – den trenger en fiende. Denne står det lite om i *Fant*, men det må være den kommersielle filmen og de som drev med film som næring. Heller enn produsentene, som ofte var identisk med regissørene selv, var det kinoene, samlet i Kommunale Kinematografers Landsforbund (KKL), som utgjorde fienden. Spørsmålet er om hansken *Fant* kastet, ble plukket opp av redaksjonen i *Film & Kino*.

4.5.2 Fienden? *Film & Kino*

Opprettelsen av *Fant* var tema i lederen i andre nummer av *Film & Kino* i 1965. I motsetning til hva man skulle tro, tok man i lederen hatten av for idealisme, optimisme og for redaksjonen og Egil Monn-Iversen. *Film & Kino* tok til seg anklagen om ikke å være et seriøst tidsskrift, selv om man mente den var uberettiget, men så seg ikke tiltalt på andre punkter. I stedet omtalte redaktørene Gunnar Germeten og Egil B. Fonn *Fant* i rosende vendinger: «Stoffet er aktuelt, personlig og engasjerende. Bladet har en stil og tone som passer godt for vårt nokså ungdommelige filmskaper- og filmseer-miljø» (1965). Det er mulig man kan ane en viss faderlig tone her, men i det store og hele anerkjente *Film & Kino* behovet for det nye tidsskriftet. Det eneste stedet der *Fant* synes å ha truffet et sårt punkt, er der *Film & Kino* i lederen sier seg «litt lei for at *Fant* ikke vil anerkjenne *Film & Kino* som et seriøst filmtidsskrift» og kom med følgende oppfordring: «Vi skal ikke ta opp noen debatt om det, og vil bare anbefale alle å ta for seg nr. 1 for 1965 av de to tidsskrifter og gjøre seg opp en mening selv» (Germeten & Fonn, 1965). Hvor radikale var *Fant* i den samtidige filmkulturen?

Hvis man følger oppfordringen og leser *Film & Kinos* første nummer i 1965, ser man et tidsskrift som viste stor interesse for filmkunstens utvikling internasjonalt og for den norske filmens situasjon. Da KKL ga bransjebladet *Norsk Filmlad* nytt navn og ny layout ved inngangen til 1965, var det ifølge lederen for at det skulle bli «et talerør for nettopp dem som vil være med på å skape et rikere og mer kvalitetsbevisst filmmiljø i Norge.» Navneskiftet markerte omlegging til et bredere bransjeorgan og publikumsblad, noe som innebar å gi avkall på medlemsstoffet, som hadde dominert innholdet, og heller satse på faglige artikler. Det første nummeret var om amerikansk film, men i lederen ble det annonsert at det neste skulle bli et

spesialnummer om fransk film og det påfølgende et om norske film- og kinoforhold. Og på tross av at det første nummeret omhandlet amerikansk film, og at den første artikkelen løfter fram Samuel Bronstons historiske praktfilm *Romerrikets fall*, var det film som kunst som preget artiklene. *Film & Kino* hadde kjøpt inn artikkelen «John Ford – en epoke i amerikansk film» fra *Film Culture*, en artikkel der Michael Barkun, i tråd med et auteurbegrep fra *Cahiers*, skrev om Fords førti års sammenhengende produksjon «preget av en manns skaperevne» og utdypet: «Vi må nøye oss med å granske filmene hans om vi skal forsøke å finne ut hva han vil ha sagt, sette sammen likt og ulikt, og på den måten utkrystallisere hans syn» (Barkun, 1965, s. 8). I tillegg hadde formannen i Oslo Filmklubb, Christian Bretteville, utarbeidet en omfattende indeks over John Fords filmer. Bladets midtsider hadde Sigurd Evensmos artikkel «My fair lady: Moro for alt folket – og kunst av høy rang» fått til disposisjon. Det er først og fremst i denne artikkelen at den anti-elitistiske holdningen som var kjent fra Filmsamfunnet og *Filmdebatt*, og som kjennetegnet *Film & Kinos* profil, kom fram:

Det fins mange vrangforestillinger om film, og de fleste er harmløse. Men en av dem skiller seg ut både ved opplagte skadevirkninger av stort omfang og ved å være seiglivet inntil udrepelighet. Det er vrangforestillingen om et skille mellom kunst og underholdning på kino. (Evensmo, 1965, s. 22)

Evensmos poeng er at filmer som *My fair lady* (George Cukor, 1964) og *Westside story* motbeviste denne «nærmest udrepelige» vrangforestillingen om et motsetningsforhold mellom film som kunst og film som underholdning. Sven Krohn har en lengre artikkel om Orson Welles: «Geni eller engangskunstner», og den amerikanske filmindustriens forræderi mot dette geniet. Pål Bang-Hansen bidro med en artikkel om den amerikanske regissøren Elia Kazan: «Elia Kazan produserer selv sine filmer, og har siden 1954 helt kunnet velge hva han ville gjøre, og hvordan han ville gjøre det, ingen pengemektig produsent sto over og bestemte» (Bang-Hansen, 1965, s. 13). Deretter fulgte en artikkel om hvordan det amerikanske filmmarkedet hadde fått øynene opp for europeisk film. Det ble også introdusert en ny kronikkserie der Elsa Brita Marcussen omtalte aktuelle og sentrale filmer som ble satt opp i Oslo. I det første nummeret presenterte hun italiensk nyrealisme og filmkunstnere som Rossellini, Visconti, Germi, samt Truffauts siste film *La peau douce* (1964). I det hele tatt er bladet preget av en sterk orientering mot film som kunst, og mot regissøren som kunstner. Likevel kan det innvendes at det først og fremst var regissører med allerede etablert auteurstatus og publikumsappell som ble viet oppmerksomhet.

Dette er altså umiddelbart før *Fant* kom med sitt første nummer. Men også før dette kan *Film & Kino* sies å ha vært preget av en ny orientering mot film som kunst. Det at man i

tidsrommet 1955 til 1965 ikke hadde et alternativ som *Fant*, hadde ført til at de som brant for film i Norge, skrev for *Norsk Filmblad*.¹²⁶ I årene før *Fant* utgis første gang, skrev *Filmdebatts* redaktør Elsa Brita Marcussen, Oslo Filmklubbs formann Christian Bretteville og en filmentusiast som Nicole Macé flere artikler for *Film & Kino* der man både så til utlandet og diskuterte norsk films lave kunstneriske nivå. I 1964 ble det pekt på at norsk film ennå ikke med rette kunne kalles folkekunst. «Den mest nærliggende grunn», sto det i lederen, var at det var så få som ønsket «å nytte denne unge kunstform som sitt uttrykksmiddel» (Germeten & Fonn, 1964a). *Film & Kino* var altså tidlig ute med å påpeke at norsk films prestisje lå lavt i forhold til filmen i andre land, og i forhold til de øvrige kunststartene. *Film & Kino* understreket at en endring ikke kunne skje over natten, men at det var en langsiktig oppgave å «bringe norsk film opp på høyde med norsk teater, litteratur og bildende kunst, både når det gjelder omfang og kvalitet. Da vil filmen bli et aktuelt alternativ for skapende kunstnere, og norsk film kommer til å fortjene navnet folkekunst» (Germeten & Fonn, 1964a).

Fra og med 1965 kunne filminteresserte lese lengre artikler om Antonionis *Deserto rosso* og Godards «siste filmeksperiment» *Une femme mariée* i både *Film & Kino* og *Fant*, der begge bladene siterte Godards egne ord om filmen: «Kort sagt en film hvor filmen tumler seg fri og lykkelig over ikke å være noe annet enn seg selv.» Mens *Fant* kjøpte inn *Bianco e nero*s artikkel om Antonionis film, kjøpte *Film & Kino* sin artikkel fra *Sight and Sound*. For virkelig å understreke den kontinentale orienteringen var *Film & Kinos* andre nummer i 1965 et spesialnummer om fransk film med artikkelen «Ny bølge eller ny film?» av Gilles Jacob gjengitt fra *Sight and Sound* og lange artikler om Louis Malle, Jean-Luc Godard, Jacques Demy, Agnes Varda og Alain Resnais og en indeks over François Truffaut levert av Christian Bretteville. Det er altså ikke når det gjaldt synet på filmen som kunstnerisk uttrykk og på regissøren som likeverdig forfatteren og maleren at *Fant* og *Film & Kino* skilte lag. Som nok en leder i *Film & Kino* viser, ble forventningene til norske filmskapere knyttet til forestillingen om auteuren:

Etter krigen er det først i det aller siste vi har fått et film-miljø i Norge. 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

¹²⁶ Christian Bretteville blant annet bidro med artikkelen «Den nyeste kunststart er blitt voksen» (1964), der han tok et tilbakeblikk på de siste tjue årenes filmhistorie og den rivende utviklingen siden annen verdenskrig: italiensk nyrealisme, fransk ny bølge, den italienske trioen Antonioni, Fellini og Visconti, fornyelser i England, Japan, Polen, og India og nye økonomiske strukturer i filmindustrien. Artikkelen inneholder også en interessant inndeling i filmtyper: 1) film som bryter nye veier når det gjelder form og innhold (*Hiroshima min elskede*, *Natten*, *8 1/2I*), 2) film med sosiale eller politiske debattinnlegg (*491*, *Dr. Strangelove*), 3) moderne underholdningsfilmer, 4) superkolossalfilmer (*Cleopatra*, *Ben-Hur*) og 5) den konvensjonelle filmen.

bruke filmen som et kunstnerisk uttrykksmiddel på samme måte som forfatteren bruker romanen, lyrikeren diktet og dramatikeren teateret. (Germeten & Fonn, 1966b)

Film & Kino var ikke polemiske som *Fant*, men tok filmen i betraktning både som kunst og som næring. Det som preget den norske filmkulturen og *Film & Kino* var bevisstheten om en ny orientering i filmspørsmål: Mens det ble påpekt at film tidligere ble ansett som kommersiell vare, var det nå viktig å bringe på det rene at film er kunst. Dette kommer til uttrykk i alle de tre tidsskriftene *Fant*, *Film & Kino* og *Rushprint*. Det siste spurte retorisk i sin første leder: «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?» (Munch, 1965b, s. 3). På tross av sin polemisk anlagte leder, der redaksjonen satte opp skillet mellom film som kunst og film som næring, fremstår derfor *Fants* første nummer som mindre filmpolitisk radikalt. KKLs omlegging av *Film & Kino* i 1965 gjorde at *Fant* ikke riktig traff med det slaget de langet ut i lederen. Derimot egget de enkelte innleggene i *Fant* til debatt med et klart generasjonsperspektiv. Men hvilken rolle spiller auteurbegrepet i disse debattinnleggene?

Etter opprøret i Norsk Film og omleggingen av stønadsordningen i 1964 synes det som om det var konsensus om at film er kunst, og at regissøren er kunstner. Det er derfor ikke åpenbart at begrepet hadde polemisk potensial i norsk filmkultur, med mindre det var selve kunstbegrepet det sto strid om. KKL sto for et folkelig kunstbegrep, mens *Fant* hadde et elitistisk kunstbegrep, og som opposisjonell fikk *Fant* sette premissene for debatten. I sitt andre nummer var *Fant* langt mer slagkraftig når Statens filmkontrolls sensur av Bergmans *Tystnaden* og Sjömans *491* ble satt på dagsordenen. Sensurstriden var en av de få filmdebattene som mobiliserte bredt. Andre viktige debatter *Fant* initierte, tok form av angrep på enkeltpersoner som representerte institusjoner, her særlig kinosjefene og KKL, og ikke minst Sigurd Evensmo, som ble en skyteskive for *Fant* både som filmforfatter, filmsensor og filmpolitiker.

4.5.3 Filmkunst: for folket eller kunstneren?

«Det skal bli en god film der ikke en eneste scene frir til publikum», skal Arnljot Berg, ifølge *Fant*, ha fortalt til ukebladet *Aktuell* om arbeidet med debutfilmen sin i 1965 («Om man så skal si det selv», 1965). Det å skjele til publikums ønsker var noe av det verste man kunne gjøre hvis man tok film seriøst på 60-tallet. Motsetningen mellom film som kunst og film som underholdning og vare var grunnleggende i alle filmdebattene. Når det gjelder angrepene på KKL og kinosjefene som ifølge *Fant* ikke prioriterte seriøs film, ble auteurbegrepet knyttet til kunst som motsetning til underholdning. Dette var en videreføring av 1950-tallets motsetning mellom filmkunstneren og spekulanten. Men etter opprøret i Norsk Film var det ikke

lenger hovedsakelig filmprodusenten, men filminstitusjonene, som fylte rollen som spekulanter og dermed ble de den kunstneriske filmens fiender. De norske (spekulative) komediene var fortsatt en viktig skyteskive, men det var særlig institusjonene som understøttet produksjonen av komedier og Hollywood-filmenes dominans på de norske kinolerretene, som ble refset.

«Vårværet i norsk filmmiljø er i vintermånedene blitt avløst av den reneste skittentøyvask når det gjelder kinodriften», kunne *Film & Kinos* redaksjon melde i lederen «Kunst og kasse» i 1966. «En kvinnelig redaktør av et herværende tidsskrift har forenet krefter med enkelte byrådirektører og har beskyldt praktisk talt hele vår kinosjefstand for å være kulturfiendtlige» (Germeten & Fonn, 1966a, s. 4). Kommunale Kinematografers Landsforbund forsvarte seg mot *Fants* redaktør ved å vise til «betydelige ofre på kulturpolitikens alter»: Flere kinoer gikk med betydelig underskudd, i likhet med utgivelsen av tidsskriftet *Film & Kino*. Men: «Dette betyr ikke at vi ikke kan – eller vil – gjøre mer for den verdifulle filmen», skrev redaktørene (Germeten & Fonn, 1966a, s. 4). For KKL var det avgjørende at KKL skulle klare å «selge» den nye «vanskelige» filmen til publikum. Dette var også tema i lederen «Filmvalg og kulturpolitikk» i *Film & Kino* 1966, der kinodirektør Arnljot Enghs debattinnlegg fra årsmøtet ble gjengitt: «Enkelte filmkritikere og distributører har den senere tid rettet angrep på kommunale kinosjefer for at verdifulle filmer har vanskelig for å få den plass de fortjener på kinematografenes repertoar» (Engh & Germeten, 1966).¹²⁷ Enghs syn på saken var at: «prinsippet om balansering mellom kultur og kasse [var] et uriktig og farlig utgangspunkt for kommunal kinodrift» (Engh & Germeten, 1966). I stedet hevdet kinodirektøren at det var kinosjefenes «første plikt å sikre tilfredsstillende oppsetting av den verdifulle seriøse film.»

KKL ønsket seg bort fra motbegrepsparet ved å argumentere for muligheten, og nødvendigheten, av å forene kunst og underholdning. Dette kom til uttrykk når KKL viste til at film ikke må møte kommersielle krav, men behandles som kultur, og at det derfor var behov for å finne og iverksette tiltak som fikk publikum til kinoen for å se filmkunst. KKL la dermed ansvaret over på kommunene og foreslo en rekke tiltak for å bedre filmprogrammene.¹²⁸ KKL avviste derfor ikke *Fants* kritikk. De kastet bare ballen videre til byråene og kommunene ved

¹²⁷ Lederen er en sammenfatning av kinodirektørens innlegg på et åpent diskusjonsarrangement i tilknytning til KKLs årsmøte i 1966.

¹²⁸ Et viktig forslag var at Kirke og kulturdepartementet skulle opprette en post på budsjettet til premiering av distributører som importerer særlig verdifull film. Forslagene til kommunene kort oppsummert: 1 rådgivende utvalg som veileder i valg av filmprogram, 2 filmfaglige kurs for kinosjefer, 3 skolekino for å øke ungdoms bevissthet om den verdifulle filmen, 4 sterkere støtte av filmklubber, 5 *art cinema*-er i større kommuner og faste dager for verdifull film i mindre, 6 ambulerende filmfestivaler og andre filmformidlingstiltak (Engh & Germeten, 1966, s. 65).

å peke på at også de måtte hjelpe til å stimulere interessen for den verdifulle filmen. Byråsjef Erling Bergendahl ønsket seg også bort fra denne dikotomien i artikkelen «Hva filmen bringer verden»: «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 atskilte begreper, for det ene utelukker ikke det annet» (Bergendahl, 1965, s. 249).

KKL og byråsjef Bergendahl avviste det motsetningsforholdet *Fant* satte opp mellom kunst og underholdning. Men samtidig viste de sympati med *Fants* sak og ønsket å bli våpenbrødre med *Fant*, som dermed sto i fare for å miste sin opprørske posisjon. Hvordan kunne *Fants* videreføring av motbegrepsparet kunstnerisk–kommersiell underholdning skape en plattform for en ny generasjon filmskapere? Dikotomien mellom film som kunst og film som underholdning var ikke et lykkelig utgangspunkt for filmentusiaster og unge filmskapere som ønsket å nå ut til et nytt publikum. Pål Løkkeberg tok avstand fra denne dikotomien da han uttrykte at han ønsket at *Liv* skulle være underholdende: «Jeg bruker ordet 'underholdende', vel vitende om at det nærmest er blitt et tabuord. Men jeg begriper ikke at det innebærer et kunstnerisk kompromiss å være underholdende» (Macé, 1966, s. 305). Også regissøren Knut Bowhim poengterte i intervju med *Film & Kinos* Bjørn Bjørnsen (1966) at norsk film ble vurdert som: «*Enten seriøs kunst, eller odiøs farse.*» Motsetningen underholdning–kunst var ikke særlig egnet som utgangspunkt for et filmkunstnerisk program for en ny generasjon, men den var filmpolitisk og kulturpolitisk aktuell og forente *Fant* og KKL i kampen mot luksus-skatten, en kamp de vant i 1969.

4.5.4 Sensurdebatten: Generasjonsopprør og filmdiktingens frihet

Det var først og fremst sensurdebatten som ga auteurbegrepet polemisk brodd på andre halvdel av 60-tallet. Motsetningsforholdet mellom underholdning og kunst lå også til grunn for Sylvi Kalmars fordømmelse og forklaring av sensuren i lederen i andre nummer i 1965: «Vi tror neppe det ligger noen annen innstilling til grunn for sensurinngrepene enn den sørgelige og dypt rotfestede: Film er ikke kunst, film er billig masseunderholdning» (Kalmar, 1965c). I sensurstriden ble auteurbegrepet først og fremst knyttet til et semantisk felt med begreper som «ytringsfrihet» og «kunstens integritet» og til mer generasjonsspesifikke erfaringer som «ny virkelighet» og «ny uttrykksform.» Som Kalmars leder viser, var nyskaping sentralt: «Fra Euripides over Shakespeare til i dag en Jean Genet har dikterne kretset om tabuer, stormet tabuer, flyttet grenser for erkjennelsen – og utsatt seg for fordømmelse fra dem som bevarer det bestående ved å kvele om det fornyende» (Kalmar, 1965c).

Mens *Fants* redaksjonsmedlemmer hadde stått for alt innholdet i det første nummeret, viser det andre nummeret at sensurdebatten mobiliserte utover det lille filmmiljøets rekker. Bidragsyterne her var Oslo Filmklubbs Erik Pierstorff, den svenske filmregissøren Vilgot Sjöman, den danske regissøren Klaus Rifbjerg, den norske forfatteren Johan Borgen og nestformann i Kulturrådet, pianisten Kjell Bækkelund. På et generelt plan koblet Pierstorff sensuren til kunstens frihet:

Synspunktene er velkjente fra litteraturhistorien. Og det er i og for seg helt rimelig at de nå vendes mot filmen, i en periode hvor filmen går over fra å være et industri- og underholdningsprodukt til å bli et uttrykk for den selvstendig skapende personlighet. At sensuren rettes mot *491*, og at det derved reises en opinion om sensurens avskaffelse, er et tegn på at filmkunsten er blitt myndig – at den har felt sine melketenner og kan bite med kraft. Smertefullt som forbudet må kjennes for *491*s forfatter og regissør, må de dog ha bevisstheten om at de med sitt verk har stormet en barrikade for filmdiktingens frihet. For denne film er diktning. (Pierstorff, 1965, s. 13)

Autoritetens sensur ble slik et tegn og en bekreftelse på filmens kunstneriske verdi. Nettopp det at den er i stand til å bryte tabuer og sprengre grenser, viser at den hører til i det modernistiske kunstneriske prosjektet der nettopp «ny virkelighet – ny kunst» er det sentrale. Pierstorff, Sjöman, Rifbjerg og Borgen rettet oppmerksomheten mot at sensuren av særlig *491* må forstås i et generasjonsperspektiv og et modernismeperspektiv: En ny virkelighetsoppfatning krevde at en ny del av virkeligheten blir vist frem, og i en ny form. I den norske sensurstriden kolliderte en eldre og en ny virkelighetsoppfatning, noe blant annet Johan Borgen pekte på i sitt innlegg:

Hvis vi ikke erkjenner at modernisme i videste forstand – det gjelder all form for eksperimentell form som vanebrydende innhold – betegner et totalt brudd, ja da vil vi bli hengende i skiftende former for hykleri, snobberi og ivaretagelse av «de andres» tarv. Derfor tror jeg det er her hunden ligger begravd. Vi må innse at den tiden vi er inne i, er en total oppbruddstid. Naturligvis kan ikke gamle kunstnere innrette seg på det, de får arbeide på sin måte, eventuelt med det tilskudd tiden kan skjenke dem ved det man kaller påvirkning. For de yngre, naturlig revolusjonære kan det ikke være noe valg, bare en nødvendighet. (Borgen, 1965, s. 18)

I Danmark mente man at det nærmet seg en opphevelse av filmsensuren for voksne.¹²⁹ Klaus Rifbjerg så derfor i *Fant* med medlidenhet på den norske situasjonen:

Tystnaden ble beskåret i Norge, og nu forbyder man *491*. Man forstår, at kunstens vilkår i Norge er slette – men man kan med bitter ironi håbe, at formynderstatens tyranni vil fremkalde det oprør, der er nødvendig for at en nation af voksne holdt på barnestadiet, kan få lov til selvstændigt

¹²⁹ I 1969 fikk Danmark en ny sensurlov der sensur av film for voksne ble avskaffet.

og for egen regning at tage stilling til om et kunstværk, en roman, en film er noget værd – og dermed blive rigtig voksen. (Rifbjerg, 1965, s. 17)

Sensurstriden skjøt fart da bluferdigheten ble krenket av Jens Bjørneboes *Uten en tråd* i 1966 og seksualmoral og sensur ble et tema i det norske kulturlivet. Men de norske filmene utfordret ikke filmkontrollen i dette tiåret, og innen dette opprøret kom til uttrykk i den filmkunstneriske praksisen, hadde også de norske filmdebattene forandret seg. Mens sensurdebatten i 1965 ikke var partipolitisk, ble den raskt politisert. I 1967 skulle filmkontrollsjef Karen Bøe Skaug ifølge VGs Don Segundo (1967) ha uttalt at det i Norge, i motsetning til i Sverige og Danmark, der det gikk mot opphevelse av sensuren, «ikke er aktuelt å tenke på å ta et slikt fryktelig skritt fra høyre til venstre.» Fra 1968 ble motstanden mot sensur institusjonalisert da journalisten og forfatteren Bjørn Bjørnsen og formannen i Oslo Filmklubb dannet foreningen Fri Film. I et intervju i *Arbeiderbladet* 19. mai 1969 hevdet Bjørnsen at: «filmsensuren virker på den måten at de konservative og reaksjonære filmene slipper gjennom, mens de radikale, 'samfunnsfarlige' blir stoppet» (Evensmo, 1969, s. 115).¹³⁰

Politiseringen av sensurstriden skjedde samtidig med ungdomsopprørene og radikaliseringen av de intellektuelle miljøene, og det var også først da opprøret mot sensuren kan sies å ha tatt form av et kunstnerisk program. Både Clemens *Klimaks*, Løkkebergs *Exit* og Bang-Hansens *Douglas* var debattinnlegg i sensurstriden. Alle tre beveget seg bort fra den personlige filmkunstnerrollen og mot en mer provoserende filmskaperrolle, i tråd med dreiningen internasjonalt, der modernismen ble koblet sammen med en politisk radikalisme. Dette kom tydelig til uttrykk da Bang-Hansens før premieren på *Douglas* uttalte at han tok sikte på å skape «en grov realisme som ville provosere sensuren», og at den skulle være «et angrep på all småborgerlighet som gir seg utslag i intoleranse av forskjellig art» (Gjerset, 1970). Denne dreiningen mot en mer samfunnsengasjert filmskaperrolle manifesterte seg også i *Fants* innhold, der det ble mer av samtidige kunstneriske filmskoler og mindre av de eldre mesterne. Dreiningen fra *kunstpolitikk* til *politisk kunst* skjedde gradvis fra *Fants* siste nummer i 1966. Også i *Film & Kino* ble det viet plass til artikler om blant annet *New American Cinema* og

¹³⁰ Sigurd Evensmo virket som filmsensor fra 1962 til 1978 og ga i 1969 ut boken *Vold i filmene: Ett års kino-programmer i Norge og noen perspektiver* og i 1971 *Den nakne sannhet: Sex i filmene*. 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 han 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 60-tallet. Evensmo stilte seg kritisk til karakteristikken av denne økningen som en «sexrevolusjon» og hevdet at motivene bak denne «sexdyrkelsen på kinoduken» hadde lite å gjøre 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.

Cinema Nuovo, og man kunne merke en politisering i rapportene fra de store filmfestivalene der sympatien gikk til de radikales opprør.

I 1965 sto sensurstriden i en tradisjon der filmkunst ble koblet til åndsverk og ytringsfrihet. I den grad striden ble koblet til et modernistisk kunstbegrep, var det fordi sensuren også forhindret nyskaping. Men kritikken om sensur rammet også andre enn filmsensorene. Også i egenskap av manuskriptforfatter og medlem av Statens produksjonsutvalg ble Sigurd Evensmo *Fants* skyteskive.

4.5.5 Auteurbegrepet og manuskriptforfatterkrisen

En sentral erfaring som aktualiseres når auteurbegrepet knyttes til 60-tallet, er det som har blitt kalt «manuskriptkrisen i norsk spillefilm»:

Manuskriptkrisen har forbindelseslinjer til den såkalte *auteur*-teorien, som skulle bli retningsgivende for mye norsk filmproduksjon fra slutten av 1960-tallet. «Teorien» er snarere en kunst- og kunstnerideologi som hevder at filmskaperen er like mye kunstner som forfatteren eller den bildende kunstneren, og at regissørens personlige preg skal komme til uttrykk på lerretet. (Hanche et al., 2004, s. 67)

Når opprinnelsen til manuskriptkrisen tilbakeføres til dette tidsrommet, er det verdt å undersøke på hvilken måte forholdet mellom film og manuskript ble diskutert av den unge generasjonen på 60-tallet. I hvilken forstand ble det norske auteurbegrepet formet av debatter om manuskriptforfatterenes og manuskriptets posisjon i filmproduksjonen? Og i hvilken forstand formet begrepet i sin tur debattene? Ved å gjøre et kort dypdykk ned i *Fants* og den unge generasjonens angrep på manuskriptforfatteren Sigurd Evensmo og Statens filmproduksjonsutvalg ønsker jeg å fremheve de ulike erfaringene som aktualiseres når auteurbegrepet kobles til «manuskriptkrisen» i dette tiåret. I hvilken forstand ble ideen om regissøren som kunstner formet i opposisjon til manuskriptforfatterfunksjonen?

Foruten å være filmsensor og medlem av Statens filmproduksjonsutvalg ble Sigurd Evensmo ved sin filmkunstneriske praksis en representant for et foreldet filmsyn som den nye generasjonen stanget hodet mot. I 1966 var tre av syv norske filmer basert på litterære forelegg, blant dem *Afrikaneren* i regi av Barthold Halle og med manuskript av Sigurd Evensmo.¹³¹ Evensmo hadde bearbeidet sin egen novelle med samme navn. Den hadde vært en av tre vinnere av en konkurranse, i regi av Den Norske Bokklubben, som nettopp hadde til hensikt å kartlegge norske litterære verk som egnet seg for filmatisering. Evensmo hadde selv rådet til den nye kunstneriske lederen i Norsk Film om at han burde «La 2–3 filmforfattere

¹³¹ 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.

kartlegge vår skjønnlitteratur» for å finne ut hva som egnet seg for filmatisering. Dette forslaget og øvrige av Evensmos uttalelser om film vekket harme hos unge filmentusiaster.

Rolf Løvaas i *Fant* tok på seg arbeidet å motsi «filmbransjens koryfe offentlig» i artikkelen «Skal vi bli et folk av fikse filmskreddere?» (1966). Løvaas mente Evensmos forslag var verdiløst, og at det kunne «villede de bestrebelse som nå gjøres på å bringe norsk film ut av bakevjen.» Begrepet om auteuren sto sentralt i Løvaas' argumentasjon. Han påpekte at en overføring fra litteratur til film er «en artistisk skapende prosess» og ikke en «reproduksjon»:

Evensmos forslag kan bare ha verdi hvis vi vil innskrenke oss til å betrakte film som et fotografisk håndverk. Det er alltid mulig for en dreven filmskredder å overføre litterære skildringer til adekvate filmbilder, å muliggjøre den skrevne dialog. Det kan komme mye rart ut av slikt bilde-neskeri, men *film* blir det som regel ikke. (Løvaas, 1966, s. 51)

Løvaas bruk av *filmskreddere* som betegnelse på regissører var i tråd med den franske auteurkritikkens motbegreper til auteur: *metteur en scène*. Løvaas ønsket også en mer bevisst bruk av begrepet filmkunstner, som han mente ikke hadde noen presis betydning i den pågående filmdebatten: «Evensmo bruker uttrykket 'filmkunstner', men skal det være mer enn en frase, så må vi regne med at det gjelder de samme lover for en filmskaper som for andre filmkunstnere» (Løvaas, 1966, s. 51). Ifølge Løvaas burde filmskaperen stå fritt til selv å velge sin inspirasjon, fra avisreportasjer, livet selv eller litterære verker, selv om dette neppe ville gi en «parade av den norske litteraturens perler», slik han antok at Evensmo hadde tenkt seg.

Mens Evensmo etter krigen hadde vært en av de mest sentrale forkjemperne for film som kunst, ble det nå tydelig at han var på linje med KKL, som fryktet at den ene bølgen etter den andre skulle «skylle gjennom kinosalen, til de [hadde] tatt med seg den siste kinogår» (Germeten & Fonn, 1964b). I *Fants* spalte «Klipp» ble det harselert over Sigurd Evensmos betegnelse for de «siste modernistiske moteskrik» som *Keiserens nye klær* på NRK.¹³² Ved å sitere Evensmo selv ønsket man å blottlegge hans bakstreverske holdning overfor filmen og publikum:

Det er et nokså slående fenomen at filmer av den modernistiske typen, som har fått strålende kritikk av pressen jevnt over, opplever at en stor del av publikum forlater lokalet på et nokså tidlig tidspunkt. Og da kan man naturligvis si at der går den gemene hop da, som ikke orker dette. Men jeg vil være så dristig å si at i blant har den gemene hop rett. Iblant dreier det seg i denne modernismen om keiserens nye klær, og ikke bare

¹³² Det ble ikke poengtert av verken Evensmo eller *Fants* redaksjon at Evensmo ga den nye bølgen modernisme samme betegnelse Robert Benayouns i essayet «The Emperor Has No Clothes» i *Positif* i 1962.

om noe som intellektuelt sett er blitt altfor vanskelig for den alminnelige mann. («Denne modernismen,» 1965)

På mange måter var det Evensmos generasjon, og ikke mellomgenerasjonen, den nye generasjonen måtte ta et oppgjør med. Som Skouen tilhørte Evensmo den generasjonen intellektuelle der kulturradikalismen i kombinasjon med politisk venstreorienterte synspunkter aldri hadde omfavnet modernismen. *Fant* dømte Evensmos linje for demagogi og sensur. Filmatiseringen av *Afrikaneren* ble derfor stadig latterliggjort i *Fant*.

Ved å frigjøre filmen fra Evensmos didaktiske linje og gjøre den til et sted for formmessig utforskningen av erfaringen av en ny virkelighet ble *Fants* angrep på Evensmo viktige for å etablere en ny holdning til film som kunst og gjøre mediet attraktivt for unge «søkende» kunstnere.

Når manuskriptkrisen i norsk film knyttes til dette tiåret, må det også ses i sammenheng med at ingen profilerte forfattere i Norge tok filmen i bruk, slik Robbe-Grillet hadde gjort det i Frankrike eller Widerberg, Donner og Sjöman i Sverige.¹³³ I filmforbundets tidsskrift *Rushprint* påpekte man at en ny giv til filmkunsten var avhengig av at filmkulturen kom i kontakt med utviklingen i kunsten for øvrig:

Både strømninger ute og stadig bedre forhold her hjemme gjør at det nå snart bare er oss selv det står på. Men for å nå videre trenger vi i høyeste grad å bryte ut av den isolasjon som nok for en stor del gjør seg gjeldende. Vi søker kontakt utad og håper det kan bli gjensidig nytte. Vi er interessert i å tre inn i den krets hvor man flytter grenser og hvor man tar opp problemer uten sidehensyn. (Munch, 1965c)

I det samme nummeret ble Johan Borgen intervjuet om forfatterens syn på filmen. Han mente filmen hadde betydd lite i kulturbildet etter krigen, men at dette nå kunne endre seg. Samtidig innrømmet han at hans egen generasjon ikke har noen trang til å uttrykke seg på film: «Vi har hendene fulle med å flytte våre egne grenser» ("En forfatter ser på filmen. Intervju med Johan Borgen," 1965). Våren 1966 inviterte *Rushprint* til debatt om temaet «Filmen og forfatterne». På forfatterforeningens konferanse året før hadde det kommet fram at svært mange forfattere ønsket å sette seg inn i det «nye» kunstneriske mediet. Den samme foreningen, i samarbeid med filmforbundet og teateravdelingen i fjernsynet, bestemte seg derfor for å lage et nytt seminar der filmfolk og forfattere kunne møtes. Regissøren Jan Erik Düring (1966) etterlyste

¹³³ I Sverige gjorde inspirasjonen fra den franske bølgefilmen seg gjeldende da tre etablerte skjønnlitterære forfattere og filmentusiaster debuterte. Det var Vilgot Sjöman med *Älskarinnan* (1962), Bo Widerberg med *Barnvagnen* (1963) og Jörn Donner med *En söndag i september* (1963). Den danske modernistske forfatteren Klaus Rifbjerg var avgjørende da modernismen i dansk film slo gjennom med Rifbjergs og Palle Kjørulff-Schmidts *Weekend* i 1962 og *Der var engang en krig* i 1966.

i denne sammenheng de unge forfatterne: «De som forkaster alt som heter norsk film med en oppgitt mine og en skuldertrekning.»

Samtidig ble det sådd tvil om den unge søkende kunstnerens muligheter hvis vedkommende skulle ønske å benytte seg av spillefilmen, siden han neppe ville slippe gjennom nåløyet, Statens filmproduksjonsutvalg, som vurderte alle prosjekter på bakgrunn av manuskriptet. Filmproduksjonsutvalget ble «flaskehalsen i filmproduksjonsmiljøet», og det ble gitt ansvaret for at kvaliteten på den norske filmproduksjonen ikke løftet seg etter opprøret i Norsk Film og den nye stønadsordningen i 1964.

Når manuskriptets posisjon i de norske støtteordningene var det sentrale temaet i filmdebattene på andre halvdel av 60-tallet, henger dette sammen med at manuskriptet ble ansett som det svake leddet i norsk filmproduksjon og i støtteordningen. I 1966 omtalte Pål Bang-Hansen filmmanuskriptet som «en hasardiøs historie som skrives når dagens fast betalte jobb er unnagjort» i *Film & Kino* (Bjørnsen, 1966, s. 178).¹³⁴ Ifølge Bang-Hansen var problemet at man ikke hadde ordninger som støttet arbeidet med manuskript, samtidig som manuskriptet spilte en avgjørende rolle i støtteordningen. Løsningen måtte enten være å støtte skrivingen av filmmanuskripter eller å redusere manuskriptets betydning i søknadsprosessen. Manuskriptets svake stilling hang sammen med økonomi – med muligheten for å leve av å lage film – men det hadde også med estetikk å gjøre: «Til grunn for sine vurderinger har Statens filmproduksjonsutvalg til i dag utelukkende lagt litterære kriterier. Man har *ikke* oppmuntret til eksperiment, ikke oppfordret til søken etter ny form, enda alle ansvarlige måtte være klar over at det er her det til nå har sviktet for norsk film» (Kalmar, 1966, s. 7).

Når auteurbegrepet blir koblet til det modernistiske «ny virkelighet – ny kunst», ga det seg utslag i fire ulike forventninger: 1) at flere forfattere skulle vie seg til filmen, siden den nye virkelighetens forfatter var regissør, 2) at flere forfattere ville skrive originalmanuskripter for film i stedet for at filmfolk adapterte bøker, 3) at det skulle komme nye støtteordninger for at regissører skulle få mulighet til å utarbeide egne ideer til *gode* manuskripter, og 4) at det skulle komme en ny stønadsordning som heller vektla *visjonen* til den enkelte regissøren eller kunstneren enn manuskriptet.

I *Fant* var det særlig dette siste synet som gjorde seg gjeldende, med Pål Løkkeberg og Anja Breien som viktige eksponenter. Etter premieren på *Liv* hevdet Løkkeberg i *Fant* at i stedet for å ensidig vektlegge manuskriptet, burde det satses på person, for at «det ikke skulle stå på et manuskript hvorvidt man kunne leve av å være filmmann eller ikke» (Kalmar, 1968,

¹³⁴Også Nils R. Müller så dette poenget og foreslo at man som i Danmark skulle få støtte til å utvikle manuskript.

s. 31). I det samme nummeret uttrykte Anja Breien, som akkurat da hadde avsluttet sitt bidrag til *Dager fra 1000 år*, sin frustrasjon: «Det skjer ingenting i norsk film. Det sitter en inkompetent gjeng og forkaster alle forslag fra dem som vil noe nytt» (Breien, 1968, s. 56). Breien hadde som Løkkeberg kommet tilbake til Norge med utdannelse fra IDHEC (1962–1964), men opplevde at det sendretlige og byråkratiske norske støtteordningssystemet, som stadig utsatte de unges prosjekter med henvisning til for dårlige manuskripter, drepte all nyskapning: «Det er dette som preger produksjonsutvalget og norsk film i det hele – dette at de tør ikke satse! De spør: hva har du gjort før? Hvordan kan man da komme i gang?» (Breien, 1968, s. 57). Anja Breien anklaget produksjonsutvalget for ikke å prioritere de unge filmskaperens 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.» Denne helgarderingen fra myndighetenes side ga seg uttrykk i 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 dilettanter som ikke har vist hva de duger til i norsk film» (Breien, 1968, s. 56). Resultatet av denne helgarderingen var ifølge Breien at de norske filmene var «dårlige på den samme måten». Ifølge Breien var det bare Løchens *Jakten* og Løkkebergs *Liv* som var noe verdt i norsk film: «De har sine svake sider, men de er svake på en personlig måte» (Breien, 1968, s. 57). Den langdryge byråkratiske prosessen var den personlige filmens verste fiende, siden den medførte at man skrev for filmproduksjonsutvalget og ikke for filmen.

Mens auteurbegrepet ble sentralt for en generasjon unge filmregissører i Frankrike i polemikken mot en sterk manuskriptforfatterstand, fikk Sigurd Evensmo, i mangel av en slik tradisjon, duge som den norske kvalitetstradisjonen for *Fants* redaksjon de første årene. Når det først og fremst var manuskriptets posisjon i statens stønadsordning som ble et sentralt tema, må det ses i sammenheng med at man ikke hadde en gruppe mektige manuskriptforfattere som dikterte filmproduksjonen. Når manuskriptforfatterkrisen tilbakeføres til dette tiåret, er det interessant å merke seg at dette ikke bare handler om ideen om at regissørens visjon skulle telle tyngre enn manuskriptarbeidet, men at også fraværet av unge forfattere og kunstnere som ønsket å arbeide med film bidro til å skape denne kriseerfaringen.

Et kulturtidsskrifts *raison d'être*, foruten at det følger *tidens skrift*, er ifølge Jan Thon at det setter rammene for den offentlige samtalen. *Fant* satte dagsordenen for debattene om film og var en viktig pådriver for flere filmpolitiske saker, og tidsskriftet vant også frem med sitt syn. For å bedre de økonomiske vilkårene for regissøren foreslo også KKL i 1967 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 (Engh, 1967, s. 120).¹³⁵ Auteurbegrepet synes derfor å ha blitt brukt først og fremst i en debatt om hvordan staten bør legge til rette for at autoreer kan blomstre innen den statlig finansierte filmen, heller enn i en debatt om et filmkritisk og et filmestetisk kvalitetsbegrep. I det følgende avsnittet vil jeg se nærmere på auteurbegrepet og den filmkritiske praksisen i *Fant*.

4.5.6 Filmkritisk praksis i *Fant*

Det særegne ved auteurkritikken var at *la politique des auteurs* både var en estetisk skole, samt et kritisk utgangspunkt og en ramme for utviklingen av egen kunstnerisk praksis. Foruten filmkritikken står særlig manifestet sentralt for formuleringen av en kunstbevegelses program. Den første lederen i *Fant* er det nærmeste man kommer et manifest, men også Rolf Clemens' første artikkel synes å være inspirert av Truffauts manifest fra 1954 med sin polemiske tone. Videre er en kunstnerisk skoledannelse avhengig av å kunne vise til en tradisjon for å gi identitet og legitimitet til egen nyskaping. Hvilke kritiske idealer og tradisjoner ble opprettet i *Fant*?

Det som umiddelbart skiller *Fant* fra *Cahiers* de første årene, er nettopp fraværet av en tydelig filmkritisk praksis. I 1965 og 1966 viet faktisk *Film & Kino* den nye generasjonen norske filmskapere mer oppmerksomhet i filmkritikker og artikler enn det *Fant* gjorde.¹³⁶ Først i 1968 fikk *Fant* en fast del viet filmkritikk. Før dette besto kritikken hovedsakelig i Elsa Brita Marcussens to artikler i 1966, «4 norske filmer» (1966a) og «Skygger fra fortiden» (1966b), der hun tok for seg sesongens norske filmer ved å innta «den forbilledlige foreldreholdning overfor de 88 Filmforbunds barn» (E. B. Marcussen, 1966a, s. 30). Marcussens kritikk i *Fant* la riktignok mer vekt på estetikk enn det de mer sosialt orienterte artiklene hennes i *Filmdebatt* ofte gjorde, og hun knyttet også filmens kvalitet og fremtid til den nye generasjonens opprør og modernisme. Marcussen «foreldreholdning» ga seg utslag i en oppdragende og skarp kritikk, men en som likevel var orienterende og forsonende. Poenget med anmeldelsene var ikke å opprette kvalitetskriterier for en ny filmkunstnerisk praksis, men snarere å

¹³⁵ Den mest omfattende endringen som ble foreslått i KKLs henstilling til regjeringen om en filmreform, var oppheving av kinoskatten som skulle erstattes av et norsk filmfond under statens tilsyn.

¹³⁶ Både Pål Løkkeberg og Anja Breien ble intervjuet i *Film & Kino* i forbindelse med debutfilmene, som begge fikk fyldige anmeldelser. Det tredje nummeret i 1965 er et dobbeltnummer med «spesialartikler om norsk film». Under tittelen «Vårløsning i norsk film» imøteså man det kommende årets norske filmer med stor forventning: «Jo det er virkelig tøvær i norsk film for øyeblikket. En så variert og allsidig produksjon har vi sjelden sett maken til» (Vårløsning i norsk film, 1965).

veilede de norske filmskaperne. Ifølge Thon er en veiledende og didaktisk tilrettelagt kritikk fremmed for det unglitterære tidsskriftet (2001, s. 34). Man kan innvende at det er urettferdig overfor Marcussen og andre norske filmkritikere å anklage dem for den veiledende holdningen når man samtidig mente norsk film kvalitetsmessig gjorde det umulig å praktisere en unglitterær kritikk som hadde til oppgave å utfylle verket. «Når det slette verk ikke kan kritiseres, skyldes det at det mangler det minimum av kvaliteter som en kritikk forutsetter» skriver Thon, som påpeker at «kunst blir forstått som stor kunst» i unglitterære tidsskrifter (Thon, 2001, s. 34). Dette stemmer godt med *Cahiers'* praksis, der de unge kritikere hovedsakelig skrev om filmer de lovpriste som stor kunst, og lot det øvrige ligge – noe som gjorde det mulig å drive en kritikk som heller enn å være objektiv tok sikte på å utfylle og tenke videre med filmen.

Denne form for filmkritikk manglet i Norge, noe Sylvi Kalmar påpekte i sitt intervju med Pål Løkkeberg i *Fant* i 1968:

Sett at vi her i landet hadde hatt en skapende filmkritikk! Da hadde situasjonen for en filmmann vært en helt annen. Fra et tidsskrifts synspunkt er det den lange lyse fortvilelse: at vi får en god film, som får god kritikk, men man vet ikke hvorfor den er god, det artikuleres ikke! (Kalmar, 1968, s. 30)

I *Fant* ble det rettet mye kritikk mot den norske filmkritikken, og det hevdtes at norske filmkritikere ikke kunne skjelve skitt fra kanel. Men hvor var denne skapende kritikken i *Fant* de første årene? I denne kunstpolitiske fasen knyttet *Fant* til seg filmskaperne og fremtidige filmskaperne som Bang-Hansen og Clemens og siden, i 1968, Lasse Glomm, Per Blom og Sølve Skagen. Men eksempler på «skapende kritikk» eller anmeldelser av hverandres filmer fikk man ikke de første årene.

Pål Bang-Hansens doble rolle som filmkritiker og filmregissør var heller noe man opplevde som problematisk. I *Vi menn* ble far og sønn Bang-Hansen spurt om de som filmkritikere gruet seg for hevners time. Senior svarte: «Nei. Det er så mange år siden jeg sluttet å anmelde norsk film. Pål gjør det heller ikke! Man får etterhånden så mange venner i filmkretser at det vill vært umoralsk å anmelde norsk film. Det samme gjelder Pål» («Film som familieforetagende,» 1966, s. 43). I samme intervju ble Pål Bang-Hansen oppfordret til å si noe stygt om norsk film. Han svarte: «Det tror jeg ville være usedvanlig dumt akkurat nå. Men jeg synes Filmkonferansen var oppløftende. Vi fikk synge ut. Vi kom på talefot». ¹³⁷ Bang-Hansen vegret seg for en dobbeltrolle som kritiker og filmskaper. I stedet for å kritisere

¹³⁷ Bang Hansen refererer til Filmkonferansen som ble avholdt året før i november, og som Evensmo omtaler i sitatet på s. *

norsk film valgte han optimisme og forsoning som strategi. Det var mer legitimt å angripe byråkratiet rundt stønadsordningen eller norske filmer alle var enige om var dårlige, noe han gjorde i artiklene «Verdens lengste tombolatrekning» og «Folk ler» i *Fant* i det andre nummeret i 1965.¹³⁸

Rolf Clemens var mer polemisk i *Fants* spalter da han avsluttet første nummer med et brak i innlegget «En film er en film er en film» (1965). Ifølge Clemens var filmkunst et sjeldent fenomen her til lands: «I Norge har vi en årlig filmproduksjon på 1 ½ film, resten er filmet folkekomedie, eller forlystelse på celluloid» (1965, s. 26). Siden Clemens hadde laget en spillefilm og en kortfilm de siste årene var det nærliggende for en leser å anta at det var hans egne filmer han fremholdt som «egentlig» film. I innlegget kritiserte Clemens norske filmskapere: «Når slike filmer [folkekomedier] er dominerende i norsk filmproduksjon, spør man seg uvilkårlig; kan ikke norske filmskapere lage film som er film? Eller tør de ikke?» og deretter mot norske filmkritikere: «Ettersom vi her i landet ikke har noe eksempel på hva en filmkritiker er...» (1965, s. 26). Clemens langet også ut mot den norske filmordningen. Ut-siktspunktet i innlegget er den unge filmkunstneren som etter noen års filmstudier i utlandet kommer til «denne forvirrede situasjonen» og må ta opp kampen med «hele det fordreiede, delvis saboterte apparat norsk filmproduksjon representerer.» Clemens' innlegg var åpenbart ment polemisk og kontroversielt og hansken ble plukket opp. Etter Clemens tidligere utfall mot både norsk publikum og skuespillere samt norske komedier som «møkk, møkk og atter møkk» var dette innlegget dråpen som fikk begeret til å renne over. Knut Andersens svar, «Til kollega Rolf Clemens», ble trykket i det påfølgende nummeret av *Film & Kino* der han pekte på at Clemens utbrudd etterlot «et forstemmende inntrykk i vide kretser av vårt snevre film-miljø». Ut fra Andersens innlegg kan det se ut til at Clemens polemiske tone og bruk av film-kunstner (auteur) om seg selv ikke falt heldig ut:

I stedet for å inngi respekt for din bedrevitende person og dennes meninger, har du bare oppnådd å bli ansett for selvskrytende slarvebøtte som farer med arrogant nedvurdering av kolleger, skuespillere, publikum og kritikere. Jeg hadde nær sagt: Hadde du bare laget en film som det sto respekt av som et selvstendig modent stykke arbeid... (K. Andersen, 1965)

Andersen mente at Clemens' angrep på skuespillere, filmpublikum og støtteordninger var ufin, men det som synes å provosere mest, var det man oppfattet som *ukollegial* oppførsel. Andersen ga Clemens rett til å mene at norske komedier er møkk, men «fordømte» at han som

¹³⁸ Det Pål Bang-Hansen signerte i sin tid i redaksjonen fra og med første nummer til og med nr 4/5 i 1966, besto i intervjuer, artikler om utenlandsk film og mindre innlegg.

kollega uttalte seg på den måten: «Vi burde være sjelglade når en norsk film blir god og får suksess», skrev Andersen (1965), og oppfordret Clemens til å la sablene hvile: «Derfor – la oss begge gjøre jobben vår istedenfor å ytre oss i pressen.» Clemens kan synes å ha hatt en intensjon om å fremsette et manifest med innlegget «En film er en film er en film», uten at det fikk en slik funksjon.

Både reaksjonene på Clemens' sinte innlegg og Bang-Hansens unnvikende respons på sin doble rolle som filmkritiker og filmskaper tyder på at konflikt innad i filmmiljøet var noe man skulle unngå, men også noe det ble slått hardt ned på. Dette kan ha å gjøre med at «krangling i rekkene» ikke var noe et lite filmmiljø kunne ta seg råd til, også fordi fallhøyden var stor, som Anja Breien påpekte i *Fant* i 1968: «Nå har jeg sagt min mening, og kanskje skiter jeg meg ut. Kanskje filmen min blir dårlig, og da sier alle: Og hun uttaler seg om norsk film! OK. Det er ærlig spill. Jeg står og faller med mitt arbeid, og mine meninger, de vil bli vurdert etter det» (Breien, 1968, s. 57).

I *Fant* ble det skrevet lite om norske filmer, og når de ble nevnt, var det sjelden i rosende vendinger. I motsetning til kritikerne i *Cahiers du Cinéma* som aktivt etablerte sin filmkritiske og filmkunstneriske praksis ved å henvise til franske auteurs som Renoir, Astruc og Melville, er det derfor ikke opplagt hvilke filmforbilder *Fants* redaksjon hadde i den norske filmkulturen. Den eneste positive referansen til norsk film var selve navnet, på tidsskriftet. Det var valgt nettopp for å hylle en norsk film, nemlig Tancred Ibsens *Fant* (1937), en av de ytterst få norske filmer redaksjonen mente holdt mål: «Denne filmen har det som norsk etterkrigsfilm stor sett har manglet: holdning og poetisk visjon» (Kalmar, 1965b). Valget av *Fant* fremstår som noe merkelig, siden filmen *Fant* ikke var smal og kunstnerisk, men snarere en publikumssuksess som står i gjeld til Hollywood-filmens fortellermessige grep (Braaten & Solum, 1997). Denne filmen har siden blitt et av norsk films etablerte mesterverker i den korte «gullalderen» i norsk film (1937–1940). I stedet for *Fant* kunne man tenkt seg at Tancred Ibsens langt mer utforskende og modernistiske *Den hemmelighetsfulle leiligheten* fra 1948 kunne ha vært egnet. Uten å spekulere for mye, kan det hende at denne filmen ble sett på som uegnet ikke bare fordi tittelen var lang, men også fordi den ble ansett for å være en lite vellykket adaptasjon av en roman, og at den hadde status som et eksperimentelt *avvik* som verken hadde blitt omfavnet av publikum eller kritikere eller skapt debatt. At *Fants* redaksjon valgte å gå tilbake til 1930-tallet og ikke nøyde seg med å gå seks år tilbake i tid og kalle tidsskriftet for *Jakten*, som i og for seg ville gitt like mange muligheter til passende assosiasjoner, kan hatt å gjøre med behovet for å skape avstand til Erik Løchens generasjon.

Det var først etter et «hvileår» og en vitamininnsprøyting med flere nye redaksjonsmedlemmer i 1968 at *Fant* fikk en egen spalte for filmkritikk. De fleste nye redaksjonsmedlemmene var yngre og del av den store generasjonen født etter krigen som gjorde sitt gjennombrudd på norske lerreter fra 1970. Ulla Bingang Folkman og Lasse Glomm sto for henholdsvis tre og fem anmeldelser.¹³⁹ Lasse Glomm (f. 1944) skrev om de to svenske filmene *Elvira Madigan* (Bo Wiederberg, 1967) og *Tvärbalk* (Jörn Donner, 1967). Den eneste norske filmen som var gjenstand for omtale, *Det største spillet* (1967), regissert av Knut Bohwim etter manus av Sigurd Evensmo, fikk slakt. I stedet for å skrive om aktuelle norske filmer valgte Bingang Folkman å skrive om Godards *Band apart*, *Une femme est une femme* og *Pierrot le fou*. Folkmans hyllest av Godard og Lelouch i sine anmeldelser taler likevel sitt tydelige språk: Dette var *Fants* regissører.

Først med Harald Kolstads kritikk av *Exit* i 1970 kan *Fant* sies å få en filmkritikk som kan kalles teoretisk fundert og skapende. Men det var utenfor *Fants* spalter, i en kronikk i *Dagbladet* i 1969, at Kolstad gjorde seg bemerket med et oppgjør med den eldre generasjonen i norsk film da han slaktet Arne Skouens *An-Magritt* – i auteurbegrepets navn. Som nevnt i forrige kapittel, mente Kolstad at de norske filmene det norske kritikerkorpsset berømmet, som Arne Skouens *An-Magritt* og Arnljot Bergs *Hennes meget kongelige høyhet* (1968), var representative for en holdning som satte skuespillerne og manuskriptet over regissøren (Kolstad, 1969). Kolstad knyttet an til samme tema som Sylvi Kalmar var inne på i sitt intervju med Pål Løkkeberg, nemlig at norske filmregissører hadde stått i bakgrunnen for litteraturen. I følge Kolstad trengte norsk film unge «cineaster» som sto i det han kalte «et direkte forhold til virkeligheten». Men Kolstads kritikk i *Dagbladet* var ikke typisk for *Fant* i sine første år. Riktignok hadde både Kalmar og Marcussen vært inne på den samme kritikken av norsk films forhold til litteraturen, men det var ikke blitt formulert like polemisk som i Kolstads angrep på Skouen og Norsk Film, som sammen med Evensmo ble tildelt rollen som den norske ekvivalenten til den franske «kvalitetstradisjonen».

Poenget her er at *Fant* frem til 1970, i all hovedsak, fokuserte på de store stjerneregissørene fra kontinentet og på nye bølger i andre land. Det kan synes som om *Fant* var mest opptatt av å holde den norske filmkulturen à jour med utviklingene internasjonalt. Derfor ble den filmkritiske praksisen i *Fant*, på tross av sin opprørske profil, på mange måter orienterende i sin bruk av auteurbegrepet. Det norske filmtidsskriftet var lite opptatt av den amerikanske filmen som hadde vært sentral for auteurkritikernes opposisjonelle filmkritikk på 50-

¹³⁹ Et unntak var svenske Ulla Bingang Folkman som var født i 1926 og kom til Norge fra Sverige i 1952 (Svenning, (1988).

tallet. Som Gunnar Iversen (2010) har påpekt var *Fants* forhold til amerikansk film heller nærmere den *Cahiers* ideologikritiske tilnærming som preget det franske tidsskriftets holdning til amerikansk film på andre halvdel av 60-tallet. Det er langt mellom de filmteoretiske betraktningene i *Fant* i dette tidsrommet, og polemikken var hovedsakelig rettet mot institusjoner og den kommersielle underholdningsfilmen. Auteurbegrepet ble derfor aldri et eksplisitt begrep med polemisk kraft for en ung generasjon, men lå som et premiss under sensurstriden og i angrepene på filmproduksjonsutvalget, KKL og Evensmo. Fordi den nye generasjonen fylte begrepet med gammelt innhold – kunst versus underholdning –, gled det sømløst inn i den pågående debatten i kjølvannet av opprøret i Norsk Film. Dermed ble det heller ikke et potent generasjonsbegrep som *Fants* generasjon kunne investere forventninger i. Derimot ble generasjonsaspektet i norsk filmkultur tematisert eksplisitt i filmtidsskriftet *Rushprint*.

4.7 *Rushprint*: Forsoning og generasjonsopprør?

Rushprint ble opprettet samme år som *Fant*. Et av tidsskriftets målsetninger var 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 (E. Borge, 1965).¹⁴⁰ I 1965 inviterte filmforbundet til debatt over temaet «Hva vil vi med filmen?», og dette ble utgangspunkt for *Rushprints* julenummer i 1965. Ifølge *Rushprint* hadde representantene for den yngre generasjonen, deriblant Clemens, Bang-Hansen og Løkkeberg, ikke oppført seg i henhold til forventningene: «Hvor ble det av de unge dårer som skulle stå opp og si svinske ting?» ville *Rushprints* og mellomgenerasjonens Carsten E. Munch vite (1966).¹⁴¹ *Rushprint* henvendte seg derfor til de unge: «Denne generasjonen skulle vel også ha behov for å formulere noe omkring sitt utgangspunkt, eller vil den helst sveve omkring i luften, i misfornøyd positur?» (Munch, 1966, s.11). I første utgave i 1966 ble de unges reaksjoner trykket, og det ble annonsert at nå skulle «førtiåringene» og «desertgenerasjonen» gå løs på hverandre.

Men på oppfordring kviet de unge seg for å rakke ned på førtiåringene. Sverre Udnæs uttrykte overraskelse over utsagnet «fordi det trekker opp motsetningsforhold som [han] ikke

¹⁴⁰ Som Filmforbundets medlemsblad synes *Rushprint* de første årene til å ha vært nært knyttet til den såkalte mellomgenerasjonen og til produksjonsselskapet ABC-Film, som var en viktig drivkraft for dannelsen av et «filmmiljø, som samlet filmfolk i Oslo ... Ut av dette miljøet og dets 'ABC-ånd' vokste Norsk Filmforbund fram» (G. Iversen, 1992, s. 26). ABC-gruppa hadde også en sterk generasjonstilhørighet og nært samarbeid. De var født innenfor perioden 1920–1925. Etter forbundets seier mot Norsk Film og innføringen av den nye stønadsordningen i 1964 var det stort engasjement igjen i ABC, som ikke hadde produsert spillefilmer siden Løchens *Jakten* i 1959. Ut fra disse ambisiøse planene ble bare co-produksjonen *Sult* (1966) realisert. I 1965 fikk selskapet en knekk, ifølge Iversen som følge av ideologisk kamp og økonomiske problemer som gjorde at samholdet gikk i oppløsning.

¹⁴¹ Det var Jørn Donners ord fra Filmkonferansen i november 1965.

visste eksisterte», og la til: «Om det skulle eksistere et motsetningsforhold mellom generasjonene, tror jeg ikke det ligger i uenighet i vurderingen av filmen som medium, men mer i dette at vi som kom til full bevissthet etter 1945, kanskje har en større redsel for store ord og – programerklæringer?» (Udnæs, 1966, s. 5). Ola Solum ga sitt svar tittelen «Ikke manifest» (1966), og 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. (Henriksen, 1966, s. 4-5)

Pål Bang-Hansen pekte i sitt svar til Munch på at førtiåringenes engasjement har dreid seg om de økonomiske betingelser framfor mediet selv, og avsluttet 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» (1966, s. 9). Anja Breien svarte kort: «Svaret på det bør være de filmene jeg eventuelt vil komme til å lage» (1966, s. 5).

Førtiåringenes forventning om en skarp generasjonsmotsetning ble ikke delt av de yngre innen filmkulturen. I stedet for opprørstrang synes en viss avmakt og motvilje å prege de unges rekker. Forventningen om et opprør kan sies å motvirke selve opprørets premiss. De unges tilbakeholdenhet kan forklares ved fraværet av en estetisk tradisjon, slik Pål Bang-Hansen pekte på, men også ved at den solidariteten som ble bygget opp under opprøret i Norsk film AS, vanskeliggjorde opprøret. En av lederne for opprøret, på denne tiden filmforbundets formann og *Rushprints* redaktør Carsten E. Munch, hadde formulert forholdet: «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» (Munch, 1965b, s. 3). Noen få måneder senere kom de samme forventningene om at en ny generasjon skal levere varene:

Nå må vi snart vise resultater. Vi vet på den ene side at det er noe urimelig å forlange det snart, men vi merker på den annen side nesten daglig at det er det som forlanges av oss, og snart bare det, som kan bringe oss videre og som kan vise berettigelsen av våre sterke ord. (Munch, 1965a, s. 2)

De unge hadde som mandat å legitimere førtiåringenes strev med stønadsordninger og kunstnerisk frihet. Dette førte også til 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», fortalte Pål Bang-

Hansen i *Film & Kino* i 1966 (Bjørnsen, 1966, s. 178). Som ung filmskaper følte han seg truffet hver gang denne setningen kommer opp. Det ble ikke bedre da forløsningen av norsk film lot vente på seg: «I grunnen må våre filmfolk psykologisk sett ha det like vanskelig som sportsgutta. Ene dagen er de nasjonens store håp. Neste dag skal de bære skammen av et Ullevi», skrev Elsa Brita Marcussen i *Fant* samme år (1966a). Med unntak av de regissørene jeg allerede har fremhevet, Clemens, Bang-Hansen og Løkkeberg, var det lite å glede seg over etter at den første optimismen hadde lagt seg. Også Arnljot Berg var delvis skuffet over sin første film *Før frostnettene* (1966), og hans refleksjoner kaster lys over situasjonen:

Man leser og snakker i denne tiden så meget om cinéma d'auteur og om caméra-stylo – om nye og respektløse holdninger til filmen som form som man beundrer og er fascinert av. Så kommer man til det avgjørende punktet i sin læretid. Og går den motsatte veien. Velger en stil og en tone som gjerne skulle ligne kammerspillet. Hvorfor vet man ikke. – Egentlig burde man ha vond formell samvittighet. Vi lever i en urolig tid, og uroen bør prege filmenes kameraføring, eksponering og rytme like meget som deres innhold. Man er dessuten opptatt av nyvinningene og propaganderer for større åpenhet overfor «morgendagens film». Men selv arbeider man altså med enklere forløp. Beundringen for de nye retningene er liksom ikke helt i slekt med det som engasjerer en innerst inne. Som om alt det andre egentlig bare opptok teknikeren og publisisten i en. (A. Berg, 1966, s. 54-55)

Mens *Film & Kino* var velvillige i sin omtale av norsk film, så *Fant* mørkt på situasjonen høsten 1966: «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» skrev Sylvi Kalmar på lederplass i *Fant* høsten 1966 (1966, s. 5). De unge regissørene hadde ikke innfridd forhåpningene, og dette fikk betydning for hvilke erfaringer som ble investert i auteurbegrepet dette tiåret. Selv om ideen om filmskaperen som kunstner var et premiss for de fleste filmdebattene på 60-tallet, ble auteurbegrepet aldri et samlende begrep for den unge generasjonen. Faktisk var den franske nye bølgen begynt å bli passé internasjonalt, noe den lunkne internasjonale mottakelsen av Løkkebergs *Liv* i 1967 viste. På mange måter representerte *Liv* et forlatt stadium i den internasjonale filmen, selv om den var banebrytende i norsk sammenheng. Allerede i 1965 trykket *Film & Kino* en artikkel fra det britiske filmtidsskriftet *Sight and Sound* som gjorde opp status for den franske nye bølgen. Her kunne man lese at den hadde mislyktes i sitt forsøk på å få filmbransjen, og publikum, til å akseptere sitt syn på film, og at dens sammenbrudd nå hadde begynt: «Utvilsomt 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» (Jacob, 1965, s. 46).

Etter 1967 var det tyst om forventningene til de unge regissørene. Forhåpningene som fulgte i kjølvannet av opprøret til de 44 og av «filmrevolusjonen», ble, som jeg har vært inne på, avløst av misnøye med andre institusjoner. Etter den harde medfarten *Klimaks* fikk i pressen, foretok Clemens en helomvending. I 1967 var det tydelig at han ikke var *den ene* som skulle løfte norsk film til nye høyder. Med sin neste spillefilm *Smuglere* (1968) beveget Clemens seg bort fra den internasjonale modernistiske trenden og mot et konvensjonelt uttrykk. I motsetning til *Klimaks* ble *Smuglere* en publikumssuksess. Selv fortalte Rolf Clemens i *Film & Kino* om utsiktene for hans fremtidige filmprosjekter: «Jeg må altså prostituere meg. Hvis kritikerne slakter meg, har jeg mine kommersielle ingredienser» (Biem, 1968, s. 203). Etter *Smuglere* regisserte Clemens komedien *Operasjon V for vanvidd* med Teamfilm, en film han selv omtalte som en ren underholdningsfilm. Pål Løkkeberg inngikk ikke kompromiss og forlot filmen til fordel for teatret i 1970. Etter den dårlige mottakelsen av *Douglas* i 1970 satset produsenten Egil Monn-Iversen igjen på Pål Bang-Hansen, som gjorde det langt bedre med sin neste film, komedien *Norske byggeklosser* (1972). «I dag finnes vel ikke en eneste norsk filmprodusent som satser på et kort, lar ham få fast gasje for å arbeide la oss si et helt år for virkelig å skape et kvalitetsprodukt fra idé til ferdig film», hevdet Pål Bang-Hansen i 1966 (Bjørnsen, 1966, s. 178). Unntaket var Monn-Iversen, som «satset med sikkert tap for øyet.» Det er derfor verdt å se kort på produsentenes rolle i norsk filmkultur på 60-tallet, og på det som ble kalt filmskolen disse årene, Fjernsynsteateret i NRK.

4.8 Norsk bølgefils støttespillere

Norsk film var fattig på 60-tallet, og finansieringskildene var få. Dette ga seg utslag i en filmproduksjon som var preget av dårlig kontinuitet hos regissører og produsenter. I tillegg til å måtte håndtere det administrative arbeidet ved filmprosjektene løp filmskaperne personlig økonomisk risiko for hvert nye prosjekt. Flere kortlivede produksjonsselskaper oppsto og gikk til grunne. Bare noen få maktet å holde hjulene i gang.¹⁴² I *Film & Kino* kunne kinodirektør Anljot Engh meddele at det var blitt 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» (Engh, 1967, s. 120). Pål Løkkeberg og hans produksjonsselskap PVL (Pål og Vibeke Løkkeberg) var av de sistnevnte. I *Fant* ble Pål Løkkeberg spurt om han var ruinert etter produksjonen av *Liv*: «Totalt. Vi eier ikke nåla i veggen og har 30 000 i gjeld» (Kalmar, 1968,

¹⁴² For eksempel: ARA-Film (Arne Skouens produksjonsselskap), NRM Filmproduksjon A/S (Nils R. Müller) og NCR-Film A/S (Nils Reinhart Christensen).

s. 31). Selv om det var trange kår for unge filmskapere, skjedde det endringer mot slutten av 60-tallet, da Norsk Film i tråd med en av hovedmålsetningene, å gi plass for flere debutanter, satset på unge talenter med UNG 66-prosjektet, der tre unge filmskapere, Anja Breien, Egil Kolstø og Espen Thorstenson, regisserte hver sin novellefilm.

Ifølge Gunnar Iversen ble Norsk Film en viktig eksponent for en ny generasjon etter aksjonen i 1964: «Under Erik Borges ledelse [1966–1984] ble selskapet mer moderne, og mer kunstnerisk nyskapende. Ikke minst ble det satset på de unge» (G. Iversen, 2011a, s. 208). Men det tok flere år før denne kursendringen gjorde seg gjeldende, noe novellefilmprosjektet UNG 66 ble et godt eksempel på. Det tok to år før prosjektet kom skikkelig i gang, og innen den tid måtte den ene av de tre filmskaperne, Sverre Udnæs, trekke seg fra prosjektet på grunn av for lang behandlingstid hos filmproduksjonsutvalget. Novellefilmene i UNG 66 fikk premiere først i 1970, under tittelen *Dager fra 1000 år*. De unge filmskaperne anklaget Norsk Film for å ha sviktet sin målsetning ved å holde fast ved en kulturkommersiell linje:

I 1964 hadde vi vår revolusjon. Norsk Film A/S ble produktet. Fyttefaen for dritt. Hvem kan med hånden på hjertet si at Norsk Film A/S fungerer for dem – i dag, tre år etter? ... 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. (Blom, 1968, s. 11)

I løpet av 60-tallet gjennomførte ikke det statlige selskapet et eneste spillefilmprosjekt der den nye generasjonen filmskapere gjorde seg gjeldende.¹⁴³ Det fantes få alternativer til Norsk Film.¹⁴⁴ Men da musikeren og teatermannen Egil Monn-Iversen kom inn i norsk filmbransje tidlig på 1950-tallet, fikk norsk film en sterk støttespiller, først i musikeren, så i produsenten. Monn-Iversens rolle som en gudfar i norsk kulturliv har blitt belyst av Sverre Gunnar Haga (2008), men hans rolle i norsk filmhistorie har i liten grad vært undersøkt. Dette kan ha sammenheng med at norsk filmhistorie i hovedsak har bestått av regissørstudier og i mindre grad

¹⁴³ Det var heller som produsent av kortfilmer Norsk Film støttet de unge, og det var i kortfilmene de djerveste innsatsene kom til uttrykk, med Arild Kristos filmer blant de mest kjente. De fem spillefilmene Norsk Film produserte i perioden 1960–1969, var *Hans Nilsen Hauge* (Kåre Bergstrøm, 1961), *Et øye på hver finger* (Nils-Reinhardt Christensen), *Klokker i måneskinn* (Kåre Bergstrøm, 1964), *Bare et liv: Historien om Fritjof Nansen* (Sergej Mikaeljan, 1968) og *An-Magritt* (Arne Skouen, 1969).

¹⁴⁴ Jan Erik Holst har påpekt at produsentene «på mange måter [ble] spilt ut over sidelinjen etter de 44's aksjon» (2006, s. 30). Med til historien hører det at Carlmar la opp som privat produsent etter 1959, blant annet fordi det ville bli for risikabelt å drive et lite privat produksjonsselskap etter fjernsynets inntreden i mediebildet.

har sett på produsentens rolle. I tillegg til å skrive musikk til 60 filmer produserte Monn-Iversen 24 filmer mellom 1952 og 1994. Dette gjør ham til en av Norges første private filmprodusenter av betydning.

Produsentkarrieren startet med opprettelsen av eget aksjeselskap i 1958 i forbindelse med plateutgivelse med The Monn Keys. Dette aksjeselskapet ble utgangspunktet for hans første filmselskap, Concordia, som produserte «lystspillet» *5 loddrett* (1959) med Nils-Reinhardt Christensen som regissør.¹⁴⁵ Men som Mona Levin påpeker, hadde Monn-Iversen talent for næringslivet i tillegg til sin egen kunstneriske musikerkarriere:

Før han var 25 år gammel drev han musikkforlag. Flere grammofonelskaper og impressariobyrå, samt Chat Noir og i noen år Edderkoppen (ABC-teatret i dag) og hadde på det meste over 200 ansatte. Film var da det eneste som gjensto i en total medievirksomhet, aviser unntatt. (Levin, 1997, s. 95)

Allerede i 1959 kan man lese i *VG* at «Egil Monn-Iversen, som langsomt men sikkert griper inn i alle deler av fornøyelseslivet, har nå sikret seg filmstudio i det gamle Sørlien teater.» ("Sett og hørt på byen. I blinken," 1959) Her startet Monn-Iversen opp med reklamefilm, men året etter er han både musikkansvarlig og medprodusent når Concordia film produserer *Line* etter Axel Jensens roman. Dette var et filmprosjekt med ambisjoner og forventninger. Sigurd Evensmo bearbeidet boken til manuskript, Nils Reinhart Christensen hadde regi.¹⁴⁶ De første årene som produsent viser en variasjon i Monn-Iversens produksjoner. Etter *Line* (1961) produserte han *Operasjon Løvsprett* (Knut Andersen, 1962) og oppfølgeren *Operasjon sjøsprøyt* (Knut Bohwim, 1964) med Teamfilm, som sto for den tekniske regien. Også filmatiseringen av Terje Stigens roman *Elskere* (1963), i Nils R. Müllers regi, produserte han sammen med Teamfilm. Mens *Operasjon Løvsprett* ble en braksuksess og *Operasjon Sjøsprøyt* en moderat en, ble *Elskere* en mer pikant affære også for produsenten. Filmen om den løsaktige kvinnen, mennene som begjærer henne, og kvinnene som misunner henne, ble oppfattet som effektivt og utstudert publikumsfrieri og «like ukebladsromantisk som bakgrunnsmusikken» i *VG* (Varen, 1963a). I pressen mente flere kritikere at med denne filmen ble «spekulasjonslysten igjen tydelig demonstrert i norsk filmliv.» Ifølge Haga (2008, s. 73) skrev Pål Bang-Hansen i *Arbeiderbladet* at «Monn-Iversens hensikt ikke var å lage god film, men å spekulere til seg

¹⁴⁵ Selskapet ble ifølge *VG* dannet sammen med Henki Kolstad (skuespiller), Nils-Reinhardt Christensen (manuskript), Jack Hald (produksjonsleder) og Morten Krog (jurist) (V, 1958; vanT., 1958).

¹⁴⁶ Monn-Iversen fikk Norsk filmkritikerlags pris for filmmusikk med begrunnelse i et grensesprengende tonespråk. Det skal nevnes at Evensmo senere trakk seg som manuskriptansvarlig, siden han ikke kunne stå inne for filmen. *Line* ble trukket ut til hovedkonkurransen i Cannes. Regissøren Nils Reinhardt Christensen ble en sentral filmregissør på 60-tallet med åtte filmer. I 1962 opprettet han sitt eget produksjonsselskap NCR-Film A/S. Særlig kjent ble han for Stompa-filmene etter romanene og hørespillene.

penger. Mottagelsen skal ha opprørt Monn-Iversen, som ringte opp Pål Bang-Hansen og skjelte ham ut.»

Monn-Iversen hadde teft for hva som beveget seg i underholdningsbransjen, og i 1964 rettet han blikket mot den unge filmen, først som selvstendig produsent for den unge Clemens' bidrag til det nordiske kortfilmprosjektet. På tross av kortfilmens lunkne mottagelse valgte Monn-Iversen å satse videre på det norske «nybølge-håpet». På tampen av 1964 kunne man lese i *VG* at «Egil Monn-Iversen har funnet et fint team, og [at] de lager de filmene han vil.» Ifølge artikkelen var *Klimaks* hans sjette film siden han begynte som selvstendig produsent og føyde seg inn i rekken som den fjerde seriøse filmen sammen med *Vildanden* (Tancred Ibsen, 1963), *Elskere* og *Pike med hvit ball*. *Operasjon Løvsprett* og *Operasjon Sjøsprøyt* regnes som lystspill ("Egil Monn-Iversen har funnet seg et fint team" 1964).¹⁴⁷ Valget om å støtte Clemens begrunnet han slik overfor *VG*s lesere: «Jeg følger det prinsipp jeg alltid har fulgt, nemlig å lage de filmene jeg har lyst til. Jeg har med andre ord intet program å følge. Jeg tror det er behov for seriøs film ved siden av lystspillene» ("Egil Monn-Iversen har funnet seg et fint team" 1964). Monn-Iversens engasjement for den nye unge filmen ga seg også utslag i den norske filmoffentlighetens viktigste tilskudd på 60-tallet: Monn-Iversen var avgjørende for opprettelsen av tidsskriftet *Fant* ved å finansiere det første nummeret i 1965 med midler til trykking og leie av lokaler. Samme år inngikk Monn-Iversen et samarbeid med Pål Bang-Hansen om å produsere og skrive musikken til Bang-Hansens debutfilm *Skrift i sne*. Ifølge Bang-Hansen ville ikke hans første film blitt en realitet uten produsent Egil Monn-Iversen: «Han satset med sikkert tap for øyet», presiserte Bang Hansen i et intervju i *Film & Kino* (Bjørnsen, 1966, s. 178). På spørsmål om norsk films fremtid uttalte Monn-Iversen på sin side at produsentene måtte tore å satse på den vordende filmkunstneren 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. (Bjørnsen, 1966, s. 192)¹⁴⁸

¹⁴⁷ Ifølge denne artikkelen i *VG* hadde Monn-Iversen en finger eller mer med i produksjonen av Tancred Ibsens siste spillefilm, *Vildanden* (1963), der Norsk Film A/S og Teamfilm gjerne blir oppgitt som produsenter.

¹⁴⁸ Monn-Iversen støttet Bang-Hansen gjennom hele filmkarrieren ved å produsere og skrive musikken til samtlige av Bang-Hansens seks spillefilmer fra 1966 til 1979.

Som produsent formidlet Monn-Iversen et auteurideal som mangler sidestykke i norsk filmhistorie, og som filmkomponist bidro han også til det nye filmuttrykket. Ifølge Haga var Monn-Iversens visjon da han gikk i gang som filmprodusent tidlig på 60-tallet, å skape «en virksomhet der filmarbeidet fikk større kontinuitet» (2008, s. 71-72). Dette ville gjøre det mulig å tenke langsiktig og tilby forutsigbarhet i arbeidet for både manusforfattere og regissører. I 1967 mottok Monn-Iversen Aamot-statuetten for fremragende innsats i norsk filmproduksjon. Fra 1964 erobret han også en sentral posisjon innen NRK Fjernsynet som musikkalsk konsulent. I tillegg til mer kommersielle komedier produserte han også Sverre Udnæs' to spillefilmer *Fru Inger til Østråt* (1975) og *Øyeblikket* (1977).

Da Monn-Iversen rettet oppmerksomheten mot filmen på 60-tallet, var det å dyrke frem en norsk auteur et sentralt anliggende. Troen på *den ene* som kunne forløse norsk film, syntes å være sterk i tiden, og auteurbegrepet spilte en sentral rolle i denne sammenheng, som et begrep det ble investert forventninger i. Etter mange suksesser i teater-, musikk- og filmbransjen gikk Monn-Iversen utvilsomt på en smell med blant annet *Klimaks* og lanseringen av en norsk bølge. I Mona Levins intervju med Monn-Iversen uttrykkes det slik: «Akkurat det lyktes ikke helt, men bølge-regissørenes moderne filmsprog kom til å prege internasjonal filmproduksjon i alle år siden, også i dag» (Levin, 1997, s. 98). Monn-Iversens teft var følgelig intakt i et internasjonalt perspektiv, samtidig som han hadde overvurdert vekstvilkårene og publikumsgrunnlaget for modernistisk bølgefilm i Norge.

4.9 Hvor ble det av talentene? Fjernsynsteatret

Norsk filmbransje var riktignok fattig og liten i europeisk sammenheng, men debutantenes skrinne rekke er likevel påtakelig i den norske filmkulturen på 60-tallet. Bare ni unge regissører debuterte i Norge i løpet av 60-tallet, mens historikerne opererer med et tresifret tall debutanter i den franske bølgen mellom 1958 og 1962.¹⁴⁹ Forventningene om en ny generasjon norske filmregissører som fulgte Erik Løchens *Jakten* fra 1959, ble dempet utover tiåret

¹⁴⁹ I tillegg til Clemens, Bang-Hansen og Løkkeberg: Knut Andersen (f. 1931) regidebuterte i 1962 med *Operasjon Løvsprett*, Knut Bohwim (f. 1931) med *Operasjon Sjøsprøyt* i 1964, Arnljot Berg (f. 1931) i 1966 med *Før frostnettene* og Erik Folke Gustavson (uvisst fødselsår) med *De kalte ham Skarven* i 1965, med Liv Ullmann i hovedrollen. Filmen fikk svært dårlig mottakelse og ble Gustavsons første og siste spillefilm. Den unge Svend Wam (f. 1946) med regiutdannelse fra Sverige var delaktig i regien på *Lek* (1968) med hovedregi av Fred Sassebo. Den svenske regissøren Bo Hermansson (f. 1937) debuterte i Norge med *Mannen som ikke kunne le* (1968). En av dem som debuterte med regi på spillefilm på 60-tallet, men som ikke kan sies å tilhøre den nye generasjonen, var Barthold Halle (f. 1925) med *Afrikaneren* i 1966. Halle var teaterinstruktør ved flere av institusjonsteatrene. En annen var Nils Reinhardt Christensen (født 1919). Han tilhørte den eldre generasjonen, og etter å ha arbeidet innen teater og radio regidebuterte han med film først i 1957 med *Selv om de er små*. Gjennombruddet kom med *Line* i 1961.

etter hvert som produksjonen sank og heller ikke «den kollektivt arbeidende filmtruppen ABC» innfridde forhåpningene. Hvor ble det av alle talentene?

De vanskelige økonomiske vilkårene og mangelen på produsenter og kontinuitet i filmbransjen førte til at mange filmfolk tok seg jobb i fjernsynet, som startet sendinger i 1960. Selve sjefsopprøret i norsk film, Carsten E. Munch, begynte i NRK i 1965:

Gudskjelov for det. Fjernsynet ga meg plutselig muligheter jeg aldri hadde hatt før. Jeg tror heller ikke det har vært noen dårlig skole for filmarbeidet. Hvis man først har noe på hjertet – og det er en ufravikelig forutsetning for å stille med slikt arbeid i det hele tatt – så er film og fjernsyn ikke så forskjellig. Jeg har lært utrolig mye av fjernsynet – ikke minst at man har et publikum som har et legitimt krav på å få servert fullverdige ting, mennesker, problemer, situasjoner som angår dem, berører og taler til dem. Noe av det samme gjelder filmens situasjon. Rundt om står det kinosaler som skal fylles. (Bjørnsen, 1965a, s. 85)

De frie arbeidsforholdene som mellomgenerasjonen med opprøret i Norsk Film hadde kjempet for å oppnå, ble aldri en realitet innen filmproduksjon. Men på 60-tallet ble de tilgjengelige innenfor fjernsynet, og da særlig innen Fjernsynsteatret. Som fjernsynets teatersjef satset Arild Brinchmann etter hvert også på novellefilm i kombinasjon med unge krefter. I VG fremgikk det at Brinchmann ville lage mer film:

fordi han nå mente å ha de folkene som trengtes, og fordi fjernsynet har så store muligheter når det gjelder en uttrykksform som novellefilm. ... De visjonære intensjonene kan utnyttes optimalt i et visuelt formspråk, mulighetene til eksperimentering er til stede i fullt monn, fordi Fjernsynsteatret jo ikke behøver å ta hensyn til kommersielle krav. ("TV's teatersjef vil lage mer spillefilm," 1966)

Ikke bare mellomgenerasjonen, som Munch tilhørte, men også svært mange av de unge filmskaperne som ikke slapp til i filmen på begynnelsen av 60-tallet, tok seg jobb i fjernsynet. Thore Breda Thoresen, Sverre Udnæs og Egil Kolstø laget sine første novellefilmer under Brinchmann i 1966:

Gårsdagens novellefilm *Lek* var den andre av denne type filmunderholdning i Fjernsynsteatret. På alle fronter ble det her satset på ungdommen. Filmen var for det første laget av Egil Kolstø og Sverre Udnæs som begge er kjent fra fjernsynet tidligere, men som ikke er mindre unge av den grunn, og filmens to eneste roller var også besatt av ungdom, nemlig de to amatørerne Katja Medbøe og Kjell Kjær. ("TV's teatersjef vil lage mer spillefilm," 1966)

Sverre Udnæs (f. 1939), som på 60-tallet «framsto som en av våre mest lovende filmkunstnere» (G. Iversen, 2002), ble tilknyttet Fjernsynsteatret fra 1961. På anbefaling fra Pål Løkkeberg hadde han reist til Paris for å gå på filmskole, men avbrøt registudiene på grunn av for

dårlige språkkunnskaper. Ifølge Gunnar Iversen (2002) var inspirasjonen fra fransk nybølgefilm tydelig i Udnæs' første arbeider for Fjernsynsteatret. Etter å ha skrevet manuskriptet til *Lek*, regissert av Kolstø, regisserte Udnæs *Og du* basert på eget manus i 1967: «Der *Lek* mest av alt kunne bringe tankene til Truffaut og Godard, er *Og du* i Alain Resnais' ånd, og eksperimenterer med virkelighetseffekter og stemningsbilder» (G. Iversen, 2002). Ifølge Ørjasæter ble Udnæs' virke innen Fjernsynsteatret «et virkelig fjernsynsforfatterskap, vårt eneste med noe bredde å snakke om» (Ørjasæter, 1994, s. 193).

Pål Løkkeberg regisserte ti oppsetninger i Fjernsynsteatret før han debuterte med *Liv*, og han markerte seg som en dyktig tolker av den samtidige dramatikken, særlig det absurde og eksistensielle dramaet, med sine oppsetninger av Harold Pinter, Samuel Beckett og Franz Kafka. Særlig bemerket gjorde han seg med oppsetningen av Kafkas *Prosesen* i 1962, som ifølge Ørjasæter (1994, s. 39) må regnes som en av Fjernsynsteaterets største seire de første årene. Også med iscenesettelsen av den algeriske 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» og «like så skjellsettende for fjernsynsteateret som den nye bølge har vært for filmen» (M. Lunde, 1963).

Også filmfotografen Tore Breda Thoresen, sentral i ABC-Film og i opprøret i Norsk Film, ble viktig for utviklingen i Fjernsynsteatret. I 1962 ble han fast ansatt instruktør, og fra 1967 overtok han Brinchmanns sjefsstilling. Utover 60-tallet ble det lagt mer og mer vekt på det visuelle som bæreren av tv-mediets kunstneriske egenart, og fra 1965 skjedde det en dreining i repertoaret fra teater og mot film. Camilla Juel Eide gjør i sin hovedoppgave om fjernsynsteatret et poeng av at en ny generasjon fra filmen bidro til en kursendring i Fjernsynsteateret: «Thoresen var en av pådriverne for å få fjernsynsteatret til å fjerne seg fra teater-tradisjonen og se på seg selv som film», skriver hun (1993, s. 111) og påpeker at 1965 markerte «et skille i å tenke fjernsynsteater på; fra instruktør/teater til regissør/film» (1993, s. 109).¹⁵⁰

Skiftet i tyngdepunkt fra dramatikerens tekst til instruktørens iscenesettelse tyder på at ideen om auteuren hadde minst like stort gjennomslag i Fjernsynsteateret som i norsk film. For under NRKs lisensfinansiering og Brinchmanns ledelse var mulighetsbetingelsene man ønsket seg innen filmen til stede: satsning på ungt talent, økonomisk fristilling, tilnærmet repertoarfrihet som følge av tilgang på gode manuskripter, muligheter til å sette opp stykker

¹⁵⁰ Ifølge Eide (1993) var vendepunktet et fjernsynsteater-seminar på Voksenåsen 1965, der temaet var regi og instruktørens rolle.

som speilet de samtidige tendensene i europeisk kunst- og åndsliv, kontinuitet i arbeidet, høy produksjonshastighet, fast stab og et ensemble av skuespillere.¹⁵¹ I sin bok om opprøret i Norsk Film peker Thore Breda Thoresen (1996, s. 141) på at NRKs ideologi, arvet fra BBC, skapte de forutsetningene filmfolkene ønsket for filmkunsten: «Og en hovedforutsetning var at den skulle være uavhengig av så vel politiske som kommersielle interesser. Det var nettopp det vi filmfolk hadde kjempet for.» Men denne ønskesituasjonen bidro dessverre til den norske spillefilmens ulykke.

Fjernsynsteatret ble på 60-tallet en sentral pådriver for nyorientering også innen teatrene: «I denne tiden spilte Fjernsynsteatret en selvstendig rolle i landets teaterliv – en pådriver- og nybrøyterrolle. Den gikk foran og åpnet utsyn for norsk teater», som Ørjasæter skriver (1994, s. 272). Selv om denne kunstneriske nyorienteringen hovedsakelig var drevet frem av folk som i utgangspunktet kom fra filmen, tok norsk film ikke del i utviklingen. Ørjasæter peker i sin historie om Fjernsynsteatret på at da «fjernsynet kom i gang, ble det norske filmmiljøet på sett og vis delt i to», og at samarbeidet mellom fjernsynet og filmfolkene utenfor ble langt mindre enn man hadde forventet (Ørjasæter, 1994, s. 274). Om situasjonen innen den norske filmen hadde Arild Brinchmann i 1964 dette å si fra sin sjefsstol i Fjernsynsteatret:

Nei, det er synd å si. Her står det visst mer stille enn noen gang før. Det er ingenting i Norge som skulle tyde på at det også er skjedd et generasjonsskifte i filmen. De samme menneskene går igjen og har intet nytt å gi. I Sverige har staten forstått at TV skapte en ny situasjon og at hvis ikke filmen skulle drepes, måtte det gjøres noe ekstra for å sikre at nye skapende krefter ble trukket til den (slik som NRK gjør det i Norge). Hva er det for skapende krefter Norsk Film A/S, det offentlig støttede selskap som skulle gå i spissen og ta de alvorlige løft, trekker til seg i vår situasjon? Jo, Otto Carlmar! (Borthen, 1964)

På tross av opprøret i Norsk Film og revideringen av stønadsordningen var det flere av de nye filmtalentene som ble lenge i Fjernsynsteatret, og noen vendte aldri tilbake til filmen. Fjernsynsteatersjefen hadde også selv begynt sin karriere innen filmen på 1950-tallet. Først som produksjonsleder på *Blodveien* i 1954 og siden som spillefilmdebutant med ansvar for både regi og manus i 1958 med *Ut av mørket*. Filmen fikk svært god mottakelse og ble omtalt som en «uvanlig lovende debut». Deretter regisserte Brinchmann *Høysommer* etter en novelle av Cora Sandel, med premiere samme år. Da han det påfølgende året ble tilbudt stilling i NRKs Fjernsynsteater, hadde han fått en posisjon som en av Norges ledende filmkunstnere. Arild Brinchmann forlot Fjernsynsteatret i 1967 og begynte som teatersjef ved Nationaltheatret.

¹⁵¹ De første årene besto staben av teatersjef Brinchmann og Ivar Omdahl som var konsulent for regi og manuskript, og et fast ensemble på 10–12 skuespillere.

Fotografen Tore Breda Thoresen tok over som sjef i Fjernsynsteatret. Innen Fjernsynsteatret opparbeidet filmfolk seg kompetanse som gjorde dem ettertraktet i andre deler av kulturlivet, noe som ikke hadde vært vanlig tidligere:

Og merk Dem hva som har skjedd: Disse «film»-folkene søkes nå av teatrene. Man har oppdaget at de har noe nytt å tilføre scenekunsten. Det er ganske rart å tenke på for en som selv har gått omkring med en mistanke om at man som filmmann hørte til en annen-classes kunstart og egentlig ikke kunne noen ting. Da var det nærmest utenkelig at det kunne være noen annen bevegelsesretning enn fra teatret til oss. (Borthen, 1964)

I dette tiåret raste som kjent striden om Fjernsynsteatrets modernistiske oppsetninger (Bjerkan, 1993), der talentene i norsk film fikk utløp for sine auteuridealer uten å måtte skjele til kommersielle hensyn. Ut fra Brinchmanns observasjon ser det ut til at den kunstnerisk kompromissløse linjen, med vekten på instruktørens rolle, førte til at regissørrollen klatret i det kulturelle hierarkiet.

4.10 Oppsummering: Et umulig opprør

Innledningsvis spurte jeg: Hvilke erfaringer og forventninger aktualiseres når auteur knyttes til begreper som *generasjon*, *tradisjon*, *brudd*, og ikke minst *ny bølge*, i norsk filmkultur på 60-tallet? Internasjonalt var auteurbegrepet uløselig knyttet til den franske nye bølgen og senere bølgedannelser i Europa. I Frankrike ble auteur et generasjonsspesifikt begrep ved at en generasjons erfaringer og forventninger ble investert i begrepet, hvorpå generasjonsbruddet «La nouvelle vague» ble mulig. I tråd med internasjonal filmhistorie er også det norske 60-tallet beskrevet som et oppbruddets tiår, men selve generasjonsopprøret har fremstått som uforløst. På 60-tallet forventet man at en ny generasjon regissører med utdanning og forbilder fra kontinentet skulle bringe *filmkunsten* til Norge. Forventningene til generasjonsopprør og en ny bølge var store, slik det blant annet kommer til uttrykk i Evensmos *Det store tivoli* fra 1965.

Den største forskjellen mellom auteurbegrepet som generasjonsbegrep i fransk og norsk filmkultur på 60-tallet var at begrepet auteur i norsk filmkultur allerede var ladet med erfaringer fra det vellykkede opprøret i Frankrike. Begrepet var derfor hovedsakelig fylt med erfaring fra kontinentet og ble slik del av en forventning som var uten forankring i norsk filmkultur. Det er lite som tyder på at unge regissører som Clemens, Bang-Hansen og Løkkeberg hadde en sterk generasjonstilhørighet som filmskapere. De fremsto aldri som en gruppe, de støttet hverandre ikke i filmarbeidet, og filmene de lagde, hadde få fellestrekk utover noen

produksjonsmessige: Alle fremhevet at filmene var spilt inn «på location», og de vektla amatører og unge skuespillere.

For å gjøre opprør trengs en generasjon og en tradisjon å posisjonere seg i forhold til. Men som Pål Bang-Hansen uttrykte det, hadde de en svak filmtradisjon å støtte seg på. Vanskelige produksjonsforhold hadde gjort at den foregående generasjonen ikke hadde maktet å innta en dominerende posisjon i norsk filmproduksjon, og derfor hadde den lagt mye arbeid i å bedre vilkårene for norske filmarbeidere. I stedet for en gapende generasjonskløft var det tvert imot samhold og lojalitet som preget den norske filmkulturen, og det fikk sitt klareste uttrykk i de samlede filmarbeidernes opprør i Norsk Film i 1964. Med bedre stønadsordning og filmkunstens egen mann i sjefsstolen var forholdene nå lagt til rette for den store vårløsningen i norsk film.

Ideen om regissøren som filmens kunstner, i den forstand at det dreide seg om synet på filmen som seriøs kunst på linje med maleri, teater og litteratur, var tilsynelatende så allment akseptert at det manglet polemisk brodd. Når jeg sier tilsynelatende, er det fordi det så ut til å være en utbredt oppfatning om at norsk film var for dårlig til å kunne kalles kunst, samtidig som det var hevet over tvil – både av kritikere, av produsenter og av staten – at regissøren var filmens kunstner. Norske myndigheters aksept av film som kunstnerisk uttrykksform var også, om enn utilsiktet, med på å ufarliggjøre opprørstendenser. Ved at man ga aksept til den nye holdningen til filmproduksjon og lot den bli norm, ble den også innkapslet i det systemet som motvirket den. Statens repressive toleranse bidro dermed til å ufarliggjøre og undergrave det opprørske prosjektet ved å la det utspille seg i kontrollerte former innen institusjonens rammer.

I Norge ble det skapt en sterk forventning om at en ny generasjon filmskapere skulle gjøre seg gjeldende, allerede før de hadde laget sine første filmer. Unge filmskapere i andre land hadde vist hvordan det skulle gjøres. Ifølge Danielsen blir generasjoner og generasjonstilhørighet gjerne konstruert etter erfaringen, men i den norske filmkulturen på 60-tallet ble forventningen om «en ny generasjon filmkunstnere» så å si formulert forut for erfaringen. Det at selve opprøret var så ønsket, bidro til å nøytralisere det. Det innebar også at ideen om regissøren som auteur ikke bare var et forbilde, men et utgangspunkt for filmkunstnerisk praksis som man måtte leve opp til. Anklager om epigoneri og plagiat forfulgte de unge regissørene, som på sin side var engstelige for å være «pretensiøse».

Fant var i disse årene hovedsaklig opptatt av utenlandske stjerneregissører og rebeller fra nabolande våre. Fordi tidsskriftet ikke engasjerte seg mer filmkritisk, ble auteurbegrepet i

Fant på mange måter orienterende, på tross av den opprørske profilen. Polemikken var hovedsakelig rettet mot institusjoner og ikke mot filmuttrykk. Auteurbegrepet ble derfor aldri et eksplisitt begrep med polemisk kraft i *Fant*. Det ligger derimot som et premiss under sensurstriden og angrepene på filmproduksjonsutvalget, KKL og Sigurd Evensmo. Fordi begrepet ble fylt med gammelt innhold, kunst versus underholdning, og dermed gled sømløst inn i den pågående debatten, kunne det ikke bli et potent generasjonsbegrep som *Fants* generasjon kunne investere forventninger i. En forsonende og håpefull filmsituasjon gjorde at det å gå inn i dobbeltroller som filmkritiker og filmskaper ledet til anklager om ukollegial oppførsel. Et lite filmmiljø var ikke tjent med at filmfolk skapte konflikt innad, og utspill som Clemens' ble slått hardt ned på. I stedet samlet man seg om felles skyteskiver som Sigurd Evensmo og statlige støtteordninger.

I den norske filmkulturen på 60-tallet ser auteurbegrepet derfor ut til å ha spilt en viktig rolle som en overordnet idé om filmregissørens status og rettigheter, og ikke som et samlende begrep for en ny generasjon filmpraksis. Mens franske prestisjefilmer og en økonomisk velstående filmindustri utgjorde det franske auteurbegrepets argumentative kontekst, var det en fattig filmindustri og kinokrig som var realitetene for den argumentative konteksten i Norge på begynnelsen av 60-tallet. Denne ble forsterket av striden i Norsk Film. Med Otto Carlmar trådte spekulanten inn i den offentlige filmproduksjonen. Motsetningene filmkunstner–spekulant og filmkunst–underholdning var det som preget opprørets argumentasjon og konfliktlinjer. Kritikken ble rettet mot institusjoner som Statens filmkontroll og filmproduksjonsutvalget, som ble sett som autoritetens bastioner mot det nye. Det var dermed sensurstriden som ble auteurbegrepets sentrale argumentative kontekst, der begrepet ble knyttet til generasjon, grensesprengning og ytringsfrihet. Men på mange måter ble grensesprengningen vel så mye knyttet til innhold som til form, og med en slik tolkning av modernismen falt andre aspekter ved auteurbegrepet bort, aspekter som kreativitet og formmessig utforskning, som begge sto sentralt i den franske konteksten.

Modernismen var lite formidlet i norsk filmkulturen på 60-tallet. I tillegg manglet man en skapende filmkritikk og en formidlingskanal for filmteori som kunne formidle nyvinningene. Når auteurbegrepet ble koblet til «det nye» og «morgendagens film», forble det derfor ofte tomme termer. Samtidig som man forventet et nytt kunstnerisk uttrykk, ble de unge filmskaperne advart mot å følge moteriktige formler. Dette må ses i sammenheng med fraværet av en modernistisk tradisjon i norsk filmkunst. Kunstens moralske forankring kom også til uttrykk i den norske filmkulturens debatt om dikotomien mellom kunst og underholdning. *Fant* var også kritisk til mye amerikansk film, eller forholdt seg taus til den, og de erfaringene

som redefinerte auteurbegrepet og gjorde det til et polemisk begrep for auteurkritikerne i *Cahiers du cinéma*, falt utenfor den norske anvendelsen av begrepet.

Også det faktum at svært få forfattere eller andre kunstnere tok filmen i bruk, slik man så i andre land, gjorde at mye av det som skjedde innen litteraturen og billedkunsten på 60-tallet, ikke ble tatt opp i filmen. Filmen rekrutterte få kunstnere fra den nye generasjonen, og dette førte til mangel på manuskriptforfattere, regissører og andre filmarbeidere. I tillegg opplevde filmbransjen en hjerneflukt til fjernsynet, og derfra videre til teatrene og andre kunstfelter. De faktorene som la premissene for den franske nye bølgen, og som gjorde auteurbegrepet til et samlende begrep og et forventningsbegrep, var ikke til stede i norsk filmkultur. Man manglet generasjonstilhørighet blant filmskaperne. Man manglet en sterk foregående generasjon å gjøre opprør mot. Man manglet en tradisjon å stå i. Og man manglet et tidsskrift med en teoretisk fundert og skapende filmkritikk som kunne legitimert og løftet frem det nye.

Kapittel 5: 70-tallsauteurene

Ved inngangen til 70-tallet kom omsider generasjonsskiftet i norsk film. 70-tallsfilmen ble et svar på en internasjonal trend, men den «var vanskelig å svelge både for publikum og kritikere» (G. Iversen, 2011a, s. 220).¹⁵² I et globalt perspektiv blir gjerne 60-tallet, med opprør og nye bølger, betegnet som omdreiningspunktet fra en klassisk til en moderne filmkultur, fra folkeunderholdning til kunst (Bondebjerg, Andersen, & Schepele, 1997). Ifølge forfatterne av *Den norske filmbølgen* finner denne utviklingen i Norge først sted etter 1985, da «den stygge andungen» langt på vei ble «en flyvedyktig svane» (G. Iversen & Solum, 2010, s. 12). *Den norske filmbølgen* handler i hovedsak om hvordan norsk film har gjenvunnet det norske publikummets tillit etter å ha mistet den i løpet av 70-tallet. Boka etterlater et inntrykk av 70-tallet som den norske filmens mørke middelalder med påfølgende renessanse og opplysnings-tid i 1985: «*Orions belte* markerte et vannskille, og det er her den moderne norske filmen og filmkulturen blir til» (G. Iversen & Solum, 2010, s. 8).

I hovedsak fremstilles norsk spillefilm i dette tiåret som polarisert: Det var enten sosialrealistiske filmer til innvortes bruk blant politisk radikale eller populære komedier med stort publikum (G. Iversen & Solum, 2010). I filmografien *Filmen i Norge* (Braaten et al., 1995, s. 53) hevdes det at «folkekomediene var og er 70-tallets store styrke.» Derimot står 70-tallets dominerende filmtype, idéfilmen, mindre sterkt (G. Iversen & Solum, 2010). Med idéfilmen søkte man å sette problemer under debatt, og filmens form og stil skulle tjene filmens budskap. Kritikken av idéfilmene går ut på at de var kjedelige og budskapstunge, uten publikumsappell – norske skattebetalere finansierte film de ikke ønsket å se. I 1992 inviterte Bergen filmklubb daværende redaktør av *Z. filmtidsskrift*, Jon Iversen, til skrive en artikkel om 70-tallsfilmen. Bakgrunnen var at redaktør Iversen hadde hvisket «noen nyanserende ord» om *Natt og dags* karakterisering av 70-tallsfilmen som «politiske stå-på-krava-manifester, sosialrealistiske traumer og som navlebeskuende, selvhøytidelige auteur-filmer» (J. Iversen, 1992, s. 54). I artikkelen peker Iversen på at det er litterære adaptasjoner og komedier som dominerer, og at det var svært få uttalte politiske filmer. 70-tallfilmens dårlige rykte mente han var knyttet til den kunstneriske filmen. Denne forståelsen av de kunstnerisk ambisiøse 70-tallsfilmene står ved lag i dag: «Disse filmenes blytunge og langsomme, dels hysteriske

¹⁵² Presentasjonen av norsk 70-tallsfilm i *Nordic national cinema* er betegnende: «Political ideas became more important than narrative or character development. This refusal to tell a “good” story is characteristic of film production in Norway during the 1970s. Feature films not only focused on social problems, but became obsessed with political ideas» (G. Iversen, 1998, s. 132).

og utilsiktet komiske «sosialrealisme» er så ettertrykkelig glemt av ettertida at kun filmforskere blåser støvet av dem når de jobber med doktorgraden,» hevder journalist Bjørn Hovde (2014) i sitt essay om 70-tallsfilm i 2014.

For denne avhandlingens del er 70-tallet og det vi forstår med 70-tallsfilmen, interessant fordi den opptar en betydelig plass i auteurbegrepets erfaringsrom. Ifølge Sølve Skagen klarte 70-tallsregissørene «gjennom rent misbruk å diskreditere auteurbegrepet for de neste 30–40 årene» fordi de satte saksinnholdet foran det kunstneriske uttrykket. 70-tallsregissørene slo dermed «barnet ut med badevannet» og laget filmer som «stort sett verken var kunstneriske eller kommuniserte med publikum» (2007, s. 51).

Auteurbegrepet blir også knyttet til et ideal for filmproduksjon som forbindes med 70-tallsfilmen. Forfatter og dramatiker Eirik Ildahl (2010) hevder at det i Norge eksisterer et «misforstått auteurideal» som går ut på at en filmregissør ikke er fullverdig filmkunstner uten at han eller hun skriver manuskriptet selv. Ifølge Ildahl skal denne vrangforestillingen ha ført til at 70-tallet ble «en ødeleggende periode» for norsk film: «Mellom *Døden i gatene* (1970) og *Engler i sneen* (1982) finner vi typiske auteurkalkuner som *Lukket avdeling* (1972), *Kimen* (1974), *Ingen roser takk* (1979) og *Nedtur* (1980)» (Ildahl, 2010).¹⁵³ I *Bedre enn sitt rykte* påpeker også forfatterne at 70-tallet opplevde en manuskriptidekse som «hadde forbindelseslinjer til den såkalte auteurteorien, som skulle bli så retningsgivende for mye av norsk filmproduksjon fra slutten av 1960-årene» (Hanche et al., 2004, s. 67). Som Anne Gjelsvik (1994) har påpekt, toppet tradisjonen med den skrivende regissøren seg på 70-tallet. Ifølge Gjelsvik ble 72 prosent av manuskriptene skrevet av regissører, og av disse var 62 prosent originalmanus. «Denne utviklingen bunner ikke minst i regissørens posisjon som Filmskaperen, som fordrer filmer basert på egne ideer», skriver Anne Gjelsvik i *Z filmtidsskrift* (1995, s. 14).

De norske debattantene og norske filmhistoriebøker ser ut til å være samstemte om å knytte auteurbegrepets negative betydninger til den generasjonen som gjorde seg gjeldene fra 1970. Samtidig peker Gunnar Iversen på at 70-tallet kanskje har fått et «ufortjent dårlig rykte», og at sosialrealismen ikke passer som stilbetegnelse på så mange av 70-tallsfilmene (2011a, s. 248).¹⁵⁴ Like fullt fremstår det i dag som avgjørende å markere avstand til 70-tallet og det erfaringsrommet dette tiåret har opptatt i auteurbegrepets virkningshistorie: «Ingen vil

¹⁵³ *Døden i gatene* (1970) og *Lukket avdeling* (1972) av Arnljot Berg, *Kimen* (1974) av Erik Solbakken etter Tarjei Vesaas' roman, *Ingen roser takk* (1979) av Leif Erlsboe, *Nedtur* (1980) av Hans Lindgren og *Engler i sneen* (1982) etter romanen «Vinterbyen» av Ketil Bjørnstad, regissert av Haakon Sandøy.

¹⁵⁴ Hvis man leter, finner man også noen få nyanserende blikk på 70-tallet. I en artikkel om 70-tallet og den politiske sosialrealistiske hybridfilmen *Streik!* (1975) påpeker blant annet Kathrine Skretting (1997) at svært få filmer faktisk var sterkt politiske. Det er likevel betegnende at denne filmen også har fått tjene som representant for 70-tallsfilmen og den sosialrealistiske estetikken.

tilbake til 1970-tallet, og den gamle auteur-forståelsen, men for å beholde grepet om norske publikummere må norsk film bli enda mer dristig, og til det trengs filmregissøren» (G. Iversen, 2008).

Den norske filmkulturen er ikke alene om ha opplevd en knekk på 70-tallet: «The 1970s are usually seen as a quite difficult decade for Swedish cinema», skriver Anders Marklund (2010, s. 182). Leif Furhammar har gitt kapittelet om perioden 1972 til 1982 i svensk filmhistorie tittelen «Konturlösa år» og innledet med følgende: «Håglösheten var ingenlunda kännetecknande enbart för filmkonsten, ty 1970-talet var ett märkvärdigt identitetslöst decennium på de flesta kulturområden. Efter det sprakande sextioalet kom den kulturella utmattningens och den blodfattiga återhämtningens tid» (Furhammar, 2003, s. 323). De svenske filmviterne beskriver tiåret som en kvantitativ og kvalitativ tilbakegang for svensk film. Også i Danmark var den nye bølgers tid over, og om dansk filmproduksjonen på 70-tallet har det blant annet blitt skrevet at «a number of films were rejected by the audience as well as by critics» (Widding, 1998, s. 28).

Overgangen fra en klassisk til en moderne filmkultur kan sies å ha blitt fulgt av en kreativ og økonomisk krise i de nasjonale filmkulturene. Samtidig som amerikansk film tok en stadig større andel av et allerede minkende kinopublikum, ble filmproduksjon på 70-tallet først og fremst en statlig oppgave i de skandinaviske landene. I hele Skandinavia var det nå importert film, nasjonal sjangerfilm, særlig komedier, og i Sverige og Danmark også erotiske og pornografiske filmer som finansierte den nasjonale kvalitetsfilmen (Soila et al., 1998).¹⁵⁵ Men i danske og svenske filmhistorier er det lite som tyder på at auteurbegrepet har blitt ladet med dårlige erfaringer fra 70-tallets filmproduksjon. I stedet blir det i *Swedish Film: An Introduction and Reader* (Larsson & Marklund, 2010) påpekt at denne periodens kulturelle klima og nye institusjonelle rammer skapte utfordringer både for yngre regissører og for allerede etablerte autoreur som først kom tilbake med fornyet styrke på 1980-tallet.¹⁵⁶ Heller ikke i *Dansk film 1972–1997* (Bondebjerg et al., 1997) ser 70-tallet ut til å ha ladet auteurbegrepet med negative erfaringer. Under overskriften «Danske auteurs» omtales blant annet regissører som Nils Malmros og Bille August, som begynte karrieren på 70-tallet. Det ser derfor ut til at

¹⁵⁵ I Sverige var hver femte spillefilm på 70-tallet pornografisk, og i Danmark hadde folkekomedier som Olsen-banden-filmene og pornokomedier som *Sengekant*-serien stor suksess (Soila, 1998, s. 222). Tytti Soila fremhever også 70-tallet som preget av kunstnerisk krise under overskriften «To the bottom»: «The artistic crisis has often been accredited to a lack of good scripts. In the 1970s this explanation or accusation, depending on who voiced it – was to come permanent» (Soila, 1998, s. 220).

¹⁵⁶ Se særlig kapittelet «Changing Conditions for Auteurs after 1970» (Larsson, 2010).

70-tallet opptar et betydelig større, og mer negativt ladet, erfaringsrom i den norske filmkulturen enn i de øvrige skandinaviske landene. Var den norske filmproduksjonen på 70-tallet i utakt med sin tid? Og hvordan kan de norske filmskaperne i denne perioden sies å ha «misbrukt» auteurbegrepet?

Mens Ildahl (2010) trekker frem de minst applauderte filmene, «auteurkalkunene», for å illustrere auteurbegrepets illegitimitet fra denne perioden, har jeg valgt å rette oppmerksomheten mot en gruppering norske filmregissører som ble sett på som de mest interessante i sin egen samtid. På 70-tallet var de fleste norske kritikere enige om at det var filmskaperne som hadde utgangspunkt i filmgruppen Vampyrfilm, som brakte norsk film mot internasjonale høyder. Denne posisjonen holdt de til utgangen av tiåret: «Folk fra det gamle 'Vampyr-film' er fortsatt de fremste i norsk film», skrev *Aftenpostens* kritiker Per Haddal (1979b). I tillegg er vampyrenes filmer i høy grad representative for idéfilmen, og de har blitt trukket frem som representative for 70-tallets skrivende regissører.¹⁵⁷ Det er illustrerende at Gunnar Iversen beskriver debutfilmene til spydspissene i Vampyrfilm, Anja Breien, Oddvar Bull Tuhus og Per Blom, som «nitriste fortellinger om fremmedgjøring og enkeltmenneskets håpløse situasjon» som ikke mange tilskuere ønsket å se. Hovedfokus i undersøkelsen vil ligge på Anja Breien og Per Blom som to av de filmskaperne det ble knyttet størst forventninger til dette tiåret. Når jeg har valgt bort den tredje spydspissen blant vampyrregissørene, Oddvar Bull Tuhus, er det fordi hans filmkarriere allerede har blitt grundig belyst som illustrerende for endringene i synet på filmen denne perioden: fra sosialmodernisme ved inngangen til 70-tallet via politisk sosialrealisme i 1975 til sjangerfilm og publikumsorientert underholdningsfilm ved inngangen til 80-tallet (Hanche et al., 2004; G. Iversen, 2011a). Bull Tuhus er mest kjent for, sammen med Lasse Glomm, å ha laget kroneksempelen på den politiske og sosialrealistiske «stå på krava»-filmen fra 70-tallet: *Streik!* (1975). Filmatiseringen av Tor Obrestads roman, *Sauda! Streik!* (1972) skiller seg imidlertid ut fra 70-tallsfilmen og Bull Tuhus' karriere med sin halvdokumentriske form og politiske brodd.¹⁵⁸ Til forskjell fra sin kollega forble Breien og Blom i høy grad tro mot et auteurideal gjennom hele 70-tallet og ut filmkarrieren. Breien

¹⁵⁷ Det opplyses for eksempel svært sjelden at Per Blom skrev manuskriptene til Anja Breiens og Oddvar Bull Tuhus' debutfilmer. Ofte oppgis det at de skrev dem alene, som i *Filmen i Norge* (Braaten et al., 1995). Det samme gjelder Per Bloms filmatisering av *Sin mors hus*, som forfatterne av *Filmen i Norge* (Braaten et al., 1998, s. 50) hevder at han selv tok initiativet til å filmatisere og utelater at romanens forfatter også var filmmanuskriptets forfatter.

¹⁵⁸ Bull Tuhus debuterte med den sosialrealistiske *Rødblått paradis* (1971). Den neste filmen, *Maria Marusjka* (1973), var en adaptasjon av Kjell Askildsens *Omgivelser* fra 1969. Askildsens roman hadde status som et høydepunkt innenfor den modernistiske romantradisjonen i Norge, og filmen ga Bull-Tuhus kritikerprisen. Etter *Streik!* lagde Bull Tuhus den psykologiske thrilleren *Angst* (1976) der han kombinerte sjangerfilmens fortelling med idéfilmens samfunnspektiv. Mot slutten av tiåret foretok Bull Tuhus en dreining mot mer publikumsorientert og kommersiell film med filmene *1958* (1980), *Fifty Fifty* (1982) og *Hockey-feber* (1983).

knyttes i dag til auteurbegrepet på en positiv måte, mens Per Blom, som Bjørn Hovde skriver, er «ettertrykkelig glemt».¹⁵⁹

Hvordan bringer disse regissørene auteurbegrepet i dialog med 70-tallets kulturelle kontekst? Hva forteller deres filmproduksjon på 70-tallet om hvilke kunstnerroller det var legitimt å innta? Og hvordan setter dette auteurbegrepet inn i et nytt semantisk felt? Hvordan ble filmene mottatt i samtiden? Og på hvilken måte var denne resepsjonen preget av en idé om filmregissøren som auteur? Før jeg ser på hvordan de forvaltet auteurbegrepet, er det nødvendig med en oversikt over auteurbegrepets argumentative kontekst på 70-tallet. For det synes som litt av et paradoks at 70-tallet, kollektivismens, politiseringens, fagforeningenes og allmannamøtenes tiår, skulle bli det tiåret da auteurbegrepet sto sterkest i norsk filmhistorie. Hvordan var det i det hele tatt mulig å holde et så apolitisk, modernistisk og elitistisk begrep som ideal på 70-tallet?

5.1 Auteurbegrepet under angrep

Det franske auteurbegrepet blir regnet for å ha bidratt til å bryte ned skillet mellom høyt og lavt innen filmen, med sin oppvurdering av enkelte Hollywood-regissører. Ved å skille autorer fra håndverkere, og ved å gjøre enkelte Hollywood-filmer til gjenstand for analyser og akademiske utlegninger med kunsthistoriske pretensjoner, fungerte auteurbegrepet som en trojansk hest for en liten gruppe filmkunstnere med en ny virkelighetsanskuelse. Resultatet var en moderne film der en ny generasjon filmskapere kunne blande referanser til høykulturell filosofi og litteratur med inspirasjon fra amerikansk sjangerfilm og populærkultur uten at filmene deres dermed mistet statusen som kunst. Den argumentative konteksten for bruken av begrepet var preget av et elitistisk, modernistisk kunst- og kultursyn som fikk sin tydelige talsmann hos den første franske kulturministeren André Malraux, kjent for ideen om «den estetiske staten» (H. Larsen, 2012, s. 30).¹⁶⁰ Under Malraux ble kulturen demokratisert i den forstand at kulturdepartementet skulle gjøre høykulturen tilgjengelig for vanlige franskmenn: «Vi skal skape kjærlighet til menneskehetens og særlig Frankrikes genier» (Østerberg, 2010, s. 141). På andre halvdel av 60-tallet kom presset på skillet mellom høyt og lavt innen kulturen fra to hold, kulturpolitikken og kunsten selv. Dette bidro til å forrykke det semantiske feltet for auteurbegrepet og skape en ny argumentativ kontekst for bruken av det.

¹⁵⁹ Ingen av Bloms fem spillefilmer er i dag utgitt på dvd, og da han døde i 2013, var det eneste oppslaget i pressen en nekrolog forfattet av Anja Breien og Oddvar Bull Tuhus.

¹⁶⁰ Malraux ble innsatt i 1959 og er kjent som den første moderne kulturminister Europa.

Ifølge Dahl og Helseth (2006) kan den norske kulturpolitikken i etterkrigstiden sies å bevege seg langs to hovedlinjer, der den ene er opptatt av høykulturen, mens den andre vektlegger det sosiokulturelle aspektet ved kulturlivet. Disse linjene går parallelt, men den høykulturelle linjen står sterkest i tiårene etter 1945, mens den sosiokulturelle linjen dominerer fra 70-tallet. Ifølge Dahl og Helseth (2006) var denne demokratiske dreiningen påvirket utenfra. Sverige lå et par år foran Norge i å vektlegge den sosiokulturelle linjen, men særlig Frankrike var igjen et viktig foregangsland. Den franske kulturpolitikeren Augustin Girard streket opp nye retningslinjer for den franske kulturpolitikken i en rapport i 1973, der tanken om kulturelt demokrati nå dreide seg om aksept for folkelige verdier og livsformer framfor den høykulturelle forståelsen av kulturbegrepet. I rapporten slo Girard fast at den tidligere kulturpolitikken, basert på distribusjon av høykultur, hadde vært en falsk demokratisering, og han tok til orde for å inkludere amatørkultur, idrett og frivillighet (H. Larsen, 2012).

Et viktig poeng hos Dahl og Helseth (2006) er at den franske kulturpolitikeren Girards ideer om kulturelt demokrati representerte et større brudd med den europeiske kulturarven enn med den norske, som har lange tradisjoner for det egalitære og for folkebevegelser. I Norge har skillet mellom høyt og lavt aldri blitt trukket like skarpt som i Frankrike, og som jeg har vært inne på tidligere, hadde både høyre- og venstresiden i norsk kulturdebatt forent seg mot populærkulturen. I filmkulturen og i kulturen for øvrig ble motbegrepene kunst (høykultur) og underholdning (lavkultur) opprettholdt av både progressive og konservative til slutten av 60-tallet. I løpet av 60-tallet meldte bekymringene seg: «Har kulturbegrepet kommet i miskreditt? Trenger vi et nytt kulturbegrep?» spurte Finn Jor i boken *Kulturrevolusjon* i 1968. Jor viste til at kulturbegrepet hadde mistet legitimitet siden det ikke omfattet folkelig kultur. Like fullt holdt han «passiv» underholdning opp som motbegrepet til et kulturbegrep som vektla innsats: «Men driften oppover, trangen til å spenne kreftene og nå lenger enn andre, viljen til å slå sin egen personlige rekord er ikke forbeholdt eliten. Den er almenmenneskelig og finnes på alle plan og i alle sammenhenger. Den er kulturens kjerne og innerste drivkraft!» (Jor, 1968, s. 88). Samtidig som Jor argumenterte for å inkludere folkelig kultur, frivillighet og amatørkultur i kulturbegrepet, og å øke bevilgningene til radio, fjernsyn og filmproduksjon, synes et tradisjonelt kulturbegrep å ligge til grunn. For at fjernsynet skulle kunne innta en ledende stilling som kulturformidler måtte «dets karakter av impuls- og underholdningsformidling ... avdempes eller ledes inn i et fruktbart leie» (Jor, 1968, s. 96). Adorno og Horkheimers analyse av kulturindustrien som passiviserende og massebedrag synes å ha fått ny aktualitet på 70-tallet, slik blant annet Nils Vibes beskrivelse av 50-tallets «underholdningsfilm» i hans filmhistorie fra 1977 viser: «Hvis underholdning har noe med å gjøre at man

holder folk under, mentalt sett, så er det ingen dårlig karakteristik» (Vibe, 1977, s. 32). Kommerisiell populærkultur var noe man så på med kanskje enda større skepsis på 70-tallet, selv om man også her så en oppmykning i siste halvdel av tiåret.

Den tiltagende tendensen til demokratisering av kulturbegrepet fra politisk hold fikk en parallell innen kunsten. I løpet av 60-tallet oppsto begreper som nyenkelhet og nyvennlighet innen henholdsvis musikken og lyrikken, som reaksjon på den vanskelig tilgjengelige modernismen (Nesheim, 2012). Ønsket om at kunsten igjen skulle kommunisere med publikum synes likevel å ha vært mer problematisk for filmkunstnerens del på grunn av filmens kulturindustrielle aspekt.

I løpet av første halvdel av 70-tallet ble en ny desentralisert kulturpolitikk inspirert av den franske streket opp i to kulturmeldinger.¹⁶¹ I korte trekk imøtekom man her anklagene om å føre en elitistisk kulturpolitikk og tok utgangspunkt i et vidt kulturbegrep som inkluderte kulturformer som tidligere ikke hadde blitt ansett som verdifulle, med den hensikt å oppfordre til mer kulturell virksomhet. Kulturpolitikken ble legitimert utenfor kultursektoren selv. Den var et middel til å fremme «det sosiale miljøet og skape eit kvalitativt rikare samfunn» (H. Larsen, 2012, s. 35). I tillegg bidro fagforeningsarbeidet og den allmenne politiseringen til en ny kunstnerrolle og en ny argumentativ kontekst for auteurbegrepet.

5.1.1 Filmkunstnere blir filmarbeidere

Mens norske filmarbeidere på 60-tallet ønsket å bli filmkunstnere, skjedde det på 70-tallet en reversering. Nå skulle kunstnerne bli arbeidere. Det antiautoritære opprøret ga seg utslag i en svekkelse av individualismen til fordel for felleskapstanken. Dette gjaldt ikke bare i Norge. Flere filmkunstnere samlet seg nå i filmgrupper og lagde film i opposisjon til den etablerte filmproduksjonen og distribusjonen. I 1968 hadde Jean Luc Godard dannet «Dziga-Vertov-gruppen» med den politiske aktivisten Jean-Pierre Gorin. De mest toneangivende regissørene uttrykte antiautoritære holdninger og solidaritet mellom de ulike funksjonene i filmarbeidet. I et intervju med Gorin i *Fant* i 1971 kunne man lese at filmskapernes gruppedannelse er «et forsøk på å smadre regissørens diktatur»: «Et forsøk på å få andre mennesker med i filmen på mer likeverdige vilkår enn akkurat teknikere og slaver! Et forsøk på å unngå hierarki!» (Goodwin, 1971, s. 22). Likestillingen mellom de ulike funksjonene i filmen førte også til at man ble opptatt av lønnsforhold, som når Gorin poengterte at alle på produksjonen av *Vind fra øst* – fra elektrikere til kamerafolk – hadde lik lønn (Goodwin, 1971, s. 24).¹⁶²

¹⁶¹ «Om organisering og finansiering av kulturarbeid» (1973) og «Ny kulturpolitikk» (1974).

¹⁶² I samme nummer trykket *Fant* et intervju med den kubanske filmskaperen Julio Garcia Espinosa, distribuert av Pesarofestivalen, der han erklærte at hans gruppe ikke lager «forfatterfilmer»: «Denne filmen er laget av

Også i Norge ble det dannet flere kunstnerkollektiver i motkulturens ånd. Kunstnerkollektivet GRAS ble til i årsskiftet 1969/70, og flere teatergrupper med flat struktur dukket opp utover 70-tallet. Også i filmmiljøet fremstår filmproduksjoner mindre som soloprosjekter enn på 60-tallet. Tospannet Svend Wam og Petter Vennerød ble et fast lite ensemble, og filmskaperne i Vampyrfilm-gruppa gjorde et poeng av at de samarbeidet om filmene. I Norge kom dannelsen av filmsentre, produksjonskollektiver og filmverksteder noe senere enn i resten av Skandinavia.¹⁶³ I 1972 ble Norsk Filmsenter dannet. Senteret var en medlemsorganisasjon for filmarbeidere som drev med import og distribusjon av film som ikke kom gjennom de etablerte byråene. Senterets slagord lød: «Til kamp mot film- og kinomonopolet! Opprett egne produksjons- og distribusjonsenheter! Fram for folkets filmsentral!» Dette senteret ga også ut filmtidsskriftet *Filmavisa* fra 1977. I tillegg fikk man noen få regionale filmgrupper, og i 1980 ble filmverksteder i Oslo og Bergen etablert. Frie produksjonsgrupper ble diskutert gjennom hele 70-tallet og i 1979 ble både Honningsvåggruppa og Filmgruppe 1 opprettet. I stedet for at staten skulle satse på det ene geniet, tok filmfolk på 70-tallet til orde for selvstendige filmgrupper med repertoarfrihet.

Demokratiseringen av kunst- og kulturbegrepet kom til uttrykk i en ny kunstnerrolle formet gjennom fagforeningenes kamp på 70-tallet. Dag Solhjell (2005) har beskrevet hvordan det foregikk en folkeligjøring av kunstnerrollen i denne perioden, ved at kunstnerorganisasjonene ble demokratisert og at man gikk fra et akademiregime til et fagforeningsregime. Dette gjorde kunstnerne til en yrkesgruppe på lik linje med andre. De ble kulturarbeidere. Allerede i 1986 hevdet antropologen Arne Martin Klausen at en ny kunstnerrolle tok form på 70-tallet, drevet fram av kunstnernes opprør mot egne institusjoner, og hjulpet fram av staten og fagforeningsarbeid:

Kunstneropprøret i Norge (og andre steder) representerte fra venstre-ytterfløyens side, et opprør mot hele denne forestillingsverden og praksis. Uttrykt med deres egne ord: De ville rive i stykker kunstnermyten, og de ville gjøre kunstnerisk virke til *arbeid* i vanlig forstand, eller «håndverker-modellen», som jeg kaller denne rolleoppfatning. Deres motstandere ville uttrykke det slik: De ville nivellere den kunstneriske kvalitet, og med alle slags byråkratiske midler premiere middelmådigheten. (Klausen, 1986, s. 106)

seks mennesker, to regissører, to kameramenn, en lydmann og en skribent. Hver hadde sin jobb, men hovedsaken er det kollektive arbeidet» («Julio Garcia Espinosa: Den tredje verden – den tredje verdenskrig», 1971, s. 48-49).

¹⁶³ Man så mot dannelsen av Folkets Bio og distribusjonskollektivet FilmCentrum i Sverige. Fra midten av 60-tallet tok Danmarks Radio og det danske filmfondet initiativet til en skandinavisk filmverksted som i begynnelsen var et forum for tekniske og formmessige eksperimenter, men som fra 1970 ble demokratisert og ble en del av den radikale bevegelsen.

Ifølge Per Mangset (2004) har den romantiske kunstnermyten vist seg svært seiglivet. Det er derfor mulig at Klausens beskrivelse av en radikal rolleendring på 80-tallet var preget av sin samtid. Like fullt er Klausens poeng sentralt for begrepsanalysen, siden det peker på hvordan det romantiske kunstneridealet frontkolliderte med sentrale norske verdier som likhet, også forstått som anti-elitisme, og sosial sikkerhet. Disse verdiene ble aktualisert av det antiautoritære opprøret og venstredreiningen i det intellektuelle klimaet. Å omtale seg som *filmarbeider* ga også andre fordeler enn å kalle seg kunstner. En kunstner etter romantikkens modell lager som kjent kunst fordi han må, eller er kallet, også under de mest kummerlige forhold. I filmarbeidernes kamp for bedre arbeidsvilkår hadde det romantiske auteurbegrepet lite gjennomslagskraft.

Den nye generasjonen filmskapere arvet ABC-generasjonenes kjernesaker i Filmforbundet. Debattene om bedre arbeidsvilkår overtok kampen for råderetten over produksjonsmidlene og representasjon i styrer og utvalg. I 1974 fikk Filmforbundet gjennom en tariffavtale med produsentene som forbundet hadde arbeidet med siden opprettelsen i 1946. I *Rushprint* ble Kunstneraksjonen i 1974 fulgt tett.¹⁶⁴ Flere filmfolk deltok i aksjonen, og Filmforbundets kamp for bedre arbeidsvilkår og velferdsordninger ble intensivert. Debattene i *Rushprint* om kunstnerisk kvalitet dreide seg nå primært om filmarbeideres arbeidsvilkår:

Uten kamp for stadig forbedring av våre lønns- og arbeidsforhold kan vi ikke være sikre på å beholde den entusiasme som vi vet at arbeidet fram til et godt filmresultat er så avhengig av. Hva er ellers all prat om kontinuitet og jakten på «geni-regissøren» som skal få den nasjonale filmkulturen til å blomstre, hvis det ikke finnes en bredde og et fundament å dyrke disse blomstene på! Alt snakk om et filmmiljø er bare tomme ord i en filmarbeiders ører hvis ikke det omfatter hans arbeidssituasjon, hans daglige, materielle og yrkesmessige behov. (Styret i Norsk Filmforbund, 1975, s. 11)

Selv om autoren – her som geni-kunstneren – fortsatt synes å være et mål, om enn fjernt og diffust, ble filmarbeidernes kortsiktige og dagsaktuelle krav om ikke overordnet så sidestilt med arbeidet for å bedre kårerne for filmkunsten. Kontinuitet og en bedre arbeidssituasjon ble sentrale mål for fagforbundet: «Ingen filmarbeider kan i det lange løp opprettholde den selvrespekt og derav den entusiasme som skal til for å møte filmproduksjonens utfordringer uten den trygghet som ligger i ordnede lønns- og arbeidsforhold» (Styret i Norsk Filmforbund, 1975, s. 7). Filmforbundet kjempet derfor for at filmarbeidere skulle «kunne leve et normalt

¹⁶⁴ Kunstneraksjonen i 1974 blir regnet som en milepæl i norsk kunst- og kunstnerpolitikk. Da gikk landets kunstnergrupper sammen om et kollektivt krav til staten.

samfunnsliv» og «oppretholde et familieliv og en visshet om at han har krav på fritid» (Styret i Norsk Filmforbund, 1975, s. 11).

Synet på kunst og kultur som en offentlig velferdsoppgave ble dannet etter 1945, men det ble ytterligere befestet med kunstneropprørene og fagforeningenes gjennomslag på 70-tallet. Når filmkunstneren ble filmarbeider, ble velferd en forutsetning for kunstnerisk kvalitet. Flere av aksjonens krav ble imøtekommet i stortingsmelding 41 *Kunstnerne og samfunnet* (1975–76). Kunstnerpolitikken som ble skissert i meldingen, føyet seg inn i en velferdsstatlig forståelse av kunsten og kunstners rolle i samfunnet. Som på kulturfeltet for øvrig tok filmpolitikken form av velferdspolitikker heller enn næringspolitikk, ved at kulturlivet ble holdt i gang ved en rekke støtteordninger og lovreguleringer.¹⁶⁵

Den holdningen som ble kjempet gjennom på 60-tallet, at film var en personlig kunstnerisk uttrykksform, ble støttet av statens finansieringssystem. Støttestrukturen fra 1964, der staten etter forhåndsvurdering i tillegg til billettstøtte gikk inn med forhåndsstøtte og lånegaranti, førte til en økning i antall idéfilmer som nådde sitt høydepunkt på 70-tallet. Forhåndsstøtten minimerte den økonomiske risikoen for filmskapere. «I mange år betydde dette at man ikke behøvde å tenke på hvorvidt filmen ble en suksess eller ikke» skriver Iversen og Solum om konsekvensen av denne støtteordningen (2010, s. 17). Blant andre har Morten Barth påpekt at «en filmstøtte basert på regissøren og hans eller hennes manus kan kalles en auteurstøtteordning i seg selv» (2007, s. 15).

Samtidig kan filmskaperens engasjement for å få i stand automatiske støtteordninger for film sies å ha brutt med ideen om kunstnergeniet. Artikkelen «Film som yrke, uttrykksmiddel og kunst sett innenfra» forfattet av kunstnerisk leder Erik Borge ved Norsk Film er en viktig kilde til å forstå hvordan auteurbegrepet ble koblet til en fagforeningsdebatt på 70-tallet, og avslørt som *myte*:

I alles bevissthet er det filmregissøren som er selve eksponenten for filmuttrykket. Det gjør ikke hennes eller hans yrkesliv lettere at film er et

¹⁶⁵ En rekke filmpolitiske avgjørelser viste at staten styrket sitt engasjement og ansvar for norsk film som kunst- og kulturuttrykk ytterligere fra slutten av 60-tallet. Staten frafalt blant annet kinoenes luksusskatt i 1969, opprettet Statens filmråd i 1970, sanerte Norsk Film og utvidet aksjeposten til 66 prosent. Fra 1974 disponerte selskapet også produksjonsmidler og repertoarfrihet. At Norsk Film ble en ny finansieringskilde, har blitt beskrevet som en demokratisering. I 1973 ble det også opprettet en studieavdeling i Norsk Film. Den utdannet flere av filmskaperne som debuterte på andre halvdel av 70-tallet. Nærmere halvparten av all norsk film ble produsert av Norsk Film AS dette tiåret, alene eller i samarbeid med andre norske eller internasjonale selskaper (Hanche et al., 2004, s. 72). Den andre finansieringskilden var Statens filmproduksjonsutvalg. Staten finansierte derfor også flere av de private produksjonene, og i alt 2/3 av filmene ble produsert ved statsgaranterte lån: «I løpet av 15 år hadde garantiordningen, som ble innført som et sikkerhetsnett for kunstnerisk ambisiøs film i 1955, blitt hovedmønsteret for å finansiere størstedelen av norsk film», skriver forfatterne av *Bedre enn sitt rykte* (Hanche et al., 2004, s. 67).

kollektivt uttrykksmiddel. For i det hele tatt å kunne uttrykke seg må man bruke andre kunstnere, teknikere og håndverkere som verktøy. I tillegg til et særegent talent og en viss intelligens bør filmregissøren følgelig ha forstand, samarbeidsevne, evne til å inspirere andre, og atskillig praktisk sans. ... Dette er bare en del av myten om filmregissøren. Det er de færreste som lever opp til de ideelle krav. ... Når det leilighetsvis blir riktig bra film av det, så skyldes det ikke minst filmstaben, de femten til tyve menneskene som utgjør en filmproduksjon, atelierstaben som tilbyr et produksjonsapparat i kontinuerlig drift, og naturligvis skuespillerne med sitt tilbud av fortolkning og gestaltning. Med andre ord: Det skyldes ikke minst filmmiljøet i videste forstand. (*Film og kino: rapport fra en konferanse i Oslo 28. november 1978, 1979, s. 15*)

Selv om ideen om auteuren fortsatt hadde en sentral posisjon i «alles bevissthet», jamfør Borge, fikk den en langt mindre fremtredende plass på 70-tallet enn det den hadde for Borge i 1964, da opprørerne i Norsk Film kjempet for film som personlig uttrykksform.

5.1.2 Politiseringen av filmdebattene

Ved inngangen til 70-tallet var filmskapere internasjonalt opptatt av annet enn å lage kunstnerisk høyverdig film i tråd med et romantiske auteurbegrep. Auteuren var ikke lenger herre i egen film. Strukturalismens og semiologiens inntreden i de humanistiske vitenskapene fra midten av 60-tallet medførte at en film ikke lenger kunne anses som uttrykk for en persons intensjon. Forfatteren i en tekst ble nå et produkt av alle underliggende strukturer, diskurser og språklige konvensjoner. Den europeiske filmkunsten var i krise. En ny generasjon hadde innsett at også filmkunsten var et borgerlig, kapitalistisk redskap for undertrykking. Bare ved å frigjøre filmen fra kapitalen og staten kunne man redde den. «Filmen tilhører dem som lager film», sa Jean-Luc Godard i Cannes i 1968, der den nye bølgens regissører, Alain Resnais, François Truffaut og Godard selv sto i spissen for en streikeaksjon som stengte filmfestivalen.¹⁶⁶ Aksjonen var ikke bare et uttrykk for solidaritet med studentopprøret og de streikende arbeiderne, for ifølge regissørene var festivalen, med sin stadig mer kommersielle profil, blitt et redskap for de kapitalistiske kreftene.

I 1968 viet norske filmtidsskrifter mye spalteplass til rapporter fra filmfestivalene i Cannes, Venezia og Pessaro, der ringvirkningene av maiopprøret i Paris 1968 gjorde seg gjeldende. Ved inngangen til 70-tallet var gløden i 68-opprøret begynt å kjølne, men kulturdebatten generelt var politisert. Under dette kritiske regimet ble filmen viktig, på grunn av dens store publikum og Hollywood-filmens sterke posisjon som «hjernevasker». Oslo filmklubb ble radikalisert under slagordet «Filmen står i folkets tjeneste». Klubben viste nå kun film

¹⁶⁶ *Cahiers du cinéma* var et viktig talerør for de revolusjonære filmfolkene som gikk under navnet *Les états généraux du cinéma* «filmens generalstab». Artikkelen «Film/Ideologi/Kritikk», som tidsskriftet trykket i 1969, ble paradigmatisk i det internasjonale filmmiljøet.

som ble regnet som «progressiv» (Aasarød, 1993, s. 31). Også flere norske filmskapere distanserte seg i 1970 fra (det borgerlige) kunstbegrepet. Pål Bang-Hansen formulerte det slik i *Dagbladet*: «Etablert suksess er det verste jeg veit. Og så alt dette kunstpratet! Tull og tøys. Film er betydningsfull først og fremst ved at film kan beskrive, forklare og bidra til å endre sosiale forhold i vårt samfunn» (Gjerseth, 1970). I tråd med *Cahiers* inntok *Fants Sølve Skagen* (1970) et politisk radikalt ståsted på ytterste venstre fløy da han i sitt oppgjør med norsk filmkritikk i 1970 erklærte at «all film er politisk» og «all god film er radikal.» Selv om europeisk art cinema gikk klar av den generelle anklagen om kulturimperialisme, fikk man også innen den norske filmkritikken et oppgjør med det romantiske auteurbegrepet.

I artikkelen «Kunstneren som myte: Bidrag til en materialistisk filmkritikk» i *Fant* tok Skagen (1973) et eksplisitt oppgjør med den romantiske kunstnerideologien: «Kunstnerens status som borgerlig halvgud bidrar til å ufarliggjøre kunsten. Den magiske aura rundt kunstneren omfatter også kunstverket og kan redusere det til 'kunstopplevelse', et institusjonalisert innslag i det borgerliggjorte livet.» I artikkelen siterte Skagen Roland Barthes' artikkel «Kunstneren på ferie» for å vise hvordan det borgerlige samfunnet hevet kunstneren over historien og de samfunnsmessige forholdene ved å la den kunstneriske inspirasjonen sette ham i en metafysisk særstilling: «Å forlange at kunstneren skal ha en bevisst politisk hensikt med det han gjør, betyr derfor ikke noe annet enn å forkaste den borgerlige myten om kunstneren som overmenneske og halvgud» (Skagen, 1973, s. 64). Skagens hovedpoeng var at kunstneren som er drevet av inspirasjon og et kall fra en overjordisk kilde, eller som skaper for seg selv, uten tanke på sin samfunnsmessige funksjon, er en sosialt uansvarlig person: «Jeg tror det er tvingende nødvendig for kunstneren å innta et reflektert politisk standpunkt» (Skagen, 1973, s. 64). I artikkelen knyttet Skagen (1973, s. 65) an til den nye strukturalistiske kritikken av auteurismen når han understreket at «kunstneren ikke kan tenkes i et utvendighetsforhold til samfunnet» og viste til hvordan «det ikke er bevisstheten, men de sosiale relasjonene som bestemmer individets atferd – fordi de sosiale relasjonene bestemmer bevisstheten». Skagen støttet seg på sosialpsykologen Georg Herbert Mead og psykiaterne Ronald D. Laing og David Cooper, som han mente fungerte som bindeledd mellom marxismen og psykiatrien med sin vektlegging av den sosiale forståelsesrammen.

Særlig Ingmar Bergman ble en representant for den borgerlige kunstnermyten, auteu- ren, som nå skulle bekjempes. I det siste nummeret av *Fant*, stemplet Skagen (1974a) finkul- turen og kritikerne som lakeier for kapitalen og Bergman som en gallionsfigur for den svenske filmindustrien. Ifølge Skagen sviktet kritikerne i møtet med Bergmans *Viskningar och rop* (1973), og deres funksjon som lakeier for filmindustrien ble dermed blottlagt. Dette skjedde

først og fremst ved at de i møtet med den store Bergman løftet fram irrasjonaliteten og ubegripeligheten i filmen som et kvalitetskriterium i stedet for å analysere og peke på svakhetene. Når Bergmans siste film ble prioritert av filmindustrien og utropt til et mesterverk av de svenske kritikerne, var det ifølge Skagen et tegn på en tendens i det borgerlige kapitalistiske Sverige til at «den dominerende objektive interesse bak produksjon og distribusjon av kunst og massemedia er å passivisere» (Skagen, 1974a, s. 30). Ifølge Skagen eksisterte det ingen politisk nøytral film, men bare borgerlig eller progressiv film:

Det betyr at kunstneren har valget mellom å la sitt verk utnyttas politisk, dvs. at kunstneren blir et offer for makt, at hans budskap forvrenges – eller å forsøke å forandre virkeligheten gjennom sitt kunstverk, dvs. at kunstverket utføres som en bevisst politisk handling, at kunstverket blir totaliserende. Jeg vil hevde at kunstens eneste mulighet til å overleve under kapitalismen ligger i å bekjempe kapitalismen. Dette forutsetter et reflektert menneske- og samfunnsyn som ikke er borgerlig, men marxistisk. (Skagen, 1974a, s. 33)

Fants redaktør Sylvi Kalmar og redaksjonsmedlem Oddvar Foss målbar begge en mer nyanisert holdning enn Skagen. I det siste nummeret kom meningsbrytningen innad i *Fants* redaksjonen til uttrykk i Skagens og Foss' ulike tolkninger av Bergmans *Viskningar och rop*. I lederen «Filmsosiologien – ny kritisk fornuft eller en ny teologi» påpekte Sylvi Kalmar at det var behov for en kritisk filmkritikk, og gjerne marxistisk, men hun mente at Skagen og hans meningsfeller hadde byttet ut Gud med Marx og mistet sitt filosofiske og politiske gangsyn ved å bli dogmatiske og sekteriske: «Jakten på djevelen og alt hans vesen fører til den rene djevelrenessanse. Og ett er sikkert: Mens de lærde kløver hår og utpeker hverandre som fiender og forrædere, er folket hjelpeløst utlevert til utbytterne» (Kalmar, 1974a, s. 7). Kalmar pekte på at en slik prosess hadde foregått i Sverige, «der kampen mot 'klassefiendene' Bergmann og Troell, Svenska Filminstitutet, kritikerne og selve sjefsdjevelen Harry Schein [hadde] ført til alminnelig utmattelse og avmakt overfor de eksploaterende krefter» (1974a, s. 7). Ifølge Kalmar kunne en slik sekterisme virke lammende på det norske filmmiljøet, som for tiden «boble[t] av liv». Ifølge Kathrine Skretting var kontroversen innad i *Fants* redaksjon bakgrunnen for at tidsskriftet ble nedlagt i 1974: «[Kalmar] angrep sekterisk filmsyn og sneverhet i sin egen redaksjon, men gikk til slutt lei» (1997, s. 152). Dette tyder på at det radikaliserende filmsynet hadde stor påvirkningskraft.

Den politiske radikaleringen kom også til uttrykk i Oddvar Foss' monografi om den italienske autoren Michelangelo Antonioni fra 1972. Boken ble utgitt på Universitetsforlaget, og som den første i sitt slag i Norge bekreftet den auteurbegrepet gjennomslag i den norske

offentligheten. I bokens innledning peker Foss på at filmkulturen hadde endret seg siden han begynte å skrive boken tre–fire år tidligere, altså omkring 1968: «Siden den gang har andre problemstillinger kommet i forgrunnen: Sekstiårenes fremmedgjørelsesproblematikk og moralske paralyse har tvunget frem et mer bevisst og mindre tvetydig politisk engasjement» (Foss, 1972, s. 9). Foss' tilnærming til Antonioni som auteur var farget av 60-tallets syn på filmkunstneren. Dette kommer frem når Foss viste til hvordan Antonioni som kunstner utvikles fra barnsben av, og når Foss knyttet kunstnerisk nyskaping til brudd med tradisjoner, der det modernistiske kravet om et nytt språk for en ny virkelighetsbeskrivelse er gjennomgangstemaet. I beskrivelsene av Antonionis filmer som anti-film (bevisste brudd med Hollywood-filmens konvensjoner) kan også innflytelse fra Wollens begrep om *counter cinema* spores. Men det revolusjonære sprengstoffet hos Antonioni var, ifølge Foss, bundet til lerretet, ikke til det samfunnsmessige eller det politiske.

Ettersom Antonioni står som en representant for 60-tallets auteurideal i Foss' bok, kan den sees som et innlegg for en tradisjon på hell. Foss forsvarte den italienske filmskaperen mot anklager om pessimisme (kommunikasjon er umulig og ensomheten uoverskridelig) og kunst for kunstens skyld ved å vise at Antonionis analyser av det nevrotiske og fremmedgjorte mennesket fortsatt var aktuelle. Ifølge Foss var Antonioni Bergmans antitese: «Mens Bergman arbeidet vertikalt, ved å løsrive menneskene fra deres materielle omstendigheter og sette dem i et forhold til de høyere makter, arbeidet Antonioni horisontalt fordi han aldri isolerte sine personer fra deres omgivelser» (1972, s. 23). På denne måten kommer Antonionis grunnleggende agnostiske og marxistiske orientering til uttrykk i filmene:

I sin fremstilling av et psykisk ustabil menneske som en refleksjon av og et fokuseringspunkt for en samfunnsmessig sykdom i langt større målestokk, er Antonioni fullt på høyde med progressive strømninger i moderne psykiatri og psykologi. Individet – det (under optimale omstendigheter) frie og ansvarlige menneske – er også det minste element i et komplekst og uoversiktlig nettverk av sosiale systemer som bestemmer og avgrenser individets handlingsalternativer. (1972, s. 116)

Foss trakk ikke konsekvensene av disse innsiktene like langt som Skagen. Han lot det være litt rom igjen for den subjektive erfaringen og det romantiske geniet ved å ikke la den samme psykologien ramme kunstneren. Forskjellen ligger i at Foss avviste positivismens påstand om at «verden er entydig, gitt en gang for alle. Det ville forutsette at det finnes en form for representasjon av virkeligheten som er *korrekt*, som kan stå som modell og målestokk for alle andre representasjoner» (1972, s. 136-137). Ifølge Foss var den kunstnerisk skapende handling verken objektiv eller subjektiv, men befant seg i et dialektisk spenningsforhold mellom subjektivitet og objektivitet. Det som kommer til syne gjennom filmkunstnerens *signatur*, blir derfor

avgjørende for studiet av film: «Han gir virkeligheten en personlig relevans, tegner så å si sine initialer inn i den» (Foss, 1972, s. 138). Det er for lite plass her til å la Foss' refleksjoner over Antonioni komme til sin rett. Det sentrale for den begrepshistoriske analysen er at autoren av romantisk tapning ble avvist også av en som tok subjektet og auteurismen i forsvar.

I tillegg til Skagens artikler om filmkritikk trykket *Fant* Dag Hofoss' artikkel «Meta-kritisk utkast» (1972), som var ment å bidra til å heve norsk filmkritikks refleksjonsnivå ved å skape en mer teoretisk holdning innen filmkritikken. I artikkelen gikk Hofoss gjennom de ulike «kritikktyper» og pekte på at den konsumentorienterte filmkritikken var på vei ut, mens impresjonistisk kunstkritikk var blitt mer dominerende. Hofoss hevdet at den impresjonistiske, subjektive filmkritikken fortrenget filmen til fordel for kritikerens kunstopplevelse. Han forkastet også den formalistiske kritikken, fordi den gjorde kunstverkets evne til å engasjere og bevege sekundær. Også den positivistiske og den biografiske kritikken (med sine psykologiske eller sosialhistoriske forklaringsmetoder) ble ansett som utilstrekkelige. I stedet lanserte Hofoss en «syntetisk» kunst- og filmkritikk som tok utgangspunkt i hermeneutikken, og der overskridelsen av motsetningsforholdet mellom en objektiv og en subjektiv kritikk sto sentralt (1972, s. 31). Ikke ulikt Foss så Hofoss kunstverket som en formidling av en virkelighetsforståelse som var med på å konstituere virkeligheten. Kriteriene for å vurdere kunst innenfor denne retningen ble ifølge Hofoss å klargjøre om filmen «tjener det den tyske filosofen Jürgen Habermas kaller frigjøringsinteresse» (1972, s. 32). Hofoss påpekte at kunsten på dette punktet ikke skilte seg fra andre yringsformer, noe som medførte at skillet mellom kunst og ikke-kunst delvis ble oppløst. Det andre kriteriet var om filmen gjør dette på en kunstnerisk måte. Innenfor denne syntetiske retningen ble det kunstneriske vurderingskriteriet i hvilken grad delene i verket tjener helheten. Både Hofoss' artikkel og Foss' bok om Antonioni var utvilsomt viktige som dokumenter over en ny holdning til film i Norge.

På samme tid førte politiseringen av filmkritikken til at den tradisjonelle forståelsen av film som kunst, som forutsatte filmskaperen som kunstner, ble problematisk. Det var i kraft av den politiske, eventuelt frigjørende, funksjonen at filmen kunne ha kunstnerisk verdi. En kunstner kunne enten tjene kapitalen eller politikken, det fantes ingen mellomting. Dette synspunktet ble fulgt opp i *Filmavisas* radikale periode, mellom 1977 og 1979, da man krevde at filmskaperne skulle ta stilling i klassekampen. Kunst for kunstens egen skyld var blitt en parole moden for museene.

Redaksjonen bak *Filmavisas* første nummer, Sølve Skagen, Wenche Blomberg og Jan Erik Holst, hadde alle bidratt mye i *Fants* siste leveår og vektla kontinuiteten fra *Fant* i sin første leder, der de proklamerte: «For yringsfriheten og den nasjonale filmkulturen, mot all

spekulasjon og imperialismel!» (Blomberg, Holst, Skagen, 1977, s. 3). Viktige skyteskiver var kinoinstitusjonen og NRK som hadde forsøkt å nekte visning av dokumentarfilmen *Stå på!* (1976) og dokumentardramaet *Streik!* (1975), som omhandlet sentrale norske streiker og arbeiderbevegelsens oppvåkning. Det som skiller *Filmavisas* første årgang fra *Fant*, er mangelen på debatt innad i tidsskriftet. I andre nummer ønsket man at *Filmavisa* skulle bli et forum for debatt om norsk film.¹⁶⁷ Sølve Skagens artikkel «Sannheten som forsvant» var *Filmavisas* første artikkel om samtidig norsk spillefilm. Her var Sølve Skagen opptatt av å definere begrepet *progressiv film*, noe som ifølge ham var «film som formidler sannheter som arbeiderklassen kan bruke, sannheter som kan bli våpen i arbeiderklassens kamp» (Skagen, 1977, s. 33). Svært få, om noen, norske filmer oppfylte dette kriteriet. I tredje nummer av *Filmavisa* fortsatte debatten om norsk film i en egen spalte, der Jan Erik Holst fulgte opp og utvidet Skagens definisjon av begrepet progressiv film ved å legge vekt på filmens «funksjon overfor kinopublikummet i samfunnet» (Holst, 1977, s. 34). Ifølge Holst var Skagens definisjon av begrepet for snever, siden den ekskluderte filmer som ikke sto på samme politiske linje som Skagen. Han mente derfor at en lang rekke filmer laget av norske filmskapere på 70-tallet kvalifiserte til betegnelsen progressiv film, deriblant vampyrenes «moderne sosialrealistiske filmer» *Rødblått paradis* (1971), *Voldtekt* (1971), *Anton* (1973) og *Hustruer* (1975) og flere av Wam og Vennerøds filmer (Holst, 1977, s. 35).

Selv om de mest radikale ønsket å kaste hele auteurbegrepet på bålet, er det generelle inntrykket at filmskaperen som krumtapp i filmproduksjonen sto sentralt selv om rammene var trangere. Til forskjell fra tidligere medførte politiseringen av filmkulturen at filmskapere, og filmkritikere, ble avkrevd politisk ansvar. Man fikk en tilbakevending til den engasjerte dikterrollen med krav om å sette problemer under debatt, men og om å velge side i klassekampen. Problemet for de radikale filmskaperne og den politiske debattfilmen var at de også støtte fra seg det store publikummet de ville opplyse.

5.2 Vampyrfilm-gruppa

¹⁶⁷ Norsk filmsenter, som utga *Filmavisa*, var en organisasjon for filmarbeidere og publikum. Senteret ble opprettet i 1977 på bakgrunn av at de kommunale kinoene så på film som et rent forretningsforetagende og ikke tok den aktivt i bruk: «Egentlig dreide det seg om et grunnleggende kulturspørsmål: Skal film være et par timers passiviserende virkelighetsflukt, eller et redskap for å forstå, oppleve og forandre virkeligheten?» («Hvorfor filmsenter – distribusjon», 1977). Senteret importerte film og distribuerte film til filmklubber, skoler, kvinneorganisasjoner, streikestøttekomiteer, politiske lag med mer.

Filmselskapet Vampyrfilm ble grunnlagt i 1967 av Anja Breien, Per Blom, Espen Thorstenson, Oddvar Bull Tuhus, Ola Solum, Erling Thurmann-Andersen og Gunnar Svensrud. Regissørene i denne gruppen skulle bli toneangivende for 70-tallet og sto bak de mest sentrale filmene som ble ikoniske for tiåret, som Breiens *Hustruer* (1975) og Bull Tuhus' *Streik! Ifølge Sylvi Kalmar i Fant* satte disse «vampyrmerket på en del av produksjonen som Norsk Film A/S kan være bekjent av, dette som folk gjerne forbinder med 'den nye tid' og 'den nye generasjon'» (1974b, s. 47). Jan Erik Holst betegner dette generasjonsskiftet som «den 'nye' norske bølgen, 10–12 år etter den franske» (2006, s. 76). Tilsvarende står det i *Filmen i Norge* at den nye generasjonen som ble tatt i mot på Jar i 1970 varslet:

... en ny stil og en ny satsing innenfor selskapet. Den tradisjonelle underholdningsfilmen, og den litt tunge, litterære prestisjefilmen kunne få hvile. Det nye var en realistisk, gjerne franskbølge-inspirert film, som skulle ta for seg folks dagligliv og være kritisk til den samtidige økonomiske og sosiale virkelighet. Likevel skulle den bære preg av en individuell kunstnerisk kraft. Filmen skulle kort sagt være alt det man kan forbinde med fransk auteur-film. Både Anja Breien, Egil Kolstø og Espen Thorstenson hadde sin utdanning fra den franske filmhøyskolen IDECH [sic]. (Braaten et al., 1995, s. 50)

Mange unge filmregissører hadde eksperimentert i kortfilmformatet, inspirert av modernistiske trender fra de kontinentale filmbølgene, men først ved inngangen til 70-tallet debuterte de med spillefilmer i et modernistisk formspråk. Blant disse var særlig novellefilmene *Dager fra 1000 år* (Breien, Kolstø, Thorstenson, 1970), Anja Breiens *Voldtekt* (1971), Oddvar Bull Tuhus' *Rødblått paradis* (1971) og Per Bloms *Anton* (1973) sentrale. Alle disse regissørene debuterte innen det statlige filmselskapet Norsk Film, som hadde sitt produktive høydepunkt på 70-tallet. Til forskjell fra 60-tallet, da filmskapere på tvers av generasjoner kjempet sammen for filmkunstens vilkår, ser det ut til at denne generasjonen filmskapere ble dannet på bakgrunn av felles erfaringer som ga dem generasjonstilhørighet.¹⁶⁸ I tillegg til at filmskaperne i Vampyrfilm ofte samarbeidet om manuskripter, var det flere vampyrer på produksjonene.¹⁶⁹

¹⁶⁸ De fleste norske filmskapere som debuterte i løpet av 70-tallet, er født mellom 1940 og 1950, det som regnes som 68-generasjonens kohort: Anja Breien f. 1940, Oddvar Bull Tuhus f. 1940, Per Blom f. 1946, Lasse Glomm f. 1944, Haakon Sandøy f. 1941, Vibeke Løkkeberg f. 1945, Ola Solum f. 1943, Espen Thorstenson f. 1940 og Egil Kolstø f. 1941 (debuterte først med spillefilm i 1980). Et unntak er Nicole Macé som er født 1931, og som debuterte med 3 i 1977.

¹⁶⁹ I intervjuet med Sylvi Kalmar i 1974 fortalte Per Blom hvordan «en hel gjeng vampyrer trådte støttende til i manusarbeid» (1974b, s. 48). Manuset til *Voldtekt* ble skrevet av Anja Breien og Per Blom, og Gunnar Svensrud hadde ansvaret for lyd. Per Blom og Oddvar Bull-Tuhus krediteres begge for manus på *Rød-blått paradis*, Espen Thorstenson hadde klipp og Gunnar Svensrud lyd. Svensrud hadde også lyd på *Maria Marusjka*, og Ola Solum hadde produksjonsledelse. Også *Mors hus* hadde ytterlige to vampyrer bak kamera, Gunnar Svensrud (produksjonsledelse) og Lasse Glomm (innspillingsledelse).

I en artikkel i *Film & Kino* fortalte Per Blom (1973) hvordan hans generasjon opplevde å stå på bar bakke etter opprøret i Norsk Film i 1964:

Kontakten bakover ble brutt. Erfaringskontinuiteten var nesten ikke til stede. På sett og vis var det en generasjon som måtte «finne opp» filmen igjen. Filmatiseringen av *Sult* kom beleilig for mange, ga et grunnlag som ingen andre filmer kunne ha gjort. For meg la den grunnlaget for samholdighet med mange i den nåværende generasjonen. På sett og vis skapte den optimisme og tro på at film var mulig i Norge. (Blom, 1973, s. 169)

I tillegg til innspillingen av *Sult* (Henning Carlsen, 1966) var innspillingen av Pål og Vibeke Løkkebergs *Liv* fra 1967 et startpunkt for denne generasjonen filmskapere og for dannelsen av Vampyrfilm året etter.¹⁷⁰ I Sylvi Kalmars (1974b) intervju med Per Blom fortalte han at bakgrunnen for Vampyrfilm var at de unge manglet et selskap som kunne produsere deres filmer, og at de håpet å stille sterkere samlet enn å søke hver for seg.¹⁷¹

Mens 68-opprøret hadde åpnet nye kreative rom og skapt kulturell blomstringstid, opplevde den nye generasjonen filmskapere utviklingen innen norsk film som en forfallshistorie der markedsorienteringen hadde styrt den på villspor:

Et blikk tilbake, f.eks til tredveårene, kan være klargjørende. Fra Tancred Ibsens «Gjest Bårdsen» i 1939 til Teamfilms «Ole Høiland» i 1971 går en om ikke ubrutt, så dog uhyggelig linje, en fallende kurve fra ekte og sunn folkelighet til sofistikert forsøpling. I dag spiller man på hele skalaen fra utilslørt kommersialisme til fordekt spekulasjon i folks sex- og kontaktbehov, anrettet med et overtrekk av moralisme og «generalpreventive hensyn» som bare er smakløst. (Kalmar, 1972, s. 5)

Ikke bare hadde man nektet Pål Løkkeberg støtte til sin tredje film, men skandalefilmer som *Gråt elskede mann* (Nils R. Müller, 1971) skapte harme utover filmmiljøet. Heller ikke Norsk Film som skulle løfte fram den kunstneriske filmen, hadde mye å vise til. I stedet for friske nysatsinger hadde man lagt seg på en konvensjonell linje med dyre prestisjeproduksjoner som *Bare et liv: Historien om Fridtjof Nansen* (1968) og *An-Magritt* (1969).¹⁷² Det var i denne situasjonen at Pål Løkkeberg, Anja Breien, Ola Solum, Espen Thorstenson, Oddvar Bull-Tuhus og Egil Kolstø i 1972 gikk sammen med den tidligere redaksjonen i *Fant* bestående av

¹⁷⁰ På innspillingen av *Sult* var Anja Breien scriptassistent, Per Blom kameraassistent og Espen Thorstenson regiassistent. På *Liv* fylte Anja Breien og Espen Thorstenson de samme funksjonene bak kamera som i *Sult*, mens Per Blom hadde produksjonsledelse sammen med Bente Liseth. Egil Kolstø klippet filmen.

¹⁷¹ Det finnes ingen utklippsmappe på Vampyrgruppa i filmarkivet ved Nasjonalbiblioteket. Intervjuet med Per Blom i *Fant* er det eneste stedet jeg har funnet gruppen omtalt.

¹⁷² Dette kom tydelig til uttrykk i Harald Kolstads kritikk av Arne Skouens *An-Magritt*.

Sylvi kalmar, Oddvar Foss, Lasse Glomm og Sølve Skagen i kampen mot kulturimperialismen.¹⁷³

Fra å være en liten (og isolert) gruppe skribenter med meninger om film, skal vi nå operere med en storredaksjon i ryggen, en storredaksjon bestående av folk som ikke bare har meninger om film, men som selv har *satset på film*, satset liv og yrke – med store personlige ofre og magert utkomme for seg selv, ofte med frustrasjon som eneste resultat. (Kalmar, 1972, s. 5)

Tidlig på 70-tallet ble mangelen på kontinuitet blant yngre filmskapere oppfattet som den største trusselen mot norske filmkunst, siden ordningen med filmproduksjonsutvalg «ikke skap[te] den kontinuitet som gir kunstnere en mulighet til å omdanne sine dyrebare feiltagerer til verdifulle erfaringer», slik blant andre Erik Pierstorff (1972, s. 91) formulerte det i *Film & Kino*.¹⁷⁴ Vampyrgruppa hadde likevel nære forbindelser til det statlige produksjonsselskapet de opponerte mot. Mens kontormøblene deres sto på Norsk Films lager på Jar, var «aksjonærene spredt som de rene dominikanere for å infiltrere kulturlivet og påvirke det alminnelige bevissthetsnivå i kampen om Mediet som de tror på» (Kalmar, 1974b, s. 47). Vampyrfilms ambisjon var «å ta Norsk Film innenfra», og i 1974 følte de at de var på god vei til å nå målet, støttet av utviklingslinjen i Norsk Film (Kalmar, 1974b).

Norsk Film slapp til en rekke andre debutanter dette tiåret, og i tråd med Egil Monn-Iversens tro på å la en filmkunstner få utvikle seg, synes auteurbegrepet å bli knyttet til Norsk Films praksis på en positiv måte i 1974:

Selskapet har i det minste vist en *vilje* til å tjene som redskap for filmarbeidernes egne interesser. Det har våget å satse på prosjekter som på forhånd må ha fortont seg som rene tapsinvesteringer. Det er i dag i ferd med å gi en rekke nye regissører muligheter til å arbeide med mediet, og det sier seg beredt til å la dem få prøve seg fram til de finner sin form. Hvilket er prisverdig av selskapet og nødvendig for regissørene. ... Det er grunn til å tro at selskapet strekker seg så langt det kan for å hjelpe dem fram. (Foss, 1974, s. 39)

Ikke alle var fornøyde med retningen det statsfinansierte filmproduksjonsselskapet hadde tatt på Jar. Kinosjefene reiste kritikk mot Norsk Films repertoarpolitikk i 1974. Dette var også tema på KKLs landsmøte i mai samme år. I lederen i *Film & Kino* pekte KKL på at Norsk Film og kinoene burde ha en felles målsetning for sin virksomhet:

¹⁷³ Vampyrgruppas bidrag til *Fant* synes å ha vært av solidarisk karakter, for de etterlot lite spor i tidsskriftets spalter, og året etter fikk gruppa rolle som redaksjonsråd. Ny i redaksjonen med dette nummeret var også den unge kritikeren Jan Erik Holst.

¹⁷⁴ Erik Pierstorff var teaterkritiker og teatersjef. I perioden 1966–70 var han sjef for Trøndelag Teater og deretter dramaturg på Nationaltheatret frem til 1975.

Dels å gi norske filmskapere muligheter for å treffe et norsk publikum, og dels å skaffe det norske publikum god norsk film. En kan av debatten få det inntrykk at Norsk Film A/S legger hovedvekten på den første delen av målsetningen, og at kinoene like ensidig legger vekt på den siste delen. (E. B. Fonn & Germeten, 1975, s. 236)

I lederen ønsket KKL en mer nyansert debatt og pekte på at «mye tyder på at disse kunstige frontlinjene er i ferd med å mykes opp.» I dette nummeret fikk både kritikerne (kinosjefene) og Norsk Films ledelse komme til orde. I et intervju med Karsten Alnæs avviste kunstnerisk leder Erik Borge at selskapet foretrakk en bestemt type film, og pekte på at det hadde et sammensatt repertoar bestående av både komedier og litterære filmer i tillegg til den unge generasjonens «såkalt vanskelige filmer», men: «Kommer en regissør til oss med en god idé eller et godt opplegg, vil vi forsøke å hjelpe ham, uansett hva slags 'skole' eller 'retning' han tilhører, eller hva slags type film han vil lage» (Alnæs, 1974, s. 242). Mens Alnæs pekte på at kritiske røster hevdet at flere av de norske debutantene kunne regnes som døgnfluer, konstaterte Borge at det ikke var tilfelle: «De er ikke døgnfluer. Vi har kontakt med dem alle sammen. Det er jo viktig å la regissørene få utvikle seg videre. Ingen får vist hele sitt talent i den første filmen, kanskje heller ikke i sin neste. Derfor oppmuntrer vi de nye regissørene til å fortsette» (Alnæs, 1974, s. 242). Denne utviklingstanken fikk også støtte av formannen i kinostyret i Oslo, Adéle Lerche, som i sitt innlegg pekte på at om man ønsket å ha filmproduksjon i et så lite land som Norge, kunne man ikke kreve at denne til enhver tid skulle være en økonomisk og kunstnerisk suksess. Det ville også være nødvendig at staten påtok seg et skolerings- og rekrutteringsansvar (Simensen, 1974, s. 265).

En annen del av kritikken handlet om at Norsk Film var rammet av en manuskriptkrise. Kinostyret Hans Henrik Berg formulerte det slik: «Fra enkelte hold hevdes det at den aktuelle seriøse delen av Norsk Film A/S' produksjon, med sterk vekt på debuterende spillefilmregissører med egne manus, – at denne produksjonen er Erik Borges alibi. At disse filmenes kvalitet så å si rettferdiggjør utgiftene til dem» (Simensen, 1974, s. 263). Erik Borge syntes denne kritikken var tendensiøs og usaklig. Han pekte på at man anså samarbeidet mellom regissør og manuskriptforfatter som sentralt, og rettet oppmerksomheten mot Per Bloms og Laila Bull Tuhus samarbeid med forfatteren Knut Faldbakken (Alnæs, 1974, s. 244).¹⁷⁵

Også direktøren for Norsk Film, Kjell Holler, pekte i sitt innlegg på at selskapet nødvendigvis måtte ha et sammensatt repertoar for å imøtekomme de mange forventningene som

¹⁷⁵ Regissør Laila Mikkelsen var da gift med Oddvar Bull Tuhus og hadde hans etternavn. Hun samarbeidet med Faldbakken (manus) om filmen *Oss* (1976).

ble stilt, men at «utviklingstanken» hadde vært det gjennomgående trekket i selskapets repertoarpolitikk siden 1968:

Ved begynnelsen av denne perioden var en i den situasjon at det manglet en hel generasjon av norske spillefilmregissører. Film er en uhyre komplisert uttrykksform som krever stor erfaring. Det å utvikle en filmproduksjon er derfor like mye et spørsmål om utvikle filmfolk, og da i første rekke regissører. Derfor har selskapet i løpet av disse årene tatt ansvaret for ikke mindre enn åtte debutantregissører, og flere av dem er i ferd med å lage sin film nr. to eller tre. Dette forteller også at ikke på noe tidspunkt har selskapets repertoarpolitikk vært statisk, dvs. at det repertoar en la fram. var et uttrykk for hva slags film en mente skulle lages i framtida. Repertoaret har hele tiden tjent denne utviklingstanken, og mye tyder på at denne satsningen skal føre til slike resultater en hadde forventninger om. Selskapets filmer har etter hvert vakt en viss internasjonal oppmerksomhet, og i år er to av selskapets filmer invitert til deltakelse på internasjonale A-festivaler, nemlig *Bobbys krig* i Berlin og *Mors hus* i Locarno. (Simensen, 1974, s. 262)

Selskapet Norsk Films repertoar på 70-tallet ble preget av den nye generasjonen, som de første årene fikk mye oppmerksomhet i pressen, og som var sterkt representert blant vinnere av kritikerprisen. Felles for vampyrgruppas regissører var den modernistiske oppvåkningen på 60-tallet som de erfarte gjennom *Sult* og *Liv*. Disse filmene sto innen 60-tallets modernistiske tradisjon, med regissører som målbar et auteurideal. Samtidig var filmdebattene tidlig på 70-tallet preget av det antiautoritære opprøret i 1968. Som Iversen (2011a, s. 218-219) har påpekt, gjorde kravet om en mer virkelighetsnær og engasjert spillefilm at den modernistiske strømmingen fra 60-tallet ble koblet med et sosialt engasjement, noe som ga seg utslag i den sosialmodernistiske filmen. I tråd med den nye kulturpolitiske orienteringen ble filmproduksjonen legitimert ved å vise til filmenes samfunnsmessige verdi, samtidig som filmens realisme koblet med en lett modernisme krevde en aktiv tolkning fra publikums side: «En sosialt bevisst, engasjert filmkunst har fått grobunn – en filmkunst som verken streber oppover eller nedover, men som sikter på å gjennomlyse norsk virkelighet med alle de midler som filmen har til rådighet», som *Fants* kritiker Oddvar Foss (1974, s. 39) skrev.

Fra 1974 ble det færre modernistiske filmer og mer tradisjonelle fortellerformer som dominerte norsk filmproduksjon. Gunnar Iversen (2011a, s. 239) hevder at sosialmodernismen ble erstattet av en sosialrealistisk tendens i 1975. I 1974 opplyste Blom også at Vampyr-film-gruppa ikke lenger samarbeidet like tett, siden de likevel måtte søke støtte på den vanlige måten (Kalmar, 1974b). Blom mente gruppas idealistiske innstilling hadde forvitret, men vektla at de likevel følte «samhørighet», «støttet hverandre» og aldri hadde «latt hverandre i stikken». Etter Breiens, Bloms og Bull Tuhus' andre og tredje filmer var filmdebatten i Norge

preget av optimisme. I *Spotlight* 19. oktober 1977 skrev Kjell Arne Andersen flere sider om «Norsk Films Unge Garde» der han også koblet dem til auteurbegrepet på en positiv måte:

Norsk filmkultur har endelig, faktisk for første gang i (film)historien, vist tegn på, at en mer kontinuerlig oppvåkning er en realitet, og at en ny generasjon filmskapere faktisk fortjener oppmerksomhet/interesse i litt større sammenheng. ... Det er heller ingen hemmelighet at en differensiert støtteordning fra den norske stats side har bidratt til å gi en del unge filmkunstnere muligheten til å virkeliggjøre sine prosjekter. Disse filmene er altså ikke glatte industriprodukter, derimot er de preget av de som har signert dem. Det er regissørens erfaringer/erkjennelser, deres overbevisninger og syn på verden, som setter sitt preg på den nye «seriøse» norske film. (K. A. Andersen, 1977)¹⁷⁶

Andersens generelle beskrivelse av den nye generasjonen i 1977 nedfeller seg også hos norske filmkritikere, som omtaler Vampyrfilm-gruppen som 70-tallets fremste filmskapere, med Breien, Blom og Bull-Tuhus i spissen. Samme år kom det politisk radikale filmtidsskriftet *Filmavisa* på banen, og i det første nummeret satte Sølve Skagen spørsmålsteget ved tilfredsheten:

For tiden er det bred enighet om norsk spillefilms fortreffelighet. Kvalitetsheving, blomstringstid, gjennombrudd – leser vi i avisene. Kritikerne jubler, publikum strømmer til kinoene, og departementet finner at «norsk filmkunst i dag er inne i en rik periode» (St.meld. nr. 41). Eventuelle kritiske røster må ha druknet i applausen. (Skagen, 1977, s. 31)

Som jeg skal komme tilbake til i den siste delen av kapittelet, var det innen utgangen av tiåret færre som så lyst på filmsituasjonen i Norge, og auteurbegrepet som honnørord var i fritt fall. Ideen om regissøren som filmens kunstneriske krumtapp var grunnleggende for Norsk Films utviklingstanke, samtidig som denne også ble forankret i et økonomisk resonnement: Man må investere i mer enn en eller to filmer for at nye talenter skal kunne utvikle seg til gode, og dermed lønnsomme, filmskapere. Innen tiåret var over, synes det som om kinosjefene fikk rett: Ifølge kritikere og publikum hadde Norsk Film og den nye generasjonen filmskapere sviktet. Internasjonal oppmerksomhet til tross, norsk kvalitetsfilm var ikke lenger på offensiven, den var på defensiven.

I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan Breien og Blom, som representanter for regissørene innen vampyrgruppa, forvaltet auteurbegrepet i lys av den argumentative konteksten på 70-tallet. Hvordan forholdt de seg til et kunstnerisk ideal knyttet til den romantiske kunstnerskikkelsen som var under angrep fra så mange hold?

¹⁷⁶ Artikkelen fra *Spotlight* er i klippmappen merket Per Blom ved Nasjonalbiblioteket.

5.2.1 Ydmyke regissører: gruppearbeid og produksjonsledelse

Felles for både Anja Breien og Per Blom var at de begge forut for premierene på debutfilmene tok avstand fra kunst med stor K og 60-tallets elitistiske auteurbegrep, samtidig som de tok stilling til de politiske kravene filmskaperne sto overfor.

«Naiv håndverker» var overskriften på et lengre intervju med Anja Breien i forkant av premieren på *Voldtekt* i *Dagbladet* lørdag 11. juli 1970. Konfrontert med spørsmålet «Er du veldig kunstnerisk?» svarte Breien: «Jeg har alltid forsøkt å være det motsatte. Jeg er opptatt av film som uttrykksmiddel og forsøker først og fremst å være håndverker, ikke bare på det tekniske området, men også på det filmspråklige» ("Naiv håndverker," 1970). Det filmspråklige spilte også en stor rolle i *Voldtekt*.¹⁷⁷ Med debutfilmen siktet Breien mot å eksponere rettssystemets dobbeltmoral i behandlingen av menneskene uten å ha et politisk budskap, slik hun uttrykte det i et intervju med *Dagbladet*: «Voldtekt er en politisk film, men den er ikke politisk i den forstand at den direkte tar opp de sosiale klassers forskjellige roller i systemet» (Elvik, 1971). Tilsvarende utalte hun i *VG* at hun heller ikke ville «dytte konklusjonene ned over publikum», i stedet ønsker hun at publikum skal tenke selv: «En film bør ikke være slutt idet man går ut av lokalene» (Gram, 1971). I tråd med forestillingen om den engasjerte dikteren satte hun et samfunnsproblem under debatt, men uten å fortelle hvilket standpunkt tilskueren skulle innta. Breien holdt et romantisk auteurideal på avstand ved å fremstille seg som håndverker, samtidig som hun markerte tilhørighet til en modernistisk tradisjon der valg av form var avgjørende for filmens seriøsitet.

I forkant av premieren på *Anton* i 1973 bekjente Per Blom seg over to sider i *Film & Kino*. Her stilte han seg selv det han (i tråd med politiseringen av kulturdebattene) oppfattet som de «sentrale spørsmålene»: «Hvilke sosiale omstendigheter ligger til grunn for min virksomhet? Hvordan er arbeidsforholdene for en filmskaper? Kanskje – og til og med – hvorfor jeg tror at jeg holder på med dette?» (Blom, 1973, s. 168). I artikkelen fortalte Blom at han var gift og bodde på bygda med hest og sauer og tilkjennega sin klasseposisjon: «Jeg er, tror jeg, et nokså typisk 'borgerbarn', kanskje litt i krysningen mot et 'bondebarn'». Bloms uttrykksbehov sprang, ifølge ham selv, ut av «et solid norsk mindreverdigetskompleks». Han hadde derfor et svært vanskelig forhold til det å være kunstner:

Jeg er en fløtekaramell som samfunnet koster på seg. Klovnens som ler og gråter. En del av det store tivoliet. Samfunnet kommer bare til å betale

¹⁷⁷ Filmen handler om en rettssak der en ung mann, Anders, står tiltalt for voldtekt, men som Breien selv fortalte, handler filmen først og fremst om et rettsvesen som mister individet underveis. Poenget er ikke om Anders er skyldig eller ikke, men å vise selve systemets brutalitet. Filmens handling fortelles fra to retninger samtidig: fremover fra det tidspunktet da forbrytelsen blir begått, og bakover fra det tidspunktet da rettsaken slutter, slik at filmen slutter med at rettssaken begynner.

for mine forestillinger så lenge det har bruk for meg. Blir jeg altfor uartig en dag (ler for høyt, gråter for mye), så skal jeg nok se dørene lukke seg. Og dette er faktisk de daglige problemene. Mer enn noen andre kunstlagere sliter filmfolk med medarbeidernes og omgivelsenes moraloppfatninger. Alle valg, og det er tusener av dem gjennom en filmproduksjon, står i skjæringspunktet mellom folks moraloppfatninger. (Blom, 1973, s. 168)

Frykten for å være en lakei for borgerskapet, slik Sølve Skagen formulerte det i *Fant* året etter, tilkjennegis i Bloms betegnelse av filmskaperen som en samfunnets «fløtekaramell». På spørsmålet om «hvorfors jeg tror jeg holder på med film», markerte Blom avstand til en romantisk kunstnerskikkelse og dens «kall» når han svarte: «Fordi jeg gjør det i mangel av å kunne noe annet», og deretter fordi «det er fantastisk hyggelig å komme så tett innpå en gruppe mennesker som man gjør i løpet av en filmproduksjon», og at hans ønske om å arbeide med film dermed bunner i «et menneskelig kontaktbehov» (Blom, 1973, s. 168).

Blom tegnet et ydmykt bilde av seg selv som regissør i *Film & Kino* før debuten. De to sidene han hadde fått til disposisjon, fremstår nærmest som en lang bekjennelse eller forsvartale overfor en Jantelov med Marx som aktorat. I forkant av premieren på *Anton* pekte Blom ved flere anledninger på filmens samfunnsmessige relevans og på at det personlige utgangspunktet gjorde den tilgjengelig for mange:

Det er ingen «problemfilm» i vanlig forstand. ... Men den tar utgangspunkt i den stadig økende degenerering på så vel det åndelige som det materielle plan som finner sted i våre bygdesamfunn, som et resultat av en feilslått distriktpolitikk. Men filmens utgangspunkt er personlig, og det blir ingen «høytravende» film – det skulle ligge identifikasjonsmuligheter for enhver tilskuer i den. ("Bygdesamfunnets problemer tema i ny norsk film," 1972)

Et raskt blikk på intervjuer Breien og Blom ga i forkant av debutfilmene, viser hvordan den argumentative konteksten skissert over har forrykket auteurbegrepet fra et ideal til et begrep som befinner seg i ytterkanten av debattene om film. Denne insisteringen på det enkle, ujølete og ydmyke er tydelig hos Anja Breien og Per Blom, også i de neste filmene deres.

Bloms neste film var basert på en roman fra 1969, *Sin mors hus* av Knut Faldbakken.¹⁷⁸ I et intervju i *Fant* fremhevet Blom at *Mors hus* (1974) var resultat av Norsk Films satsing, og at det derfor heller ikke er for hans film å regne:

Det som skjedde, var at Knut Faldbakken hadde skrevet en dramatisering av de viktigste punktene i sin egen roman, og at Per Blom, som overhodet ikke hadde lest boken, av Norsk Film A/S ble bedt om å skrive manus på

¹⁷⁸ Romanens tittel var *Sin mors hus*, men filmens tittel bare er *Mors hus*.

basis av disse dramatiserte punktene. Hvorpå Norsk Film A/S ba ham ta regien av filmen. Det er m.a.o. et oppdragsarbeid. (Kalmar, 1974b, s. 46)

Igjen markerte Per Blom tydelig avstand til en romantisk kunstnerrolle. I informasjonsmaterialet til *Mors hus* rettet mot kinoene fremhevet Norsk Film filmens kunstneriske aspekt ved å vektlegge at det denne gangen ikke var snakk om en politisk film. Derimot var «problematikken universell og den har avstedkommet en rekke forskjellige kunstneriske uttrykk opp gjennom tidene.»¹⁷⁹ På reklameplakatene var det derimot filmens kontroversielle incesttema som dominerte på en måte som fikk Blom til å ta sterk avstand fra filmens plakat og presse-materiale. Han mente plakaten presenterte filmen som en spekulativ sex-film, kald og kvin-nediskriminerende, og det ville han ikke bli assosiert med. Blom reiste derfor ikke til festiva-len i Locarno for «å drive pr for filmen» ("Kald og kjønnsdiskriminerende," 1974).¹⁸⁰

Ideen til sin neste film, *Hustruer* (1975), fikk Breien etter å ha sett Cassavetes' *Husbands* (1970). Breien var på denne tiden engasjert av Arlid Brinchmann på Nationaltheatret og arbeidet med gruppeteatret Jenteloven. Breien gikk til Erik Borge i Norsk Film med ideen og fikk tilslag uten utarbeidet manuskript. *Hustruer* ble slik en av de første filmene som nøt godt av den kulturpolitiske demokratiseringen av filmfinansieringen som Norsk Films repertoar-frihet medførte. Filmen ble satt i gang uten filmproduksjonsutvalgets ofte langtekkelige saks-behandling.

Selve produksjonsprosessen bak *Hustruer* ble viet mye oppmerksomhet og ble hyppig omtalt som et gruppearbeid, siden Breien tok med seg Jentelovens skuespillere Frøydis Armand, Katja Medbø og Anne Marie Ottesen, til filmarbeidet. I forkant av premieren fortalte Anja Breien selv at arbeidet med manuskriptet hadde foregått demokratisk ved at hun samar-beidet med skuespillerne om replikkene. Ifølge Breien var det viktig å bryte ned «myten om demon-regissøren» (Li, 1975, s. 53). Samtidig tok hun avstand fra ideen om det totale demo-krati, der alle skal ta beslutninger. «Det er en fallgrube jeg selv har gått i to ganger nå.» For at ikke grensen mellom demokrati og kaos skulle bryte sammen, måtte det, ifølge Breien, være opp til regissøren å ta de endelige beslutningene: «Det er regissøren som har det kunst-neriske ansvaret, og dette er vi ikke tjent med å tilsløre» (Li, 1975, s. 53).

Med *Hustruer* ville Breien nå ut til et stort publikum, også menn og kvinner som i utgangspunktet ikke var «frigjorte» eller kvinnesaksforkjempere. Hun fortalte at hun derfor

¹⁷⁹ Informasjonsmaterialet ligger i mappen Mors hus Annet materiale 1.

¹⁸⁰ Her kommer det tydelig fram hvor viktig det var for Blom å holde seg innenfor det politisk korrekte og ikke bli tillagt reaksjonære holdninger. *Mors hus* ble håndplukket av direktøren for festivalene i Nyon og Locarno på festival i Locarno og ble lagt merke til internasjonalt.

valgte å være underholdende, i tråd med kravet om å nå ut til folk, samtidig som hun holdt fast ved en åpen fortellerform som ikke matet publikum med paroler.

Breien og Bloms stier krysses med *Den alvarsamma leken*, da Anja Breien tok over som regissør på kort varsel fordi Per Blom ble syk. Denne gjeve oppgaven hadde Blom fått etter at *Mors hus* hadde vakt begeistring hos svenskene på festival i Locarno, og han fikk tilbud fra Sverige om regi på en filmatisering av Söderbergs roman *Den alvarsamma leken*.¹⁸¹ I mediene ble det fremhevet at dette var første gang Norge hadde det kunstneriske hovedansvaret på en samproduksjon, og det var derfor viktig at en norsk regissør overtok regien når Blom ble syk.

Da Breien overtok, ble hun konfrontert med at hun som regissør ble forbundet med gruppearbeid: «Mange føler at Anja Breien er synonymt med gruppearbeide? Hvordan er det gått med denne gruppe?» spurte *Aftenposten*. Anja Breien svarte:

Hvis jeg er blitt oppfattet som gruppearbeidets fremste talsmann, så er det feil, for jeg tror bare på gruppens funksjon under helt bestemte omstendigheter. I kortfilm og dokumentarfilm kanskje, men absolutt ikke i en tradisjonell spillefilm, og *Den alvarsamma leken* er en tradisjonell spillefilm. Under slike forhold er det regissøren som må bære med seg filmens atmosfære, som må være det sentrum som alle impulser utgår fra. (Bjørnskau, 1976)

Samtidig som Breien markerte tydelig avstand til film som gruppearbeid, poengterte hun at regissøren ikke dermed skulle være autoritær, men samarbeide med skuespillere, fotograf og lydfolk «som gjør en kreativ jobb på linje med regissøren.» Ifølge Breien arbeidet hun mer isolert i Sverige enn i Norge, siden «regissørmyten» var sterkere der, og hun foretrakk derfor lojalt det norske filmmiljøet: «Det er i det hele tatt min mening at det norske filmmiljøet, hvor vi ikke er redde for ikke å være verdensmestre, har sine gode sider» (Bjørnskau, 1976).

Etter *Den alvarsamma leken* begynte Breien og Blom på de neste filmprosjektene sine, som begge hadde premiere i 1979. Bloms tredje spillefilm ble produsert av selskapet Markusfilm, som knyttet til seg flere av «vampyrene». Blom skrev originalmanus til *Kvinnene* (1979) og ga i *Aftenposten* uttrykk for at det var en svært personlig film: «Den er et oppgjør med en ufullendt modning i meg selv som de to andre filmene ikke har maktet å tydeliggjøre» (Haddal, 1979a). Videre fortalte han: «Det var meningen å lage en film for dem av oss som har det litt vanskelig med å leve. Kanskje mennesker kan kjenne seg litt igjen og muligens komme videre på en frigjøring.» Hensikten var å skape erkjennelse for seg og for publikum,

¹⁸¹ Det var særlig samarbeidet med fotografen Erling Thurmann-Andersen på *Mors hus* som hadde imponert svenskene, og de to var de eneste norske i staben.

ikke først og fremst politisk, men eksistensielt. Med *Kvinnene* fremstilte Blom seg tydeligere som filmens kunstner enn tidligere, men han vektla fortsatt selve filmproduksjonen som en kollektiv prosess:

Det viktigste for en filmregissør er å kunne lytte. Det som er mitt ved filmen er manuskriptet. I innspillings situasjonen kommer andre inn i bildet, og da forsøker jeg å holde mine egne forslag og behov i bakgrunnen, uten å fortrenge dem helt. Det blir nesten som å være en arbeidsleder i en produksjonsprosess, hvor oppgaven er å få flest mulig til å yde sitt beste. ... Manuskriptet er altså mitt, mens resten av filmen like mye skyldes de 30 andre menneskene som har vært med på lage den, som meg. (Haddal, 1979a)

Igjen fremsto Blom som en ydmyk regissør, langt fra 60-tallets demon-regissør. Også Breien vektla det samme da hun ble portrettert i forkant av *Arven* (1979): «Å regissere er å se og lytte», fortalte hun til Knut Faldbakken i *Samtiden* og tok samtidig et oppgjør med regissørarbeidet som en typisk «mannsjobb»:

Egentlig er denne oppfatningen folk har av regissørjobben som skapt for autoritære personer, altså menn, basert på en rekke myter. For det første har vi alltid fått høre at kvinner ikke greier de administrative oppgavene som følger med å skulle være regissør. Det er rett og slett tull. Kvinner er ofte vel så pragmatiske som menn, i hvert fall når det gjelder organiseringen av de daglige gjøremål. Og det er nettopp det filmarbeid er: tilretteleggelse av en rekke detaljer fra dag til dag, omtrent som å sørge for at det alltid er mat i kjøleskapet – i motsetning til å administrere Norsk Hydro. Når det gjelder det kunstneriske, kommer man heller ikke langt med bare å ville bestemme og stå på sitt. En god regissør blir en god regissør fordi han eller hun er flink til å lytte og se. Jeg vet det finnes regissører som liker å herse med folk, men selv har jeg ikke noen glede av å utøve autoritet for maktens skyld. Jeg er ikke redd for å ta imot råd, kanskje kommer det av at jeg ofte føler meg usikker, og synes jeg utvikler meg langsomt som kunstner. (Faldbakken, 1979, s. 59)

Blom og Breien vektla begge samarbeidet og sin egen rolle som administrator eller produksjonsleder heller enn som autoritær og visjonær kunstner i tråd med den romantiske kunstnermyten.

Samtidig laget begge filmer ut fra et personlig uttrykksbehov. «Å lage film er min personlige hevn» var tittelen på et intervju med Breien i *Klassekampen* etter premieren på *Arven*. I intervjuet bekjente Breien sitt borgerlige opphav. I *Arven* ville hun for første gang ta utgangspunkt i dette. Breien regnet med at kritikerne ville benytte anledningen til å kritisere henne for at hun ikke laget film om arbeiderklassen, og fortalte at hun laget *Arven* først og fremst «for at borgerskapet skal få seg en på trynet. Jeg håper også at arbeiderne vil ha glede av den» (Ø.B., 1979). Ved å avsløre borgerskapets verdier og dobbeltmoral i en film om arveoppgjør kunne folk se at borgerskapets idealer ikke var noe å trakte etter. Slik legitimerte

Breien det å lage film fra sin egen erfaringsbakgrunn uten at den ble rammet av samme kritikk som Bergmans studier av borgerskapet.

Filmavisa kom på banen i 1977, men begynte først å interessere seg for norsk film i 1978, med mindre den var arbeiderfilm eller falt inn under kategorien «progressiv film». Sølve Skagen (1978) innrømmet at *Hustruer* og *Streik!* hadde «maktet å skape litt røre», men siden hadde lite skjedd. Det var hovedsakelig den politiske dokumentarfilmen, som Skagens egne, som hadde flyttet grenser.¹⁸² I det første nummeret i 1978 satte *Filmavisa* søkelyset på den norske filmvirkeligheten og intervjuet Anja Breien og Hans Otto Nicolayssen «om å lage film i Norge og å velge side».¹⁸³ Innledningsvis ble Breien spurt om det var karrieremål som drev henne på 60-tallet:

Jeg tror at dersom man har et uttrykksbehov, selv om det ikke er knyttet til en større sak eller et politisk innhold, så tror jeg det er feil å kalle det karrierisme. Selvsagt kan et slikt utgangspunkt ofte ende i det, men i sitt utgangspunkt har uttrykksbehovet ikke noe med karrierisme å gjøre. Det er en slags kraft. (S. Eriksen, 1978, s. 5)

Store deler av intervjuet handler om motivasjonen for å lage film. Mens Hans Otto Nicolayssen hadde som målsetning å være «et instrument for arbeiderklassen», havnet Breien på defensiven: «Jeg vil gjerne si som Nico at jeg lager film for arbeiderklassen, men jeg synes det er vel pretensiøst å si det. I denne sammenheng er det viktig å få sagt at man kan ta stilling for arbeiderklassen selv om man beskriver borgerskapet» (S. Eriksen, 1978, s. 10). Gjentatte ganger ble Breien anklaget av *Filmavisas* intervjuer Skule Eriksen for ikke å ta tydelig stilling i klassekampen og stille seg til rådighet som «verktøy» (1978, s. 9). Mot slutten av tiåret begynte Breien å distansere seg tydeligere fra et politisert filmsyn, samtidig som hun holdt det romantiske kunstneridealet på en armlengdes avstand.

I møte med *Filmavisa* måtte Breien legitimere utgangspunktet for sin filmkunstneriske praksis, som i tråd med den romantiske kunstnerrollen bunnet i «en slags kraft» eller uttrykksbehov, og samtidig i en bevisst politisk (korrekt) stillingtagen. Om dette var en bevisst legitimeringsstrategi eller ikke, er mindre relevant. Det sentrale er at innen den argumentative konteksten måtte Breiens og Bloms kunstneriske praksis slik legitimeres både overfor den radikale kunstkritikken à la Skagen og overfor kunstnerisk orienterte festivalgjengere og kritikere. I den neste delen vil jeg se på i hvilken grad et auteurbegrep var styrende for hvordan norske

¹⁸² Sammen med Malte Wadman laget han venstreradikale dokumentarfilmer om arbeidere i konflikt med arbeidsgivere: *Hvem eier Tyssedal?* (1975), *Stå på!* (1976), *Tvers igjennom lov* (1979) og *Bravo! Bravo!* (1979).

¹⁸³ Hans Otto Nicolaisen hadde laget dokumentarfilmer (blant annet var han involvert i streikefilmen *Stå på!* og spillefilmdebuterte i 1979 med *Kjærleikens ferjereiser* etter Edvard Hoems roman.

filmkritikerne oppfattet Breien og Blom som filmskapere. Deretter er det interessant for begrepsanalysen å undersøke hvordan internasjonal anerkjennelse innvirket på Breiens og norske kritikeres karakteristikk av henne som filmkunstner. Ble hun med *Arven* anerkjent som en norsk auteur?

5.2.2 Norske kritikere om håndverkere og kunstnere

Da Anja Breien mottok kritikerprisen for sin første spillefilm *Voldtekt* i 1971, var prisen Ludvig Eikaas' bilde «JEG». I *Fant* var kommentaren til bildet av prisvinneren og prisen: «Ludvig Eikaas' mest kontroversielle bilde 'JEG' til Norges for tiden minst selvopptatte regissør Anja Breien» ("Kritikerprisen," 1972). *Fants* kommentar til prisvinneren er interessant fordi den sier noe om at regissører gjerne ble oppfattet som selvopptatte. Det hører med til historien at det oppsto kontrovers omkring Eikaas' bilde. Den besto i at maleriet av flere ble oppfattet som en egotripp, mens det snarere var et parodisk oppgjør med den romantiske kunstnermytens krav om at kunstneren skulle være autentisk til stede i maleriet (Danbolt, 2001, s. 364). Det at mange misforsto, kan tyde på at den gamle kunstnerskikkelsen fremdeles levde i beste velgående.

I hvilken grad søkte kritikere etter en auteur i Anja Breiens filmer? Thor Ellingsen syntes *Voldtekt* var en gledelig og oppsiktsvekkende debut, men var ikke opptatt av Anja Breiens status som kunstner i sin anmeldelse i *Dagbladet*. I stedet interesserte han seg for filmen som analytisk redskap:

For min part har jeg sjelden sett film, såkalt spillefilm, så overbevisende brukt som analytisk redskap. Det er nettopp denne redegjørende holdningen som imponerer ved denne filmen, – og som – hvis den fungerer riktig – erstatter indignasjonen med ettertanken. Men denne nedkjølte holdningen har sine innebygde komplikasjoner. De har med selve mediet, kinofilm, å gjøre: «Voldtekt» er en spillefilm. Og fordi den så konsekvent avstår fra å være tradisjonelt innsmigrende og suggestiv, og arbeider innenfor en form, kan den komme til å utelukke mange fra en full tilegnelse. Den risiko er til stede – og jeg innbiller meg ikke et øyeblikk at filmens opphavsmenn ikke har vært klar over problemet! De har stått overfor et valg og har valgt. (Ellingsen, 1971)

Kritikerne så filmens form som det mest interessante, men også som filmens mulige akilleshæl, siden den gjorde filmen kjølig og dermed utilgjengelig. I de fleste kritikkene var det som håndverker Anja Breien ble rost: Torgny Varen (1971) i *VG* ga *Voldtekt* en firer på terningen, fordi filmen vitnet om Breiens «håndlag og dyktighet som instruktør». Felles for de positive anmeldelsene er at Breien ble hedret for å ha satt søkelys på et viktig problem. Bjørn Granum (1971) i *Arbeiderbladet* pekte på at *Voldtekt* var «blitt en 'kunstløs' film (i positiv betydning), et rent debatt-innlegg, og som sådan ganske slagkraftig og effektiv.» Avslutningsvis hevdet

Granum at Anja Breiens regi «er så diskret at en omtrent ikke merker den. Det vil hun sikkert ta som en kompliment.» Det at filmskaperen setter sin særegne signatur på filmen, synes ikke å ha vært et ideal hos dagspressen, derimot ble Breiens profesjonalitet og intensjon med filmen vektlagt.

Sølve Skagen (1971) omtalte *Voldtekt* i *Dag og Tid* sammen med Teamfilms *Balladen om mestertyven Ole Høiland* og Lasse Henriksens *Love is war* (1970). I tråd med den radikale og politiserte linjen som er skissert tidligere, karakteriserte han *Balladen om ...* som spekulasjon, og mente at regissør Knut Andersen hadde tatt «fleire steg tilbake, kunstnarleg og moralsk.» *Love is war* var derimot kunst for kunstens skyld, en fremmedgjørende film som «utdjunpar kløfta mellom kunstnar og publikum.» Ifølge Skagen var Breiens film derimot intet mindre enn «den beste norske filmen etter krigen!» Nå skimtet man «konturane av ein norsk film som er viljug til å ta på seg ansvar. Ein norsk film som ønskjer å spele ei rolle i det norske samfunnet» (Skagen, 1971, s. 11). Mens Skagen tidligere hadde kritisert Pål Løkkeberg for å være for distanserende i *Exit*, så han ikke dette som et problem ved *Voldtekt*, selv om «det strenge og saklege truleg vil hindre at filmen får eit så stort publikum som den fortener.»

I hovedsak mente kritikerne at det var prisverdig at Anja Breien belyste mørke sider ved samfunnet – og parallellen til Skouen ble trukket. Debattfilm ble ønsket velkommen. Det var ingen som søkte eller savnet kunstneren Breiens personlige stemme eller visjon.

Kritikkene av Per Bloms debutfilm var varierte, og flere mente den var ujevn.¹⁸⁴ Men et samlet kritikerkorps var enige om at *Anton* var en film som var både samfunnsrelevant og personlig. Kritikerne ser også ut til å ha vært mer tilbøyelige til å se filmen som et uttrykk for en kunstnerisk sjel: «Per Blom er trolig av dem som syns det er viktig å få fram visse politiske ideer på film, men heldigvis er han opptatt av å skildre mer 'tidløse' menneskelige forhold også» (Granum, 1973). Hestenes' kritikk av *Anton* i *Dagbladet* er interessant fordi den viser at norske kritikere hadde et syn der auteuridealet kom på kollisjonskurs med kravet om engasjert diktning:

Må det absolutt være nødvendig? Lar det seg ikke gjøre å lage en moderne norsk film i dag, uten at opphavsmannen partout skal være nødt til å kamuflere sin lyriske begavelse bak et såkalt 'sosialt engasjement'? Er det utilstedeleg blitt å skildre menneskeskjebner uten at dette på liv og død skal presses inn i et politisk mønster – er det en redsel for ikke å være samfunnsbevisst 'in'? (Hestenes, 1973)

¹⁸⁴ Liv Herstad Røed: «Gode intensjoner, men ujevnt resultat», *Arbeiderbladets* Bjørn Granum: «Ujevn film som vekker sympati» og *Aftenpostens* Knut Bjønnskau: «Anton – ujevn norsk film».

Arbeider-Avisa i Trondheim pekte på det samme som Hestenes, nemlig at Bloms *Anton* ikke var en politisk film, «samme hvor hardt manusforfatter/regissør strever i alle tenkelige intervjuer å forhåndsannmelde sin sterke politiske interesse»:

Atter en gang i forbindelse med en ny norsk film må vi gjøre det kanskje noe merkelige: Ta utgangspunkt i det utsendte forhåndsmateriale og på ny annelde vår undring over at man så åpenbart må gå i dekke under en politisk kappe for å lage film i dagens Norge. Det er – som vi skrev i forbindelse med Jan Erik Dürings *Knut Formoes siste jakt*, og enda mer aktuelt i forbindelse med premieren på *Anton* – ikke nødvendig å ende i de mørkeste anføtelser fordi man nå velger å lage en film i form og tone som ikke er politisk. (Jensen, 1973)

Også denne anmelderen syntes det var en «meget ujevn film», svingende fra «det nærmest klisjépregede og det nesten ubehjelpelige til scener av virkelig originalitet og filmkunst», og oppsummerte med at «Per Blom hadde stått seg på å være mindre forsøksvis 'politisk' og mer sann mot sitt ekte jeg – det poetiske og det rent menneskelige» (Jensen, 1973).

I *Fant* var både Sylvi Kalmar og Oddvar Foss begeistrede over *Anton*. Oddvar Foss skrev om flere norske filmer i artikkelen «Kunst og kommersialisme – Tendenser i norsk filmproduksjon», der han påpekte at «Drøbak-festivalens mest beskjedne var Per Blom. Og han var like definitivt den som hadde mest å vise for seg» (1974, s. 44). Foss kunne ikke huske å ha sett en bedre film enn *Anton*. Blom behersket det Foss karakteriserte som «kjernen i sosialt engasjert filmkunst: makro-planets strukturer (samfunnets objektive motsetninger) *formidlet* gjennom konkrete relasjoner på mikro-planet» (1974, s. 44). I motsetning til Blom ble Haakon Sandøys filmatisering av Tarjai Vessaas' *Brannen* slaktet av Foss som karakteristisk for en feilslått filmkunstnerisk praksis, tett opp til et forlatt auteurideal: «Jeg har som tilskuer ikke følelsen av å skue inn i en ung gutts konfliktfylte opplevelsesverden, men av å betrakte en ung regissørs forvilledde manierisme» (Foss, 1974, s. 41). Ved å balansere en modernistisk filmform og eksistensialistiske temaer med et sosialt og samfunnskritisk engasjement inntok Blom med *Anton* en kunstnerrolle som ble akseptert av de fleste leirer i den norske filmkulturen.

Med *Mors hus* (1974) gjorde Per Blom både kritiker- og kassasuksess. Kristelig Folkeparti, og misjonsforeninger hadde ufrivillig laget tidenes PR-kampanje for filmen. Resultatet av deres angrep på filmen i pressen var at enkelte kinostyrer lot være å sette opp filmen, som omhandlet det tabubelagte temaet blodskam. Men i de byene der den ble satt opp, var det fulle saler i flere dager. På tross av at Per Blom hadde påpekt at *Mors hus* var en oppdragsfilm, var norske kritikere samstemte om at det var en sterkt personlig film og ingen «sex-spekulasjon».

VG ga filmen fem på terningen, og i *Dagbladet* karakteriserte Arvid Andersen filmen som et «talentfullt filmarbeid»: «Per Blom har klart det kunststykke å overføre mye av stemningen i romanen til en ærlig, personlig og nennsom film, en skildring med mye uttalt ved seg. Den er lavmælt og fåmælt, her skal tilskueren kunne dikte med» (1974). I *Aftenposten* skrev Knut Bjørnskau at «*Mors hus* var sjokkerende, men ærlig», og at Blom hadde «skapt sitt eget filmsprog. Det er mollstemt, men virker som det skal. Hans skjønnhetsbilde er dystert, og det er realistisk» (1974). Bjørn Granum i *Arbeiderbladet* kalte den en «følsom film om blodskam» og «moden i forhold til *Anton*», og han la an et auteurperspektiv, i positiv forstand, på Bloms «verker»:

Nå kan vi skimte et gjennomgangsmotiv hos Blom: mangelen på kontakt mellom menneskene – de murer vi selv og samfunnet setter opp. Forbannelsen av vår puritanske arv som fortsatt knuger nordmannen – Bloms tilsynelatende opptatthet av dette minner på mange måter om en Agnar Mykle i vår litteratur. (Granum, 1974)

Kritikkene av Per Bloms filmer i dagspressen viser at den tradisjonelle kunstnermyten fremdeles sto sterkt midt på 70-tallet. Dette var også Sølve Skagens poeng i sin anmeldelse av *Mors hus* i *Dag og tid*, der han hevdet at norske filmkritikere i møte med Bloms film avslørte at «presentasjonsforma er viktigare enn det innhaldet som blir presentert» (1974b). Mens de fleste kritikerne så på tilskuerens meddikting som noe positivt, mente Skagen at Bloms manglende stillingstaken til incest i *Mors hus* var ansvarsløs: «Her kjem *Mors hus* farleg nær den borgarlege kunstnens tradisjonelle kløyving mellom kjensle og intellekt. Kvar og ein av tilskodarane kan fritt tolke si forståing. Noko som i praksis vil seie at filmen er haldningslaus og ukritisk» (Skagen, 1974b). Skagen mistenkte Blom for å ha konsentrert seg om film som «estetisk kommunikasjonsmiddel», og derfor gjorde også Blom, på samme måte som kritikerne, seg skyldig i å holde seg med et forkastelig kunstideal: «Risikabel er denne haldninga fordi ho snart fører til ein kunst for kunstens eiga skuld, eit sosialt og politisk impotent innslag i kulturlivet. Så vidt eg kan skjøne, er det nett i denne fella Blom har hamna» (Skagen, 1974b).¹⁸⁵

Året etter hadde Anja Breiens *Hustruer* blitt en suksess på internasjonale festivaler før den norske premieren i september 1975. I hovedsak gledet de norske kritikerne seg over *Hustruer*, selv om enkelte kritikere fant det betimelig å justere bildet fra utlandet:

¹⁸⁵ Avslutningsvis rettet Skagen oppmerksomheten mot at den kvaliteten *Mors hus* har som håndverk, likevel er verdifull: «For å kome vidare treng norsk film ei estetisk fornying, ein kunnskap om sjølve mediet.» Skagen så Haakon Sandøys Vesaas-filmatisering *Brannen* som en parallell til *Mors hus*. Skagen frykter at fordi «estetikken til no har vore så forsømd innan norsk film, kan det snøgt bli ei hovudinteresse – dvs. eit blindspor, ein film for filmen si skuld.»

Det er gått store ord om *Hustruer* på forhånd – den er nærmest blitt hauset opp til noe nær et mesterverk, og ingen er vel mer betenkt over det enn akkurat regissøren, Anja Breien. Nei, noe mesterverk er den så visst ikke, men den har varme og humor, og det er det ikke alle filmer som har. (Granum, 1975b)

I kritikkene ble særlig samspeillet mellom de tre skuespillerne trukket frem som avgjørende for at *Hustruer* var blitt en vellykket film. Den ble også sett på som et ganske vellykket resultat av gruppearbeid. Hva Breiens regi angår, var det det spontane, improviserte og muntre elementet som ble trukket fram, men ikke alle var positivt innstilt til det, eller bevisste på at det var et bevisst formvalg. *Arbeiderbladets* Bjørn Granum syntes ikke Breiens regi var spesielt interessant, men «beskjeden og kanskje litt hjelpeløs iblant.» Arvid Andersen (1975) i *Dagbladet* pekte på at filmen var nyskapende, men hadde lite å si om hvordan dette manifesterte seg i Breiens regi. I *Aftenposten* ble filmen sett som en seier for repertoarfriheten i Norsk Film (A. Bye, 1975).

Filmens status som kvinnefilm bidro også til å nedtone det personlige aspektet ved Breiens innsats som regissør: «*Hustruer* er altså et godt utgangspunkt for diskusjon om kvinnesaken», skrev Per Haddal i *Vårt land* (1975). Han var også den eneste som pekte på at Anja Breien her arbeidet videre med det han anså for å være hennes tema: «Undertrykte mennesker som har vansker med å artikulere sin egen situasjon.» Etter *Hustruer* ble oppmerksomheten om Breien som kvinnelig regissør dominerende, og hun ble forventet at hun skulle lage film som tok opp spesifikt kvinnelige problemstillinger. Dette ser ut til å være en legitim rolle for en filmskaper å innta på 70-tallet, der kunstneren først og fremst hadde legitimitet som samfunnskritiker.

Den norske premieren på *Den alvarsamma leken* (1977) kom flere måneder etter den svenske. I Sverige var kritikken delt. De norske kritikerne var stort sett imponert over at Breien på så kort varsel hadde tatt over en annens arbeide og løst bestillingen godt. I *Vårt land* konkluderte Haddal (1977a) derfor: «Helt tilfeldig er det ikke at hun er vår eneste internasjonalt anerkjente filmskaper.» I *VG* fikk filmen fem på terningen selv om det ikke var «et toppverk fra Breiens hånd» (L.H.R., 1977). Med *Den alvarsamma leken* ble Breiens renommé som dyktig håndverker forsterket ved at hennes, og svenskens, profesjonalitet sto i sentrum for de rosende omtalene av filmen.

Per Bloms tredje spillefilm, *Kvinnene* (1979), fikk flere kritikere til å hente frem superlativene, mens den ble slaktet av andre.¹⁸⁶ I høy grad avgjorde anmelderens innstilling til og tolkning av filmens tema hvorvidt de likte filmen eller ikke. I *Vårt land* var kritikeren temmelig lei 70-tallets kvinnefilm:

Vi har hatt en mengde «kvinnefilmer» de siste årene, gode og dårlige, også norske (*Hustruer* og *Åpenbaringen*), men det er vel grense for hvor mye man kan få ut av den kvinnelige intimsfære. Kilden virker etter hvert nokså tørr. Og i alle fall er denne typen lesbiske løsninger et sidespor, som ligger faretruende nær et kontroversielt, men populært standpunkt i kvinnebevegelsen. Jeg kan ikke se at *Kvinnene* har noe særlig nytt å fortelle i så måte. (Fitjar, 1979b)

Mens noen så den som en kvinnefilm og forkynte at lesbiske forhold var ok, mente andre at det var en film om og for alle mennesker, som Jan Erik Holst i *Dag og tid*: «Trass i at vi kjem så dvelande nær dei to, er filmen ikkje keisam. Snarare er det ein film til oppleving og attkjenning av kjenslesamanhengar som både kvinner og menn står oppe i» (Holst, 1979). Til forskjell fra flere kritikere som syntes filmen var kjedelig, monoton, enstonig, skrev blant annet Jan H. Landro (1979) i *Bergens tidende* at «få, om noen, norske filmregissører har et mer bevisst forhold til filmmediet enn Per Blom.» Flere kritikere pekte på en påvirkning fra Bergman, både i bruk av nærbilder og i studiet av kvinners sjelsliv, og mens noen mente at Per Blom ikke tålte sammenligningen, mente Thor Ellingen i *Dagbladet* at Bloms prestasjon var fremragende:

Her finnes ingenting av den litt trauste, forsiktige likedanheten som de siste par-tre årenes norske filmer har blitt bebreidet for. ... Ja, i den grad behersker eleven Per Blom den bergmanske rytmen eller «grammatikken» at *Kvinnene* av og til virker mer bergmansk enn Påvirkningen himself! Men uten IBs mystisisme. Per Blom innfører ikke andre dunkle og sterke makter enn de som finnes i mennesket og som oppstår av forbindelsene til andre mennesker – kall det gjerne samfunnet. Jeg fristes derfor til å kalle *Kvinnene* en Bergman-film uten metafysikk. Og er meget spent på hvor veien for Blom fører herfra. (Ellingsen, 1979)

Bloms tredje spillefilm kan sies å være svært typisk for det man forbinder med 70-tallsfilm: Kvinnefilm, lite handling på det fysiske planet, manus og regi på samme hender, kunstneriske ambisjoner og – havnet i glemselen. Mottakelsen av Breien og Bloms filmer viser at Breien i høy grad ble ansett for å være en dyktig håndverker på 70-tallet, mens kritikere i møte med

¹⁸⁶ *Kvinnene* handler om to kvinner som deler rom på sykehuset. Den ene har operert bort livmoren, mens den andre har født et dødt barn. Dette er utgangspunktet for et nært vennskap som fortsetter etter at de forlater sykehuset og drar på et rekonvalesenshjem. Det at de har så ulik bakgrunn, får dem til å svikte hverandre, og vennskapet utfordres.

Bloms filmer aktualiserte et auteurideal. De erfaringene som ble investert i dette auteurbegrepet, var i hovedsak gode og knyttet an til en europeisk humanistisk tradisjon med europeiske regissører som Ingmar Bergman og Michelangelo Antonioni som ledestjerner, samtidig som kravet om samfunnsmessig relevans og engasjement var sterkt. Når Bloms film fra 1979 i likhet med den godt mottatte *Anton* så ettertrykkelig er glemt, har det ikke minst å gjøre med at den havnet i skyggen av *Arven*, som ble valgt ut til hovedkonkurransen i Cannes. Breien fikk der rollen som «den norske filmens ensomme svale på den internasjonale stjernehimmelen» og «norsk films leading lady». I det neste avsnittet vil jeg se nærmere på hvilken rolle festivaldeltakelse og kritikk spilte for å etablere Breien som auteur av internasjonalt format – en festivalstjerne hevet over den folkelige kinoen og den norske filmens elendighet. Og ikke minst: I hvilken grad bidro hun til dette bildet selv?

5.2.3 Internasjonal anerkjennelse på 70-tallet

Det som skiller Breien fra de øvrige filmskaperne, er at hun med hver eneste film var på internasjonale festivaler og vant priser. Allerede med kortfilmene *17. mai: En film om ritualer* (1969) og *Ansikter* (1970) vant Anja Breien internasjonale filmpriser, henholdsvis i Oberhausen og Venezia. Med sin første spillefilm var Breien i Cannes, der Arne Hestenes rapporterte i *Dagbladet* at *Voldtekt* vakte oppsikt ved å «fengsle tilskuerne» og imponere blant andre direktøren for det svenske filminstituttet, Harry Schein (1971). De kritikkene som er blitt bevart i Nasjonalbibliotekets klippmappe, tyder også på at *Voldtekt* fikk en bedre mottakelse i utlandet enn i Norge.¹⁸⁷ Kritiker Anders Bodelsen i den danske avisen *Politiken* var svært positiv: «*Voldtægt* er et meget smukt, konsekvent engageret kunstværk og en uhyre spændende film. Vi har fået en ny realist i Skandinavien» (1972).

Hustruer ble invitert til to internasjonale festivaler allerede før premieren i Norge. «Massiv oppmerksomhet mot norske filmer», var en overskrift i *VG* sommeren 1975 (Fjeldstad, 1975). Det dreide seg om den norske filmuken i London, der *Hustruer* hadde verdenspremiere. Erik Borge hadde med seg seks andre utvalgte filmer: *Mors hus*, *Streik!*, *Maria Marusjka*, *Jentespranget* (Knud Leif Thomsen, 1973), *Kimen* (Erik Solbakken, 1974) og *Bobbys krig* (Arnljot Berg, 1974).¹⁸⁸ Erik Borge fortalte i *Arbeiderbladet* at *Hustruer* skulle til

¹⁸⁷ Blant annet betegnet *Varietys* kritiker *Voldtekt* som den beste norske filmen på flere år (Hans., 1971).

¹⁸⁸ Vampyrgruppen var godt representert med fire av sju filmer. Erik Solbakken var en annen av Norsk Films debutantsatsinger, men filmatiseringen av Vesaas' roman fikk dårlig mottakelse av norske kritikere. *Bobbys krig* var Arnljot Bergs femte og siste spillefilm og vant Gullbjørnen i Berlin i 1974. Berg hadde selv skrevet manus etter egen idé. I norsk presse fikk filmen blandet kritikk som tippet i negativ retning. Året etter skulle Sverre Udnæs' *Fru Inger til Østråt* delta på festival, og forventningene til Udnæs var store. Filmen var en coproduksjon med Egil Monn Iversens produksjonsselskap, EMI Produksjon.

ytterligere fem utenlandske festivaler etter den norske premieren, pluss norske filmdager i New York, Ungarn og Nairobi, og filmen var også åpningsfilm på Nordiske dager i Lübeck (Granum, 1975a). Erik Borge måtte etter hvert takke nei til andre festivaler fordi selskapet ikke hadde penger til å sende filmen og Breien rundt. I løpet av to år hadde *Hustruer* vært på omtrent tjue internasjonale filmfestivaler (Granum, 1975a).¹⁸⁹ *Politikens* kritiker Bodelsen (1975) i Danmark likte Breiens andre film svært godt, og i Sverige fikk den en begeistret mottakelse og filmen ble satt opp på to Stockholm-kinoer samtidig ("Hustru"-suksess i Sverige," 1976). Filmen fikk også distribusjon i USA.

Med *Den alvarsamma leken* deltok Breien på filmfestivalen i Chicago, der filmen fikk andreprisen. Breien var nominert for regi i italienske Taormina, og Lil Terselius vant den svenske Guldbagge-prisen for beste kvinnelige hovedrolle. Det var likevel mindre internasjonalt blest om den svensk-norske co-produksjonen enn rundt *Hustruer*.

Det var med uttagelsen til hovedkonkurransen i Cannes med *Arven*, før den norske premieren, at Breiens internasjonale stjerne virkelig vakte oppsikt hjemme: «Det er en meget stor personlig ære – og rent nasjonalt må vi takke henne, for det er første gang Norge overhodet stiller med en film som er funnet verdig!» skrev *VG* (Fagerheim, 1979).¹⁹⁰ I Cannes ble Anja Breien tildelt hederspris av den økumeniske juryen, og *Arven* ble solgt til flere land. Selve den europeiske art-cinema-institusjonen hadde dermed gått god for Anja Breiens kunstneriske nivå. Knut Bjørnskau i *Aftenposten* skrev: «Det er godt for alle norske filmer at vi omsider har fått det navnet vi så sårt trengte. Anja Breien vil bli en knagg å henge Norge som filmland på» (1979b). Men Bjørnskaus rapport fra Cannes var også nøktern og poengterte at det var smigrende at ikke flere enn ti gikk under forestillingen:

Arven er da også en film som holder internasjonal standard. Håndverksmessig er den preget av en imponerende sikkerhet. Det finnes ikke noe av det hjemmesnekrede, som man så ofte støter på i norske filmer. Men forstå oss for all del ikke slik at *Arven* er internasjonal i betydningen «glatt». Den bærer preg av Anja Breiens ærlige vilje og stadig bedre evne til å formidle en historie om noe som betyr noe for henne. (Bjørnskau, 1979b)

¹⁸⁹ *Hustruer* ble også vist på Museum of Modern Art i New York, men *Dagbladet* kunne rapportere at *New York Times* slaktet filmen. I Locarno, derimot, fikk *Hustruer* og Breien diplom både fra den internasjonale juryen og den internasjonale økumeniske juryen.

¹⁹⁰ Det var ikke første gangen, men atten år siden sist. Skouen var i Cannes fire ganger med *Nøddlanding* i 1952, *Cirkus fandango* i 1954, *Det brenner i natt!* i 1955 og *Ni liv* i 1958. Erik Løchen var der med *Jakten* i 1960 og Nils Reinhardt Christensen med *Line* i 1961. Neste norske film i hovedkonkurransen var kortfilmen *Døren som ikke smakk* (Jens Lien) i 2000. Derimot er det første og siste gangen at en norsk kvinnelig regissør deltok i Cannes hovedprogram med spillefilm. Lisa Gamlem deltok i hovedkonkurransen med kortfilmen *Kjøttår* i 2011.

Arne Hestenes' rapport i *Dagbladet* var noe mer feststemt under overskriften «En film vi kan være stolt av». Med *Arven* hadde Breien, ifølge Hestenes, manifestert seg som «filmkünstlerinne» på det internasjonale plan: «Den film hun har laget er preget av soberhet, smak og sikkerhet, – den har en internasjonal flair, en story med almenmenneskelig gyldighet, den er komponert med omtanke» (Hestenes, 1979b).

Arven hadde premiere 14. august i Norge, tre måneder etter at filmen ble vist på Cannes-festivalen. De fleste kritikerne var svært positivt innstilt. *Morgenbladets* Bjørn Brøymer mente at Anja Breien hadde «skapt en film som hever seg milelangt over den norske elendighet av spillefilmer som vi er blitt vant til å lide oss gjennom» (1979). Langt på vei de fleste kritikerne syntes at styrken ved Breiens film var temaet og formen. Liv Herstad Røed i *VG* mente at Breiens film virket «grundig i disposisjon og utførelse» og at hun hadde funnet et emne som var «midt i blinken for aktualitet og interesse» (1979). *VGs* kritiker var likevel ikke overbevist og ga *Arven* terningkast fire siden den var «klokt bygget opp», men mistet «spenningen etter hvert». I *Adresseavisen* hedret man Breiens håndverksmessige grundighet: «Hun har levert et solid og velgjort produkt, som i formen riktignok er ganske konvensjonelt» (Nordvik, 1979). *Arbeiderbladets* Bjørn Granum hadde innvendinger mot filmen og hevdet at *Arven* var en «litt for skjematisk film» (1979a). På tross av at Granum syntes at Breiens persongalleri var fullt av prototyper og at filmen nærmet seg det didaktiske, var han begeistret:

Uansett de innvendinger man måtte ha mot Anja Breiens nye film – den flyter og flyter så deilig som en skihopper i Garmisch. Stilkarakter 20 blir det neppe snakk om, men for et hederlig profesjonelt driv det er over filmen. Anja Breien er nådd langt i sin regissørutvikling, sannsynligvis lenger enn noen annen nåarbeidende norsk filmregissør. (Granum, 1979a)

Alle kritikerne var opptatt av å påpeke at filmen ikke var helt lytefri, og karakteristikkene av Breiens egenskaper som regissør setter henne nærmere håndverkeren enn kunstneren: «Hederlig profesjonelt driv», «filmfaglig sikker», «solid og velgjort produkt» er beskrivelser av et håndverk og ikke av et romantisk kunstnergenis temperament eller kall. Ingen av kritikerne unnlot heller å skrive at manuskriptet var et samarbeid mellom henne, Lasse Glomm og Oddvar Bull Tuhus. *Vårt Lands* filmkritiker Lars Fitjar bemerket dessuten:

Anja Breiens filmer har hittil ikke vist noen samlende stil. Herværende dystre drama har en helt annen tone en den livlige og spontane *Hustruer*. Men som ingen annen regissør for øyeblikket er hun i stand til å fortelle en historie hvor tematikken hviler i ekte menneskelige roller. Det er intet påtrengende, men nærgående og avslørende kunstnerisk vilje bak hennes filmer. (Fitjar, 1979a)

Den norske kritikerstanden må sies å ha inntatt en nøktern holdning til den første norske filmen som vakte internasjonal oppmerksomhet. *Filmavisas* kritikk var den mest negative.

Der mente Dan Tagesen at *Arven* var en film som:

ikke skiller seg ut av den raden av norske spillefilmer vi har fått i år. Det er en film man bare er fristet til å bruke småpositive intetsigende adjektiver om – jeg mener hederlig, akseptabel, eller: «Ikke den minst sympatiske norske filmen vi har sett, denne», som *Aftenposten* skreiv om «Rallarblod». Hvis dere skjønner. «Arven» er ikke god, ikke dårlig, den forlater imidlertid netthinna ganske kjapt, er ikke særlig egnet til å vekke verken debatt eller å åpne øynene for publikum for skjeivheter vi bør rette på. Det som gjør at «Arven» er silt ut som en slags ener i seinere norsk filmproduksjon, er sjølsagt at den blei tatt ut blant de 20 som havna i hovedkonkurransen i årets Cannesfestival. Norsk Film A/S forteller på en forseggjort vaskeseddel at den ble prisbelønnet der nede. Det må være tillatt å peke på at det er en liten omskriving av sannheta. «Arven» fikk en såkalt «special mention» av den Eukumeniske Jury, noe det neppe er grunn til å banke trumfess-aktig i bordet med. (Tagesen, 1979)

Det eneste som var bra med *Arven*, i følge *Filmavisa*, var skuespillerprestasjonene og Erling Thurmann-Andersens foto, som ble betegnet som «tett og saklig» og uten «unødig estetisisme» (Tagesen, 1979). Utenlandske kritikere var heller ikke udelt positivt innstilt, men Breien ble spådd en lys fremtid i *Variety*: «*The Heritage* should prove solid entertainment of artistic merit on the commercial circuit everywhere. In a year when Norwegian film-making seems to be coming of age after many lean years, Anja Breien is surely headed for an international career» (Kell., 1979). I *Dagbladet* ble det trykket en kort artikkel om mottakelsen av *Arven* i franske aviser. Disse var i følge *Dagbladet* høflig nedlatende til å begynne med, men etterhvert ble de mer positive, blant annet de i *Le Monde* og *International Herald Tribune*. Men i *Dagbladet* var man nøkterne: «Som man ser – en film som i hvert fall har vakt en smule oppsikt, med en spennende bredde i kritikernes synspunkter. Men hvorom allting er – ingen grunn har vi til å skamme oss over denne sobre lille norske filmen» («Blandet mottagelse av «Arven»,» 1979).

Når «liten og sober» er karakteristikkene av den norske filmen som har fått størst oppmerksomhet internasjonalt på atten år, er det grunn til å peke på at det rådet et krav om nøkternhet blant norske kritikere. Det samme idealet kom til uttrykk i anmeldelsene av Breiens filmer. Edruelig, nøktern, korrekt og uklanderlig er synonymer til *sober*, som tangerer *hederlig* ved vektleggingen av det moralske på kanten til det pietistiske. Karakteristikkene peker på det motsatte av de romantiske idealene om det visjonære, originale og personlige. Dette er uttrykk for et verdsett som ble holdt i hevd av norske kritikere, og som er viktig å ha i mente når man tar Anja Breiens egen håndtering av den internasjonale suksessen i betraktning.

5.2.4 Breiens balansekunst: suksess og ydmykhet

Betegnende for Anja Breiens ytringer i norske medier i tilknytning til den internasjonale medgangen filmene hennes fikk, var at de så ut til å ville nedjustere bildet av henne selv som en festivalstjerne. I forbindelse med *Hustruer* mente *VG* at hun ved enhver anledning påpekte at filmen var et gruppearbeid (A. Andersen, 1975). Før den norske premieren på *Hustruer* innledet *Aftenposten* sitt intervju med Breien slik:

Norges første kvinnelige filmregissør er tilbakeholden med PR og dementerer øyeblikkelig alle tilløp til rykter av typen «Norsk kunstner gjør suksess i utlandet». De fleste utsagn av dette slaget bør tolkes som at i hvert fall ingen kastet råtne tomater, kommer det nøkternt fra Anja Breien. (G.G., 1975)

Da Breien ble intervjuet av Arne Hestenes i Cannes i forbindelse med *Arven*, fortalte hun at hun kjente miljøet der og ikke var så skremt som hun kanskje ellers ville vært, men *Dagbladets* overskrift tyder på at et svært ydmykt bilde av regissøren ble formidlet: «Anja Breien på croisetten: 'Jeg er bare redd for å bli pepet ut i kveld'» (Hestenes, 1979a). Også i *Aftenposten* bidro Breien til å tone ned sin egen person og rolle i norsk filmproduksjon. På spørsmål om hvordan det føltes «å være flaggskip for norsk filmproduksjon», svarte Breien: «Ikke så helt enkelt. Gallionsfigurer ser alltid triste ut og de er stive i blikket, der de skuer fremover mot fjerne og ukjente horisonter. Men at det er akkurat meg, er nå tilfeldig også da» (Bjørnskau, 1979a). Noen måneder senere ga Breien uttrykk for nøkternhet i møte med internasjonal oppmerksomhet. I *VG* ble hun sitert slik, under overskriften «Jeg er oppblåst»: «På det internasjonale plan er jeg ikke kjent. La oss bare slå det fast!» (Stemland, 1980).

Det at Breien insisterte på å demtere bildet av seg selv som en festivalstjerne i norske medier, kan tolkes som et uttrykk for skepsis til individuell suksess og for det kravet til nøkternhet som var rådende. Men det bør også ses i lys av situasjonen i norsk filmkultur, der manglende kontinuitet blant spillefilmregissører meldte seg med full styrke. Anja Breien var en av få som hadde fått arbeide kontinuerlig i løpet av 70-tallet og nytt godt av det styrkede Norsk Film under Erik Borges ledelse og av selskapets repertoarfrihet. Dette gikk ikke upåaktet hen i et filmmiljø der mange sloss om knappe midler. Ifølge Arnljot Berg var dette ikke bare skadelig for filmen, men også for forholdet filmregissørene imellom:

For misunnelse på kanten av brødnid er en naturnødvendig konsekvens av en produksjonsordning bygget opp etter Matteus 22,14: «For mange er kalt og få er utvalgt»: I perioden 1975–79 ble det søkt om støtte til 161 spillefilmprosjekter, mens bare 46 ble satt i produksjon av Statens filmproduksjonslotteri. (A. Berg, 1980c, s. 63)

Bergs poeng var at ordningen med filmproduksjonsutvalg – også kalt tombolaen – skapte et miljø blant regissørene som var preget av misunnelse og smålighet. Ifølge Berg var Breien atypisk som norsk regissør fordi hun hadde kunnet livnære seg som regissør også etter at hun hadde hatt suksess. Berg beskrev Breien som en av de få heldige utvalgte som hadde kunnet nyte godt av sin posisjon innen det statlige filmselskapet: «Det er ikke Anja Breien jeg kritiserer. At hun kan forsørge seg, er tilgitt – litt motvillig kanskje?» (A. Berg, 1980c, s. 69).

I lys av denne situasjonen er det forståelig at Breien gikk stille i dørene med egen suksess. I stedet benyttet Breien mediernes oppmerksomhet til å tale de norske filmfolkens sak. Den internasjonale erfaringen hennes, med utdannelse fra en anerkjent filmskole i Paris, regioppgave fra Sverige og festivaldeltakelse i flere land, ga Breien autoritet til å uttale seg. Allerede i intervjuet med *Aftenposten* ga hun uttrykk for at mangelen på kontinuitet blant norske filmskapere bekymret henne (G.G., 1975). Og da Breien arbeidet i Sverige, var hun lojal overfor hjemlandet ved å vise til at hun foretrakk det norske filmmiljøet, der man ikke var så redde for ikke å være verdensmestre. I 1979 påpekte Bjørnskau i *Aftenposten*: «Det nytter ikke å få henne til å dømme den øvrige norske filmproduksjon fra eget elfenbenstårn» (1979a). For når Breien rettet kritikk mot norske filmforhold, var den av en slik art at den også rammet henne selv.

Det var særlig tre svakheter ved det norske filmmiljøet Breien tok opp i intervjuene fra 1979: Mangelen på manuskriptforfattere, mangelen på filmmiljø og mangelen på yrkesstolthet. Alle disse har med regissørens rolle og auteurbegrepet å gjøre.¹⁹¹ Da *Dagbladets* Arne Hestenes (1979a) intervjuet Breien i Cannes, var det først og fremst mangelen på yrkesstolthet hun trakk frem. Denne mangelen hadde sammenheng med at «alle» ville bli regissører siden det var «finest». Siden de øvrige funksjonene ikke ble verdsatt like mye, gjorde folk heller ikke sitt ytterste: «Denne inverterte regissør-myte, dette at alle på død og liv vil bli regissører, – har nok regissørene i stor grad vært med på å bygge ut, nettopp ved at vi ikke sterkt nok har aksentuert hvilken likeverdig rolle alle i et filmteam spiller.» Samtidig sendte Breien en oppfordring til dannelsen av et norsk filmmiljø: «Vi har en masse jævlig flinke filmfolk, men ingen tradisjoner. Det kan ikke sies ofte nok: Det er viktig å se film, det er jo det man lærer av» (Hestenes, 1979a). De samme bekymringene ble gjentatt i *Aftenposten*, der Breien hevdet: «Det er vitaliteten i norsk filmmiljø det står på hvis vi vil fremover.» I intervjuet karakteriserte hun det norske filmmiljøet som en andedam:

¹⁹¹ Derimot snakket Breien ikke om hva mangelen på manuskriptforfattere kunne bero på, eller hvordan man skulle komme den i møte, noe som indikerer at dette, for henne, ikke ble ansett som et problem.

Det er altfor lite åpen debatt, og da blir det mye skittsnakk isteden. Vi burde kanskje ha en slags filmskole, og alle burde se gamle filmer. Alle klassikerne. For å være dristig og bryte med konvensjonene, må man i det minste vite hva konvensjonene er. Og denne kritikken gjelder også meg selv. Vi må snakke om det vi holder på med, også, ikke bare om våre dårlige kår. (Bjørnskau, 1979a)

Med disse uttalelsene, i tillegg til en nøktern innstilling til den internasjonale oppmerksomheten, bygde Anja Breien et bilde av seg selv ikke bare som en respektert filmskaper som opptrådte i mediene med verdifulle meninger, men også som en lite selvopptatt og til og med uselvvisk regissør. De nøkterne kritikkene av *Arven*, og Bergs motvillige aksept av Breiens posisjon innen Norsk Film, kan tyde på at det norske filmmiljøet så ut til å ha hatt vondt for å svelge Breiens internasjonale suksess. Auteurstatus var ikke en legitim posisjon å innta. Breien svarte med å oppfordre til selvransakelse framfor å klage på de bevilgende myndigheter og trege institusjoner. Ifølge Breien var den tiden forbi da man kunne «skrive norske filmproduksjoners svakheter av på den dårlige økonomiens konto» (Faldbakken, 1979, s. 62). Til *VG* bekjente hun at hun «ennå hadde til gode å lage en film som hun er glad for. Det hun slåss med, er å bli tydeligere, bedre. Å bli personlig uten å bli privat. Å bli dristigere. Å kvitte seg med en sørgelig ballast av moralisme. Som hele norsk film lider av i dag» (Stemland, 1980).

5.3 Institusjonalisert auteurfilm

I løpet av tre år, fra 1975 til 1978, hadde publikumsoppslutningen på norske filmer falt fra 20,7 prosent til 7,8 (Hanche et al., 2004, s. 78). Disse tallene overdramatiserer riktignok situasjonen, og var bakgrunn for en opphetet filmdebatt høsten 1979.¹⁹² Etter at KKL gikk til angrep på norske filmarbeidere fordi norske filmer ikke holdt mål, og Ingeborg Moræus Hansen foreslo at norske filmskaperne måtte henvende seg mer til publikum, dannet det seg en oppfatning om norsk film som en nasjonal skam og skandale. I *Filmavisa* blir det rapportert at alle debattantene var enige om at «norske filmer er for dårlige, mangler dristighet og er uoriginale.» Derimot var man uenige i *hva* som var galt. Redaksjonen i *Filmavisa* pekte på at to verdisett var på kollisjonskurs ved utgangen av 70-tallet:

På den ene side et kunstnerisk uttrykksbehov, retten til å ytre seg også om ubekvemme temaer, behovet for å utvikle en filmtradisjon som i tema

¹⁹² Særlig *Flåklypa Grand Prix* skal ha æren for den høye publikumsandelen i 1975, men også *Hustruer* var en del av denne oppturen. En reduksjon av publikumsandelen må også ses i sammenheng med antallet filmer som ble vist på kinoene, noe som ikke går fram av KKLs statistikkbruk i 1979 eller senere bruk av disse tallene. I 1975 ble det produsert og vist 14 norske filmer mens samme tall for 1978 var 7.

og formspråk på godt og vondt er norsk – og på den annen side det faktum at kulturprodukter også er varer, hvis markedsverdi er selgerens fremste bekymring. (Blomberg, Fastvold, & Straume, 1979)

Redaksjonen i *Filmavisa* dette året mente at det ikke burde være noen motsetning mellom underholdende og engasjerte filmer, men at problemet lå i at den bevilgende og kritiserende stat ikke ga norske filmfolk muligheter til bli gode håndverkere: Det fantes ingen filmskole og få muligheter til å øve med kortfilm.¹⁹³ Mangelen på faglig dyktighet ble ifølge *Filmavisa* forsterket av at man gikk lenge mellom oppdragene: «Redselen for å mislykkes den ene gangen gjør at dristigheten forsvinner, og filmene blir kjedelige og ligner på hverandre. Man tør ikke av redsel for ikke å slippe til igjen» («Filmfestivalen i Haugesund,» 1979).

Et år før misnøyen med norsk film toppet seg høsten 1980, var norsk filmproduksjon på 70-tallet stridens eple: Hvorfor var den blitt så dårlig, hva hadde skjedd? I tillegg til debatten i avisene ble dette spørsmålet stilt i det venstreorienterte tidsskriftet *Kontrast*, der norsk film var tema i tre artikler i det første nummeret i 1980. Arnljot Berg publiserte en artikkelserie om tilstanden i norsk film i *Samtidens* tre første numre samme år. I tillegg var norsk films elendighet *Filmavisas* hovedbeskjeftigelse ved inngangen til 80-tallet. Det er i hovedsak dette tidsskriftet som skal fungere som kilde til den nye argumentative konteksten for auteurbegrepet ved inngangen til 80-tallet.

Gjennom 70-tallet ble filmens premisser som kunstnerisk uttrykk diskutert, og forholdet mellom kunsten, staten og kapitalen ble berørt i en rekke artikler. Da det i 1979 igjen ble rettet kritikk mot norsk filmpolitikk og stønadsordninger, var det, til forskjell fra tidligere, de institusjonene som ble kjempet frem av filmfolkene på 60-tallet – et styrket Norsk Film med debutantsatsing og stønadsordningen av 1964 –, som fikk gjennomgå. Oddvar Foss' artikkel i det siste nummeret av *Fant*, «Kunst og kommersialisme: Tendenser i norsk filmproduksjon» (1974) pekte fram mot debattene på slutten av tiåret.¹⁹⁴ Foss så allerede i 1974 en tendens i retning av at selve produksjonsformen i Norsk Film gikk i retning av en «fabrikkmessig høy-effektivisering» og spurte hvilke konsekvenser det ville få for utformingen av en film (1974,

¹⁹³ Men også studieavdelingen i Norsk Film ble anklaget av unge filmskapere for sin lite dristige repertoarpolitikk og fraværet av formmessige eksperimenter. Ifølge studieavdelingens leder Gunnar Svensrud skyldtes dette at norske filmarbeidere var lite opptatt av eksperimenter, og ikke at det ikke var rom for det.

¹⁹⁴ Foss' resonnement gikk som følger: «Så lenge man kan tvinge sistnevnte (Kommersialismen) til delvis å finansiere førstnevnte (Kulturen), er kulturen reddet. Staten og kommunens oppgave er å utarbeide og iverksette smidige måter som denne blodoverføringen kan skje på. Produsenter, distributører og kinosjefer støttes på ulike måter slik at de på forhånd definerte kvalitetsfilmer kan oppfylle Kulturen. Og er *den* oppfylt, så er også kommersialismen rettferdiggjort. Kulturen skylder den da vitterlig sitt liv! Vi oppdager simpelthen at jo bedre vilkår vi gir Kommersialismen, desto mer hjelper vi Kulturen. Derfor består det hjerteligste forhold mellom kommersielle interesser og forvalterne av norsk filmkultur» (Foss, 1974, s. 38).

s. 40). Ved utgangen av tiåret ble det tydelig at flere mente det var her det statlige filmproduksjonsselskapet, og den statlige støtteordningen, hadde sviktet.

5.3.1 Fra optimisme til filmkjedsommelighet

Da *Filmavisa* startet opp i 1977, var den generelle oppfatningen i norsk filmkultur at norsk film var på riktig vei. Som radikalt filmtidsskrift med tydelige venstreradikale sympatier kunne ikke *Filmavisa* dele begeistringen og pekte på mangelen av progressiv film og fraværet av arbeiderklasse i norske filmer. Mens kritikken i 1977 ble rettet mot det kommunale kino-monopolet og Wam og Vennerød (for politisk, men ikke progressiv film), ble kritikken i 1978 rettet mot filmene fra det største statlige produksjonsselskapet, Norsk Film. I første omgang handlet kritikken fra *Filmavisa* om sammenhengen mellom statens logikk og Norsk Films produksjoner av ikke-progressiv film, og at Norsk Film ikke lenger skilte seg fra private produksjonsselskaper. I lederen «Filmriksmålet fra Jar» i 1979 hevdet redaksjonen i *Filmavisa* at det hadde skjedd lite i Norsk Film siden *Hustruer*, og at «filmmaskineriet på Jar «likeretter» de norske filmene» som ifølge *Filmavisa* lignet mer og mer på hverandre:

Kast et blikk på de siste årenes produksjon. Hvor har det vært tegn til liv og røre, hvor har det SKJEDD noe? Jo i MARGEN av den etablerte produksjonen. Filmer som ÅPENBARINGEN, FILMENS VIDUNDERLIGE VERDEN, Hammerverkfilmen STÅ PÅ! og Wam/Vennerøds filmer har det blåst litt rundt. Det betyr langt fra at alle disse filmene er gode. Men de forsøker å gå litt på tvers av det oppleste og vedtatte. De har det felles at de viser vilje til å bryte – formelt, innholdsmessig og produksjonsmessig – med normene, de forsøker å bryte ut av den ufarlige og drepende filmkjedsommeligheten som tyter ut fra Jar. (Blomberg, Endresen, Eriksen, Fastvold, & Skagen, 1979)

I tillegg til å være tydelige innlegg i en samfunnsdebatt var de spillefilmene som ifølge *Filmavisa* skilte seg ut fra filmkjedsommeligheten, laget etter idé og manus av regissørene. Kritikken i denne lederen kan derfor ikke sies å ha rammet auteuridealet slik det knyttes til den skrivende regissøren, men mangelen på nyskapning og egenart, som man mente det statlige filmselskapet ikke ga rom for. Fra midten av 70-tallet forlot også flere av vampyrene Norsk Film. Først ute var Oddvar Bull-Tuhus, som dannet Marcusfilm sammen med Lasse Glomm og Bente Erichsen, og lagde *Streik!* (1975). Deretter produserte Marcusfilm Bull Tuhus' *Angst* (1976), Lasse Glomms *Det andre skiftet* (1978) og Per Bloms *Kvinnene* (1979).¹⁹⁵ På mange

¹⁹⁵ På 80-tallet produserte Marcusfilm fem filmer: *At dere tør* (Lasse Glomm, 1980), *Zeppelin* (Lasse Glomm, 1981), *Svarte fugler* (Lasse Glomm, 1983) i co-produksjon med svenske Europafilm, *Havlandet* (Lasse Glomm, 1985) i co-produksjon med Norsk Film og Europafilm, *Over grensen* (Bente Erichsen, 1987) og *Sweetwater* (Lasse Glomm 1988). På tross av kritikerros ble den siste produksjonen Marcusfilms bane, og selskapet ble slått konkurs med et par millioner i gjeld i 1989.

måter ser dette produksjonsselskapet ut til å være en videreføring av Vampyrfilm, med mange av de samme personene og med ambisjoner om å lage seriøs film med samfunnsbrodd. Anja Breien forble innen Norsk Film inn på 1980-tallet, mens Per Blom vendte tilbake til morselskapet med barnefilmen *Sølvmunn* (1981).

Filmavisas utgangspunkt var at norsk film befant seg i en kreativitetskrise ved inngangen til 80-tallet, og denne var knyttet til Norsk Films produksjonsform. Sammen med *Filmavisas* Malte Wadman diagnostiserte Anja Breien den filmkulturen hun var en del av, i intervjuet: «Vi har mistet dristigheten» (Skagen & Wadman, 1980).¹⁹⁶ Den første delen av intervjuet handler om reaksjonen på Breiens utspill om at «demokratiet på filmsettet dreper kreativiteten» og at «norske filmfolk mangler yrkesstolthet». Ifølge Wadman (1980, s. 50-51) tydet «reaksjonenes beskaffenhet» på at Breien hadde truffet ømme punkter, noe som kom til uttrykk i mumling bak ryggen hennes i stedet for åpen debatt. I *Filmavisa* ble det luftet ut da Wadman gikk rett på sak: «Er norske filmfolk for sjølgode, tror vi at vi er mer profesjonelle enn vi er?» og Breien svarte: «Ja, jeg mener faktisk det» (Skagen & Wadman, 1980, s. 51). Ifølge Breien hadde man i årevis kjempet en beinhard kamp om anstendige lønnsforhold, en kamp der filmfolk hadde måttet hevde at man kunne det man drev med: «Kampen førte til slutt fram, og vi fikk akseptable lønnsforhold – dermed må vi nærmest i selvforsvar stå på at vi kan mer enn vi gjør. Forsvarsposisjonen driver oss over på defensiven, den hemmer oss» (Skagen & Wadman, 1980, s. 51). Breien pekte deretter på at dette hadde ført til mindre rom for nysgjerrighet, og at fallhøyden var stor. Derfra ledet Wadman intervjuet inn på temaet yrkesstolthet, og Breien ga igjen uttrykk for at det var noe filmfolk manglet, siden altfor mange så jobben som et trappetrinn på stigen opp til noe finere, og i Norge var det aller finest å være regissør. Resultatet var at man hadde altfor mange regissører og for få produksjonsledere.

M.W.: Og når folk har blitt regissører, så skal de på liv og død gjøre alt selv – fra idé via manus og regi til klipp.

A.B: Samt helst spille hovedrollene selv også! (Latter)

M.W.: Ja visst. Vi har utviklet en ekstrem auteur-teori som vel savner motstykke ellers i verden. (Skagen & Wadman, 1980, s. 52)

Representanter for praktiseringen av den «ekstreme auteur-teorien» det lattermildt ble henvist til her, var filmskapere som Bredo Greve og Roar Skolmen, som kom til spillefilmen via 70-

¹⁹⁶ Malte Wadman utførte intervjuet, mens Skagen sto for redigering og utskrift fra bånd.

tallets blomstrende amatørfilmmiljø og kortfilmen. Samtidig ga Norsk Film, særlig studieavdelingen, regissører anledning til å utvikle seg til filmmanuskriptforfatter.¹⁹⁷ Det nye i 1979 er at auteurbegrepet ble knyttet eksplisitt til Norsk Film, til den skrivende regissøren og en oppfatning av at disse auteurregissørenes filmer manglet særegenhet:

M.W: Vi har et miljø som renner over av *auteur*-regissører – er det ikke da påfallende at filmene ligner sånn på hverandre?

A.B.: Det gjelder vel først og fremst filmene fra Norsk Film A/S. Jeg synes det er skremmende. Et eller annet sted finnes det vel en sånn «likhet» i *Arven* også. (Skagen & Wadman, 1980, s. 52)

I 1979 var selskapet Norsk Film blitt den dominerende institusjonen i norsk film, og med sin tydelige utviklingslinje ble auteurbegrepet nå knyttet til den dominerende filmproduksjonen. Men Breien syntes det var feil å legge hele skylden på Norsk Film og mente norske filmfolk måtte ta en del av skylden for at filmene ikke holdt mål. Igjen pekte hun på at man hadde vært for opptatt av filmpolitiske saker som sysselsetting og kontinuitet og for lite på å bygge opp filmkulturen omkring, med cinematek og filmhistorie. Men hovedankepunktet var likevel den standardiserte produksjonsformen i Norsk Film: «Ulike filmer, som kanskje skulle kreve forskjellige innspillingsformer, stappes inn i det samme maskineriet – er det merkelig at produktene ligner på hverandre når de kommer ut i den andre enden?» spurte Wadman (1980, s. 52), og Breien svarte: «Jeg opplever at hele produksjonsprosessen er blitt ekstremt tungrodd. På Jar får du Norsk Films byråkrati tredd nedover deg som en sekk. Kreativiteten kveles.» Breien og Wadman tok også opp hvorvidt filmforbundets faglige kamp på 70-tallet hadde virket mot sin hensikt ved at filmforbundets krav om sysselsetting sto i veien for små produksjoner og mer fleksible produksjonsformer. Breien pekte på at hun ikke alltid ville dra på det store maskineriet Norsk Film:

Det vi trenger, er større bevegelighet. Alt har blitt så tungt i norsk film. Vi holder på i to år med en film og bruker 5 millioner – tre ganger mer enn i 1975. Det står så mye på spill når filmene blir så dyre, ansvaret gjør at vi ikke våger å gå nye veier. Så holder man seg til det opptråkkede

¹⁹⁷ Norsk Film var produsent for 4 av de 12 spillefilmene som hadde premiere i 1979, og av disse var 2 basert på regissørens originalmanuskripter: Breiens *Arven*, riktig nok i samarbeid med Lasse Glomm og Oddvar Bull-Tuhus, og Leif Erlsboes *Ingen roser ... takk*, etter eget manuskript og idé. De andre to var regissørens omarbeiding av romaner: Jan Erik Düring skrev manuskript etter Amalie Skrams roman *Lucie* (Norsk Film), regissør Erik Solbakkens skrev manuskriptet til *Rallarblod* etter Kristoffer Uppdals roman (Norsk Film). Også den øvrige produksjonen dette året var preget av regissører som selv skrev manuskript: Bloms *Kvinnene* (Marcusfilm) og Pål Bang-Hansens *Kronprinsen* etter eget originalmanuskript (EMI Produksjon), *Svartere enn natten* ved Wam og Vennerød etter eget manus og produksjon. Nicolayssen laget manuskript av Edvard Hoems *Kjærlighets ferjereiser* og regisserte filmen selv (Aprilfilm). Knut Bohwim hadde regi på to filmer dette året, *Vi spillopper* og *Olsenbanden og Dynamitt-Harry mot nye høyder* (Teamfilm) de eneste filmene med tydelig underholdningsprofil dette året, og heller ikke etter eget manus. I tillegg hadde Vampyrfilm og Espen Thorstenson come-back med barnefilmen *Mormor og de åtte ungene i skogen*.

sporet der man vet at man kan redde seg i mål uten å tape ansikt fullstendig. Men da har vi på en måte gitt opp allerede i utgangspunktet. Dristigheten har forsvunnet ut av norsk film. (Skagen & Wadman, 1980, s. 53)

Erfaringen som nå ble investert i auteurbegrepet, var 70-tallets fagpolitiske kamp som hadde ført til en situasjon der filmskapere, som mest av alt verdsatte ytringsfriheten, fryktet at de var kommet i skade for å selv være ansvarlige for en byråkratisert institusjon som hemmet nyskaping. Uten at det eksplisitt bemerkes, kan det ligge under når Breien uttaler: «Det går en grense mellom fagpolitikk og kreativitet som må balanseres, ikke tilsløres, slik vi har gjort i Norge. Skaper vi en situasjon som hindrer oss i å skape god film, sager vi over den grenen vi sitter på» (Skagen & Wadman, 1980, s. 52).

Auteurbegrepet ble nå knyttet til to forskjellige kontekster, og det ble brukt på en måte som viser at det i løpet av 70-tallet hadde falt i status. For det første knyttes auteurbegrepet til regissører som «skal gjøre alt selv», og en norsk filmkultur der alle ville bli regissører. For det andre ble auteurfilm knyttet til en institusjonalisert filmkunstnerisk praksis, først og fremst innenfor Norsk Film, som kvalte nyskaping og ensrettet det filmatiske uttrykket. Under skal vi se nærmere på hvordan disse to kritikkene ble videreført av andre debattanter.

5.3.2 Debutantgalskap og utvalgsfilmer

Arnljot Berg innledet sine tre artikler i *Samtiden* i 1980 med å peke på at norsk film hadde «de beste levevilkår ikke bare i Europa, men kanskje i hele verden» men at «produktene ble til i en slags selvmordsmaskin for åndsarbeidere tegnet av Storm P etter en idéskisse av Franz Kafka» (A. Berg, 1980b, s. 77). Problemet var ikke lenger at norsk film var en lillebror i norsk åndsliv, eller at støtten var for liten. Ifølge Berg lå problemet i at stønadsordningen av 1964 var prosjektorientert, og at Statens filmproduksjonsutvalg derfor ikke kunne ta initiativ, men måtte velge mellom de prosjektene som befant seg i postkassen tre datoer i året. «Hvis spillefilmproduksjonen hadde foregått innenfor et organisasjonssystem med selvstyrte enheter som teatrene og forlagene – eller for den saks skyld filmproduksjon i alle andre land enn Norge – hadde hver ny produksjon kunnet bygge på de foregående» skrev Berg (1980c, s. 65) og pekte på ordningens betydning for filmskaperen og spillefilmen:

Tragedien er at ordningen skal fungere innenfor et slags «blandingsøkonomi»-opplegg – nutidig kulturpolitikk belastet med betongruiner av et «kapitalistisk» produksjonsmønster som tvinger hver enkelt filmregissør til å operere som en slags lissom-forretningsmann hvis han ikke er blant de heldige – tre – som lager film på Norsk Film A/S' årlige bevilgning. Dermed er den *kontinuitetsdpende* og *utviklingsfiendtlig* – for den enkelte kunstner og for spillefilmen som åndsuttrykk. (A. Berg, 1980c, s. 64)

Kritikken var i høy grad den samme som ble ytret ved inngangen til 70-tallet, blant annet i Erik Pierstorffs artikkel «Om Tor og Loke i norsk kunstliv» fra 1972. Men nå ble kritikken rettet mot den typen film produksjonsutvalget, kanskje utilsiktet, skapte. Arnljot Berg (1980c) foretok en gjennomgang av de prosjektene Statens filmproduksjonsutvalg hadde satset på i perioden 1975–1979 og delte filmene inn i fem kategorier: «De verste, de gode, de ambisiøse, utvalgsfilm og Caprino Grand Prix.» De verste var igjen de spekulative filmene med representanter som *Kosmetikkrevolusjonen* (Eldar Einarson, 1977) og *Bør Børson*-filmene. Blant de gode filmene var *Eddie & Suzanne* (Arild Kristo, 1975), *Angst, Dagny* (Haakon Sandøy, 1977), *Istid* (Peter Zadek, 1976) og *Hustruer*. Mens Berg regnet Breiens *Hustruer* blant de gode filmene, hevdet han at *Den alvarsamma leken* og *Arven* ikke skinte av samme engasjement, selv om de regnes blant «de ambisiøse» sammen med Bredo Greves *Heksene fra den forstenede skog* (1977), Sverre Udnæs' *Fru Inger til Østråt* (1975) og *Øyeblikket* (1977) og Per Bloms *Kvinnene*. Samtidig falt flere av «de ambisiøse» filmene inn under Bergs «utvalgsfilmer». Denne kategorien filmer var uttrykk for en institusjonalisert praksis som, ifølge Berg, påtok seg å skulle tjene den seriøse kunstneriske filmen, men som i virkeligheten var dens verste fiende. For hva var grunnen til at utvalget anbefalte disse produksjonene?

Ifølge Berg hadde utvalget anbefalt Udnæs' filmer og Bloms film, selv om man innså at publikum ville svikte dem, for å få «en hårdt tiltrengt legitimering til syv utvalgsmedlemmer i velbetalt villrede om egen rolle» (1980c, s. 70). Hovedregelen var at utvalget valgte prosjekter som ikke var for ambisiøse, men tilpasset den vanlige norske kinogjenger. Resultatet var at fordelingsmåten med filmproduksjonsutvalg hadde «skapt en kulturhistorisk interessant, men kunstnerisk knekkende likegyldig skole» innenfor norsk filmproduksjon som han døpte «utvalgsfilm», og som omfattet

en lang rekke filmer som har skremt meg med sin underlige stilløse likhet. Den er for femårsperioden 1975–79 så sterk at den ikke kan være tilfeldig og sier kanskje mer om en kulturpolitisk skandale – stønadsordningen – enn om de enkelte kunstnerne/håndverkere – oftest det siste. (A. Berg, 1980c, s. 70)

Bergs kritikk var først og fremst rettet mot forholdene for norsk spillefilmproduksjon, som skapte «knehøner». Det var ingen som klaget på avgjørelsen og forsvarte ideen sin. Slik var ordningen ifølge Berg «knehøne-skapende» og dertil apparatbeskyttende: «Utvalg og administrasjon kan til enhver tid hevde at 'vi har gjort det beste vi kunne på de foreliggende premisser'» (A. Berg, 1980a, s. 66).

Berg presenterte også en hypotese om det han kalte «debutantgalskap» hos utvalget. Ifølge Berg (1980a, s. 66) kunne utvalget prioritere nye navn under slagordet «modig satsning!» fordi det var konsekvensløst og uforpliktende. Norsk Film hadde tatt Bergs egen generasjons auteurbegrep til etterretning og kommet til at en ny virkelighet krever ny kunst, og at debutanter derfor må få slippe til, men dette hadde ifølge Berg ledet til kontinuitetssvikt og skapt engangsregissør-syndromet. Dette ble nå en trussel mot det samme begrepet siden regissørens muligheter for kunstnerisk utvikling ble motarbeidet. Mens Arne Skouen produserte 17 filmer på 20 år og Nils R. Müller 25 filmer på 30 år, var tendensen det siste tiåret lavere produktivitet per regissør frem til en «situasjonen i 1980 med en høyt kvalifisert yrkesgruppe som blir holdt i live gjennom stipendier, manusstøtte, ... og tilfeldige konsulent- og medfatteroppdrag» (A. Berg, 1980a, s. 66).

Bergs forslag til endring av ordningen var i korte trekk avskaffelse av Filmproduksjonsutvalget og opprettelse av fem uavhengige produksjonsgrupper, det vil si tre i tillegg til Norsk Film og Filmgruppe 1, med kunstneriske ledere på femårskontrakter. Men lite hadde endret seg i Bergs argumentasjon for film som kultur knyttet opp mot arbeidsforhold:

Norske filmskapere må få arbeidsforhold på linje med teaterinstruktørers, og norske kinogjengere må få filmer som innholdsmessig og kvalitativt ligger på høyde med teaterrepertoarene. Forutsetningen for en omveltning – og det er en omveltning vi skal ha – er at Stortinget og departementet vraker den defaitistiske, beskjeftigelsespolitiske linjen som har vist seg å være den eneste mulige etterhvert som virkeligheten har seilt fra «1964-ordningen». Men det betyr en mentalitetsendring mot aksept av norsk film som et nødvendig innslag i norsk kulturliv og forsvar mot «mediaflommen» som velter inn over oss. (A. Berg, 1980a, s. 67-68)

Til forskjell fra Breien var Berg mindre villig til å sette det kritiske lyset på filmfolkene og et mangelfullt filmmiljø. Han hevdet at det var produksjonsforholdene, altså «prosjektbasert støtte» på «blandingsøkonomiske premisser», som skulle lastes for at norsk film ikke hadde flere regissører med kontinuitet og kvalitet som autoren Bergman. Den mentalitetsendringen Berg etterspurte, nemlig at film skulle likestilles med andre (høyverdige) kulturuttrykk og forsvares mot «mediaflommen», viser også med tydelighet hvordan hans auteurbegrep hører hjemme i 60-tallets skille mellom høyt og lavt.

Mens Berg anstrengte seg for å vise at de rette premissene for et auteurbegrep aldri hadde vært til stede i Norge, var det i *Filmavisa* nettopp et poeng at auteurbegrepet hadde vært normgivende i norsk filmkultur på 70-tallet, og at norsk film hadde falt med det. Forskjellen lå i at Berg hovedsakelig så den prosjektbaserte fordelingsmåten og filmproduksjonsutvalget som det store problemet, mens *Filmavisa* så Norsk Film som syndebukk. I etterkant

av premierene på *La elva leve* (1980) og *I ungdommens makt* (1980) ble Filmproduksjonsutvalget anklaget av blant andre regissør Knut Andersen i VG for ikke å legge faglige vurderinger til grunn for vurderingene sine (K. Borge, 1980). I stedet for å prioritere erfarne filmfolk ga utvalget, ifølge Andersen, grønt lys til dårlige manuskripter og uerfarne regissører. Filmproduksjonsutvalgets Finn Jor parerte i VG ved å vise til at de beste manuskriptene ble realisert, men at nivået var skremmende lavt, før han til slutt pekte på Norsk Films del av skylden: «Til slutt anbefalte utvalget [*I ungdommens makt* (1980)] i håp om at den kunne bli bra under oppsyn av Norsk Film. Det skjedde ikke. Mange av skjevhetene innen norsk filmproduksjon her hjemme er nettopp å finne hos Norsk Film A/S» (K. Borge, 1980). Jan Erik Holst har også påpekt at lite avklart produksjonsansvar var et problem for 70-tallsfilmen: «Det var vanlig at produksjonsutvalget anbefalte, eller snarere påla regissører med svak, nyetablert eller ingen produsent, å gå til Norsk Film A/S [som] så hyggelige og nødvendige inntekter i disse tilførte filmene, men ble de tatt hånd om som selskapets egne?» (2006, s. 72). Ifølge Holst ble mangelen på oppfølging av statlig iverksatte produksjoner først imøtekommet da produksjonsutvalget innførte en mer aktiv linje overfor filmskaperne på 1980-tallet.

Behovet for å diagnostisere den norske 70-tallsfilmen, kategorisere den og finne symptomer og årsaker til den forverrede tilstanden var påtakelig ved inngangen til 80-tallet. Selv om mange mente norske filmskaperne ikke var profesjonelle nok, og at det var mangel på profesjonelle manuskriptforfattere, var det tidlig i 1980 først og fremst i produksjonsforhold og statens fordelingsmåte man så hindrene for både kunstnerisk djervhet og kvalitet.¹⁹⁸ Noen måneder tidligere oppsummerte Jan Erik Holst 70-tallet i artikkelen «Norsk film i 70-åra»:

Syttiåra er et gradvis resultat av omveltningene i Norsk Film A/S i 1964, hvor filmfolk fikk innsatt Erik Borge som kunstnerisk og administrativ leder i selskapet. Innenfor Norsk Film A/S ble det utviklet en tankegang om at dette statlige og kommunale selskapet skulle ha det primære ansvar for norsk filmkultur, bl.a. ved å utvikle nye talenter, la yngre filmfolk få debutere med originale manuskripter. (Holst, 1980)

Holst var ikke ute i polemisk ærend, som Arnljot Berg i *Samtiden* og redaksjonen i *Filmavisa*, men rettet oppmerksomheten mot Norsk Films filmpolitiske og ideologiske røtter i 60-tallet.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Også i det venstreorienterte tidsskriftet *Kontrast* sto norsk film på dagsordenen i det første nummeret. I tillegg til Holsts artikkel diskuterte Yngve Finslo og Ivar Frønes Wam og Vennerøds produksjon i «Om det sosialdemokratiske helvete», og Sylvi Kalmar sto for artikkelen «Den politiske filmen».

¹⁹⁹ Holst anliggende i artikkelen var å gi en oversikt over 70-tallets spillefilmproduksjon og kategorisere filmene. Holst verdsatte den kunstneriske filmen, som var å finne under hans kategorier «moderne hverdagsrealisme» og «filmiske fabler», og som i hovedsak besto av et utvalg av Breiens, Bloms, Bull-Tuhus og Wam og Vennerøds filmer. På samme måte som Berg talte Holst for en avvikling av produksjonsutvalg og stønadsordning og for å opprette faste filmproduksjonsgrupper. En versjon av artikkelen hadde stått på trykk i *Filmavisa*,

Et underliggende tema var kulturen og kunstens vilkår under statens beskyttende vinger. Når Norsk Film hadde «mistet dristigheten» og filmproduksjonsutvalget ble anklaget for å produsere «utvalgfilm», peker det på hvordan statens kriterier for kvalitet virket inn på filmene som ble produsert. Både i Norge, Sverige og Danmark var filmproduksjon blitt en statlig oppgave. Selv om de varierte mellom landene, ble ordningene gjerne omtalt som «verdens beste», mens man undret seg over hvorfor filmen som ble laget, var mindre interessant (Timm, 2003, s. 57-58). I Sverige kom kritikken mot de statlige organene til uttrykk i angrepene på direktøren for Svenska filminstitutet, Harry Schein. I likhet med Norsk Films kunstneriske leder, Erik Borge, tilhørte Schein den generasjonen som var sentral for å kjempe fram film som kunst tidlig på 60-tallet. I motsetning til i Norge ble det i Sverige sluppet til færre debutanter på 70-tallet, og misnøyen med Harry Scheins lederstil og kunstneriske prioriteringer førte til at svenske filmskaperne sørget for å få ham avsatt i 1978. I Danmark ble Det danske filminstitutet etablert i 1972 etter modell av det svenske, og en ny filmlov, også kjent som «verdens beste», ble etablert. Til forskjell fra det norske Statens filmproduksjonsutvalg, ble den danske ordningen basert på konsulenter som skulle garantere for kunstnerisk kvalitet. I løpet av 70-tallet ble den nye filmloven, som i praksis innebar at filmproduksjon gikk fra å være privat til å bli en offentlig virksomhet, gjenstand for mye kritikk i den danske filmkulturen på grunn av lav publikumsoppslutning og manglende anerkjennelse hos kritikerne. Ifølge danske filmhistorikere var det bare et fåtall vellykkede filmer som legitimerte ordningen og kvalitetsstøtten (Widding, 1998, s. 27-28).

Opplevelsen av at en kunstnerisk krise i filmen sammenfalt med statens økte engasjement for filmproduksjon – i den hensikt å støtte den kunstnerisk djerpe filmen – var derfor ikke unikt for norske forhold. Ved utgangen av 70-tallet ble denne erfaringen i norsk filmkultur investert i anvendelsen auteurbegrepet ved at kritikken tok form av et angrep på et institusjonalisert auteurbegrep forvaltet av Norsk Film og filmproduksjonsutvalget. Denne kritikken holdt seg innenfor 60-tallets opprørske autoritetskritikk, men fra og med høsten 1980 ble kritikken rettet mot de norske filmskaperne. I stedet for å tematisere den institusjonaliserte praksisen ved Norsk Film og norske filmkulturelle forhold ble nå den norske praktiseringen av det man kalte en «ekstrem auteur-teori», jamfør *Filmavisas* intervju med Breien, sentral for utformingen av det nye semantiske feltet for auteurbegrepet.

der den tjente som et motsvar på Sølve Skagens fordømmelse av den norske sosialmodernismen og dermed den tradisjonen Norsk Film bygget på.

5.4 Septembermordet – og et misforstått auteurbegrep

Betegnelsen *septembermordet*, som i dag inngår i det norske filmhistoriske vokabularet, ble laget av Sølve Skagen til tittelen på *Filmavisas* leder i nummer 3 i 1980. I den mye siterte lederen oppsummerte Skagen debattene og nyanserte de norske filmkritikernes fordømmelse av norsk film i forbindelse med den årlige filmmønstringen i Skien i september dette året. Av filmene som ble vist, var det ingen som vakte begeistring, men flere som vakte harme blant kritikerne. Særlig Bredo Greves halvdokumentariske *La elva leve!* (1980), produsert av Filmgruppe 1, og Roar Skolmens *I ungdommens makt* (1980), produsert på hans eget selskap Atomfilm, ble betegnet som så dårlige og dilettantiske av et samlet kritikerkorps at det ble satt spørsmålstegn ved hele den norske filmproduksjonens eksistensberettigelse. I ettertid har septembermordet blitt forstått som opptakten til den endringen i synet på norsk film som kom til å prege ettertidens holdning til 70-tallets filmproduksjon – og auteurbegrepets illegitimitet når det blir knyttet til denne perioden.²⁰⁰

Ved nærmere ettersyn fremstår Skagens leder «Septembermordet» mindre som et oppgjør med norske filmskapere enn det betegnelsen har blitt stående som. I stedet er det tydelig at Skagen ønsket å nyansere det bildet av norsk film som kritikerne hadde formidlet, først og fremst ved å sette spørsmålstegn ved skyldfordelingen og etterlyse en mer seriøs debatt. Bredo Greve og Roar Skolmen kalte han «filmlivets mer atypiske eksistenser»: «*La elva leve!* Og *I ungdommens makt* – to filmer som er så spesielle at de snarere stenger enn åpner for innsyn i norsk films generelle problem, som er langt mer fundamentalt enn at to eksperimentbetonte B-produksjoner mislykkes» (Skagen, 1980c, s. 4).

Skagen var ikke dermed av den oppfatning at det sto bra til med norsk film, men han pekte på at norsk film ikke var blitt dårlig over natten. Filmdebatten måtte derfor ta for seg den norske filmkulturens generelle problemer, og ikke bare rette kanonene mot «spurvener» Greve og Skolmen. Den samtidige situasjonen hadde ifølge Skagen utviklet seg over ti år og var derfor et ansvar filmfolk ikke skulle bære alene, men sammen med kritikere, byråkrater og politikere. Skagen pekte på at filmkritikerne selv stanget mot mange av de samme hindringene som filmproduksjonen: «ingen utdanningsmuligheter, minimal adgang til filmhistorien, intet levende teoretisk miljø etc.» Mangelen på teorikunnskap hadde gjort at norske kritikere ikke hadde maktet å «befrukke norsk film» (Skagen, 1980c, s. 5).

²⁰⁰ Eksempel: «Tillitskrisen i norsk film hadde nådd et høydepunkt i september 1980. På den norske festivalen i Skien fant det såkalte 'septembermordet' sted. De norske filmene som ble vist der, ble slaktet, og det norske filmmiljøet ble angrepet av et samlet kritikerkorps» (G. Iversen & Solum, 2010, s. 13).

Det er en slik rolle *Filmavisa* påtok seg i det nye decenniet, som «veiviser, vaktbikkje, katalysator», ifølge lederen i det første nummeret av den «nye *Filmavisa*», som i 1980 hadde lagt fullstendig om på utforming og profil – i takt med kulturlivet generelt (Skagen, 1980a, s. 7). «Mot slutten av 1970-tallet var venstreradikalismen død i den forstand at den var innkapslet i sin egen revolusjonære tungetale, som ingen utenfor rekkene tok hensyn til», står det om denne perioden i *Norsk idéhistorie* (Hompland et al., 2003, s. 121). På lignende vis konstaterte Skagen i *Filmavisas* første leder i 1980: «Venstrevinden fra slutten av 60-tallet har løyet til flau bris, mens kalde gufs trekker inn fra høyre» (1980a, s. 3). Som en følge foretok *Filmavisa* en helomvending i den politiske debatten: «Vi har forvaltet vårt pund så slett at folk lukter 'bevisste' filmer på lang avstand og går i stor bue rundt våre frelsende pekefingre» (Skagen, 1980a, s. 4).

Det første begrepet som forsvant ut av *Filmavisas* dagsorden og det semantiske feltet, var «progressiv film». Snart var det 70-tallets krav om politisk engasjert film som var skyld i både den kunstneriske stagnasjonen og publikumssvikten:

Når politisk stillingstagen blir det eneste saliggjørende, svekkes interessen for filmen som uttrykksmiddel; formspørsmål, håndverksmessig kunnskap og dyktighet, behovet for å lære mer, for å utvikle yrket, trenges i bakgrunnen. Denne holdningen kom til å prege mye av tenkingen i filmmiljøet, og rammet ikke minst den sosialt bevisste filmen, som allerede i utgangspunktet hadde publikums fordommer mot seg. Utsiktet ble dagskravet på 70-tallet penger og utvidete produksjonsmuligheter for å fremstille flere filmer som gjentok samme budskap på samme måte. Til slutt begynte norske filmer å ligne på hverandre. Produksjonssituasjonen og Norsk Film A/S skal ikke ha *hele* skylden for *det*. (Skagen, 1980c, s. 6)

Nå da «politikken ikke lenger var det eneste saliggjørende» så man med nye øyne på den norske filmen. Skagen applauderte filmforbundets stedige kamper på 70-tallet som nødvendige og viktige, men nå måtte nye debatter overta: «Film er en ytterst teknisk og konkret meddelelsesform, og politisk idealisme i seg selv er neppe noe sikrere sesam, sesam enn det gamle borgerlige kunstsvermeriet» (1980c, s. 7). I 1980 ble det nedsatt et nytt produksjonsutvalg, der blant andre Sølve Skagen var et av de nye medlemmene. Etter slaktet av Filmgruppe 1's første produksjon, Bredo Greves *La elva leve!*, og den påfølgende oppvasken var det færre som hevet stemmen mot filmproduksjonsutvalget og for innføringen av flere selvstendige filmproduksjonsgrupper. I stedet ble skytset i *Filmavisa* rettet mot norske filmskapere og deres praktisering av et misforstått auteurbegrep.

Filmavisas egne filmkritikker tyder på at tidsskriftet mente at den norske filmens elendighet ved inngangen til 80-tallet i høy grad skyldtes at den norske filmkulturen var preget av

en misforstått norsk variant av auteurbegrepet og på mangel på håndverksmessig kunnen. I spissen sto Andrew Szepesy, nytt redaksjonsmedlem i *Filmavisa*.²⁰¹ Allerede fra første nummer knyttet filmkritikeren norsk filmkultur til et misforstått auteurbegrep i sin kritiske gjennomgang av den norske filmen *Nedtur* (manus og regi Hans Lindgren, 1980) produsert av Norsk Film:

Det er synd at så mye bra arbeid kastes bort på et så svakt manus. For 20 år siden satte både de som forsto og de som misforsto auteur-teorien i gang en prosess som ledet til oppfatningen at den hellige to-enigheten manusforfatter-regissør var nåløyret for alle som ville nå til topps innen film. Det er på tide å se litt nøyere på denne oppfatningen. Forfattere vokser ikke på trær. De er en spesiell og viktig gruppe kunstnere selv i vår audio-visuelle tidsalder, for det er de som gir erfaringer og ideer mening gjennom å forvandle blanke ark til historier, steder, tidsepoker og personer. Det er ingen skam for en regissør at han ikke er forfatter (de færreste store regissører er dét), så lenge han kan innrømme og akseptere det som faktum. Det har mye for seg å hevde at regissøren er den eneste som absolutt bør forbli objektiv og kritisk i den uoversiktlige produksjonsperioden (når snøballen har rullet i gang, er han ofte den eneste i en posisjon der det er mulig å overblikke helheten). Og det er vanskelig å beholde sansen for proporsjoner hvis det er din egen baby som må utsettes for amputasjon. (Szepesy, 1980b, s. 23)

Her introduseres det som har blitt stående som *misforståelsen* av auteurbegrepet, nemlig at regissøren også skulle skrive manuskriptet. Dette poenget ble utdypet i Szepesys innføringsartikkel til filmteoriens utvikling: «Auteurteorien har vi fått i ulykkelig arv fra både de som forsto den og fra de som misforsto den» (1980e, s. 69). Szepesys poeng synes å være det samme som Breiens, nemlig at regifunksjonen var blitt den eneste å trakte etter blant filmarbeidere. Szepesys beskrivelse av regissørens arbeid skilte seg heller ikke nevneverdig fra den administrative funksjonen Per Blom og Anja Breien allerede hadde vektlagt, men hovedinnvendingen var at Truffauts postulering av en «auteur» bak filmen, med noen få hederlige unntak, ikke hadde gitt resultater på lerretet som rettfærdiggjorde teoriens dominerende posisjon:

Utviklingen har antatt slike proporsjoner at det f.eks i Norge fins 40 registrerte regissører, men ikke en eneste profesjonell manuskriptforfatter! Dette til tross for at manuskripter honoreres godt, og til tross for at regissør etter regissør har demonstrert klart og tydelig at hans/hennes forfatteregenskaper står langt tilbake å ønske. (Szepesy, 1980e, s. 70)

²⁰¹ Andrew Szepesy hadde filmbakgrunn fra Ungarn og England. Han hadde blant annet vært regilærer ved London International Film School. Navnet hans staves noen steder Szepesy og andre steder Szepessy. Jeg har valgt å stave navnet med enkel s, siden det er i tråd med hvordan det ble stavet i *Filmavisa* 1980-1981.

Her kan det virke som om «auteur-teorien» dro med seg en ulykkelig arv på lasset, uavhengig av om man forsto den eller ikke, men at denne arven i Norge var blitt særlig tyngende. Som Anne Gjelsvik (1994) har påpekt, var det svært mange regissører på 70-tallet som skrev manuskripter selv, enten originalmanus eller basert på romaner. Men i hvilken grad var denne situasjonen et resultat av et auteurideal hos norske filmregissører?

Som nevnt i kapittelet om Arne Skouen har norsk filmkultur aldri hatt en etablert manuskriptforfattertradisjon. Sigbjørn Hølmebakk, den forfatteren som arbeidet mest med film på 60- og 70-tallet, ble på oppfordring av *Film & Kino* i 1973 bedt om å uttale seg om manuskriptforfatterens stilling i Norge. I essayet «Forfatteren og filmen» hevdet han at på 60-tallet var ««filmskaperen» slagord og program» (1973/1982b, s. 227). Når så få forfattere i denne perioden beskjeftiger seg med film, var det fordi «forfatteren for lengst har oppdaget den rolle han er tildelt i dette samarbeidet; som en råvareprodusent av stoff og ideer som filmbransjen trenger for å holde produksjonen i gang. Altså noenlunde samme status som kolonienes forhold til kolonimaktene.» Men ifølge forfatteren så det ut som om utviklingen holdt på å snu i 1973.²⁰² Hølmebakk spurte om manuskriptforfatteren hadde en fremtid i norsk film, og svarte selv at det ville bero på forfatterne og bransjen, men at det først og fremst sto på produsentene. At spørsmålet i det hele tatt kunne stilles, sier i seg selv mye om situasjonen i norsk film anno 1973. I sin introduksjon til den norske filmkonferansen i 1978 svarte Hølmebakk litt annerledes på spørsmålet: «Hvorfor er det så få forfattere og diktere som bruker filmen som kunstnerisk uttrykksmiddel, som skriver direkte for film?» (1978/1982a). Forfatteren pekte på hvordan filmen i Norge hadde gitt få muligheter til skapende virksomhet for dem som ikke er regissører. Dette så han i sammenheng med at filmen, som kunstens lillebror, «var fylt av opprørstrang, selvstendighetstrang, den ville klare seg selv» (1978/1982a, s. 282). «Riktignok føler han seg utenfor», skrev Hølmebakk, men pekte samtidig på at forfattere hadde liten interesse for filmen på grunn av dens lave status i kulturlandskapet: «Hvorfor har ikke Chaplin fått Nobelprisen i litteratur? Hvorfor har ikke Ingmar Bergman fått den? Store diktere, kanskje blant de største i vårt århundre. Hadde de skrevet for teatret, ville de antagelig fått den» (Hølmebakk, 1978/1982a, s. 282).

Det ble pekt på flere årsaker til forfatterens fravær som idéleverandør til, og utvikler av, originalmanuskripter: tradisjonen med den skrivende regissøren, pengemangelen og forfatterens manglende interesse for film gitt dens lave status i det norske kulturlandskapet. Det

²⁰² På 70-tallet skrev Hølmebakk filmmanuskripter basert på egne romaner til to filmer: *Jentespranget* (Knud Leif Thomsen, 1973) og *Karjolsteinen* (Knut Andersen, 1977), og i samarbeid med russeren Jurij Nagibin skrev han originalmanuskriptet til *Under en steinhimmel* ((1974).

hersket derfor tvil om det var snakk om et misforstått auteurbegrep eller et utslag av en beklagelig norsk situasjon, slik Skagen indikerte:

Den [såkalte] auteurteorien er tilsynelatende grunnfestet i norsk film. Samme person jobber isolert med idé, manus og regi. Tar iblant også med seg klipp. Eller dukker opp i en bærende rolle foran kamera. Dette beror bare i unntaksfall på forblindet tro på egen genialitet. I regelen beror det på omstendighetene. Selv om du heter Anja Breien, får du ikke regitilbud i Norge. (Filmavisa nr 1 og 2 1980) Vil du regissere, får du selv skrive manus. Enten du liker det eller ikke. Norsk Film A/S har i en årrekke disponert midler til manuskriptarbeid. Uten å få fram en eneste profesjonell filmforfatter. Den norske situasjonen produserer auteurs. På tross av mange filmregissørers og filmarbeideres uttalte ønske om kreativt samarbeid. (Skagen, 1981a, s. 25)

Ifølge Skagen fostret den norske filmkulturen «auteurer» så å si mot sin egen vilje. Det er også lite som indikerer at et auteurideal hindret vampyrfilmskaperne fra å samarbeide med forfattere. Per Blom, i utgangspunktet selv manuskriptforfatter, hadde ingen skrupler med å regissere Knut Faldbakkens manuskript til *Mors hus*, og i 1981 *Sølvmann* etter Martin Asphaugs manuskript. Anja Breien var ikke eneansvarlig for idé og manuskript før med *Forfølgelsen* (1981). Oddvar Bull Tuhus samarbeidet med andre på alle sine manuskripter, bortsett fra *Maria Marusjka*, som han selv omarbeidet til filmmanuskript fra Kjell Askildsens roman. I 1980 regisserte han filmen *1958* etter andres manuskript.

Mens man på slutten av 70-tallet begynte å satse på dramaturgikurs for norske regissører og manusforfattere, ble det klart at manusforfatteren burde være en selvstendig funksjon innen film.²⁰³ I det første nummeret i 1981 intervjuet Foss og Szepesy den britiske manuskriptforfatteren Neville Smith, som var i Norge for å undervise i manuskriptarbeid for aspirerende forfattere ved studieavdelingen i Norsk Film. Foss og Szepesy innledet med på påpeke at Smith så «på manuskriptet som det viktigste og mest avgjørende leddet i produksjonen av en film», og videre at han anså «det fremherskende 'auteur'-begrepet for å være en fullstendig mystifisering» (1981, s. 12). I intervjuet knyttet Smith filmens kvalitet til manuskriptet ved å omtale det å fortelle i levende bilder som en teknikk som kan «mestres av et gjennomsnittlig intelligent barn.» Smith understreket at «film først og fremst er sunn fornuft» og at han derfor heller ville arbeide med en tv-regissør enn med en «auteur», siden han anså seg som profesjonell og ville «jobbe med andre profesjonelle, ikke med et eller annet pike- eller guttegeni

²⁰³ Fra slutten av 70-tallet ble det organisert en rekke dramaturgikurs for norske filmskaperne ved Filmopplæringen i Oslo, holdt av dramaturg og filmlærer Ola Olsson ved Dramatiska Institutet i Stockholm.

som vil være 'auteur'» (Foss & Szepesy, 1981, s. 15). I dette intervjuet fremheves idealregissøren som en profesjonell håndverker, mens «auteuren» var en amatør (et pike- eller guttegeni) som vil leke filmkunstner.

I neste nummer av *Filmavisa* var oppfordringen til norske filmskapere klar: «Tilbake til verktøyet», manet Oddvar Foss i sin leder. Ifølge ham krevdes det en «ganske gjennomgripende mentalitetsendring før kvalitetsnivået i norsk film [kunne] heves» (1981e). Denne mentalitetsendringen var ifølge Foss nødvendig for å få bukt med «en underlig kvasi-kunstnerisk filosofi [som hadde] fått regjere norsk filmliv»:

Vi vil at all film skal være noe mer enn kommersielt juggel som til enhver tid underordner seg rådende motestrømninger. Vi vil ha en filmkultur som nyter samme anseelse og gir like frie uttrykksmuligheter som andre kunstarter. Uten en slik kulturell forpliktelse som utgangspunkt ville det være meningsløst å opprettholde den statlige understøttelsen som filmlivet idag nyter. I og med at film defineres som kunst, forventes det av filmskaperen at han/hun ikler seg en tradisjonell kunstner-rolle. Og det er nettopp tolkningen av den rollen som i norsk filmliv har fått en uheldsvanger slagside. (Foss, 1981e, s. 4)

Resultatet var ifølge Foss at man i Norge hadde fått «en besynderlig variant av auteur-teorien (som aldri var ment å skulle være en teori om film-produksjon) som rettesnor for vår filmpolitikk.» Her påpekte han at denne tradisjonelle kunstforståelsen, der noe besjeles av en vilje, en tanke, en intuisjon, ikke har gyldighet innen filmproduksjon, siden forskjellige yrkesgrupper var innblandet. Forledet av auteurstatusen rasjonaliserte Foss' typiske norske regissør i andre baner:

At han ikke kan ivareta alle funksjoner selv, er et beklagelig, men uomgjengelig faktum. Han kan i hvert fall forsøke å gape over så mye som mulig, og den holdingen krever nesten at han skriver sitt eget manuskript. Den ferdige filmen er i alle fall *hans* produkt, et uttrykk for *hans* intensjoner og visjoner. Det er han som er skaperen, bærer av de kunstneriske verdiene og gjenstand for hyllest eller kritikk. Alle andre er tekniske håndlangere som man trygt kan glemme bort i festivaltalene. (Foss, 1981e, s. 4)

Verken Breien eller Blom praktiserte på 70-tallet et auteurbegrep i tråd med Foss' karikerte versjon, og det er tvilsomt om noen passer inn i karakteristikken overhodet. Det retoriske poenget var likevel å investere nye erfaringer i auteurbegrepet: Problemet med begrepet var ikke lenger at det var høykulturelt og borgerlig, men at ideen om auteuren forhindret analyse og kritikk: «Det som har skjedd, er at den seriøse intensjonen er blitt fullstendig utslagsgivende i forhold til evne og utførelse» (Foss, 1981e, s. 4) Nå pekte Foss (1981e, s. 5) på at: «teknikk-begrepet er så mistenkeliggjort i norsk filmliv at det nesten er en fornærmelse mot en regissør å hevde at også hans arbeide er av teknisk art. Visjoner er da ikke tekniske?»

Den nye vektleggingen av det håndverksmessige skulle nå bøte på denne nimbusen som hadde vernet om regissørens kunstneriske integritet. *Filmavisa* hadde frem til 1979 vært en pådriver for amatørfilm med spalten «Gjør det sjøl med Super 8», som skulle være et svar til den elitistiske auteur-tradisjonen, og i 1977 applauderte *Filmavisa* autodidakte filmregissører som lagde særegne filmer i utkanten av Norsk Film, som Bredo Greve og Vibeke Løkkeberg: «De har det til felles at de viser vilje til å bryte – formelt, innholdsmessig og produksjonsmessig – med normene, de forsøker å bryte ut av den ufarlige og drepene filmkjedsommeligheten som tyter ut fra Jar» (Blomberg, Endresen, et al., 1979). I tråd med et utvidet kulturbegrep på 70-tallet, der man ønsket å rive ned den hierarkiske filmproduksjonsformen ved at alle i produksjonen var kunstnerisk likestilte, ble amatørkultur noe verdifullt, nettopp fordi den sto i kontrast til den elitistiske kunsten. Ved inngangen til 1980-tallet ble amatørbegrepet knyttet til auteurbegrepet på en ny måte. For første gang ble amatør og profesjonell et motbegrepspar i den norske filmkulturen. Når det håndverksmessige ble vektlagt ved inngangen til 1980-tallet, ble auteur og amatør knyttet sammen i det semantiske feltet – men nå var den norske autoren amatørmessig i negativ forstand. Vendingen fra det romantiske idealet om den autodidakte kunstneren mot den skolerte og profesjonelle kan ses som et resultat av 70-tallets fagforeningsdebatter, der det ble lagt vekt nettopp på filmskaperens status som arbeider og på utdanning. På samme måte kan den politiserte filmkulturen på 70-tallet sies å ha bidratt til den nye vektleggingen av å nå ut til publikum med mer populære sjangre.

Det mest sentrale for den endrede målsetningen for norske filmskaper, slik *Filmavisa* formulerte den, var de endrede vilkårene for kulturlivet generelt og filmen spesielt. På tross av at staten gikk tungt inn i kulturproduksjonen på 70-tallet, ble konkurransen om nordmenns fritid og oppmerksomhet hardere i løpet av tiåret. Denne trenden var internasjonal, men som Mie Berg har påpekt, ble den forsterket i små land med begrenset marked (1986, s. 280). I løpet av 70-tallet hadde den norske staten økt bevilgningene til film. Flere filmer ble produsert, men «mediaflommen», som Arnljot Berg kalte det, hadde lenge gjort store innhogg i kinopublikummet. Denne krisen var ikke enestående for Norge, og det var heller ikke løsningen.

Etter filmmodernismens utfordring og nedbyggingen av den klassiske filmdramaturgien slo en dramaturgibølge inn over filmmiljøene i hele Skandinavia på slutten av 70-tallet.²⁰⁴ I 1981 rettet Foss et kritisk blikk mot manuskript- og dramaturgibølgen som kom til Norge via Sverige:

²⁰⁴ Foredragene til den svenske dramaturgen Ola Olsson fremheves som sentral i å formidle og drive frem dramaturgibølgen også i Danmark (Bondebjerg et al., 1997, s. 368).

Filmen har i et tiår befunnet seg i en tilstand av stagnasjon – en økonomisk krise definert som en kreativitetskrise. Den amerikanske filmindustrien har forsterket sitt grep om markedet, takket være sine ressurser og sin mangeårige erfaring i å stryke et internasjonalt publikum medhårs. Nordiske filmprodusenter leter etter veier tilbake til publikum. I stedet for å satse på kreativitet (noe som alltid er usikkert og uten garantier) omfavner de den amerikanske filmens magiske trylleformler. Klassisk dramaturgi, i amerikansk tapning, skal berede veien tilbake til publikums hjerter. (Foss, 1980, s. 85)

Erfaringene med en kunstnerisk og økonomisk krise innen norsk film på 70-tallet ble hovedsakelig investert i auteurbegrepet, som man mente sto mellom norsk film og dets publikum. Erfaringene var sammensatte: Ved utgangen av 70-tallet ble den gode filmens verste fiende Bergs «utvalgsfilm», *Filmavisas* «filmkjedsommelighet fra Jar» og det misforståtte auteurbegrepet praktisert av norske «auteurer». I stedet for å være et ideal ble auteurbegrepet nå fylt med en nasjonal erfaring som man ønsket seg bort fra ved inngangen til 1980-tallet, og som var et resultat av 1) et krav om en politisk forpliktet filmkunst, 2) en fattig norsk filmkultur, der regissøren måtte ta ansvar for mye selv, 3) en filmkultur der alle ønsket å bli regissør fordi det ga mest prestisje, og 4) en filmkultur der kampen om kontrollen over produksjonsmidlene, en kamp som var ført og vunnet uten at norsk film hadde blitt bedre, var blitt viktigere enn filmene selv. Det fjerde punktet hadde gått som en rød tråd gjennom hele 60- og 70-tallet, der mellomgenerasjonen, eller ABC-generasjonen, var kraftsentrumet i de årene da auteurbegrepet kom til Norge fra fransk filmkultur. Det var også dette som ble ført videre da ABC-filmskaperen Erik Borge ble kunstnerisk leder for Norsk Film – et verv han hadde til 1981, da ABC-eren Erik Løchen overtok frem til 1983. Auteurbegrepet var sentralt i argumentasjonen om støtte til filmen som kunst og kulturuttrykk på linje med romanen og teateret.

5.5 Oppsummering: Mellom barken og veden

Innledningsvis pekte jeg på hvordan auteurbegrepets betydningsendring, fra hedersbetegnelse til skjellsord, i dagens debatter er knyttet til 70-tallsregissørene. Dette kommer av at auteurbegrepet fremdeles synes å være ladet med dårlige erfaringer fra denne perioden, noe som kommer til uttrykk når Sølve Skagen i 2007 hevder at 70-tallsregissørenes misbruk av auteurbegrepet diskrediterte det for de neste 30–40 årene, og når Gunnar Iversen hevder at «ingen vil tilbake til den gamle auteur-forståelsen» fra 70-tallet. Ved å ta utgangspunkt i hvordan Breien og Blom kan sies å ha knyttet auteurbegrepet til sin filmkunstneriske praksis, har jeg belyst hva som sto på spill når man påkalte auteurbegrepet dette tiåret. Poenget ved å løfte frem vampyrgruppas Anja Breien og Per Blom er ikke å gjøre dem representative for hele 70-tallets

filmkunstneriske praksis, men å gi et innblikk i hvordan det i det hele tatt kunne være mulig å holde i hevd et romantisk, borgerlig kunstnerbegrep på 70-tallet. kollektivismens tiår, der kunstnermyten knuses, der tidligere filmkunstnere blir filmarbeidere, og der det utvidete kulturbegrepet vinner frem. Som 70-tallets mest lovende unge filmkunstnere har deres egne refleksjoner sammen med filmdebattene i norske filmtidsskrifter gitt innblikk i hva som skjedde på veien fra et generasjonsskifte og optimisme til filmkjedsommelighet og det som siden 1980 har blitt ansett som et misbruk av auteurbegrepet.

For det første er det tydelig at forutsetningene for bruken av auteurbegrepet endret seg enormt fra 60- til 70-tallet. Høykultur, forstått som borgerskapets kultur, ble på 70-tallet mistenkelig, og et utvidet kulturbegrep og en oppgradering av folkets egen kultur bidro til å heve amatørkulturen. Samtidig ble statens utvidete kulturbegrep og demokratiserende kulturpolitiske linje legitimert ut fra kulturens antatt gunstige virking i samfunnet. At selve den høykulturen som auteurbegrepet hadde hentet sin legitimitet fra, mistet legitimitet dette tiåret, var også avgjørende for auteurbegrepets dalende status. Samtidig spilte fagforeningskampene en sentral rolle i å gjøre filmskapere til arbeidere på 70-tallet. Mens filmregissørene på 60-tallet kjempet for anerkjennelse som kunstnere, skjedde det en reversering på 70-tallet. Fra å berømme det autodidakte kunstgeniet ble man opptatt av å synliggjøre utdanning og håndverk. Dette var i tråd med utviklingen på andre felt og kan ses som et uttrykk for at betegnelser som arbeider og håndverker var mer slagkraftige i forhandlinger med staten enn forestillinger om det romantiske kunstnergeniet, som uansett levde og åndet for kunsten.

Som filmkunstner på 70-tallet måtte man være engasjert og forpliktet til en sak, i tråd med Sølve Skagens program for kunsten. Den radikalisererte norske filmkritikken, med Skagen som den fremste representanten, tok et oppgjør med det romantiske auteurbegrepet. «Kunst for kunstens skyld» ble en parole som var moden for kunstmuseene. Den radikale filmkritikken fremholdt riktig filmkunst som synonymt med progressiv film, og den borgerlige auteurfilmen ble like ille som den kommersielle, og ideologisk fordervede, filmen. Det var i kraft av den politiske funksjonen at filmen kunne ha kunstnerisk verdi, og det ble forlangt av norske filmskapere at de skulle ta stilling i klassekampen. I avispressen var derimot fortsatt 60-tallets auteurbegrep virksomt.

I ettertid er det vanskelig å se hvordan Breien og Blom, som ble sett på som de mest fremtredende regissørene på 70-tallet, kan sies å ha misbrukt auteurbegrepet eller knyttet det til sin filmkunstneriske praksis på en illegitim måte. Intervjuer som Anja Breien og Per Blom ga i forkant av debutfilmene, viser hvordan den argumentative konteksten hadde forrykket auteurbegrepet fra en posisjon som ideal, til å bli et begrep som befant seg i ytterkanten av

debattene om film. I samsvar med tidens radikaliserings og demokratiseringen av kunst- og kulturbegrepet tok Blom og Breien også eksplisitt avstand fra 60-tallets «demonregissører» ved å omtale seg selv som arbeidere og ved å vektlegge sin egen rolle som administrator og produksjonsleder heller enn autoritær og visjonær kunstner. Vampyrgruppas regissører vektla at de samarbeidet om manuskripter, og fremsto svært sjeldent som eneveldige skapere av filmene sine. Det venstreradikale filmsynet synes å ha hatt stor definisjonsmakt over dagsordenen og over hvilke krav man stilte til forvalterne av massemedienes kunst. Det at Anja Breien så sent som i 1979, i forkant av premieren på *Arven*, regnet med at kritikerne ville benytte anledningen til å kritisere henne for at hun ikke laget film om arbeiderklassen, viser den venstreradikale kritikkers definisjonsmakt. Den norske filmkulturelle situasjonen avkrevde nøkternhet i møte med internasjonal suksess, og Breiens strategi var også å dementere bildet av seg selv som en internasjonal stjerne.

Like fullt er det tydelig at både Blom og Breien laget film ut fra et personlig uttrykksbehov, der særlig Bloms filmer ble bedømt ut fra et auteurbegrep basert på et romantisk kunstnerideal. Gjennom hele 70-tallet var Breien og Blom eksponenter for en filmkunstnerisk praksis der filmkunstens kvalitet og berettigelse fortsatt var forankret i filmskaperens eget erkjennelses- og uttrykksbehov, samtidig som denne ble legitimert ved en nedtoning av filmkunstnerens rolle. Som filmkunstnere var deres legitimitet forankret både i en diskurs der film ble forstått som kunst, samtidig som kunstens verdi ble knyttet til om den var i stand til å ta opp samfunnsproblemer på en «ukunstnerisk» måte og som «verken strebet opp eller ned», som Oddvar Foss formulerte det om *Anton* i 1974. På samme måte som sosialmodernismens fremste kjennetegn var at «den [hadde] det ene benet i den eldre europeiske neomodernismen, f.eks. hos en regissør som Michelangelo Antonioni, og det andre benet i en sosial kritikk av det nye moderne velstandssamfunnet», slik Gunnar Iversen (2010b) så treffende har påpekt, sto 70-tallsregissørene med den ene foten i en europeisk auteurtradisjon og den andre i 70-tallets samfunnsengasjement. De befant seg dermed mellom barken og veden, siden selvforståelsen deres som filmskaperere var knyttet til 60-tallets auteurbegrep, samtidig som posisjonen som *auteur* ikke var legitim å innta. Samtidig er det verdt å merke seg at 70-tallsregissørene, med vampyrgruppas filmskaperere som sentrale regissører, fram til 1977 sto for et generasjonsskifte som i samtiden ble oppfattet som nødvendig og nyskapende i norsk film.

Vampyrfilm-gruppas opprør ble en forlengelse av den foregående generasjonens opprør ved at den tok sikte på en omveltning i det statlige filmproduksjonsselskapet, og at skjebnen deres var knyttet til denne omveltningen. «Utviklingstanken» i Norsk Film under Erik Borge ble mellomgenerasjonens fullbyrdelse av aksjonen i 1964. Mot utgangen av 70-tallet

ble auteurbegrepet knyttet til nettopp Norsk Film, men med negativt fortegn. Regissører som iherdig hadde forsøkt å distansere seg fra 60-tallets auteurbegrep, ble ved utgangen av 70-tallet representanter for et institusjonalisert auteurbegrep. Fordi flesteparten av filmene fra Norsk Film ikke holdt høyt nok nivå og kom til å ligne hverandre, samtidig som publikum sviktet filmene, ble det institusjonaliserte auteurbegrepet en kilde til skam. «Auteurfilm», slik Norsk Film og filmproduksjonsutvalget formet og finansierte den, ble gitt den samme rollen som kvalitetstradisjonen som de franske auteurkritikerne på 1950-tallet gikk til angrep på ved hjelp av auteurbegrepet: Produksjonsutvalgets minste-felles-multiplum-praksis og produksjonsselskapets standardiserte produksjonsform og byråkratiske apparat hindret nyskapning. Resultatet av at de norske filmkunstnernes opprør hadde vært rettet mot det statlige filmproduksjonsselskapet, først i 1964 og deretter i 1970, ble at deres egen film ble selve symbolet for den institusjonaliserte filmen i Norge. Auteurfilm ble institusjonsfilm.

Ved inngangen til 1980-tallet investerte man i Norge de dårlige erfaringene fra en kreativ krise på 70-tallet i auteurbegrepet. Som nevnt innledningsvis var ikke denne krisen enestående for filmen. Avslutningsvis i dette kapitlet er det verdt å rette oppmerksomheten mot hvordan norske forfattere i sin kritiske bearbeiding av 70-tallets kulturklima har satt søkelyset på rammene for mulige forfatter- og kunstnerposisjoner. Solstad tematiserte meningsløsheten i 70-tallets forfatterrolle i romanen *Arild Asnes* (1970). Forfatteren på 70-tallet kunne ikke være forfatter uten å være samfunnskritisk, og kritikk av en samfunnskritisk forfatter var umulig, ettersom en sånn kritikk ville være bakstrevsk og forsvare det borgerlige samfunnet. Forfatteren kunne altså ikke kritiseres, og ble dermed umyndiggjort og ufri. Lignende skrev Stein Mehren ved inngangen til 80-tallet: «Jeg kan tenke meg det slappeste, mest forvirrede kulturliv – fremstå i det frieste av mulige frie samfunn. Jeg kan tenke meg mennesker som er så 'frie' og 'frigjorte' at de er ufrie» (1980, s. 22). Ved utgangen av 70-tallet rettet den norske lyrikeren oppmerksomheten mot det utvidete kulturbegrepets innsnevring av kunsten og kulturen til sosiale fenomener: «Hos oss blir kunsten betraktet som en blanding av kollektiv helbredelse og egenerapi» (Meheren, 1980, s. 20) Ifølge Mehren førte det utvidete kulturbegrepet til en sammenblanding av det offentlige og det personlige, der det «personlige stadig avga mandat»:

For det er ikke bare landskapene som blir mer og mer like. Det er selve den himmel vi reiser over disse landskapene av tapere og fremmedgjorte og kontaktløse – som blir mer og mer den samme. Vi har valgt en himmel så lav at det snart bare kan bo tapere i en verden under den. ... Og vi kan ikke legge skylden på enøyde kritikere og politiserende kunstnere og andre syndebukker. For alle deres oppfatninger av den sosiale kunst, er

et speilbilde av samfunnets egen sosialisering av kunsten – gjennom begreper som «garantilønn», «egenaktivitet», «pedagogisk kunst», «kunstfaglige kriterier» osv. (Mehren, 1980a, s. 19-20)

Erfaringen som blir trukket frem i dag, nemlig at 70-tallet var en mindre god periode i norsk filmhistorie på grunn av regissørenes uheldige praktisering av et auteurideal, synes å ha overskygget øvrige sentrale debatter som kaster lys over kultur- og filmproduksjonen dette tiåret. Heller enn å vektlegge endrede publikumsvaner, og den komplekse konteksten for auteurbegrepet i dette tiåret, har man lesset skylden over på regissørene. Analysen viser at de betydret sin status som håndverkere eller samfunnets «fløtekarameller» og benektet sin egen status som festivalstjerner, og mellom sitatene trer det frem et bilde av en trang tilværelse for regissørene: De radikale kritikerne krevde politisk stillingstagen, kinosjefene krevde publikumsappell, filmpolitikerne krevde internasjonal anerkjennelse, og i filmmiljøet hersket en «misunnelse på kanten av brødnid.» I Anja Breiens tilfelle synes det som om *kunstnerisk* anerkjennelse og berømmelse var noe man ervervet seg utenfor landets grenser. Per Blom opplevde i større grad å bli ansett som kunstner med stor K, men hans filmkunst er i høy grad glemt for ettertiden. I dag er det bare filmatiseringen av Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet* i 1987 som har hatt en virkningshistorie med oppsetninger i fjernsyn og på filmfestivaler. I 1979 hadde Breien fått en posisjon svært få norske filmskaperne har oppnådd, og parallelt med at hennes stjerne lyste sterkere, rettet hun desto hardere skyts mot norsk film, inkludert seg selv. Den norske filmkulturen hadde ikke rom for brautende auteurs, men krevde den rigide nøkternheten Breien oppviste.

Et trangt kulturelt klima, endrede publikumsvaner, en sterk statlig styring av filmproduksjonen og en karrig norsk filmkultur som «produserte» auteurs, fremstår som mer avgjørende for filmproduksjonen enn et auteurbegrep holdt i hevd av filmskaperne. Riktignok ser det ut til at et auteurideal kan ha vært utgangspunktet for Norsk Films utviklingstanke, som var retningsgivende i 1970-årene, men denne må også ses i lys av at Norge manglet en ny generasjon filmskaperne og kontinuitet blant regissørene. Når begrepet i dag er ladet med negative erfaringer, synes det å bero på at det synet på 70-tallsfilmen som ble dannet tidlig på 80-tallet, særlig i *Filmavisas* oppgjør med den, i høy grad har preget det offisielle bildet av 70-tallet i norsk filmhistorie. Resultatet er at «Septembermordet» på enkelte produksjoner i 1980 bidro til at et helt tiår ble satt i skammekroken og til en viss grad fortsatt befinner seg der.

Kapittel 6: Kvinnene og auteurbegrepet

«Jeg protesterer! Jeg vil ikke skrives ut av filmhistorien. Jeg vil ikke at Vibeke Løkkeberg og Laila Mikkelsen skal skrives ut av filmhistorien», sa Anja Breien til NRK i 2010 (Lie & Hverven, 2010, 18.10). Provokasjonen var Ove Solums og Gunnar Iversens bok *Den norske filmbølgen*. Ifølge Breien viste de norske filmhistorikerne tegn på invertert demens når de hevdet at den norske «bølgen» innen filmen først tok til etter *Orions belte* i 1985. Dermed avskrev de implisitt Breiens internasjonale suksess med *Hustruer* ti år tidligere og andre kvinnelige filmskapere som gjorde seg bemerket i 1981, et år som ble omtalt som «det store jenteåret» av norske filmhistorikere.²⁰⁵ Etter kritikerslaktet av norsk film i 1980 var det Vibeke Løkkeberg med *Løperjenten*, Anja Breien med *Forfølgelsen* og Laila Mikkelsen med *Liten Ida* som reddet norsk films ansikt både i Norge og internasjonalt.

I løpet av 70-tallet hadde norske kvinner begynt å gjøre seg bemerket som filmkunstnere, i den grad at Norge tidlig på 80-tallet ble kjent som «Land of the female directors» (Holst, 2006, s. 75). Samtidig mistet auteurbegrepet legitimitet. I forrige kapittel argumenterte jeg for at denne endringen fant sted fordi auteurbegrepet i løpet av 70-tallet ble knyttet til en institusjonalisert og politisert filmkunstnerisk praksis som mistet legitimitet ved inngangen til 80-tallet. Høyrebølgen, en borgerlig filmmelding som var på trappene, og bevisstheten om hardere konkurranse i et nytt medielandskap skapte nye debatter i den norske filmkulturen og endret den argumentative konteksten for auteurbegrepet. Når kvinnenens inntog som filmregissører falt sammen med at auteurbegrepet havnet i miskreditt, kan det ses i sammenheng med at deres filmer fikk, og fortsatt har, status som *kvinnofilm*, og dermed har blitt forstått som en del av politiseringen innen kunsten.

Både marxist-leninistene og kvinnebevegelsen har avfødt stabler av tendensromaner som tilhører sin egen tid i den forstand at ingen orker å lese dem senere. Bestillingsverk i litteraturen virker trettende, fordi de avviker romanens særegne evne til å fange opp en polyfon virkelighet og de lyriske strofenes evne til å la det usagte klinge med. (Hompland et al., 2003, s. 126)

²⁰⁵ Ove Solum avviste kritikken ved å vise til at den historiske linjen ble trukket tilbake til den første *Hustruer*-filmen, og at «den fikk god omtale og ble behørig behandlet» (Lie & Hverven, 2010). Jeg skal ikke her diskutere de sikkert vanskelige valgene forfatterne av *Den norske filmbølgen* har stått overfor. Boken tar først og fremst for seg høydepunktene innen de ulike sjangrene og tendensene etter 1985 og ønsker å formidle et (nytt og) fordelaktig bilde av den norske filmen: «Norsk film er en suksess!» I konklusjonen peker forfatterne også på baksiden av medaljen: Den smale filmen har blitt marginalisert, og man har ikke lyktes med å få kvinneandelen i norsk filmproduksjon opp til førti prosent. I 2010 var den på tjue. Leena Mannila ser denne endringen i lys av filmreformene etter 80-tallet i sin debattbok *Norsk filmbransje : makt, ære, ytringsfrihet* fra 2007, der hun hevder at særlig kvinners ytringsfrihet har blitt lidende når mektige mannlige produsenter velger prosjekter.

Likevel fremsto kvinnelige regissører som Norges mest interessante filmkunstnere ved inngangen til 1980-tallet (Dahl et al., 1996, s. 438). Men som Gunnar Iversen har påpekt, ble det ikke enklere for kvinner å lage film etter 1981, tvert imot: «Mange kvinnelige regissører møtte ekstra stor motstand fordi de var kvinner og ville fortelle om kvinners liv og erfaringer» (2011a, s. 231).

Ikke bare som en del av kvinnebevegelsen, men også som filmkunstnere har kvinnelige filmskapere del i auteurbegrepets historie og preger bruken av begrepet i dag. Anja Breien, Laila Mikkelsen og Vibeke Løkkeberg er svært forskjellige filmskapere som har bidratt til auteurbegrepets historie på ulike måter. Dette kapittelet tar for seg Løkkeberg og Breien, siden de i større grad enn Mikkelsen, ved å skape debatt og tematisere sin egen erfaring som kvinnelige filmkunstnere, har fylt auteurbegrepet med betydning som klinger med når auteurbegrepet blir brukt i dag. Auteur blir brukt som hedersbetegnelse når det karakteriserer Anja Breien, mens Vibeke Løkkebergs filmkunstneriske praksis blir aktuell når auteurbegrepets ufordelaktige betydning er tema. I 2008 hevdet filmskaper Eskil Vogt, med tydelig referanse til Løkkeberg: «I Norge er vi fremdeles skremt av auteurspøkelset fra 1980-tallet, regissører med europeiske forbilder som skriver og regisserer fire timer lange filmer om incest som ingen gidder å se» (E. Vogt, 2008).

I *Den Norske filmbølgen* peker Iversen og Solum på at «fraværet av kvinnefortellinger og kvinnerepresentasjon» har vært et viktig tema i norsk filmpolitikk og i det norske filmmiljøet de siste tiårene: «Fra å ha vært et internasjonalt foregangsland på likestillingsområdet har norsk filmbransje blitt en tumleplass for store gutter, som enten gjennom sjangerleker eller ironisk selvrepresentasjon har dominert på filmområdet» (2010, s. 287). På tross av dette finnes det ingen norske filmhistoriebøker som tar for seg den norske filmhistorien i et kjønns-perspektiv med vekt på kvinner bak kamera. På den annen side har norske filmhistorier anlagt et kjønns-perspektiv på kvinnelige filmskapere ved at Breien, Løkkeberg og Mikkelsen først og fremst oppfattes som kvinnelige filmskapere og filmene deres som kvinnefilmer.²⁰⁶

I dette kapittelet vil undersøkelsen av auteurbegrepet tilføres et kjønns-perspektiv. Målet er ikke å undersøke hvordan kvinner lager auteurfilm, men å vise hvordan oppfatninger

²⁰⁶ Breiens, Løkkebergs og Laila Mikkelsens filmer blir sjelden behandlet uten at kjønn blir nevnt: «Anja Breien is perhaps the most prominent woman director in Norway, and the re-emergence of woman directors – after a decade without any woman directors in the 1960s – is one of the most important changes in Norwegian film culture in the 1970s» (G. Iversen, 1998, s. 132). I flere filmhistoriske verker er de viet egne kapitler eller avsnitt. Se for eksempel *Det lille sirkus* (Holst, 2006), kapittelet «Kvinnebølgen» i *Norsk filmhistorie* (G. Iversen, 2011a, s. 230-239) og kapitlene «Kvinnefilmen», «Fra 'septembermordet' til jenteåret» i *Kinoens mørke, fjernsynets lys* (Dahl et al., 1996, s. 391-394, 437-439) og avsnittet «Kvinnefilm» i *Filmen i Norge* (Braaten et al., 1995, s. 57).

om kunstens vesen og kunstnerens kjønn inngår i begrepets historie. Fra et kunsthistorisk perspektiv har Anne Birgitte Rønning påpekt at «en større oppmerksomhet mot kjernebegrepens kjønnsimplikasjoner bidrar til en revitalisering av kanonkritikken» (2012, s. 14). Det vil også gi et bedre perspektiv for å forstå de mange medieoppslagene om kjønnsstrid i kunst-offentligheten» (Rønning, 2012). Ved å undersøke hvordan auteurbegrepet er blitt knyttet til Anja Breien og Vibeke Løkkebergs filmkunstneriske praksis på 70- og 80-tallet ønsker jeg å belyse hvordan forestillinger om kunst og kjønn har spilt en rolle for auteurbegrepets historie i norsk filmkultur.

6.1 Norske kvinner og filmen

Ifølge Gunnar Iversen var norsk filmproduksjon mannsdominert frem til 1949, da Edith Carlmar debuterte som regissør med ektemannen Otto Carlmar som produsent (2011a, s. 231).²⁰⁷ På terskelen til 60-tallet, etter å ha laget ti spillefilmer på ti år, la ekteparet opp: «De innså at de ikke maktet å møte det nye tiåret på de samme premissene som hadde rådet på femtitallet. 'Det begynte å gjære i store penger og voldsomme kunstneriske ambisjoner', fortalte Edith Carlmar, 'Jeg hadde ikke lyst mer'» (Dokka 2000, s. 94). Genevieve Sellier (2008) har påpekt at på samme tid som de franske bølgefilmregissørene auteurbegrep gjorde film til kunst, aktualiserte begrepet elitistiske og maskuline verdier som sto i gjeld til den romantiske myten om kunstnergeniet. I Frankrike bidro denne forskyvningen til å utelukke kvinnelige filmskaper fra filmen og filmregissørene nyvunne auteurstatus. Den samme tendensen kan sies å ha nedfelt seg i Norge på 60-tallet, for i det tiåret da modernismen og auteurbegrepet sto høyest i kurs i norsk filmkultur, sto det ingen kvinnelige regissører bak norske spillefilmer. Da film ikke lenger skulle være kunst med stor K, spillefilmdebuterte en rekke kvinnelige regissører: Anja Breien med *Voldtekt* (1971), Nicole Macé med *3* (1971), Laila Mikkelsen med *Oss* (1976) og Vibeke Løkkeberg med *Åpenbaringen* (1977).²⁰⁸

Norske kvinners inntog som filmregissører falt sammen med auteurbegrepets institusjonalisering i norsk filmkultur på 70-tallet. Samtidig innebar et utvidet kulturbegrep og politiseringen av kunsten at den romantiske og elitistiske forestillingen om den tidløse kunsten

²⁰⁷ I tillegg regisserte Solvejg Eriksen *Cecilia* (1954), og den danske regissøren Astrid Henning-Jensen ble hentet til Norge for å bringe internasjonale impulse inn i norsk filmproduksjonen. Hun hadde stor suksess med *Kranes konditori* (1951).

²⁰⁸ Nicole Macé f. 1931 i Paris. Lektor i fransk, journalist og teater- og radioteaterregissør. I det norske filmmiljøet bemerket hun seg som skribent og filmkritiker i *Film & Kino* på 60-tallet. Macés andre og siste spillefilm var *Formynderne* (1978) etter Amalie Skrams roman.

mistet legitimitet, mens arven fra Georg Brandes og Bjørnstjerne Bjørnson, idealet om engasjert diktning, igjen ble aktualisert. Brandes oversatte også John Stuart Mills *The Subjection of Women* til norsk i 1869. Boken ble viktig for den feministiske bevegelsen i Norge, der ekteskap og kjønnsmoral var sentrale temaer. Brandes kan dermed sies å ha importert to kunstneriske og politiske idealer som ble avgjørende for muligheten til å kombinere begrepene auteur og feminisme i norsk filmkultur. Forbindelsen mellom kvinnesaken og litteraturens funksjon er derfor noe disse to epokene har til felles. Likevel fantes det svært liten kontakt mellom kvinnebevegelsen og filmkulturen i Norge på 70-tallet. Feministisk filmteori gjorde seg ikke gjeldende i *Fant* eller *Filmavisa* dette tiåret. De norske kvinnelige filmskaperne sto heller ikke samlet, men skapte film hver for seg, slik Tone Kristine Kolbjørnsen (1992) påpeker i sin hovedoppgave om Vibeke Løkkebergs filmer. Norske kvinnelige regissører på 70-tallet lagde også svært forskjellige filmer, både i formspråk og i valg av tema (Hausken, 1997).

I forlengelsen av kvinnebevegelsen på 70-tallet økte interessen for kvinners innsats som kunstnere på 1980-tallet. Norske bokutgivelser som *Kvinne og kunstnar* (1985) *Kvinnenes kulturhistorie* (1985) og *Norsk kvinnelitteraturhistorie* (1988) vitner om et ønske om å synliggjøre og oppvurdere kvinners kunst – men da som kvinnekunst.²⁰⁹ I *Kvinne og kunstnar* (Moe, 1983) ble Breien og Løkkeberg intervjuet som de mest fremtredende norske kvinnelige filmskaperne. Breien fortalte om sine problemer med å være kvinne og kunstner: om kampen for å komme inn på regiskolen i Frankrike og om ensomheten og problemene med å skulle innta en ambisiøs og autoritær filmskaperrolle. Noen sider lenger ut i boken målbar Løkkeberg et kunstnerideal i tråd med forestillingen om den romantiske kunstneren som kompromissløst preger verket med sitt temperament. Hun bekjente også at hun allerede fra barnsben av mente at hun skulle bli maler, og at hennes utfordring som kunstner først og fremst besto i at kunstnerkallet var blitt forstyrret av kjønnsrollemønsteret: «Eg blei forkasta når eg sjøl ønskte å skape, og blei bekrefta som modell- og kjærleiksobjekt» (Moe, 1983, s. 88).

Det er også verdt å merke seg at Løkkeberg og Breien hadde to svært ulike innganger til å lage film. Mens Anja Breien hadde utdanning fra den franske filmskolen IDHEC og sto i gjeld til 60-tallets auteurskikkelse, hadde Vibeke Løkkeberg ingen formell filmutdanning. I stedet kom Løkkeberg til filmen med 70-tallets kvinneslagord «the personal is political» via

²⁰⁹ I arbeidsnotatet *Kvinner og kreativitet* (1982) diskuterte Mie Berg foreliggende forskning om kreativitet som en forberedelse til en mer omfattende studie av kvinner og kreativitet. Bergs studie ble ikke gjennomført som planlagt. I notatet argumenterte Berg at foreliggende forskning om kreativitet og kreativitetsbegrepet har forutsatt menn og det maskuline som standarden.

NRK der hun lærte filmhåndverket ved å lage en rekke kvinnepolitiske dokumentarfilmer.²¹⁰ Mens Anja Breien lagde film innen rammen av Norsk Film, etablerte Vibeke Løkkeberg seg som privat produsent med ektemannen Terje Kristiansen. Disse forskjellene skulle vise seg å bli utslagsgivende for hvordan de tolket auteurbegrepet, og for hvordan de ble knyttet til auteurbegrepet av den samtidige filmkulturen og av ettertiden.²¹¹

6.1.1 Breien og Beauvoirs dilemma

I 1975 fortalte Breien at hun som regissør hadde gått inn «i mannssamfunnet på mannssamfunnets premisser» (Li, 1975). Gjentatte ganger har Breien også betegnet seg selv som et «moderløst barn med mange fantastiske fedre» – Federico Fellini, Ingmar Bergman og François Truffaut (Skagen & Bergli, 2008). På 70-tallet sto Breien med den ene foten i kontinental modernisme og auteurfilm og den andre i 70-tallets kulturradikale klima. Ifølge Morten Barth var det særlig regissørrollen som bød på problemer for Breien:

Problemet lå i selve regissørrollen, som Anja opplevde som en maskulin myte bygget på autoritetstro. En kvinne som inntok den rollen, ble lett beskyldt for å være ambisiøs. Det skulle man jo ikke være. Og som kvinne fikk hun dårlig samvittighet, for *det* skulle man. Dette faglige problemet ble også en menneskelig begrensning som forplantet seg inn i filmene. (Barth, 2008, s. 11)

Sitatet peker mot tre aspekter ved Breiens filmkunstneriske praksis som fikk betydning for hvordan auteurbegrepet knyttes til henne som regissør. For det første hvordan *regissørrollen* hun forvaltet var knyttet til et maskulint ideal som det var vanskelig for en kvinne å fylle. For det andre at det samme idealet kan ha bidratt til at kjønn ble en faktor for filmene hun skapte: Som kvinne opplevde Breien en forpliktelse til å lage filmer knyttet til en spesifikt kvinnelig erfaring, *kvinnefilmer*. For det tredje slo Breiens opprør mot en autoritativ *produksjonsform* uheldig ut, ifølge Barth: «Kvinner som vil løse oppgaver gjennom samarbeid og i demokratisk ånd, ansees ofte som yrkesmessig ukyndige og kunstnerisk vaklende» (2007, s. 12-13).

På 70-tallet distanserte både Breien og kritikerne seg fra auteurbegrepet. I tråd med 70-tallets verdsetting av kunst som håndverk ble Breies styrker som filmkunstner betraktet som håndverksmessige. Samtidig ble det tydelig at auteurbegrepets romantiske tapning gjennomsyret både Breiens og kritikernes oppfatning om film som kunst. Dette kom ikke minst til uttrykk ved at filmkritikerne i møte med Per Bloms filmer fant en tydelig varm, ærlig og personlig stemme. Derimot syntes kritikerne at den kjølige tonen og distanserte holdningen i

²¹⁰ Se blant annet Carol Hanisch's essay «The Personal is Political», først utgitt i antologien *Notes From the Second Year: Women's Liberation in 1970*.

²¹¹ Se Kolbjørnsen (1992) og Wenche Mühleisens artikkel «Vibeke Løkkeberg som riksheks» (1994).

Breien sine filmer gjorde at hennes stemme var lite tydelig. For Breien hadde den distanserte filmformen rot i et modernistisk estetisk ideal der tanken var at tilskuerne selv skulle gjøre seg opp en mening.

Det er først og fremst i komedien *Hustruer* (1975) at norske kritikere har funnet en sjarmerende og personlig Breien. I forbindelse med *Hustruer* uttalte Breien i *Film & Kino* at *Voldtekt* like gjerne kunne vært laget av en mann, mens med *Hustruer* var det et poeng at filmen nettopp ikke kunne vært laget av en mann: «Bare ved at kvinner selv får medvirke til å lage film, kan vi klare å skildre kvinnens situasjon sett innenfra» (Li, 1975, s. 53). Det at Breien i *Hustruer* tok utgangspunkt i eget erfaringsmateriale kan ha bidratt til at den i samtiden ble sett på som Breiens mest personlige film, varmere og mindre distansert enn de øvrige. Samtidig etablerte *Hustruer* Breien som en *kvinnelig* regissør.

Etter *Hustruer* begynte oppmerksomheten om Breien som kvinnelig filmskaper å dominere artiklene om henne. I intervjuene rundt *Den alvarsamma leken* ble Anja Breiens rolle som kvinnelig regissør tematisert, og det kom frem at flere forventet at Breien skulle lage en ny kvinnefilm, noe hun selv oppfattet som hemmende. «Jeg tenkte Söderbergsk, ikke som feminist», fortalte Breien til den svenske avisen *Dagens Nyheter* etter premieren i Stockholm og fortsatte:

Det är ju från manliga kritiker det där kravet kommer! Och det är bara den gamla vanliga diskrimineringen: ingen kräver av en manlig regissör att han ska göra något speciellt av den der anledningen att han er man. Men är det en tjej, då ska hon göra tjejfilm, annars har hon inget i jobbet att göra. In i apburen med aporna! – En annan sak är det att det ofta är naturligt för kvinnor att beskriva sin egen verklighet, och att det behövs eftersom det har gjorts så lite. Men det får inte bli ett nytt tvång. (Sundström, 1977)

Øyvind Thorsen (1977b) i *Aftenposten* mente at Breien med *Den alvarsamma leken* hadde benyttet anledningen til å tale kvinnesak «ved å legge ekstra vekt på å skildre undertrykte kvinner rundt århundreskiftet. Noe som langt fra er hovedsak i Hjalmar Söderbergs roman, som er grunnlaget for filmen.»

Når Breien så seg nødt til å påpeke at hun ikke tenkte som en feminist, og at det å være kvinne ikke burde medføre at man var forpliktet overfor kvinnesak, kom hun nær å illustrere et fenomen Toril Moi (2008) har beskrevet som *Beauvoirs dilemma*. Moi refererer til Simone de Beauvoirs erkjennelse om at kvinner oppfattes som Den andre. Både kvinner og menn uttrykker seg selvfølgelig fra et bestemt synspunkt, men for menns del blir ikke dette på samme måte oppfattet som et kjønnstiltak. Kvinner tvinges derfor til å fornekte sin egen (kjønnende) subjektivitet for at deres ytringer skal bli oppfattet som «universelle». I denne

forbindelse er det verdt å merke seg hvordan Breien i sin første film nettopp tok avstand fra det som gjerne forbindes med «kvinnefilm»: film for kvinner. Moi (2008) skriver at Beauvoirs dilemma ikke har en løsning, siden den kvinnelige forfatteren må velge mellom to håpløse posisjoner: enten å ta utgangspunkt i sin egen erfaring og dermed bli partikulær eller fornekte sin egen subjektivitet og sitt kjønn for å bli en del av det universelle. Som Moi påpeker, er dette en minst like hemmende posisjon, siden den kvinnelige forfatteren da ikke kan ta utgangspunkt i sin egen (kjønnede) erfaring.

I et intervju i *Kvinnefront* i 1980 forklarte Breien at hun i *Arven* (1979) bevisst tok avstand fra det man oppfattet som kvinnefilm:

Kvinnefilm blir brukt i hytt og vær. Men det er vel film som tar opp kvinneproblemer. *Hustruer* er det, *Arven* er det ikke. Men etter *Hustruer* ble jeg redd. Jeg opplevde å bli satt i bås – av kritikerne for eksempel. De ville holde en fast, der skal være linjer og sånn. Da blir jeg rabiatt og vil gjøre det motsatte. Dette at når du er kvinnelig regissør skal lage kvinnefilmer på en viss måte, er på et vis en variant av at når du er kvinne skal du holde deg på kjøkkenet liksom. ("Kvinneportrettet: Anja Breien," 1980, s. 20)

Med den internasjonale anerkjennelsen etter suksessen med *Arven* fikk Breien ry som filmkunstner, og de norske avisene kunne fortelle at italienske kritikere spurte om Skandinavia hadde fått «en ny Bergman». I de norske avisene er det påtakelig at de fleste artiklene om henne handlet om hvordan hun opplevde å være *kvinnelig* regissør. Knut Bjørnskau (1979a) i *Aftenposten* lanserte uttrykket «Ledende Lady i norsk film» og avsluttet intervjuet med å spørre om en kvinnelig regissør møtte spesielle problemer. «Jeg merker ingen problemer som kvinnelig regissør, men merker at det er vanskeligere å være kvinne og regissør. Man tjener i alle fall ikke på å være kvinne i denne tradisjonelt autoritative og myndige rolle.» Året etter trykket *Arbeiderbladet* serien «Kvinnelige filmskapere i Norge», som ble innledet med Anja Breien. Konfrontert med spørsmålet om hun lagde en «ren kvinnefilm» svarte Breien at begrepet ikke tiltalte henne, og senere i intervjuet sa hun: «Selv føler jeg ikke mitt kjønn som en hemske for mitt arbeid i norsk film» (Granum, 1980a). I *Kvinnefront* utdypet Breien hvorfor hun mente det var viktig at kvinner lager film:

Filmmediet har alltid vært opptatt av kvinner, og det har mannlige regissører også. Jeg tenker da på de kunstnerisk seriøse – ikke de som spekulerer i kvinnekjønn. Men disse mennene kan ikke snakke i første person om kvinner – om de da ikke har en fantastisk innlevelsessevne, slik som Bergman. Men han er ikke kvinne han heller. Derfor er det viktig at vi forteller om oss, om kvinner, om vår situasjon. Det innser jeg mer og mer. For eksempel etter å ha vært på Cannes-festivalen. Og nå vil jeg lage kvinnefilm igjen. ("Kvinneportrettet: Anja Breien," 1980, s. 20)

Her er det tydelig at Breien ikke kommer utenom betegnelsen kvinnefilm, selv om det går frem at menn også lager film fra et bestemt mannlig synspunkt, uten at det dermed oppfattes som mannsfilm. Når Breien nå ville lage «kvinnefilm», var det fordi hun mente at det igjen var åpning for det personlige som hadde blitt forvist under 70-årenes krav om saksorienterte filmer. Foruten henne selv var Vibeke Løkkeberg og Laila Mikkelsen på vei med spillefilmer i 1980. «Norsk Film A/S satser alle sine 11 millioner på tre kvinner», skrev journalisten i *Kvinnefront*, og Breien svarte:

Det kommer nok til å skape et tøffere klima når mannfolka oppdager at vi er kommet for å bli. En og annen kvinnelig regissør har nok kunnet sitte der som et gissel. Jeg har opplevd meg som et, og jeg tror nok jeg kommer til å få det tøffere nå. Jeg tenker da særlig internasjonalt. I noen år har det vært populært med kvinnelige regissører, men det er ikke sikkert den moten holder seg. Særlig ikke når kvinnene ikke lager den spesielle sorten kvinnefilm som ventes av dem. Innenfor den mannskulturen filmbransjen er, tror jeg det kan bli noen voldsomme aggresjoner mot kvinnelige regissører. Jeg synes jeg merker det allerede. De fleste kritikere er menn også. Vi må ha flere kvinnelige kritikere, det er jævlige viktig. For vi kommer til å rokke ved en del myter og trække herrerne på tærne, særlig dem som sitter og har penger. Jeg føler at *Hustruer* var midt i smørøyet – lett, sjarmerende og litt ufarlig. Jeg syntes det var viktig å lage en munter kvinnefilm, en som ikke var sytete – det er ikke det –, men det er klart at dette gjorde den akseptabel. Den var ikke ubehagelig. I det øyeblikket vi klarer å få mer hull på mannssamfunnet, blir det nok ikke så hyggelig. ("Kvinneportrettet: Anja Breien," 1980, s. 21)

6.1.2 Vibeke Løkkeberg og personlig kvinnekamp

Vibeke Løkkeberg fremstår på mange måter som Anja Breiens rake motsetning, ettersom hun eksplisitt knyttet sin filmkunstneriske praksis til et romantisk auteurbegrep og til kvinnekamp. I og med at kvinnesaken vektla det personlige som politisk, forente Løkkeberg politisk og filmkunstnerisk praksis på 70-tallet. Dette innebar også at Løkkeberg brøt ned skillene mellom eget liv og det kunstneriske prosjektet. Filmskapning ble et ledd i et personlig og eksistensielt prosjekt.

Mange år før Vibeke Løkkeberg begynte å lage film, var hun kjent for den norske offentligheten som den tidligere modellen og skuespilleren i ektemannen Pål's filmer, *Liv* (1967) og *Exit* (1970).²¹² Fortellingen om hvordan hun gikk fra å være et objekt på lerretet og en muse for regissør mannen sin til subjekt bak kamera, motiverte Løkkebergs filmkunstneriske praksis.²¹³ Dette vektla hun både tidlig på 70-tallet og i ettertid. I 2007 ble Løkkeberg

²¹² Vibeke Kleivdal hadde slått seg opp som fotomodell først i Oslo og siden i Frankrike og Italia, og denne erfaringen var en viktig forutsetning for filmens tilblivelse. Manuskriptet til *Liv* ble til som et samarbeid mellom ekteparet Løkkeberg og Sverre Udnæs. I tillegg fungerte Vibeke Løkkeberg som medprodusent.

²¹³ Løkkeberg hadde kjendisstatus etter skuespillerkarrieren og ble stadig intervjuet i ukeblader og aviser. Her fortalte hun om sin oppvåkning: «Jeg er blitt opptatt av hvilken brikke jeg selv er i samfunnet. Og jeg ble fylt

spurt: «Hva legger du i begrepet auteur, og hvorfor valgte du denne arbeidsmåten?» Løkkeberg svarte:

En auteur er tilnærmet en forfatter – en som bruker kamera som penn. Det var naturlig for meg å være forfatter, og viktig å skrive manusene selv. Jeg begynte som 19-åring å produsere og skrive film sammen med Pål Løkkeberg, min ektemann på den tiden, og manus inneholdt både erfaring og visjon. Når jeg kunne skrive en film basert på erfaring mens jeg ennå var så ung, var det fordi jeg visste at det ikke var nok å mene de riktige tingene. Man må skape noe selv, og det må være personlig. Opplevelsen av å bli fremstilt som et objekt på utstilling gjorde at jeg bestemte meg for å regissere selv. (Sandvik, 2007, s. 25)

Etter å ha klippet de lange lokkene og lagt ekteskapet bak seg oppsøkte Vibeke Løkkeberg NRKs opplysningsavdeling og fikk laget flere samfunnskritiske dokumentarfilmer, også med tydelige kjønnsperspektiver, som *Abort* (1970), *Tatere* (1973) og *En far skal barnet ha* (1974). Deretter lagde hun novellefilmen *Regn* (1975) under studieavdelingen til Norsk Film. Filmen var basert på et litterært forelegg av Torborg Nederaas, men det blir gjerne pekt på at motivet, ung jentes oppvekst i Bergen, er svært personlig og går igjen i flere av Løkkebergs selvbiografiske romaner og i filmen *Løperjenten* (1981). Det var også ved studieavdelingen i Norsk Film at Løkkeberg laget spillefilmdebuten. *Åpenbaringen* (1977) var ment som en novellefilm på en halv time, men studieavdelingen gjorde et unntak siden det ble klart under opptakene at emnet krevde en spillefilm (Shahid, 1976).²¹⁴

Som *Liv og Exit* er også denne filmen en kvinneskildring som problematiserer kjønnsroller og ekteskapet som samfunnsinstitusjon. Den middelaldrende kvinnekarakteren Inger, spilt av lyrikeren Marie Takvam, kan ses som en hypotetisk videreføring av Maria-karakteren i *Exit*. Etter at hun har levd et liv som hjemmeværende husmor siden hun giftet seg, finner mannen arbeid til henne når barna har flyttet ut. Men Inger duger ikke som selger og blir sparket første dag på jobb. Etter å ha vært på «rekreasjon» ved havet, oppdager hun at mannen er utro. Filmen skildrer hennes psykiske utvikling mot depresjon og ender med at Inger går inn i en psykose og tar livet av seg. Løkkeberg uttalte at filmen var «en demonstrasjon av en kvinnes fornedring når hun ikke lykkes i sitt opprør» (Eklund, 1977, s. 12). Løkkeberg håpet at kvinnene filmen var tilegnet, ville bryte med det de så, derav tittelen.²¹⁵

av fortvilelse da jeg oppdaget hvilken begrenset funksjon man har som kvinne. Det er derfor jeg lager film nå. Jeg vil gjøre noe konstruktivt og håper at det kan virke handlingsutløsende på andre kvinner» (Hveem, 1970, s. 11).

²¹⁴ Se også informasjonsmateriale fra Norsk Film i mappen «Åpenbaringen» i Nasjonalbibliotekets arkiv.

²¹⁵ Kolbjørnsen har pekt på hvordan tittelen er en allusjon til Johannes' åpenbaring. Løkkeberg fremstår slik som en profet som taler på bakgrunn av sin feministiske vekkelse og forkynner hvilke pinsler som venter kvinnene hvis de ikke bryter med det etablerte kjønnsrollemønsteret.

Manuskriptet var et samarbeid mellom Vibeke Løkkeberg og ektemannen Terje Kristiansen. Begge medvirket som skuespillere i filmen, der de spilte et lykkelig par. Filmen har en realistisk, modernistisk form og leker med mentale bilder og drømmesekvenser. Vi har aldri hatt en feministisk filmteoretisk tradisjon i Norge, men dette er det nærmeste vi kommer en form for feministisk motfilm. Mens *Exit* ikke hadde gjort det særlig godt, verken hos publikum eller kritikere, i 1970, lyktes Vibeke Løkkeberg i å engasjere publikum og kritikere til debatt med *Åpenbaringen*. Kritiker Per Haddal (1977b) skrev: «Dette er en film som provoserer motstridende følelser.» Løkkeberg selv var bevisst filmens kontroversielle aspekt: «Enten liker man *Åpenbaringen*, eller så tåler man den ikke» (Anjo, 1977).

Før premieren ble *Åpenbaringen* vist på filmfestivalen i Trondheim. Her fikk *Åpenbaringen* fort merkelappen «nyansert kvinnesaksfilm», men flere kvinner stilte seg kritiske til filmen. I *Klassekampen* ble det slått fast av filmkritiker Wenche Blomberg og filmarbeider Kine Aune at Løkkebergs film ikke dugde i kvinnekampen, siden den tegnet et kvinneportrett uten håp og manglet politisk analyse. I stedet syntes feministene at Løkkeberg hadde privatisert og psykologisert problemene. Dette innebar også en kritikk av selve produksjonsformen og filmskapernes medvirkning i filmen som skuespillere.

Filmen er blitt uhyggelig «privat», og det har kanskje sammenheng med produksjonsforholdene for filmen. Ekteparet Løkkeberg–Christiansen [sic] er ikke bare produksjonsleder og regissør, men fremstår også personlig på filmen i intime, avkleddede scener. Det hele virker temmelig pinlig på tilskuerne. ("Norsk Debut: *Åpenbaringen* duger ikke i kvinnekampen," 1977)

I hovedstadspressens anmeldelser av filmen etter premieren var mottakelsen jevnt over villig, og kritikerne var mindre opptatt av *Åpenbaringen* som kvinnesaksfilm. De fleste kritikerne berømmet Vibeke Løkkeberg for å ha belyst en glemt gruppe og et viktig tema, selv om de var delte i tolkningene av budskapet i filmen og sprikte i innvendingene mot den. Ifølge Per Haddal (1977b) i *Vårt land* var filmen svak teknisk og Løkkeberg for opptatt av å bryte mindre viktige tabuer. Men han berømmet regissøren for å ha begått en modig film: «Vel, det ble visst mange negative bemerkninger om en modig film, for det er den på så mange vis. Som ønsker å peke på noe vesentlig – dersom vi har tolket den riktig.» Arvid Andersen (1977) i *Dagbladet* hadde flere godord om Løkkebergs regi og personinstruksjon, men mente hun ikke overbeviste som skuespiller. Samtidig er det tydelig at filmens intenderte budskap ikke nådde frem til Andersen, som oppfattet filmens hovedperson som «et skremmende eksempel på enkelte kvinners manglende evne til samfunnsmessig eller menneskelig engasjement.» *Arbeiderbladets* Bjørn Granum (1977) var en av de mest positive. Selv om filmen led under for

mange «regi-misser» og «døde passasjer» til at *Åpenbaringen* kunne karakteriseres som en «helstøpt» regidebut, avsluttet han: «Men bevare meg vel – talentet ligger i dagen» (Granum, 1977). Granum argumenterte også mot kvinnesaksforkjempere som stilte krav til Løkkeberg om å holde frem konstruktive kvinnebilder:

Det er nok av dem som vil ha kunstneren til politisk skolemester, med pekestokk og fasit som viktigste hjelpemidler. All ære til Vibeke Løkkeberg som ikke har plassert seg i denne rollen, en rolle som i sin konsekvens er vel så konverserende [sic] som en mer romantisk kunstnermyte. (Granum, 1977)²¹⁶

I tillegg til Granum ønsket Øyvind Thorsen (1977a) i *Aftenposten* å holde fast ved filmen som et personlig uttrykk og ikke bare som et innlegg i en debatt. Dette tyder på en anerkjennelse av Løkkeberg som en filmskaper som maktet å balansere samtidens krav om personlig og samfunnsengasjert film. Thorsen var også forutseende: «Vibeke Løkkeberg må regne med å få vulgærreaksjon på sin hovedperson, den 50 år gamle husmor i Marie Takvams skikkelse. Etter min mening er det ingen grunn til slikt, men så mye har jeg vært på kino at jeg vet den vil komme. Og det ødelegger adskillig for en god sak» (Thorsen, 1977a). Ifølge Thorsen var *Åpenbaringen*, særlig takket være Marie Takvams skuespillerprestasjon, en av de bedre norske filmene. Som Thorsen fryktet, var det nettopp debatten om fremstillingen av den middelaldrende kvinnekroppen, den såkalte rumpefeiden, som kom til å prege filmens virkningshistorie. Filmen var allerede blitt anmeldt i *Dagbladet*, men da Arne Hestenes kom tilbake fra festival i Monaco, ble han så støtt av filmen at avisen viet lørdagens sisteside til hans artikkel «Nei til Marie Takvams rumpe». Han syntes *Åpenbaringen* var en kvalmende og uappetittlig film. Man skulle ha seg frabedt å se tykke rumper på stort lerret. Hestenes' kritikk møtte motstand, og i avisdebatten som fulgte, delte debattantene seg i to leire (Kolbjørnsen, 1992, s. 26). I ettertid synes den nølende, men likevel velvillige mottakelsen av Løkkebergs film å ha blitt overskygget av «rumpefeiden», som også gjorde det skambelagt å se filmen.

Responser ved internasjonale festivaler var god og bidro til å heve Løkkebergs anseelse hjemme. *Åpenbaringen* ble vist ved filmfestivalene i Locarno og San Remo, og ved sistnevnte vant den prisen for beste debutarbeid (Bratten, 1978). Mens Løkkebergs neste filmprosjekt, *Løperjenten*, var inne til vurdering hos departementet, skrev Bjørn Granum artikkelen «'Åpenbaringen' og Vibeke Løkkeberg: Andungen som ble svane i norsk filmproduksjon» i *Arbeiderbladet*. Her holdt han frem Løkkebergs *Åpenbaringen* og Breiens *Hustruer* som de eneste filmene som hevet seg over 70-tallets sosialrealisme:

²¹⁶ Her mente Granum antakelig *konserverende*.

Det er snart tid for å gjøre opp status for 1970-tallet, også for filmens vedkommende. Norsk film. Og hva ser vi da? Jo, stort sett filmer som likner hverandre til forveksling. En har følelsen av at det har vært de samme menneskene som har tatt for seg de samme temaene på den samme måten. Allmannamøtenes film. Det har vært langt mellom de helt personlige filmuttrykk. Anja Breiens «Hustruer» kommer vi på. Og Vibeke Løkkebergs «Åpenbaringen», som virkelig ikke liknet på noen annen film, verken her til lands eller ute. En film som «blødde» – som fortalte om en kvinne som ingen lenger hadde bruk for, verken i arbeidslivet eller i privatlivet. (Granum, 1979b)

På 70-tallet gjorde Vibeke Løkkeberg det klart at hun ikke oppfattet film og filmskapning som et mål i seg selv, men som et middel til å formidle et budskap. Likevel var ikke *Åpenbaringen* bare en politisk debattfilm, men en film som reiste eksistensielle problemstillinger – ut fra en kvinnelig erfaringsbakgrunn. Løkkeberg påpekte flere steder at *Åpenbaringen* var en «dypt emosjonell film» som hadde utgangspunkt i at hun i lengre tid hadde blitt plaget av et deprimerende bilde: «Et bilde av en middelaldrende kvinne som står ved et vindu og skjærer pulsårene over på seg» (Anjo, 1977). At norske kritikere både berømmet Løkkeberg i 1977 for å være modig og mente *Åpenbaringen* var noe mer enn en kvinnefilm, viser at det var mulig for en kvinnelig regissør å både ta opp «kvinneproblemer» og bli oppfattet av samtiden som filmkunstner. Når Løkkeberg ble anklaget for å være privat, hang dette først og fremst sammen med hennes og ektemannens medvirkning i filmen som skuespillere. Det at kvinnesak i seg selv sto så sentralt i disse årene kan ha bidratt til at selve temaet den middelaldrende kvinnens erfaringsverden ikke ble oppfattet som for privat for kunstnerisk oppmerksomhet. Filmen viste frem sanitetsbind og den aldrende kvinnekroppen og var i høyeste grad personlig ved at den tok utgangspunkt i personlige og eksistensielle erfaringer: «Mitt mål har alltid gått ut på å være så personlig som mulig. Jeg er meget privat når jeg lager film, og det har jeg tenkt å fortsette med. Jeg lager selvsagt ikke film om mitt eget privatliv, men film om det jeg er opptatt av i øyeblikket» (Eklund, 1977).

Løkkeberg fremhevet også produksjonsformen som sentral for muligheten til å lage personlig film. I likhet med Anja Breien så hun med skepsis på Norsk Film og det norske filmmiljøet:

Det virker jo egentlig som om filmen og talentet egentlig ikke betyr noe, når alt kommer til alt. Vi som lager film her i landet, får liksom ikke til å komme sammen og diskutere for eksempel kunstneriske spørsmål. Det hele er en lukket boks – filmene ser likedan ut. Det er som om vi ikke tør blottstille oss fullt ut, vi tør ikke å være personlige. Selv har jeg lyst til å fortsette den produksjonsformen vi brukte i *Åpenbaringen*, den lette upretensiøse måten å jobbe på tiltaler meg mer enn de store, tunge produksjonene som Norsk Film ofte står bak. (Granum, 1979b)

6.2 *Filmavisa*: Auteurbegrepet i møte med nytt mediebilde og høyrebølge

I 1981 ventet norske filmfolk spent på den første filmmeldingen som var blitt utsatt en rekke ganger. Diagnostiseringen av norsk film og spekulasjonene omkring norsk films fremtid i det nye medielandskapet hjemsøkte *Filmavisas* spalter.²¹⁷ Gro Harlem Brundtlands regjering la frem stortingsmeldingen *Filmen og samfunnet* rett før de borgerlige vant valget, og da den ble trukket tilbake, forsvant den fort ut av tidsskriftenes spalter. I 1983 presenterte Willoch-regjeringen og Norges første kulturminister Lars Roar Langslet filmmeldingen *Filmen i mediesamfunnet*. Det er denne meldingen som knyttes til den nye medievirkeligheten som har fått betegnelsen «det store hamskiftet» i norsk mediehistorie:

De siste to tiår av det 20. århundre undergikk det norske mediesystemet en transformasjon uten sidestykke i henseende til organisasjon og eierform. ... Samtiden hadde følelsen av at en ny kraft trengte seg inn og blandet seg med virksomheten, en kraft som nok var kjent fra andre bransjer og industrier, men som ikke tidligere hadde latt seg merke i mediesektoren med alle dens tradisjoner og statlige bindinger. Denne kraften var den frie kapitalbevegelsen. Markedet meldte seg nå med sine krav. (Bastiansen & Dahl, 2003, s. 457)

Stikkordene i høyreregjeringens filmmelding var liberalisering, privatisering og deregulering. For filmens del krevde dette mer kapital og åpnet for kommandittselskaper som skapte en kortvarig klondykestemning i norsk film i perioden 1985–1988, før skattereglene ble strammet inn. *Orions belte* (1985) innvarslet det som har blitt betegnet som «helikopterperioden» – første fase i det Iversen og Solum beskriver som den norske filmbølgen. Med helikopterperioden mente man, ifølge Per Haddal, «filmer med gutteaktig fascinasjon av maskiner, helikoptre, dykkerklokker, atombomber, stormaktsjakk. ... og [med] en tilbakevending til Hollywood-dramaturgi, som består av Aristoteles-prinsippene samt myter, sagn og eventyr tilsatt litt ekstra adrenalin» (1992, s. 400). Denne tendensen i 80-tallsfilmen blir gjerne forstått i lys av den nye filmmeldingen og den nye finansieringsformen, men som Yngvar Ustvedt har påpekt, kan ikke utviklingen bare forstås i lys av høyrepolitikk:

Høyrebølgen kom egentlig ikke fra Høyre som politisk parti. Den lå bare plutselig i luften. På trikker og busser, på restauranter og i køer svirret det med ett nye ord og begreper: formynderstat, skatteplyndring, sosialtrygd til opp under armene, reguleringsvanvidd, fullmaktslover. (Ustvedt, 1993, s. 356)

²¹⁷ Se for eksempel lederen «Fra en sykeseng» (Foss, 1981d). Også fraværet av støtte til kortfilm og dokumentarfilm var et tema som blant annet ble trukket frem som en av grunnene til det lave nivået på spillefilmene: Norge hadde fått verdens dyreste filmskole, siden regissørene måtte lære som spillefilmdebutanter.

Som vi så i kapittel 5, avtegnet den nye tidsånden seg også i «den nye *Filmavisa*», der redaksjonen i 1980 tok en helomvending. Etter at norsk films elendighet var slått fast ved festivalen i Skien september 1980, var norsk filmbransje i ferd med å reorientere seg for å gjenvinne publikums, kritikernes og de bevilgende myndighetenes tillit i det nye tiåret. I høy grad handlet dette om å bevege seg bort fra den politiske og sosialt forankrede filmen og mot film med publikumsappell. Slik var *Filmavisa* i takt med Kultur-Norge, der den politiske kunsten ble satt på sidelinjen og kunstnerne selv ble mer opptatt av allmenngyldige og tidløse temaer (Ustvedt, 1993, s. 356).

Hvordan foregikk denne verdiomveltningen i den norske filmkulturen? Og hvordan avtegner den seg i bruken av auteurbegrepet? Her vil jeg skissere det nye semantiske feltet som ble dannet i den nye *Filmavisa* (1980–1981), og hvordan man nå tenkte omkring film og kvalitet *i forkant* av den nye filmmeldingens filmpolitiske føringer for norsk film. I dette begrepshistoriske perspektivet er det interessante at selve artikuleringen av en situasjon også bidrar til å forme oppfatningen av situasjonen ved å sette erfaringer på begrep. For denne studiens del er det derfor interessant at det i *Filmavisa* i 1980 var maktpåliggende å vise hvordan selve ideen om regissøren som auteur – fordi den hadde blitt misforstått og misbrukt av norske regissører – hadde vært skadelig for den norske filmen og ikke minst for det norske publikummets tillit til norsk film. For når redaksjonen i *Filmavisa*, ved inngangen til 1980-tallet, hevdet at norsk film var basert på et misforstått auteurbegrep, var det en særskilt norsk erfaring som ble investert i begrepet, og som man ønsket å renske det for.

6.2.1 Amatørauteur versus profesjonell filmkunstner

Som vist i forrige kapittel var den nye *Filmavisas* hovedankepunkt mot norsk filmproduksjon at den ikke var på et teknisk og faglig høyt nok nivå, slik det blant annet kom til uttrykk i lederen «Tilbake til verktøyet» signert Oddvar Foss (1981e). Her ble det hevdet at norske filmskapere «påfallende ofte neglisjerer grunnleggende profesjonalitetskrav», og at man i utlandet fant «norsk film uinteressant fordi den rett og slett er for dårlig.» Etter at amatørbegrepet ble et honnørord på 70-tallet, ser man derfor igjen en endring i forholdet mellom begrepene auteur og amatør i det semantiske feltet. Dette kom tydelig til uttrykk da den tidligere auteur-vennlige Oddvar Foss (1981a) nå knyttet auteurbegrepet til «egosentrisme» da han karakteriserte Egil Kolstøys *Arme syndige menneske* som «en dypt personlig bekjennelse» og «et monument over egosentrisitetens tiår i norsk filmhistorie.» Videre karakteriserte Foss Roar Skolmens «filmosofi [som] en ren egenerapi» og *I ungdommens makt* som «private dagboksnotater». Som nevnt i kapittel 5 ble motbegrepsparet i den nye *Filmavisas* ledere og

artikler i 1980 og 1981 profesjonell versus auteur/amatør, slik det også hadde vært i auteurkri-
tikken i *Cahiers du cinéma* på 1950-tallet, men med motsatt fortegn. Det semantiske feltet
rundt begrepet ble nå negativt ladet. Fra et talehandlingsperspektiv medførte dette at talehand-
lingene man kunne utføre med begrepene, ble reversert. Profesjonell var nå en betegnelse man
brukte for å hylle, mens auteur ble brukt nedsettende om en filmskaper – i norsk sammenheng.
Filmen var ikke lenger en personlig uttrykksform der de kunstneriske intensjonene var sent-
rale. I 1980 var film en «avansert teknisk meddelelsesform» der det først og fremst var den
faglige kompetansen som garanterte for kvaliteten.²¹⁸

Derfor sto gamle helter og idealer for fall i den «nye» *Filmavisa*. Mens Paal Helge
Haugen i det første nummeret i 1980 så på Wam og Vennerøds filmer gjennom 70-tallet som
nyskapende i norsk film, rangerte Oddvar Foss den siste *Olsenbanden*-filmen høyere enn
Wam og Vennerøds film i sin kritikk av *Julia, Julia* i 1981:

De peker gjerne på publikumsoppslutning som kvalitetsmål på sine egne
filmer, men ser samtidig foraktfullt ned på filmer av typen Olsenbanden,
som vitterlig har et mer solid publikumstekke enn det Wam/Vennerødske
sirkus. Forskjellen er vel bare at Olsenbanden ikke kvalifiserer som «au-
teur-film»; De gjennomsyres ikke av en finstemt kunstnerisk sensibilitet
og personlighet, slik Wam og Vennerøds kreasjoner angivelig gjør. Selv
har jeg uendelig mye mer respekt for Olsenbandens bravader, ettersom
filmene ikke gir seg ut for å være noe annet enn hva de er. (Foss, 1981b,
s. 19)

I denne sammenheng er det mindre relevant hvorvidt Wam og Vennerøds film var god eller
dårlig, selv om dette spiller inn for Foss' fordømmelse av deres siste film. Det sentrale for
begrepsanalysen er at nye dyder blir lansert ved at filmen ikke blir kritisert ut fra filmskape-
rens idealer, men ut fra et nytt verdisett. «Auteur-film» er ikke et honnørord hos Foss, men
betegner snarere et falskt flagg Wam og Vennerød har seilt under, og som fordekker de vir-
kelige dydene: profesjonalitet, håndverk og ydmykhet. De kunstnerisk ambisiøse filmene ble
nå sett på som pretensiøse og ekshibisjonistiske.

²¹⁸ Et annen linje som kunne ha blitt utviklet her, er koblingen til auteurbegrepet innen amerikansk filmhisto-
rie, særlig i Andrew Sarris' artikkel «Notes on the Auteur Theory in 1962» og senere i *The American Cinema*
(1968). Mens det håndverksmessige aspektet var nedtonet i auteurkritikernes auteurbegrep, hevdet Sarris i
1962 at «the premise of the auteur theory is the technical competence of a director as a criterion of value»
(Sarris, 2008, s. 43). Følgelig ville en regissør uten den nødvendige tekniske kompetansen automatisk bli bort-
vist fra «the pantheon of directors.» De to øvrige kriteriene for å kunne kalle en regissør for auteur var ifølge
Sarris at regissøren etterlater sin personlige stil i flere filmer, og videre at filmene kan sies å ha en indre me-
ning (*interior meaning*). I tillegg argumenterte Sarris for at auteurbegrepet ikke burde være forbeholdt en liten
europeisk filmkunstner-elite, men at det også kunne brukes om den jevne Hollywood-regissøren: «Conse-
quently, I now regard the auteur theory primarily as a critical device for recording the history of American cin-
ema, the only cinema in the world worth exploring in depth beneath the frosting of a great few directors»
(Sarris, 2008, s. 42).

Hos Wam og Vennerød finnes verken håndverk eller humor. Her finnes bare en serie løst sammenflettede innfall som unnviker alle vanskeligheter og krav fordi de kan gjemme seg bak alibiet «kunst». Et magisk ord som i Film-Norge automatisk gjør produktene uanalyserbare og uangripelige. Uten dette alibiet – så uunnværlig for alle selvtilfredse ekshibisjonister – hadde deres bløff vært avslørt for lenge siden. (Foss, 1981b, s. 19)

Olsenbanden gir seg aldri! var også en av de få norske filmene som fikk en relativt god kritikk av *Filmavisas* Andrew Szepesy. Etter å ha gått gjennom de ulike funksjonene i filmproduksjonen og under overskriften «Temaet» bemerket: «Ha, ha!», konkluderte Szepesy:

På tross av alle vanskelighetene ble filmen ferdig i tide, og innenfor budsjettrammen. Dette er i seg selv de første tegn på profesjonalisme. Bortsett fra en eller to dumme og vanligvis unødvendige slappheter ... er arbeidet i denne filmen overraskende profesjonelt og en god del bedre enn en hvilken som helst «Carry-on»-serie jeg har sett. Beklageligvis kan jeg ikke si at jeg personlig liker denne typen film, eller at jeg fant den spesielt morsom. På den annen side er den avgjort et utropstegn sammenlignet med slikt pretensiosøst og amatørmessig tull som *Julia, Julia* eller *I ungdommens makt*. Ellevte episode av *Olsenbanden* mistenker jeg for å bli en av de få norske filmene som oppnår tilfredsstillende publikumskontakt dette året, og – stikk i strid med gjengse oppfatninger i dagens kretser av norske filmmakere – kan jeg ikke si det er totalt ufortjent. (Szepesy, 1981b, s. 16)

Tematisk seriøsitet ble underordnet profesjonalitet og publikumskontakt. I tillegg til håndverksmessig kunnen ble administrativ kunnen, det å holde seg innenfor budsjett, et kriterium for profesjonalitet. Szepesy inntok også en ny kritikerrolle idet han sidestilte sin egen smak med publikums.

Auteur-film var ikke lenger en farbar vei for norske filmfolk ifølge *Filmavisas*, selv om det unntaksvis kunne lykkes, som for Vibeke Løkkeberg med *Løperjenten*. I sin siste leder «Quo Vadis?» i *Filmavisas* siste utgave staket Sølve Skagen ut to ulike retninger norsk film kunne ta i 1981: «Løkkeberg-veien er udiskutabel, mens Fløgstad-veien er høyst diskutabel» (Skagen, 1981d, s. 9). Løkkeberg-veien var, i korte trekk, 70-tallets vei, det vil si den som satset på å frembringe auteur-filmer i et motsetningsforhold til den kommersielle filmen og særlig Hollywood-filmene. Løkkebergs suksess med *Løperjenten* ble beskrevet som et lykketreff, et unntak som bekreftet regelen. Det er den neste, Fløgstad-veien, jeg skal se kort på under.

6.2.2 Auteurfilm, sjangerfilm og populærfilm

Forfatteren Kjartan Fløgstad var sentral som fornyer og formidler av det litterære klimaskiftet som fant sted i norsk litteratur fra 70 til 1980-tall (Rottem, 1996, s. 37). Fløgstads essays om populær kunst og kulturindustri, skrevet i tidsrommet 1975–1980 og utgitt i 1981, fikk stor

oppmerksomhet i en norsk filmkultur på jakt etter nye holdepunkter. I sitt siste nummer tryk- ket *Filmavisa* Fløgstads artikkel «Tordenveien», en hyllest til amerikansk sjangerfilm, B-film og særlig film noir. Verdiforskyvningen i retning av populære sjangre var et resultat av 70- tallets oppmykning av skillene mellom høyt og lavt, jamfør det utvidete kulturbegrepet, og av at politisk bevisste filmskapere så muligheten til å nå ut til et større publikum med sitt budskap ved hjelp av klassisk fortellende film og sjangerfilm.

Sidestillingen av auteurfilm og sjangerfilm kan spores tilbake til den offentlige utred- ningen *Import og distribusjon av spillefilm* fra 1978. Her ble det beskrevet hvordan sjanger- begrepet kom inn på 70-tallet med den nye Hollywood-filmen, som fornyet amerikansk film og endret europeernes oppfatning av dennes status.²¹⁹ Mens det rådet en oppfatning om gene- rell kunstnerisk krise i Europa etter 60-tallet, var det nå i Hollywood det skjedde. Utvalgets filmhistoriske gjennomgang kulminerer også med en omtale av den nye Hollywood-filmen, en avklaring av sjangerbegrepet og en redegjørelse for hvordan det ble anvendt:

Det er nettopp gjentakelsen – stereotypien – som karakteriserer genre- filmen. Genrefilm, slik begrepet er brukt i utredningen, er å forstå som bevisste etterlikninger av filmer som har vært – eller som produsentene antar vil komme til å bli – mytedannende og gi [sic] grunnlag for kom- mersiell suksess. Når begrepet genrefilm overhodet har kunnet oppstå, skyldes det at filmindustrien bevisst har satt seg fore å skape genre ved å gjenta og gjøre til klisjeer typiske trekk fra en opprinnelig original (gen- reskapende) film. De kunstneriske verdier som måtte ha vært til stede i originalen, går gjerne tapt i den plagierende film, men ikke nødvendigvis. (NOU, 1978, s. 22)

Med det siste innskuddet, «men ikke nødvendigvis», antyder at det semantiske feltet auteurbe- grepet inngikk i, var i bevegelse. Anne-Lise With (1992) hevder at det på tross av utvalgets forbehold er liten tvil om hvilken ende av verdiskalaen de to filmtypene, auteurfilm og sjang- erfilm, befinner seg på hos rapportens forfattere: i den første. Men kanskje er det mulig å se dette som en forsiktig måte å omskrive tradisjonelle verdier på. I rapporten fikk begrepet au- teurfilm ikke en normativ funksjon, men en deskriptiv. En auteurfilm var ikke nødvendigvis en film som var god nok til å tjene som forbilde, og i prinsippet dreide det seg ikke om en kvalitetsmessig forskjell:

Begrepene auteurfilm og genrefilm må ikke oppfattes som kvalitetsbe- stemmelser, selv om begrepene i sitt utgangspunkt - originalitet versus etterlikning – kan sies å ha kvalitetsmessige implikasjoner. En genrefilm kan være meget god, (*Chinatown* er et eksempel på dette), liksom en au- teurfilm kan være mislykket. (NOU, 1978, s. 22)

²¹⁹ Utvalget ble nedsatt i 1974 og besto av medlemmene i Norsk filmråd i tillegg til tre spesialoppnevnte repre- sentanter.

I utredningen ble det påpekt at man bevisst hadde gått bort fra å bygge på betegnelser som kunsthfilm, seriøs film eller verdifull film, som ofte ble brukt i filmsammenheng. I stedet hadde man valgt «å benytte betegnelsene trivialfilm og ambisiøs film for å karakterisere henholdsvis den halvgode eller dårlige filmen og den kvalitativt fremragende» (NOU, 1978, s. 22). Kvalitetskriteriet synes likevel å ha vært moralsk forankret i 1978: «Spørsmålet er ikke hvorvidt action-filmens 'vulgær-estetikk' har eksistensberettigelse, men mere hvorvidt de holdninger og verdier som formidles gjennom denne, kan sies å være kulturpolitisk forsvarlige.» Fra å ha representert erkefienden ved inngangen til 70-tallet, mente man at den nye amerikanske sjangerfilmen hadde lyktes bedre enn europeisk auteurfilm med å formidle budskap med politisk, feministisk og systemkritisk brodd. Dette er også tema i Sylvi Kalmars artikkel i *Kontrast* 1980 med tittelen «Den politiske film».

Ifølge Kalmar (1980, s. 15) var politisk film en film som *fungerer* politisk: «Uten et publikum kan en film ikke fungere politisk. Altså er ikke den film politisk som ingen bryr seg om å se.» Filmskaperens intensjon som garanti for filmens funksjon var ikke en del av denne ligningen, der publikum ble den sentrale kategorien. I stedet sto regissøren, ifølge Kalmar (1980, s. 9), overfor et nytt moralsk dilemma: «Skal man spille med eller mot filmindustrien? Og eventuelt: Hvor langt er det forsvarlig å gå i problemforenkling og mytetenkning selv om Skurken nå skulle være Krigen og Kapitalismen?» Det helt nye i Kalmars essay fra 1980 var at det ikke knytter forventningene til filmskaperens nyskapende evner, men til filmindustrien og «kapitalismens iboende kontradiksjon»:

Kanskje blir det filmindustrien selv, og slett ikke de marginale grupper i produksjonssektoren, som kommer til å løse problemet. Kanskje filmindustrien snart har eksploatert seg selv. Det hører til kapitalismens vesen at den bryter ned det grunnlag den selv hviler på. (Kalmar, 1980, s. 15)

Om ikke Kalmars profeti for den kapitalistiske filmindustrien holdt stikk, ble det tydelig at man nå mente at auteurfilmen hadde undergravd seg selv. Det endelige nådestøtet kom fra annet hold, med Kjartan Fløgstads essaysamling *Loven vest for Pecos* fra 1981. I Sølve Skagens leder i *Filmavisa* blir det klart at Sylvi Kalmars dilemma «Skal man spille med eller mot filmindustrien?» var irrelevant:

Fløgstad beveger seg langt forbi den pliktskyldige debatten fra tidlig 70-tall om å gi populærfilmen motsatt politisk fortegn. Formen mytene får i populærfilmen, sier Fløgstad, innholder det «budskapet» som er det grunnleggende i mytene. Altså er det ikke snakk om å helle ny vin i gamle skinnsekker. En progressiv *James Bond* er like umulig å tenke seg som en revolusjonær *Olsenbande*. (Skagen, 1981d, s. 7)

I essayet «Tordenveien», som *Filmavisa* trykket i sin helhet, argumenterte Fløgstad for at det var påkrevd å ta i bruk populærkulturens virkemiddel hvis filmkunsten skulle overleve. Når han selv skrev romaner, var det for å «skapa noko ut frå eit sosialistisk medvit som kan innfri dei samme lystene» (Fløgstad, 1981b, s. 70). Mens underholdningsfilm og populærkultur tidligere ble sett på som konsumvarer som gjorde publikum til passive konsumenter (og som i tillegg indoktrinerte dem med borgerlig ideologi og gjorde dem til ofre for en kapitalistisk filmindustri), ble folks preferanser nå sett i et helt annet lys.

Populærfilmens behandling av myter var det sentrale for Fløgstads inngang til film i *Loven vest for pecos* (1981a). Ifølge Fløgstad virket sjangerfilmens sjangre som en slags «kulturell stenografi» for universelle myter, og disse er nå hevet over moralske dommer:

For å kunne avlevera sin mytiske budskap på ein effektiv måte, tvingar genren opphavsmennene til hardkokt realisme, som ikkje først og fremst er betinga av moralske dygder som ærlegdom og kunstnarleg integritet. Og i dei aller fleste tilfelle endå mykje mindre av ønsket om å bidra til sosiale omveltingar i sosialistisk retning. (Fløgstad, 1981a, s. 99)

Fløgstad tok utgangspunkt i kulturfilosofen og litteraturforskeren Mikhail Bakhtins teori om språkets dialogiske aspekt og den «polyfone romanen». Jeg skal ikke utdype Bakhtins teori her, men peke på hvordan Fløgstads tilnærming til film med utgangspunkt i Bakhtins skille mellom monologisk og dialogisk kulturuttrykk lar det bli tydelig at den norske litteraturen kan sammenlignes med den borgerlige romanen slik Bakhtin beskriver denne som monologisk (i motsetning til Dostojevskis polyfone romaner): «Framstillinga av ein idé i litteraturen (og ikkje minst i den norske litteraturen) er såleis oftast monologisk. Ideen blir eitt med forma» (Fløgstad, 1981a, s. 11). Populærfilmen og sjangerfilmen knyttes derimot til det dialogiske i kulturen, og det dialogiske har sitt opphav i den folkelige tradisjonen, som er karnevalesk og subversiv. Foruten i kriminallitteraturen fant Fløgstad den samme syntesen i sjangerfilmen, som han oppfattet som både folkelig og kunstnerisk. Det var her sjangerfilm, og da særlig B-film og film noir, fikk en oppreisning på bekostning av den etablerte kunstneriske filmen. Videre knyttet Fløgstad sjangerfilmen til begrepet autentisitet, som tidligere hadde vært garantert av filmkunstnerens personlighet. Denne autentisiteten ble nå forankret i mytene og publikums opplevelse, som hadde vært neglisjert av den norske kulturradikale eliten som

i hovudsak ser dei karnevalistiske mytologiane som fordummande, diskriminerande, indoktrinerande, høgrevridde, banaliserande, konsumentpropaganderande, reaksjonære og passiviserande. Dette er sterke adjektiv og karakteristikkar av det publikum som igjen og igjen, år etter år,

kjem tilbake til kinosalane for å sjå dei same rituala utspela seg, sluttopp-gjeret i den mennesketomme gata i westernfilmen, bilforfølginga i krim-filmen, danseopptrinnet i musicalen, det aktverdige kysset i kjærleiks-filmen. Sjølv føler eg meg iallfall personleg fornærma, og eg spør også om vi, som på ein eller annan måte kallar oss bevisste, kritiske kunstnarar har rett til å ta frå folk desse opplevingane og desse mytene, desse auten-tiske opplevingane, som eg vil hevda at dei er, utan for vår del å kunna tilby noko som oppfyller dei same behova. (Fløgstad, 1981b, s. 70)

Dette siste nummeret av *Filmavisa* var sterkt preget av Fløgstads artikkel, selv om også den «beinharde kommersialismen» i Hollywood-industrien ble belyst i artikkelen «Hurra for Hol-lywood?» I *Filmavisas* siste leder erklærte Sølve Skagen (1981d, s. 9): «Vårt våpen er krea-tivitet, autentisitet, kvalitet.» Det sistnevnte var da først og fremst forstått som håndverksmes-sig dyktighet, og ordet autentisitet viste til filmenes folkelige forankring i de kollektive my-tene, ikke i en skapende personlighet: «Det er snakk om å kaste seg utpå og la seg synke ned i folkedypet. Der nede i grumset er det hemmelighetene ligger. Og vi må ikke rygge tilbake for det vi finner», skrev Skagen i *Filmavisas* siste nummer.

Motsetningsforholdet mellom kommersialisme og kritisk film oppløste seg med ett slag idet man tok utgangspunkt i de universelle mytene og den folkelige tradisjonen. Samtidig som auteurbegrepet ble knyttet til amatørkultur, ble det også knyttet til den smale og elitistiske filmen. Denne blandingen av ideologisk tankegods og verdisett som ble investert i auteurbe-grepet, gjorde at det kunne brukes som søppelkasse for det meste, enten det var for privat, for elitistisk eller for amatørmessig. Samtidig er det tydelig at et nytt auteurbegrep kan sies å oppstå som en negasjon av det som ble fremholdt som et misforstått auteurbegrep. I det føl-gende vil jeg argumentere for at *Filmavisa* i 1980 relanserte et auteurbegrep der kvalitet, som hos auteurkritikerne, ble knyttet til filmens form heller enn til innhold.

6.2.3 Teori, kritikk og et kreativt miljø

Den nye *Filmavisa* oppfattet den politiske, økonomiske og teknologiske situasjonen i samtida som avgjørende for norsk films fremtid. Den nye mediesituasjonen – som truet filmens posi-sjon –, skapte et behov for en opprustning av norsk filmkultur. I det første nummeret i 1980 skrev *Filmavisas* Sølve Skagen på lederplass:

I ti år har vi sett hvordan de audiovisuelle mediene har tatt over felt etter felt – underholdning, nyhetsformidling, undervisning, forskning, tek-nikk, arbeidsliv, fritid etc. Det er på høy tid at vi begynner å ta filmen på alvor. I nær fremtid vil audiovisuelle produkter være den mest bevisst-hetsformende faktor på denne kloden (hvis de ikke alt *er* det) og vår ho-vedkilde til selvforståelse. Det er en eksplosjon som pågår. Skal vi la oss slå til marken eller være med? *Kan* vi være med? Med kunnskapsmangel og slumrende ambisjoner? Med en produksjonssituasjon som er en klamp

om foten, og bevilgninger som er mikroskopiske i den store sammenhengen? Faktisk skjer det saker og ting her på berget også. Departementet arbeider med Filmmeldinga, som skal reorganisere hele filmlivet i Norge. ... Målet må være en filmproduksjon som avtvinger respekt, en filmproduksjon som i kraft av dyktighet, innsikt og originalitet kan stå på egne ben. For dette er forutsetningen for at våre filmer skal kunne få en konstruktiv og betydningsfull funksjon i samfunnet. Derfor må også *Filmavisa* skjerpe seg for å kunne fylle rollen som veiviser, katalysator og vaktbikkje. (Skagen, 1980a, s. 6-7)

I tråd med *Filmavisas* målsetning om å være en katalysator og veiviser for norsk film ble flere norske filmer grundig kritisert i hvert nummer, dessuten enkelte utvalgte internasjonale mesterverk. I tillegg skrev *Filmavisas* redaksjon og storredaksjon essays om norsk filmhistorie og filmteori fikk en sentral plass i Andrew Szepesys teoriserie «Syn og sagn» som gikk over 3–5 sider i hvert nummer.²²⁰ I tillegg ble det sett som avgjørende å skape et kreativt miljø, på linje med det de hadde fått til i Frankrike på 1950-tallet:

Det er totaliteten vi mangler – et utdanningscenter, adgang til filmhistorien, næranalyse av filmer, teoretiske studier og diskusjoner. Uten disse forutsetningene får vi ikke startet den prosessen som kalles *et kreativt miljø*. Og uten et kreativt miljø ingen spennende filmproduksjon. All erfaring tilsier at når teori og praksis finner hverandre i et levende miljø, først da skjer det noe: Revolusjonsfilmen i Sovjet og ekspresjonismen i Tyskland på 20-tallet, neorealismen i Italia etter krigen, nybølgen i Frankrike på 60-tallet og den vest-tyske filmen i dag. (Skagen, 1980a, s. 5)

Det første cinemateket i Norge ble opprettet i 1980, og det ble mer aktivitet omkring filmklubbene da den marxistiske fasen var over. Formann i Norsk Filmforbund Peter Bøe pekte også på at det nyopprettede filmhuset i Oslo sprang ut av behovet for et filmmiljø der folk som jobbet praktisk og teoretisk med film, kunne komme sammen. I intervju med *Filmavisa* Morten Fastvold og Oddvar Foss uttalte Peter Bøe at det fantes en viss angst blant filmfolk for å diskutere filmsyn, «muligens fordi man er redd for å avsløre hva man selv sitter eller ikke sitter med» (Fastvold & Foss, 1981, s. 27). Som Breien og Løkkeberg så Bøe et behov for større åpenhet i filmmiljøet.

Det som ble oppfattet som en lammende snillhet mot norsk film i filmkritikk skulle imøtegås. *Filmavisa* skulle ikke vise barmhjertighet. Norske filmer ble anmeldt, og særlig Szepesy, som fra 1980 også var hovedlærer ved studieavdelingen i Norsk Film, fikk stor betydning i disse årene. Målet var å gi både filmteoretisk og håndverksmessig skoling. Szepesys filmkritiske praksis skilte seg radikalt fra den tradisjonelle norske filmkritikken, og det

²²⁰ *Filmavisa* trykket fire teoretiske tekster av Szepesy som ble oversatt av redaksjonsmedlemmene fra engelsk til norsk: «Magi og hverdagsrealisme» (1980d), «Ideer kontra instinkter» (1980e), «Filmens grunnprinsipper» (1981d) og «Utgangspunkter» (1981c).

var også meningen. I tråd med auteurkritikerne var det nå viktig for kritikeren å demonstrere sine kunnskaper om filmhistorien, og Szepesy sammenstilte de norske filmene med filmhistoriens klassikere og fremviste detaljkunnskap både om filmhistorien, filmteknikk og filmteori i kritikkene sine. *Filmavisa* skilte seg likevel fra for eksempel *Cahiers*-kritikerne. I motsetning til de franske kritikerne, som praktiserte skapende filmkritikk, slaktet Szepesy det meste han kom over av norsk film. Derimot var kritikkene av de store internasjonale mestrene langt mer skapende. Mens det i kritikkene av de norske filmene ble operert med et negativt ladet «misforstått» auteurbegrep, kom det et positivt ladet auteurbegrep til uttrykk mellom linjene i behandlingen av internasjonale mesterverker.

I det første nummeret i 1980 presenterte Oddvar Foss den tyske episke filmens filmkunstnere historisk og kritisk, men uten å rokke ved regissørenes legitimitet som auteurs. I sitt notat om Woody Allen åpnet Szepesy for at film kan lykkes når en filmskaper tok utgangspunkt i egne erfaringer, stikk i strid med det Szepesy hevdet var hovedregelen for norske filmskaper: «Et interessant poeng i Allens utvikling er at suksessen kommer da han endelig gir opp sitt halsbrekkende jag etter å være morsom og slår seg til ro med å lage film om privatlivet til en skranglete, urban og intellektuell jøde som til forveksling ligner ham selv» (Szepesy, 1980c).

I det første nummeret i 1981 dominerte Akira Kurosawa og hans siste film *Kagemusha* det norske filmtidsskriftet. I tråd med den internasjonale anerkjennelsen av Kurosawa som en auteur, institusjonalisert både av *Cahiers du cinéma* og europeiske filmfestivaler, holdt *Filmavisas* Morten Fastvold (1981) frem billedmessig patos og filmatisk nytelse som sentrale for beskrivelsen av Kurosawas filmer.²²¹ Særlig Harald Kolstads essay «Akira Kurosawa – den visuelle fortellerkunstens mester» er en oppvisning av auteurkritikk slik vi kjenner den fra *Cahiers* på 1950-tallet. «Filmen er i ferd med å krepere som kunst», skrev Kolstad, «på grunn av mangel på estetisk bevissthet og ærgjerrighet» (1981a, s. 31-32). I denne situasjon blir *Kagemushas* svakheter, og den har noen, av underordnet betydning mot den betimelige påminnelsen den gir om hva film kan og bør være» (1981a, s. 39). Kolstad insisterte på at *Kagemusha* var «motgiften» til ikke bare Kurosawas egen kunstneriske krise, men også den japanske og den internasjonale krisen i filmen, «fordi filmene hans mer enn omtrent noen annen

²²¹ Siden Akira Kurosawas internasjonale gjennombrudd i 1950, da han ble hedret med Gullbjørnen på den internasjonale filmfestivalen i Venezia for *Rashomon*, har Kurosawas karriere som filmkunstner blitt knyttet til auteurbegreps fremvekst. Han ble hyllet både av franske og amerikanske filmkritikere, og både europeiske modernister (Bergman, Fellini) og regissører innen «New Hollywood» (Coppola, Lucas) på 70-tallet har holdt frem Kurosawa som en klar inspirasjon. Kolstads hyllest av den japanske regissøren og hans film *Kagemusha* var helt i takt med den internasjonale trenden. Filmen vant kategorien beste film i Cannes og en rekke andre internasjonale prestisjefestivaler og var nominert til enda flere.

moderne regissørs har det europeisk og amerikansk film i dag mangler: visuell form og visuell virtuositet.» Kurosawas «filmbilde-komposisjon» ble også betraktet i tråd med et romantisk auteurideal der enheten mellom verkets stil og kunstner var total:

Hans vitale dynamiske temperament, hans naturlige tilbøyelighet til en voldsom, umåteholden, sanselig bruk av alle filmmediets muligheter, er i harmoni med en sterkt ekspressiv, «overdreven» spillestil. Hans kjærlighet til billedkunst (han ville først bli maler) gjør det naturlig for ham å minutiøst komponere sine bilder. (Kolstad, 1981a, s. 32)

Ved å spore filmkunsten tilbake til kunstnerens personlighet og temperament, begikk Kolstad også en annen auteurkritisk stereotypi da han hevdet at en annen film av Kurosawa, *Den skjulte festning*, «unndrar seg analyse.» Kolstad (1981a, s. 39) satte også «parentes» rundt Kurosawas to kunstneriske katastrofer, siden de ikke «legger noe essensielt til bildet av ham som kunstner, eller trekker noe fra verdien av hans mesterverker.»

I det siste nummeret i 1981 viet redaksjonen stor plass til den myteomspunne russiske regissøren Andrej Tarkovskij, som var aktuell med Norges-premierer på *Speil* (1975) og *Stalker* (1979). *Filmavisa* presenterte Tarkovskij og filmene hans i flere tekstsjangre: regissør-intervju, filmanalyser og kommentarer til scenografi, billedkomposisjon, fargebruk, lyd og musikk. Hensikten med denne grundige gjennomgangen var å vise at film «ikke lenger [var] en mindreverdige kunstgren som man kan ta lett på, hvilket ikke minst Tarkovskijs filmer levende anskueliggjør» (Skagen, 1981c, s. 46). Den tsjekkisk-norske film- og teatermannen Lubo Mauer slo fra et østeuropeisk perspektiv fast at Tarkovskijs filmregi for en vesentlig del besto av «regissørens personlige utgangspunkt, hans temperament, livsholdning og nasjonale bakgrunn» (1981, s. 47). Auteurstatusen ble bekreftet i et intervju ført i pennen av sjefen for det finske filminstituttet Veikko Korkala, der Tarkovskij brettet ut en romantisk auteurskikkelse i *Filmavisa*: «Mine filmer bygger helt på mine personlige opplevelser. Min plikt som kunstner er å formidle til tilskueren hvordan jeg, nettopp jeg, oppfatter livet» (Korkala, 1981, s. 44).

Ingen steder ble Tarkovskijs romantiske auteurskikkelse imøtegått. Derimot bidro den norske forfatteren og filmkritikeren Carlos Wiggen (1981) til å forsterke dette bildet. For Wiggen var *Speil* langt mer enn en selvbiografisk film: «Det er en film som er personlig i strengeste forstand. Hele filmen uttrykker et sinn, og fortelleren blir å likne med jeg-et, oppmerksomheten, som undersøker sin egen bolig» (Wiggen, 1981, s. 50). For Wiggen var Tarkovskijs film uangripelig, ren kunst, personlig og esoterisk og bare tilgjengelig for de mest avanserte intellektuelle, eller for barn, som ifølge Wiggen og Tarkovskij selv var de beste kjennere av hans kunst: «Vi har glemt å forholde oss emosjonelt til kunsten – vi radbrekker

den, og glemmer å oppleve enkelt og direkte. Barn har denne umiddelbarheten og forstår mine filmer langt bedre enn kritikerne. Barn aksepterer nemlig mine filmer som de er» (Skagen, 1981c, s. 47).

I dette siste nummeret polemiserer Harald Kolstad (1981b) mot *Filmavisas* krav om profesjonalisme i sin hyllest av Erich Rohmers siste film. Kritikken bar tittelen «Men Bølgen var ikke død», og Rohmers film ble karakterisert som «eksemplarisk som et fullendt personlig kunstverk på film.» Ifølge Kolstad var det befriende med en film som vendte tilbake til «holdningene og metodene som preget den nye bølgens friskeste, mest autentiske fase, det vil si de to-tre siste åra av femtitallet.» Den mest sentrale dyden Kolstad holdt frem, var Rohmers «kunstneriske disiplin», som han hevdet hadde «lite å gjøre med den såkalte 'profesjonalismen', 'det gode håndverket' som enkelte [trodde ville] være norsk films frelse» (Kolstad, 1981b).

Det er mulig å se at på samme tid som auteurbegrepet ble koblet til norsk film på en negativ måte, fikk begrepet en positiv betydning når det ble knyttet til enkelte internasjonale filmkunstnere. Den kvalitative forskjellen mellom norsk og internasjonal film ble også poengtert ved at *Filmavisa* ofte spurte utenlandske filmfolk om de hadde sett norske filmer, og hva de syntes om dem. I intervjuet med Pål Gåbor fortalte den ungarske filmregissøren at han hadde sett Breiens *Arven* i Cannes, og omtalte den som «et sympatisk forsøk». Szepesy ønsket en utdypning: «Hør, vi befinner oss i en situasjon der vi er nødt til å være konkrete, detaljerte og frittalende. Høflighet hjelper oss lite» (1980a, s. 46). På dette ledende spørsmålet svarte Pål Gåbor kort: «Jeg er redd *Arven* ikke holder på internasjonalt nivå. Men jeg synes virkelig at den var et positivt forsøk. Ellers må jeg si at jeg misliker å uttale meg om en kollegas arbeid.»²²² Poenget med å rive ned filmer som hadde fått god mottakelse i Norge både av kritikere og av publikum, synes å være å demonstrere kvalitetsforskjellen. Proklameringen av det misforståtte auteurbegrepet, og det nyvaskede må også forstås i lys av *Filmavisas* polemikk og holdning ved inngangen til 80-tallet. Hva forteller de ulike reaksjonene tidsskriftet fremprovoserte om *Filmavisa* i sin samtid?

6.2.4 *Filmavisas* holdning og polemikk

Randi Østvold (2013) viser i sin masteroppgave at *Filmavisa* i 1977 ble tatt godt imot av den norske kulturoffentligheten, og at denne mottakelsen varte til og med omleggingen til nye

²²² Tilsvarende ble Neville Smith i *Filmavisas* intervju oppfordret til å utdype hvorfor han hadde sovnet etter noen få minutter under visningen av Mikkelsens *Liten Ida* (1981), og til å begi seg ut på en analyse av filmen han ikke hadde sett (Foss & Szepesy, 1981).

Filmavisa i 1980.²²³ Innen utgangen av 1980 var den gode stemningen surnet. I første omgang var dette en reaksjon på *Filmavisas* kritikk av den norske filmkritikerstanden. Etter hvert ble det også reagert på *Filmavisas* «spark under beltestedet», som ga tidsskriftet rykte som «norsk films offisielle slaktehus». Derneft stilte filmfolk og filmkritikere spørsmålstejn ved *Filmavisas* målsetning og metoder.

I sin anmeldelse av første nummer i 1981 karakteriserte Per Haddal *Filmavisas* redaksjon som formet av «lysende humanister som Eirik Blodøks» og spurte: «Hvorfor alle disse drastiske 'mord' på noen blodfattige norske filmer?» (1981a). Haddal presenterte sin egen forklaring på denne slakterlysten: «Kanskje man kan kalle redaksjonen i *Filmavisa* norsk films platonikere. De pleier sine forestillinger fra ideenes verden om hvordan norsk film bør se ut, men avspeilingen på kinoduken er så ufullkommen at redaksjonen geråder ut i det frykteligste norrøne raseri.»²²⁴

Oddvar Foss (1981e) kommenterte Haddals karakterisering på lederplass i samme nummer som tidsskriftet gjenga Haddals anmeldelse. Her hevdet han at *Filmavisas* målsetning var å fjerne seg fra smaksdiskusjonen som hadde dominert norsk filmkritikk og filmdebatt og i stedet konsentrere seg om profesjonalitetskrav til film. Dette virket ikke beroligende på Elsa Brita Marcussen (1981), som også stilte seg spørrende til *Filmavisas* metoder og målsetninger. Ifølge Marcussen hadde avisa en «stygg fremgangsmåte som gikk ut på å bekranse en filmarbeider med en del honnørord for deretter å frata ham eller henne æren», en behandling hun mente Wam og Vennerød, Laila Mikkelsen og Anja Breien var blitt utsatt for. Marcussen hadde heller ikke noe til overs for Szepesys «filmkritikk som kirurgi», som hun mente virket mer som «forelesning for den enkelte regissør» enn som «perspektivrik korrektur» til det *Filmavisa* hadde kalt «dagsavisens stemningsbetonte anmelderi».

Med de metoder *Filmavisa* bruker, har jeg vanskelig for å se at den kan fremelske fra auteur-forvillelsen befridde, yrkeskyndige, samarbeidsvillige filmarbeidere, som går inn for å lage «direkte» filmer under ledelse av ansvarlige og kreative produsenter (et ideal jeg synes å skimte mellom linjene). (E. B. Marcussen, 1981, s. 88)

Den tidligere kritikken om at det var problematisk å stikke seg fram eller ta til motmæle i det norske filmmiljøet, økte i styrke. Flere kritikere og filmskapere mente at *Filmavisa* ikke åpnet for, men snarere var til hinder for debatt, ettersom den som våget å kritisere avisa, risikerte å

²²³ Bare *Klassekampen*, som hadde hatt tette bånd til det venstre-radikale *Filmavisa*, var kritisk til den «nye» *Filmavisas* måte å utvise selvkritikk på på filmfolks vegne. Det ble karakterisert som «utidig og ukameratslig skittkasting», og «det nye *Filmavisa*» var «klart målretta mot den intellektuelle delen av småborgerskapet» (Østvold, 2013, s. 104).

²²⁴ Haddals anmeldelse i *Filmavisa* er et utdrag av kritikken publisert i *Aftenposten* 20. juli 1981.

«bli mistenkt for å be for sin syke mor, istedenfor å delta i diagnosen av den syke norske film» (E. B. Marcussen, 1981). Roar Skolmen (1981) mente i sitt leserinnlegg til den nye spalten «Ris og ros til Filmavisa» at redaksjonen i sin organisering av kritiske leserinnlegg underminerte leserinnleggets synspunkt ved å sørge for selv å ha det siste ordet. Dette støttes også av Østvolds (2013) analyse av *Filmavisas* debattpraksis. Også det faktum at *Filmavisas* redaksjonsmedlemmer hadde sentrale posisjoner i norsk filmkultur, gjorde det vanskelig å kritisere redaksjonens holdning.

Denne kritikken ble først reist av Nicole Macé i «Åpent brev til Filmavisa», trykket i det siste nummeret i 1980. Macé pekte på at *Filmavisas* redaksjon satt på begge sider av bordet: Sølve Skagen og Paal Helge Haugen var fra 1980 henholdsvis filmforbundets representant og leder i det tidligere mye diskuterte filmproduksjonsutvalget, som blant andre Arn-ljot Berg hadde gått hardt til angrep på. I 1980 stilnet disse diskusjonene da oppmerksomheten ble rettet mot filmarbeidernes profesjonalitet. Også Andrew Szepesy, av Per Haddal omtalt som «guruen i kretsen rundt *Filmavisa*», hadde veileder- og produsentrolle som leder for studieavdelingen i Norsk Film. *Filmavisas* Oddvar Foss hadde også verv innen filmutdanningen.

Hva hadde skjedd i norsk kulturliv, om Gyldendals sjefskonsulent, Sigmund Hoftun, og Nationaltheatrets stjernedramaturg, Liv Schøyen, hadde gått sammen om å danne et nytt litterært tidsskrift, med seg selv i redaktørstolen, og lansert det som det eneste blad av faglig kvalitet på markedet? Det hadde oppstått ramaskrik i vårt litterære miljø. Jeg tror begrepet korrupsjon hadde vært benyttet, og slengt frem og tilbake over frontlinjen. (Macé, 1980, s. 84)

Macé stilte spørsmål ved det hun så som en maktkonsentrasjon i det norske filmlivet. Særlig fryktet hun at norske filmfolk mer enn noensinne ikke ville skrive manuskripter og lage filmer for seg selv og for å kommunisere med publikum, «men for å behage Statens filmproduksjonsutvalg og dets alter ego, *Filmavisa*» (1980, s. 84). Umiddelbart etter Macés innlegg fulgte motsvaret fra *Filmavisas* Sølve Skagen, som imøtegikk alle Macés innsigelser som «demagogi som [skulle] punkteres.» Ifølge Skagen var det en populær forestilling at det at makt samles på få hender, var et onde. I stedet måtte man spørre seg hva makten skulle brukes til: «For mitt eget vedkommende, så ønsker jeg intenst norske filmer som har noe vesentlig å si, og som er i stand til å kommunisere dette til publikum ... Det håper vel Nicole Macé også? I så fall er det kanskje *bra* at undertegnede sitter i utvalget?» (1980b, s. 85). Macés kritiske brev til *Filmavisa* ble plukket grundig fra hverandre, og ballen lå død til Elsa Brita Marcussen plukket den opp et år senere. Marcussen pekte på at mennesker i slike dobbeltroller «innehar et særskilt ansvar for den tone som skal råde i et fagorgan og mellom filmarbeiderne i dette landet» (1981, s. 88). Også Arne Skouen i *Dagbladet* støttet Macé:

Slik får Nicole Macé sin engstelse mer enn bekreftet: Hun avslører dobbeltmenneskets rolle i kulturlivet, når det ikke engang aner at den er tvilsom. Fravær av denne anelsen er maktgledens vannmerke. Dette bør bekymre *Filmavisas* redaksjon, hvis noen har evnen til å ane poenget. (Sitert etter Østvold, 2013, s. 89)

Når det ble reist så mye kritikk mot *Filmavisa* i 1981, var det nettopp fordi det ble reagert mot redaksjonens innflytelse på norske filmdebatter og mot den definisjonsmakten den forvaltet.²²⁵ I Skagens svar til Macé fremgår det at *Filmavisas* siktemål nettopp var å øve innflytelse over synet på hva som skulle regnes for kvalitet: «Vi håper at den holdningen som kommer til uttrykk i *Filmavisa*, skal bli 'styrende', for vi ser denne holdningen som en av de få veiene ut av dvalen for norsk film.» Her kom det også fram at redaksjonen så sin egen holdning som et opprør mot etablissementet i norsk film:

Mye av tenkningen i norsk filmliv baserer seg på uformulerte myter. Elsa Brita Marcussen synes å ha blitt offer for én av dem. Det skjedde et generasjonsskifte i norsk film rundt 1970. Ungdommen tok over. Anja Breien, Per Blom, Oddvar Bull-Tuhus, Wam/Vennerød, Espen Thorstenson, Egil Kolstø m.fl. De møtte velvilje. Norsk film trengte friskt blod, trengte opprør. Elsa Brita Marcussen, og mange med henne, var velvillige. Men 12 år er gått. De unge er ikke fullt så unge lenger. Faktisk er de ganske middelaldrende. De har i dag selv blitt det etablissementet de en gang angrep. Når mener Elsa Brita Marcussen at tiden er inne til å skjerpe kravene? Ved fylte 50 år? 60 år? Debutantvelvilligheten kan strekkes så langt at det er absurd. (Skagen, 1981e)

Som Østvold (2013, s. 110) har påpekt, forelå det ingen planer om å legge ned *Filmavisa* på dette tidspunktet og redaksjonen planla et nytt nummer som skulle handle om myter i norsk filmproduksjon. Selv om det aldri ble skrevet, fremgår det av de øvrige numrene at en av disse uformulerte mytene som norsk filmliv hadde basert seg på, var ideen om regissøren som auteur. Når tidsskriftet gikk inn etter det siste nummeret i 1981, var det fordi Sølve Skagen, tidsskriftets ildsjel og primus motor, var opptatt med eget filmarbeid. Siden 1979 hadde han og Malte Wadman arbeidet med spillefilmen *Ja, vi elsker*, som fikk premiere i 1983. Skagens filmkritiske og redaksjonelle praksis i *Filmavisa* ble også forstått i lys av de filmkunstneriske ambisjonene hans. Randi Østvold har trukket fram Knut Bjørnskaus tolkning av Skagens utfall mot norsk presse i «Septembermordet» dithen at «Skagen plutselig har kommet på at han også er filmskaper og fremdeles har ambisjoner i den retning. Han er ikke den første i historien som finner balansegangen kritiker/utøvende kunster vanskelig» (Østvold, 2013, s. 107). Også

²²⁵ Per Haddals kritiske anmeldelser av *Filmavisa* sto i *Aftenposten*, mens Wam og Vennerød valgte å sende sin kritikk til *Film & Kino*, for at filmbransjen skulle «få en mulighet til å fordøye den uten en rottekejeft av et haleheng i samme nummer fra redaktøren av *Filmavisa*.» Filmskaperparet var også av den oppfatning at tidsskriftet burde legges ned, siden det ikke gavnet den norske filmproduksjonen (Østvold, 2013, s. 95-96).

Roar Skolmen antydte at *Filmavisas* polemiske praksis var strategisk: «Om den nye kritikerbanden i *Filmavisas* har en kvalt filmskaper i magen, eller om de er belastet med andre former for forurettet vrede, skal være usagt» (1981).

I lys av kritikkenes rettet mot *Filmavisas* holdning og polemikk etter omleggingen i 1980 er det tydelig at filmtidsskriftet, på samme måte som *Cahiers du cinéma* på 1950-tallet, inntok en antagonistisk rolle overfor det man så på som institusjonen norsk film. Seks år etter *Filmavisas* nedleggelse mente ildsjelen i tidsskriftet, Sølve Skagen, at *Filmavisas* hadde holdt internasjonale mål:

Vi laget et tidsskrift som ikke behøvde å skamme seg for noen, enten du sammenligner med *Chaplin* i Sverige, *Sight and Sound* i England, *Cahiers du cinéma* i Frankrike eller *Cineaste* i USA. Det lille, tilbakestående norske filmmiljøet frembrakte et tidsskrift som holdt internasjonale mål, enten du tror det eller ei! Denne sensasjonen gikk pressen hus forbi, og det samme skjedde i store deler av filmmiljøet, der man følte seg angrepet og lusleste bladet for å finne feil. (Svendsen & Simonsen, 1988, s. 18-19)

Østvold peker på at *Filmavisas* hadde for mange fiender og var for inkonsekvent til å kunne karakteriseres som et unglitterært tidsskrift. Like fullt er det verdt å merke seg *Filmavisas* polemiske og opposisjonelle holdning til etablissementet og redaksjonens mål om at tidsskriftets holdning skulle bli «styrende». Denne holdningen ble bekreftet ved at etablissementet, ved Axel Helgeland (1981) og Norsk Film, mente at *Filmavisas* aktivt gikk inn for «en negativ mytedannelse» ved å svartmale den etablerte filmen, og at Elsa Brita Marcussen med flere mente at *Filmavisas* brukte stygge metoder og hersketeknikker.²²⁶ Utad fremsto redaksjonen som en klikk estetiske vampyrer som hadde stor definisjonsmakt, og som det var farlig å opponere mot. Samtidig skrev *Filmavisas* varmt om et kreativt filmmiljø på linje med det som skapte de nye bølgen internasjonalt, og ønsket å være en katalysator for dette. Mellom linjene i den nye *Filmavisas* kan man se konturene av et auteurbegrep redaksjonen selv mente lå nærmere en fransk original enn den «misforståtte norske varianten» som hadde ført norsk film i ulykken.

6.2.5 Tilbakevending til et «opprinnelig» auteurbegrep?

I *Filmavisas* ble det snakket lite om *filmkunstnerens* kjennetegn. I stedet trer den «egentlige» auteur fram først og fremst ved negasjonen av et «misforstått auteurbegrep»: Fra å være privat og amatørmessig skulle filmkunsten bli *profesjonell* og *personlig*. Fra å være smal skulle

²²⁶ Axel Helgeland, direktør for Norsk Film, kritiserte Andrew Szepesy i samme nummer for å ha misbrukt statistikken til å svartmale den norske filmproduksjonen og publikumsoppslutningen på 70-tallet og slik bidra til å danne ondartede myter (Helgeland, 1981)

filmkunsten bli *universell*. Fra å være budskapsorientert skulle filmens eget *formspråk* stå i sentrum. Reaksjonen mot 70-tallsfilmen innebar slik en dreining mot en holdning til film som kunst med stor K. Tilsvarende har overgangen fra 70- til 80-tall innen litteraturen blitt beskrevet som en gjenoppdaging av en tidlig-modernistisk og romantisk tradisjon som utviklet seg parallelt med en poetikk som støttet opp om tanken om kunst for kunstens egen skyld (Rottem, 1996, s. 37-40). Denne dreiningen tok innen litteraturen form av en overgang fra tidsaktuelle problemstillinger til evige, allmenngyldige spørsmål, fra kollektivet til enkeltindividet, fra ytre sosiale forhold til indre sjeleliv, fra folkelig tilgjengelighet til «elitistisk kompleksitet», fra regional og nasjonal bevissthet til global orientering, fra budskapsdiktning til formspørsmål og fra realisme til ulike former for modernistisk og fantastisk diktning (Rottem, 1996, s. 39). Alle disse trekkene kommer også til uttrykk i *Filmavisas* holdning til den norske filmens behov for nyorientering på 80-tallet. De la også nye premisser for bruken av auteurbegrepet.

Auteurbegrepet ble koblet til 70-tallets amatørkultur og et utvidet kulturbegrep der den norske filmkulturens vektlegging av film som et saksorientert og personlig kunstnerisk uttrykk hadde åpnet bransjen for amatører. Disse hadde i sin tur brukt filmen enten til å lage politiske filmer eller som et ledd i en personlig form for selvutvikling i tråd med tanken om at alle er kreative og har rett til å uttrykke seg.²²⁷ For det første handlet kritikken om at filmen, som auteurfilm, ikke hadde blitt en selvstendig uttrykksform, men underordnet budskapet. For det andre ser det ut til at den norske varianten av «auteurfilm» ble rammet av de samme innvendingene som tradisjonelt har vært rettet mot kvinners kunstproduksjon: Den hører til den private sfæren (og er å sammenligne med dagboksnotater) i motsetning til den offentlige sfæren, som tradisjonelt har tilhørt de mannlige kunstnerne.

På samme måte som auteurkritikken i *Cahiers du cinéma* representerte en apolitisk tendens på 1950-tallet og ble brukt i polemikk mot den sosialt forpliktete filmkunsten, delte *Filmavisa* ønsket om å løsrive filmen fra samfunnsforpliktelsene. Også oppfatningen om at filmen befant seg i en truet situasjon som følge av det nye mediebildet, delte *Filmavisa* med auteurkritikerne i den franske etterkrigstiden. I begge situasjonene ble det bygget opp under en forståelse av en kreativ krise innen den nasjonale filmen som krevde grep for å demme opp for den amerikanske filmens dominans. Men i stedet for å bli smal, måtte den norske filmkunstneren ved inngangen til 1980-tallet lære av den amerikanske filmens grep. For filmens del besto utfordringen i å skulle ivareta kravet om publikumsoppslutning med en filmkunst som det sto respekt av – og som kunne takle utfordringen fra medieeksplosjonen.

²²⁷ For ordens skyld: Jeg vurderer ikke disse karakteristikkene og kritikkenes «riktighet» eller «uriktighet», men peker på hvordan auteurbegrepet ble knyttet til andre begreper.

I det siste nummeret av *Filmavisa* i 1981 skrev Sølve Skagen: «Vårt våpen er: kreativitet, autentisitet og kvalitet.» Auteurbegrepet ble ikke brukt, men de nye hedersbegrepene peker mot et semantisk felt som la premissene for ideen om filmregissøren som kunstner. Kvalitet var, som vist, først og fremst av håndverksmessig art, autentisitet var forankret i de kollektive mytene som filmskaperne delte med publikum. Begrepet kreativitet knyttet originalitetstanken til filmkunsten igjen. Til forskjell fra kunstbegrepet artikulterer begrepet kreativitet ikke dikotomien kunst–spekulasjon som hadde dominert de norske filmdebattene. I sin innledning til arbeidsnotatet *Forskning om kreativitet og kvinner* pekte Mie Berg (1982) på at kreativitet var et lite brukt ord i Norge, og at det først og fremst ble forbundet med reklamebransjen, der det ble avertert etter kreative medarbeidere. I motsetning til auteurbegrepet og dets kobling til kunsten, var begrepet om kreativitet nærmere knyttet til nyskaping som medførte kommersiell gevinst.

Men samtidig er det grunn til å stille spørsmålsteget ved om ikke det samme kjønnsaspektet, som i følge Selliers heftet ved auteurbegrepet, også var virksomt i kreativitetsbegrepet. Berg pekte på at selv om kreativitetsforskningens utgangspunkt var kjønnsnøytral, kom man ikke utenom at «kvinner inntar en annen stilling i forhold til det skapende enn menn» (1982, s. 1). «Hvem sin kreativitet dreier forskningen seg om?», spurte Berg og hevdet at menns kreativitet var blitt gjort til standarden. På bakgrunn av forskning på kreativitet trakk Berg også frem ideal-typiske beskrivelser av det kreative individ som fikk henne til å stille spørsmålet: «Er en slik kvinne i det hele tatt mulig å tenke seg?» (1982, s. 19-20).²²⁸ I følge Berg var forestillinger om maskulinitet og femininitet sentrale for definisjonen av det kreative individ, og at kvinner derfor skåret dårligere enn menn på kreativitetsskalaer «fordi ‘det kvinnelige’ gjerne bygger på forestillinger om mye følelser og lite fornuft, liten selvstendighet og stor avhengighet og fordi det i så stor grad forbindes med det private og ikke det offentlige» (M. Berg, 1982, s. 27-28).

²²⁸ Mie Berg (1982, s. 19-20) siterte blant annet Donald W. Mackinnons karakteristikk fra 1968: “He is dominant, possessed of those qualities and attributes which underlie and lead to achievement of personal status; poised, spontaneous, and self-confident in social interaction, although not of an especially sociable or participative temperament; intelligent, outspoken, sharp-witted, demanding, aggressive and self-centred; persuasive and verbally fluent; and relatively uninhibited in expressing his worries and complaints. He is comparatively free from conventional restraints and inhibitions, not preoccupied with the impression he makes on others, and thus, he is capable of great independence and autonomy and is relatively ready to recognize and admit self-views that are unusual and unconventional. He is strongly motivated to achieve in situations in which independence in thought and action is called for, but unlike his less creative peers, he is not inclined to strive for achievement in settings where conforming behavior is expected or required. In efficiency and steadiness of intellectual effort, however, he does not differ from his fellow workers. Finally, he is definitely more psychologically minded, more flexible, and possessed of more femininity of interests than less creative persons».

Også universalitetsbegrepet ble reaktualisert på en måte som knyttet filmkunst til bred appell. Andrew Szepesy trakk fram universalitet som filmens viktigste grunnprinsipp og «mest dyrebare karakteristikum» (1981d). Det universelle ved kunsten, som abstraksjon, ble igjen koblet til kvalitet, men med den forskjell at den skulle være tilgjengelig for alle. Filmens evne til å *kommunisere universelt* ble dermed viktigere enn nasjonal forankring og kunstnerisk eksperimentering. Fra slutten av 70-tallet ble det også organisert en rekke dramaturgikurs for norske filmskapere ved Filmopplæringen i Oslo. Den klassiske dramaturgien ble oppfattet som «nøkkelen til norsk films framtid», siden den kommuniserte universelt og slik ble ansett som et viktig verktøy i kampen om publikum.

Sin nye preferanse for sjangerfilmen, og da særlig film noir, B-filmer og actionfilmer, delte *Filmavisa* med de franske auteurkritikerne. Samtidig tilkjennega *Filmavisa* en favorisering av typiske maskuline filmsjangre på bekostning av melodramaer, som gjerne forbindes med kvinnefilmen. Dette kom blant annet til uttrykk da Harald Kolstad berømmet Kurosawa for å ha avvist «japansk films hang til tårevått føleri og platt melodrama» (1981a). Vold på film var ikke et moralsk anliggende, men et estetisk anliggende: «Vold blir drevet til et høydepunkt uten sidestykke på film, men Kurosawas tekniske og visuelle mesterskap forvandler blodbadet til en hvirvlende filmatisk 'allegro barbaro'» (Kolstad, 1981a, s. 39).

Det var ikke bare en ny mediesituasjon og den nasjonale filmens middelmådighet som var felles for auteurkritikerne på 50-tallet og *Filmavisas* argumentative kontekst anno 1980. Etter et tiår med kvinnefrigjøring var et nytt kjønnsrollemønster i ferd med å etablere seg.²²⁹ Dette fører tankene til Geneviève Selliers poeng at kritikerne og regissørene bak den nye bølgen brukte auteurbegrepet for å markere avstand fra populærkulturen i en periode da de tradisjonelle skillene mellom elitekultur og massekultur, og skillene mellom menn og kvinners roller, var blitt uklare. Ifølge Yngvar Ustvedt ble høyrebølgen i Norge «båret frem av unge mennesker, særlig av unge menn med høy utdanning og høy sosial status» (1993, s. 355). Også i den norske filmkulturen er det tydelig at det først og fremst var unge menn som satte en ny fremtidsrettet situasjon på begrep. I *Filmavisas* redaksjon var det ingen kvinner, og det var bare to i tidsskriftets storredaksjon (Østvold, 2013). De unge mennene i *Filmavisa* imøtekom den nye tidas mentalitet, og markedet som begynte å melde seg. Man ønsket ikke å gi seg kommersialismen i vold, men man mente det var mulig å skape mer meningsfull og kritisk film ved å ty til de folkelige sjangrene. Som Sølve Skagen spurte i lederen «Jakten på

²²⁹ Norge fikk også sin første kvinnelige statsminister i 1981.

det forsvunne marked»: «Kan vi få det brede publikum i tale, kan vi sprengre vår eksklusivitet? Spørsmålet blir: Hvordan kan det gjøres – uten å miste vår integritet på veien?» (1981b).

Integriteten skulle ivaretas ved å knytte filmskaperens dyder til håndverksmessige ferdigheter, men dette var bare en forutsetning for den virkelige filmkunsten, som nå igjen lignet kunsten med stor K. Det nye var at dennes legitimitet ikke lenger bare var knyttet til filmskaperens intensjoner, men til filmpublikummet. Filmskaperen skulle komme dette i møte ved å: «dykke ned i folkedypet og finne autentiske og kollektive myter. ... Hva slags behov og lyster oppfyller *Dirty Harry*, *Shaft*, *Josey Wales*, *Charles Bronson*, *Trinity* og *Bud Spencer*, som ikke blir dekket av en *Pelle Erobreren* eller en *Arild Asnes* eller en *Lo-Johansson*?» Et relevant spørsmål i denne sammenhengen er om disse mytene og filmsjangrene er universelle, eller om de på samme måte som det franske auteurbegrepet er tuftet på en universalitet som ikke er kjønnsnøytral. For *hvem* sine drømmer og forhåpninger er det disse filmene og filmkarakterene (westernfilmene og revolvermennene) artikulerer? Og hvem sine myter er de universelle mytene som Kjartan Fløgstad mente kunne få frigjørende kraft i film noir, kriminalfilm og Hollywoods B-filmer? De sjangrene som ble løftet opp, kan i høyeste grad sies å være svært maskuline sjangre som opererer med stereotype kjønnsroller. Filmer laget av menn for menn.

6.3 Anja Breien: *Forfølgelsen* og 80-tallet

Et år før *Filmavisas* helomvending i 1980 distanserte Anja Breien seg fra 1970-tallets forening av fagforeningskamp og sosialrealistisk filmkunst som hadde preget norsk filmproduksjon på 70-tallet. Breien hadde også fått øynene opp for det kreative:

Det er vel forbi med den tiden da alt var så enkelt og greit for skapende folk: Bare gå ut og frels verden ved å la de riktige menneskene si de riktige tingene – da de fleste av oss satt og kjempet med selvforakten fordi ingenting av det vi gjorde liksom kunne bli politisk *nok*. Jeg tror de fleste, også på venstresida, innser at det ikke er hensiktsmessig å kreve manifeste av kunstnere, og la det være med det. En kunstners arbeidsfelt er fantasien, det motsetningsfulle og irrasjonelle. Hvis man avskriver dette og kaller det reaksjonær individualisme, er man hardt ute å kjøre på venstresida, for det betyr at man overlater våpnene til motparten. I dag er det de reaksjonære som greier å sette folks følelser i sving. Det er en farlig utvikling. Det er viktigere enn noensinne at det kreative, det fantasifulle, kanskje også irrasjonelle elementet blir brakt for fulle inn i den politiske kunsten. Ellers vil den spille fallitt for alvor! (Faldbakken, 1979, s. 64)

I 1980 søkte Breien seg tilbake i den norske folkloren og «til noe helt norsk». Hun tok opp tråden fra sin første kortfilm *Jostedalsrypa* (1970), som var inspirert av et norsk sagn: «Jeg

må få brukt fantasien, det er den som kommer i klem i det store apparatet», sa Breien i *Filmavisa* i 1980 (Skagen & Wadman, 1980). I Breiens femte spillefilm *Forfølgelsen*, som kom i august 1981, er handlingen lagt til en vestlandsbygd i 1600-tallets Norge. Den unge kvinnen Eli Laupstad ankommer bygda og innleder et forhold til en mann som svikter henne når hun blir anklaget for å stå i pakt med djevelen. Med en kjærlighetsfortelling lagt til en tid da forestillinger om trolldom og hekser var vanlige, pekte Anja Breien på to problemer hun så ved norsk og skandinavisk film: «Vi har ikke riktig oppdaget at det finnes flere genrer. Også må vi bli mer personlige enn vi er» (Christiansen, 1981). I forkant av premieren fortalte Breien i *Aftenposten* at *Forfølgelsen* var «en film i første person», og at hun identifiserte seg med Eli Laupstad: «Hun prøver å klare seg selv, hun treffer en mann og forsøker å få ham til å skjønne at hun vil ha både sin selvstendighet og ham» (Gjessing, 1981). Derfor mente regissøren at *Forfølgelsen* ikke var en kvinnepolitisk pamflett, men først og fremst en kjærlighetshistorie med samtidskommentar.

Forfølgelsen var Breiens prosjekt fra idé til regi, og slik ristet hun av seg siste rest av gruppearbeid, som hadde blitt assosiert med henne etter *Hustruer* (1975). Ved inngangen til 80-tallet uttrykte hun i sterkere grad å ha forfulgt sitt eget kunstneriske program, blitt mer personlig og selvstendig som filmskaper. Hvordan reagerte norske filmkritikere på en film hun selv karakteriserte som en mer personlig kvinnefilm, mer farlig og ubehagelig? *Forfølgelsen* fikk en svært delt mottakelse. Mens de mest velvillige kritikkene (*VG*, *Dagbladet* og *Klassekampen*) fremhevet at Breien nok en gang hadde bekreftet sin posisjon som Norges ledende regissør, ble det også reist høylytte innvendinger mot Breiens film i *Filmavisa*, *Morgenbladet* og *Aftenposten*. De mente nå at hennes filmkunstneriske praksis og forvaltning av auteurbegrepet hadde mistet legitimitet.

Dagbladets Thor Ellingsen (1981a) mente at Breiens femte film «utvilsomt [var] hennes mest helstøpte ytelse til dato» både når det gjaldt manus og regi. Han fremhevet at det var en sterk og selvstendig film fra hekseprosessenes tid i Norge. *Klassekampen* kalte *Forfølgelsen* en profesjonell film, men noterte at Breiens kjølige distanse gjorde den uengasjerende: «Den kjølige distansen Anja Breien har til materialet sitt, forundrer meg også en del – vi vet aldri om Eli virkelig er heks» (Hagen, 1981c). Breiens kjølige distanse som regissør ble også bemerket i de kritikkene som verken var tydelig gode eller dårlige. Bjørn Granum i *Arbeiderbladet* pekte på at håndverket var av ypperste klasse, men at dette også ble filmens svakhet: «Det skoleflinke, akademiske er i fullt monn til stede, men på bekostning av indre liv og lidenskap» (1981b).

Blant de mest negativt innstilte var *Morgenbladets* kritikere, som overhodet ikke trodde på historien om Eli Laupstad: «Det er fusk og historisk søl fra ende til annen.» Ifølge anmelderen markerte *Forfølgelsen* «et stygt tilbakeskritt i hennes produksjon. Hun må vite at hun ikke kan leve evig på *Hustruer*. Dette er virkelig utillatelig slett» (B. Brøymer, 1981a). I *Aftenposten* ga kritiker Arne T. Bye en lunken kritikk. Han syntes filmen var for dyster, og at trangten til «mystisisme» hos forfatterregissøren beklagelig: «Anja Breien har ikke helt mestret kombinasjonen forfatter/regissør og har malt et unyansert, monotont bilde av miljøene og personene» (1981).

Som nevnt i forrige kapittel var responsen internasjonalt mer velvillig. I *Dagbladet* ble det rapportert at Breien ble hyllet ved filmfestivalen i Venezia, der hun var den eneste regissøren som «flere ganger måtte reise seg for å motta det meget sakkyndige festivalpublikummets hyllest» ("Anja Breien sterkt hyllet," 1981). *Morgenbladets* anmelder, som var den mest negativt innstilte, ble av Tverrlitterært Kvinneforum kritisert for å ha sagt på fjernsyn, samme dag som Breiens film vant prisen i Venezia, at filmen var så dårlig at den aldri burde vært laget (Lid, Johansen, & Macé, 1981). Ifølge de tre kvinnene fra forumet var det Breiens skildring av kvinneundertrykkelse som gjorde de mannlige filmkritikerne sinte:

En farlig ytring er det, som hun nå får svi for. Så lenge hun som i *Hustruer* beskrev vår virkelighet på overflaten, skildret oss med ømhet og humor som de rare dyr vi er i menns øyne, var hun genial. Når hun endelig lager en modig og sterk feministisk film, som avslører mannssamfunnets bøddeloppførsel overfor kvinnene, har hun ifølge ovenfornevnte anmelder signert et makkverk, som bare fortjener å bli slengt på bålet. (Lid et al., 1981)

Bjørn Brøymer (1981b) forsvarte seg i *Morgenbladet* mot «de tre sinte kvinnene» ved å peke på at han på ingen måte hadde opplevd filmens tema som en trussel, siden filmen tok for seg kvinneundertrykkelse og heksejakt på 1600-tallet, fjernt fra samtidens likestillingssamfunn. Ifølge Brøymer var det Breiens tema, og måten det ble behandlet på, som gjorde at filmen ikke var bra og ikke trakk et større publikum.

Filmens tema interesserte heller ikke *Filmavisas* Szepesy i hans kritikk av *Forfølgelsen*. Her ble filmen først og fremst bedømt ut fra hva den oppviste av profesjonelle kvaliteter, eller manglende sådanne. Breiens film ble i *Filmavisa* et eksempel på illegitim filmkunstnerisk praksis: «Dette er et «talent»-stykke.» skrev Szepesy og utdypet: «Det vil si at hele prosjektet er basert på den forutsetning at et 'talent', en usedvanlig 'tenker' eller 'fantasifull' person, med en like usedvanlig evne til å kommunisere sine ideer på film – vil uttrykke seg så effektivt til publikum at det forsvarer all den energi som andre legger i den» (1981a, s. 11). Det ble gjort klart at Breiens talent var under pari og ikke var verdig auteurstatus. Szepesy

gikk raskt gjennom Breiens filmografi, hoppet over *Voldtekt* og karakteriserte *Hustruer* som en film som ikke spilte inn særlig mye verken i Norge eller i utlandet, men som «vant en viss grad av anerkjennelse.» Poenget var at Breiens anerkjennelse som filmkunstner ikke sto i forhold til hennes prestasjoner som filmkunstner på et internasjonalt nivå:

Ikke nok [anerkjennelse] til at det har gitt Breien plass i noen av de referansebøkene for film jeg hittil har stiftet bekjentskap med, men nok til å få pressen i Norge til å opphøye henne til «vår eneste regissør av internasjonalt format». Skjønt hun har laget flere filmer siden den gang, synes ingen av dem å ha slått særlig godt an. Så forener altså vår største produsent sine krefter med vår største (skjønt på ingen måte vår mest oppvakte) regissør for å skape – hva? (Szepesy, 1981a, s. 11)

Etter å ha avskrevet Breiens «talent» og profesjonalitet hadde Szepesy lite å si om filmens tema, annet enn at det allerede var godt utforsket i andre verk. Om manuskriptet hadde han derimot mye dårlig å si. Det brøt «nesten hvert eneste krav man [kunne] stille til en vellykket fortelling.» Verken situasjonene eller karakterene ble ifølge Szepesy etablert eller utviklet, og han konkluderte med at manuskriptet burde ha vært omskrevet av en «kompetent profesjonell manusforfatter.» Heller ikke dialogen holdt mål, og det fikk Szepesy til å gjenta seg selv:

Den naive antakelse av at enhver som er så heldig at han/hun får sette seg i regissørstolen for å lage en film, dermed også magisk og automatisk er i besittelse av evnen til å skrive, har gang på gang vist seg å være nonens. Forfatter-regissøren er – som han/hun *alltid* har vært – unntaket, og *ikke* regelen. I denne forbindelse er Anja Breien intet unntak. (Szepesy, 1981a, s. 12)

Mens Breien tidligere hadde blitt hyllet som Norges mest profesjonelle filmskaper, ble ikke dette adjektivet brukt en eneste gang i Szepesys kritikk. Regien omtalte han som «lite imponerende» og «middelmådig». Avslutningsvis oppfordret Szepesy «etablerte» norske regissører til å ta sine laurbær litt nærmere i ettersyn.

I Szepesys kritikk av *Olsenbanden gir seg aldri!*, som var plassert direkte etter kritikken av *Forfølgelsen*, ble den private produsenten Teamfilm beskrevet som en heroisk underdog som hadde «overlevd i det trange statsstøttede og 'smale' norske filmmiljøet» (Szepesy, 1981b). Selv om selskapet var lite i verdensmålestokk, var det, ifølge Szepesy, i stand til å holde et studio som gjorde «profesjonell filmproduksjon» mulig, og det hadde produsert et respektabelt antall filmer det siste tiåret, stikk i strid med omgivelser som «insisterte på at det bare er mulig å eksistere ved å bruke svære summer av skattebetalernes penger til å lage filmer som meget få skattebetalere vil se» (Szepesy, 1981b, s. 14-15). Som tidligere nevnt ble Olsenbanden-produksjonen av Szepesy karakterisert som «et tegn på profesjonalisme».

Når *Olsenbanden* ble rangert høyere enn *Forfølgelsen* i landets eneste seriøse film-tidsskrift, peker det på en verdiomveltning i den norske filmkulturen som ble artikulert av *Filmavisas* polemiske holdning og på dens pågående omskriving av filmkunstnerens dyder. Den nye vektleggingen av publikumsresponsen og skattebetalernes penger pekte mot den nye argumentative konteksten der filmens legitimitet nå ble forankret i profesjonalitet som motbegrep til auteur. De nye dydene var først og fremst å imøtekomme et hjemlig publikum og gjenvinne den nasjonale tilliten til filmbransjen – for slik å kunne konkurrere med Hollywood. Tematisk seriøsitet ble også underordnet disse dydene i møtet med Breiens *Forfølgelsen*.

6.3.1 Sjarmerende eller kjølig og konform

Breienes neste film, *Papirfuglen* (1984), ble vist på festivalen i Haugesund halvannen uke før kinopremieren 30. august 1984. Allerede et år tidligere viet pressen filmen oppmerksomhet, og da særlig for hovedrolleinnehaveren, Elisabeth Mortensen, som var kjent fra internasjonale og franske filmer. Men også samarbeidet mellom Breien og Knut Faldbakken om filmens manuskript ble viet mye oppmerksomhet: «Ikke noe dvelende, introvert og nordisk» over denne filmen, lovet medforfatter Knut Faldbakken til *Arbeiderbladet* (Granum, 1983). I pressen ble det fremhevet at *Papirfuglen* skulle bli noe utenom det vanlige i norsk film: en psykologisk spenningsfilm. Breien viste til inspirasjonen fra amerikansk film og lånte betegnelsen *mystery*-film tidlig i arbeidsprosessen. Senere karakteriserte filmskaperne *Papirfuglen* som thriller-drama i *VG*, men med reservasjoner: «Kall det heller 'psykologisk drama med thriller-undertoner'. Det er nemlig noe annet enn en 'psykologisk thriller', som kjennetegnes av en stram oppbygning fram mot en løsning. Slik er ikke 'Papirfuglen'» (Sand, 1983).

Kritikkene fra festivalen var ikke gode, og flere mente filmen ikke oppfylte sjangerens krav. Under overskriften «Skuffende av Anja Breien» skrev Bjørn Granum i *Arbeiderbladet* at Norsk Film hadde «reklamert noe markskrikerisk med 'psyko-thriller'. Vi er redd at folk med forventninger til en slik genrebetegnelse vil bli skuffet» (Granum, 1984b). Rett under Granums anmeldelse trykket *Arbeiderbladet* en reaksjon fra «den kjente polske filmskaperen» Witold Lezyński, som betrodde *Arbeiderbladet* følgende: «Jeg er meget interessert i norsk film og har sett mange av dem, men jeg må dessverre si at Anja Breiens nye film *Papirfuglen* gjorde meg akk, så trett og skuffet» (Granum, 1984b). Tilsvarende mente Per Haddal før premieren at *Papirfuglen* aldri ble flyvedyktig (Haddal, 1984a).

De dårlige forhåndsansmeldelsene fra festivalen i Haugesund kan ha ført til at Breien og Faldbakken ble engasjert til å uttale seg om filmens sjanger, form og tematikk i forkant av kinopremieren. I *Morgenbladet* forklarte Breien og Faldbakken at de hadde forsøkt finne en

ytre dramatik som var tilsvarende hovedrollens indre: «Filmen er tilsynelatende like stueren og borgerlig som kvinnen», forklarte Breien: «Jeg måtte lage en distansert film, når den skulle handle om et distansert menneske» (Jarto, 1984). Ifølge filmskaperne handlet filmen om en dominerende fars inngripen i sin datters liv. Forholdet ender med farens død og kvinnens fortrenning av dette.

Oslopressenes anmeldelser av *Papirfuglen* var ikke bedre enn festivalkritikken. Så å si alle kritikerne ga et mer eller mindre mildt slakt av filmen. Felles for dem var at filmen ikke levde opp til sjangerens krav, og at manuskriptets figurer var skåret ut av papp. Mange pekte også på filmens manuskript som årsaken til at «*Papirfuglen* aldri ble flyvedyktig», og Breien og Faldbakken ble hevdet å ha vist manglende kunnskap om sjangerens krav. I *Zfilm tidsskrift* skrev Trond Olav Svendsen (1984): «Ingen i verden, tror jeg, kunne ha reddet i land dette store ingenting av et manuskript.» Problemet lå også i at filmen heller ikke dokumenterte «noe sterkt uttrykksbehov»: «Man har aldri noen følelse av at det var nødvendig å lage den, men snarere tvert imot en følelse av en heller tom lek med form.»

I møte med Breiens film kom det fram nye krav til spillefilmen, og kanskje særlig fordi kritikerne hadde forventninger om en film med tydeligere sjangertrekk. I anmeldelsene går betegnelser som kjedelig, ensformig og stivt igjen for å karakterisere filmen. På tross av filmskaperens oppklaringer om filmens distanserte tone mente Per Haddal (1984b) i *Aftenposten* at filmen var på nivå med «en middels Detektive» og fortsatte: «Det blir ikke så mye liv igjen når alt er så gjennomtenkt. Det slår iallfall ut i en bunden regi som ikke makter å skape mysterium, bare alminnelig hverdagslighet, tørr dokumentarisme.» Breiens grundighet og profesjonalitet som regissør ble trukket fram i flere kritikker, men nå ofte med tydeligere negativt fortegn: «Rett nok har Anja Breien iscenesatt med vanlig behendighet, men ikke i nærheten av å få satt livgivende sprøyter i sine personer», hevdet Bjørn Granum og utdypet:

Altfor saklig og rasjonelt har Anja Breien nærmet seg filmen, og det var vel også svakheten ved hennes forrige film, «*Forfølgelsen*». Begge er filmer som formelig skriker etter litt susende galskap. Knusktørrhet kan vi oppleve på TV-skjermen, på kino vil vi ha frodighet og tre dimensjoner, vi vil le og gråte og knytte hendene i svett spenning. Hva skal vi med en film som dette? Et manus preget av dobbelt bokholderi burde vært stoppet før et eneste bilde var tatt. Et oppriktig *fy* til Norsk film A/S – ikke fordi det er noe forstemmende diletterteri vi opplever, nei, fasaden er proff og blank. Men hulheten, likegyldigheten, tørrheten gjør oss triste til sinns. (Granum, 1984a)

Dagbladets anmelder Vindsetmo (1981) så Breiens utvikling fra *Forfølgelsen* til *Papirfuglen* som en overgang til «det platte og konforme». Mens kravet til håndverksmessig kunnen hadde vært kravet til norsk film ved inngangen til 1980-tallet, viser kritikkene av Breiens sjette film

at kritikerne mente problemet hos Breien var mangel på spontanitet, følelse og særegenhet. Breien selv kommenterte aviskritikkene og registrerte: «Det er litt skremmende når undertekstene i kritikkene viser at det kritikerne egentlig ønsker, er en slags sjarmerende amatørisme» (Stemland, 1984). Med *Papirfuglen* forsøkte Breien nok en gang å gå nye veier ved å ta opp igjen dramaturgiske prinsipper og ikke minst, som Haddal var inne på, kriminalsjangeren, som *Filmavisa* og Cinemateket viet mye oppmerksomhet. Breien fulgte også opp *Filmavisas* formaning om å alliere seg med en filmerfaren forfatter. Igjen anerkjente kritikerne Breien som håndverker, mens hun som kunstner ikke nådde opp.

Papirfuglen skiller seg fra de aller fleste kriminalfilmer og film noir ved at den har en kvinnelig hovedrolle, og at det er en kvinnes krise som er filmens utgangspunkt. Oddvar Bull Tuhus (1984) forsvarte filmskaperne og filmen i *Dagbladet*, selv om han heller ikke syntes at den «levde opp til sine skyhøye ambisjoner.» Ifølge Bull Tuhus hadde Breien gitt seg «i kast med et stoff hvis vanskelighetsgrad få norske filmkunstnere har vært i nærheten av», og det var slik dristig satsning som skulle til for å gjøre norsk film sterkere. Et par uker senere kunne *Dagbladet* meddele at en undersøkelse av Markeds- og medieinstituttet viste at publikum likte *Papirfuglen* bedre enn de norske anmelderne (Bratten, 1984a). Et par måneder senere ble *Papirfuglen* tildelt sølvprisen ved Den internasjonale filmfestivalen i Chicago sammen med Lars von Triers *Forbrydelsens element* (1984). Men inntrykket fra den norske pressen, slik *Klassekampen* her illustrerer, var at Breiens stjerne som filmkunstner var dalende:

Anja Breien har fått et slags stempel på seg som fanebæreren i moderne norsk film. Hun har spesielt etter suksessen med «Hustruer» blitt stilt store forventninger til. Her hadde norsk film fått den regissøren som skulle gjøre spillefilmen i Norge internasjonalt gangbar. Og vi har venta og venta og håpa. Nå var det gått tre år siden den vakre, men kjedelige «Forfølgelsen». Og vi håpet at det endelig skulle skje. Men «Papirfuglen» er en katastrofe. Bildene og klippene er pent og profert utført, men det hele er så livløst. (Jørgensen, 1984)

Knut Faldbakken og Anja Breien fortsatte samarbeidet med manus på den neste *Hustruer*-filmen, sammen med de tre skuespillerne som også hadde vært sentrale for utformingen av den første. *Hustruer – ti år etter* ble vist på flere festivaler før den norske premieren i oktober 1985. Selv om både produsenten Norsk Film, kritikere og publikum ønsket en ny *Hustruer*-suksess, var situasjonen en helt annen enn i 1975. For det første hadde kvinnekampen kjølnet, og hustruene var førti år: «Det er uhorvelig vanskelig å utrykke originale tanker om et til de grader forslitt og uttværet emne», skrev Annette Sjursen (1985) i *Morgenbladet*. Konseptet var heller ikke nytt, og selv om kritikere så frem til gjensynet, kritiserte de Breien for å repetere gamle triks. Breien var ikke lenger ung og lovende, og kritikkene tyder på at denne filmen

ikke styrket Breiens anseelse som kunstner, men svekket den: «Aktrisine er filmens aller sterkeste ingrediens, som Anja Breien administrerer med takt og prydelighet», skrev Per Haddal i *Aftenposten* og poengterte: «Hva med Breiens egen kunstneriske vekst? Den røper filmen lite om, mest om hennes kompetanse» (1985a).

Igjen var det administratoren og håndverkeren Anja Breien kritikerne skrev frem på bekostning av filmkunstneren. Men på tross av at Haddal og andre kritikere hadde vondt for å se hvor i filmen Breiens kunstneriske innsats lå, er det tydelig at filmen og temaet fortsatte å provosere: «*Hustruer – ti år etter* egger, ergrer, imponerer, er forsert og spontan, ironisk, umoden, frodig, tom, ufullkommen, levende. Bare få filmer i årets gode norske produksjon påkaller så provoserende reaksjoner. Et trekvart hurra for 'Hustruene'» (Haddal, 1985a). Noen kritikere mente filmen var under middels, eller som den forrige, en bagatell: «Slik den er blitt, er 'Hustruer ti år etter' på samme måte som sin forgjenger en for uhøytidelig film til å være noe mer enn et jenteselskap i komediekunsten – det er ingen grunn til heller å ta nettopp den formuleringen mer høytidelig» (Mørkhagen, 1985). Kritikeren i *Nationen*, Sverre Mørkhagen, utviste både nedlatenhet overfor Breiens komedie som annenrangs («et jenteselskap») og gjorde seg uangripelig ved å antyde at motsigelser mot hans formuleringer bare ville være et utslag av selvhøytidelighet. Videre syntes *Nationens* kritiker at filmens innhold var trivielt, og sammenlignet komikken med Olsenbanden: «Disse tre jentene virkeliggjør i sine tiårige private opprør en rampethet som alle voksne mennesker vet ikke fører noen vei, men som alle likevel ganske ofte har lyst til å følge. Og det er sjarmerende» (Mørkhagen, 1985). Thor Ellingsen i *Dagbladet* var den mest positivt innstilte og mente at denne filmen var betydelig mørkere og alvorligere enn den tidligere og at «situasjonskomikken får en farge av sterk *kvinnelig* observans» (1985).

Det er påfallende at svært mange avisredaksjoner hadde gitt kvinnelige kritikere i oppgave å anmelde *Hustruer – ti år etter*.²³⁰ Men med unntak av Annette Sjusen i *Morgenbladet* var de kvinnelige kritikerne av de minst velvillige. Ukebladet *Det nye* hadde valgt å trykke to anmeldelser, redaktørens begeistrede og den mannlige filmansvarliges kritiske: «'Hustruer – ti år etter' er en svært typisk kvinnofilm», skrev han (John, 1985). Anmelderen syntes filmen var lite interessant, at den var perspektivløs og at Breiens bilder var stillestående. Han avsluttet: «Men igjen, for kvinner over 30 fungerer den sikkert, men er det nok?»

²³⁰ Kvinnelige kritikere i *Morgenbladet*, *VG*, *Klassekampen* og *Arbeiderbladet*.

I VG ble det slått opp at filmen ble vist for et sjokkert publikum i USA, der den ble presentert på en uke med filmer laget av norske kvinnelige regissører: «Og her borte karakteriseres det som litt av en begivenhet i seg selv at Norge er det land i verden som har forholdsvis flest kvinnelige filmskapere» (Magnus, 1987).²³¹ I 1985 fremsto Norge som et foregangsland for kvinnelige regissører. Men nå skulle det gå fem år til Breiens neste film. I årene mellom 1986 til 1989 kom det seks spillefilmer fra kvinnelige regissører: Løkkebergs *Hud* (1987), Bente Erichsens *Over grensen* (1987) og *Folk og røvere i Kardemomme by* (1988), Grete Salomonsens *Kamilla og tyven* (1988) og *Kamilla og tyven Del 2* (1989) og Margrethe Robsahms *Begynnelsen på en historie* (1988). Av disse var bare *Hud* og *Over grensen* filmer for et voksent publikum.²³²

I 1990 jublet Breien i *Aftenposten*: «Jentene er tilbake i norsk film.» I tillegg til Breien kom Unni Straume med *Til en ukjent* og Eva Isaksen med *Døden på Oslo S*. «Nå får det være nok med gutte-action fra norske filmskapere for en stund», kunne man lese i *Aftenposten* (Haddal, 1989). Selv om Breiens neste film handlet om en mann, var hun igjen ute etter å tematisere filmens bilder av menn og kvinner:

I alle år har menn laget filmer om kvinner og gitt verden sin oppfatning av dem, men få kvinnelige regissører har dristet seg til å lage nærgående filmer om en mann. Anja Breien føler seg som kjerringa mot strømmen: Underveis har hun blitt mer og mer oppmerksom på at hun har konkurrert med menn på menns premisser. (Gjessing, 1990)

I intervjuer i forkant av premieren fortalte Breien hvordan hovedkarakteren i *Smykketyven* (1990) var promiskuøs, en betegnelse som tradisjonelt blir brukt nedsettende om kvinner. Mannlige rundbrennere har i stedet kunnet smykke seg med anerkjennelse som donjuaner. Samtidig vektla Breien at dette var den mest personlige filmen hun hadde laget, og at hun nå for første gang, inspirert av særlig Luis Buñuel, skulle våge seg bort fra et realistisk formspråk. Manuskriptet ble til i samarbeid med psykiateren og forfatteren Carl Martin Borgen. Filmen fikk en delt mottakelse og ble karakterisert som alt fra mislykket til stor filmkunst. *Adresseavisens* karakteristikkk av Breien er betegnende for de fleste avis-kritikkene:

Smykketyven viser at Anja Breien fortsatt er den mest solide av våre filmskapere. Igjen går hun et sikkert løp uten feilskjær, men i kunst er ikke det solide godt nok. Selv om idé, filmatisk kunnen og håndverksmessig

²³¹ På denne festivalen ble Breiens Hustruer-filmer vist, samt *Forfølgelsen*, Nicole Maces *Formynderne* (1978), Løkkebergs *Løperjenten* (1981), Mikkelsens *Liten Ida* (1981) og Dahr og Isaksens *Brennende blomster* (1985).

²³² Det som har vært betegnende for de kvinnelige filmskaperens produksjoner etter 1985, er at de i høy grad har beskjeftiget seg med barne- og ungdomsfilm eller familiefilm, og det er innen disse sjangrene de har fått størst anerkjennelse.

sikkerhet er blant forutsetningene, blir det ikke toppresultat uten at stoffet forløses med kontaktskapende effekt. (Nordvik, 1990)

At Anja Breien er en av Norges «mest solide filmskapere» eller en av de «mest profesjonelle», fremstår mer og mer som en tom frase i de norske anmeldelsene, en klisjé som har blitt gjentatt siden *Den alvarsamma leken* (1977). Som kunstner nådde hun fortsatt ikke opp, selv om kritikkerne gjenkjente et talent og en vilje. I *Vårt land* er det tydelig at den «kontaktskapende effekten» enten hadde å gjøre med at kritikkerne ikke stolte på Breiens fremstilling av mannen i *Smykketyven*, eller at man syntes den ble forutsigbar:

Kanskje en ikke så epokegjørende oppdagelse, men Breien forteller historien sin på en sjarmerende og utleverende måte og bruker elegant filmens virkemidler for å lage en god og underholdende historie. Men samtidig blir man sittende igjen med en følelse av at det er noe som mangler. Dette har man både hørt og sett før, og noe av svakheten med filmen er at replikkene er så forutsigbare. Her er vi igjen inne i en diskusjon om hvorvidt det er best at regissøren også skal skrive manus. Uten tvil ville Breien tjent på enda mer manuskripthjelp enn det hun har hatt her. For det hjelper ikke at hun har en Sven Wollter som fyller scenen med sin personlige utstråling. (Hummelvoll, 1990)

Når Breiens portrett hadde behov for hjelp, av profesjonelle manuskriptforfattere eller mannlige skuespillere, ser det ut til å ha hatt med kritikernes opplevelse av mangel på troverdighet og personlighet å gjøre. For, som Hummelvoll skriver, Breien kunne lage en god og underholdende historie. Hummelvoll mente i tillegg at Breien egentlig hadde laget en film om seg selv, og filmen ble beskrevet med karakteristikk som overspent, kronglete og overtydelig. Av avispressens anmeldelser var det, igjen, bare Thor Ellingsen i *Dagbladet* som var udelt positivt innstilt.

I *Ny tid* skrev Finn Skårderud en hyllest der han i kontrast til avis kritikken ikke ønsket å se filmen som et innlegg i en debatt om mannens krise, men som film. Ifølge Skårderud (1990) var Breiens mannportrett filmatisk overbevisende. Han fremhevet særlig Breiens bruk av drømmesekvenser som filmens styrke: «Filmens forførelse av meg handler nok mye om at Breien våger – og lykkes med virkelighetsnivåene. Hun smyger seg elegant mellom nivåer av drøm og hverdag. I filmens siste sekvens vet vi ikke helt hvor vi er. Og det er mesterskapet.» Skårderud så *Smykketyven* som et uttrykk for Breiens voksende selvtillit som kunstner og fremhevet henne avslutningsvis som «vår kanskje fremste filmkunstner». Men det ble foreløpig Breiens nest siste spillefilm.²³³ Den siste var den allerede planlagte *Hustruer III*, som kom i 1996.

²³³ Derimot har Breien laget flere kortfilmer som har vunnet stor anerkjennelse internasjonalt.

6.4 Auteuren Løkkeberg: *Løperjentens* suksess, Jantelov og skandaler

Med sin neste film etter *Åpenbaringen* (1977) gjorde Vibeke Løkkeberg publikumssuksess og kritikersuksess av dimensjoner i norsk filmhistorie. Ikke bare ble *Løperjenten* (1981) sendt rundt på festivaler i mange land og høstet priser, men den fikk også distribusjon i USA. Allerede før premieren fikk Vibeke Løkkebergs andre spillefilm stor mediedekning med overskrifter som «Nå filmer hun sin egen barndom i *Løperjenten*». Og Vibeke Løkkeberg var kvinnelig regissør nummer to ut i *Arbeiderbladets* serie om kvinnelige regissører i 1980, en serie som hadde blitt innledet av et intervju med Anja Breien. Her fortalte Løkkeberg over en helside om filmens biografiske forankring og hvordan den skulle bli en film for voksne der barnets verden står i sentrum. Det ble lagt vekt på at Løkkeberg hadde skrevet manuset, og at hun selv spilte en sentral rolle i filmen (Granum, 1980b). Forventningene til *Løperjenten* var store, og de ble ytterligere forsterket da Terje Kristiansen arrangerte det pressen omtalte som en «amerikansk lansering» av filmen. Filmen hadde premiere på den norske filmfestivalen i Haugesund, og Kristiansen hadde fått to korvetter fra Sjøforsvaret til å ankomme festivalbyen og ha plakater av *Løperjenten* på landgangen. En slik storslått filmlansering hadde man ikke sett siden lanseringen av *Same Jakki* (Per Høst, 1957). I tillegg ble det slått opp at Kristiansen offentlig hevdet at *Løperjenten* var like gripende som den amerikanske filmen *Kramer mot Kramer*. «Beskjedenhet er ingen dyd», var Kristiansens svar da *Klassekampens* Øystein Hagen (1981b) viderebrakte nyheten om at *Løperjenten* hadde vunnet festivalens kritikerpris, Gjest Baardsen-prisen. *Arbeiderbladets* kritiker rapporterte fra Haugesund at *Løperjenten* var den mest spennende filmen som var lansert i Norge på flere år: «En film fra hjerte til hjerte, laget i en pågående ukonvensjonell stil» («Spenning og skjønnhet i Haugesund. Løkkeberg-suksess,» 1981). Vibeke Løkkeberg ble ukas navn i *Aftenposten*, og i *Dagbladet* ble betegnelsen «det store jenteåret» lansert (Bratten, 1981).

Da filmen hadde premiere på kinoene i september, siterte flere anmeldere kritikerjuryens begrunnelse: «Et originalt susjett som er forløst i et idérikt filmspråk og med en temperamentsfull musikalitet for sitt miljø og sine skikkelser.» Og med unntak av noen bergenskritikere var et unisont kritikerkorps enige om at dette var en av de beste norske filmene etter krigen. Som Kolbjørnsen (1992) har påpekt, var det to aspekter ved filmen som var sentrale for kritikernes verdsetting av *Løperjenten*: at den ble opplevd som realistisk og ekte, og at den åpnet for innlevelse for publikum. Thor Ellingsen (1981b) oppsummerte dette i sin overskrift i *Dagbladet*: «'Løperjenten' – varm og direkte». Hvordan ble Vibeke Løkkeberg verdsatt som filmskaper med *Løperjenten*?

Kritikerjuryens begrunnelse berømmet tematisk og filmspråklig originalitet og en bestemt personlig (temperamentsfull) holdning. Også i filmkritikkene ble Løkkebergs innsats i *Løperjenta* hedret for de egenskapene som knyttes til et romantiske auteurbegrep. Kritikerne la vekt på at Løkkeberg hadde tatt utgangspunkt i sine personlige erfaringer, og flere kommenterte at Løkkeberg plukket opp motiver fra novellefilmen *Regn*. Innvendinger mot filmens tekniske aspekter «drukner under inntrykket av et sterkt personlig filmarbeid», som Liv Herstad Røed (1981) skrev i *VG*. Filmen ble rost for sin realistiske iscenesettelse av de dårlige tidene etter krigen og for det rike persongalleriet. Og på samme måte som kritikerjuryen vektla avisritikerne Vibeke Løkkebergs temperament som utslagsgivende for filmens utforming: «Det er noe sydende italiensk over flere av filmens scener, det er temperament i hvert eneste bilde» (Granum, 1981a). Øystein Hagen i *Klassekampen* rettet oppmerksomheten mot produsentens og disiplinens rolle for at filmen ikke var blitt privat: «Denne filmen har noe så udefinert som 'sjel' og engasjement. Disiplinert av produsent og idémaker Terje Kristiansen angår 'Løperjenta' publikum» (1981a). I sin sammenligning med filmene av John Cassavetes fremholdt Haddal at den amerikanske regissørens disiplin var strammere, men at Løkkeberg målte seg med ham i «overskudd». Konklusjonen var: «Løperjenta er intet mesterverk, den er noe annet – en film med personlighet. Med nakne, såre barneansikter» (Haddal, 1981b).

Det man biter seg merke i ved lesningen av anmeldelsene, er det særlig var barnemotivet og instruksjonen av barneskuespillerne kritikerne fremholdt som Løkkebergs største kunstneriske styrke. Løkkebergs fremstilling av barnas skjebne i de harde etterkrigsårene ble betegnet som varm og følsom, eller som Haddal påpekte: Løkkeberg hadde en «lyrisk fornemmelse for disse barnas nesten hudløse sårhet» (Haddal, 1981b). Kolbjørnsen (1992) undret seg i sin hovedoppgave over hvordan *Løperjenta* kunne vekke slik begeistring hos de mannlige kritikerne på tross av at filmens mannlige karakterer konsekvent fremstilles ufordelaktig. Som hun påpeker, var den engelske tittelen, *Betrayal*, mer betegnende for temaene i filmen enn den norske. *Løperjenta* forteller historien om en jente som opplever at foreldrene skiller seg, og at vennen hennes blir sendt til barnehjem. I begge tilfeller er det fedrene som svikter familiene sine. De norske kritikerne anerkjente filmens tematisering av de voksnes svik mot barna: «Kjærlighetsløse barn som brikker i voksnes spill», var overskriften i *Vårt lands* anmeldelse (Hovland, 1981). Samtidig gjorde dette barneperspektivet at andre temaer i filmen unngikk kritikernes oppmerksomhet: fedrers svik som oppløser kjernefamilien, familievold, utroskap og et kvinnesyn som hindrer en mor i å kunne forsørge familien. De mannlige karakterene ble uten unntak portrettert som forrædere – ikke nødvendigvis onde, men

svake. Dette balanseres på sin side av at heller ikke kvinnene er fremstilt sympatisk. Barnets mor er fremstilt som nettopp mor og hustru, mens den andre kvinnen, Siri, er den unge og uavhengige forførerinnen. «At svik i kjærlighet er sett fra barnets synsvinkel, er trolig et viktig moment når det gjelder å begripe hvorfor resepsjonen av filmen er kjønnsnøytral», skriver Kolbjørnsen (1992, s. 67). Videre representerer barnet, og særlig pikebarnet, uskyld, noe som aktiverer både mannlige og kvinnelige tilskuers beskyttelsestrang, hevder Kolbjørnsen (1992, s. 68). Verken kvinnelige eller mannlige kritikere tok opp filmens fremstilling av kjønns(u)balansen i arbeidsfordelingen i familien, selv om de, som Kolbjørnsen påpeker, er markante:

Løperjenten viser fram hjemmet som ideelt sett skal være stedet for trygghet og hvile, som en kamp- og arbeidsplass. Kjønnenes ulike erfaringer med hjemmet viser seg konkret ved at *hun* vasker opp, baker brød, syr klær, følger barn på toalettet og voldtas av sin mann i deres felles bolig. *Hans* hjemlige sysler består derimot i å ligge på sengen, røyke sigar og øve inn elementære engelske gloser, mens han drømmer om å erobre nye posisjoner utenfor intimsfæren. (Kolbjørnsen, 1992, s. 79)

Her er det mulig at det at filmen er lagt tilbake i tid, gjør at menn som hadde vært gjennom 70-tallets kvinnekamp, ikke følte seg truffet. For samtidig som *Løperjenten* ble fremhevet som realistisk, kan den også sies å ha forsonende nostalgiske trekk, med sin detaljrike estetisering av Bergen etter krigen, et trekk som kritikere verdsatte høyt: «Det pittoreske Bergemiljøet, gatebråk og den kraftige dialekten, typiske etterkrigsopplevelser med bananer og silketøy, verden sett fra den syvårige jentens synspunkt» (Røed, 1981). Filmens barndomsmotiv og realistiske forankring kan sies å ha medvirket til at *Løperjenten* ikke ble opplevd som en «kvinnofilm», men som en universell film. Et annet viktig aspekt som bidro til dette, var filmens tradisjonelle dramaturgi og fortellerteknikk: «Selv om kritikere hevder at *Løperjenten* 'ikke ligner på noe de har sett tidligere', er det nettopp det den gjør. Den svarer i langt større grad til publikums forventninger om hva en filmfortelling 'skal' være, enn for eksempel *Åpenbaringen*», skriver Kolbjørnsen (1992, s. 61). *Løperjenten* har en tradisjonell kausallogikk der karakterenes handlinger driver fortellingen fremover, og den kan plasseres i kategorien «sosialt melodrama». De voksne representerer de onde kreftene og barna de gode. Filmen skildrer også karakterene utenfra, eller objektivt, i stedet for å tilby indre bilder, som Løkkeberg benyttet seg av i *Åpenbaringen*.

Oddvar Foss' kritikk av *Løperjenten* i *Filmavisa* skilte seg fra aviskritikkene hovedsakelig på ett punkt. Til forskjell fra aviskritikerne mente Foss at filmens tekniske brister var så alvorlige

at de ikke kunne bagatelliseres: «At filmen fascinerer oss på tross av dem, gjør det ikke – teknisk sett – til noe eksempel til etterfølgelse. Jeg er redd for at nettopp disse bristene kommer til å gjøre det vanskelig å lansere filmen utenfor Norges grenser (foruten i en og annen mindre festivalsammenheng)» (1981c, s. 8). Selv om Foss fremhevet at *Løperjenten* dermed ikke ga muligheter til «estetisk kick», fant han, som aviskritikerne, at styrken lå et annet sted: «Det interessante med *Løperjenten* er at mens den kanskje er den av årets norske spillefilmer som oppviser den mest uryddige ansamling av tekniske ufullkommenheter, så er den det eneste som per i dag vitner om at det finnes et reservoar av kraft og vitalitet i filmmiljøet» (Foss, 1981c, s. 8). Som de øvrige kritikerne berømmet han Vibeke Løkkeberg for den naturalistiske gjenskapelsen av Bergen anno 1948 som troverdig og ektefølt, og han løftet frem Løkkebergs disiplin: «Løkkeberg har kjent sin begrensning og vært konsekvent i sin måte å nærme seg materialet på, og det er det som løfter filmen langt over dens tekniske brister» (Foss, 191c, s. 9). Filmens tema ble forbigått i Foss' kritikk, mens han som de øvrige løftet frem Løkkebergs instruksjon av barneskuespillerne: «En mer overbevisende barneprestasjon har vi aldri skuet i norsk film.» Som en av få kritikker av norske filmer i *Filmavisa* avsluttet Foss med en hyllest til filmen og regissøren:

Løperjenten er blitt en film som syder av vitalitet og livskraft. Den vitner om fantasifullhet og temperament, ømhet og intelligens, både foran og bak kamera. Alle dens tekniske brister til tross – for Vibeke Løkkeberg er filmen en triumf som slår gnister. Med litt mer erfaring burde hun uten vanskelighet kunne eliminere sin rent tekniske usikkerhet. Har hun samtidig så mye ben i nesen og is i magen at hun kan skjære gjennom Jante-loven i norsk film, burde ingenting kunne stoppe henne. (Foss, 1981c, s. 10)

I det neste nummeret av *Filmavisa* fant Sølve Skagen (1981d) det betimelig å justere bildet av norsk film som ble skapt i 1981, og justere inntrykket av Løkkeberg og Breiens betydning. I sin leder pekte Sølve Skagen igjen på at norske filmkritikeres fordømmelse av norsk film året før «i beflippelsen overså at disse to filmene [*I ungdommens makt* og *La elva leve*] var så atypiske som vel mulig.» Dette medførte at de norske kritikerne ble blindet for norsk films virkelige utfordringer:

Et år senere, på Haugesundfestivalen, var det ikke påmeldt noen mislykkede norske eksperimenter. Filmhøsten var mer normal. Dermed kunne de samme aviser utbasunere den store nyheten: Norsk film var bedre enn sitt rykte! Og ikke nok med det. Med *Løperjenten* (Vibeke Løkkeberg) og *Forfølgelsen* (Anja Breien) hadde vi fått det store «jenteåret» i norsk film. Landets avislesere får bare erkjenne at veien fra svart fortvilelse til strålende triumf er kort. Påfallende kort, kanskje. Men la ikke dét skape skår i gleden. La oss trekke et unisont lettelsens sukk over at bølgene har

lagt seg, og glede oss over freden som igjen har senket seg. ... Faren er over. Falsk alarm. (Skagen, 1981d, s. 4)

Sølve Skagens poeng var at selv om filmåret i 1981 virket bedre enn i 1980, var situasjonen fortsatt prekær for norsk film, og *Løperjenten* var et unntak som bekreftet regelen:

En kvalitativ nivåheving krever en kvalitativ forandring i grunnlaget. Og grunnlaget består ikke bare av produksjonsapparatet. Det består også av folk med ideer og holdninger. Uten innsikt, kunnskap og høye krav er det forbannet vanskelig å få til noe som helst. Da risikerer vi, uansett hvor mye god vilje som mobiliseres, å gjøre oss avhengig av unntakene (så som *Løperjenten*). Film er et internasjonalt medium. Og det må vi ta konsekvensene av. (Skagen, 1981d)

Skagen løftet fram *Løperjenten* som det mest oppløftende som hadde skjedd i norsk film, nivået tatt i betraktning, men poenget med å trekke Løkkebergs film frem i lederen var å vise hvorfor *Løperjenten*, som auteurfilm, ikke var en farbar vei for norsk film på 80-tallet. Ifølge Skagen kunne ikke norsk film satse på å frembringe disse unntakene, men måtte i stedet satse på «mellomsjiktet» for å skape en bred og vital filmkultur. Derfor var «Fløgstad-veien» å foretrekke fremfor «Løkkeberg-veien», konkluderte Skagen. Selv om Skagen sa at disse «veiene» ikke var et enten–eller, kan det synes som om de var det for norsk film, fordi man manglet bredden som skulle sørge for toppene.

6.4.1 Et tvetydig mediebilde

På tross av *Filmavisas* dystre spådommer var *Løperjenten* en suksesshistorie i norsk presse frem til 1984. I 1982 ble Vibeke Løkkeberg overrakt filmkritikerprisen for *Løperjenten* på den nyetablerte Oslo Filmfestival. Vibeke Løkkeberg var et yndet intervjuobjekt, og hun stilte selv opp for å fortelle om det hun hadde på hjertet. Hennes fortelling i pressen ble en versjon av den amerikanske drømmen: jenta fra arbeiderkår som slo seg opp og ble fotomodell, diva og senere stjerneregissør i en alder av 36 år. Før premieren på *Løperjenten* ble hun igjen portrettert i *Dagbladet* under overskriften «Vibeke Løkkeberg – fra objekt til subjekt» og undertittelen «Hva jeg mener, hva jeg mente» (Rostad, 1980). Samtidig er disse portrettene av Vibeke Løkkeberg tvetydige i sin fremstilling av henne som nettopp subjekt og objekt.

Dagbladets portrett var utstyrt med et bilde av Løkkeberg som poserende sekstenårig fotomodell i svært utringet undertøy og et hverdagslig bilde av «dagens Vibeke i verandaso-faen hjemme på Ås» (Roestad, 1980). I 1983 ble Løkkeberg igjen portrettert av *Dagbladet* under overskriften «Nefertiti – postb. 57 Ås» i anledning av *Løperjentens* suksess i statene. Intervjuets tittel var hentet fra Arne Hestenes' anmeldelser av Pål Løkkebergs *Liv* og *Exit*, der han gjorde seg stor flid med å beskrive den unge skuespillerens utseende på en måte som er

vanskelig å omtale som noe annet enn mannssjåvinistisk (Servoll, 2008). I intervjuet i 1983, signert Plut, et pseudonym for Arne Hestenes selv, ble lange passasjer fra Hestenes' egne kritikker lest opp, og trykket, for å fremprovosere en reaksjon: «Men hva nå? Reiser Vibeke seg med et dirr av harme gjennom kroppen, smeller hun en forfinet hånd, som den var malt av Dardel, oppbrakt og samfunnsengasjert i damasken?» (Plut, 1983). Samtidig som man her presenterte Løkkebergs mange nederlag og fantastiske evne til igjen å reise seg, er det et spørsmål om ikke det bildet som ble formidlet av henne, var stikk i strid med det hun selv ønsket å oppnå: Å bli tatt på alvor. Store deler av intervjueren ble brukt på Hestenes' og egne observasjoner av Løkkebergs feminine utseende og klesvalg og intervjuet avsluttet slik: «Vibeke Løkkeberg er fast i stemmen. Vekk fra bevisstheten er både 'Liv' og 'Exit', og alt som vi har rippet opp i, over vår damask: Stevnemøte med glemte lår.»

Etter suksessen med *Løperjenten* ble det antydnet i pressen at Løkkeberg ble offer for Janteloven. Allerede i 1980 kunne hun fortelle om stor oppmerksomhet i USA da *Åpenbaringen* ble vist ved flere kinoer, og hun ble spurt om å komme til Hollywood. Det var også mye oppmerksomhet om Løkkeberg da *Løperjenten* i 1982 ble foreslått nominert til Oscar for beste utenlandske film. Nominasjonen måtte trekkes tilbake fordi filmen var et år for gammel, men filmen fikk kommersiell distribusjon i USA, som en av svært få norske filmer. Etter *Løperjentens* suksess i statene ble det slått stort opp i pressen at Løkkeberg mottok milliontilbud fra filmmogulen Samuel J. Lefrak. Allerede i 1980 var hun skeptisk til å arbeide innen en kommersiell filmkultur, og også de nye tilbudene takket hun nei til (Cedrup, 1980). I stedet søkte hun på vanlig måte Statens filmproduksjonsutvalg om støtte til sin neste film: «Jeg er bare så redd for å selge den kunstneriske integriteten og å miste kontrollen over filmene mine», fortalte Løkkeberg til *Aftenposten* i 1984 (T. Marcussen, 1984). Et par måneder senere avslo hun William Morris' (ifølge *Dagbladet* regnet som en slags agentenes Rolls Royce) enda gjevere tilbud: «Men jeg tror ikke at jeg vil lage film i USA, noe de nok vil være interessert i. Jeg lager ikke film bare for å lage film, men fordi jeg har et behov for å uttrykke meg, på mine egne premisser, og i mitt eget miljø, som er Norge» (Bratten, 1984c). Kort tid etter kunne Vibeke Løkkeberg fortelle at hun opplevde en «kald front» mot seg i filmmiljøet, og at hun fryktet at tilbudene fra USA ville gjøre at hun ble skjøvet ut av det norske filmmarkedet: «Til VG sier hun at det verserer rykter i filmmiljøet om at hun ikke lenger trenger økonomisk støtte. Amerikanske agenter vil støtte hennes produksjoner fra nå» (Thurmann-Nielsen, 1984).

Da Løkkeberg i juni fikk avslag fra filmproduksjonsutvalget på sitt neste filmprosjekt *Hud*, blusset det opp en strid i norsk filmmiljø. Terje Kristiansen hadde vært raskt ute med å

kritisere avgjørelsen ved å hevde at utvalget tok for mye hensyn til manus, og for lite hensyn til hvem som skulle lage filmen. Det var sløs med talent, ifølge Løkkebergs produsent og ektemann. Ifølge Løkkeberg hadde avslaget å gjøre med at hun selv skrev manus: «Jeg klager selvfølgelig ikke på at andre har fått statsgaranti, men dette synes jeg nå er absurd. Etter *Løperjenten* var jeg trygg på at de ikke ville la en regissør brenne seg ut på å lage sitt eget originalmanus» (Haugstad, 1984). Dette fikk andre filmfolk til å peke på at en slik logikk ville gjøre det vanskelig for andre å slippe til.²³⁴ Ifølge *Dagbladets* Bjørn Bratten (1984b) var denne striden ikke av ny dato, siden det var «så mange bikkjer om samme bein.» Like fullt mente han det var betimelig å stille spørsmålene: «Er det en Jantelov ute og går i norsk filmmiljø?» og «Hadde Steven Spielberg fått penger til sin neste film etter 'E.T.' om han hadde bodd i Norge?»

Mediebildet av Vibeke Løkkeberg er ikke bare preget av hennes fortid som modell og objekt, et individ i opprør mot Janteloven, men også av hennes partnerskap med Terje Kristiansen. Til forskjell fra Anja Breien hadde Løkkeberg en nær samarbeidspartner i ektemannen. Etter erfaringene med *Åpenbaringen* etablerte de ÅsFilm A/S, med eget filmstudio, for å sørge for større frihet og kontinuitet i arbeidet: «Den friheten vi vinner ved å ha eget selskap, skaper også entusiasme for arbeidet.» I tillegg vektla ekteparet at filmskapning ble foretak, som involverte hele familien: «Sammen er vi dynamitt» var overskriften som introduserte deres neste film, *Høvdingen* (1984), som ble fremstilt som et familieprodukt (Bratten, 1982). Kristiansen skrev manus, Løkkeberg var produsent, og de to og barna deres hadde sentrale roller i filmen. Med til bildet hører det også at det ble bråk med de bevilgende myndigheter under innspillingen av *Høvdingen*, siden Kristiansen sent i prosessen hadde plassert seg selv i hovedrollen. Også denne filmen, som handlet om manskrollen etter kvinnefrigjøringen, ble massivt lansert, men fikk en delt mottakelse: Denne filmen er i det ene øyeblikket laget av en raffinert filmkunstner, i det neste av en klønete pappa som tar opp familiefilm i hagen» som Bjørn Granum skrev i *Arbeiderbladet* (Braaten et. al., 1995, s. 401). Film som «familieforetagende» var problematisk i en tid da både bransjen og publikum krevde profesjonalisering av de ulike yrkesfunksjonene.

I 1985 fikk Løkkeberg støtte til sin neste film, og i juni samme år var arbeidet godt i gang. «Vibeke Løkkeberg er i ferd med å bli norsk films gallionsfigur både figurlig og i aller bokstaveligste forstand», skrev Per Haddal (1985b). Bakgrunnen var at billedhuggeren Per

²³⁴ Det var filmregissør Egil Kolstø og produsent og regissør Hans Otto Nicolaysen som kom med motsvar i *Dagbladet*, siden de følte seg truffet i og med at de hadde fått støtte til sitt prosjekt *Fengslende dager for Christina Berg* (1988). Her var originalmanuset skrevet av Anne Guldbjørn Digranes.

Ung lagde en gallionsfigur av Vibeke Løkkeberg som skulle plasseres på et av skipene som spilte en sentral rolle i filmen. Også denne filmproduksjonen fikk stor mediedekning, men med et negativt fortegn, noe som skyldtes en tvist om arbeidskontraktene mellom produksjonsselskapet og filmarbeiderne: «Opprør mot Vibeke» var en av mange titler (Mosnes, 1985). Kort tid etterpå ble striden mellom filmarbeiderne og ÅsFilm avklart, men bildet av innspillingen av *Hud* som full av konflikter, ukonvensjonell og dårlig planlagt var bra mediestoff, og journalistene, særlig ukebladet *Se og Hør*, fulgte innspillingen med sensasjonsinteresse. To måneder senere slo *Dagbladet* stort opp på forsiden: «Superpar mot konkurs?» og «Stormen vil ingen ende ta rundt norsk films superpar». Avisen avslørte regnskapet bak *Hud* og rapporterte at Løkkeberg og Kristiansen var på konkursens rand, noe som ble illustrert med et bilde av en smilende Terje Kristiansen som røykte en fet sigar (Bangsrud, 1985). *Dagbladet* hadde funnet ut at filmskaperne hadde brukt mer penger enn de dekning for, og fortsatt gjensto nærmere en måned av innspillingen. «Ryker om dyre vaner» og «Beskyldninger om ekstravagant og samtidig underbetaling av arbeiderne har floreret på Vestlandet», kunne man lese. (Bangsrud, 1985). *Dagbladet* hadde regnet ut at *Hud* måtte spille inn mer enn en James Bond-film for å dekke alle sine utgifter (Bangsrud, 1985).

Med til bildet av Vibeke Løkkeberg som regissør for *Hud* hører det derfor at filminnspillingen fikk mye dårlig omtale. Den tidligere radikale filmskaperen som hadde talt filmfolks sak, utnyttet nå filmarbeidere. Det var medienes versjon. Terje Kristiansen ble ekskludert fra filmforbundet i januar 1986 og Løkkeberg selv meldte seg ut i protest og uttalte at det pågikk et «mord for åpen scene» i *Dagbladet* (H. W. Gullestad, 1986). Til *VG* sa hun: «Forbundets formann sier det jo klart: Vi skal aldri få lage film i Norge mer. All den offentlige hetsen mot oss i pressen har skadet oss så mye at vi ikke vil være i stand til det» (Sand, 1986).

Hud, med et budsjett på 24 millioner, var til da den dyreste filmen i norsk filmhistorie. Kristiansen hadde også annonsert at filmen ville være den mektigste norske film noensinne laget, og en av de fem beste filmene fra århundret: «Hud slår alle andre av banen», uttalte han til *VG* (Selås, 1986). Vibeke Løkkeberg på sin side uttalte:

Innspillingen av *Hud* satte meg i et inferno rent personlig. På den ene siden måtte jeg utvise den nødvendige autoritet som regissør, instruere skuespillere og staben. På den andre siden krevdes det at jeg forandret meg til et offer. Jeg har gitt hjerteblodet mitt til denne filmen. (Jacobsen, 1986)

«Om å selge *Hud*-en før bjørnen er skutt» var Kari Bremnes' (1986) overskrift i *Nationen*, der hun ironiserte over ekteparets lansering av *Hud* og de norske kritikernes innstilling til filmskaperne og filmen i Kristiansand:

Sterke stemmer mente de like godt kunne kalt den «Forhud», for det var sikkert noe sånt det dreide seg om likevel. Andre hevdet at man var garantert minst to samleiescener med ekteparet, hvorav ett med høylytt forløsning. Så var det de som gruet seg til et tre timer og ti minutters møte med incestproblematikk i forventede skånselsløse nærbilder, innlagt en framkalt abort. (Bremnes, 1986)

6.4.2 Hud: Kunst eller egotripp?

Handlingen i *Hud* er lagt hundre år tilbake i tid og til en liten bygd på Vestlandet. Filmen forteller historien om en ung kvinne (Vilde) som har blitt misbrukt seksuelt av stefaren siden barndommen. Sammen har de datteren Malene, som er stum. Vilde innleder et forhold til kunstneren Edward, som forlater henne, og hun blir giftet bort til Sjur, som hun dreper på bryllupsnatten. Vilde blir sendt bort på tukthus, mens Malene blir igjen hos stefaren.

Etter forhåndsvisningen på filmfestivalen i Kristiansand i september 1986 skrev Per Haddal (1986a) at filmen «er som en suggererende folkeviser med kvernende refreng. Den forsøker å holde tilskueren fast i en ensfarvet visjon med de praktfulleste bilder». Om temaet påpekte han at seksuell utnyttelse av barn er ytterst delikat sak å skildre, men: «Det går bra her, efter mitt skjønn.» Videre mente Haddal (1986a) at Løkkeberg hadde laget «en artistisk skrekkefilm, et kvinneinferno, like enstonig som slikt virkelig må utspille seg i den plagedes sinn, med Vibeke Løkkeberg som martyr.»

Det var altså en overveiende rosende omtale Haddal ga etter forhåndsvisningen. I *Klassekampen* ble det hevdet at det etter visningen i Kristiansand hadde vært en delt mottakelse: «På den ene sida blir 'Hud' framstilt som et stort kunstverk med noen svakheter, og på den andre sida som et ganske mislykka prosjekt av en film» (Jørgensen, 1986a). Etter kinopremieren 10. oktober endret dette bildet seg. På tross av at Haddal (1986c) syntes linjeføringen var blitt renere i kinoversjonen, ble han del av et nesten unisont kritikerkraft av filmen tre uker senere. En av grunnene var at filmen nå ble vist på stort lerret på Colosseum kino, der man øynet svakhetene: «den spinkle folkevisetonen drukner i det tordnende pompøse. Enkelte ganger virker det som om Wagner er sluppet løs på Vestlandet, med vide fullmakter, istykkerslåtte valkyrjer, huiende folklore, flyvende hollendere.» Haddal skrev denne gangen ikke noe fordelaktig om behandlingen av incesttemaet i *Hud*, men konstaterte følgende:

Vibeke Løkkeberg velter frem sin ensfarvede visjon av et kvinnemartyrium. Her er incest-voldtekter i nesten bedøvende mengder, fra Vildes forhold til sin stefar. Kjærlighetshat mellom offer og bøddel. Etterhvert en selvmedlidenhetshistorie med selvspeiling og selvplaging. (Haddal, 1986c)

Samtlige mannlige kritikere, med ett unntak, ga filmen dårlig kritikk. Karakteristikkene av Løkkebergs film hadde flere fellestrekk: Den var ensfarget eller enstrenget, monoton, pompøs, blytung eller mørk, gjentakende, kjedelig og uinteressant. Langt på vei alle kritikere syntes bruken av virkemidler var overdreven, at det var altfor mange overgrep, og at filmen var for Løkkebergsk. Ifølge Bjørn Granum i *Arbeiderbladet* hadde «verket ingen ekte tragisk dimensjon», og han reagerte på «formløsheten» (1986). I *Klassekampen* beklaget anmelderen seg over at «Alt er skildra i svart, og det er noe sorgtungt og kvelende som ligger over filmen hele tida. Det fins ikke antydning til lysning eller humor» (Jørgensen, 1986b). I *Vårt land* innledet Tom Egil Hverven med å konstatere at *Hud* var «den dyreste, største og lengste spillefilmen i norsk historie – og dermed også den største katastrofen. Hvordan går det an å bruke 15–20 millioner kroner på å lage så dårlig film?», spurte han (1986). Problemet var at «filmen står stille – uten at stillstanden begrunnes. Selve montasjen, sammensetningen av bilder svikter. Hvem skal vi gi skylden for skandalen?» Hverven forsvarte skuespilleren Løkkeberg og la skylden på regissøren og manuskriptforfatteren Løkkeberg og på produsenten og klipperen Kristiansen.

To av de tre kvinnelige kritikere som anmeldte filmen, var mer velvillig innstilt. Borghild Maaland (1986a) i *VG* ga *Hud* en firer på terningen. Hun syntes som de øvrige kritikere at filmen var for lang, men sa også: «Man kan ikke unngå å bli slått ut av filmen. Den irriterer kraftig med sin pompøse stil, for så å overraske med sine åpne blottleggelser av følelser. Men du forholder deg i alle fall ikke likegyldig til den.» Maaland beskrev *Hud* som et skjebnedrama. Dette ble også vektlagt i Annette Sjursens (1986) anmeldelse i *Morgenbladet*, den mest rosende av alle: «Hud er blitt et helstøpt drama av dimensjoner man sjeldent møter i norsk filmproduksjon. En artistisk nerve vibrerer sterkt gjennom hele filmen, et sikkert formsprog holder det hele sammen, og tidsbildet er troverdig ned i minste detalj.» Sjursen kalte også filmen for et «storslått epos»:

Løkkebergs kvinne er hevet over tid og sted. Visst er temaet aktuelt med tanke på dagens debatter om incest og kvinnemishandling. Men mest av alt er «Hud» et bilde på den forbannelsen som følger med kjærligheten, som følger med forholdet mellom mann og kvinne. Filmen er et tidløst uttrykk for den ondskap som menneskesinnet rommer. (Sjursen, 1986)

Sjursens analyse av filmen er også den som stemmer best med de uttalelsene Løkkeberg selv ga om filmen før kinopremieren:

Det var ingen debattfilm jeg ville lage. Tvert imot. Jeg ville lage et dikt over en tilstand hos en kvinne som opplever mishandling. Et klassisk drama, en gresk tragedie. Jeg ville skyte med kanoner. Jeg ville ikke lage

noen lavbudsjettfilm eller noen «Hustruer I» og «Hustruer II». Men kvinnelige filmskapere skal visst bare få lov til å filme sine frustrasjoner, tragediene er forbeholdt menn. (Bentzrud, 1986)

Intervjuren innvendte at tre timer kanskje var i lengste laget:

Det våget ingen å si til Tarkovskij. På hans film «Offeret» hadde jeg tilbøyeligheter til å sovne innimellom, det tror jeg også andre hadde. Men alle godtar at han bretter ut sitt indre over tre timer, for han er en mester. Når jeg, derimot, kommer og sier at jeg trenger tre timer på å fortelle om mitt kjønns skjebne, hva skjer da? (Bentzrud, 1986)

Mens nesten alle kritikerne, også de mannlige, hadde berømmet Løkkeberg og Kristiansen for deres mot til å lage en så dristig film, var det filmen som kunst og som kvinnefilm som ble debattert de påfølgende ukene.

Det interessante med mottakelsen av *Hud* er at mens flere kvinner forsvarte filmen, var det også flere som angrep den. Som med *Åpenbaringen* kritiserte enkelte kvinner Løkkeberg for ikke å ha vært kvinnepolitisk korrekt. I *Klassekampen* ble filmen diskutert av to menn og to kvinner: «For meg blir filmens konklusjon på en måte at vi kvinner kan gå å henge oss», sa regissøren Bente Erichsen, og Elsa Brita Marcussen var enig: «Hun kan ikke samtidig stå på barrikadene for kvinnesaken, pluss lage en film som dette» (B. Thoresen, 1986). Forlags-sjefen i Oktober, Knut Johansen, så ikke filmen som en kvinnesaksfilm som skulle sette opp positive kvinnebilder, men som provoserende kunst:

Dette er en film du enten liker eller ikke. Det er bra. Løkkeberg har lyktes over all måte når det gjelder å skildre kvinneundertrykkinga. Filmen går bak realismen, den tar opp det ubevisste i forholdet mellom kvinner og menn. Den tvinger fram reaksjoner. Formen gjør at det hele blir mer nådeløst framstilt enn i en realistisk film. Jeg er begeistra for den, fordi jeg savner så inderlig mer av den slags dristighet i litteraturen. (B. Thoresen, 1986)

Johansen hadde vært ute i *Aftenposten* etter premieren og vært uenig med kritikerne i at *Hud* var en fiasko. Han mente derimot at Løkkeberg og Kristiansen hadde vært for kompromissløse og ikke åpnet for det formildende, noe umiddelbart gjenkjennelig, som kunne ha gjort publikum mer mottakelige:

Den mislykkes fordi det ikke – her og nå – er satt noen kunstnerisk standard som gjør at denne historien, disse forestillingene, dette spennet mellom det åpenbart forståelige og det like åpenbart uforståelige, lar seg formidle med det direkte kunstneriske språket som Vibeke Løkkeberg, med støtte av produsenten Terje Kristiansen har valgt. ... [De] har valgt å uttrykke dette i en storfilm, der det ikke spares på noen ting. Vibeke Løkkeberg har valgt å stole på sine følelser, sin innsikt i at dette *ikke er banalt*, at det krever tid, krever overveldende mange bilder, for at det ikke skal bli *forenklet*. (Johansen, 1986)

Ifølge Johansen var *Hud* «en film som *må* og *kan* nå sitt publikum, både i Norge og i utlandet», men det krevde at filmskaperne gjorde dens sentrale innsikt mer tilgjengelig.

En av Marcussens og Erichsens innvendinger mot filmen, som også implisitt gikk igjen hos kritikerne, var at Løkkeberg fortalte om kvinnens lidelser samtidig som hun selv fremstilte kvinnen som et objekt, «presentert som den vakreste fotomodell.» Her mente Bente Erichsen at hun gjorde en feil som regissør: «Hun faller i den fella hun sjøl er så redd for» (B. Thoresen, 1986). På samme tid mente forfatteren Morten Harry Olsen, som tidlig hadde vært ute og forsvart filmen mot de mannlige kritikernes slakt, at det også var på dette punktet at Løkkeberg hadde lyktes, i kunstform, i å skape viktig erkjennelse hos mannlige kritikere og publikum: «Mannen i salen skal føle Vildes skjønnhet, føle henne som så attraktiv at når han ser voldtektscener, skal han gripe seg sjøl i å tenke: Dette skulle jeg gjerne ha gjort sjøl. Løkkeberg framprovoserer ståpikk hos mennene. Du får sjokk ved opplevelsen» (B. Thoresen, 1986). Ifølge Olsen var dette også bakgrunnen for at det mannlige publikum hadde reagert så avvisende på filmen: «Den tvinger deg til å tenke over din egen seksualitet. Filmen fører til erkjennelse for livet.»

At *Hud* hadde vært en utfordrende oppgave for de norske kritikerne, ble diskutert i *Z filmtidsskrift*. Trond Olav Svendsen drøftet kritikken og debatten om *Hud*, og Jon Iversen skrev en anmeldelse som skulle bidra til «å forklare hvorfor filmen [hadde] fått en blandet mottagelse.» Svendsen (1986a) hevdet i sin artikkel at de norske kritikerne hadde bidratt til å hylle en uklar film inn i «enda mer tåke» ved selv å ty til et pompøst og overspent språk som var analogt til filmens. Debatten i etterkant hadde heller ikke gjort saken bedre, men fjernet publikum og kritikerne enda lengre fra forståelse av filmens hovedproblemer. Men først og fremst synes Svendsen å ha vært ute etter å tilbakevise angrepene på de norske filmkritikerne fra Morten Harry Olsen og andre av «Åsfilms tilhengere». Ifølge Svendsen var det de som var fordomsfulle og ugyldige: «Skal den norske filmen komme noen vei, må den få kritikk som kommer fra hodet og ikke fra magen.» Svendsen, som dermed hevdet å ta det rasjonelle synspunkt, mente at *Hud* hadde to hovedproblemer:

Det første problemet er knyttet til hva filmen tillater oss å erfare om Vilde, det vil si i hvilken grad denne rollefiguren er «forståelig» i vid forstand, slik at vi ved å følge hennes skjebne kan vinne både konkret og mer intuitiv innsikt. Det andre problemet er i hvilken grad den måten filmen er satt sammen på, tillater filmberetningens enkelte deler å gjøre maksimalt inntrykk på oss, og/eller fungere troverdig og innsiktsfullt i forhold til de øvrige sekvensene og til helheten. Begge disse problemene er først og fremst kommunikasjonsproblemer som kunne vært bedre løst gjennom det vi rett og slett kan kalle bedre filmhåndverk. (Svendsen, 1986a)

Også ut fra Jon Iversens anmeldelse kan det synes som om problemet hadde vært at filmkritikerne ikke hadde forstått hva Løkkeberg ønsket å si med filmen sin. Men det er lite som tyder på det. Snarere ser de ut til å mene at Løkkeberg ikke har fremført budskapet sitt på en god eller riktig måte, siden visjonen hennes ikke fant gjenklang hos dem.²³⁵ Jon Iversen (1986a) valgte i sin korte anmeldelse å ta for seg *Hud* i en kritikkform som var typisk for Andrew Szepesy i *Filmavisa*. I stedet for å legge «for stor vekt på det subjektive» eller bedømme filmen som «god eller dårlig», ville han kommentere fagfunksjonene: Tema, manuskript, dialog, foto, skuespill, regi, klipp, lyd, musikk og symboler. Likevel fremgikk det tydelig at Iversen syntes *Hud* var en dårlig film, ettersom filmen ifølge ham stort sett hadde sviktet i samtlige fagfunksjoner. Under overskriften «Klipp» skrev han: «Det er denne delen som fremstår som mest katastrofal», noe som indikerer at de andre delene også var katastrofale. Ifølge Iversen hadde Løkkeberg mislyktes i å fjerne seg fra det tradisjonelle aristoteliske dramaet, men han fremholdt også at *Hud* var et drama med visjonære tablåer som gjorde at den ble «en film som [gjorde] inntrykk.» Dette *inntrykket* filmen gjorde på anmeldersubjektet, underordnet Iversen verkets håndverksmessige aspekter. Ved å konsentrere seg om det håndverksmessige unngikk Iversen å måtte ta stilling til *Hud* som et personlig kunstverk og til Vibeke Løkkeberg som en mulig auteur.

De fleste kritikerne anerkjente at Vibeke Løkkeberg hadde ønsket å lage en personlig kunstfilm, en auteurfilm. De fremhevet at filmen var uttrykk for hennes personlige visjon, jevnfør Haddals (1986c) utsagn: «Vibeke Løkkeberg velter frem sin ensfarvede visjon av et kvinnemartyrium.» På samme måte som Haddal vektla Bjørn Granum at «Løkkeberg denne gangen synes å bare bruke en streng på sin lyre. Den lidende og ikke minst selvmedlidende.» Problemet synes å ha vært at Løkkeberg ikke hadde nyansert dramaet sitt og skapt mer distanse til filmens tema. Det må ses i sammenheng med at kritikerne mente at Løkkeberg som person tok for mye plass i filmen, eller at hun hadde «flyttet martyrglorien over på seg selv», som det ble skrevet (Selsjord, 1987). Både Granum og Haddal omtalte filmen som selvmedlidende og avslørte dermed at de ikke skilte mellom filmens tema, skuespilleren Løkkeberg og regissøren og manusforfatteren Løkkeberg. På tross av at Løkkeberg for det meste ble berømmet for sin skuespillerprestasjon i *Hud*, var det likevel iscenesettelsen av seg selv i hovedrollen som synes å ha vært problematisk for kritikerne. Kvinnekjønnets skjebne ble til Vibeke Løkkebergs selvmedlidenhet på sitt kjønns vegne. Dette aspektet ved de mannlige kritikernes anmeldelser ble påtalt av Morten Harry Olsen (1986) i *Dagbladet*. Han mente at

²³⁵ Om det er fordi de er menn eller ikke, synes mindre viktig, for det var også kvinner som ikke fant gjenkjenning i filmen.

de forvekslet Løkkeberg som person med Løkkeberg som filmskaper og skuespiller. Forlegger Knut Johansen utdypet sin oppfatning av forholdet mellom privatperson og kunstner i *Aftenposten*:

Vibeke Løkkebergs og Terje Kristiansens film «Hud» er lett å forstå. ... Den handler om menns halvt irrasjonelle, halvt rasjonelle besettelse i visse kvinner. ... I virkelighetens verden er Vibeke Løkkeberg selv en av disse kvinnene. Hun vet det selv, og menn vet det. Hun har opplevd det fra før og hun var seg det bevisst. Hun har en kropp, et sinn, en måte å oppføre seg på, en latter, et hår og en kropp som besetter menn. Jeg har syslet med kunst – litteratur – hele mitt voksne liv. Jeg har vennet meg til, som krevet er, ikke å blande kunst – litteratur – film – og liv. Men en gang må sannheten sies. Vibeke Løkkeberg er en sånn kvinne, hun vet det, mennene vet det, og kvinnene vet det. ...

Vibeke Løkkeberg er samtidig en person som vil noe med sitt liv. Hun vil være kunstner, skape kunst. Jeg er overbevist om at hun har erfaringer med at hennes virkning på menn dels har hjulpet henne til å nå sine mål, dels har hindret henne. Ut fra det vet hun noe om det uforståelige: Hennes ytre person, som kvinne, har vært en befrielse, gitt henne muligheter, som andre (kvinner) ikke har hatt. De har samtidig vært et fengsel, en begrensning, en uforståelig begrensning, men fascinerende i sin nærhet til det reelle, til hennes egne vilkår som person. «Hud» handler om dette. Jeg gjentar: «Hud» handler om menns besettelse i Vibeke Løkkeberg. (Johansen, 1986)

Etter å ha oppklart dette sier Johansen at «'Hud' er kunst, og handler derfor selvsagt ikke om dette. Den handler om en annen person – om personen Wilde – og om noen menns besettelse i henne.» Ifølge billedkunstner Sonja Krohn (1986) bidro Johansen til kritikerslaktet av *Hud*, som hun sammenlignet med middelalderens hekseprosesser: «At en vakker kvinne ikke kan lage film om incest – og med seg selv i hovedrollen – uten å bli straffet for det, er lett å forstå». Også andre kvinner forsvarte filmen og Løkkeberg i avisene, takket henne for filmen, eller avviste kritikerangrepene (Kolbjørnsen, 1992).

Etter visningen av *Hud* i Stockholm uttrykte den svenske filmskaperen Stefan Jarl overraskelse i et innlegg i *Klassekampen*:

Til min store overraskelse får jeg høre at filmen har fått en blandet mottagelse i Norge, på visse hold rent negativ. Hva er nå dette? Har kommersialismen fordreiet hodet på kritikerne så man ikke lenger ser forskjell på skrot og kunst? Eller er det Jantelovens «Du skal ikke tro du er noe» som spøker igjen? «Hud» er uten tvil en bra film. Den er dessuten en veldig djerv film, både innholdsmessig og formelt – en landevinning i nordisk filmproduksjon. Vi lever i en tid da siste mote er å unngå alt som er vanskelig og ubekvemt. Alt skal strykes med hårene. Ingen våger å si noe uten først å ha satt fingeren i været og kjent etter hvilken vei vinden blåser. Hvem gjør i dette klimaet en film som «Hud»? Finnes det overhodet noen på våre breddegrader? (Jarl, 1986)

Hud ble lansert på ny i kortere, internasjonal versjon våren 1987, da filmen skulle vises i Cannes-festivalens program «Un certain regard». I den forbindelse skrev Karin Moe (1987) kronikken «Laugsånden i Hud-kritikken». Her hevdet hun at de norske hovedstadskritikerne hadde utvist langt mindre selvstendighet i sine møter med Løkkebergs film enn mindre aviser. Disse kritikernes gjennomslagskraft bidro til et inntrykk av at *Hud* var blitt slaktet av samtlige mannlige kritikere, noe som ikke var tilfelle.

Et halvt år senere skrev Thor Ellingsen (1987) under overskriften «Hud – en evig ego-trip» om visningen av *Hud* på den norske filmfestivalen i Haugesund. Her beskrev han Løkkebergs film som «norsk films største egotrip og den mest høylytte avsporing til dags dato.» Samtidig modererte han sin egen beskrivelse: «Vel, det er en enkelt anmelders mening. Filmen skal nå møte et nytt publikum» (Ellingsen, 1987). Saken er at *Hud* svært sjeldent har fått møte et nytt publikum uten at de mannlige kritikernes slakt av filmen har ledsaget den. Som Tone Kristine Kolbjørnsen (1992, s. 82) har påpekt, var tittelen i *Dagbladets* oppslag da *Hud* skulle bli vist som tv-serie i 1990 «Filmskandalen *Hud* blir TV-serie». Tilsvarende refererte Bjørn Granum til «makkverket *Hud*» i sin anmeldelse av Løkkebergs neste film *Måker* (1991).

6.5 80-tallet: Kvinnefilm, auteurfilm, guttefilm

Etter at kvinnene hadde inntatt sentrale posisjoner i norsk filmkultur ved inngangen til 1980-tallet, kom de første artiklene om kvinnefilm og et kvinnelig filmspråk i norske filmtidsskrifter. Helga Fjordholm (1983) diskuterte hvorvidt man kunne snakke om en kvinnelig og en mannlig filmdramaturgi i artikkelen «Handling – tilstand» i det første nummeret av *Z film-tidsskrift*. Utgangspunktet var Ulla Ryums skille mellom mannlig dramatik (den klassiske filmdramaturgien med lineær tid, kausalitetslogikk og usynlig klipping, også kalt Hollywood-modellen) og kvinnelig katastase (forstått som en variant av den episke filmen som bryter ned virkelighetsillusjonen ved å synliggjøre fortellergrepene, og som opererer med en «kvinnelig sirkulær tid»). Ifølge Ryum falt katastasen naturlig for kvinnelige filmskapere, siden den representerte kvinnens sykliske tidsoppfatning. Helga Fjordholm pekte på at katastasen også falt naturlig for mannlige filmskapere som Tarkovskij og Antonioni, og at det derfor var mer viktig enn naturlig at kvinner uttrykte seg gjennom katastasen:

Den tilstandsbeskrivende filmen gir i høy grad rom for betydninger på flere plan samtidig og er derfor et ypperlig medium for å uttrykke sammenhenger som ikke får plass i andre fortellerstrukturer. Tanker og erfaringer som ikke er såkalt viktige og spennende nok til å bære oppe en

handlingsfilm. Slik har katestesien [sic] mulighet til å skildre kvinnens usynlige historie. (Fjordholm, 1983, s. 30)

Med *Hud* ble dette igjen et tema. Flere av dem som forsvarte Løkkebergs film i pressen, anklaget kritikerne for ikke å ha forstått at Løkkeberg i *Hud* tok i bruk et kvinnelig filmspråk. Morten Harry Olsen (1986) i *Dagbladet* mente at norske kritikere ikke hadde «forholdt seg til filmen som kunstverk», men hadde utvist «en grunnleggende uvilje mot å akseptere at Vibeke Løkkeberg [hadde] forsøkt å skape seg et eget og annerledes filmspråk.» Olsen viste til at filmen ikke hadde «stigende handling, ytre spenning og avrundethet.» Tvert om var den «åpen og tilbakevendende i forløpet: slik livet selv er.» Jan Erik Holst pekte på det samme i *Film & Kino*:

For å forstå og godta *Hud* er det viktig at man forstår og godtar at film nødvendigvis ikke behøver å være en lineær fortelling etter tradisjonelle dramatiske fortellerformer som er ment å skape spenning, underholde, eller gi innsikt i en menneskeskjebnes utvikling. ... I dette ligger nøkkelen til forståelsen av filmen, ettersom den klart er utlagt som et skjebnedrama i en åpen, repeterende og ikke-dramatisk form, best kjent som «kvinnelig dramaturgi», som spiller på gjentakelsens nødvendighet for å fram maktesløsheten, ambivalensen, den håpløse, frastøtende og tiltrekende følelsen et slikt aparte (kjærlighets)forhold mellom stefar og datter er. (Holst, 1986a)

I en jubileumsartikkel om kvinnelig filmproduksjon i *Film & Kino* i 1987 drøftet Hilde Fonn «hva det innebærer at norske kvinner lager film, – hva de ønsker å formidle, og hvordan filmene har blitt mottatt av presse og publikum.» Oppdraget fra *Film & Kino* hadde vært å analysere en «spesifikt kvinnelig uttrykksform», men dette avviste Fonn som like usaklig som å sammenligne *Olsenbanden* og *Havlandet*. Derimot pekte hun på at Nicole Macé, Laila Mikkelsen, Anja Breien og Vibeke Løkkeberg alle hadde gitt interessante kvinneportretter og at «Det faktum at kvinner lager film om kvinner, er ... ikke mer oppsiktsvekkende enn at menn lager film om menn». Ifølge Fonn lå styrken i filmer som *Åpenbaringen* og *Hud* i at de tok opp «et spesifikt kvinnelig tema sett fra et kvinnelig synspunkt.» Likevel mente hun at begrepet kvinnefilm bidro til å ufarliggjøre filmene og avsluttet artikkelen ved å spørre «Ville du forresten likt om filmen din havnet i båsen 'kvinnefilm'?» og viste til den danske regissøren Helle Rydslinges uttalelse fra 1986:

Hele tiden har jeg vært så redd for å bli satt i bås som «kvinnelig regissør som har laget kvinnefilm». Det tror jeg heller ikke skjer, men det er min skrekk og redsel, for den er dum. Det er nemlig noen bilder som er forbundet med nettopp det. Får du først stempelet på deg, er det det samme hva du egentlig vil. Du kan være så utradisjonell og morsom du bare vil, folk har likevel det bildet inni hodet: Æsj – kvinnefilm! Det gidder vi ikke se. (H. Fonn, 1987, s. 73)

Den danske filmskribenten Susanne Knudsen fulgte opp med artikkelen «Strøtanker om kvinnefilm» i *Z filmtidsskrift* året etter. Hun var også uenig i at det fantes et eget kvinnelig filmspråk, selv om det fantes flere kvinnelige regissører som laget filmer som ble opplevd som alternativer til den dramaturgiske standardmodellen:

Jeg synes også at kvinneregissører skal være glade for kvinnefilmkritikere som fremhever kvinners særlige opplevelser, erfaringer og uttrykksmåter. Vi er med på å synliggjøre, og dermed ta et skritt på legitimeringsveien for, at kvinner kan skape kunst, også når den tar utgangspunkt i kvinners opplevelser og erfaringer. (Knudsen, 1988, s. 15)

Knudsen ville ikke at man skulle sette opp strategier for hvordan kvinner skal lage film, og mente man heller skulle snakke om *kvinnefilmer*, i flertall, enn om *kvinnefilm*.

Selv om jeg ikke her er ute etter å diskutere i hvilken grad Løkkeberg med *Hud* tok i bruk et kvinnelig filmspråk (om noe slikt finnes), er det viktig å være oppmerksom på at dette var et tema på 1980-tallet, og at Vibeke Løkkeberg og *Hud* også ble tatt til inntekt for det synet at kvinnelige regissører burde ta i bruk et kvinnelig filmspråk. Likevel er det et poeng at Løkkeberg i *Hud*, til forskjell fra i *Løperjenten*, ved å velge bort en tradisjonell dramaturgi (til fordel for katastrofe, jamfør Ryum og Fjordholm) valgte å stille seg selv som filmskaper tydeligere mellom filmen og publikum. Ved å ta utgangspunkt i kvinnelig erfaring og ved å presentere den i et formspråk som fremhevet denne erfaringen, ble Løkkeberg forstått som en kvinnelig filmskaper som lagde kvinnefilm, og som, ifølge de fleste norske kritikere, lagde mislykket kunstfilm.

Sett i lys av den argumentative konteksten ved inngangen til 1980-tallet er det tydelig at Løkkeberg ikke kunne oppvise de dydene som ble forlangt av norske filmskapere. I tillegg til å kreve bedre håndverk hadde redaksjonen i *Filmavisa* slått et slag for kreativiteten og autenticiteten, men innenfor «Fløgstad-veien». Løkkeberg holdt fast ved «Løkkeberg-veien». Først og fremst brøt hun med kravet om universalitet, forstått som at norsk film skulle kommunisere bedre med et bredt publikum ved hjelp av tydeligere dramaturgiske modeller eller sjangerfilm. Den historien Løkkeberg hadde dukket ned i, om den historiske undertrykkingen av kvinnen, ble oppfattet som legitim, men behandlingen hennes av den ble oppfattet som privat.

I 1986 mente Trond Olav Svendsen (1986c, s10) at «kreativitet» var blitt lovlig igjen: «Dette til tross for at ordet ikke lenger klinger helt rent, men smaker av reklamebyrå. Jeg tror at denne bismaken må overvinnes. Norske filmskapere må slutte å ta på virkeligheten med silkehansker, men heller bøye den hensynsløst til eget formål.» Spørsmålet er om alles formål

var like gyldige, og hva som ble godtatt som kreativt og autentisk. Løkkebergs valg av filmform underbygget tilhørigheten til den europeiske auteurfilmen der, Tarkovskij for øyeblikket hadde en høy stjerne. Men visjonen hennes, og utforskningen hennes av filmspråket, fant ikke gehør hos de norske kritikerne. Det avvek fra Fløgstad-veiens nye idealer for norsk film.

Det er interessant å se *Hud* i lys av to andre filmer som hadde suksess samme året: Sølve Skagens *Hard asfalt* og Oddvar Einarsons *X*. Skagen ønsket også å belyse en skyggeside ved det norske samfunnet og en kvinneskjebne. *Hard asfalt* var basert på den gateprostituerte Ida Halvorsens dagboksnotater som hadde gjort suksess i 1982 i bokform. Skagens *Hard asfalt* var en spillefilm, men ble også omtalt som et dokudrama i kraft av den klassiske dramaturgien og den sosialrealistiske «reportasjen» fra det harde narkotika- og prostitusjonsmiljøet. Per Haddal (1986b) beskrev *Hard asfalt* som en underholdningsfilm «med et skikkelig fortellingsdriv, sterke hendelser og følelser, styrt av en ryddig filmisk intelligens.» Ifølge kritikerne hadde Sølve Skagen laget en film på Idas premisser. «Den er usentimental, men varm», sa Borghild Maaland (1986b) i *VG*. Jon Iversen i *Z* hevdet derimot at på de få stedene der filmen fremstilte prostitusjon, tok den horekundens og ikke den kvinnelige hovedpersone ns synsvinkel: «Slik handler *Hard asfalt* ikke i noen særlig grad verken om narkomani eller prostitusjon. Den handler om forholdet mellom to mennesker i en tøff virkelighet» (1986b, s. 7). Både regissøren selv og kritikerne så på filmen først og fremst som en fortelling om kjærlighet mellom mann og kvinne og ikke som en kvinnefilm. Filmen ble en kritiker- og publikumssuksess, og Sølve Skagen ble omtalt som en suksessregissør. Han ble tildelt kinosjefenes «Sølvklumpen» for beste norske film i 1986. *Hard asfalt* ble nominert i flere kategorier til Amandaprisen i 1987, og fotografen Erling Thurmann-Andersen fikk pris for beste faglige innsats.²³⁶ *Hud* ble ikke nominert til noen av Amandaprisene i 1987.

Det var Oddvar Einarsons debutfilm *X* som vant Amandaprisen for beste norske spillefilm i 1986. Einarson sto for både manus og regi. Den ble også belønnet med premie på Venezia-festivalen. Ifølge Jan Erik Holst i *Film & Kino* hadde filmen spunnet et slags mystisk nett rundt seg: «En film uten egentlig handling, en film i et nytt formspråk, i grå toner med få distinkte farger, skisser» (1986b, s. 32) Filmen handler om en ung mannlig kunstfotograf, ikke ulik Einarson selv, og hans forhold til en mindreårig jente. Jan Erik Holst ga filmen en lengre analyse i *Film & Kino*. Holst valgte å ikke gå inn i det opplagt problematiske i dette (Lolita)forholdet og beskrev paret som «to kalde forfrosne fugler som forsøker å varme seg ved hverandre.» Han oppfordret kinosjefene og publikum til å se på filmen som kunst:

²³⁶ Beste norske spillefilm, beste mannlige skuespiller, beste kvinnelige skuespiller og beste faglige innsats (foto).

Pass på å utnytte det lett mystiske rundt filmen, og ikke la dere forlede av byråets noe vovede «på kanten» matrise [sic] av de to nakne overkroppene. Det kan så lett bli slamring med dørene av slikt. *X* er en film som ingen må gå feil til, legg f.eks. merke til at Oslo Kinematografer *ikke* satte den opp på Saga ... Det er en film man velger å se, fordi den rett og slett er helstøpt i all sin enkle, men kravstore form. (Holst, 1986b, s. 34)

X fikk umiddelbart status som kunstfilm med stor K, og regissøren status som auteur: «Oddvar Einarson er en annerledes norsk regissør, kanskje en av landets virkelige filmauteurer» slo Holst fast. I *Z filmtidsskrift* var Kalle Løchen (1986) begeistret: «Den er både personlig og preget av en «'kontinental' europeisk tradisjon. Den handler både om kjærligheten og om vår samtid. Men først og fremst handler den om å forholde seg til virkeligheten.» *X* fikk blant annet juryens spesialpris på filmfestivalen i Venezia. I den norske dagspressen var mottagelsen blandet, men i ettertid har *X* fått status som en sterk klassiker kandidat i norsk filmhistorie (G. Iversen, 2011c).

Selv om *X* fikk auteurfilmstatus, i god forstand, er det tydelig at det ikke var kunstfilmen som preget 80-tallet. I tråd med *Filmavisas* program for 1980-tallet var det «mellomsjiktet» som vant frem. I 1981 hadde ikke *Filmavisa* pekt direkte mot nye tematiske områder eller filmsjangre norske filmskapere burde satse på, men det er tydelig at de norske filmskaperne tok *Filmavisas* estetiske preferanser alvorlig, i tråd med Kjartan Fløgstads oppvurdering av film noir og sjangerfilm. Den påfølgende «helikopterperioden» i norsk film, preget av publikumsvennlige actionfilmer i Hollywood-filmenes klassiske formspråk, viser hvilke filmer det nå var åpning for, også før filmmeldingen i 1983 satte krav om inntjening ved økt publikumsorientering: Ola Solums *Orions belte* (1985), Leidulv Risans *Etter Rubicon* (1987), Oddvar Bull Tuhus' *Blücher* (1988) og Tristan De Vere Coles *Dykket* (1989).

Jon Iversen (1988) i *Z filmtidsskrift* pekte på at Oddvar Bull Tuhus' *Blücher* var en «mannfolksfilm i en likestillingstid.» Ifølge Iversen viste filmene etter 1985 (*Orions belte*, *Blackout* (1986), *Etter Rubicon*, og *Brun bitter* (1988)) at filmskapere hadde latt seg inspirere av spenningsbøker som presenterte mannlige helteskikkelser og kvinnelige biroller. «Ikke så rent sjelden er kvinnen en trussel», skrev han og spekulerte:

Alle disse filmene er regissert av menn. Hvorfor denne spesielle tendensen blant de mannlige norske filmregissører som nå er i 35–45-årsalderen til å lage slike forvokste guttefilmer? Jeg tror mye av forklaringen finnes i den kjønnspolitiske utviklingen denne generasjonen har gjennomlevd. I løpet av noen tiår har norske kvinner slitt seg løs fra kjøkkenbenkene og begitt seg ut i arbeidsliv, politikk og kulturliv på en helt annen måte enn sine mødre. (J. Iversen, 1988, s. 7)

I samme nummer anmeldte Kalle Løchen (1988) Sølve Skagens siste film: «I Brun bitter lar han mannen utforske seg selv gjennom drømmen.» Kalle Løchen kalte *Brun bitter* en filmlek, «spunnet over en kjent genre – filmer med privatdetektiver som den søkende hovedpersonen.»

Fra omkring 1985 ble tematisering av mannsrollen en viktig geskjeft for norsk film, og kriminalfilmen og film noir viktige inspirasjonskilder. Mens Sølve Skagens *Brun bitter* ble karakterisert som en neo-noir, fikk Erik Gustavsons *Blackout* (1986) merkelappen film-noir-pastisj. I sin analyse av *Blackout* pekte Trond Olav Svendsen (1986b) på hvordan nye postmoderne tendenser som historisme, estetisering og avpolitisering var sentrale for holdningene som lå til grunn for filmen: «Kunstneren konsentrerer seg mer om form enn innhold, og er inspirert av *fortidens kunstneriske uttrykk* snarere enn *vår samtids virkelighet*. Han blir mer opptatt av det å lage kunst enn å formidle noe han synes er viktig om hvordan vi lever og har det med oss selv her og nå» (Svendsen, 1986b, s. 25).

I 1988 ble Skagen konfrontert i *Z filmtidsskrift* med den politiske ensrettingen på 70-tallet og uttrykte hvor problematisk dette var (Svendsen & Simonsen, 1988). I *Aftenposten* reflekterte Haddal (1988) over Skagens syn på fortiden: «Dessverre er vel ikke tendensen til å rette seg etter siste ærede tendens blitt mindre utpreget, man ser for seg en liten flokk lemen som piler fra den ene grøft til den andre.» I 1988 krevde Haddal «Verdidebatt i norsk film!» og spurte: «Er den hjemlige film kunstnerisk konkurrs? Er den inne i en verdikrise?» Ifølge Haddal var Hollywood premissleverandør når folk flest skulle definere hva som var god film: «Mengde er det samme som kvalitet, når det gjelder oppslutning» (Haddal, 1988).

I 1990 ble Breiens *Smykketyven* betegnet som for smal, og kritikerne fremhevet den manglende publikumsappellen. Haddal skrev slik om mottakelsen av filmen:

Med den nølende og utilpasse mottagelse som *Smykketyven* fikk, kan man ane at «auteur»-filmens stilling er svekket, at akkurat den måten å arbeide på er et tilbakelagt stadium, med regissørens personlighet som utgangspunkt. Slik sett går vi kanskje inn i en mer objektiv, gjerne «klassisk», fase, hvor andre fagfunksjoner som produsent og manuskriptforfatter får mer å si. Ekspertise sidestilles mer enn at filmene får forbli en dypt personlig omgang med mediet. ... Her er både auteurer og «klassikere» i spennende forening – og ikke alle er så «filmsnille» at det gjør noe heller. (Haddal, 1990)

Hos Haddal i 1990 er ikke Breien lenger en håndverker, men en representant for en auteur-tradisjon på hell. Særlig merker man seg Haddals nye begrep «klassikere» som en ny betegnelse på regissører, verdimesig sidestilt med auteurene, men på offensiven. «Klassikere» synes å være et positivt ladet begrep som henspiller på filmregissøren som håndverker og på den amerikanske filmens status som den klassiske filmen som samtidig fremheves som mer

«objektiv». Den «subjektive» filmen, auteurfilmen, hadde mistet fotfeste. Da *Dagbladet* i 1991 spurte Anja Breien om bakgrunnen for at det var så mange kvinnelige regissører i Norge, svarte hun:

Paradoksalt nok har vi så mange kvinnelige regissører i Norge fordi vi mangler en filmtradisjon. I de land som har en sterk filmtradisjon, er den alltid patriarkalsk. Filmen har stått svakt i Norge, og undervurderingen av den har faktisk vært til kvinnes fordel. Hollywood har alltid vært guttenes lekeplass. ("Norsk films sterke kvinner: "Bare gutta vil til Hollywood!," 1991)

Samtidig kunne det se ut til at også norsk film ble «guttenes lekeplass» da norsk filmkultur tok opp kampen mot Hollywood for å befeste sin posisjon i et endret mediebilde på 1980-tallet. Denne gangen var det ikke kunstens eksklusivitet som skapte barrierer for kvinnene, men kravet om universalitet koblet til publikumsappell, et krav som satte kvinners filmer i utkanten enten de var debatterende eller kunstneriske. Samtidig synes et renvasket auteurbegrep å ha vært virksomt for verdsettingen av film som kunst, samtidig som kreativitetsbegrepet heller ikke kan anses som kjønnsnøytralt.

Etter *Der gudene er døde* (1993) slet Løkkeberg med å få gjennomslag for nye filmprosjekter, men i 1996 ble det lagt ambisiøse planer for en oppfølger til *Løperjenten*. «Jeg kan love at jeg fortsatt satser på det originale. Målet er å gjøre det uten å bli for 'smal'. Filmen søker et særnorsk uttrykk, men et universelt tema. Jeg er ikke tilhenger av tendensen som legger seg flat for den amerikaniserte, kommersielle vinden som rår for tida», lovet Vibeke Løkkeberg til *Dagbladet* (Moen, 1996). Men da Løkkeberg ville ha sin skuespillerutdannede datter i hovedrollen, ble filmen stoppet siden produsenten hadde satt som vilkår at ingen i familien til Vibeke Løkkeberg skulle være involvert i produksjonen. Det ble debatt i pressen, der enkelte hevdet at produsenten hadde stilt urimelige krav. Haddal uttrykte det slik:

Det må slås utvetydig fast at i europeisk tradisjon er det filmkunstneren og ikke produsenten som har det avgjørende ord, «the final cut». Men for at noe så komplisert som filmer i det hele tatt skal kunne bringes frem, må det foregå et fruktbart samarbeid mellom kunstner og tilrettelegger, som gjerne tar form av stridigheter. Og denne konflikten minner oss om at filmhistorien er breddfull av kompromissløse kunstnere som er besatt av sin visjon, velvilligst talt må det gjelde Løkkeberg også. (Haddal, 1998)

En lang rekke mannlige filmskapere har opp igjennom hatt koner eller musen i hovedroller. Arne Skouen hadde for eksempel både datteren og konen sin i hovedroller i *Vaktpostene* (1965) uten at det ble satt spørsmålsteget ved det. Løkkebergs tilfelle viser at filmproduksjon som «familieføretagende» ikke lenger var legitimt. Om det var Vibeke Løkkeberg eller norsk

film som gikk tapende ut av denne striden, er uvisst. Det ble ingen oppfølger til *Løperjenten*. I stedet ble Løkkeberg romanforfatter. På samme måte som hun avsto fra amerikanske produsenter på 1980-tallet, uttalte Løkkeberg nå at det var uinteressant å lage film hvis hun ikke fikk skrive selv eller involvere familien i arbeidet, siden det fratok henne den fremste kunstneriske motivasjonen (Ljunggren et al., 2007, s. 30).

6.5.1 Kvinnene og mediebildene

Det er flere faktorer enn kjønn som spiller inn for det dårlige omdømmet filmskaperen Vibeke Løkkeberg fikk i løpet av 80-tallet. Gudmund Hærnes lanserte betegnelsen «det medieforvridde samfunn» allerede i 1978, og i løpet av 1980-tallet gikk norsk aviskultur gjennom en tabloidisering som gjorde personvinkling til det dominerende prinsippet. Om man sammenligner med Anja Breien, som i 1970 ble oppfattet som den minst selvopptatte av de norske regissørene, var mediebildet av Vibeke Løkkeberg hele tiden sentrert på hennes person. Mens Løkkeberg på 70-tallet ble sett på som et modig menneske som talte på vegne av en samfunnsgruppe, fremsto hun på 1980-tallet mer som et utsatt enkeltindivid uten kontroll over mediebildet. I 1989 ble et portrett av Løkkeberg i *Vårt land* innledet med følgende:

Det er umulig å møte Vibeke Løkkeberg slik man møter et annet menneske man aldri har møtt før. For Vibeke har vi jo for så vidt møtt. Gjennom spaltekilometervis av bilder, intervjuer, filmkritikker, skandaleoppslag. Derfor har bortimot alle nordmenn en mening om Vibeke Løkkeberg. Men er det egentlig Vibeke Løkkeberg de har en mening om? (Lystrup, 1989)

Som Grodal, Larsen og Laursen påpeker, kan man se at forestillingen om regissøren som auteur kan gi opphav til flere funksjoner: «Authors may be studied through showing how their films take nourishment from the public image of their authors and the way this image is based on all those texts in other media that surround, reflect, amplify or distort the films» (2005, s. 8). I løpet av 1980-tallet gikk bildet fra å vise norsk films gulljente til å vise den pompøse og selvmedlidende kvinnefilmskaperen. Det ufordelaktige bildet av Vibeke Løkkeberg og filmene hennes har senere blitt forsterket av de dårlige kritikkene som *Måker* (1991) og *Der gudene er døde* (1993) har fått. Ifølge Wenche Mühleisen (1994) viser kritikernes mottakelse av *Der gudene er døde* at det var personen Vibeke Løkkeberg, snarere enn filmen, som ble anmeldt:

Mediene har bidratt til å skape et bestemt bilde av filmskaperen Vibeke Løkkeberg. Dette går i retning av at hun er en selvsentrert og selvdyrkende, enerådig personlighet, som lager «dårlige» filmer. Anmeldelsen virker selvbekreftende overfor en forhånds etablert «sannhet» om filmskaperen og hennes filmer. Ellingsens troverdighet er ikke avhengig av

at han argumenterer saklig eller logisk. Ellingsen inngår derimot en kontrakt som innebærer samstemthet i oppfatningen av mediepersonen Vibeke Løkkeberg, og behøver dermed ikke å argumentere for sine utsagn. (Mühleisen, 1994, s.128)

Etter slaktet av *Der gudene er døde* satte Per Haddal spørsmålsteget ved det han oppfattet som forhåndsslakt og hekseforfølgelse: «Er Vibeke Løkkeberg presset inn i rollen som en slags 'riksheks'? Som det er tillatt å drive jakt på i massemediene, uansett om hun selv har båret ved til bålet? Det virker iallfall høyst forståelig at fru Løkkeberg stønner på førstesidene: – Aldri mer film!» (1993). Som Haddal påpekte, mente mange at Løkkeberg også selv hadde skyld i sin egen misere. Måten hun inntok den romantiske kunstnerrollen på, innbød også til mediens personvinkling, som dreide i ufordelaktig retning.

På et tidspunkt sluttet Vibeke Løkkeberg å gi intervjuer, siden hun opplevde at hun selv som person overskygget filmene og bøkene hun lagde. Mediene spiller en sentral rolle for ervervelsen og tildelingen av auteurstatus. Dette illustreres tydelig av den danske rebellen Lars von Triers som siden før debutfilmen *Forbrydelsens element* i 1984 aktivt har benyttet seg av mediene, iscenesatt seg selv som auteur og bidratt til å styre filmenes resepsjon (Nielsen, 2006). Selv mente Løkkeberg at det norske filmmiljøets, og den norske kulturens, manglende aksept av henne som kunstner var knyttet til kjønnets hennes: «Hadde jeg vært mann, ville det hett at jeg var dynamisk. Siden jeg er kvinne, heter det seg at jeg er hysterisk» (Toft, 1989).

For Vibeke Løkkebergs del ble spørsmålet om hun var et offer for Janteloven, reist jevnlig. Ikke bare har forskning vist at nordmenn er verdens mest konformitetskrevenne folkeferd, men i tillegg viser forskningen at kvinner både er mer konforme og forventes å være mer konforme enn menn (Dehli & Imenes, 2007).²³⁷ Det kan derfor tenkes at kvinner av den grunn straffes hardere enn menn når de ikke oppfyller konformitetskravet. Kristiansens «beskjedenhet er ingen dyd» og de påfølgende høylytte uttalelsene om *Hud* som en av århundrets største filmer inviterte til sanksjoner. Aggresjonen mot Løkkeberg etter *Hud* og angrepene på henne som privatperson må ses som en følge av at hun både inntok en kunstnerrolle som var forbeholdt menn, men også utfordret Jantelovens håndhevere.

²³⁷ Lars Dehli og Anders Gravir Imenes' arbeid tar utgangspunkt i Stanley Milgrams studier av konformitet på 1950-tallet. Milgrams forskning viste at nordmenn var de mest konforme i verden. Dette resultatet har blitt bekreftet i den nyere antropologiske studien fra 2011, «Differences Between Tight and Loose Cultures: A 33 Nation Study» (Gelfand et al., 2011).

Mens Breien var langt mer nøktern i møte med mediene, og alltid modererte sin egen kunstnerskikkelse, oppfattet Vibeke Løkkeberg seg selv som kunstner i tråd med den romantiske kunstnerforestillingen. Hun uttalte at hun tidlig visste at hun skulle bli kunstner, var egenrådig, original og kompromissløs og hadde sterk tro på sin egen dømmekraft. Men som Mühleisen har påpekt, ble hun heller oppfattet som selvsentrert og selvdyrkende. På den ene siden kan denne ufordelaktige dreiningen knyttes til Janteloven, på den annen side kan den knyttes til hvordan kvinner blir «demonisert» når de inntar en rolle som har vært forbeholdt menn. Når menn har vært normen for ideen om auteuren, kan det synes svært vanskelig, eller umulig, for kvinner å leve opp til den. Mens Vibeke Løkkebergs sterke personlighet ble brukt mot henne, har det motsatte vært tilfelle for Anja Breien. Som regissør ble hun oppfattet som distansert, kjølig, skoleflink og upersonlig, og hun fikk først og fremst betegnelsen profesjonell håndverker. Når hun med *Forfølgelsen* derimot lagde en personlig film som også eksplisitt tematiserte kvinnelig erfaring, ble «talentet» hennes avskrevet av filmkulturens viktigste filmtidsskrift, og filmen ble oppfattet som et makkverk av flere kritikere. Derimot høstet hun anerkjennelse når hun holdt seg til «kvinnofilm» med Hustruer-filmene.

6.6 Oppsummering: Auteurbegrepet i et kjønnsperspektiv

Ved inngangen til 1980-tallet var det Anja Breien og Vibeke Løkkeberg som markerte seg som de mest spennende filmkunstnerne i Norge, og som fikk størst anerkjennelse internasjonalt. Derfor har jeg i dette kapittelet undersøkt auteurbegrepet i et kjønnsperspektiv. Målet har vært å vise hvilke erfaringer de kvinnelige regissørene brakte med seg når de knyttet auteurbegrepet til filmskaperrollen sin. Analysene av Breiens og Løkkebergs selvframstilling, satt opp mot resepsjonen av filmene deres, avdekker hvordan ideer om kunst og filmkunst har formet auteurbegrepet på en måte som har gjort at det ikke var et kjønnsnøytralt begrep. Dette kjønnsaspektet ved kunsten har også vært påpekt av andre, som Geneviève Sellier, Linda Nochlin og Toril Moi. I norsk filmhistorisk forskning har dette aspektet ved et av filmkritikkens og den estetiske filmhistoriens kjernebegreper ikke blitt behandlet tidligere. Det har medført at Anja Breien og Vibeke Løkkeberg først og fremst har hatt, og fremdeles har, status som *kvinnelige* filmskapere.

Holdningen til norsk auteurfilm som en privat og illegitim filmpraksis oppsto i *Filmavisas* spalter ved inngangen til 80-tallet, da man ønsket å fjerne seg fra et auteurbegrep man mente norske filmskapere hadde misforstått og misbrukt. Den nye *Filmavisas* to årganger

(1980 og 1981) sto sentralt da den nye argumentative konteksten for auteurbegrepet ble etablert. På dette tidspunktet var auteurbegrepet blitt så belastet med negative konnotasjoner at det ikke var mulig å ta det i bruk. Et nytt auteurbegrep ser ut til å oppstå i og med tilbakevisningen av et «misforstått» auteurbegrep, og jeg har argumentert for at dette har enkelte trekk til felles med det franske auteurbegrepet som ble utviklet innen *Cahiers du cinéma* på 1950-tallet. Men først og fremst har auteurpolitikken og *Filmavisas* holdning ved inngangen til 80-tallet preg av å være en reaksjon på en budskapsorientert og samfunnsforpliktet filmkunst.

Men auteurbegrepet ble lite brukt i positiv forstand i *Filmavisas*. I stedet investerte *Filmavisas* kritikere forventningene sine i kreativitet og profesjonalitet. Uttrykk som filmkunstner og kunstnerisk seriøsitet forsvant ut av vokabularet, mens det kreative miljøet og en kreativ filmskaper kom inn. Den norske regissørens dyder var ikke lenger kunstnerisk visjon og personlig signatur, men teknisk dyktighet, profesjonalitet og ydmykhet overfor publikum. Mens begrepene kunst og kunstnerisk i høy grad var knyttet til dikotomiene mellom børs og katedral, altså mellom film som spekulasjon og film som personlig og høyverdig kunst, var kreativitet et langt mer fristilt begrep, som redaksjonen i *Filmavisas* kunne fylle med eget innhold.

Selv om Iversen og Solum nyanserer det bildet *Filmavisas* skapte av norsk film i 1980, ved å peke på at «norsk film [ikke] bare var politisert sosialrealisme», synes det som om *Filmavisas* rolle og definisjonsmakt i disse årene ikke har vært belyst grundig nok. I stedet har tidsskriftets versjon av filmsituasjonen i 1980 blitt vektlagt og berømmet for intensjonen om kvalitetsheving uten å se nærmere på tidsskriftets sentrale rolle i dannelsen av en ny filmkultur (G. Iversen & Solum, 2010, s. 14).

Redaksjonen i *Filmavisas* hadde en artikulert og klar dagsorden og bidro sterkt til en verdiomveltning i den norske filmkulturen som avtegner seg i bruken av auteurbegrepet. For mitt prosjekt har det sentrale vært å undersøke hvordan denne verdiomveltningen skjedde, for *Filmavisas* var ikke bare et speil for holdningene i den norske filmkulturen ved inngangen til 1980-tallet. Tidsskriftet var også svært delaktig i å forme dem. Det skjedde blant annet ved at redaksjonen pekte ut nye idealer for filmkunstnerisk praksis – kreativitet, kvalitet og autenti- siset – og ved at den skrev frem et nytt auteurbegrep ved å tilbakevise et som var «misforstått». Tematisk seriøsitet ble underordnet, film skulle knyttes til universelle og allmenngyldige temaer. Som Solum og Iversen (2010) påpeker, ble man igjen opptatt av film som kunst og film som håndverk. Samtidig er det tydelig at de dydene filmen skulle ha, lå nærmere dem som auteurkritikerne i *Cahiers du cinéma* verdsatte. Den nye, kreative filmen skulle stå i opposi-

sjon til en stivnet, institusjonalisert filmproduksjon, representert ved Norsk Film, og en politisert film som satte budskapet først. Den store forskjellen var at filmen nå skulle være profesjonell, noe som innebar at det personlige engasjementet som ble forbundet med amatørfilm eller med film som skulle sette problemer under debatt, ble ekskludert. Samtidig medførte dette at auteurstatus ble vanskeligere for kvinner å oppnå.

I Norge fikk kvinnene en fot innenfor filmkulturen på 70-tallet, det tiåret da film fremfor alt skulle være håndverk. Kvinner kunne innta filmskaperrollen som samfunnskritikere eller håndverkere. Særlig Anja Breien fikk en høy status som filmregissør, men da først og fremst som håndverker. Da Breien og Løkkeberg inntok posisjoner som filmkunstnere ved inngangen til 1980-tallet, ble det mer problematisk, på tross av at man nå mer enn noen gang var opptatt av film som håndverk. Særlig tydelig ble dette med *Forfølgelsen*, som var Breiens første film med en enkelt kvinnelig hovedrolle, en film i første person, som hun selv kalte den. Fra slutten av 70-tallet og i sterkere grad på 80-tallet ble Breiens håndverksmessige kompetanse vendt mot henne. Filmene ble for skoleflinke, distanserte og uengasjerende, og det var bare unntaksvis at kritikerne ga henne status som filmkunstner. I 2007 skriver Skagen at *Løperjenten* ble «en seier for den personlige filmen i Norge.» Med denne filmen ble Løkkeberg hyllet som filmkunstner, og man spådde henne en lys fremtid – hvis hun hadde nok ben i nesa til å skjære gjennom Janteloven i norsk film. Men samtidig bidro Skagen til at *Løperjenten* ble auteurfilmens svanesang ved å hevde at den personlige filmen, eller auteurfilmen, ble oppfattet som en blindgate for norsk film, mens Fløgstad-veien var den eneste farbare.

Både *Åpenbaringen* og *Hud* tok utgangspunkt i kvinnelige erfaringer som ikke hadde vært behandlet i norsk film tidligere. Rumpefeiden, initiert av Arne Hestenes, har i høy grad overskygget Løkkebergs debutfilm, mens kritikernes slakt av *Hud* har preget hukommelsen vår mer enn debattene som fulgte i kjølvannet av filmen. Det er mulig at bildet av Løkkeberg som riksheks har overskygget det faktum at hun har laget filmer som ikke ligner andre norske filmer på den tiden, samtidig som det har vært en tendens til å ufarliggjøre filmene hennes ved å dra frem henne som person framfor filmenes estetiske fordeler og tematiske nybrott. Derimot er det mulig at en mer stillfarende regissør som Anja Breien har vært lettere å trekke frem som det fremste eksempel på en norsk auteur, slik blant andre Jan Erik Holst (2006) har gjort.

I ettertid er Anja Breien og Vibeke Løkkeberg husket som kvinnelige regissører som laget kvinnefilmer. I dag er det *Hustruer*-filmene Breien huskes for, mens Løkkebergs eneste minneverdige film er *Løperjenten*, som også var hennes mest konvensjonelle og den eneste av filmene hennes der synsvinkelen ikke ligger hos kvinnen, men hos barnet. I de fleste norske

historiebøker er heller ikke debatten omkring *Hud* omtalt. I stedet blir *Hud* beskrevet som et drama og Vibeke Løkkeberg som et stormsenter i norsk film som sammen med Laila Mikkelsen og Anja Breien viste at: «kvinner hadde andre historier og fortelle, og selv om hun ble motarbeidet av mange klarte hun å lage filmer som vil bli stående som viktige filmer i norsk filmhistorie» (Iversen 2011). Her er det tydelig at det først og fremst er i kraft av å representere det «andre» at de kvinnelige filmskaperne bidro til norsk film. Men samtidig som Løkkebergs filmer blir holdt frem som *viktige* (fordi de er kvinnefilmer?) kan et ekko fra de mannlige kritikernes slakt av *Hud* høres:

I symbolsk fortattede øyeblikk skildres Vildes fortvilte situasjon. Filmen kretser om svik og skam som et sår som klør og blør, i bilder og toner som ladet av mørk skjebne. *Hud* er en billedberust film, der hver scene har en malerisk tablåkarakter, men det som er filmens særpreg og kunstneriske mot, er også dens svakhet. Den blir monoton i sin hudløshet og sin mørke anklage mot et monstrøst mannsamfunn. (G. Iversen, 2011a, s. 238)

I *Den norske filmbølgen*, som omhandler norske spillefilm fra 1985 til 2009, er ikke *Hud* nevnt, og *Løperjenten* nevnes som et eksempel på oppvekstskildringer i norsk film. Det samme gjelder den korte filmhistorieboka *Bedre enn sitt rykte*, der Vibeke Løkkeberg vies mer plass – i bilder – som skuespiller i Pål Løkkebergs filmer enn som regissør.²³⁸ Ved at Breiens og Løkkebergs filmer blir ansett som kvinnefilmer, forsvinner andre egenskaper ved filmene, og fortidens slakt av *Hud* har blitt normdannende siden 1986 i den grad at den har fått status som «en klassisk norsk filmkalkun», som Kathrine Brøymer (2007) har påpekt. Hun så filmen igjen, da den ble satt opp på Cinemateket etter Vibeke Løkkebergs egen anbefaling, og så den i sammenheng med den franske filmen *Baise-moi* (Virginie Despentes, Coralie Trinh Thi, 2000). Brøymer mente da at kalkunbetegnelsen var sterkt misvisende:

Hud og Knull meg er filmer som seier oss noko, både estetisk og politisk. Vi treng slike dristige filmer – og film som torer å vere kunst. Målet må ikkje vere at alle skal like filmane. Og kvifor ikkje fleire filmer av Vibeke Løkkeberg? I filmmeldinga frå Kulturdepartementet er hovudmåla bak pengesatsinga generelt fleire filmer og filmer av høg kvalitet, kunstnarleg djervskap og nyskaping. Eit like stort mål er auka oppslutnad frå publikum. Spørsmålet er om ei større mengd kinogjengarar går i hop med målet om djerv og nyskapande film.

Erfaringer med auteurbegrepet som et lite kjønnsnøytralt begrep bidrar til å rette oppmerksomhet mot hva som til en gitt tid blir ansett som djervt og nyskapende, og hvilke filmkunstnerroller det er legitimt å innta for kvinner. Breiens og Løkkebergs karrieremessige nedgang

²³⁸ Derimot viet Jan Erik Holst plass til *Hud* og en mer nyansert beskrivelse i sine essay over norsk film. Omtalen der tar utgangspunkt i kritikken han skrev for *Film & Kino* i 1986 (Holst, 2006, s. 82-83).

fra midten av 80-tallet løper parallelt med auteurbegrepets og feminismebegrepets devaluering, internasjonalt og nasjonalt.

Konklusjon: Det usamtidiges samtidighet

I denne avhandlingen blir auteurbegrepet brukt som et prisme til å undersøke hvordan ideen om filmregissøren som kunstner har utviklet seg i norsk filmkultur fra etterkrigstid til og med 80-tallet. Avhandlingens overordnede mål er å presentere «en analytisk og teoretisk fremstilling av auteurs plass i nyere norsk filmhistorie» slik Høgskolen i Lillehammers utlysningstekst etterspurte i 2008. At HiL rettet blikket mot auteurbegrepet i 2008 er ikke tilfeldig. Som nevnt i innledningen har auteurbegrepet etter tusenårsskiftet vært gjenstand for debatt i en rekke sammenhenger i norsk filmkultur. Fordi auteurbegrepet er et grunnbegrep i norsk filmkultur – et begrep det har blitt kjempet om og med, og som det derfor har vært viktig å få definere – har jeg valgt å gå idéhistorisk til verks. For selv om auteurbegrepet ikke er av samme format som Kosellecks grunnbegreper (for eksempel frihet, stat, revolusjon) viser avhandlingen at auteur samler opp i seg en rekke filmhistoriske erfaringer og forventninger, som gjør at det er noe mer enn et fransk fremmedord i norsk sammenheng: Det må sies å være et grunnbegrep i den norske filmkulturen.

Fokus for avhandlingen er derfor hvordan et fransk begrep har blitt tilpasset og ladet med ulike erfaringer og forventninger i norsk filmkultur gjennom fire tiår. Reinhart Koselleck har bidratt med det overordnede begrepshistoriske perspektivet til avhandlingen, der jeg i fire synkrone analyser undersøker hvilke betydninger auteur er blitt gitt til ulike tider. Utvalget av regissører, som her er blir brukt til å skrive en begrepshistorisk analyse, bør ikke tolkes som forsøk på kanondannelse. Snarere er utvalget blitt til i dialog med empirien, som viser hvordan auteurbegrepet har blitt knyttet til enkelte filmregissører i sin samtid og i ettertid. Målet for disse dypdykkene i norsk filmhistorie er å reflektere idéhistorisk over «hva som kjennetegner en auteur innenfor et norsk produksjonssystem, hvordan ideene om auteur har nedfelt seg, og hvordan disse har endret seg over tid» i tråd med HiLs utlysningstekst.

Innledningsvis i denne konklusjonen vil jeg løfte frem de erfaringene og forventningene som har blitt investert i auteurbegrepet ved Arne Skouen på femtitallet, ved 60-tallets forhåpning om norske bølgerregissører, ved 70-tallsauteurene og til slutt ved hvordan kjønn har spilt en rolle for begrepets historie i norsk filmkultur. Funnene fra de synkrone analysene vil samtidig bli satt i et diakront perspektiv, for å undersøke hvordan auteurbegrepet kan sies å ha endret betydning og for å synliggjøre de betydningslagene som ligger latent i begrepet når det brukes i dag. Her ligger også det begrepshistoriske perspektivets styrke: Ved å nærme seg historien via begrepene tydeliggjøres både forholdet mellom begrepene og den sosiale virkeligheten de får sin betydning fra, på samme tid som begrepene i sin tur konstituerer vår

forståelse av virkeligheten og historien. Ved å rette oppmerksomheten mot hvilke debatter og erfaringer som har vært konstituerende for auteurbegrepet, og ved å se på hvordan dette begrepet har bidratt til å forme norske filmdebatter, avdekkes nettopp den vekselvirkningen mellom språk og virkelighet som den begrepshistoriske optikken synliggjør.

Avhandlingens utgangspunkt i den franske filmkulturen som auteurbegrepets arnested som filmspesifikt begrep er konvensjonelt. Både norske og internasjonale filmhistorier refererer til den franske etterkrigstiden og da særlig til de to kanoniske tekstene, Astruc's «Naissance d'une avantgarde: La camera-stylò» og Truffaut's «Une certaine tendance dans le cinéma française». Disse tekstene var, som mange har påpekt, milepæler for dannelsen av auteurismen, som i sin tur ble konstituerende for filmkritikken og filmvitenskapen internasjonalt.

Med avhandlingens begrepshistoriske tilnærming til auteurbegrepets opphav i fransk filmkultur blir særlig de sosiopolitiske kontekstene og de institusjonelle rammene for det franske auteurbegrepet fremhevet. Hensikten i Kapittel 2 er ikke å knesette en definisjon av auteur, eller å utpeke et opprinnelig auteurbegrep. Målet er å tydeliggjøre hvilke erfaringer og forventninger som lå nedfelt i begrepet i den franske filmkulturen, og å vise den polemiske konteksten for bruken av det. Grunnen til dette er todelt: For det første for å fremheve de mest sentrale betydningslagene som fulgte med begrepet fra den franske konteksten, og for det andre å bruke disse funnene som komparativ bakgrunn for å vise hvordan auteurbegrepet ga mening til ulike forhold innen fransk og norsk filmkultur. Dette analytiske grepet bidrar til å synliggjøre forutsetningene for opptaket av det franske auteurbegrepet i norsk filmkultur og hva disse forutsetningene førte til.

Når det gir mening å omtale Arne Skouen som en auteur – og til og med en auteur før franskmennene gjorde begrepet til et filmspesifikt begrep, slik enkelte filmhistorikere gjør (Hanche et al., 2004; G. Iversen, 2011a, s. 201), er det fordi Arne Skouen bidro til å heve filmens anseelse som kunstnerisk uttrykksform i norsk etterkrigstid. Samtidig ble Arne Skouen selv en sentral fortolker og formidler av auteurbegrepet i den norske filmkulturen og bidro til å gi begrepet mening gjennom sin deltakelse i norske filmdebatter. Analysen av tidsrommet 1950 til 1960 i Kapittel 3 rommer derfor også et diakront og et komparativt perspektiv i tillegg til det synkrone, i det målet var å undersøke hvordan auteurbegrepet nedfelte seg i norsk filmkultur. På hvilken måte bidro det franske auteurbegrepet til å endre betydningsinnholdet i norske begreper som filmkunstner og filmdikter? Og på hvilken måte skiller den norske anvendelsen av begrepet seg fra den franske?

Analysen av Skouens filmforfatterskap viser hvordan auteurbegrepet ble formet av ulike erfaringer i den franske og den norske etterkrigstiden, som innebar en videreføring, men også en nødvendig kulturell tilpasning av et romantisk auteurideal. Denne kulturelle tilpasningen sprang ut av at de ulike situasjonene og tradisjonene, i henholdsvis fransk og norsk kulturliv, krevde ulike kvaliteter av en filmkunstner for å legitimere film som kunst. Analogien forfatter og filmskaper hadde forskjellige forutsetninger i de to filmkulturene fordi den norske tradisjonen tilbød en annen modell enn den franske når filmskaperen skulle bli forfatteren verdig.

Mens det franske auteurbegrepet hentet legitimitet fra en avantgarde, hentet det norske auteurbegrepet legitimitet fra tradisjonen om dikteren som moralsk veiviser. For at filmen skulle bli tatt like seriøst som romanen, eller teatret, var det nødvendig å innta en dikterrolle i den kulturradikale tradisjonen etter Ibsen og Bjørnson. Og mens det franske auteurbegrepet ble dannet i opposisjon mot en sterk kvalitetstradisjon og et manuskriptforfattervelde, ble det norske begrepet formet i opposisjon til de man kalte spekulative produsenter. Der håndverker og auteur ble motbegrep i den franske filmkulturen, var det spekulant og filmkunstner Arne Skouen satte opp som motbegrepspar i debatten om stønadsordninger i 1955. Det franske begrepsparet vektlegger originalitet og kreativitet som filmkunstnerens dyder, mens det norske vektlegger kunstnerens forpliktelse overfor samfunnet som filmkunstnerens mest sentrale dyd. En sentral funksjon ved auteurbegrepet i den franske konteksten var dermed at det muliggjorde en filmkritikk basert på filmkunstens egne premisser, som styrte klar av sosiale, politiske og moralske vurderinger. Auteurbegrepets kobling til mise-en-scene kan derfor sies å ha representert en nøkkel til autonom filmkritikk, og dermed en autonom filmpraksis.

Mangelen på en høyreist filminstitusjon, paret med en statlig film- og kinoordning i Norge, førte til at auteur først og fremst ble et polemisk begrep i filmpolitiske debatter. Og fordi staten har vært en så sentral aktør i norsk films næringskjede, både som tilrettelegger og produsent, har det vært stønadsordningene som har dannet utgangspunktet for de største norske filmdebattene opp gjennom årene.

I følge Koselleck kan begreper forstås som både indikatorer på historisk endring og faktorer for endring. Som indikator viser auteurbegrepet hvordan man til ulike tider har tenkt om film som kunst. Som faktor siktes det til at begreper også setter grenser for hva som kan tenkes og horisonter for hva som er mulig å oppnå. Med auteurbegrepet ble det mulig å argumentere for et nytt syn på film i Norge. Skouens fortolkning og formidling av auteurbegrepet utstyrte norske filmskaperne med nye visjoner og nye argumenter som ble fremsatt i de film-

politiske debattene på 50- og 60-tallet. I disse debattene ble kunstnerisk frihet og individualitet først og fremst tolket som selvstendighet og uavhengighet (fra profitt-jagende produsenter), mens regissørens kreativitet og originalitet, som sto så sentralt i den franske konteksten, ble underordnet. Arne Skouen var sentral for å legitimere auteurbegrepet og synet på film som kunst i Norge, samt å legitimere filmregissørens kunstneriske og juridiske eierskap til filmen. I Norge brukte filmskaperne auteurbegrepet for å øke sin innflytelse over norske filminstitusjoner og støtteordninger. Målet var at filmskaperne selv skulle få bestemme hvilken type film som ble laget. Både opprøret i Norsk Film, revideringen av stønadsordningen i 1964 og fjerningen av luksusskatten i 1969 ble kjempet frem ved hjelp av auteurbegrepet. Slik ble auteurbegrepet et bevegende begrep i den norske filmkulturen på 50- og 60-tallet, et begrep som bidro til å endre det bestående.

Arne Skouens fortolkning og formidling av auteurbegrepet legitimerte et nyansert og romantisk syn på regissøren som filmens kunstner og dennes rett til final cut. Begrepet ble dermed et forventningsbegrep. Ladet med forventninger om at man ville kunne realisere bedre vilkår for filmkunstnere i fremtiden og løfte den norske filmen ut av bakevja og inn på de internasjonale filmfestivalene. Ved inngangen til 60-tallet endres også oppfatningen av enmannsforetaket fra å være en dyd av nødvendighet til å bli et kunstnerisk ideal. På samme tid innebar Skouens forankring i den kulturradikale tradisjonen at auteurbegrepet ble mindre anvendelig som generasjonsbegrep for en ny generasjon norske filmkunstnere. Betydningen av auteur var stabil i den norske filmkulturen helt frem til slutten av 60-tallet. Dette kom først og fremst av at auteurbegrepets motbegrep, den profittsøkende spekulanten, ble opprettholdt i de filmpolitiske debattene, uavhengig av om det ble siktet til staten eller til private produsenter.

Fraværet av kamp om begrepet på 60-tallet, etter Opprøret i Norsk Film AS, kan tyde på at ideen om regissøren som filmens ubestridte kunstneriske opphav var blitt så allment akseptert at den ikke lenger evnet å skape debatt. Den største forskjellen mellom auteurbegrepet som generasjonsbegrep i fransk og norsk filmkultur, var at det norske auteurbegrepet allerede var ladet med erfaringer fra det vellykkede opprøret i Frankrike. Begrepet var derfor hovedsakelig fylt med erfaring fra kontinentet og ble slik et utopisk forventningsbegrep som var uten forankring i norsk filmkultur. På 60-tallet kom dette til uttrykk ved at auteurbegrepet og ideen om *cinema d'auteur* skapte forventningen om at en ny generasjon filmkunstnere skulle gjøre seg gjeldene, allerede før de hadde laget sine første filmer. Men fordi begrepet ble fylt med gammelt innhold (kunst versus underholdning) og dermed gled sømløst inn i den pågående debatten, fikk det ingen polemisk brodd.

Auteurbegrepet ble heller aldri et begrep med polemisk kraft i filmtidsskriftet *Fant*, men det var virksomt som premiss under sensurstriden og i polemikken mot norske filminstitusjoner. Auteur fikk dermed liten polemisk betydning på 60-tallet, og ga seg verken utslag i en ny norsk bølge eller et modernistisk opprør som kom til uttrykk i kulturlivet for øvrig (med for eksempel *Profil*-gruppen innen litteraturen). Dette må også ses i lys av at modernismen var lite formidlet i norsk filmkultur, og at den kulturradikale tradisjonens sterke posisjon bidro til at kvalitetsbegrepet fortsatt var moralsk forankret. For samtidig som mellomgenerasjonen krevde en mer kunstnerisk film for å legitimere opprøret i Norsk Film, ble de unge filmskaperne anklaget for epigoneri og advart mot å følge moteriktige formler fra kontinentet. Når auteurbegrepet ble koblet til ”det nye” og ”morgendagens film” forble det derfor ofte tomme termer, eller «noe som opptok teknikeren og publisisten i en» som Arnljot Berg uttrykte det (1966, s. 55).

Auteurbegrepet spilte derfor en viktig rolle på 60-tallet som en overordnet idé om filmregissørens status og rettigheter, men det ble aldri et samlende begrep for en ny generasjons filmpraksis. Mens franske prestisjefilmer og en økonomisk velstående filmindustri utgjorde det franske auteurbegrepets argumentative kontekst, var det en fattig filmindustri og kinokrise (i form av publikumssvikt og lav nasjonal filmproduksjon av varierende kvalitet) som dannet den argumentative konteksten i Norge på begynnelsen av 60-tallet. Begrepet kan sies å ha virket som et forventningsbegrep, men mangelen på generasjonstilhørighet og en sterk filmtradisjon gjorde at den yngre generasjonens opprør ble kanalisert mot filminstitusjonene heller enn mot filmtradisjonen. I stedet for en gapende generasjonskløft var det tvert i mot samhold og lojalitet som preget den norske filmkulturen, og denne fikk sitt klareste uttrykk i de samlede filmarbeiderens opprør mot Norsk Film i 1964. Opprøret var vellykket. Filmfolkene nådde gjennom med sine krav. Og med bedre stønadsordning og filmkunstens egen mann i sjefsstolen trodde man forholdene var lagt til rette for den store vårløsningen i norsk film. Men i stedet for opprørstrang var det en viss avmakt som kom til uttrykk hos den nye generasjonen filmregissører. Forventningen om et opprør kan sies å motvirke selve opprørets premiss og forløsningen kom aldri.

Mye av forklaringen på hvorfor det gikk som det gikk ligger i at de faktorene som la premissene for den franske nye bølgen, og som gjorde auteurbegrepet til et samlende begrep og et forventningsbegrep, ikke var til stede i norsk filmkultur. Norsk filmkultur manglet en sterk foregående generasjon å gjøre opprør mot og en modernistisk tradisjon å stå i. Norsk filmkultur hadde heller ikke et tidsskrift med en teoretisk fundert og skapende filmkritikk som kunne legitimere og løftet frem det nye. Selv om en filmprodusent som Egil Monn-Iversen

ønsket å være den nye generasjonens mesen, ble få unge kunstnere rekruttert til filmen. I tillegg opplevde filmbransjen en «braindrain» til fjernsynet, og derfra videre til teatrene. Mens auteurbegrepet ble normdannende for Fjernsynsteatrets praksis på 60-tallet forble den modernistiske strømmingen i filmen en flau krusning på overflaten av norsk film. I stedet fikk man enkeltfilmer og personer som sto fram som lyspunkter i det man ellers anså for en temmelig mørk tid.

Det er først etter ungdomsopprøret i 1968 og politiseringen av filmdebattene at en ny generasjon med et felles utgangspunkt trådte inn på scenen i norsk film og skapte et generasjonsskifte. I denne nye generasjonen hadde Vampyrgruppas regissører ledende posisjoner og gruppas uttalte mål var å ta Norsk Film innenifra. Men Vampyrfilm-gruppas opprør ble en impotent affære fordi det i realiteten ikke representerte noe egentlig brudd, men var en vide-reføring av den foregående generasjonens opprør, hvis mål var en omveltning innen Norsk Film. Under Erik Borges ledelse ble «utviklingstanken» omsatt i praksis i det statlige filmselskapet på 70-tallet, noe som representerte en fullbyrdelse av mellomgenerasjonens opprør i 1964. Denne utviklingstanken var basert på auteurbegrepet fra 60-tallet og ble legitimert ut fra behovet for et generasjonsskifte og manglende kontinuitet blant regissører. Auteurbegrepet forble derfor et bevegende begrep innen den offentlig finansierte filmproduksjonen, men fordi auteurbegrepet var i utakt med kulturoffentlighetens kollektivistiske og politiserende tendenser mistet utviklingstanken innen Norsk Film legitimitet mot slutten av tiåret.

Forutsetningene for bruken av auteurbegrepet ble dermed radikalt endret fra 60- til 70-tallet. Et kollektivt og egalitært verdsett ble styrket og et utvidet kulturbegrep gjorde et individualistisk og elitistisk auteurbegrep illegitimt. Fra å være omgitt av positive begreper som ny generasjon, nyskapende kunst og ny virkelighet, ble auteurbegrepet satt inn i et negativt ladet semantisk felt med begreper som borgerlig kultur og ideologi, elitær kunst, kommersiell kunst og dekadanse. Innen den mest politiserte filmkritikken, som hadde stor definisjonsmakt på 70-tallet, ble det krevd av norske filmregissører at de skulle stille seg til disposisjon for klassekampen. Samtidig bidro fagforeningskampene og en ny kulturpolitisk linje til at filmregissørene, som på 60-tallet brukte auteurbegrepet for å bli ansett som kunstnere, på 70-tallet markerte avstand til begrepet for å oppnå rettigheter som arbeidere. I lys av den argumentative konteksten fremstår det som et paradoks at 70-tallet, kollektivismens, politiseringens, fagforeningenes og allmannamøtenes tiår, skulle bli det tiåret som knyttes sterkest til auteurbegrepet i norsk filmhistorie.

I denne delen av avhandlingen ligger fokuset på to av de mest feirede filmskaperne dette tiåret, vampyrene Anja Breien og Per Blom. Analysene viser at Vampyrgruppas regissører tok avstand fra auteurbegrepet slik dette ble knyttet til den diktatoriske «demonregissøren» ved å vektlegge at de samarbeidet om manuskripter og ved å fremheve de øvrige arbeidsfunksjonene på filmsettet som likeverdige med regissørens arbeid. I ettertid er det derfor vanskelig å se hvordan Breien og Blom, som ble sett på som de mest fremtredende regissørene på 70-tallet, kan sies å ha misbrukt auteurbegrepet eller knyttet det til sin filmkunstneriske praksis på en illegitim måte, sett i lys av den samtidige argumentative konteksten for begrepet. I sin samtid måtte Breien og Blom legitimere sin filmskaperrolle både overfor de mest vensterradikale filmkritikerne som Sølve Skagen, og overfor en kritikerstand som etterlyste personlig film i tråd med auteurbegrepet fra 60-tallet.

Derimot ble det utslagsgivende at det dannet seg en oppfatning mot slutten av tiåret om at flesteparten av filmene fra Norsk Film ikke holdt høyt nok nivå og kom til å ligne hverandre, samtidig som publikum sviktet filmene. Denne tendensen i norsk film ble mot slutten av 70-tallet knyttet til et institusjonalisert auteurbegrep som ble en kilde til skam. ”Auteurfilm”, slik Norsk Film og Filmproduksjonsutvalget formet og finansierte den, ble gitt rollen som Kvalitetstradisjonen som de franske auteurkritikerne på 1950-tallet kritiserte ved hjelp av auteurbegrepet: Produksjonsutvalgets praktisering av minste felles multiplum, og produksjonsselskapets standardiserte produksjonsform og byråkratiske apparat, hindret nyskaping. Fordi de norske filmkunstneres opprør var rettet mot det statlige filmproduksjonsselskapet, først i 1964 og deretter ved Vampyrgruppas målsetning om å ta Norsk film innenfra, fikk man på 70-tallet et forstemmende resultat: De unge rebellenes filmer, med Vampyrgruppa i førersetet, ble betegnende for den institusjonaliserte filmen i Norge. Auteurfilm ble statlig institusjonsfilm.

Når auteurbegrepets betydningsendring, fra hedersbetegnelse til skjellsord, i dagens debatter er knyttet til 70-tallsregissørene, bunner dette i at auteurbegrepet var kommet i utakt med den historiske virkeligheten det skulle begrepsliggjøre. I tillegg ble de negative erfaringene fra den kunstneriske krisen på 70-tallet, som på ingen måter var spesiell for Norge eller for filmen, samt en lite profesjonalisert filmbransje, investert i auteurbegrepet. Ved inngangen til 80-tallet ble amatør og profesjonell et motbegrepspar i norsk filmkultur. For når det håndverksmessige ble vektlagt ved inngangen til 80-tallet, ble auteur og amatør knyttet sammen i det semantiske feltet, men nå med negativt fortegn: Den norske auteuren var blitt en amatør-messig dilettant som ikke behersket det filmatiske håndverket. Når begrepet i dag er ladet

med negative erfaringer synes det å bero på at 80-tallets dom over 70-tallsfilmen har preget vår hukommelse av 70-tallets filmskapere og deres «illegitime» bruk av auteurbegrepet.

Erfaringene av et ideologisk skifte ved inngangen til 80-tallet ble fanget opp av språket før det kom til uttrykk i den praktiske filmpolitikken. Ved inngangen til 80-tallet ble det en viktig geskjeft i *Filmavisa*, som skulle være en katalysator og veiviser for norsk film, å vise at norske filmskapere hadde praktisert et misforstått auteurbegrep. Når norske filmskapere ble anklaget for å ha misforstått auteurbegrepet var det først og fremst en norsk erfaring man ønsket å rense det for. Kravet om at filmen skulle nå ut til et større publikum meldte seg ut fra en forståelse om at også politisk film måtte bli attraktiv for det store publikum, samtidig som en likestilling av auteurfilm og sjangerfilm nedfelte seg som en konsekvens av oppvurderingen av folkelig kultur og populærkultur. Oppvurdering av sjangerfilmen og underholdningsfilmen, som den norske filmkulturen i kulturradikalismens navn hadde vist nedlatenhet overfor, innebar et brudd med den moralske forankringen av kvalitetsbegrepet.

Den norske filmen mistet legitimitet og var i utakt med den internasjonale filmen som satte standarden for utviklingen. Filmens fremtid var et annet sted, i en annen type film enn den Norge hadde frembrakt. Den umoralske spekulanten var ikke lenger auteurens motsats, nå var det det norske «misforståtte» auteurbegrepet – representert ved 70-tallsregissørene – som var den sanne filmkunstens fiende. Ved negasjonen av et «misforstått» auteurbegrep, gjennom en retorisk omskrivning av filmkunstnerens dyder, skjedde det i *Filmavisa* en vending mot noe man oppfattet som et mer «egentlig» og «opprinnelig» auteurbegrep. De nye dydene var autentisitet, håndverk og kvalitet. Fra å være privat og amatørmessig skulle filmkunsten bli *profesjonell* og *personlig*. Fra å være smal skulle filmkunsten bli *universell*. Fra å være budskapsorientert skulle filmens eget *formspråk* stå i fokus. Reaksjonen mot 70-tallsfilmen innebar slik en dreining tilbake mot en holdning til film som kunst med stor K, samtidig som film som håndverk og vare fikk legitimitet.

Reaksjon mot 70-tallets budskapsorienterte og kollektivistiske filmpraksis, sammen med det utvidete kulturbegrepet, bidro også til å aktivisere en del av de dikotomiene som tradisjonelt har utelukket kvinners uttrykk fra kunstsferen – der disse har blitt ansett som private i stedet for personlige, partikulære i stedet for universelle, saksorienterte i stedet for evige, følelsesladde i stedet for disiplinerte, håndverksmessige i stedet for kunstneriske. For mens det kulturelle klimaet på 70-tallet hadde gjort regissørrollen tilgjengelig for kvinner, i den grad at Norge mot slutten av tiåret var kjent som «The land of the female directors», førte 80-tallets (tilbake)vending til et idealistisk og romantisk auteurbegrep til at det å oppnå status

som filmkunstner ble vanskeligere for kvinner. Denne endringen kommer tydelig til uttrykk når vi studerer resepsjonen av Anja Breiens og Vibeke Løkkebergs filmer på 70- og 80-tallet.

På 70-tallet inntok Anja Breien og Vibeke Løkkeberg posisjoner som sterke filmskapere. Breien var den dyktigste håndverkeren og ansett som Norges fremste regissør, som også høstet priser og anerkjennelse internasjonalt. Vibeke Løkkeberg lyktes med å forene det personlige og det politiske i *Åpenbaringen*. Arne Hestenes sterke reaksjon og den påfølgende «Rumpefeiden» har riktignok tatt fokuset fra filmen, både i samtiden og for ettertiden, men filmens kunstneriske legitimitet på 70-tallet gjorde at Løkkeberg ble ansett som en modig filmkunstner som talte på vegne av en av samfunnets oversette grupper.

Ved utgangen av 70-tallet ga Breien uttrykk for at hun opplevde å bli stilt overfor et dilemma mannlige filmskapere ikke trengte å forholde seg til: nemlig om hun lagde filmer preget av en kjønnert erfaring. Samtidig som hun tok avstand fra betegnelsen kvinnefilm ble hun nødt til å ty til den for å si noe om hvorfor det er viktig at også kvinner lager film basert på egne erfaringer – selv om den da ble ansett som kjønnert. Breien ble knyttet til «kollektiv film» og «kvinnefilm» etter *Hustruer* i 1975, og følte seg presset til å lage kvinnefilm. Når hun fulgte disse forventningene ble hun applaudert av kritikerne, om ikke som filmkunstner, så som dyktig regissør og prosjektleder for en kollektiv trupp. Men når Breien og Løkkeberg gikk bort fra det sakspolitiske og laget filmer i første person, som Breien med *Forfølgelsen* (1981) og Løkkeberg med *Hud* (1986) ble de møtt med sterke negative reaksjoner fra kritikerne.

Da et mer «opprinnelig» auteurbegrep – basert på den romantiske kunstnerrollen – ble lansert av *Filmavisa* ved inngangen til 80-tallet, ble Breiens håndverksmessige kompetanse snudd mot henne. Mens *Filmavisa* avskrev både hennes håndverksmessige kompetanse og talent i 1981, ble hun på 80-tallet først og fremst håndverker og ikke kunstner. Det håndverksmessige ble da forstått negativt, som «skoleflinkt», «tørt» og «akademisk» på grunn av mangel på «livgivende kraft». Vibeke Løkkebergs sydlandske temperament og selvstendighet i *Løperjenten* ble reversert til den romantiske auteurskikkelsens vrengebilde ved at Løkkeberg ble fremstilt som en selvopptatt og egenrådige auteur som til alt overmål hadde gjort filmproduksjon til et privat familieanliggende. Skiftet i resepsjonen av Breiens og Løkkebergs filmer fra 70- til 80-tallet viser hvordan oppfatninger om kunstens vesen og kunstnerens kjønn, er vesentlig for å forstå hvorfor de har blitt stående som filmskapere som har ladet auteurbegrepet med negative erfaringer fordi de brukte det på en illegitim måte. Breiens og Løkkebergs filmer har for ettertiden fått status som kvinnefilmer. Og selv om Jan Erik Holst trekker fram Anja Breien som en av våre auteurer, i positiv forstand, er det i kapittelet: «Gråt elskede mann.

Kvinnefilmene: Breien, Mikkelsen og Løkkeberg» (2006, s. 76). Som Mode Steinkjær i *Dagsavisen* påpekte i 2007 er deres status som filmkunstnere ikke opplagt, og ofte knyttet til deres kjønn:

Vibeke Løkkeberg og hennes kollega Anja Breien utgjør en viktig og sentral del av den norske filmarven. Men i offentlig sammenheng når de ikke opp, verken som kulturbærere eller som brikker i det kollektive minne. De får ikke gjennomslag for nye filmprosjekter som de ønsker å realisere, de er ikke til stede når bransjen samles, og filmene deres blir ikke vist med mindre internasjonale prestisjeprogram finner det naturlig å hedre eksempelvis Breiens samlede produksjon. Hvilket de fra tid til annen gjør, rett og slett fordi hun var med på å gjøre Norge til en foregangsnaasjon for kvinnelige regissører. (Steinkjer, 2007)

I følge Toril Moi (2008, s. 14) får vi «ikke slutt på sexismen før kvinner får adgang til det universelle *som* kvinner.» Mye tyder på at auteurbegrepet fortsatt aktualiserer kvinners ytringer som partikulære og kjønne, og derfor ikke har bidratt til å prege auteurbegrepet med positivt ladet betydningsinnhold.

I denne avhandlingen har jeg valgt å undersøke hvordan begrepet rommer både en fortolkning av det franske auteurbegrepet *og* en rekke betydnings- og erfaringsammenhenger som er knyttet til norsk filmkultur og filmhistorie. Slik kan auteur sies å være et konsentrat av mange betydningslag både fra norsk, fransk og internasjonal filmhistorie. Samtidig viser analysene at de polemiske kontekstene, og de erfaringene og forventningene som har blitt investert i auteurbegrepet, er særegne for den norske filmkulturen.

De enkelte synkrone undersøkelsene har primært hatt som siktemål å belyse begrepets virkeområder og den semantiske kampen som har stått om begrepet siden 50-tallet til og med 80-tallet. Hva har blitt synlig med den begrepshistoriske optikken? Kosellecks perspektiv vektlegger den erfaringsendringen som ligger til grunn for begrepenes betydningsendring, hvordan begrepene har samlet opp i seg betydningsmuligheter og bærer med seg forventninger om hva som kan oppnås og virkeliggjøres. Dette har blitt synliggjort ved å undersøke de ulike erfaringene og forventningene som ligger investert i begrepet i den norske filmkulturen. Fra Skinners talehandlingsorienterte perspektiv har jeg forsøkt å belyse hvordan begrepet har blitt anvendt på forskjellig måte i debatter til ulike tider av aktører med ulike situasjoner og intensjoner. I følge Skinner er det ikke gitt at det er begrepets betydning som endrer seg, men derimot den holdningen samfunnet har til det fenomenet begrepet beskriver. Det vil si at det ikke nødvendigvis er betydningsinnholdet i auteurbegrepet som endrer seg, men at det er de talehandlingene som begrepet blir brukt til å utføre som endrer seg, som når det blir brukt på nye måter eller droppes fra vokabularet. Ut fra dette perspektivet handler begrepslig

endring om at aktører forsøker å få gehør for en ny (ideologisk) holdning til virkeligheten. Dette perspektivet hadde betydelig forklaringskraft i perioder der auteurbegrepet ble brukt på nye måter for å legitimere et nytt filmsyn, for eksempel da auteur enten ble droppet fra vokabularet på 70-tallet eller brukt som en devaluerende betegnelse for filmkunstnere som løp borgerskapet og kapitalens ærend. Også overfor *Filmavisas* proklamering av et misforstått auteurideal har Skinners retoriske tilnærming stor forklaringskraft. Her ble det tydelig at man forsøkte å få gehør for et nytt syn på film som legitimerte filmen innenfor ett nytt mediebilde og et nytt ideologisk klima. Talehandlingsperspektivet har vært nyttig først og fremst for å belyse mer nøyaktig *hvordan* begrepslig endring skjer, hvordan nye dyder kreves av filmskaperne for å forankre begrepets legitimitet. Disse retoriske omskrivningene ville neppe vært overbevisende om de ikke også korresponderte med en erfaring som gjorde dem legitime. Koselleck tilbyr nettopp innsikt i hvordan betydningsinnholdet i et begrep endrer seg over tid ettersom erfaringene og forventningene som investeres i det undergår temporær endring. Med dette i mente har jeg forsøkt å balansere disse dels overlappende, del komplementære, teoretiske perspektivene.

Avslutningsvis er det på tide å etterspørre det begrepshistoriske perspektivets, og denne avhandlingens verdi og nytte. Hvordan kan det begrepshistoriske perspektivet øke vår forståelse av hvordan auteur gikk fra å være en hedersbetegnelse på 50- og 60-tallet til å bli brukt nærmest som et skjellsord, slik Skagen (2007) hevder? Og hvorfor er en slik forståelse viktig?

Den norske auteuren?

Avhandlingens undersøkelse er ikke rettet inn mot å gi en definisjon av hvem som kan sies å være den norske auteuren. Dette vil heller ikke vært mulig da det begrepshistoriske perspektivet innebærer en viss relativisme ved at erkjennelsen av hvem som har vært eller er en norsk auteur, alltid vil være historisk og kulturelt betinget. Arne Skouen, Pål Bang Hansen, Rolf Clemens, Pål Løkkeberg, Anja Breien, Per Blom og Vibeke Løkkeberg er alle regissører som gjennom sin filmkunstneriske praksis til forskjellige tider har bidratt til å fylle auteurbegrepet med innhold. Med begrepet som prisme vektlegger undersøkelsen det historiske og kulturelle mulighetsrommet de opererte innen og som de hver på sin måte bidro til å påvirke. Denne innfallsvinkelen gir en annerledes filmhistorie enn det som tidligere har vært skrevet på norsk og gir anledning til å stille nye spørsmål til kjent empiri.

Analysene belyser utviklingen av den norske filminstitusjonen i etterkrigstiden, de antakelser som ligger til grunn i oppbygningen av den formelle institusjonen, men også tanke- og verdisett den bygger på. På samme tid avdekker analysenes spenn i tid tidslagene auteurbegrepet rommer. Disse betydningslagene ligger latente i begrepet når det brukes i dag og kommer mer eller mindre tydelig til uttrykk i dagens filmdebatter, der flere har tatt til orde for at regissørens stilling i norsk filmkultur må styrkes. Igjen skjer det en kamp om retten til å definere begrepet som når Sølve Skagen (2007) hevder at auteur nærmest er blitt et skjellsord på norsk, når manuskriptforfatter og regissør Eskil Vogt (2008) peker på at vi i Norge fremdeles er skremt av et «auteurspøkelse» og når Ildahl (2010) hevder at vi i Norge praktiserer et «misforstått auteurideal». Påstandene kan høres ut som ekkoer fra tidligere tider, men på samme tid må disse ytringene ses i lys av en ny situasjon der regissører har ønsket å kjempe seg ut av det de har opplevd som en marginalisert posisjon.

Dagens argumentative kontekst for auteurbegrepet er oppfatningen om at norsk filmkultur har blitt upersonlig, flink, industrialisert og for fokusert på publikumstall i en bransje der mye makt er samlet i hendene på et knippe (mannlige) produsenter. Nå blir auteur brukt til å hylle en filmskaper som Bent Hamer som er den norske regissøren som i dag har oppnådd en ubestridt auteurstatus (Iversen, 2011a, Lismoen, 2002b). Dagens argumentative kontekst reaktualiserer flere av de samme kriteriene for bruken av begrepet som var gyldige for hvordan det ble brukt om Arne Skouen på 50- og 60-tallet. På samme måte som det ble brukt om Skouen i sin tid, fremstår Hamer som et positivt unntak innenfor det som blir betegnet som en kommersialisert og upersonlig filmkultur: «Hamer er dessuten det nærmeste vi i Norge kommer en såkalt «auteur», som har full kontroll på sine egne filmer. Han ikke bare regisserer, men skriver også manus og produserer selv» skriver Mode Steinkjer i forbindelse med at Hamer fikk Amandas ærespris i 2013 (Steinkjer, 2013). Auteurbegrepet blir (igjen) brukt til å fremheve regissørens sterke posisjon som en forutsetning for filmenes personlige aspekt og kunstneriske suksess – målt i kritikermottakelse og anerkjennelse på internasjonale filmfestivaler. Publikumsoppslutning har derimot ikke vært et kriterium som har vært virksomt for vurderingen av Hamer som auteur, mens det var sentralt for Arne Skouens filmkunstneriske praksis og den filmkulturen han virket innen. Derimot fremstår det som sentralt for Hamers legitimitet som auteur at hans filmer har funnet et internasjonalt marked, blitt indentifisert som en «kunstnerisk eksportvinner» og blitt en merkevare (Selsjord, 2012). Men mens regissørens sterke posisjon, som Arne Skouens eksempel viser, også var en dyd av nødvendighet for at filmproduksjon overhodet skulle være mulig i en fattig norsk filmbransje på 50-og 60-

tallet, er det produsentenes sterke stilling i den norske filmkulturen auteur i dag stilles opp mot.

I dag har det igjen blitt legitimt å selv skrive manus, regissere, klippe og produsere film, slik også filmskaperen Arild Østin Ommundsen gjorde med *Eventyrlandet* (2013). I tillegg spiller både hans kone, datter og søster i bærende roller i filmen, og filmen er spilt inn på hans hjemsted. Filmen høstet god kritikk over hele landet: «Det kan se ut som Ommundsen har hatt et ønske om å rette opp noe, gjøre det bedre enn i «Rottenetter». Måten han har gjort det på, er ved å ta kontroll over alle ledd. Manus, regi, klipp og lyd, alt bærer hans signatur», skrev Mala Wang-Naveen (2013) i *Aftenposten*.

Filmkulturens bruk av auteurbegrepet om Bent Hamers og Arild Østin Ommundesens filmkunstneriske praksis, viser at det igjen er legitimt for regissøren å kreve final cut for å bevare sin personlige visjon i filmene. Dette viser et gjensyn med et betydningsinnhold som, siden *Filmavisas* oppgjør med et norsk «misforstått» auteurbegrep ved inngangen til 80-tallet, til det i 1993 ble nedsatt forbud mot at Vibeke Løkkeberg skulle bruke familiemedlemmer i sine filmer, har vært bannlyst i norsk film. Den nye er at disse regissørprodusentene nå er private og løper en høyere personlig risiko enn det 70-tallsregissørene gjorde.

Samtidig har det skjedd en endring i dag som indikerer at auteur har blitt et mindre polemisk og normativt begrep. Når auteur henviser til det å ha fullkontroll over filmen blir ikke begrepet nødvendigvis brukt i en hyllende talehandling, det kan også være rent deskriptivt: Å være auteur betyr å skrive manus, regissere og kanskje produsere, men det betyr ikke nødvendigvis at filmene er bedre, eller mer verdt enn andre filmer av den grunn. Merkelappen auteur gir heller en pekepinn om hva slags film det dreier seg om: filmen er smal og kommer ikke til å oppnå høye publikumstall på norske kinoer, men kompenserer med festivaldeltakelse og gode kritikker og priser i den norske filmoffentligheten.

De senere årene har man også fått enkelte filmer – som Jens Liens *Den brysomme mannen* (2006) og Joachim Triers *Reprise* (2006) og *Oslo, 31. august* (2011) – som har blitt hyllet av norske kritikere og som har gjort det bra på internasjonale festivaler. Det ble til og med snakket om en andre «Norwave», der særlig Triers *Reprise* ble løftet frem som en viktig milepæl for norsk filmkunst. Lien, Trier og Eskil Vogt (manuskriptforfatter for *Reprise* og *Oslo, 31. august* og regissør og manuskriptforfatter av *Blind* (2014)) tilhører en ny generasjon norske filmskapere med kunstneriske ambisjoner, som igjen har tatt i bruk auteurbegrepet:

Det er på tide å avlive myten om den navlebeskuende regissøren en gang for alle. For at norsk film skal bevege seg videre, trenger vi nå en ny

generasjon med auteurer: regissører med ambisjoner utover å bare fortelle en historie, og som vil lete frem alternative og personlige filmatiske uttrykk. (E. Vogt, 2008)

Mye tyder på at auteurbegrepet ikke lenger er et skjellsord på norsk, slik Skagen hevdet i 2007, men tvert i mot har blitt tatt i bruk av filmskapere som har fått gjennomslag for kravet om å styrke regissørens posisjon i norsk filmbransje. I 2011 kunne NFIs Thomas Robsahm komme med en gladmelding: «Auteurene kommer!» fordi det nå, ifølge Robsahm, endelig ble lagt vekt på «hvem som lager film og ikke hva som lages» (Olavo, 2011). Auteurbegrepet kan sies å spille den samme rollen i alle disse debattene og reproducerer til en viss grad de samme motsetningsforholdene som debatten mot slutten av 60-tallet. Selve ordet auteur blir riktignok ikke ofte brukt, men ideen om den romantiske kunstnerskikkelse synes å ha blitt særlig virksom i talentbegrepet slik det blir brukt i NFIs tilskuddordninger. Spørsmålet er om talentbegrepet er bedre egnet til å omfatte både kvinnelige og mannlige filmskapere enn det auteurbegrepet har vært.

I følge Bransjerådets rapport *Ta alle talentene i bruk* vil de færreste bestride at «talent er jevnt fordelt mellom kjønnene» (Sørensen, 2010, s. 2). I dag er det flere kvinner blant de lovende talentene som har fått tilskudd via NFIs talentprogram. Når det etter årtusenskiftet ble enda færre kvinnelige filmregissører har man forsøkt å rette opp dette ved å ta filmpolitiske grep. I 2005 lanserte NFI en egen utviklingsordning rettet mot kvinner «Signatur K», og filmmeldingen *Veiviseren* (2007) vedtok at andelen kvinner i nøkkelposisjoner innen 2010 skulle være 40 %. Dette fokuset på kvinnelige filmskapere er tveegget som Ingunn Økland påpeker i *Aftenposten*:

Fremfor alt vil kvoteringen bidra til å styrke det kjedelige problemfokuset på kvinner i norsk film. Ja det statiske ”kvinneproblemet” kaster i grunnen en lei skygge over kvinners bidrag til norsk filmhistorie, slik at kvinnelige filmskapere stadig risikerer å bli diskutert i lys av kjønn og representasjon – det vil si kvaliteter som ikke akkurat setter varige spor. (Økland, 2010)

I artikkelen «Jentene tok makta» fremhever Guri Kulås (2010) Maria Sødahl og Anne Sewitsky som auteurer: «Båe filmskaparar er i tillegg mykje meir enn regihandverkarar. Sødahl er ein personleg auteur. Sewitsky har òg arbeidd fram det kompromisslause prosjektet sitt frå starten.» Men året etter raste debatten om Annette Sjursens *Pax* (2011) der spillefilmkonsulent Nicolaj Frobenius måtte forsvare følgende uttalelser om filmen og regissøren han selv hadde gitt grønt lys for: «Regien var feil med *Pax*. Den ubehagelige sannheten er at regissøren aldri ville ha fått støtten dersom hun var mann. Regissøren er ikke talentløs, men ville neppe

fått denne støtten uten kjønnskvoltering» (Kulås, 2011). Flere gikk ut og pekte på at det åpenbart er mer problematisk når kvinners filmer mislykkes enn når menns gjør det. Debatten om *Pax* avslørte at kjønn fortsatt spiller en rolle i kvalitetsvurderingen av film. Guri Kulås i *Klassekampen* påpekte at «Spissformulert kan ein seia at kunst med stor K er ikkje så populært i Noreg, med mindre tema er ungdommeleg angst blant mannlege Vestkant-forfattarspirer («Reprise») eller regressiv barndomslengt blant vaksne gutemenn («Den brysomme mannen»)» (Kulås, 2011).

Da er det et spørsmål om norsk filmkultur bør diskutere legitimiteten av de erfaringene som avdekkes når kvinner knyttes til aeturbegrepet. Man kan starte med ”den norske filmens store «egotrip» og ”auteurkalkun” *Hud*, og diskutere om Løkkebergs film var mer selvsentrert, enn for eksempel Vogts og Joachim Triers feirede *Reprise* fra 2006, som handler om en gjeng gutter fra middelklassen med kunstneriske ambisjoner. I følge Økland (2010) bidro filmhistorieboken *Den norske filmbølgen* (G. Iversen & Solum, 2010) til å skape dette bildet ved at kvinnelige filmskapere er underrepresentert og ved at de kun nevnes i forbindelse med ”kvinneproblematikken”. Til en viss grad rammes også mitt bidrag av Øklands kritikk ved at jeg har løftet frem Breien og Løkkeberg som kvinnelige filmskapere. Men heller enn å se kvinner som problemet, har jeg ønsket å rette oppmerksomheten mot hvordan selve aeturbegrepet, slik det er historisk forankret i en maskulin kunstnerrolle, har gjort det mer problematisk for kvinner å oppnå auteurstatus fordi deres filmer blir oppfattet som partikulære og kjønne, i stedet for universelle.

Det at begrepet i dag er fullt av paradokser og motsetninger er et utslag av at det har blitt brukt til ulike tider som i sin tur har avleiret seg i begrepets erfaringsrom. Begrepet har blitt brukt for å kjempe frem filmskaperes rettigheter og til å heve filmens status til kunst, men det har også blitt brukt til å diskreditere 70- og 80-tallsregissørene på en måte som har ført til at norsk filmkultur i høy grad har operert, og fremdeles opererer med en negativ mytedannelse om norske regissører. Disse erfaringene blir aktualisert når begrepet brukes i dag, og det er nettopp her, i det usamtidiges samtidighet, at de historiske avleiringene presser seg fram i dagens begrepsbruk der ulike og til dels motstridende betydningslag kommer til overflaten. Aeturbegrepet vil høyst sannsynlig fortsette å være et sentralt begrep innen filmfeltet og det vil bli refortolket på stadig nye måter i årene som kommer. Som en konsekvens vil det pådra seg ytterligere lag av betydning og bli forsøkt fylt med ny erfaring og nye forventninger. Hans Georg Gadamer har påpekt at hovedoppgaven for en oversetter og en fortolker er å bevare den andres mening i det nye språket, samtidig som oversettelsen «må bli gyldig på en ny måte innenfor denne verdenen» (2010, s. 424). Gadamers råd minner oss om betydningen

av å inkludere den historiske og kulturelle dimensjonen i vår forståelse av begreper, samtidig som han anerkjenner at et hvert begrep må forankres og gyldiggjøres på nytt for å få betydning i nåtid.

Litteraturliste

- 3 ganger Bang-Hansen har filmpremiere i dag. (1966, 03.03). *Morgenposten*.
- A.N. (1959, 03.03). Herren og hans tjenere ble på film det vi hadde håpet. *Morgenposten*.
- Allessandri, B. (1961, 27.12). Når hverdagen tar makten. *Verdens gang*.
- Alnæs, K. (1974). Norsk film nettopp nå. *Film & kino*, 42(7), 242-245.
- Andersen, A. (1974, 16.08). Talentfullt arbeid: Per Bloms "Mors hus" ærlig og sterkt personlig. *Dagbladet*.
- Andersen, A. (1975, 21.08). Spontan, munter og med mening. *Dagbladet*.
- Andersen, A. (1977, 19.10). Meningsfylt kvinnestudie. *Dagbladet*.
- Andersen, K. (1965). Til kollega Rolf Clemens. *Film & kino*, 33(3/4), 116.
- Andersen, K. A. (1977, 19.10). Norsk films unge garde. *Spotlight*.
- Andersen, O.-S. (1952, 22.01). Arne Skouens sikre landing. *Verdens gang*, s. 3.
- Andreassen, T. (1993, 18.10). Sylskarp penn mot urett. *Aftenposten*, s. 10.
- Andrew, D. (1993). The Unauthorized Auteur Today. I J. Collins, H. Radner & A. P. Collins (Red.), *Film theory goes to the movies* (s. 77-85). New York: Routledge.
- Andrew, D. (1998). Astruc, Alexandre. I A. Sarris (Red.), *St. James Film Directors Encyclopedia* (s. 26-28). Detroit: Visible Ink Press.
- Andrew, D. (2010). *What cinema is!: Bazin's quest and its charge*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell.
- Anja Breien sterkt hyllet. (1981, 08.09). *Dagbladet*.
- Anjo. (1977, 05.09). Åpenbaringen en dypt emosjonell film. *Adresseavisa*.
- Astruc, A. (2009). The Birth of a new Avant-Garde: La Caméra-Stylo. I P. Graham & G. Vincendeau (Red.), *The French New Wave: Critical Landmarks* (s. 31-37). Basingstoke: McMillan. (Opprinnelig publisert i 1948.)
- Astrup, C. B. (1989). Filmdebatt - forut for sin tid. I T. O. Svendsen (Red.), *Å favne en 70-åring: et gratulasjonsskrift om Elsa Brita Marcussen* (s. 10-12). Oslo: Norsk filmkritikerlag.
- Baecque, A. d., & Toubiana, S. (1999). *Truffaut*. New York: Knopf.
- Bang-Hansen, P. (1963, 04.10). Episode - et norsk filmeksperiment. *Arbeiderbladet*.
- Bang-Hansen, P. (1965). Elia Kazan: skapte en hel generasjon av skuespillere - fra James Dean til Marilyn... *Film & kino*, 33(1), 13-14.
- Bang-Hansen, P. (1966). Lite svar til Carsten. *Rushprint*, 2(1), 9.

- Bangsrud, P. (1985, 09.11). Kristiansen/Løkkeberg mot konkurs? *Dagbladet*, s. 1, 20-21.
- Barkun, M. (1965). John Ford - en epoke i amerikansk film. *Film & kino*, 33(1), 8-9, 18, 21.
- Barth, M. (2007). Bakgrunn og analyse. Rød løper. I M. Ljunggren & S. Skagen (Red.), *Løperjenten: Fra idé til film* (s. 9-17). Nesbru: Vett & viten.
- Barth, M. (2008). Kvinner under påvirkning. I S. Skagen & E. Bergli (Red.), *Hustruer: Fra idé til film* (s. 9-19). Nesbru: Vett & viten.
- Barthes, R. (1981). The death of the author. I J. Caughie (Red.), *Theories of Authorship* (s. 208-213). London: Routledge.
- Bastiansen, H. G., & Dahl, H. F. (2003). *Norsk mediehistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bazin, A. (2002). An aesthetic of reality: Neo-realism. I C. Fowler (Red.), *The European Cinema Reader* (s. 56-63). London: Routledge. (Opprinnelig publisert i 1948.)
- Bazin, A. (2009a). The evolution of film language. I P. Graham & G. Vincendeau (Red.), *The French New Wave : Critical Landmarks* (s. 65-88). Basingstoke: Palgrave Macmillan. (Opprinnelig publisert i 1958.)
- Bazin, A. (2009b). La politique des auteurs. I P. Graham & G. Vincendeau (Red.), *The French New Wave. Critical Landmarks* (s. 130-147). Basingstoke: McMillan. (Opprinnelig publisert i 1957.)
- Bazin, A., Doniol-Valcroze, J., Kast, P., Leenhardt, R., Rivette, J., & Rohmer, E. (1985). Six characters in search of auteurs. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du Cinéma (vol. 1): The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (s. 31-46). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1957.)
- Bentzrud, I. (1986, 23.08). Diva uten sikkerhetsnett. *Dagbladet*.
- Bérard-Andersen, E. (1965, 15.10). Skuffelse. *Morgenbladet*.
- Berg, A. (1966). Etter frostnettene. *Kontrast*, 2(1), 54-56.
- Berg, A. (1980a). Filmen - ut av byråkratiet og inn i åndslivet. *Samtiden*, 89(3), 63-69.
- Berg, A. (1980b). Norsk spillefilm ved skilleveien. *Samtiden*, 89(1), 77-81.
- Berg, A. (1980c). På basar i Kirke- og undervisningsdepartementet. *Samtiden*, 89(2), 63-71.
- Berg, M. (1982). *Forskning om kreativitet og kvinner*. Oslo: Institutt for samfunnsforskning
- Berg, M. (1986). Når kultur blir velferdspolitik. I L. Alldén, M. Vaa, N. G. Ramsøy (Red.) *Det norske samfunn* (s. s. 262-290). Oslo: Gyldendal.
- Bergendahl, E. (1965). Hva filmen bringer verden. *Film & kino*, (8/9), 249-250.
- Bergsagel, I. (2003). Manusforfatterens strategier. *Rushprint*, 38(3), 28-33.
- Bickerton, E. (2009). *A short history of Cahiers du cinéma*. London: Verso.

- Biem, A. (1968). Liv og Rolf Clemens om "Smuglere" og mye, mye mer. *Film & Kino*, 38(7), 202-203.
- Bjerkan, H. (1993). *Fjernsynsteatret mellom kunst og raseri: en studie av kunstens møte med det brede publikum*. Hovedoppgave i massekommunikasjon og kulturformidling, Universitetet i Bergen.
- Bjerke, A. (1954, 09.10). Den modernistiske lyriker. *Verdens Gang*, s. 2.
- Bjerke, R. (1983a). Arne Skouen - en norsk auteur. *Film & Kino*, 51(6/7), 228-229.
- Bjerke, R. (1983b). En dikter med kamera. I S. Skjønberg (Red.), *Hverdag og visjon : en antologi om Arne Skouen* (s. 90-117). Oslo: Aschehoug.
- Bjørnsen, B. (1965a). Opprøreren i norsk film. *Film & Kino*, 33(3/4), 84-85, 93.
- Bjørnsen, B. (1965b). Symboler på avveier. *Film & Kino*, 33(2), 70-71.
- Bjørnsen, B. (1966). En fremtid for norsk film? *Film & Kino*, 34(6), 176-179.
- Bjørnskau, K. (1974, 16.08). Mors hus sjokkerende, men ærlig. *Aftenposten*.
- Bjørnskau, K. (1976, 09.07). Ikke co-produksjoner for enhver pris. *Aftenposten*.
- Bjørnskau, K. (1979a, 19.05). Anja Breien - ledende lady i norsk film. *Aftenposten*.
- Bjørnskau, K. (1979b, 14.05). «Arven» godt mottatt, solgt til flere land. *Aftenposten*.
- Blandet mottagelse av "Arven". (1979, 18.05). *Dagbladet*.
- Blom, P. (1968). Kulturkommerisalisme. *Rushprint*, 4(2), 8, 11, 13.
- Blom, P. (1973). Før en premiere. *Film & Kino*, 41(4/5), 168-169, 199.
- Blomberg, W., Holst, J. E., Skagen, S. (1977). Filmavisa. *Filmavisa*, 1(1), 3.
- Blomberg, W., Endresen, S., Eriksen, S., Fastvold, M., & Skagen, S. (1979). Filmriksmålet fra Jar. *Filmavisa*, 3(1), 3.
- Blomberg, W., Fastvold, M., & Straume, U. (1979). Det hjertet er fullt av, flyter kjeften over med. *Filmavisa*, 3(3), 3.
- Bodelsen, A. (1972, 22.06). Det kan blive dig. *Politiken*.
- Bodelsen, A. (1975, 29.11). Sjøv norsk film om kvinder på fri fot. *Politiken*.
- Bondebjerg, I., Andersen, J., & Schepelern, P. (Red.). (1997). *Dansk film 1972-97*. København: Munksgaard/Rosinante.
- Bordwell, D. (1989). *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Borge, E. (1965). Rush-print. *Rushprint*, 1(1), 1-2.
- Borge, K. (1980, 06.09). "Betenkelig lavt nivå". *Verdens gang*, s. 53.
- Borgen, J. (1965). Sensur og maskert modernisme. *Fant* (2), 18-19.
- Borthen, L. (1953, 25.11). Filmrådets ansvar, Annet. *Verdens gang*, s. 2.

- Borthen, L. (1955, 07.01). Skouen-film i verdensklasse. *Verdens gang*.
- Borthen, L. (1964, 22.02). Suspekt teatersjef på livstid. *Verdens gang*.
- Bratten, B. (1978, 01.04). Noen tid etter ”rumpefeiden”: Det flasker seg for Løkkeberg
Dagbladet.
- Bratten, B. (1981, 29.08). Det store jenteåret. *Dagbladet*.
- Bratten, B. (1982, 09.03). Sammen er vi dynamitt! *Dagbladet*, s. 18.
- Bratten, B. (1984a, 17.09). ... men publikum likte «Papirfuglen». *Dagbladet*.
- Bratten, B. (1984b, 13.07). NM i manusskriving. *Dagbladet*.
- Bratten, B. (1984c, 01.03). Stjernetilbud til Vibeke Løkkeberg. *Dagbladet*.
- Breien, A. (1965). Close-up: Bo Wiederberg: Virkeliggjort visjon. *Fant* (3), 16-22, 47.
- Breien, A. (1966). Hva vil jeg med film? *Rushprint*, 2(1), 5.
- Breien, A. (1968). Sett filmproduksjonsutvalget på filmskole! *Fant* (9/10), 56-57.
- Bremnes, K. (1986, 20.08.1986). Om å selge HUD'en før bjørnen er skutt. *Nationen*.
- Bretteville, C. (1964). Den nyeste kunstart er blitt voksen. *Film & Kino*, 33(12), 292-294.
- Bro. (1963a, 05.10). «Bort med sminken!». *Dagbladet*.
- Bro. (1963b, 12.10). Ung veteran. *Dagbladet*.
- Brumo, J., & Furuseth, S. (2005). *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Brunner, O., Koselleck, R., & Conze, W. (1972). *Geschichtliche Grundbegriffe: historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart: Klett.
- Brøymer, B. (1979, 14.08). Godt drama, søkt avslutning. *Morgenbladet*.
- Brøymer, B. (1981a, 25.08). Du slette tid! *Morgenbladet*.
- Brøymer, B. (1981b, 17.09). Forfølgelsesvanvidd. *Morgenbladet*.
- Brøymer, K. (2007, 21.09). Med hud og hår. *Ny tid*.
- Braaten, L. T., Holst, J. E., & Kortner, J. H. (Red.). (1995). *Filmen i Norge : norske kinofilmer gjennom 100 år*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Braaten, L. T., & Solum, O. (1997). Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet: Noen tendenser i norsk film. I G. Iversen & O. Solum (Red.), *Nærbilder fra norsk filmhistorie* (s. 45-59). Oslo: Universitetsforlaget.
- Buscomb, E. (1981). Ideas of Authorship. I J. Caughie (Red.), *Theories of Authorship* (s. 22-34). London: Routledge & Kegan Paul.
- Bye, A. (1975, 05.09). Seriøst gjøgleri om tre hustruer. *Aftenposten*.
- Bye, A. T. (1981, 25.08). Grundig, ensformig heksejakt. *Aftenposten*.
- Bygdesamfunnets problemer tema i ny norsk film. (1972, 01.09.). *Arbeiderbladet*.
- Calmeyer, B. (1970, 08.08). «Douglas» en bevisst provokasjon. *Arbeiderbladet*.

- Caughie, J. (1981). *Theories of authorship: a reader*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Cedrup, L. (1980, 19.11). Hollywood har oppdaget Norge. *Bergens tidende*.
- Christensen, B. (1995). Oversetterens forord. I N. Sarraute (Red.), *Mistankens tidsalder* (s. 7-15). Oslo: Bokvennen.
- Christiansen, F. (1981, 24.01). Anja Breien - "en ny Bergman". *Dagbladet*.
- Clemens, R. (1965). En film er en film er en film. *Fant* (1), 26-27.
- Clifford, H. H. (1994). *Film og samfunn: Elsa Brita Marcussen og norsk filmmiljø i 1950-årene*. Hovedoppgave i drama, Universitetet i Trondheim.
- Comolli, J.-L. (1986). Notes on the New Spectator. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du cinéma (vol. 2):1960-1968: new wave, new cinema, re-evaluating Hollywood* (s. 210-215). Cambridge, Mass: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1966.)
- Cook, P. (2007). *The Cinema book*. London: BFI.
- Dahl, H. F. (2002). Hva når dikteren tar feil? I H. F. Dahl (Red.), *Hamsun-symposium* (s. 9-29). Oslo: Gyldendal.
- Dahl, H. F., Gripsrud, J., Iversen, G., Skretting, K., & Sørensen, B. (1996). *Kinoens mørke, fjernsynets lys: levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal.
- Dahl, H. F., & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver: kulturpolitikken historie 1814-2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Dalgard, O. (1951). *Filmskuespillet: historikk, teori, analyser*. Oslo: Tanum.
- Dalgard, O. (1951). Hva er filmstil? Dreyer og den latente spænding. *Filmdebatt*, 1(8), 8-10
- Danbolt, G. (1999). Kunstnerrollen gjennom tidene. I E. K. Aslaksen, P. Mangset & G. Arnestad (Red.), *Studier av kulturpolitikk og kulturliv* (s. 21-41). Bergen: Program for kulturstudier, Norges forskningsråd, Høyskoleforlaget.
- Danbolt, G. (2001). *Norsk kunsthistorie: bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. Oslo: Samlaget.
- Danielsen, K. (1994). *I vår tid* (Rapport nr. 3/1994). Oslo: Norsk gerontologisk institutt.
- Dehli, L., & Imenes, A. G. (2007). Nordmenn - verdens mest konforme folkeferd. *Tidsskrift for Norsk Psykologforening*, 44(1), 32-34.
- Denne modernismen. (1965). *Fant* (3), 37.
- Diesen, J. A. (2005). *Fakta i forandring: fjernsynsdokumentaren i NRK 1960-2000*. Kristiansand: IJ-forlaget
- Düring, J. E. (1966). Filmen og forfatterne. *Rushprint*, 2(4), 1-2.
- Egil Monn-Iversen har funnet seg et fint team. (1964, 31.12). *Verdens gang*.

- Eide, C. J. (1993). *Et medium søker sin form: Arild Brinchmann og Fjernsynsteatret*
Hovedoppgave i medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.
- Eide, S. (2008). Regissørene på sidelinjen. *Rushprint*. Hentet fra
<http://rushprint.no/2008/03/regissorene-pa-sidelinjen/>
- Eklund, T. (1977). Tingene går som de skal! *Kvinner og klær* (49), 12-13, 86.
- Ellingsen, T. (1971, 02.03). Den kriminalpolitiske hverdag. *Dagbladet*.
- Ellingsen, T. (1979, 09.03). Bergman-film minus mystikk. *Dagbladet*.
- Ellingsen, T. (1981a, 25.08). Den vakre og mørke visen om Eli Laupstad. *Dagbladet*.
- Ellingsen, T. (1981b, 26.09). «Løperjenten» - varm og direkte. *Dagbladet*.
- Ellingsen, T. (1985, 25.10). Tøffere! Morsommere! *Dagbladet*.
- Ellingsen, T. (1987, 18.08). «Hud» - en evig egotrip. *Dagbladet*.
- Elvik, H. (1971, 20.02). En norsk film om et menneske i rettsapparatet. *Dagbladet*.
- En forfatter ser på filmen: Intervju med Johan Borgen. (1965). *Rushprint*, 1(5), 7-8.
- Engelstad, F. (2003). National Literature, Collective Identity and Political Power. I F. Engelstad (Red.), *Comparative studies of culture and power* (21), s. 111-145).
Amsterdam: Elsevier/JAI.
- Engh, A. (1967). Et norsk filmfond: Samlet kinobransje bak epokegjørende reformforslag.
Film & Kino, 35(4/5), 120-121, 161.
- Engh, A., & Germeten, G. (1966). Filmvalg og kulturpolitikk. *Film & Kino*, 34(6), 174.
- Episode bringer godt nytt. (1963, 04.10). *Verdens gang*.
- Erik Løchen lager film igjen. (1968, 15.05). *Verdens gang*, s. 24.
- Eriksen, E. (1967, 28.03). Mager premierehelg: Lyspunkter: Norsk Liv, tsjekkisk blondine, svensk komedie og Shirley McLaine. *Verdens gang*, s. 14.
- Eriksen, E. (1970, 21.04). Vibeke som gangerpike, s. 28
- Eriksen, S. (1978). Om å lage film i Norge og om å velge side: Intervju med Anja Breien og Hans Otto Nicolayssen. *Filmavisa*, 2(1/2), 4-11.
- Eriksen, T. B. (2003, 12.09). Dikterne og litteraturhatet. *Morgenbladet*.
- Evensmo, S. (1955). *Trollspeilet: streiftokt i film*. Oslo: Gyldendal.
- Evensmo, S. (1965). My fair lady: moro for alt folket - og kunst av høy rang. *Film & Kino*, 33(1), 22-23, 26-27.
- Evensmo, S. (1969). *Vold i filmene: ett års kinoprogrammer i Norge og noen perspektiver*. Oslo: Gyldendal.
- Evensmo, S. (1992). *Det store tivoli: Film & Kino i Norge* (2. utg.). Oslo: Gyldendal.
(Opprinnelig publisert i 1967.)

- Ezra, E. (2004). *European cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Fagerheim, K. (1979, 09.03). Anja Breien klarte det: Omsider en norsk film i Cannes. *Verdens gang*.
- Faldbakken, K. (1979). «Å regissere er å se og lytte»: Portrett av Anja Breien. *Samtiden*, 88(2), 58-64.
- Fastvold, M. (1981). Bitter nostalgi: En gjennomgang av Akira Kurosawas Kagemusha. *Filmavisa*, 5(1), 25-30.
- Fastvold, M. & Foss, O. (1981) Hvorfor får vi ikkje bra nok filmer, Peter Bøe? *Filmavisa*, 5(2), 24-27
- Film og kino: rapport fra en konferanse i Oslo 28.november 1978*. (1979). Oslo: Kirke- og undervisningsdepartementet.
- Film som familieføretagende. (1966). *Vi menn* (10), 43, 48.
- Filmfestivalen i Haugesund. (1979). *Filmavisa*, 3(3), 12-14.
- Fitjar, L. (1979a, 14.08). Familieproblemer under Anja Breies brennlass. *Vårt land*.
- Fitjar, L. (1979b, 09.03). Per Blom-premiere på kvinnedagen: Kvinnelig angst og tvilsomme løsninger. *Vårt land*.
- Fjeldstad, Ø. G. (1975, 09.06.). Massiv oppmerksomhet mot norske filmer. *Verdens gang*, s. 38.
- Fjordholm, H. (1983). Handling - tilstand. *Z: Filmtidsskrift*, 1(1), 27-30.
- Fløgstad, K. (1981a). *Loven vest for Pecos og andre essays om populær kunst og kulturindustri*. Oslo: Gyldendal.
- Fløgstad, K. (1981b). Tordenveien. *Filmavisa*, 5(3/4), 64-72.
- Fonn, E. B., & Germeten, G. (1975). Norsk Film A.S' repertoarpolitikk. *Film & Kino*, 43(7), 236, 273.
- Fonn, H. (1987). Mot et feministisk filmuttrykk? Kvinner i norsk film 1970-1986. *Film & Kino*, 55(4), 68-73.
- Foss, O. (1972). *Antonioni : en regissør og hans filmer*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Foss, O. (1974). Kunst og kommersialisme - Tendenser i norsk filmproduksjon. *Fant*, 27, 36-45.
- Foss, O. (1980). På falske premisser? *Filmavisa*, 4(1/2), 78-85.
- Foss, O. (1981a). Arme syndige menneske. *Filmavisa*, 5(1), 5-6.
- Foss, O. (1981b). Julia Julia. *Filmavisa*, 5(2), 19-20.
- Foss, O. (1981c). Løperjenten. *Filmavisa*, 5(2), 8-10.

- Foss, O. (1981d). Rapport fra en sykeseng. Mens vi venter på filmmeldinga. *Filmavisa*, 5(1), 2-4.
- Foss, O. (1981e). Tilbake til verktøyet. *Filmavisa*, 5(2), 2-5.
- Foss, O., & Szepesy, A. (1981). "Film er sunn fornuft". *Filmavisa*, 5(1), 12-15.
- Fowler, C. (2002). *The European cinema reader*. London: Routledge.
- Furhammar, L. (2003). *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning*. Stockholm: Dialogos.
- G.G. (1975, 30.07.). Lett å få et fastfrosset forhold til film i Norge. *Aftenposten*.
- Gadamer, H.-G. (2010). *Sannhet og metode: grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Oslo: Bokklubben.
- Gelfand, M. J., Raver, J. L., Nishii, L., Leslie, L. M., Lun, J., Lim, B. C., et al. (2011). Differences Between Tight and Loose Cultures: A 33-Nation Study. *Science*, 332(6033), 1100-1104. doi: 10.1126/science.1197754
- Germeten, G. (1963). Arne Skouen og trollspeilet. *Norsk filmblad*, 31(9), 222.
- Germeten, G., & Fonn, E. B. (1964a). Er norsk film folkekunst? *Film & Kino*, 32(11), 258.
- Germeten, G., & Fonn, E. B. (1964b). Om teatersjefer og kinosjefer. *Film & Kino*, 32(12), 286.
- Germeten, G., & Fonn, E. B. (1965). Fant. *Film & Kino*, 33(2), 50.
- Germeten, G., & Fonn, E. B. (1966a). Kunst og kasse. *Film & Kino*, 34(1), 4, 8.
- Germeten, G., & Fonn, E. B. (1966b). Skal vi ha en norsk filmproduksjon? *Film & Kino*, 34(2/3), 48.
- Gjelsvik, A. (1994). *Ledig stol?: manusforfatteren i norsk film*. Hovedoppgave i drama, Universitetet i Trondheim.
- Gjelsvik, A. (1995). Norske manus. *Z: Filmtidsskrift*, 13(1), 12-15.
- Gjersteth, K. (1970, 08.08). Grisefilm-regissøren. *Dagbladet*.
- Gjessing, G. (1963, 4.10). Spennende filmdebut. *Aftenposten*.
- Gjessing, G. (1966, 04.11). Skouens «Reisen til havet». *Aftenposten*, s. 5.
- Gjessing, G. (1981, 20.08). Hekseforfølgere jager sin egen angst. *Aftenposten*.
- Gjessing, G. (1990, 20.08). Kvinneblikk på mannfolk. *Aftenposten*.
- Godard, J.-L. (1985). Les 400 Coups. I J. (Red.), *Cahiers du Cinéma (Vol. 1): The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave* (s. 51-52). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1959.)
- Godard, J.-L., Narboni, J., & Milne, T. (1986). *Godard on Godard: critical writings*. New York: Da Capo Press.

- Goodwin, M. (1971). Godard med Dziga Vertov-gruppe: Jeg begynner å forstå Brecht! *Fant* (2), 20-24.
- Goss, B. M. (2009). *Global auteurs: politics in the films of Almodóvar, von Trier, and Winterbottom*. New York: Peter Lang Publishing
- Graham, P., & Vincendeau, G. (2009). *The French New Wave: critical landmarks*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gram, N. (1971, 25.11). Anja Breiens film «Voldtekt» ferdig. *Verdens gang*.
- Grant, B. K. (2008). *Auteurs and authorship: a film reader*. Malden, Mass.: Blackwell
- Granum, B. (1970a, 19.08). Pål Løkkeberg går til kongen: Med frontalangrep på husmannsånden bak filmvurdering. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1970b, 04.09). Sterk Douglas – ypperlig Wesenlund. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1971, 02.03). *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1973, 30.11). Ujevn film som vekker sympati. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1974, 16.08). Følsom film om blodskam. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1975a, 21.08). «Hustruer» ble godt mottatt. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1975b, 05.09). «Hustruer» med varme og humor. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1977, 19.10). Ujevnt, men sympatisk. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1979a, 14.08). Arven - god «komitragédie» - litt for skjematisk film. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1979b, 20.11). «Åpenbaringen» og Vibeke Løkkeberg: Andungen som ble svane i norsk filmproduksjon. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1980a, 13.09). Kvinnelige filmskapere i Norge (I): Anja Breien blant hekser og ville Vestlandsfjell. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1980b, 16.08). Kvinnelige filmskapere i Norge (II): Krigsskrip, blod og Bergens-smug for Vibeke Løkkeberg. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1981a, 26.09). «Løperjenten» en makeløs film. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1981b, 25.08). Merkelig uengasjerende. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1983, 18.06). Breien med ny stjerne. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1984a, 31.08). Papirfuglen som ikke ville lette. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1984b). Skuffende av Anja Breien. *Arbeiderbladet*.
- Granum, B. (1986, 10.10). En blyklump av en film. *Abeiderbladet*.
- Gray, H. (1967). Introduction. I A. Bazin & H. Gray (Red.), *What is cinema?* (s. 1-8). Berkely, Ca: University of California Press.
- Greene, N. (2007). *The French new wave: a new look*. London: Wallflower.

- Grodal, T. K., Larsen, B. & Thorving Laursen, I. (2005). *Visual authorship: creativity and intentionality in media*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Gullestad, H. W. (1986, 18.01). «Som mord for åpen scene». *Dagbladet*.
- Gullestad, M. (1992). *The art of social relations: essays on culture, social action and everyday life in modern Norway*. Oslo: Scandinavian University Press.
- Haddal, P. (1975, 05.09). Norsk filmkomedie med internasjonal respons. *Vårt land*.
- Haddal, P. (1977a, 27.12). Sjelens ubotelige ensomhet. *Vårt land*.
- Haddal, P. (1977b, 19.10). Åpenbaringen: Diskutabel film om aldring. *Vårt land*.
- Haddal, P. (1979a, 08.02). Film for dem som har det litt vanskelig med å leve. *Aftenposten*, s. 6.
- Haddal, P. (1979b, 08.02). Per Bloms «Kvinnene» noe utenom det vanlige i norsk film. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1981a). Filmavisa - Norsk films platonikere? *Filmavisa*, 5(2), 72.
- Haddal, P. (1981b, 26.09). «Løperjenten» som ble årets filmbegivenhet. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1984a, 20.08). Mellomlanding for Anja Breien. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1984b, 31.08). «Papirfuglen» ble aldri helt flyvedyktig. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1985a, 25.10). «Hustruer 2» trekvart vellykket. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1985b, 22.06). Per Ung omskaper Vibeke Løkkeberg. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1986a, 20.08). Feberhet hudfletting. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1986b, 11.10). Norsk film åpner for impulser. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1986c, 10.10). Uklar «Hud»-kontakt. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1988, 08.11). Verdidebatt om norsk film! *Aftenposten*, s. 7.
- Haddal, P. (1989, 02.02). Breien tilbake i norsk film. *Aftenposten*.
- Haddal, P. (1990, 25.08). Filmfestivalen i Haugesund: Prestegård fremkaller sensurspøkelset. *Aftenposten*, s. 6.
- Haddal, P. (1992). Norsk film 1967-1992. I S. Evensmo (Red.), *Det store tivoli: Film & Kino i Norge* (2. utg. s. 390-407). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Haddal, P. (1993, 03.05). Løkkeberg som riksheks? *Aftenposten morgen*, s. 17.
- Haddal, P. (1994, 14.06). Sylvi Kalmar. *Aftenposten morgen*, s. 11.
- Haddal, P. (1998, 16.04). Kommentar: Løsning kommer nok. *Aftenposten*, s. 37.
- Haga, S. G. (2008). *Gudfaren: Egil Monn-Iversen og spillet i kulissene*. Oslo: Gyldendal.
- Hagen, Ø. (1981a, 26.09). [Ukjent tittel] *Klassekampen*.
- Hagen, Ø. (1981b, 27.08). Beskjedenhet er ingen dyd. *Klassekampen*.
- Hagen, Ø. (1981c, 22.08). Heksejakt! *Klassekampen*.

- Hanche, Ø., Aas, N. K., & Iversen, G. (2004). «*Bedre enn sitt rykte*»: en liten norsk filmhistorie (2. utg.). Oslo: Norsk filminstitutt.
- Hans. (1971, 01.12). Voldtekt (Tilfellet Anders). *Variety*.
- Hartvedt, G. H. (1966). Skrift i sne. *Film & Kino*, 34(2/3), 46-47.
- Hartviksen, I. (u.å.). *Historie*. Hentet fra <http://filmforbundet.wordpress.com/om-filmforbundet/historie/>
- Haugstad, B. (1984, 12.07). Skuffende film-nei for Vibeke. *Dagbladet*.
- Hausken, L. (1997). Kvinnen finnes ikke - finnes kvinnefilmen? I G. Iversen & O. Solum (Red.), *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie* (s. 165-186). Oslo: Universitetsforlaget.
- Havrevold, F. (1954, 04.09). Stans skandalen med den nye stønadsordningen! *Dagbladet*.
- Hayward, S. (1993). *French national cinema*. London: Routledge.
- Hayward, S. (2000). *Cinema studies: the key concepts*. London: Routledge.
- Hayward, S., & Vincendeau, G. (1990). *French film: texts and contexts*. London: Routledge.
- Heimbeck, L. (1979). *Arne Skouens filmer*. Oslo: Kommunale kinematografers landsforbund.
- Helander, C. (1954, 05.09). Kunstens frihet - og filmens. *Dagbladet*.
- Helgeland, A. (1981). Om hvite løgner, svarte løgner og statistikk. *Filmavisa* 5(3/4), 93.
- Henriksen, L. R. (1966). Ad provokasjon. *Rushprint*, 2(1), 4-5.
- Hess, J. (1974a). La politique des auteurs. Truffaut's manifesto. *Jump Cut : A Review of Contemporary Media* (2), 20-22.
- Hess, J. (1974b). La politique des auteurs. World view as aesthetics. *Jump Cut : A Review of Contemporary Media* (1), 19-22.
- Hestenes, A. (1961, 17.10). Folkelig busstur. *Dagbladet*.
- Hestenes, A. (1965, 15.10). Pretensiøst anti-klimaks. *Dagbladet*.
- Hestenes, A. (1967, 28.03). Norsk «Liv» japanske djevlekvinne, svensk Roland. *Dagbladet*.
- Hestenes, A. (1971, 22.05). «Voldtekt vakte oppsikt i Cannes». *Dagbladet*.
- Hestenes, A. (1973, 30.11). Fint talent i startgropa. *Dagbladet*.
- Hestenes, A. (1979a, 14.05). Anja Breien på Croisetten: «Jeg er bare redd for å bli pepet ut i kveld». *Dagbladet*.
- Hestenes, A. (1979b, 15.05). Anja Breiens «Arven»: En film vi kan være stolt av. *Dagbladet*.

- Higgins, L. A. (1996). *New novel, new wave, new politics: fiction and the representation of history in postwar France*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska Press.
- Hild. (1966). Ungt par i dag. *Alle damer*, (utgavens nummer mangler i Filmarkivets klipparkiv. Artikkelen finnes i utklippmappe merket "Pål Løkkeberg"), 16-17, 56.
- Hillier, J. (1985). *Cahiers du cinéma: The 1950s: neo-realism, Hollywood, new wave*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hillier, J. (1986). *Cahiers du cinéma: 1960-1968: new wave, new cinema, re-evaluating Hollywood*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hjort, M., & Petrie, D. J. (2007). *The Cinema of small nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Hodnerød, B. (1965, 13.02). Her får filmsensuren noe å tygge på. *Telemark Arbeiderblad*.
- Hofoss, D. (1972). Metakritisk utkast. *Fant* (1), 26-38.
- Holst, J. E. (1977). Debatten om norsk film: Filmen og virkeligheten. *Filmavisa*, 1(3), 34-35.
- Holst, J. E. (1979, 27.03). Kvinnene. *Dag og tid*, s. 7.
- Holst, J. E. (1980). Norsk film i 70-åra. *Kontrast* (1), 16-23.
- Holst, J. E. (1986a). Under huden. *Film & Kino*, 54(8), 20-21.
- Holst, J. E. (1986b). "X" - myten om det ukjente. *Film & Kino*, 54(6), 32-34.
- Holst, J. E. (2006). *Det lille sirkus: et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006* (Norsk filminstituttets skriftserie nr. 18). Oslo: Norsk filminstitut.
- Holst, J. E. (2011, 18.10). Filmens skiftende roller, Kronikk. *Dagsavisen*.
- Hompland, A., Eriksen, T. B., & Tjønneland, E. (2003). *Norsk idéhistorie (bind 6): Et lite land i verden*. Oslo: Aschehoug.
- Hovde, B. (2014). Ekstranummer #61: Nostalgi i slengbukkas tidsalder: Den norske retroølgen på 70-tallet, Del 5. *Groove.no*. Hentet fra <http://www.groove.no/artikkel/35549827/ekstranummer-61-nostalgi-i-slengbukkas-tidsalder-den-norske-retrobolgen-pa-70-tallet-del-5>
- Hoveyda, F. (1985). The first person plural. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du Cinéma: Neo-realism, Hollywood, New Wave* (s. 53-58). Cambridge, MA: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1959.)
- Hoveyda, F. (1986a). Nicholas Ray's reply: Party Girl. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du cinéma: 1960-1968 : new wave, new cinema, re-evaluating Hollywood* (s. 122-131). Cambridge, Mass: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1960.)

- Hoveyda, F. (1986b). Sunspots. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du cinéma (vol. 2):1960-1968: new wave, new cinema, re-evaluating Hollywood* (s. 135-145). Cambridge, Mass: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1960.)
- Hovland, T. I. (1981, 26.09). «Løperjenten» - Vibeke Løkkebergs lykketreff: Kjærlighetsløsebarn som brikker i voksnes spill. *Vårt land*.
- Hummelvoll, G. (1990, 23.08). Heller ikke Sven Wollter kan redde dialogene. *Vårt land*.
- «Hustru»-suksess i Sverige. (1976, 28.01). *Verdens gang*.
- Huyssen, A. (1986). Mass Culture as Woman: Modernism's Other. I A. Huyssen (Red.), *After The Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (s. 44-62). Bloomington: Indiana University Press.
- Hva var godt med filmen – og hva var mindre godt. (1951) *Filmdebatt*, 1(8), 17-18.
- Hveem, E. S. (1970). Hun er nyfiken norsk. *Alle kvinner*, 26.
- Hverven, T. E. (1986, 10.10). Hud-filmen revner og slår sprekker. *Vårt land*.
- Hvorfor norsk filmsenter – distribusjon. (1977) «Norsk filmsenters katalog» i *Filmavisa*, 1(4) s. II
- Hyldig, K. (2006). Ibsen-tradisjonen i norsk teater. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift*, 9(3-4), 6.
- Hylland, T. & Neumann, I. B. (2011) *Norsk identitet og Europa*. Oslo: Europautredningen
- Hølmebakk, S. (1982a). Filmen i det norske kulturlandskap. I K. Cordtsen (Red.), *Ta ikke denne uro fra meg* (s. 280-286). Oslo: Gyldendal norsk forlag. (Opprinnelig utgitt i 1978.)
- Hølmebakk, S. (Red.). (1982b). *Forfatteren og filmen*. Oslo: Gyldendal norsk forlag. (Opprinnelig utgitt i 1973.)
- Haavardsholm, H. (1962, 05.10). Norsk filmdrama til fjells. *Arbeiderbladet*.
- Haavardsholm, H. (1965, 15.10). Noe nytt og løfterikt. *Arbeiderbladet*.
- Haavardsholm, H. (1967, 28.03). En moderne norsk film. *Arbeiderbladet*.
- Ifversen, J. (2003). Om den tyske begrebshistorie. *Politologiske Studier*, 6(1), 18-34.
- Ildahl, E. (2010). Sviket mot Filmregissøren. *Rushprint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2010/03/sviket-mot-filmregissoren/>
- Iversen, G. (1991). En ekspresjonistisk idéfilm. *Z: Filmtidsskrift*, 9(3), 28-34.
- Iversen, G. (1992). *Framtidsdrøm og filmlek: Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*. Stockholm: Stockholms universitet, Institutionen för teater- och filmproduktion.
- Iversen, G. (1993). En indre kamp. *Z: Filmtidsskrift*, 11(1), 46-51.

- Iversen, G. (1997). Identitet og modernitet. Modernistiske avvik i etterkrigsfilmen. I G. Iversen & O. Solum (Red.), *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie* (s. 130-148). Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (1998). Norway. I T. Soila, A. S. Widding & G. Iversen (Red.), *Nordic national cinemas* (s. 102-141). London: Routledge.
- Iversen, G. (2002, 14.09). Den glemte fornyer. *Rushprint*, 37(1), 34-37
- Iversen, G. (2005). Learning from genre : genre cycles in modern Norwegian cinema. I A. Nestingen & T. G. Elkington (Red.), *Transnational cinema in a global north* (s. 261-277). Detroit: Wayne State University Press.
- Iversen, G. (2008, 01.09). Regissørens avmakt. *Dagbladet*. s. 52
- Iversen, G. (2009, 07.05). Den norske filmens mirakler. *Rushprint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2009/05/den-norske-filmens-mirakler/>
- Iversen, G. (2010, 28.12). Kritikerne som ville revolusjonere film-Norge. *Rushprint* Hentet fra <http://rushprint.no/2010/12/fant/>
- Iversen, G. (2010a, 29.12). Kritikerne som ville revolusjonere film-Norge - del 2. *Rushprint* Hentet fra <http://rushprint.no/2010/12/kritikerne-som-ville-revolusjonere-filmnorge-del-2/>
- Iversen, G. (2010b, 02.09). Kritikersluggerens norske favoritt. *Rushprint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2010/09/kritikersluggerens-norske-filmfavoritt/>
- Iversen, G. (2011a). *Norsk filmhistorie: spillefilmen 1911-2011*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2011b). *Til siste åndedrag og den franske nye bølgen*. Oslo: Norsk filmklubbforbund.
- Iversen, G. (2011c, 14.03). X - gjensyn med en klassiker kandidat. *Rushprint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2011/03/gjensyn-med-x/>
- Iversen, G. (2013). *Visjon og virkelighet: Arne Skouen og filmen*. Oslo: Akademika.
- Iversen, G., & Solum, O. (Red.) (1997). *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforl.
- Iversen, G., & Solum, O. (2010). *Den norske filmbølgen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, J. (1986a). Hud: tradisjonelt drama. *Z: Filmtidsskrift*, 4(5), 29-30.
- Iversen, J. (1986b). Sosialrealismen er død, lenge leve sosialrealismen? *Z: Filmtidsskrift*, 4(5), 6-7.
- Iversen, J. (1988). Blücher, kulturkrise på film. *Z: Filmtidsskrift*, 6(4), 6-7.
- Iversen, J. (1992). Norsk 70-tallsfilm. *Bergen filmklubb*, 54-64.
- Jacob, G. (1965). Ny bølge eller ny film? *Film & Kino*, 33(2), 46-49.

- Jacobsen, C. (1986, 12.08). Hud- [ufullstendig tittel]. *Dagbladet*.
- Jarl, S. (1986, 06.11). «Hud» - en landevinning i nordisk film. *Klassekampen*.
- Jarto, G. (1984, 30.08). Premiereklart for filmen «Papirfuglen». *Morgenbladet*.
- Jensen, J. (1973, 30.11) Ujevn «Anton». *Arbeider-Avisa*.
- Johansen, K. (1986, 21.10). Hva er i veien med «Hud»? *Aftenposten*.
- John. (1985). Hustruer - ti år etter. Sett av ham. *Det nye*.
- Johnston, C. (1975). *The work of Dorothy Arzner: toward a feminist cinema*. London: British Film Institute.
- Jor, F. (1968). *Kulturrevolusjon?* Oslo: Gyldendal.
- Jordal, M. A. (2009, 03.11). En norsk regitradisjon. *Aftenposten*, s. 5.
- Jordheim, H. (2001). *Lesningens vitenskap: utkast til en ny filologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jordheim, H. (2007). Thinking in convergences – Koselleck on language, history and time. *Ideas in History*, II(3), 67-89.
- Julio Garcia Espinosa: Den tredje verden – den tredje verdenskrig. (1971). *Fant* (2), 46-52.
- Jørgensen, A. (1984, 31.08). Katastrofe. *Klassekampen*.
- Jørgensen, A. (1986a, 22.08). Hud og mottakelsen. *Klassekampen*.
- Jørgensen, A. (1986b, 10.10). «Hud» løfter ikke. *Klassekampen*.
- Kald og kjønnsdiskriminerende. (1974, 05.08). *Morgenposten*.
- Kalde spor - neste norske film - får trang fødsel. (1962, 22.09). *Verdens gang*, s. 7.
- Kalmar, S. (1965a). Close-up: Henning Carlsen. Hva med Sult. *Fant* (1), 6-8.
- Kalmar, S. (1965b). Fantasteri? *Fant* (1), 5.
- Kalmar, S. (1965c). Filmen som provokasjon. *Fant* (2), 5.
- Kalmar, S. (1966). Form og innhold, kropp og sjel. *Fant* (7/8), 5-7.
- Kalmar, S. (1968). Er vi blitt et folk av engangsregissører? *Fant* (9/10), 30-32, 43-47.
- Kalmar, S. (1970). Likevel rider gjenferder over mønene. *Fant* (2), 5-6.
- Kalmar, S. (1972). Murene rundt filmen. *Fant* (1), 5-6.
- Kalmar, S. (1974a). Filmsosiologien - ny kritisk fornuft eller en ny teologi. *Fant*, 27, 5-9.
- Kalmar, S. (1974b). Tredje vampyr ut i norsk regi. *Fant*, 27, 46-50.
- Kalmar, S. (1980). Den politiske filmen. *Kontrast* (1), 7-15.
- Kastborg, W. R. (1963). Unge krefter i tiden. *Magasinet for alle*, 47, 16-17, 41.
- Kastborg, W. R. (1966, 12.03). I kunstnerens verksted: Arne Skouen. *Arbeiderbladet*, s. 18.
- Kell. (1979, 23.05). Arven (The Heritage). *Variety*, s. 22-23.
- Kielland, A. (1955, 07.01). Clas Gill - Norges nye filmnavn, Anmeldelse. *Morgenbladet*.

- Kim. (1951). Alexander Kielland vår beste filmforfatter. *Filmjournalen* (8), 3, 26.
- Klausen, A. M. (1986). Ny norsk kulturpolitikk og billedkunsterne - rollekonflikt og revolusjon. I A. M. Klausen (Red.), *Den Norske væremåten : antropologisk søkelys på norsk kultur* (s. 98-116). Oslo: Cappelen.
- Klem, L. (1983). Dramatikereren. I S. Skjønberg (Red.), *Hverdag og visjon: en antologi om Arne Skouen* (s. 56-89). Oslo: Aschehoug.
- Kline, J. (2004). The French New Wave. I E. Ezra (Red.), *European cinema* (s. 157-175). Oxford: Oxford University Press.
- Knock out, sier Arne Skouen. (1955, 10.05). *Verdens gang*, s. 1,6.
- Knudsen, S. (1988). Strøtanker om kvinnefilm. *Z: Filmtidsskrift*, 6(4), 14-16.
- Koikkalainen, P., & Syrjämäki, S. (2002). On Encountering the Past – Interview with Quentin Skinner. *The Finnish Yearbook of Political Thought*, 6, 34-63.
- Kolbjørnsen, T. K. (1992). *Levende kvinnebilder: om Vibeke Løkkebergs filmer "Åpenbaringen", "Løperjenten", "Hud" og mottakelsen av dem* (Levende bilder nr. 2/92). Oslo: Norges allmennvitenskapelige forskningsråd.
- Kolstad, H. (1969, 28.03). An-Magritt - en dissens. *Dagbladet*.
- Kolstad, H. (1970). Exit. *Fant* (2), 56-57.
- Kolstad, H. (1981a). Akira Kurosawa - den visuelle fortellerkunstens mester. *Filmavisa*, 5(1), 31-39.
- Kolstad, H. (1981b). Men bølgen var ikke død. *Filmavisa*, 5(3/4), 58.
- Korkala, V. (1981). "For meg er kunsten en plikt". *Filmavisa*, 5(3/4), 42-45.
- Koselleck, R. (2004). *Futures past : on the semantics of historical time*. New York: Columbia University Press.
- Koselleck, R. (2007a). Begrebshistorie og socialhistorie. I J. Busck, J. Nevers & N. Olsen (Red.), *Begreber, tid og erfaring: en tekstsamling* (s. 57-81). København: Hans Reitzels forlag.
- Koselleck, R. (2007b). 'Erfaringsrum' og 'forventningshorisont' – to historiske kategorier. I J. Busck, J. Nevers & N. Olsen (Red.), *Begreber, tid og erfaring: en tekstsamling* (s. 27-55). København: Hans Reitzels forlag.
- Koselleck, R. (2007c). Historik og hermeneutik. I J. Busck, J. Nevers & N. Olsen (Red.), *Begreber, tid og erfaring: en tekstsamling* (s. 161-183). København: Hans Reitzels forlag.

- Koselleck, R. (2007d). Om asymmetriske modbegrebers historisk-politiske semantik. I J. Busck, J. Nevers & N. Olsen (Red.), *Begreber, tid og erfaring: en tekstsamling* (s. 105-161). København: Hans Reitzels forlag.
- Koselleck, R. (2007e). Tidslag. I J. Busck, J. Nevers & N. Olsen (Red.), *Begreber, tid og erfaring: en tekstsamling* (s. 185-192). København: Hans Reitzels forlag.
- Kritikerprisen. (1972). *Fant*, 21(1), 7.
- Krohn, S. (1986, 19.11). Hva er i veien med Knut Johansen? *Klassekampen*.
- Krohn, S. (1962, 05.10). Tett Skouen-dramatikk på Klingenberg. *Aftenposten*.
- Krohn, S. (1965, 17.09). Norsk film med kvalitet. *Aftenposten*, s. 5.
- Krohn, S. (1966, 04.03). Moden mann, ung kvinne og noe mer. *Aftenposten*.
- Krohn, S. (1967, 28.03). «Liv» - en norsk filmopplevelse. *Aftenposten*.
- Kulås, G. (2010, 03.12). Jentene tok makta. *Klassekampen*, s. 23.
- Kulås, G. (2011, 26.03). Hankatta ut av sekken, Kommentar. *Klassekampen*, s. 46.
- Kvinneportrettet: Anja Breien. (1980). *Kvinnefront* (3), 18-21.
- L.H.R. (1977, 27.12). Pen seier. *Verdens gang*.
- Landro, J. H. (1979, 09.03). Norsk film av internasjonalt format. *Bergens tidende*.
- Larsen, G. (1954, 23.02). Grå virkelighet bak mansejen. *Dagbladet*.
- Larsen, H. (2012). Kulturbegrepets historie i den norske kulturpolitikken. *Tidsskrift for kulturforskning*, 11(4), 27-41.
- Larsen, P. (1980). *Arne Skouen*. Oslo: Gyldendal.
- Larsson, M. (2010). Changing conditions for auteurs after 1970. I M. Larsson & A. Marklund (Red.), *Swedish film: An introduction and reader* (s. 270-273). Lund: Nordic Academic Press.
- Larsson, M., & Marklund, A. (Red.) (2010). *Swedish film: an introduction and reader*. Lund: Nordic Academic Press.
- Levin, M. (1997). Musikken er ved Egil Monn-Iversen. I T. Helseth (Red.), *Mørkets musikk: Musikk i norske kinofilmer* (s. 89-101). Oslo: Norsk Filminstitutt.
- Li, L. (1975). Kunne «Hustruer» vært laget av en mann? *Film & Kino*, 43(2), 52-53.
- Lid, D., Johansen, M., & Macé, N. (1981, 16.09). Forfølgelsen av Anja Breien. *Arbeiderbladet*.
- Lie, K., & Hverven, M. (2010, 18.10). *Anja Breien raser over filmbok*. Hentet fra www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.6948586
- Lismoen, K. (2002a). Det store sviket. *Rushprint*, 37(2), 40- 43.
- Lismoen, K. (2002b). Menn uten damer. *Rushprint*, 37(6), 10-13.

- Lismoen, K. (2011). Tidenes beste norske filmer. *Rushprint*, 46(6), 14-16.
- Ljunggren, M., Skagen, S. (Red.) (2007). *Løperjenten: fra idé til film*. Nesbru: Vett & viten.
- Longum, L. (1998a). Dagbladet i 1930-årene: Kulturradikalisme og ytringsfrihet. I L. Longum (Red.), *På fallrepet: Essays, artikler, innlegg. 1962 - 1997* (s. 29-32). Bergen: Nordisk institutt. Universitetet i Bergen.
- Longum, L. (1998b). In the Shadow of Ibsen: His Influence on Norwegian Drama and on Literary Attitudes. I L. Longum (Red.), *På fallrepet: Artikler, Essays, innlegg. 1962-1997* (s. 138-159). Bergen: Nordisk institutt. Universitetet i Bergen.
- Longum, L. (1998c). Nordisk kulturradikalisme 1970 – 1980: Kritisk korrektiv og romantisk utopi. I L. Longum (Red.), *På fallrepet: Artikler, essays, innlegg. 1962 - 1997* (s. 15-28). Bergen: Nordisk institutt. Universitetet i Bergen.
- Lunde, M. (1963). I en filmkunstners verksted. *Magasinet for alle* (32), 23-23, 37.
- Lunde, M. (1966). Et medium må utlevere seg selv. *Magasinet for alle*, 12-13, 29.
- Lunde, M. (2002). *Popfilm og polemikk: en studie av Nils R. Müllers filmforfatterskap*. Oslo: M. Lunde.
- Lunde, R. (1948, 02.11). Seks filmpremierer i går. *Aftenposten*, s. 4.
- Lunde, R. (1949a, 27.12). Gategutter. *Aftenposten*.
- Lunde, R. (1949b, 30.08). Norsk film overrasket. *Aftenposten*, s. 4.
- Lunde, R. (1954, 23.02). Cirkus Fandango - uten sirkus. *Aftenposten*.
- Lunde, R. (1955, 01.09). Det brenner inatt. *Aftenposten*.
- Lunde, R. (1959, 20.02). Ny norsk film i toppklasse. *Aftenposten*.
- Lystrup, M. (1989, 01.12). Primadonnaen. *Vårt land*.
- Løchen, K. (1986). X - kan bety eksperiment, kan bety anonymitet, kan bety yten tittel. Z: *Filmtidsskrift*, 18(5), 8-9.
- Løchen, K. (1988). Den sårede mannen og drømmen. Z: *Filmtidsskrift*, 4(4), 4-5.
- Løvaas, R. (1966). Skal vi bli et folk av fikse filmskreddere. *Fant* (4/5), 50-51, 63.
- Macé, N. (1966). Pål Løkkeberg om «Liv». *Film & Kino*, 34(9), 299, 305, 311.
- Macé, N. (1980). Åpent brev til Filmavisa. *Filmavisa*, 4(3/4), 84.
- Magnus, J. (1987, 11.03). Hustruene sjokkerer. *Verdens gang*.
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: kunstnerroller i endring (Rapport nr. 215). Bø: Telemarksforsking.
- Mannheim, K. (1952). The Problem of Generations. I P. Kecskemeti (Red.), *Essays on the sociology of knowledge* (s. 276-323). London: Routledge & Kegan Paul LTD.
- Mannilas, L. (2007) *Norsk filmbransje : makt, ære, ytringsfrihet*. Oslo: Kolofon

- Marcussen, E. B. (1951a). Først og fremst: Filmdebatt. *Filmdebatt*, 1(1), 3.
- Marcussen, E. B. (1951b). Først og fremst: Filmkritikk. *Filmdebatt*, 1(3), 3.
- Marcussen, E. B. (1953a). Hva med Nils R. Müller etter «Skøytekongen»? *Filmdebatt*, 3(5), 21-22.
- Marcussen, E. B. (1953b). Vekk fra hjemmestrikket opplysningsfilm og fastlåst spillefilm! *Filmdebatt*, 3(3), 5-9.
- Marcussen, E. B. (1954a). Er krisen i norsk film bare økonomisk? *Kontakt* (4), 23-25.
- Marcussen, E. B. (1954b). Norsk filmproduksjon - hva nå? *Filmdebatt*, 4(3), 17-19.
- Marcussen, E. B. (1955). Gill og Prøysen i norsk film. *Filmdebatt*, 5(1), 7-9.
- Marcussen, E. B. (1962). Forfattere og filmens fremtid. *Norsk filmblad*, 30(1), 11, 38.
- Marcussen, E. B. (1964). Kinokrise, fritid og velferd. *Norsk filmblad*, 32(4), 98-99, 104.
- Marcussen, E. B. (1966a). 4 norske filmer. *Fant* (6), 30-34, 45.
- Marcussen, E. B. (1966b). Skygger fra fortiden. *Fant* (7/8), 5659.
- Marcussen, E. B. (1981). «Kritikk» i stedet for postkort. *Filmavisa*, 5 (3/4), 88-89.
- Marcussen, T. (1984, 16.01). Milliontilbud etter «Løperjenten»-suksess. *Aftenposten*.
- Marie, M. (2003). *The French new wave*. Malden: Blackwell.
- Marklund, A. (2010). Genre Filmmaking in a Difficult Film Climate. I M. Larsson & A. Marklund (Red.), *Swedish film: an introduction and reader* (s. 182-185). Lund: Nordic Academic Press.
- Martens, J. S. (1961, 12.07). Norsk film lukter atelier. *Aftenposten*.
- Mauer, L. (1981). Tanker om Tarkovskij. *Filmavisa*, 5(3/4), 47-48.
- Maule, R. (2008). *Beyond auteurism: new directions in authorial film practices in France, Italy and Spain since the 1980s*. Bristol: Intellect
- Mehren, S. (1980a). Besøkeren. I S. Mehren (Red.), *50 60 70 80 : essays* (s. 7-25). Oslo: Aschehoug.
- Mehren, S. (1980b). Femti - Seksti - Sytti: Åtti! I S. Mehren (Red.), *50 60 79 80: essays* (s. 26-72). Oslo: Aschehoug.
- Moe, K. (1983). *Kvinne & kunstnar*. Oslo: Samlaget.
- Moe, K. (1987, 27.02). Laugsånden i Hud-kritikken. *Klassekampen*.
- Moen, R. (1996, 24.10). Vibeke vil filme igjen. Nå kommer Løperjenten II. *Dagbladet*, s. 2.
- Moi, T. (2008). «Jeg er ikke en kvinnelig forfatter». *Samtiden* (3), 6-21.
- Mosnes, T. (1985, 19.09). Opprør mot Vibeke. *Dagbladet*.
- Munch, C. E. (1964, 11. 07). Benløse fugler i norsk film. *Dagbladet*.

- Munch, C. E. (1965a). 100 000 kroner er en lovende begynnelse. Kulturfondet åpner for muligheter. *Rushprint*, 1(3), 1-2.
- Munch, C. E. (1965b). Når vi har sagt A. *Rushprint*, 1(1), 3-4.
- Munch, C. E. (1965c). Velkommen til filmkonferanse. *Rushprint*, 1(5), 1.
- Munch, C. E. (1966). Hva vil vi med filmen? *Rushprint*, 2(1), 11.
- Mühleisen, W. (1994). Vibeke Løkkeberg som riksheks. I G. Hagemann & A. Krogstad (Red.), *Høydeskrekk: Kvinner og offentlighet* (s. 123-144). Oslo: Ad Notam Gyldendal.
- Myrstad, A. M. (2013). Hjemløs?: Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm. I G. Uvsløkk & A. B. Rønning (Red.), *Kjønnsforhandlinger: studier i kunst, film og litteratur* (s. 35-50). Oslo: Pax.
- Mærli, T. (1991). Fra tekst til handling - om regiproblemer i norsk Ibsentradisjon. I A.-K. Hytten & H. Reistad (Red.), *Regikunst*. Asker: Tell forlag.
- Mørkhagen, S. (1985, 25.10). Tiårs-opprøret. *Nationen*.
- Maaland, B. (1986a, 10.10). Kjærlighet, hat og ensformighet. *Verdens gang*.
- Maaland, B. (1986b, 01.10). Røff medmenneskelighet. *Verdens gang*.
- Naiv håndverker. (1970, 11.07). *Dagbladet*, s. 5.
- Nesheim, E. (2012). *De heftige årene: norsk modernisme 1956-68*. Oslo: Unipub.
- Neumann, I. B. (2009). Hvorfor er ikke Norge med i Den europeiske union? *Internasjonal politikk*, 67(3), 413-425
- Neupert, R. (2007). *A history of the French new wave cinema*. Madison, Wis.: The University of Wisconsin Press.
- Nevers, J. (2007). Spørsmålens politikk: Kari Palonen og den nyere begrebshistorie. *Slagmark: Tidsskrift for idéhistorie* (48), 123-138.
- Nicole. (1961, 22.04). En italiensk Ingmar Bergman. *Verdens gang*.
- Nielsen, L. O. (2006). Nærhet og distance - Lars von Trier: en performativ og (para)moderne auteur? *Norsk medietidsskrift*, 13(2), 114-134.
- Nietzsche, F. (1994). *Moralens genealogi: et stridsskrift*. Oslo: Gyldendal. (Opprinnelig publisert i 1887.)
- Nochlin, L. (1991). Why Have There Been No Great Female Artists? I L. Nochlin (Red.), *Women, Art, and Power and Other Essays* (s. 145-178). London: Thames and Hudson.
- Nordal, K. W. (1960, 13.09). Omringet. *Arbeiderbladet*.
- Nordvik, M. (1979, 14.08). «Arven» i gode hender. *Adresseavisen*.

- Nordvik, M. (1990, 23.08). Smykketyv i krise. *Adresseavisen*.
- Norsk Debut: Åpenbaringen duger ikke i kvinnekampen. (1977, 14.09). *Klassekampen*.
- Norsk films sterke kvinner: «Bare gutta vil til Hollywood!». (1991, 15.11). *Dagbladet*.
- NOU. (1978). *Import og distribusjon av spillefilm*. Oslo: Norge Kirke- og undervisningsdepartementet
- «Ny regissørgenerasjon på vei i norsk film». (1959). *Verdens gang*, s. 10.
- Nygaard, J. (1993). *Teatrets historie i Europa (bind 3): Teatret i vårt århundre: teater og samfunn*. Oslo: Spillerom.
- Nymo, T. P. (2006). *Under forvandlingens lov: Norsk filminstituttets historie*. Oslo: Norsk filminstitutt.
- O.R. (1965, 15.10). Ny glipp for Clemens. *Nationen*.
- O.R. (1967, 28.03). Om magnetisme, spikersuppe og fremmede ekko. *Nationen*.
- Olavo (2011, 01.07). Auteurene kommer! *Klassekampen*, s. 22
- Olsen, M. H. (1986, 14.10). Har kritikerne forstått «Hud»? *Dagbladet*.
- Om man så skal si det selv. (1965). *Fant* (3), 37.
- Palmer, T. (2007). An Amateur of Quality: Postwar French Cinema and Jean-Pierre Melville's "Le Silence de la mer". *Journal of Film and Video*, 59(4), 3-19.
- Palonen, K. (2003). *Quentin Skinner: history, politics, rhetoric*. Cambridge: Polity Press.
- Parker, R., & Pollock, G. (1981). *Old mistresses: women, art and ideology*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Pierstorff, E. (1965). Filmen som sensuren forbød. *Fant* (2), 12-13.
- Pierstorff, E. (1972). Om Tor og Loke i norsk kunstliv. *Film & Kino*, 40(3), 90-91.
- Pilcher, J. (1994). Mannheim's sociology of generations: An undervalued legacy. *British Journal of Sociology*, 45(3), 481-494.
- Plut. (1983, 30.04). Neferititi - postb. 57 Ås. *Dagbladet*.
- "Produksjon 39": Om mennesker og politikk. (1969, 12.04). *Dagbladet*.
- På lerretet. Episode. Er «den nye bølgen» kommet til Norge? (1963). *Norsk dameblad*(40), 40, 71.
- Queval, J. (1951) En filmregissør og en landsbyprests dagbok: Et portrett av Robert Bresson. *Filmdebatt*, 1(7), 13-14
- Rie på byen. (1966, 11.03). Brødrene Hansen går videre. *Aftenposten*.
- Rifbjerg, K. (1965). Censur og infantilisme. *Fant* (2), 17.

- Rivette, J. (1985). Notes on a revolution. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du cinéma: The 1950s. Neo-Realism, Hollywood, New Wave* (s. 94-97). Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. (Opprinnelig publisert i 1955.)
- Rolf Clemens foran ny filmproduksjon. (1964, 09.10.). *Morgenposten*, s. 2.
- Rolfsen, W. M. (1958, 08.03). Sannheten om hærverket på «Ni liv». *Verdens gang*, s. 7, 13.
- Rostad, B. (1980, 28.07). Vibeke Løkkeberg - fra objekt til subjekt. *Dagbladet*.
- Rottem, Ø. (1996). *Norges litteraturhistorie: etterkrigslitteraturen*. Oslo: Cappelen.
- Russisk dom: «Kalde spor» på høyt nivå. (1963). *Norsk filmblad*, 31(9), 201.
- Røed, L. H. (1962, 05.10). Velkomponert nytt Skouen-produkt. *Morgenbladet*.
- Røed, L. H. (1963, 04.10). Franskpåvirket talent. *Morgenbladet*.
- Røed, L. H. (1979, 14.08). Satire om arvestrid. *Verdens gang*.
- Røed, L. H. (1981, 28.09). Gripende. *Verdens gang*.
- Rønning, A. B. (2012). Kunst, kjønn og estetisk vurdering. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 35(1), 3-14.
- Rønning, A. B., & Uvsløkk, G. (Red.). (2013). *Kjønnsforhandlinger: studier i kunst, film og litteratur*. Oslo: Pax.
- Rørende høytid. (1963, 13.09). *Verdens gang*. s. 21
- Sand, E. M. (1983, 20.09). «Papirfuglen» er løs i Oslo. *Verdens gang*.
- Sand, E. M. (1986, 18.01). Storm i et vannglass? *Verdens gang*.
- Sandvik, L. (2007). Kjærlighetens konsekvenser. I M. Ljunggren & S. Skagen (Red.), *Løperjenten: Fra idé til film* (s. 23-30). Nesbru: Vett&viten.
- Sarraute, N. (1995). *Mistankens tidsalder: essays om romanen*. Oslo: Bokvennen. (Essayet er opprinnelig publisert i 1950)
- Sarris, A. (2008). Notes on the auteur theory in 1962. I B. K. Grant (Red.), *Auteurs and Authorship: a film reader* (s. 35-45). Malden, MA: Blackwell.
- Scheplelern, P. (2004). Postwar Scandinavian cinema. I E. Ezra (Red.), *European cinema* (s. 139-156). Oxford: Oxford University Press.
- Schwarzott, J. (1963). Ny norsk eksperimentfilm. *Norsk ukeblad*, 36-37
- Schwarzott, J. (1965). Hver dag med satan: Unge norske filmkunstnere er i gang med å lage en knallhard psykologisk thriller. *Aktuell*, 20-21.
- Segundo, D. (1967, 02.09). I en modningstid. *Verdens gang*.
- Sellier, G. (2008). *Masculine singular: French New Wave cinema*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Selsjord, K. (1987, 12.05). Hud - sett utenfra. *Klassekampen*.

- Selsjord, K. (2012, 21.11). Kunstnerisk eksportvinner. *Dagens næringsliv*, s. 54.
- Selås, J. (1986, 03.07). «Hud» slår alle andre av banen (sier Terje Kristiansen). *Verdens gang*.
- Sett og hørt på byen. I blinken. (1959, 06.04). *Verdens gang*, s. 6.
- Shahid, T. S. (1976). En regissør må gå veien om kortfilm. *Film & Kino*, 44(5), 172-173.
- Simensen, B. E. (1974). Norsk Film A/S og kinoen. *Film & Kino*, 42(7), 261-267.
- Sivertsen, H. (1950). Norsk film har ei framtid. *Vinduet*, 4(2), 133-137.
- Sjursen, A. (1985, 25.10). «Hustruer - ti år etter» gleder ved sin spontanitet og varme. *Morgenbladet*.
- Sjursen, A. (1986, 10.10). Menneskesinnets avgrunner. *Morgenbladet*.
- Skagen, S. (1967, 24.06). Liv - en demonstrativt moderne norsk film. *Morgenbladet*.
- Skagen, S. (1969, 26.04). Rapport Produksjon 39. Om første opptaks-uke - og leting etter en melodi. *Dagbladet*, s. 15.
- Skagen, S. (1970). Mot en polarisering i norsk film (Exit og kritikken). *Fant* (3/4), 90-101.
- Skagen, S. (1971, 10.-16.02). Mot vårløysing i norsk film? *Dag og tid*, s. 11.
- Skagen, S. (1973). Kunstneren som myte: Bidrag til en materialistisk filmkritikk. *Fant*, 25, 62-66.
- Skagen, S. (1974a). Refleksjoner over "viskingar och rop". *Fant*, 27, 26-34.
- Skagen, S. (1974b, 20.09). Suppe på ein spikar. *Dag og tid*.
- Skagen, S. (1977). Sannheten som forsvant. *Filmavisa*, 1(2), 30-33.
- Skagen, S. (1978). Øk vindstyrken nå! *Filmavisa*, 2(1/2), 3.
- Skagen, S. (1980a). Bladet fra munnen. *Filmavisa*, 4(1/2), 3-7.
- Skagen, S. (1980b). Filmavisa svarer. *Filmavisa*, 4(3/4), 85.
- Skagen, S. (1980c). Septembermordet. *Filmavisa*, 4(3/4), 3-7.
- Skagen, S. (1981a). Grip sjansen! *Filmavisa*, 5(3/4), 22-27.
- Skagen, S. (1981b). Jakten på det forsvunne marked. *Filmavisa*, 5(3/4), 60-63.
- Skagen, S. (1981c). Kritikk. *Filmavisa*, 5(3/4), 46-47.
- Skagen, S. (1981d). Quo Vadis? *Filmavisa*, 5(3/4), 4-9.
- Skagen, S. (1981e). [Svar]. *Filmavisa*, 5(3/4), 89.
- Skagen, S. (2007). Auteuren er død - leve auteuren! *Rushprint*, 42(1), 50-51.
- Skagen, S., & Bergli, E. (2008). *Hustruer*. Nesbru: Vett & viten.
- Skagen, S., & Wadman, M. (1980). Intervju: Anja Breien: "Vi har mistet dristigheten". *Filmavisa*, 4(1/2), 50-53.

- Skinner, Q. (1988a). Meaning and Understanding in the History of Ideas. I J. Tully (Red.), *Meaning & Context : Quentin Skinner and his critics* (s. 29-67). Oxford: Polity Press.
- Skinner, Q. (1988b). Motives, intentions and the interpretation of texts. I J. Tully (Red.), *Meaning and Context : Quentin Skinner and his Critics* (s. 68-78). Oxford: Polity Press.
- Skinner, Q. (1988c). A reply to my critics. I J. Tully (Red.), *Meaning and Context : Quentin Skinner and his Critics* (s. 231-288). Oxford: Polity Press.
- Skinner, Q. (2002). Retrospect: Studying rhetoric and conceptual change. I Q. Skinner (Red.), *Visions of Politics : Regarding Method. Volume I* (s. 175-187). Cambridge, U.K Cambridge University Press.
- Skjønberg, S. (1983). *Hverdag og visjon: en antologi om Arne Skouen*. Oslo: Aschehoug.
- Skolmen, R. (1981). Reduksjonisme. *Filmavisa*, 5(3/4), 96.
- Skouen, A. (1955, 11.11). Et oppgjør med norsk filmpolitikk: New Deal for norsk filmkunst. Siste artikkel av Arne Skouen. *Verdens gang*.
- Skouen, A. (1958a, 27.02). «Ni liv» - og den norske produsentens ansvar. *Verdens gang*, s. 3.
- Skouen, A. (1958b, 10.03). «Ni liv» og kunstnerens "Droit moral", *Annet. Verdens gang*, s. 2.
- Skouen, A. (1964). Som en av «De 44». *Norsk filmblad*, 32(9/10), 226, 248.
- Skouen, A. (1965a). Forfatteren og filmen enda en gang. *Fant* (1), 24, 28.
- Skouen, A. (1965b). Hvordan og hvorfor jeg laget «Vaktpostene». *Fant* (3), 42.
- Skouen, A. (1993). *Roller: tre filmer og to skuespill*. Oslo: Aschehoug.
- Skouen satser på film til over en halv million kroner. (1962, 03.01). *Verdens Gang*, s. 16
- Skretting, K. (1997). Streik: Norsk film og radikaliseringsen på 1970-tallet. I G. Iversen & O. Solum (Red.), *Nærbilder: Artikler om norsk filmhistorie* (s. 149-164). Oslo: Universitetsforlaget.
- Skårderud, F. (1990, 24.08). Forfallets skjønnhet. *Ny tid*.
- Soila, T. (1998) Sweden. I T. Soila, A. S. Widding & G. Iversen (Red.), *Nordic National Cinemas* (s. 142-232). London: Routledge.
- Soila, T., Iversen, G., & Widding, A. S. (1998). *Nordic national cinemas*. London: Routledge.
- Solhjell, D. (2005). *Fra akademiregime til fagforeningsregime: kunstpolitikk 1940-1980*. Oslo: Unipub.

- Solum, O. (1966). Ikke manifest. *Rushprint*, 2(1), 8.
- Spenning og skjønnhet i Haugesund. Løkkeberg-suksess. (1981, 24.09). *Arbeiderbladet*.
- Stam, R. (2000). *Film theory: an introduction*. Malden, Mass.: Blackwell.
- Steinkjer, M. (2007, 03.09). Og troll til kjerringer. *Dagsavisen*.
- Stemland, J. (1980, 12.01). - Jeg er oppblåst! *Verdens gang*.
- Stemland, J. (1984, 01.09). Smiler - tross alt. *Verdens gang*.
- Sterkenburg, P. G. J. v. (2003). *A practical guide to lexicography*. Amsterdam: John Benjamins Pub.
- Stordal, K. W. (1966, 04.03). Vi har fått en ny filmkunstner. *Arbeiderbladet*.
- Styret i Norsk Filmforbund. (1975). Filmarbeiderens krav i perspektiv. *Rushprint*, 11(6), 6-7, 11.
- Støtten til norsk film må omorganiseres. (1961, 11.12). *Aftenposten*.
- Sundström, G.-B. (1977, 04.09). Anja Breien om "Den alvarsamme leken": Jag tenkte som Söderberg - inte som feminist. *Dagens nyheter*.
- Sv. (1963, 18.10). Arne Skouen 50 år. *Aftenposten*
- Sveen, D. (1995). *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Oslo: Pax.
- Svendsen, T. O. (1984). Papir. Z: *Filmtidsskrift*, 2(4), 33.
- Svendsen, T. O. (1986a). Debatten om "Hud": Fruktbar filmkritikk? Z: *Filmtidsskrift*, 4(5), 31-32.
- Svendsen, T. O. (1986b). Patisj og puslespill. *Film & Kino*, 54(3), 24-27.
- Svendsen, T. O. (1986c). «... Med foten plantet trygt i virkeligheten...» Z: *Filmtidsskrift*, 4(4), 5-10
- Svendsen, T. O. (1989). Filmen under observasjon. I T. O. Svendsen (Red.), *Å favne en 70-åring : et gratulasjonsskrift om Elsa Brita Marcussen* (s. 20-27). Oslo: Norsk filmkritikerlag.
- Svendsen, T. O., & Simonsen, T. (1988). Om å erobre filmmediet: En samtale med Sølve Skagen. Z: *Filmtidsskrift*, 6(3), 16-22, 43-48.
- Svenning, I. T. (1988, 06.10). Ulla Bingang Folkman. *Aftenposten morgen*, s. 17.
- Syversen, F. (1954). Ingmar Bergman – poet og moralist som «bare vil underholde». *Filmdebatt*, 4(2), 14-16.
- Szepesy, A. (1980a). «Et tydelig innhold forutsetter teknisk perfektjonisme». *Filmavisa*, 4(3/4), 38-46.
- Szepesy, A. (1980b). Nedtur. *Filmavisa*, 4(1/2), 21-23.
- Szepesy, A. (1980c). Notat om Woody Allen. *Filmavisa*, 4(1/2), 32.

- Szepesy, A. (1980d). Syn og sagn. Del I: Magi og hverdagsrealisme. *Filmavisa*, 4(1/2), 72-77.
- Szepesy, A. (1980e). Syn og sagn. Del II: Ideer kontra innsikter. *Filmavisa*, 4(3/4), 66-72.
- Szepesy, A. (1981a). Forfølgelsen. *Filmavisa*, 5(2), 10-14.
- Szepesy, A. (1981b). Olsenbanden gir seg aldri! *Filmavisa*(2), 14-16.
- Szepesy, A. (1981c). Syn og sagn. Del III [Del 2]: Utgangspunkter. *Filmavisa*, 5(3/4), 82-87.
- Szepesy, A. (1981d). Syn og sagn. Del III: Filmens grunnprinsipper. *Filmavisa*(2), 32-37.
- Sørensen, S. (2010). *Ta alle talentene i bruk!: utjevningsforslag for balansert kjønnsrepresentasjon i norsk filmbransje*. Oslo: Bransjerådet for film.
- Tacitus. (1965, 25.09). En film skal puste riktig. *Aftenposten*, s. 12.
- Tagesen, D. (1979). Arven. *Filmavisa*, 3(3), 17.
- Th., A. (1955, 07.01). Særpreget og fengslende film over et psykologisk emne. *Morgenposten*.
- Thompson, K., & Bordwell, D. (2003). *Film history: an introduction*. Boston: McGraw-Hill.
- Thon, J. (1995). *Tidsskriftets forståelsesformer: Profil og profilister 1959-89*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Thon, J. (2001). *Refleksjon - kritikk - protest : forståelsesformer i unglitterære tidsskrifter: Heretica, Rondo og Profil*. Doktorgradsavhandling, Det historisk-filosofiske fakultet, Universitetet i Oslo.
- Thoresen, B. (1986, 08.11). Skjønnhetens fengsel. *Klassekampen*.
- Thoresen, T. B. (1996). *Gjester i studio: historien om «de 44» og opprøret mot Norsk film*. A.S. Oslo: Aventura.
- Thorsen, Ø. (1977a, 19.10). Engasjerende åpenbaring - gripende Marie Takvam. *Aftenposten*.
- Thorsen, Ø. (1977b, 27.12). Pen ramme - tynt innhold. *Aftenposten*.
- Thurmann-Nielsen, A. (1984, 15.05). Kald front mot Vibeke. *Verdens gang*.
- Timm, M. (2003). *Dröm och förbannad verklighet: spelet kring svensk film under 40 år*. Stockholm: Bromberg.
- Toft, E. (1989, 07.10). Om å kåre 1980-årenes bergenser. *Bergens arbeiderblad*.
- Truffaut, F. (1985). The rogues are weary. I J. Hillier (Red.), *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-realism, Hollywood, New Wave* (s. 28-30). Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Truffaut, F. (2009). A certain tendency in French cinema. I P. Graham & G. Vincendeau (Red.), *The French New Wave : critical landmarks* (s. 39-63). Basingstoke: Palgrave Macmillan. (Opprinnelig publisert i 1954.)
- Tuhus, O. B. (1984, 12.09). «Papirfuglen» og kritikken. *Dagbladet*.
- TV's teatersjef vil lage mer spillefilm. (1966, 24.02.). *Verdens gang*, s. 21.
- Udnæs, S. (1966). Om å avgi programerklæringer. *Rushprint*, 2(1), 5.
- Ullmann, L. (1998). Yrke: regissør: om Arne Skouen og hans filmer. Oslo: Norsk filminstitutt.
- Unge filmkunstnere bryter alle regler for norsk film. (1963). *Den nye filmjournalen*(8), 10.
- Ustvedt, Y. (1993). *Det skjedde i Norge (bind 4): Venstrevind og høyrebølge: 1972-86*. Oslo: Gyldendal.
- V. (1958, 01.04). Egil Monn-Iversen er blitt aksjeselskap. *Verdens gang*, s. 7.
- vanT. (1958, 11.12). Filmselskap stiftet på sykehus i Bærum. *Verdens gang*, s. 1, 7.
- Varen, T. (1963a, 22.10). Effektivt, utstudert publikumsfrieri. *Verdens gang*, s. 21.
- Varen, T. (1963b, 13.09). Vesentlig og høyverdig Skouen-film. *Verdens gang*.
- Varen, T. (1965, 15.10). Et lappeteppe av halvgamle moteretninger. *Verdens gang*, s. 21.
- Varen, T. (1966, 04.03). Klingenberg. *Verdens gang*.
- Varen, T. (1970, 04.09). Skuffende norsk film. *Verdens gang*.
- Varen, T. (1971, 02.03). Saga. *Verdens gang*.
- Vekk med auteuren! (2005, 22.12). *Rushprint*. Hentet fra <http://rushprint.no/2005/12//vekk-med-auteuren/>
- Vibe, N. (1977). *Filmen i Norge etter krigen: historikk og innholdsanalyse*. Stavanger: Rogalandsforskning.
- Vindsetmo, B. (1981, 31.08). Anja Breiens Papirfilm. *Dagbladet*.
- Vogt, E. (2008, 04.07). Sansenes rike. *Dagbladet*, s. 8.
- Vogt, L. (1949, 27.12). Norsk film med virkelighetskildring og billeddikt. *Verdens gang*, s. 4.
- Vårløsning i norsk film. (1965). *Film & Kino*, 33(3/4), 82-83
- Wang-Naveen, M. (2013, 21.03.). Viljesterk og poetisk film. *Aftenposten*, s. 14-15.
- Widding, A. S. (1998). Denmark. I T. Soila, A. S. Widding & G. Iversen (Red.), *Nordic National Cinemas* (s. 7-30). London: Routledge.
- Widnes, K. (1955, 18.11). Skal norsk språk forsvinne fra lerretet? *Verdens gang*.
- Wig, K. A. (1954, 23.02). Cirkus Fandango - høyt kunstnerisk nivå. *Morgenbladet*.
- Wig, K. A. (1955, 05.11). Hva er i veien med norsk film i dag?, Annet. *Morgenbladet*.

- Wig, K. A. (1959, 03.03). Herren og hans tjenere. *Morgenbladet*.
- Wiggen, C. (1981). Speil - på spor av de tapte individ. *Filmavisa*, 5(3/4), 49-50.
- Williams, A. L. (1992). *Republic of images: a history of French filmmaking*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Winther, L. (1966). Bang – bang – bang. [*Ukjent ukeblad og nummer*]
- With, A.-L. (1992). *Kvalitetsfilm og norsk kinopolitikk: teoretiske og empiriske innfallsvinkler*. Hovedoppgave i drama, Universitetet i Trondhjem.
- Wollen, P. (1981). The auteur theory. (extract) I J. Caughie (Red.), *Theories of authorship* (s. 138-151). London: Routledge. (Artikkelutdrag opprinnelig publisert i henholdsvis 1967 og 1972)
- Ø.B. (1979, 25.08). - Å lage film er min personlige hevn. *Klassekampen*.
- Økland, I. (2010, 23.01). Norsk film i tvangstrøye. *Aftenposten*, s. 2.
- Ørjasæter, J. (1994). *Fjernsynsteatret*. Oslo: Ad notam Gyldendal.
- Østerberg, K. (2010). Fra kongens til nasjonens kultur. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 13(2), 140-161.
- Østvold, R. (2013). *Tidsskriftet "Filmavisa" 1977-1981: "fri debatt og nødvendig korrektiv"?* Masteroppgave i film- og fjernsynsviteskap, Høgskolen i Lillehammer.
- Aamot, P. (1945). *13 akter av filmens historie*. Oslo: Ekko.
- Aarset, H. E. (2003). To strender: Alain Robbe-Grillet versus Albert Camus. *Motskrift*(1), 95-115.
- Aasarød, P. (1993). Fra Oslo filmklubbs historie. I *Filmklubb for alltid - glimt fra filmklubbenes historie* (s. 25-34). Oslo: Norsk filmklubbforbund.

Filmografi over avhandlingens sentrale filmforfatterskap

Kun regissørens filmer som det refereres til i avhandlingen er inkludert i listene.

Regissør

<i>Tittel</i>	Produksjonsår	Manuskriptforfatter	Produksjonsselskap
Pål Bang-Hansen			
<i>Skrift i sne</i>	1966	Odd Bang-Hansen	EMI-Produksjon AS
<i>Douglas</i>	1970	Pål Bang-Hansen	EMI-Produksjon AS
<i>Norske byggeklosser</i>	1972	Pål Bang-Hansen (Manusidé (manuset er kreditert skuespillerne og innspillingsstaben))	EMI-Produksjon AS
<i>Kanarifuglen</i>	1973	Pål Bang-Hansen	EMI-Produksjon AS Olsok produksjon AS
<i>Bortreist på ubestemt tid</i>	1974	Pål Bang-Hansen (etter Sigrun Krokviks roman med samme tittel fra 1972)	EMI-Produksjon AS
<i>Kronprinsen</i>	1979	Pål Bang-Hansen, Bjørn Gunnar Olsen (Manusidé)	EMI-Produksjon AS
Per Blom			
<i>Anton</i>	1973	Per Blom	Norsk Film AS
<i>Mors hus</i>	1974	Per Blom Knut Faldbakken (etter Knut Faldbakkens romanen <i>Sin mors hus</i>)	Norsk Film AS
<i>Kvinnene</i>	1979	Per Blom	Marcusfilm AS
<i>Sølvmann</i>	1981	Martin Asphaug	Norsk Film AS
<i>Isslottet</i>	1986	Per Blom (etter Tarjai Vesaas roman <i>Isslottet</i>)	Norsk Film AS
Anja Breien			
<i>17. mai: En film om ritualer</i>	1969	Anja Breien	Vampyrfilm AS
<i>Ansikter</i>	1970	Anja Breien	Vampyrfilm AS

<i>Vokse opp: sagnet om Rypa i Justedalen</i> (novellefilm i <i>Dager fra 1000 år</i>)	1970	Anja Breien	Norsk Film AS
<i>Voldtekt</i>	1971	Per Blom (manus og idé) Anja Breien	Norsk Film AS
<i>Hustruer</i>	1975	Anja Breien	Norsk Film AS
<i>Den alvarsamma leken</i>	1977	Per Blom Anja Breien Bengt Forslund	Norsk Film AS Svenska filminstitutet Sandrew Metronome AB
<i>Arven</i>	1979	Anja Breien Oddvar Bull Tuhus Lasse Glomm	Norsk Film AS
<i>Forfølgelsen</i>	1981	Anja Breien	Norsk Film AS Svenska filminstitutet
<i>Papirfuglen</i>	1984	Anja Breien Knut Faldbakken	Norsk Film AS
<i>Hustruer: ti år etter</i>	1985	Anja Breien Knut Faldbakken Frøydis Armand (samarbeid) Katja Medbøe (samarbeid) Anne Marie Ottersen (samarbeid)	Norsk Film AS
<i>Smykketyven</i>	1990	Anja Breien Carl-Martin Borgen	Norsk Film AS Nordisk film og TV (Medproduksjon) Det Danske Filminstitut (Medproduksjon) Svenska filminstitutet (Medproduksjon)
<i>Hustruer III</i>	1996	Frøydis Armand Anja Breien Katja Medbøe Anne Marie Ottersen	Norsk Film AS Magdalenafilm AS
Rolf Clemens			
<i>Episode</i>	1963	Rolf Clemens	Rollo-film AS
<i>Pike med hvit ball</i> (novellefilm i <i>4x4</i>)	1964	Sten Rune Sterner	EMI-Produksjon AS

<i>Klimaks</i>	1965	Sten Rune Sterner	EMI-Produksjon AS
<i>Smuglere</i>	1968	Liv Clemens (etter Arthur Omres roman <i>Smuglere</i>)	Teamfilm AS
<i>Operasjon V for vanvidd</i>	1970	Rolf Clemens Liv Clemens (etter Michael Grundt Spangs roman <i>Operasjon V for Vanvidd</i>)	Teamfilm AS
Pål Løkkeberg			
<i>Liv</i>	1967	Vibeke Løkkeberg Pål Løkkeberg Sverre Udnæs	P.V.L. Produksjon
<i>Exit</i>	1970	Pål Løkkeberg Carl Henrik Svenstedt	Norsk Film AS Nordisk Films Kompagni
Vibeke Løkkeberg			
<i>Abort</i>	1971	Vibeke Løkkeberg Halvor Elvik	Norsk dokumentarfilm AS
<i>En far skal barnet ha</i>	1973	Vibeke Løkkeberg	Norsk Dokumentarfilm AS
<i>Regn</i>	1975	Vibeke Løkkeberg (etter novelle av Torborg Nedreaas)	Filmstudieavdelingen v/Norsk Film AS
<i>Åpenbaringen</i>	1977	Vibeke Løkkeberg Terje Kristiansen	Norsk Film AS
<i>Løperjenten</i>	1981	Vibeke Løkkeberg	ÅsFilm AS
<i>Hud</i>	1986	Vibeke Løkkeberg Terje Kristiansen	ÅsFilm AS NorWay Film Development Company
<i>Måker</i>	1991	Vibeke Løkkeberg Terje Kristiansen	ÅsFilm AS Svenska filminstitutet (medproduksjon)
<i>Der gudene er døde</i>	1993	Vibeke Løkkeberg Zelmer Zelnik	Vibeke Løkkeberg Film AS

Arne Skouen

<i>Gategutter</i> (medregissør Ulf Greber)	1949	Arne Skouen (etter egen roman <i>Gategutter</i>)	Norsk Film AS
<i>Nødlanding</i>	1952	Arne Skouen Colbjørn Helander (manusidé)	Norsk Film AS
<i>Circus Fandango</i>	1954	Arne Skouen	Norsk Film AS
<i>Det brenner i natt!</i>	1955	Arne Skouen	Owesen Film
<i>Barn av solen</i>	1955	Arne Skouen (etter eget skuespill <i>Barn av solen</i>)	Owesen Film
<i>Ni liv</i>	1957	Arne Skouen (etter David Howarths roman <i>We die alone</i>)	Nordsjøfilm AS
<i>Pastor Jarman kommer hjem</i>	1958	Arne Skouen	ARA-Film AS
<i>Herren og hans tjenere</i>	1959	Arne Skouen etter Axel Kiellands skuespill <i>Herren og hans tjenere</i>	ARA-Film AS
<i>Omringet</i>	1960	Arne Skouen	ARA-Film AS
<i>Bussen</i>	1961	Arne Skouen	ARA-Film AS
<i>Kalde spor</i>	1962	Arne Skouen Johan Borgen (samarbeid)	ARA-Film AS
<i>Om Tilla</i>	1963	Arne Skouen	ARA-Film AS
<i>Pappa tar gull</i>	1964	Arne Skouen (etter egen roman <i>Pappa tar gull</i>)	ARA-Film AS
<i>Vaktpostene</i>	1965	Arne Skouen Johan Borgen (samarbeid)	ARA-Film AS
<i>Musikanter</i>	1966	Arne Skouen	ARA-Film AS
<i>Reisen til havet</i>	1967	Arne Skouen	ARA-Film AS
<i>An-Magritt</i>	1969	Arne Skouen (etter Johan Falkbergets romaner <i>Nattens brød: An-Magritt</i> og <i>Nattens brød: Plogjernet</i>)	Norsk Film AS

Øvrige filmreferanser

<i>Tittel</i>	Produksjonsår	Regissør	Manuskriptforfatter	Produksjonsselskap
<i>3</i>	1971	Nicole Macé	Nicole Macé	Teamfilm AS
<i>491</i>	1964	Vilgot Sjöman	Vilgot Sjöman og Lars Görlig etter Görlings roman <i>491</i> (1963)	Svensk Filmindustri (SF)
<i>1958</i>	1980	Oddvar Bull Tuhus	Tore Torell Jan H. Jensen	Norsk Film AS
<i>À Bout de souffle</i>	1960		François Truffaut Jean-Luc Godard	Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC)
<i>Afrikaneren</i>	1966	Barthold Halle	Sigurd Evensmo (etter egen novelle med samme tittel fra 1965)	EMI-Produksjon AS
<i>Älskarinnan</i>	1962	Vilgot Sjöman	Vilgot Sjöman	Svensk Filmindustri (SF)
<i>Andrine og Kjell</i>	1952	Kåre Bergstrøm	Kåre Bergstrøm	Norsk Film AS
<i>Angst</i>	1976	Oddvar Bull Tuhus	Oddvar Bull Tuhus, Lasse Glomm	Marcusfilm AS
<i>Arme syndige mennesker</i>	1980	Egil Kolstø	Egil Kolstø, Hansmagnus Ystgaard	Norsk Film AS Ekko-Film AS
<i>Balladen om mestertyven Ole Høiland</i>	1970	Knut Andersen	Harald Tusberg	Contact Film AS, EMI-Produksjon AS, Teamfilm AS
<i>Bande à part</i>	1964	Jean-Luc Godard	Jean-Luc Godard (etter Dolores	Columbia Films,

			Hitchens' roman <i>Fools' Gold</i> (1958))	Anouchka Films, Orsay Films
<i>Bare et liv: Historien om Fritjof Nansen</i>	1968	Sergej Mikaeljan	Odd Bang-Hansen, Julij Dunskej, Sigurd Evensmo, Valerij Frid	Norsk Film AS Lenfilm
<i>Barnvagnen</i>	1963	Bo Wiederberg	Bo Wiederberg	Europa Film
<i>Blackout</i>	1986	Erik Gustavson	Erik Gustavson, Eirik Ildahl	Norsk Film AS
<i>Blind</i>	2014	Eskil Vogt	Eskil Vogt	Motlys AS, Lemming Film (Co- produksjonsselskap)
<i>Blodveien</i>	1955	Kåre Bergstrøm Rados Novakovic	Sigurd Evensmo	Norsk Film AS Avala film
<i>Blücher</i>	1988	Oddvar Bull Tuhus	Oddvar Bull Tuhus, Sverre Årnes	Norsk Film AS
<i>Bobbys krig</i>	1974	Arnljot Berg	Arnljot Berg	Norsk Film AS
<i>Brannen</i>	1973	Haakon Sandøy	Haakon Sandøy (etter Tarjei Ves- aas' roman <i>Bran- nen</i> (1961))	Norsk Film AS
<i>Brennende blomster</i>	1985	Eva Dahr, Eva Isaksen	Lars Saabye Chris- tensen	Norsk Film AS
<i>Brent jord</i>	1969	Knut Andersen	Sigbjørn Hølme- bakk (etter egen roman <i>Fimbulvin- ter</i> (1964))	Teamfilm AS
<i>Bronenosets Potemkin</i>	1925	Sergei M. Eisens- tein	Nina Agadzha- nova	Goskino
<i>Brun bitter</i>	1988	Sølve Skagen	Sølve Skagen (et- ter Gunnar Staale- sen roman <i>Din til døden</i> (1979))	Norsk Film AS, Filmeffekt AS

<i>Cecilia</i>	1954	Solvejg Eriksen	Solvejg Eriksen	Artist-Film AS
<i>Citizen Kane</i>	1941	Orson Welles	Orson Welles Herman J. Mankiewicz	RKO Radio Pictures, Mercury Productions
<i>Dager fra 1000 år (satt sammen av tre novellefilmer)</i>	1970	Anja Breien Egil Kolstø Espen Thorstenson	Anja Breien Egil Kolstø Espen Thorstenson	Norsk film AS
<i>Dagny</i>	1977	Haakon Sandøy	Aleksander Sci- bor-Rylski	Norsk Film AS Pryzmat
<i>De dødes tjern</i>	1958	Kåre Bergstrøm	Kåre Bergstrøm etter André Bjer- kes roman <i>De dø- des tjern</i> (1942)	Norsk Film AS
<i>De kalte ham Skarven</i>	1965	Erik Folke Gustav- son, Wilfred Breistrand (replikkinstruksjon)	Wilfred Breistrand Erik Folke Gustav- son	Arrow-Film AS
<i>Den brysomme man- nen</i>	2006	Jens Lien	Per Schreiner (et- ter eget hørespill <i>Den brysomme mannen</i> (2003))	Tordenfilm, Icelandic film com- pany
<i>Den hemmelighetsfulle leiligheten</i>	1948	Tancred Ibsen	Tancred Ibsen et- ter novellen <i>Den hemmelighetsfulde leilighet</i> (1928) av Kristian Elster d.y.	Norsk Film AS
<i>Den skjulte festning/ Kakushi-toride no san- akunin</i>	1958	Akira Kurosawa	Ryûzô Kikushima, Hideo Oguni, Shinobu Hashimoto, Akira Kurosawa	Toho Company
<i>Der var engang en krig</i>	1966	Palle Kjørulff- Schmidt	Klaus Rifbjerg	Nordisk Film
<i>Det andre skiftet</i>	1978	Lasse Glomm	Lasse Glomm (etter Espen Haavardsholms noveller <i>Zink</i> og <i>Istykker</i> (1971))	Marcusfilm AS

<i>Det største spillet</i>	1967	Knut Bohwim	Sigurd Evensmo (etter Per Hansson dokumentarbok <i>Det største spillet</i> (1965))	Teamfilm AS
<i>Dykket</i>	1989	Tristan De Vere Cole	Leidulv Risan, Carlos Wiggen, Christopher Wick- ing (Konsulent)	Filmeffekt AS, Millennium Films, British Screen, Channel 4
<i>Døden er et kjærtegn</i>	1949	Edith Carlmar	Otto Carlmar (etter Arve Moens roman <i>Døden er et kjærtegn</i> , (1948))	
<i>Døden i gatene</i>	1970	Arnljot Berg	Arnljot Berg	Arnljot Berg Filmproduksjon AS
<i>Eddie & Suzanne</i>	1975	Arild Kristo	Arild Kristo	Kristo Filmpro- duksjon, Swedish film- production Int. AB
<i>Elskere</i>	1963	Nils R. Müller	Nils R. Müller, Ove Kant (etter Terje Stigens ro- man <i>Elskere</i> (1960))	Teamfilm AS
<i>Elvira Madigan</i>	1967	Bo Wiederberg	Bo Wiederberg (etter Åke Ohbergs filmatisering av <i>Elvira Madigan</i> (1943))	Europa Film Janco Film
<i>Engler i sneen</i>	1982	Haakon Sandøy	Haakon Sandøy	Norsk Film AS
<i>En söndag i september</i>	1963	Jörn Donner	Jörn Donner	Europa Film
<i>Equilibrium</i>	1965	Nils R. Müller	Nils R. Müller	NRM-Film AS
<i>Etter Rubicon</i>	1987	Leidulf Risan	Leidulv Risan Arthur Johansen	Norsk Film AS, Filmeffekt AS
<i>Et øye på hver finger</i>	1961	Nils Reinhart Christensen	Nils Reinhart Christensen (etter Ingeborgs roman	Norsk Film AS, NRC-Film AS

				<i>Et øye på hver finger</i> (1959))	
<i>Eventyrlandet</i>	2013	Arild Østin Om- mundsen	Arild Østin Om- mundsen	Chezville AS	
<i>Fant</i>	1937	Tancred Ibsen	Tancred Ibsen (et- ter Gabriel Scotts roman <i>Fant</i> (1928))	Norsk Film AS	
<i>Fifty fifty</i>	1982	Oddvar Bull Tuhus	Oddvar Bull Tu- hus	Filmgruppe 1 AS	
<i>Forbrydelsens element</i>	1984	Lars von Trier	Lars von Trier Niels Vørsel	Det Danske Filminstitut, Per Holst Filmproduktion	
<i>Formynderne</i>	1978	Nicole Macé	Nicole Macé (etter Amalie Skrams ro- maner <i>På St. Jør- gen</i> (1895) og <i>Professor Hieroni- mus</i> (1895))	Norsk Film AS	
<i>Fru Inger til Østråt</i>	1975	Sverre Udnæs	Sverre Udnæs (et- ter Henrik Ibsens skuespill <i>Fru Inger til Østeraad</i> (1857))	Norsk Film AS, EMI-Produksjon AS	
<i>Før forstnettene</i>	1966	Arnljot Berg	Arnljot Berg (etter Sigurd Hoels ro- man <i>Fjorten dager før frostnettene</i> (1935))	Arnljot Berg Filmproduksjon AS	
<i>Gråt elskede mann</i>	1973	Nils R. Müller	Nils R. Müller (et- ter Bjørg Viks ro- man <i>Gråt elskede mann</i> (1970))	Contact Film AS, NRM-Film AS	
<i>Hans Nilsen Hauge</i>	1961	Kåre Bergstrøm	Colbjørn Helander	Norsk Film AS	
<i>Hard asfalt</i>	1986	Sølve Skagen	Sølve Skagen (Et- ter Ida Halvorsens selvbiografi fra 1982 <i>Hard asfalt</i> nedtegnet med Liv	NorWay Film De- velopment Com- pany, Teamfilm AS,	

			Finstad (medforfatter) og Cecilie Høigård medforfatter).)	Filmkameratene AS, Skagen - Wadman Film & Video
<i>Heksene fra den forstenede skog</i>	1977	Bredo Greve	Bredo Greve	Fotfilm AS
<i>Hiroshima mon amour</i>	1959	Alain Resnais	Marguerite Duras	Argos Films, Como Films, Daiei Studios
<i>Hockey-feber</i>	1983	Oddvar Bull Tuhus	Oddvar Bull Tuhus, Bjarne Rønning	Norsk Film AS Filmgruppe 1 AS
<i>Husbands</i>	1970	John Cassavetes	John Cassavetes	Faces Music
<i>Høvdingen</i>	1984	Terje Kristiansen	Terje Kristiansen	ÅsFilm AS
<i>Høysommer</i>	1958	Arild Brinchmann	Arild Brinchmann (etter novellen <i>Nina</i> av Cora Sandel (1949))	Contact Film AS
<i>Il deserto rosso</i>	1963	Michelangelo Antonioni	Michelangelo Antonioni, Tonino Guerra	Film Duemila, Federiz Francoriz Production (co-production)
<i>Ingen roser ... takk Istid (Eiszeit)</i>	1979 1976	Leif Erlsboe Peter Zadek	Leif Erlsboe Tankred Dorst Peter Zadek (etter Knut Hamsuns På gjengrodde stier (1949))	Norsk Film AS
<i>I ungdommens makt</i>	1980	Roar Skolmen	Roar Skolmen	Atomfilm AS, Norsk Film AS (Teknisk produsent)
<i>Jakten</i>	1959	Erik Løchen	Erik Løchen	ABC-film AS
<i>Jentespranget</i>	1973	Knud Leif Thomsen	Sigbjørn Hølmekbakk, Knud Leif Thomsen (etter Sigbjørn	Teamfilm AS

				Hølmebakks roman med samme tittel (1970))	
<i>Julia Julia</i>	1981	Svend Wam, Petter Vennerød	Gunilla Olsson, Petter Vennerød, Svend Wam		Mefistofilm AS
<i>Kagemusha</i>	1980	Akira Kurosawa	Masato Ide, Akira Kurosawa		Kurosawa Production Co., Toho Company, Twentieth Century Fox Film Corporation (I samarbeid)
<i>Kimen</i>	1974	Erik Solbakken	Erik Solbakken (etter Tarjai Ves-aas roman <i>Kimen</i> (1940))		Norsk Film AS
<i>Kjærleikens ferjereiser</i>	1979	Hans Otto Nicolayssen	Hans Otto Nicolayssen (etter Edvard Hoems roman <i>Kjærleikens ferjereiser</i> (1974))		April Film AS
<i>Klokker i måneskinn</i>	1964	Kåre Bergstrøm	André Bjerke		Norsk Film AS
<i>Kosmetikkrevolusjonen</i>	1977	Eldar Einarson			Norsk Film AS
<i>Kranes konditori</i>	1951	Astrid Henning-Jensen	Astrid Henning-Jensen (etter Cora Sandes roman <i>Kranes konditori</i> (1945))		Norsk Film AS
<i>Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles</i>	1975	Chantal Akerman	Chantal Akerman		Ministère de la Culture Française de Belgique, Paradise Films, Unité Trois
<i>La elva leve!</i>	1980	Bredo Greve	Bredo Greve, Nils Utsi		Filmgruppe 1 AS, Fotfilm AS
<i>L'avventura</i>	1960	Michelangelo Antonioni	Michelangelo Antonioni,		Cino del Duca,

			Tonino Guerra, Elio Bartolini	Produzioni Cine- matografiche Europe (P.C.E.), Société Ciné- matographique Lyre
<i>L'Année dernière à Marienbad</i>	1961	Alain Resnais	Alain Robbe- Grillet	Cocinor
<i>La notte</i>	1960	Michelangelo An- tonioni	Michelangelo An- tonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra	Nepi Film, Silver Films, Sofitedip
<i>La passion de Jeanne d'Arc</i>	1928	Carl T. Dreyer	Carl T. Dreyer, Jo- seph Delteil	Société générale des films
<i>La peau douce</i>	1964	François Truffaut	François Truffaut, Jean-Louis Rich- ard	Les Films du Carrosse, Société d'Exploi- tation et de Dis- tribution de Films (SEDIF), Simar Films
<i>La Pointe courte</i>	1955	Agnes Varda	Agnes Varda	Ciné Tamaris
<i>La Proie pour l'ombre</i>	1961	Alexandre Astruc	Alexandre Astruc, Claude Brulé (etter Françoise Sagans manuskript La palie et le couteau (1956))	Cocinor, Les Films Mar- ceau
<i>L'eclisse</i>	1962	Michelangelo An- tonioni	Michelangelo An- tonioni, Tonino Guerra	Cineriz, Interopa Film, Paris Film
<i>L'Éducation sentimen- tale</i>	1962	Alexandre Astruc	Roger Laudен- bach, Roger Nimier (etter Gus- tav Flauberts ro- manen med samme tittel (1869))	Société Fran- çaise de Ciné- matographie (SFC), Films Jeanne Tourane, UFA- Cormacico, Produttori Asso- ciati Interna- zionali

<i>Lek</i>	1966	Egil Kolstø	Sverre Udnæs	NRK Fjernsynstret
<i>Lek</i>	1968	Fred Sassebo	Fred Sassebo	Norwegian Workshop for Film and Photography
<i>Les Quatre Cents Coups</i>	1959	François Truffaut	François Truffaut, Marcel Moussy	Les Films du Carrosse, Sédif Productions
<i>Le Rideau cramoisi (kortfilm)</i>	1953	Alexandre Astruc	Alexandre Astruc (etter <i>Le Rideau cramoisi</i> av Jules-Amédée Barbey d'Aureville (1874))	Argos Films Como Film
<i>Le Silence de la mer</i>	1949	Jean Pierre Melville	Jean Pierre Melville (etter roman med samme tittel av Vercors (pseudonym for Jean Bruller))	Melville Productions
<i>Les Mauvaises Rencontres</i>	1955	Alexandre Astruc	Alexandre Astruc, Roland Laudenbach (etter Cécil Saint-Laurents roman <i>Une sacrée salad</i> (1954))	Les Films Marceau
<i>Line</i>	1961	Nils-Reinhardt Christensen	Sigurd Evensmo (etter Axel Jensens roman <i>Line</i> (1959))	Concord Film AS
<i>Liten Ida</i>	1981	Laila Mikkelsen	Laila Mikkelsen, Marit Paulsen (etter Marit Paulsens roman <i>Liten Ida</i> (1979))	Norsk Film AS

<i>Love is war</i>	1970	Lasse Henriksen	Lasse Henriksen (etter noveller av Johan Borgen)	Response Film AS
<i>Lucie</i>	1979	Jan Erik Düring	Jan Erik Düring (etter Amalie Skrams roman <i>Lu- cie</i> (1888))	Norsk Film AS
<i>Lukket avdeling</i>	1972	Arnljot Berg	Arnljot Berg (etter romanen <i>Vinter- byen</i> av Ketil Bjørnstad (1977))	Norsk Film AS
<i>Maria Marusjka</i>	1973	Oddvar Bull Tuhus	Oddvar Bull Tuhus (etter roma- nen <i>Omgivelser</i> av Kjell Askildsen (1969))	Norsk Film AS
<i>Mannen som ikke kunne le</i>	1968	Bo Hermansson	Bengt Calmeyer Harald Heide- Steen jr. Rolv Wesenlund Bo Hermansson	EMI-Produksjon AS
<i>Mormor og de åtte ungene i skogen</i>	1979	Espen Thorstenson	Espen Thorstenson (etter Anne Kath. Vestys roman med samme tittel (1958))	Norsk Film AS, Vampyrfilm AS, Aprilfilm AS
<i>My fair lady</i>	1964	George Cukor	Alan Jay Lerner, (etter skuespillet <i>Pygmalion</i> (1913) av George Bernard Shaw)	Warner Bros.
<i>Nedfall</i>	1964	Erik Borge	Erik Borge	ABC-film
<i>Nedtur</i>	1980	Hans Lindgren	Hans Lindgren	Norsk Film AS
<i>Og du</i>	1967	Sverre Udnæs	Sverre Udnæs	NRK fjernsyn- steatret
<i>Olsenbanden gir seg aldri!</i>	1981	Knut Bohwim	Per A. Anonsen	Teamfilm AS

<i>Olsenbanden og Dynamitt-Harry mot nye høyder</i>	1979	Knut Bohwhim	Sverre Holm, Øyvind Thoresen	Teamfilm AS
<i>Operasjon Sjøsprøyt</i>	1964	Knut Bowhim	Bias Bernhoft, Bjørn Sand	Teamfilm AS
<i>Operasjon Løvsprett</i>	1962	Knut Andersen	Bias Bernhoft, Bjørn Sand	Teamfilm AS
<i>Orions belte</i>	1985	Ola Solum	Richard Harris (etter Jon Michelets roman <i>Orions belte – En roman fra Svalbard</i> (1977))	Filmeffekt AS
<i>Oslo, 31. august</i>	2011	Joachim Trier	Joachim Trier, Eskil Vogt (etter romanen <i>Le feu follet</i> (1931) av Pierre Drieu la Rochelle)	Motlys AS, Don't Look Now Productions (Co-produksjonsselskap)
<i>Oss</i>	1976	Laila Mikkelsen	Laila Bull Tuhus, Knut Faldbakken	Norsk Film AS
<i>Party Girl</i>	1958	Nicholas Rays	George Wells, Leo Katcher	Metro-Goldwyn-Mayer, Euterpe Production
<i>Pierrot le fou</i>	1965	Jean-Luc Godard	Jean-Luc Godard	Films Georges de Beauregard, Rome Paris Films, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), Dino de Laurentiis Cinematografica (co-produksjon)
<i>Rallarblod</i>	1979	Erik Solbakken	Erik Solbakken, Olav Dalgard (etter Kristoffer Uppdals romanverk <i>Dansen gjennom</i>	Norsk Film AS

			<i>skuggeheimen</i> (1911-1924)	
<i>Reprise</i>	2006	Joachim Trier	Joachim Trier, Eskil Vogt	4 1/2 AS, Filmlance International AB (Co-produksjon)
<i>Rødblått paradis</i>	1971	Oddvar Bull Tuhus	Per Blom, Oddvar Bull Tuhus	Norsk Film AS
<i>Same Jakki</i>	1957	Per Høst	Per Høst	Per Høst Film AS
<i>Selkvinnen</i>	1953	Lauritz Falk, Per Jonson	Leif Sinding	Janus-film AS
<i>Sous les toits de Paris</i>	1930	René Clair	René Clair	Films Sonores Tobis
<i>Speil /Zerkalo</i>	1975	Andrej Tarkovskij	Andrej Tarkovskij, Aleksandr Mis- harin, Arseniy Tar- kovskiy	Kinostudiya "Mosfilm"
<i>Stalker</i>	1979	Andrej Tarkovskij	Andrej Tarkovskij, (etter romanen <i>Piknik ved veikan- ten</i> (1972) av Arkadiy Stru- gatskiy og Boris Strugatskiy	Kinostudiya "Mosfilm"
<i>Streik!</i>	1975	Oddvar Bull Tuhus	Oddvar Bull Tuhus, Lasse Glomm (et- ter Tor Obrestads roman <i>Sauda!</i> <i>Streik!</i> (1972))	Marcus-film AS, NRK. Fjernsyns- teatret
<i>Stå på!</i>	1976	Skjalg Omdal, Jan Knutzen, Hans Otto Nicolay- sen, Sølve Skagen	Skjalg Omdal Jan Knutzen Hans Otto Nicolaysen Sølve Skagen	Skjalg Omdal, Jan Knutzen, Hans Otto Nicolaysen, Sølve Skagen
<i>Sult</i>	1966	Henning Carlsen	Henning Carlsen (etter romanen <i>Sult</i>	Studio ABC AS, Sandrew- Ateljéerna

			(1890) av Knut Hamsun)	
<i>Svartere enn natten</i>	1979	Svend Wam	Petter Vennerød, Svend Wam	Mefistofilm AS
<i>The gold Rush</i>	1925	Charles Chaplin	Charles Chaplin	Charles Chaplin Productions
<i>The red badge of courage</i>	1951	John Huston	John Huston, Albert Band (etter Stephen Cranes <i>The Red Badge of Courage</i> (1895))	Metro-Goldwyn-Mayer
<i>Tvärbalk</i>	1967	Jörn Donner	Jörn Donner (etter Sivar Arnérs roman <i>Tvärbalk</i> (1963))	Sandrews
<i>Tystnaden</i>	1963	Ingmar Bergman	Ingmar Bergman	Svensk Filmindustri (SF)
<i>Une femme est une femme</i>	1961	Jean-Luc Godard	Jean-Luc Godard	Euro International Film (EIA) Rome Paris Films
<i>Une Vie</i>	1958	Alexandre Astruc	Alexandre Astruc, Roland Laudembach (etter romanen <i>Une vie</i> (1883) av Guy de Maupassant)	Agnes Delahaie Productions, Cino del Duca
<i>Une Visite (kortfilm)</i>	1955	François Truffaut	François Truffaut	Privat produksjon
<i>Ut av mørket</i>	1959	Arild Brinchmann	Alex Brinchmann, Kjell von Krogh	Norsk Film AS
<i>Vildanden</i>	1963	Tancred Ibsen	Tancred Ibsen (etter skuespillet <i>Vildanden</i> (1884) av Henrik Ibsen)	Norsk Film AS, Teamfilm AS
<i>Viskningar och rop</i>	1973	Ingmar Bergman	Ingmar Bergman	Cinematograph AB,

				Svenska Filminstitutet (SFI)
<i>Vi spillopper</i>	1979	Knut Bohwim, Yngvar Numme	Yngvar Numme, Alfred Næss	Teamfilm AS
<i>Weekend</i>	1962	Palle Kjærulff-Schmidt	Klaus Rifbjerg	Rialtofilm
<i>West side story</i>	1961	Robert Wise, Jerome Robbins	Ernest Lehman (etter Arthur Laurents' musikal med samme tittel fra 1957)	Mirisch Pictures Inc., Seven Arts Productions, Beta Productions
<i>X</i>	1986	Oddvar Einarson	Oddvar Einarson	Elinor film, Filmgruppe 84, Christiania Film Compagnie
<i>Øyeblikket</i>	1977	Sverre Udnæs	Sverre Udnæs	Norsk Film AS, EMI-Produksjon AS