

NORSK FILMINSTITUTT PRESENTERER



Øivind Hanche | Gunnar Iversen | Nils Klevjer Aas

“BEDRE ENN SITT RYKTE”

En liten norsk filmhistorie

2. UTGAVE

Gjenreisning og
nye initiativ

KAPITTEL 5

FILMAVISEN PÅ NYE HENDER

DA DET BLE KLART at tyskerne skulle tape krigen, ble ueksponert film lagt til side i hemmelige lagre for å benyttes den første frigjøringsstiden. Nyhetsformidling på film hadde vært en viktig del av selskapet Norsk Films produksjon under krigen, og nyhetsfilmene ble ansett som en viktig del av propagandaen. Produksjonen av nyhetsfilm var enkel, rask og relativt billig å organisere, så det var nettopp denne typen film som først ble tatt i bruk etter frigjøringen. Et velorganisert produksjonssystem for nyhetsfilm ble beslaglagt og overtatt etter nazistene allerede den første frigjøringsdagen, og det ble produsert ukentlige nyhetsfilmer i mange etterkrigsår. Disse ukerevyene ble populært kalt *Filmavisen*, og grunnlaget for produksjonen av disse var lagt allerede under okkupasjonen.

Den første etterkrigsrevyen hadde premiere den 21. mai 1945. Den hadde tittelen *Vi er fri!* og skildrer stemningen i Oslo de første frigjøringsdagene. Revyen hadde flere innslag, det lengste var om kronprins Olavs hjemkomst. I tillegg ble det vist bilder av hjemmestyrkene, av arrestasjoner av norske nazister, av 17-mai-feiringen og en reportasje om fangene på Grini. Disse korte nyhetsfilmene ble produsert og vist på kinoer over store deler av landet fram til utgangen av 1963. Da hadde interessen sunket kraftig, blant annet på grunn av fjernsynet, som startet sine regulære sendinger i 1960.

I tiden etter okkupasjonen ble *Filmavisen* en viktig del av Norges hverdagshistorie på kino. Interessen var imidlertid størst det første frigjøringsåret, behovet for nyheter og informasjon om folk og landet på levende film var ekstra stort den første tiden. *Filmavisen* hadde en viktig funksjon når det gjaldt å skape et samhold og et felles mål for mange nordmenn i en vanskelig og iherdig gjenoppbyggingstid. Filmene skildret ofte hvor viktig det var å delta i gjenoppbyggingen av landet og de hadde en optimistisk tone når det gjaldt framtiden, med økt selvrealisering, styrket økonomi og nye

teknologiske muligheter.

Den aktuelle nyhetsfilmen ble også presentert i lengre format på kino. Allerede de første frigjøringsdagene ble det tatt opp film på Grini fangeleir. Noen opptak ble brukt i den første *Filmavisen*, men også presentert i en halvlang dokumentarfilm som hadde premiere mot slutten av året. *Grini – Fra frigjøringsdagene den 8. og 9. mai 1945* hadde som *Filmavisen* stor betydning for å gjenopprette troen på det demokratiske Norge, samtidig som den er en tidlig skildring av brutale metoder som ble benyttet mot norske fanger under krigen. Høsten 1945 kom også en lengre dokumentarfilm om Kong Haakon, som hadde 40-års regeringsjubileum i 1945.

«REGJERINGSFILMENE»

Allerede under krigen ble importen av allierte filmer til Norge planlagt ved Regjeringens Informasjonskontor i London. 66 langfilmer ble klargjort for distribusjon i Norge straks etter frigjøringen. Disse «Regjeringsfilmene» skulle erstatte tyske filmer og filmer importert av NS-myndighetene. «Regjeringsfilmene» var en viktig del av holdningskampen de første fredsdagene, og bestod av amerikanske, ikke så mange britiske og noen få sovjetiske filmer, flere av dem propagandaspillefilmer med handling fra krigen. Det var viktig så fort som mulig å presentere krigen fra de alliertes side, både spillefilmer og dokumentarfilmer. I tillegg til krigsfilmene kom også et utvalg av underholdningsfilmer. Blant filmene fantes også noen med handling fra krigen i Norge, innspilt i amerikanske og britiske studioer, laget mer eller mindre etter påvirkning fra London-regjeringen. «Regjeringsfilmene» preget kinorepertoaret i landet de første ukene og månedene, i tillegg til de norske dokumentarfilmene og andre tidligere importerte filmer fra allierte land som hadde blitt lurt unna nazistene. I Oslo åpnet kinoene allerede den 12. mai, og folk strømmet til amerikanske, britiske og sovjetiske filmer, som de ikke hadde sett på fire-fem år.

DE FØRSTE NORSKE OKKUPASJONS- DRAMAENE

I årene etter okkupasjonen ble krigen naturlig nok et viktig tema i den norske filmproduksjonen. Det ble produsert flere lengre dokumentarfilmer med filmopptak fra krigen både i og utenfor Norge. Autentiske bilder fra de alliertes krigføring var nytt stoff for de aller fleste som hadde opplevd krigen hjemme. De eneste levende bildene fra krigshandlinger som hadde blitt vist var i tyske propagandafilmer. Filmer som *Fra London til Loføten* (1946), *5 år - som vi så dem* (1947), *Det grodde fram - Trondheim 1940-1945* (1947) og *Hvor fartøy flyte kan* (1948) var med på å rette opp det ensidige bildet de tyske filmene hadde gitt av krigen.

Imidlertid var det ikke de norske dokumentarfilmene som slo best an hos publikum. Det var fiksjonsfilmene folk mest av alt gikk og så, krigen ble snart også skildret i en rekke spillefilmer.

De norske okkupasjonsdramaene utgjør den største enkeltgruppen av norske spillefilmer produsert fra 1946.

Først ute var *Vi vil leve* (1946), regissert av Olav Dalgard og Rolf Randall. Dalgard og Randall hadde skrevet manus etter felles erfaringer som fanger på Grini. Filmen handler om to unge menn som under krigens første dager melder seg til innsats. Da kampene innstilles fortsetter de motstandsarbeidet, men blir arrestert og torturert. Etter dette havner de på Grini, men de klarer å rømme og drar mot Sverige. *Vi vil leve* har en sterk autensitet i skildringene fra fangenskapet på Grini og bruker dokumentaropptak for å forsterke dette inntrykket. Samtidig er filmen preget av en melodramatisk intrige, hvor noen

kvinnens svik står sentralt i handlingen. Felles for *Vi vil leve* og de andre tidlige okkupasjonsdramaene er skildringen av motstandsarbeidet, et tema som skulle dominere genren fram til 1960-tallet.

Okkupasjonsdrama nummer to var *Englandsfarere*, Toralf Sandøs filmatisering av Sigurd Evensmos roman fra det første frigjøringsåret. Filmen skildrer en gruppe menn (og en kvinne) som er på flukt over Nordsjøen i båt. De blir fanget av Gestapo og ført i fengsel. Der blir de torturert før de blir sendt til Grini. Fangenskapet på Grini ender med at alle blir ført bort og henrettet. *Englandsfarere* handler, som *Vi vil leve*, om nordmenn som blir invol-

vert i motstandsarbeide. Den skildrer også forskjellige menneskers politiske og moralske forutsetninger for å arbeide illegalt, mennesker som får felles holdninger i kampen mot den tyske okkupasjonsmakten. Motstandsarbeidet samler menneskene på tvers av tidligere politiske skillelinjer, i en homogen

gruppe med ett mål, å undergrave den tyske okkupasjonsmakten. Filmen har en fortettet atmosfære i de lange scenene fra fengselsoppholdet, men viser også det okkuperte Norge med angst og usikkerhet hos de som arbeider illegalt.

I slutten av 1946 hadde det tredje norske okkupasjonsdramaet premiere. Titus Vibemüller debuterte som filmregissør med *To liv*. Filmen er basert på et teaterstykke av Finn Bø, som tidligere hadde skrevet flere filmatiserte teaterlystspill. *To liv* utspiller seg nesten utelukkende innendørs og er sterkt



I de første årene etter 2. verdenskrig ble det laget flere norske dokumentarfilmer med opptak fra krigen. Her er filmfotografen Bredo Lind i aksjon fra *5 år - som vi så dem* (1947), en film om nordmenns innsats utenfor Norge i årene 1940 - 45.

preget av å være filmet teater. For å fjerne seg noe fra scenepreget la regissøren til dokumentaropptak fra forskjellige krigshandlinger. *To liv* tar i større grad enn de foregående okkupasjonsdramaene utgangspunkt i en hverdagsituasjon: På grunn av tyskernes okkupasjon blir en familie gradvis involvert i motstandsarbeidet. Det blir riktignok en motstand bygget på mye tvil og usikkerhet, og filmens mannlige hovedperson opplever ikke den samme heltestatusen som i de foregående okkupasjonsfilmene. Det blir kona som må ta det endelige oppgjøret med den norske nazisten som har infiltrert familien og årsaket sønnens død. Filmen trekker lenge den voldelige motstandskampen i tvil og er et psykologisk drama om svik og skyld, i en tid hvor de aktive motstandsfolkene ble sett på som helter. *To liv* var et tidlig unntak fra motstandsskildringene i de norske okkupasjonsdramaene.

ANNEN TIDLIG UNDERHOLDNINGSFILM

Den første norske spillefilmen som hadde premiere etter okkupasjonen var regidebutanten Alf Scott-Hansens *Rikard Nordraak*. Den hadde premiere julen 1945 og er en biografisk skildring av komponisten av Norges nasjonalsang. Idéen om å filme Nordraaks liv hadde vært luftet allerede under krigen, som et ledd i å bygge en norsk filmproduksjon på nasjonale temaer. Med Alf Scott-Hansens film fikk denne betydningsfulle historiske personen en plass i det demokratiske Norges nasjonale bevissthet, i stedet for å bli misbrukt av nazistene i deres nasjonalsosialistiske verdensbilde.

Den første etterkrigstiden var preget av erfarne regissører med flere filmer bak seg, men også av unge debutanter, som riktignok hadde høstet erfaring av annet arbeid i filmproduksjonen under okkupasjonsårene. Tancred Ibsen hadde returnert fra tysk fangenskap og regisserte sin første etterkrigsfilm i 1946. *Et spøkelse forelsker seg* er et lystspill med mange forviklinger. Den utspiller seg på et fint gods,

der et stort karneval skal finne sted. Personene er sjargongpreget Oslo-ungdom, men filmen oppnådde ikke den suksess som Ibsens tidligere filmer. Olav Dalgard regisserte sin siste spillefilm *Om kjærligheten synger de* i 1946. Dalgard hadde hatt suksess med sine arbeiderfilmer på 1930-tallet og prøvde igjen å skildre arbeidsløshet og sosial elendighet i arbeiderklasse miljø, men filmen ble kritisert for ikke å rette søkelyset på samfunnet som er årsaken for de elendige forholdene. I motsetning til Dalgards 30-tallsfilmer var *Om kjærligheten synger de* laget for vanlig kinodistribusjon. En annen spillefilmdebutant var den unge Nils R. Müller. I 1946 regisserte han *Så møtes vi i morgen*, en psykologisk skildring der handlingen er sentrert rundt et mord. I dag er den en av hans minst kjente filmer, men Müller ble senere en av etterkrigstidens mest produktive og populære regissører.

KRIGSHEROISME, PSYKOLOGISK DRAMA OG NORSK NEOREALISME

Om krigsfilmene fra de første fredsårene hadde vært søkende i sitt forhold til krigens hendelser, utkrystalliserte det seg en klarere tendens etter hvert som krigstraumene kom på avstand. *Kampen om tungtvannet* (Titus Vibe-Müller og Jean Dréville, 1948) markerer begynnelsen på den heroiske realisme i okkupasjonsdramaene. Filmen var en (nesten) dokumentarisk gjenskapelse av aksjonene mot tungtvannsproduksjonen på Rjukan i 1943-44, med mange av de opprinnelige sabotørene i rollene som seg selv. Stort sett er disse heroiske filmene nøkternt realistiske i sin fortellerstil, men de bærer også preg av å være seierherrenes versjon av historien. I to tiår holdt *Kampen om tungtvannet* publikumsrekorden blant norske filmer. Ikke minst på grunn av tendensen i kommentaren kan også de rene kavalkadefilmene med dokumentaropptak regnes til denne gruppen heroiske okkupasjonsfilmer.

Selv om Sigurd Evensmo i «Det store tivoli» betegner etterkrigstiden i filmen i Norge som



en «strømvending» og en «vårbrytning», kan det også innenfor andre filmgenrer spores en usikkerhet og en leting etter et nytt fortellermessig og stilmessig ståsted i de tidlige etterkrigsfilmene. Tancred Ibsen, «den søkende tradisjonalisten» og nestor blant norske filmskapere, hadde trodd at en «crazy-komedie ville være det rette etter krigens tunge år». Men salongkomedien *Et spøkelse forelsker seg* (1946) var for lite seriøs for publikum. Da Ibsen kom med *Den hemmelighetsfulle leiligheten* (1948), basert på Kristian Elster d.y.s novelle, var det i et modernistisk formspråk. En stiv byråkrat blir konfrontert med et liv han aldri har levet når han overtar en leilighet – og med den den avdøde eierens elskerinne. Både filmens psykologiske handling,

delvis drevet fram gjennom en indre monolog, og dens bildestil med skjeve kameravinkler, ekspressiv lyssetting og dekorasjoner, ble oppfattet – og avvist – som et eksperiment i samtiden.

Ibsens film hadde imidlertid vist veien til et nytt stofftilfang for filmskaperne. Den psykologiske romanen hadde fått fotfeste i

Norge på 1930-tallet, og det psykologiske dramaet skulle bli en gjenganger i mye av etterkrigsfilmen. Edith Carlmars debut med *Døden er et kjærtegn* (1949), bygget på Arve Moens roman, var et portrett av en kvinne som styres så sterkt av sitt begjær at det til slutt koster henne både lykken og livet. Edith Carlmar, vår første profesjonelle kvinnelige regissør og tidligere script og innspillingsleder for Tancred Ibsen, hadde i etterkrigsårene betydelig større suksess enn sin læremester. Det kan ha sammenheng med at hennes (og den tekniske regissøren Kåre Bergstrøms) filmspråk var mer konvensjonelt enn Ibsens. Men tematisk

var Carlmars film en utfordring til den rådende samfunnsmorale og kan godt forsvare betegnelsen «Norges første *film noir*», med sine klare antydninger av sterk seksuell dragning og overklasse-dekadens og med det kulminerende drapet.

«Dårlig moral» var nettopp ett av ankepunktene Aftenpostens filmanmelder hadde mot Arne Skouens debutfilm *Gategutter* (1949, sammen med Ulf Greber). Temaet i Skouens delvis selvbiografiske 20-tallsskildring fra Oslo er gatas lov og menneskets muligheter. Men formspråket som guttegjengens og arbeidskonflikten omkring dem er skildret i, har tydelige trekk av italiensk neorealisme, og



Gategutter (1949) var Arne Skouens første film, registrert sammen med Ulf Greber. Temaet i Skouens delvis selvbiografiske 20-tallsskildring fra Oslo er gatas lov og menneskets muligheter. Formspråket har tydelige trekk av italiensk neorealisme.

i samtiden ble sammenligningen trukket med Vittorio de Sicas *Sykkeltjuvene* (1948).

STATENS FILMINSTITUSJONER

I 1947 hadde Kirke- og undervisningsdepartementet opprettet Statens Filmråd. Med stortingsproposisjonen «Om ymse filmtiltak» i 1948 trådte statsmyndighetene definitivt inn på filmens område. Kvalitet og kulturansvar var de fremste argumentene for at staten engasjerte seg i norsk filmliv.

Tydeligst kom kulturansvaret til uttrykk i

forslaget om å opprette Norsk Bygdekinno: «Det har mykje å seie at også dei stadene som ikkje er store nok til å driva fast kino, kan få god film. Eit ambulerande kinolag vil bli ein viktig ledd i det frie kulturarbeidet [og] ein sterk kulturfaktor», het det i stortingsproposisjonen. Den første forestillingen fant sted i juli 1950. Fem biler og to «kinoskøyter» fraktet de første kinomaskinistene med transportable filmfremvisere rundt i utkant-Norge. Ti år senere var det 20 faste bygdekinoruter over hele landet, med godt over én million besøk årlig.

Statens Filmsentral var i virksomhet fra høsten 1948, med utleie av film til skoler og frivillige organisasjoner som hovedoppgave.

De første opplysnings- og undervisningsfilmene var gaver fra stormaktene USA, Storbritannia og Sovjetunionen, men utover 1950-tallet ble det bygget opp et betydelig filmarkiv og et eget filmlaboratorium.

I tillegg gikk Staten inn som aksjeeier i det kommune-eide Norsk Film A/S og skjøt inn betydelige beløp for å få virksomheten i selskapet på fote igjen. Som så mye annet hadde ikke det tekniske utstyret og studioene på Jar blitt fornyet i løpet av krigen, og de kommunale eierne maktet ikke gjenreisningsoppgavene alene. Det ble opprettet en kortfilmavdeling, der unge filmfolk kunne lære seg håndverket, og fra 1949 ble også *Filmavisen* overført til Norsk Film A/S.

NASJONALE KAVALKADER OG EKSOTISKE NATUROPPLEVELSER

Ikke bare nyhetsfilmen, men også den helaf-

tens dokumentarfilmen fikk en storhetstid etter krigen. Det hadde startet med kavalkadefilmen *Kong Haakon VII's regjeringsjubileum* allerede fredshøsten 1945. Men fra de første patriotiske kompilasjonsfilmene (sammenstillinger av ulike filmopptak) trådte etter hvert mer eksotiske temaer fram. Dokumentarfilmen *Kon-Tiki* (1950) var en hyllest til «moderne vikinge-ånd og eventyrlyst» (Arbeiderbladet), viet Thor Heyerdahls ekspedisjon med balsaflåte over Stillehavet tre år tidligere. Også *Aku-Aku* (1960) ble vel mottatt av kinopublikum.

Natur- og reportasjefotografen Per Høst står i en særstilling i dokumentarfilmproduksjonen

gjennom 1950-årene. Til tross for begredelige finansieringsmuligheter presenterte den zoologiutdannede Høst en jevn strøm av kortere naturfilmer som forfilmer på kino – i strålende farger, og med hans egne innsiktsfulle og saklig poengterte kommentarer. I 1953 samlet han en serie av dem i kavalkaden *Naturen*

og *eventyret*, der journalisten Arne Hestenes binder filmene sammen ved å intervjuer Høst. I samarbeid med Thor Heyerdahl laget Per Høst helaftefilmene *Galapagos* (1955), og fra den samme ekspedisjonen hentet han materiale til *Ecuador* (1954). Høydepunktet i Høsts karriere var likevel *Same Jakki* (1957), et «imponerende filmverk [som] gir en strålende vakker og stemningsfull skildring av våre nordligste landsmenns liv året gjennom» (Dagbladet).



Høydepunktet i Per Høsts filmkarriere var dokumentardramaet *Same Jakki* (1957), et «imponerende filmverk [som] gir en strålende vakker og stemningsfull skildring av våre nordligste landsmenns liv året gjennom», ifølge Dagbladets anmelder.

Private
produsenter,

KAPITTEL 6

populær film

STØNADSORDNINGEN AV 1950

BEVILGNINGER til filmproduksjon var en naturlig og nødvendig konsekvens av at staten tok det kulturpolitiske ansvaret for filmen. I statsbudsjettet for 1950 la Kirke- og undervisningsdepartementet opp til en ordning med refusjon av «normalkostnader»: Etter at filmen var ferdig, skulle produsenten få tilbakebetalt like mye penger som var brukt på å lage filmen. I tillegg kunne produsenten søke om forhåndsstøtte dersom filmen innebar en særlig økonomisk risiko eller var av stor kunstnerisk eller kulturell verdi. Barnefilm var nevnt som en slik særlig støtteverdige kategori film. Refusjonen var begrenset oppad til det en gjennomsnittlig film kostet. Ordningen var således statens måte for å «ta igjen og gi bort». Den kom i stand for å kompensere for den høye kinoskatten, som reduserte produsentenes muligheter for å tjene tilstrekkelig til å holde en løpende filmproduksjon gående.

«Stønadsordningen av 1950» var likevel et raust håndslag og en kraftig tillitserklæring til norske filmskaperne: I praksis fjernet den produsentens økonomiske risiko ved å lage film. Det eneste kravet staten stilte til gjengjeld, var at filmen måtte «fylle dei minstekrav ein må stille til norsk filmproduksjon i dag». Kontrollen med at filmene holdt «minstekravene» til kvalitet ble overlatt Statens Filmråd.

EN ANERKJENT OG POPULÆR KULTURYTRING

Statsråd Lars Moen var full av tillit og optimisme på vegne av norsk filmproduksjon: «[Kirke- og undervisnings]departementet legg vekt på at det blir produsert så mykje god norsk film som råd, både av kulturelle grunnar og økonomiske», het det i budsjettproposisjonen i 1950. Signaleffekten av tiltakene var merkbart; med ett slag syntes optimiseringen å bre seg i norsk filmbransje. Mot tre-fire filmer pr. år tidligere var det sju premier i 1951.

Og publikum gikk på kino som aldri før. Fredsåret 1945 gikk besøkskurven rett til værs og endte på 30 millioner i 1946. I 1950 hadde kinobesøket klatret ytterligere, og i 1952 ble det solgt 34 millioner billetter på norske kinoer. Den absolutte publikumsrekorden ble nådd i 1956 med godt og vel 35 millioner kinobesøk. Men den norske filmens stilling i markedet var svak. Førte ganger så mange utenlandske som norske filmer hadde premiere årlig, og med den beskjedne takten i norsk filmproduksjon lå norske filmers andel av kinobesøket sjelden på over 15 prosent, selv i gode år.

Men de første filmene viste lovende takter. Nils R. Müller svarte på utfordringene om å finne filmtemaer i norsk hverdag ved å lage et lystspill om et samtidspolproblem – bolignoden. Med «Norges filmektepar nr. 1», Inger Marie Andersen og Henki Kolstad, i hovedrollene og den fengende finalemelodien «Hva var vel livet uten deg?» fikk *Vi gifter oss* glimrende kritikker og skjøt til topps på kinoenes besøksstatistikker. Pene omtaler fikk også den danske regissøren Astrid Henning-Jensen, som filmatiserte Cora Sandels *Kranes konditori* for Norsk Film A/S, delvis som et opplæringsprosjekt for norske filmfolk. Arne Skouen viste med krigs- og moraldramaet *Nødlanding* (1952) at han både mestret å skrive originalmanuskripter og å føre selvstendig regi på film. Fotografen Kåre «Boy» Bergstrøms regi-debut *Andrine og Kjell* (1952), der nordlandsnaturen danner mektig bakteppe til Giskens Wildenveys fortelling om skjor, ung kjærlighet, ble også godt mottatt, i likhet med filmen om den norske klatreekspedisjonen som i 1950 nådde *Tirich Mir til topps*.

Så kom tilbakeslagene: Verken krigs-dokumentardramaer, forsøk på å gjenoppvekke bondefortellingene eller psykologiske studier vant videre gjenglang hos kritikere eller blant publikum. Samtidig begynte svakhetene i stønadsordningen å avtegne seg. Filmene kostet som regel mer enn det beløpet staten godkjente som maksimum for refusjon, og

pengene fra staten kom sent. Stønaden ble ikke den fullfinansieringen av en fri kunstart som bransjen hadde håpet på, men bare en delvis tapsdekning. Entusiasmen forsvant; avisenes anmeldere skrev om «uferdig» og «uforløst» film, og besøket falt. En tillitskrise var i ferd med å utvikle seg mellom norske filmskapere og deres publikum.

KVALITETSKRAV OG DILETTANTISKE FORSØK

Snart skulle kvalitet bli et sentralt diskusjonstema. Automatikken i stønadsordningen åpnet både for mulig misbruk og for diletantiske øvelser. Bråket startet da det historiske kjærlighetsdramaet *Selkvinnen* hadde premiere senhøsten 1953. Oslo-pressen anrettet et slakt og hevdet at statsstøtte ville være «skandale». Statens Filmråd var enig og nektet å innstille *Selkvinnen* til støtte. Krasse kommentarer ble også rettet mot *Cecilia* (1954). Opphavskvinnen til den psykologiske studien «vender tilbake til etslags steinalderstadium, fraber seg fagfolk og skuespillere, dikter og instruerer selv – og skryter uhemmet av dette faktum», skrev Dagbladets Axel Kielland hoderystende.

*Selkvinne*s produsent gikk til sak og hevdet at kostnadsrefusjonen etter hvert var blitt automatisk og ikke hvilte på kvalitetsvurderinger, men tapte saken. *Selkvinnen* fikk ingen støtte, og en embetsmannstung komité utredet en ny stønadsordning. I mellomtiden ble det satt rekord: Hele 14 filmprosjekter klarte å smette fram til opptak i 1954, og produsentene kunne stikke sugerøret i statskassa for ordningen trådte ut av kraft. Ikke før i 1975 var så mange filmer i produksjon på én gang i Norge.

KOMMERSIELLE KÅR: STØNADSORDNINGEN AV 1955

Forsommeren 1955 godkjente Stortinget den nye filmstøtten. «Stønadsordningen av 1955» syntes langt mer kommersielt preget enn

forgjengeren. Kvalitet hadde vært et sentralt mål i 1950-ordningen. Fra 1955 overtok kvantitet som målestokk for statsstøtten. Etter de nye reglene skulle en film nemlig være berettiget til en støtte som stod i direkte forhold til det besøket filmen oppnådde på kino. En publikumssuksess, uansett kunstneriske eller tekniske kvaliteter, ville få mer støtte enn en dårlig besøkt, men seriøs og kunstnerisk og kvalitetsmessig verdifull film.

For likevel å sikre at «vanskelige» filmer også skulle kunne produseres, åpnet den nye ordningen for at staten kunne yte garanti for produksjonslån. Men da måtte både manuskript og budsjett godkjennes på forhånd. I tillegg fikk Norsk Film A/S et direkte årlig tilskudd, utenom de øvrige stønadskvotene, til å dekke deler av sine produksjonskostnader.

Et illustrerende eksempel på hvordan statens støttepolitikk påvirket filmproduksjonen gir Carlmar Film A/S. Selskapet bestod i praksis av produsenten Otto Carlmar, som iblant også skrev filmmanus og spilte småroller, og hans kone Edith, som regisserte filmene. Carlmar Film produserte en serie samlivs- og sosialdramaer under stønadsordningen av 1950: Etter *Døden er et kjærtegn* fulgte to filmer etter manus av psykiateren og forfatteren Victor Borg, skildringen av sinnslidelse i *Skadeskutt* (1950) og av morfinmisbruk i *Ung frue forsvunnet* (1952). Høyest på Edith Carlmars egen rangeringsliste står *Aldri annet enn bråk* (1954), en varm og livfull skildring av en fargerik familie på Oslos østkant.

Fra og med russelystspillet *Bedre enn sitt rykte* (1955) la imidlertid selskapet om sin produksjonsprofil. Otto Carlmar hadde sittet som de private produsentenes medlem i utredningskomitéen for stønadsordningen av 1955. Han hadde rykte for å være en svært sparsommelig og klart kommersiell produsent, og han så hvilken vei vinden blåste. Kanskje hadde han også tatt lærdom av sin produsentkollega Øyvind Vennerød i Contact Film, som på ti måneder i 1953-54 hadde lansert

ikke mindre enn tre lette lystspill på rad og rekke.

Filmprodusent Otto Carlmar hadde rykte for å være en svært sparsommelig og klart kommersiell produsent. Ved å knipe inn på produksjonsbudsjettene og planlegge opptakene nøye holdt Carlmar kostnadene nede. Bildet er tatt i forbindelse med produksjonen av *På solsiden* (1956). Bak Carlmar står fra venstre hans kone og filmens regissør Edith Carlmar, videre Ada Skolmen, Maj Sønstevoid, Anita Ellingsen, Fritze Kjær Nilsen og Lise Foss.

Etter Helge Krogs lystspill med nålestikk til sosiseteten, *På solsiden*, trakk Edith Carlmar én million nordmenn til kinoene med *Fjols til fjells* (1957). Med portieren Poppe som ikke greier å holde styr på alle gjestene på høyfjellshotellet, gjorde revykongen Leif Juster en av sitt livs roller. Carlmar fulgte opp suksessen året etter med *Lån meg din kone*, også det en forviklingskomedie. Med *Ung flukt* (1959) var det imidlertid slutt på Edith Carlmars regikarriere. Dessverre ble mye av varheten i Nils Johan Ruds roman «Ettersøkte er 18 år» borte i filmversjonen, som



kanskje helst huskes fordi den lanserte Liv Ullmann i hennes første større filmrolle.

Ved å knipe inn på produksjonsbudsjettene og planlegge opptakene nøye holdt Carlmar Film kostnadene nede, mens valget av komediegenren, gjerne med en litt pikant snert, økte muligheten for fortjeneste. Mønsteret er klassisk fra B-filmproduksjon i de store amerikanske filmstudioene. Da fjernsynet kom, og ingen filmmanus med mulighet til å konkurrere med det nye populærmediet var å finne, innstilte selskapet sin produksjon i 1960.

POPULÆRUNDERHOLDNING MED FORSIKTIG BRODD

Ser vi på de filmene som ble produsert de neste ti årene, er det de lette underholdningsfilmene som preger bildet. Norske filmer klarte seg bra på kino i årene mellom 1955 og 1965. Av de fem best besøkte filmene i hvert av årene fra 1960 til og med 1965 var i alt ti norske, og norske filmer lå på toppen av besøksstatistikken fire av disse årene.

De norske kassasukksessene har en del fellestrekk. Tydeligst er det at enkelte skuespillere går igjen, som Henki Kolstad, Carsten Byhring, Aud Schönemann, Leif Juster, Joachim Holst-Jensen, Inger Marie Andersen, Arve Opsahl og Odd Borg. Så å si alle var folkekjære lystspillaktører på teatre eller kjent fra norske revyescener. Satsingen på «det kjente og kjære» kan også spores i filmatiseringene av etablerte suksesser, som Nils-Reinhardt Christensens serie med *Stompa*-filmer (1962-67) og filmene bygget på Barnetime-bøkene. Underholdningspreget i lystspillene understrekes ytterligere ved

sangartistenes medvirkning mot slutten av perioden – Grynet Molvig, Wenche Myhre, Per Asplin, kvartetten The Monn-Keys. Komediene inneholdt gjerne, etter utenlandsk mønster, ett eller flere sangnumre som kunne bli grammofonslagere.

De fleste av 50-tallsfilmene var komedier. Av snaut 90 filmer i denne tiårsperioden er 25 «lystspill», som de gjerne ble kalt. Årsaken til de mange komediene er åpenbar. I et intervju i 1964 tok produsenten og regissøren Øyvind Vennerød bladet fra munnen: «Lystspill er den eneste type film som garantert gir noe i

kassa». Nils R. Müller hadde vært tidlig ute. Med *Kvinnens plass* (1956) fullførte Müller en trilogi av samlivslystspill som begynte med *Vi gifter oss* (1951) og fortsatte med *Vi vil skilles* (1952). Tittelen *Kvinnens plass* er ironisk og viser til rollebyttet som finner sted når det viser seg at Tore (Inger Marie Andersen) er en bedre journalist og tjener mer penger enn ektemannen Tore (Lars Nordrum). Senere samme år kom Müller med nok en «alvorlig komedie», *Ektemann alene*. Men dermed var det slutt for lystspill-regissøren Müller. Hans senere filmer fikk mer tenksomme toner og tema.

Svært mange av de mest populære filmene kan i tillegg ses som en kommentar til det norske samfunnet. «Kritiske» kan man vanskelig kalle dem, men ironiske eller avslørende forsøkte de nok å være. Dette trekket kommer dels til uttrykk ved at mange av filmene har et tvetydig syn på det moderne samfunnet, dels ved at de frydefullt skildrer (ufarlige) opprør mot autoritetsfigurer. Mange av Øyvind Vennerøds filmer framviser slike karakteristika. Vennerød debuterte som regissør og manusforfatter i 1959 med *Støv på hjernen*, etter Eva Rammes bestselger-roman. Filmen er henlagt til Oslos første drabantby, der hjemmевærende unge husmødre konkurrerer om å være flinkest til å skure og lage mat – og må kjempe for å beholde sine menn når de fristes av borettslagets vamp. De underliggende ekteskapskonfliktene finnes både i Vennerøds «Lambertseter-komedier» og i *5 loddrett*, som hadde premiere samme år som *Støv på hjernen*. På humoristisk vis diskuterer disse komediene kjønnsroller, parforhold, samlivsproblemer og ekteskapets funksjon i 1950-årenes velferdssamfunn. Typegalleriet – og kjønnsrolletemaet – dukket opp igjen i *Sønner av Norge* (1961) og *Sønner av Norge kjøper bil* (1962). *Alle tiders kupp* (1964) var tyngre på labben, men temaet var evig norsk og aktuelt – den lille manns hevner over den grådige statens skattekrav og stive polpriser.

Men den store publikumssuksessen i 1964

var *Operasjon Sjøsprøyt* (Knut Bohwim). To år tidligere hadde produsenten Egil Monn-Iversen og det nystartede produksjonsselskapet Teamfilm A/S hatt braksuksess med komedien *Operasjon Løvsprett* (Knut Andersen, 1962), om en bukett nokså umilitære nordmenn som innkalles til repetisjonsøvelse i hæren. Suksessen var så stor at det var mulig å innkalle de samme skuespillerne to år senere, under nye rollenavn, til tjeneste i marinen.

Et siste fellestrekk ved 1950- og 60-tallsfilmen er at de små, private produksjonsselskapene førte an i antall filmer. Flere av disse selskapene hadde bygget seg opp på – og hadde en betydelig løpende produksjon av – informasjons- og reklamefilm for næringslivet. Andre kom til fordi det store, sentrale produksjonsselskapet i Norge, Norsk Film A/S, gjennom mesteparten av perioden var lammet av konflikter og økonomiske kriser.

FENOMENET SKOUEEN

Selv den «seriøse» Arne Skouen etablerte sitt eget filmselskap ARA-film og var innom lystspillgenren. *Bussen* (1961) var et oppgjør med fremmedgjørende sentralisering og modernisering. Den hjelpsomme Torvald (Leif Juster), sjåfør på den gamle bussruta, blir forsøkt tvunget til moderne effektivitet. Først når Torvald melder seg ut av maset om rutetider og rasjonalisering, tar bygdefolket affære mot herredsstyrets «framskrittlinje». Tre år senere kom nok en komedie, *Pappa tar gull*, men uten den samme sviende undertonen. Ekteparet Pim og Laffen (Sølvi Wang og Henki Kolstad) er skikkelser fra de andre komediene i samtiden, og Skouen bruker dem til å skildre både middelalderkrise og sportsfiksering.

Når Skouen ble privatprodusent av komedier, var det for å kunne holde en kontinuerlig filmproduksjon gående. Han hadde debutert som regissør for Norsk Film A/S, men de vanskelige og ustabile forholdene i selskapet, kombinert med mulighetene som støtteordningene åpnet, gjorde at han startet sitt eget

filmselskap, ARA-film. Med lystspillene tok Skouen igjen på gyngene hva han tapte på karusellen: *Bussen* la grunnlaget for *Kalde spor* (1962) og *Om Tilla* (1963), mens *Pappa tar gull* gjorde de to siste filmene om handikappede barn mulig.

Skouens filmprogram kan sammenfattes i hans eget uttrykk «kjempende solidaritet». Personene i filmene hans, fra guttegjengen i *Gategutter* til heltinnen i *An-Magritt* forsøker å leve opp til dette livskravet – eller må kjempe med konsekvensene av en gang å sveket det. De er outsiders eller særtilfeller, og Skouen plasserer dem i eksistensielle valgsituasjoner, enten for dem selv eller for omverdenen.

Det brenner i natt! (Arne Skouen, 1955) har outsideren, den utstøtte, i handlingens sentrum. Den ensomme og kontakthungrende korrekturleseren Tim (t.v.) står tilbake i lyset av sin siste ildspåsettelse som en menneskelig tragedie like meget som en kjeltring og forbryter.



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. «Filmdikter» er hans egen karakteristikk av denne mangesidige funksjonen. I tjuen år arbeidet han med film, fra *Gategutter* (1949) til *An-Magritt* (1969). Så brøt han tvert av, for å vie seg til andre oppgaver.

Det brenner i natt! (1955) er første film i en temakrets der outsideren, den utstøtte, står i handlingens sentrum. Den ensomme og kontakthungrende korrekturleseren Tim står

tilbake i skjæret av sin siste ildspåsettelse som en menneskelig tragedie like meget som en kjeltring og forbryter. Ensom, og i samfunnets øyne en skurk og forbryter, er også biskop Helmer i *Herren og hans tjenere* (1959). Frivillig lar Helmer seg dømme for injurier for å dekke at det var hans lojale sekretær som skrev de anonyme brevene som diskvalifiserte hans konkurrent til biskopembetet. I *Pastor Jarman kommer hjem* (1958) er presten den som avslører skurken, får ham til å vedstå seg sin forbrytelse og gjøre opp med fortiden.

Stilen i *Det brenner i natt!* og *Pastor Jarman kommer hjem* er ekspressiv og mørk, spilt ut mot en truende bysilhuett; klippingen er hektisk. I *Herren og hans tjenere* er stilen mer realistisk, kamera holder tilbake og observerer i dybdefokus. Mest overraskende er likevel kanskje Skouens valg av hovedroller. Claes Gill, midt på 1950-tallet fremfor alt kjent som komiker, spiller rollene som korrekturleseren Tim og som biskop Helmer. Og som pastor Jarman finner vi Henki Kolstad, lystspillskuespiller fremfor noen.

Til Skouens okkupasjonsdramamer hører *Nødlanding*, *Ni liv* (1957), *Omringen* (1960) og *Kalde spor*. Skouens komedier inkluderer *Bussen* og *Pappa tar gull*, samt *Barn av solen* (1955) og *Musikanter* (1967).

TOYA, PETER OG DE ANDRE

Allerede i 1950 var barnefilmen blitt fremhevet som kulturpolitisk viktig, og fra 1955 var det mulig å få støtte både på forhånd (lånegaranti) og i etterskudd (billettstøtte) for barnefilm. Den økonomiske stimulansen var

uten tvil medvirkende til at det i årene mellom 1955 og 1965 ble laget elleve kinofilmer for barn i Norge. Men også det arbeidet som engasjerte entusiaster gjorde for en god filmunderholdning for barn, både på kinoenes matiné-forestillinger og som skolekino, styrket barnefilmens stilling i den offentlige oppmerksomheten.

Selskapet Toya-Film A/S skal ha æren for den første konsekvente og kontinuerlige barnefilmproduksjonen i Norge. Selskapets produksjon bygget i første rekke på Barnetime-bøkene, som var svært populære i samtiden. *Tøya* (Eric Heed, 1956) handler om den foreldreløse Toya som unnslipper uroligheter «et sted i Europa» og kommer til Norge. Oppfølgerne de neste tre-fire årene klarer ikke å løfte seg like høyt som originalen, og til tross for mye snusfornuftig prektighet og forutsigbar «spenning» i disse filmene, hadde den norske barnefilmen fått sin første start.

Ivo Caprino, som i ti år hadde laget dukkefilm i det korte formatet, tok i 1959 spranget til full spillefilmengde med *Ugler i mosen*. Caprinos to dukker, den kloke, men småfreakke tøyuglen til lille Maren og den sinte, lille nissen som vokter onkel Pavels skatt i sørlandshuset, gikk rett til hjertet på et stort publikum av barn og voksne – sammen med Lille Grethe (Nielsen/Kausland).

KRIGEN FORTSETTER

Norsk Film A/S hadde brukt fire år på å få *Blodveien* (Kåre Bergstrøm og Rados Novakovic, 1955) foran kamera. Sigurd Evensmos manuskript om de jugoslaviske krigsfangenens

slavearbeid på en veistrekning i Nordland var krast og nådeløst realistisk – og for sterk kost for det store publikum, som ti år etter krigen var på rask marsj inn i velstandssamfunnet.

Kontakt! (Nils R. Müller, 1956) var nok en gjenskapning av virkelige hendelser, i dette tilfellet radiovirksomhet på Sørlandet i 1943. Men den heroisk-realistiske genren var i ferd med å stivne i sin dokumentarisme. Da Arne Skouen tok opp det dramatiske stoffet om Linge-karen Jan Baalsruds flukt fra tyskerne i Troms i 1943, valgte han å bruke profesjonelle skuespillere i rollene og å fortette historien. *Ni liv* (1957) fornyet den norske krigsfilmen ved å presentere den første anti-helten,



en hovedperson redusert til en hjelpeløs bylt i sluttscenen, og ved den kreative bruken Skouen gjorde av omgivelsene – natur, vær, lys, lyd – til å fortolke menneskenes situasjon i handlingen. *Ni liv* ble nominert til Oscar som beste utenlandske film i 1958. I 1991 ble filmen valgt til tidens beste norske film i en landsomfattende avstemning.

Skouen hadde allerede i *Nødlanding* (1952) brukt krigshendelser til å diskutere moralske spørsmål. I *Omringet* (1960) drøftet han temaene lojalitet, lydighet og offervilje gjennom fortellingen om kvinnen som ofrer sitt liv for

Ivo Caprino, som i ti år hadde laget dukkefilm i det korte formatet, tok i 1959 spranget til full spillefilmengde med *Ugler i mosen*. Caprinos to dukker, den kloke, men småfreakke tøyuglen til lille Maren, og den sinte, lille nissen som vokter onkel Pavels skatt i sørlandshuset, gikk rett til hjertet på et stort publikum av barn og voksne – sammen med Lille Grethe.

at en motstandsmann skal få se sitt nyfødte barn, og om mannen som ikke klarer å forhindre drapet. Den ytre handlingen hadde sin parallell i virkeligheten, men hovedsaken, det moralske dramaet, hadde Skouen diktet til selv. Med *Kalde spor* to år etter tok han så skrittet helt ut og laget en helt fiktiv historie om skyld og soning. Flyktningelosen Oddmund reiser opp i vinterfjellet for å holde dommedag over seg selv og det faktum at tolv mennesker mistet livet fordi han forlot dem i sjalusi da kjæresten hans ikke sluttet seg til dem som avtalte.

«SERIØS» LITTERATUR – «SERIØS» FILM

Sett i forhold til den øvrige produksjonen i årene fra 1955 til 1965, er de seriøse dramaene, «problemfilmene» som de i blant ble kalt i samtiden, en svært liten gruppe. Under 20 av de nærmere 90 filmene som hadde kinopremiere i denne perioden gjør noe som helst forsøk på å stille seg kritisk eller drøftende til menneskelige eller sosiale forhold.

Det begrensede antallet seriøse dramaer blir ennå mindre om vi tar bort filmatiseringene av litterære verk. Men ambisjonsnivået var det ikke noe å si på, om man ser på hvilke skjønnlitterære forfattere som ble filmatisert på 1950- og 60-tallet: Sigurd Hoel, Cora Sandel, Axel Kielland, Arnulf Øverland, Axel Jensen, Jens Bjørneboe, Henrik Ibsen, Terje Stigen – for å nevne de mest fremstående.

Da Tancred Ibsen gav seg i kast med Arnulf Øverlands skuespill med filmen *Venner* (1960), fant han et stoff som må ha gitt ham vingslag som i tidlige filmer. Hans versjon av sjalusidramaet mellom de to klatrervennene er overraskende og spennende og byr dessuten på gnistrende naturbilder fra Romsdalstindene, som måtte gjøre nytte som Rocky Mountains. Dessverre ble Ibsens siste film og hans livs prosjekt, *Vildanden* (1963), tyngt av en for stor ærefrykt for bestefarens dramatekst og anvisninger, med et preg av filmet teater som resultat.

Nils R. Müller, som fikk sitt gjennombrudd med ironisk-muntre lystspill fra etterkrigshverdagen, brukte sine betydelige filmkunnskaper på å filmatisere Jens Bjørneboes «Den onde hyrde» under tittelen *Tonny* (1962). I dystert sort-hvitt og med et spill mellom ytre og indre handling omsatte Müller mye av Bjørneboes innette raseri over sosial- og kriminalomsorg til effektive, om ikke behagelige bilder.

Av seriøse manuskripter, skrevet direkte med tanke på film, var det få. Arne Skouen utgjorde det nærmest konsekvente unntaket; bare *Herren og hans tjenere* er basert på litterært forelegg. Tidlig i perioden hadde Walter Fyrst og Leif Sinding gjort hvert sitt forsøk med henholdsvis den neorealistisk inspirerte *Hjem går vi ikke* (1955) og den langt mer konvensjonelle og nesten gammelmodige *Gylne ungdom* (1956).

Konvensjonell var derimot ikke Erik Løchens *Jakten* (1959). Trekanthistorien spiller fritt i tidsplan og fortellerstandpunkt, med samme hendelse fortalt fra ulike synsvinkler og delvis gjennom en kommentatorstemme, iblant rettet direkte til publikum. Det ambisiøse formeksperimentet gikk nok over hodet på mesteparten av publikum, men kritikerne roste den dristige spillefilmdebuten. Ukonvensjonell var også Arild Brinchmanns debut *Ut av mørket* (1958), om enn på en annen måte: Manus var skrevet av hans far, legen og forfatteren Alex Brinchmann, på initiativ av «Folkeaksjonen for de sinnssyke». Arild Brinchmann viste at han behersket filmens fortellerteknikk, og de kammerspillaktige scenene på sykehuset peker fram mot de senere film- og fjernsynsproduksjonene hans.

VII

KAPITTEL 7

Brudd og
kontinuitet

FILMOPPRØR OG KUNSTFILM

1964 ER ET VIKTIG ÅR i moderne norsk filmhistorie. En lang rekke små hendelser dette året skulle få store konsekvenser for filmen helt fram til i dag. I 1963 ble «Stønadsordningen av 1955» revidert, og de nye reglene begynte å gjelde året etter. Selv om 1964-ordningen i større grad åpnet for produksjon av kunstnerisk ambisiøs film, gjennom forhåndsvurdering av manus og produksjonskalkyle vurdert av det nyopprettede Statens Produksjonsutvalg, var filmproduksjonen ennå konsentrert om komedier og lystspill, samt noen sosiale dramaer inimellom som tok opp samfunnsproblemer. Nils R. Müller gjorde i disse årene flere samfunnskritiske filmer, der fengselsvesenet (*Tonny*, 1962), vekkelsesbevegelser (*Broder Gabrielsen*, 1966) og uteliggerne (*De ukjentes marked*, 1968) ble diskutert i filmform.

En av dem som nøt godt av den nye støtteordningen var Arne Skouen, som også på 60-tallet leverte en serie fremragende filmer. I 1963 hadde *Om Tilla* premiere, og med denne filmen påbegynte Skouen en filmtrilogi om psykisk skadde barn. I *Om Tilla* følger vi den stumme Tilla i terapi. Grunnen til at Tilla har trukket seg helt inn i seg selv og sluttet å snakke, er en gåte, som psykiateren imidlertid til slutt klarer å løse. Filmen om Tilla hører til Skouens aller vakreste, en dramatisk fortettet og spennende, men samtidig humanistisk hyllest til menneskenes evne til å redde andre. I de to andre filmene i trilogien, *Vaktpostene* (1965) og *Reisen til havet* (1966), utvikler Skouen temaet videre. Skouens produksjon var også på 1960-tallet vekselbruk, der mørkere dramaer ble fulgt av lyse komedier, men som så mange av de regissørene som debuterte rett etter krigen, skulle Skouen lage sin siste film helt i slutten av 1960-årene. Med det historiske dramaet *An-Magritt* (1969) satte Skouen strek for sin filmkarriere.

1960-tallet var en brytningstid, og en ny generasjon filmskapere begynte å slippe til i løpet av tiåret. Deres engasjement bidro til at

1960-årene ble et opprørs og forandringens tiår. Også de eldre filmarbeiderne var arge, ikke minst over aldri å bli rådspurt i saker som hadde med film å gjøre i stat og kommune. Fagforeningen Norsk Filmforbund fikk en stadig viktigere rolle, og forbundet sto sentralt i filmarbeidernes store boikottaksjon i 1964.

«DE 44»

I 1963 ble Otto Carlmar ansatt som produksjonsdirektør i Norsk Film A/S. Mange filmarbeidere følte det som et svik at filmens private forretningsmann nr. 1 nå skulle være leder for det statlig-kommunale selskapet, med sine spesielle kulturoppgaver. Carlmar startet da også med en sparelinje som blant annet medførte at lederen for selskapets kortfilmavdeling ble sagt opp.

26. juni 1964 hadde filmarbeiderne fått nok. I et åpent brev til styret i Norsk Film A/S, undertegnet «De 44», krevde filmarbeiderne at oppsigelsessaken måtte få en forsvarlig avklaring, og at Norsk Film A/S ble brakt over i en drift som tilfredsstilte kravene til et statlig-kommunalt produksjonsselskap. Inntil dette ble gjort nektet «De 44» å arbeide for selskapet. Boikotterklæringen utløste en stor pressede-batt, og «De 44» vokste raskt til 88, hvilket betydde at de aller fleste filmarbeidere boikottet selskapet. Etter en komplisert, langvarig og hissig strid vant filmarbeiderne gehør. Fra 1965 ble Filmforbundet, og dermed de utøvende kunstnerne, representert i selskapets styre, og da Carlmars kontrakt gikk ut i 1966, sto en filmforbundsrepresentant klar til å overta. Erik Borge ble både kunstnerisk og administrativ leder for selskapet, som dermed fikk sin første direktør fra de utøvende kunstneres rekke.

Andre halvdel av 1960-årene var en tid da filminstitusjonene gjennomgikk store endringer. Film stod også på dagsordenen i mange debatter, der ikke minst sensurdiskusjonene var store og høylytte. Mange unge følte

filmsensurens klipp i kunstnerisk sett verdifulle filmer som svært problematiske. Noen meter klipp i Ingmar Bergmans *Tjystnaden* (1962) vakte stor irritasjon og utløste dannelsen av organisasjonen «Fri Film». Filmklubbene begynte også å bli et stadig viktigere forum for de som var interesserte i filmen som en kunststart. Med tidsskriftet *Fant*, som utgav sitt første nummer i 1965, fikk mange av disse et nytt forum. En rekke av de nye regissørene som dukket opp i løpet av 1960-tallet deltok i sensurdiskusjonene eller i arbeidet med *Fant*. Felles hadde de ønsket om å lage en ny og mer modernistisk filmkunst. I første omgang ble det kortfilmen som merket forandringene.

FRI KORTFILM

Kortfilmen hadde sin storhetstid på kino i 1950-årene. Ulike oppdragsfilmer om industri, natur eller samfunnsspørsmål var vanlige som forfilmer på kino. Fritaket for luksusskatt, og de økonomiske fordeler dette medførte, gjorde kortfilmene interessante for kinoeierne. I 1955 ble det for første gang avsett en egen statsbevilgning til kortfilmproduksjon. Summen var meget beskjeden, og bevilgningene gikk utelukkende til matnyttige filmer. Det tema en film omhandlet avgjorde hvorvidt filmen fikk støtte eller ikke. Ønsket man å eksperimentere, eller uttrykke et stoff på en personlig måte, var man i beste tilfelle henvist til spillefilm. Filmnoveller eller filmdikt fikk ingen støtte og ble dermed ikke produsert.

I Norsk Filmforbund var misnøyen med dette stor. Med Erik Borge i spissen ble det i 1961 startet en aksjon for å endre vilkårene. Gjennom produksjonsselskapet ABC-Film A/S søkte Borge dette året om bevilgning til det kalte fri kunstnerisk kortfilm. Da avslaget kom ble det søkt på nytt, men med redusert søknadsbeløp. Med denne forsiktige protesten ønsket Borge å overtale staten til å akseptere kortfilmen som noe mer enn et rent opplysningsmedium. På tredje forsøket fikk Borge og

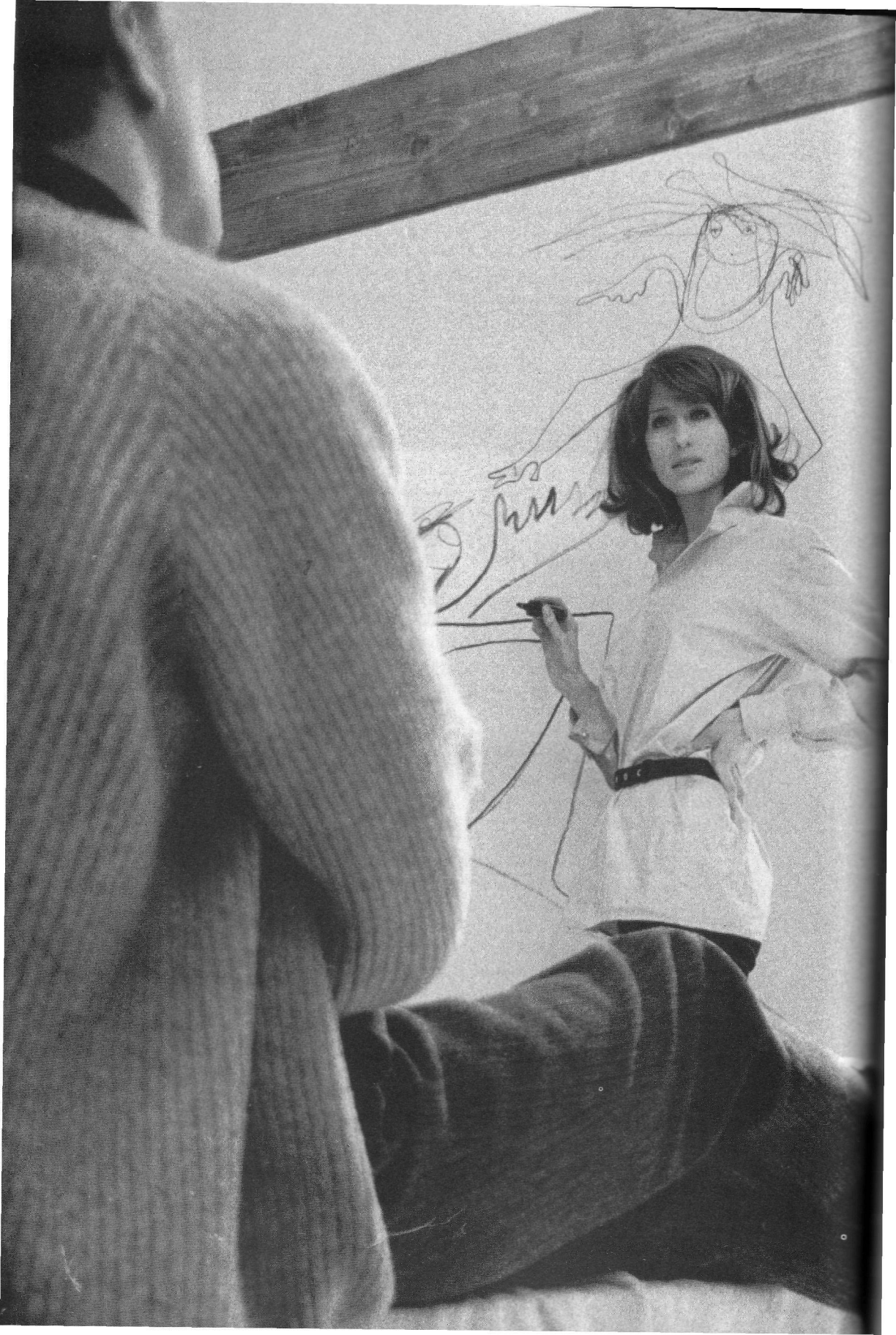
ABC-Film støtte, og filmen *Nedfall* (1964) ble den første frie kunstneriske kortfilmen i Norge. *Nedfall* manglet helt didaktisk fortellerstemme og opplysningskjerne. I stedet besto filmen av en rekke vakre impresjonistiske bilder fra Vestlandet, som på en indirekte måte fortalte om naturen og menneskets sårbarhet overfor atomtrusselen.

Nedfall bante veien for en ny type kortfilm her i landet, og etter at Kulturrådet fra 1965 øremerket midler til fri kunstnerisk kortfilm, vokste det fram en produksjon av filmnoveller og filmpoesi. Disse filmene fikk raskt distribusjonsproblemer, og etter at luksusskatten helt ble opphevet i 1969, forsvant kortfilmen fra kinoene. I filmklubbene fant imidlertid denne nye og eksperimentelle filmtypen sitt forum. Etablerte regissører som Bjørn Breigutu og Arnljot Berg lagde spennende filmer. Den nye generasjonen av filmskapere, som noen få år senere skulle gjøre sitt inntog i spillefilmsammenheng, kastet seg også over den nye muligheten til å lage filmer som var personlige og sinte, rare og vanskelige, kritiske og eksperimentelle.

Av de nye regissørene inntok Arild Kristo en spesiell rolle. Hans kortfilmer *Undergrunnen* (1966) og *Kristoball* (1967) var samfunnskritiske allegorier som vant prestisjetunge internasjonale priser. Kristo skildret en T-banereise eller en fotballkamp, men klippet inn bilder fra storpolitiske konflikter for å skape en kritisk kontrast til livet i det søvnige Norge. Kristos filmer var typiske gjennom sin indirekte, allegoriske form, og omkring seg samlet Kristo en rekke enda yngre filmentusiaster som han hjalp. Den 17 år gamle Oddvar Einarson debuterte med den meget Kristo-påvirkede *Odysse 68* (1968), som skildret et naturmenneskes kaotiske og brutale møte med den moderne storbyen.

LØKKEBERG OG LIV

Den nye friheten i forhold til både form og innhold skapte ny entusiasme, og den nye



modernistiske impulsen som preget den nye frie kunstneriske kortfilmen bante veien for en mer eksperimenterende holdning også i spillefilmen. På slutten av 1960-tallet og begynnelsen av 1970-tallet var norsk film i en kort tid inne i en modernistisk overgangsperiode. 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.

Løkkeberg hadde sin bakgrunn fra filmstudier i Paris i slutten av 1950-årene, og inspirasjonen fra Den Franske Nye Bølgen var åpenbar i debutfilmen *Liv* (1967). Filmen skildrer en dag i den unge fotomodellen Livs liv. Det er ingen vanlig dag, men en oppbruddsdag som endrer hele hennes tilværelse. Hun gjør opp med sin forlovede og sin far og blir seg bevisst det hule og meningsløse med modelljobben og menneskene i dette miljøet. Oppbruddstemningen forsterkes gjennom at Liv må finne seg et nytt sted å bo og gjennom vårløsningen som signaliserer en ny årstid, men filmens avslutning er ikke entydig positiv. Hennes hybeljakt mislykkes, og hun må vende tilbake til sitt rom i et rivningshus. I den tve-tydige sluttscenen sitter hun i et rom, omgitt av egne tegninger på veggene.

Liv er en livlig og leken kvinneskildring, med en modernistisk fragmentert og slentrende upretensjøs form. Inspirasjonen fra spesielt Jean-Luc Godard var åpenbar, noe Løkkebergs neste film gjorde enda mer tydelig. *Exit* (1970) er også fortellingen om en ung kvinnes oppbrudd fra et tradisjonelt kvinnebilde og kjønnsrollemønstre. Løkkebergs daværende hustru, Vibeke Løkkeberg, gjør også her en viktig skuespillerinnsats i hovedrollen.

MODERNISMENS GJENNOMBRUDD

Svømmelærerinnen Marias ekteskap i *Exit* er kaldt og dødt, og gjennom sin elsker blir hun

involvert i kriminelle handlinger. Etter et postran flykter hun og elskereren ut til en øy, men hun oppdager at elskerens holdninger er svært lik ektemannens. I filmens avslutning tas de to av politiet, men Maria umyndiggjøres og slipper tiltale. Vel hjemme vil ikke ektemannen tro på Marias historie, så i siste bilde skyter hun ham. Også denne avslutningen er likevel tvetydig og uklar, og det forblir usikkert om hun virkelig skyter ektemannen. Denne tvetydigheten og sluttprovokasjonen delte kritikerne i to leire. *Liv* var blitt mottatt svært positivt, men overfor *Exit* var kritikken mer blandet. De var reserverte overfor den nye modernistiske formen og den samfunnskritikken som indirekte ble servert gjennom fortellingen om Marias oppbrudd. Alle var imidlertid enige om at man her hadde den første virkelige manifestasjon på en moderne, avansert norsk filmkunst.

Tradisjonelt hadde det vært lite rom for modernistiske eksperimenter i norsk film. Erik Løchens *Jakten* fra 1959 har blitt stående som det ene vellykkede eksemplet på en djerv modernistisk norsk spillefilm. Pål Løkkeberg tok med *Liv* og *Exit* opp arven fra Løchen, i to spenstige filmer som overlot mye til tilskuerne. Publikum måtte selv avslutte fortellingene og fylle de hull som fantes. I motsetning til komediene og dramaene fikk man ikke servert alt, og filmene til Løkkeberg var mer splittede og fragmenterte i formen enn tidligere filmer.

Få filmer har fått så mye oppmerksomhet under innspillingen som *Exit*, men Løkkeberg selv forlot filmen for teateret etter denne filmen. Likevel var hans to filmer viktige, ikke minst som forbilder for en ny filmgenerasjon. Utfordringen fra Løkkeberg ble ført videre i flere filmer, der en sterk ny modernistisk impuls kom til uttrykk. Lasse Henriksens prisbelønte *Love is War* (1970), Erik Løchens *Motforestilling* (1972) og Jan Erik Dürings *Knut Formos siste jakt* (1973) appellerte til mange yngre i byene. Den modernistiske brytningstiden skulle imidlertid vise seg å bli

Pål Løkkeberg hadde sin bakgrunn fra filmstudier i Paris i slutten av 1950-årene, og inspirasjonen fra ny fransk film var åpenbar i debutfilmen *Liv* (1967). Filmen skildrer en dag i den unge fotomodellen Livs liv. *Liv* er en livlig og leken kvinneskildring, med en modernistisk og slentrende upretensjøs form.

kort. På 70-tallet ble dagskravet en mer politisk engasjert og didaktisk sosialrealistisk filmtype. Den modernistiske filmen ble raskt erstattet av en helt annen type film, og først på 80-tallet kom en rekke filmer som knyttet an til filmene i den korte modernistiske overgangsperioden.

INN I 1970-ÅRENE

I 1960 begynte NRK regulære fjernsynssendinger. Innen tiåret var ute, hadde mesteparten av landet fjernsynsdekning. I 1960 noterte norske kinoer 35 millioner besøk, i 1970 var besøket omtrent halvert, til 18,5 millioner. Allerede i 1962 gikk 65 prosent av norske kinoer med underskudd. Folk hadde sluttet å «gå på kino» for den sosiale atspredelsens skyld. Ved inngangen til 1970-årene gikk publikum for å se en bestemt film som interesserte nok til å lokke dem bort fra TV-stolen – eller fra bilturen, hytta eller andre av de nye fritidsvanene.

«Gamle» filmfolk var i ferd med å gi seg. Både Arne Skouen, Nils-Reinhardt Christensen og Øyvind Vennerød laget sine siste filmer i 1969. Fra utlandet strømmet impulsene på. Den Franske Nye Bølgen hadde fortsatt vind i seilene, og Den Nye Tyske Filmen beviste at generasjonsskiftet kunne innebære et kunstnerisk løft. Strømningene ble båret til landet av filmfolk fra filmskoler utenlands og skulle få betydning for norske filmfolks – og norsk films – selvilde i årene som kom.

FILM SOM KULTUR

Selv om situasjonen for film og kino i Norge var blitt drastisk endret på ti år, syntes 1970-årene å betegne en ny giv og overgang til en ny epoke, snarere enn å markere gravølet over den norske filmen og det norske kinosystemet. Den dramatiske nedgangen i kinobesøket resulterte nemlig i et tilsynelatende paradoks: Etter hvert som besøket sank, steg film og kino i offentlig anseelse og status. Årsaken lå nettopp i at verken filmproduksjon eller

kinodrift hadde noen sjanse til å overleve på kommersielle vilkår i den nye situasjonen. Dermed kom de kulturelle argumentene for film og kino i forgrunnen. Fra en kommersiell *kinokultur*, med hovedvekt på å tilfredsstille etterspørselen etter masseunderholdning, utviklet det seg i Norge på 1970-tallet en stadig mer raffinert *filmkultur*, der filmen som kunstart og kulturytring ble et mål i seg selv.

Ute i samfunnet hadde også filmens anseelse som kulturytring økt gradvis. Det endelige beviset var kanhende NRK-Fjernsynets månedlige sendinger «I objektivet» – film for «spesielt interesserte», med kåseripregede innledninger. Filmklubbene flørte og dannet sitt eget forbund i 1968. Det frittstående filmtidsskriftet *Fant* hadde kommet ut siden 1965, det første slike forsøket siden *Filmdebatt*, *Kulturfilmen* og *Kirke* og film hadde måttet gi opp etter få år midt på 1950-tallet. Og i avisene var filmanmelderne på vei fra å forstå sin oppgave som forbrukerveiledere til å bli smaksdommere.

KINOENE OMDEFINERER SEG SELV

Besøksutviklingen hadde fratatt kinoene rollen som «kommunal melkeku» i løpet av første halvdel av 1960-årene. Med stigende årlige underskudd reiste de kravet om å få fjernet «luksusskatten» på kinobilletter. Som argument fremhevet blant annet kinoene sine oppgaver i det lokale kulturbildet. Stortinget besluttet å frafalle kinoskatten fra 1969, og samtidig ble kinoene fritatt for den nye merverdiavgiften, i likhet med andre «kulturprodukter» som bøker og teaterbilletter.

Da kinoene i 1971 dannet Norsk kino- og filmfond, lå det klare kulturpolitiske forpliktelser og konkrete kvalitetsmål til grunn. Det felles tiltaksfondet på 2-3 millioner kroner årlig finansierte støtte til visning av kvalitetsfilm og tiltak for småkinoer, barnefilmstøtte og skolekinotiltak, opplæring av kinosjefer og kinopersonale. Et særlig markant tiltak var Den norske filmfestivalen. Fra starten, som et

idyllisk bransjetreff med pressedeltagelse i Drøbak i 1973, har filmfestivalen slått rot i Haugesund (fra 1984) og blitt en nasjonal kulturbegivenhet, med utdelingen av Amanda-prisene (fra 1985) som et høydepunkt av publisitet for norsk film.

Med opprettelsen av Norsk kino- og filmfond markerte også kino-Norge sitt definitive farvel med norsk filmproduksjon. Opprinnelig hadde tanken med fondet vært å erstatte den direkte finansieringen av norsk filmproduksjon over statsbudsjettet med en avgift på billettsalget på kino. Etter beregningene ville det i 1967-68 gitt et fond på 15-20 millioner kroner til filmproduksjon. Verken staten eller de private filmdistributørene ville imidlertid gå med på forslaget om et stort filmfond. Kino- og filmfondet ble derfor en langt mer beskjeden utgave av den opprinnelige visjonen og utelukkende viet kinoenes egne oppgaver.

STATEN UTDYPER SITT ENGASJEMENT

Utover 1970-tallet økte staten på sin side engasjementet i filmproduksjonen gjennom en serie betydelige løft og en rekke mindre, utfyllende tiltak: I 1971-73 utvidet staten sin aksjepost i Norsk Film A/S til 66 prosent, bidro til refinansieringen av selskapet og ga det den første egne kvoten med produksjonsmidler over statsbudsjettet. Norsk Filmråd ble opprettet som et alternativ til forslaget om det «store» filmfondet (1968), Bygdekinoen ble hel-statlig og overført til Statens filmsentral (1968), Norsk Barnefilmnemnd ble reorganisert (1970) og fikk eget budsjett (1973), Norsk Film A/S fikk en opplærings- og utviklingsavdeling, Studieavdelingen (1973), Statens kortfilmutvalg, med ansvar å fordele statsstøtten til kortfilm, ble overført til Statens filmsentral (1973) og Statens skolekinoutvalg ble opprettet (1974).

Symptomatisk for det stigende statlige bidraget var at to tredeler av all norsk spillefilmproduksjon i 1970-årene ble finansiert med

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 all norsk film. Revisjonen av stønadsordningen i 1964 hadde bidratt til dreiningen. Selv om produksjonsgarantiene ble innvilget etter en forhåndsvurdering av manus og kalkyle, markerte den et pendelslag tilbake mot 1950-ordningens generøse prinsipp om at filmprodusentene skulle få dekket sine faktiske kostnader.

MANUSKRISE

Dermed lå forholdene tilsynelatende vel til rette for videre norsk filmproduksjon utover på 1970-tallet. Men i produksjonsmiljøet var det likevel undertoner å høre preget av misnøye og kritikk.

Under 1964-ordningen hadde Statens spillefilmproduksjonsutvalg og dets fem medlemmer den avgjørende oppgaven med å vurdere hvem som skulle få den ettertraktede forhåndsgarantien. Ved inngangen til 1970-årene ble utvalget kritisert både for å mangle filmfaglig innsikt og skjønn og for å klatte ut bevilgningene i for små beløp på for mange prosjekter. I utvalget var oppfatningen av situasjonen en annen: «I min formannstid i [spillefilm]produksjonsutvalget hadde jeg som oppgave i løpet av 5 år å lese over 200 manuskripter. Mye var bra, noe var godt, men ikke et eneste fikk meg til å hoppe i taket av glede», skrev direktøren i Norsk filminstitutt, Jon Stenklev, i 1977. Dermed satte han også navn på en svakhet i den norske filmproduksjonen som har blitt påpekt langt inn på 1990-tallet.

«Manuskriptkrisen» har forbindelseslinjer til den såkalte *auteur*-teorien, som skulle bli retningsgivende for mye av norsk filmproduksjon fra slutten av 1960-årene. «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. Idéen har røtter i romantikkens kunstnersyn. Som ideologi for filmproduksjon fikk den sin utforming blant unge intellektuelle rundt det franske film-tidsskriftet *Cahiers du cinéma* midt på 1950-tallet. Da disse filmentusiastene også viste at de – ofte i nært samarbeid med venner og meningsfeller – kunne omsette sine teorier i severdig film, fikk *auteur*-ideologien betydelig gjennomslagskraft fra årene rundt 1960.

Parallelt med idéen om «filmkunst for film-kunstens skyld» gikk forlengelsen av en tradisjon fra Georg Brandes' og Henrik Ibsens krav om å bruke kunsten til «å sette problemer under debatt». I norsk filmproduksjon har denne oppfatningen ført til verk med en sterk sosialrealistisk tendens. En del av filmene på sent 1950-tall og tidlig 1960-tall framviste slike trekk. Ti år senere dukket de opp igjen med fornyet styrke, inspirert av studentopp-røret og generasjonskonfliktene etter 1968. Så, i løpet av første halvdel av 1980-årene, svingte pendelen tilbake til den mer publi-kumsorienterte filmen igjen.

TO TVERRSNITT

Mye av det som skjedde med den norske filmen fra omkring 1970 kan illustreres ved to filmskaperes samlede verk.

Med åtte filmer på 17 år er Oddvar Bull Tuhus et barometer på svingninger og utvikling i norsk film fra 1970-tall til 1990-tall. Tuhus' debutfilm *Rødblått Paradis* (1971) var forankret i det sosialrealistiske perspektivet, med beskrivelsen av den unge sosialarbeideren Per som forsøker å finne en personlig identitet og sin plass i samfunnet. Brå handlingskast og en episodepreget form fortalte samtidig om inspirasjon fra fransk nybølge. Med studien av fire menneskers kretsing rundt hverandre på fyrøya i havgapet i *Maria Marusjka* (1973) sikret han seg Filmkritikerprisen. Filmgjendiktningen av Kjell Askildsens roman «Om-givelser» hadde både et personlig filmuttrykk og en oppriktig respekt for forfatterens tekst.

Med *Streik!* (1975), filmatiseringen av Tor Obrestads dokumentarroman, forflyttet Tuhus imidlertid tyngdepunktet fra realisme over til noe nær en revolusjonær kritikk. Beskt samfunnskritisk i innhold, og preget av skue-spillerkrefter fra radikale frie teatergrupper, ble *Streik!* valgt ut til den prestisjetunge «Regissørenes fjorten dager»-serien i Cannes samme år.

I *Angst* (1976) vendte Oddvar Bull Tuhus stilsikkert tilbake til temaene psykologisk klaustrofobi og truende inntrenger som han tidligere hadde streift i *Maria Marusjka*. Så, ved inngangen til 1980-årene, markerte han en klar vending mot å få et publikum i tale med tre filmer på rad fra ungdomsmiljø – *1958* (1980), *Fifty Fifty* (1982) og *Hockey feber* (1983). Med spenningsfilmen *Blücher* (1988) befestet han oppbruddet fra det foregående tiåret.

Også som senere formann i Norsk Filmforbund, filmarbeidernes interesse- og fagorganisasjon, ble Tuhus den mest markante «veiviseren inn i 1980-tallet» i det norske film-miljøet. Denne linjen videreførte han også som den første produksjonskonsulenten for spillefilm i Norsk filminstitutt i årene 1991-94.

En annen veiviser gjennom første del av denne epoken er Pål Bang-Hansen, som utforsket nær sagt alle de aktuelle fortellergenrene fra slutten av 1960-tallet til utgangen av 1970-årene. Hos Bang-Hansen er byråkratiet og «systemets» overgrep mot enkeltmennesket et sentralt tema.

Pål Bang-Hansen kom til filmen som barne-skuespiller. Etter filmstudier i Italia og anmeldervirksomhet i Arbeiderbladet debuterte han som regissør med *Skrift i sne* (1966). Den nokså sekstitalls-tradisjonelle beretningen om kulturjournalistens midtlivskrise ble etterfulgt av den «svarte komedien» om overvåknings-agenten *Douglas* (1970), en ganske småborgerlig drittsekk i hemmelig tjeneste, midt i den norske hverdagen. De mer synlige hverdags-

maktmenneskene og -byråkratene fikk sitt pass påskrevet i komedien *Norske byggeklosser* (1972). Brå død og brå forelskelse tjente egentlig som påskudd for en ganske besk satire over statusstrebing, politisk opportuniste og andre samtidsfenomener i *Kanarifuglen* (1973).

Hvis «puslespillet *Kanarifuglen*» (Bang-Hansen) hadde problemer med å definere sin genre, var kriminalmotivet tydelig markert i *Bortreist på ubestemt tid* (1974). Den autentiske historien om den litt for anstendig og ærlig AUF-formannen som blir syndebykk for sine partifeller i *Kronprinsen* (1979) ble Bang-Hansens farvel med spillefilmen. Som film-anmelder i NRK har han vært påtagelig mindre meningsglad enn som filmskaper, i respekt for monopoles makt over meninger.

GENRER I SYTTIÅRENE

Da Kirke- og undervisningsdepartementet i 1981 la fram stortingsmeldingen «Filmen og samfunnet», ble filmproduksjonen i 1970-årene

sammenfattet i genre-kategoriene underholdningsfilm (24 produksjoner), nåtidsdramaer (38), historie/litterær film (18), barne- og ungdomsfilm (13) og dokumentar/debattfilm (6).

Oversikten illustrerer en dreining bort fra 1960-tallets publikumsfilm, over mot den individuelle og seriøse idé- og meningsfilmen. Samtidig viser den at endringene i tema ikke samsvarte med publikums smak. Mens underholdningsfilm og barne- og ungdomsfilm i gjennomsnitt hadde en billettinntekt på 2,3 til 2,4 millioner kroner pr. film, oppnådde

nåtidsdramaene 470.000 kroner og dokumentar/debattfilmene 71.000 kroner hver i gjennomsnittsinntekt.

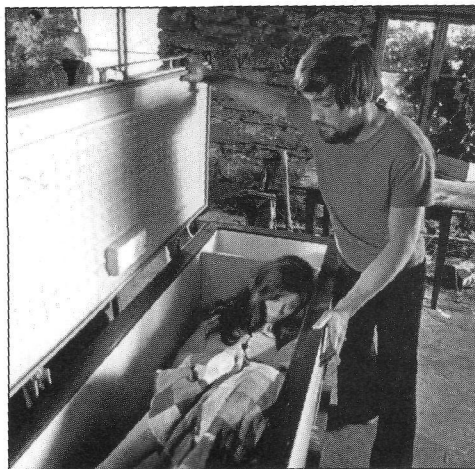
«Underholdningsfilmene» var i første rekke preget av komedier. 1970-årene var *Olsenbandens* tiår. Komedieserien kom med et nytt kapittel så å si hvert år; 13 filmer på 14 år fra og med 1969. De danske sujtene ble omplantet til norske forhold av Teamfilm A/S. Egon, Kjell og Benny, i Arve Opsahls, Carsten Byhrings og Sverre Holms skikkelser, trakk regelmessig en halv million nordmenn eller mer til kinoene. Rolv Wesenlunds sørgmodig-færete gummiansikt var å se i en rekke komedier og farser, og både Bør Børson og Marve

Fleksnes ble også folkelig felleseie. Samtidig ble samspillet mellom filmen og annen populærunderholdning stadig mer intimt gjennom fjernsynets eksponering av og avisers og ukebladens stigende fokusering på kjendisene.

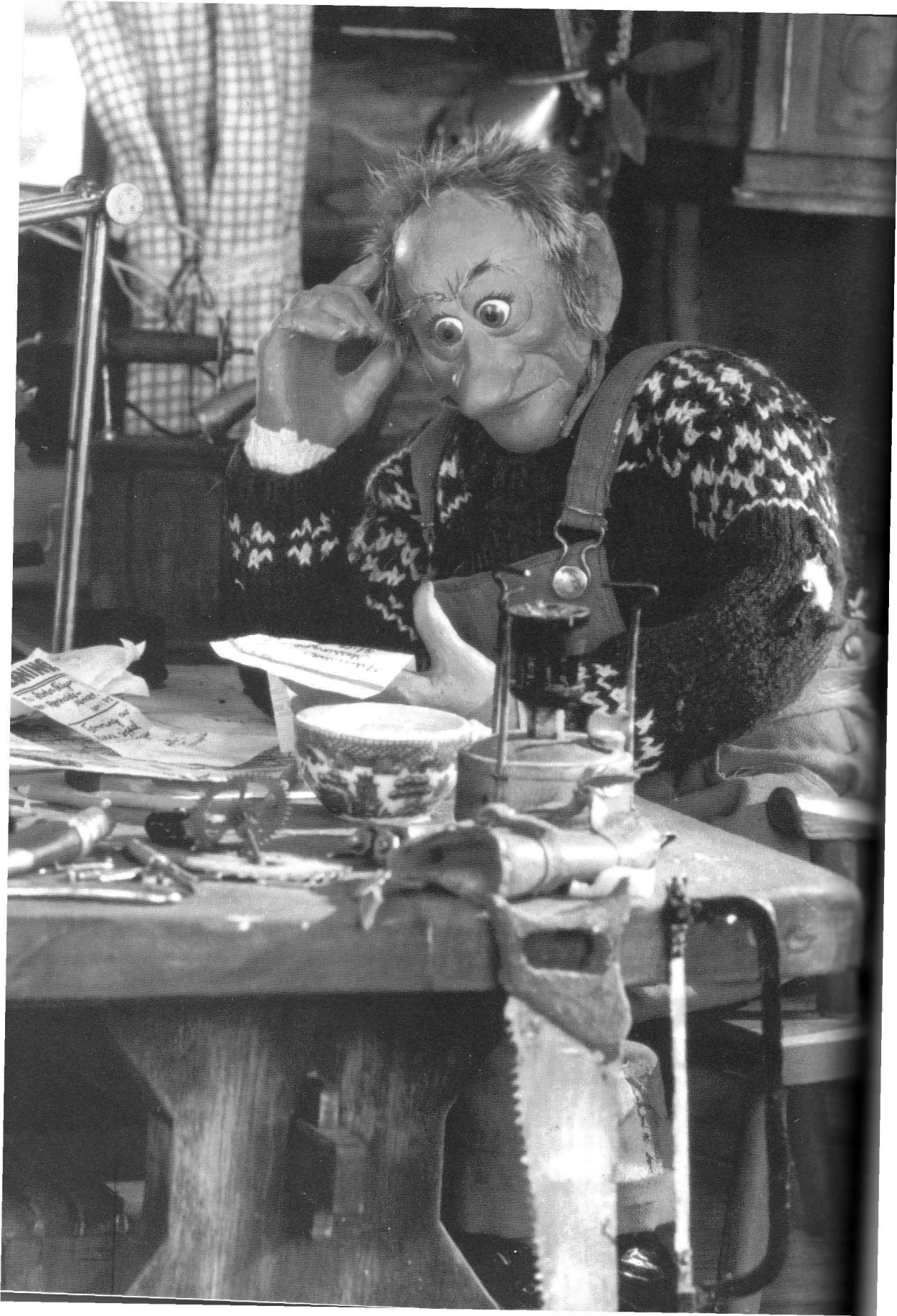
Et særtilfelle utgjør likevel *Flåklypa Grand Prix* (1975).

Ivo Caprino hadde arbeidet med sin egen, «hemmelige» teknikk for dukke-animasjon siden straks etter krigen. Med svimlende og prikkfri teknikk og yr oppfinnsomhet i turbo-tempo tok han spranget og egenfinansierte sin helaftens dukkefilm. Reodor Felgens, Solan Gundersens og Ludvigs kappløp mot den sleipe Rudolf Blodstrupmoen er anslagsvis sett av tre millioner nordmenn og er tidens største norske filmsuksess.

Litteraturfilmatiseringene omfatter fortrinnsvis kanonisert norsk litteratur, med tre Tarjei Vesaas-filmatiseringer og to filmer etter Amalie



Pål Bang-Hansen regisserte bl.a. *Bortreist på ubestemt tid* (1974), et kriminaldrama om maleren Alex som tar livet av sin kone Christina og plasserer henne i fryseboksen i kjelleren.



Skrams romaner. Det er likevel et tankekorst av de to mest kunstnerisk vellykkede filmatiseringene av norsk litteratur er utført av utlendinger – Henning Carlsens versjon av Knut Hamsuns *Sult* (1966) og Witold Leszczynskis polske gjendiktning av Tarjei Vesaas' *Fuglane* (*Zywot Mateusza*, 1968).

DET «STORE ÅRET» 1975

«Flåklipa-året» var den norske filmens høydepunkt etter innføringen av fjernsynet. Nærmere 3,9 millioner kinobesøk og nesten 21 prosent av totalbesøket ble registrert på norske filmer. Og de 14 norske filmene dette året – nok en rekord – illustrerer på mange måter kombinasjonen av tradisjonsbekreftelse og kontinuitetsbrudd i norsk film på 1970-tallet.

Underholdningsfilmen stod sterkt i bildet, med *Flåklipa Grand Prix* og *Olsen-bandens siste bedrifter* (Knut Andersen) i teten. Bo Hermanssons *Skraphandlerne* var basert på en britisk fjernsynssuksess; senere ble samme opplegg benyttet til den svenske fjernsynsserien om «Albert og Herbert». Scenesuksesser overført til film var representert ved de to revyfilmene *Einar Schankes gledeshus* (Einar Schanke) og *Glade vrinsk* (Knut Bohwim). Revyartister var det også i årets barnefilm, *Tut og kjør* (Knut Bohwim), men filmen ble en anmasende og ganske flau affære.

På dramasisden var kjærlighetstemaet gjennomgående: I Arild Kristos ujevne, men filmatisk utstuderte *Eddie & Suzanne*, i Eldar Einarsons krigs- og kjærlighetstidstragedie *Faneflukt*, i Nils R. Müllers *Min Marion* – hans avskjed med kinolrerretet – og i Sverre Udnæs' ambisiøse og djervt anlagte historie- og litteraturfilmatisering *Fru Inger til Østråt*.

Samfunnskritisk og med radikal pekefinger hevet gikk Solve Skagen og Malte Wadman løs på spørsmålet om *Hvem eier Tjysedal?* – i ren og langtrukken dokumentarisme. Dramatisering av virkelige hendelser og et

litterært forelegg ga *Streik!* (Oddvar Bull Tuhus) et spenstigere og mindre doktrinært preg. Men mest spenstig og mest nyskapende i 1975 var likevel Anja Breiens bidrag til kvinneåret i *Hustruer*. Friskt og fornyende stilte Breien og «hustruene» Anne Marie Ottersen, Katja Medbøe og Frøydis Armand spørsmålet «hva ville skje hvis jenter oppførte seg som mannfolk?» Svaret, i improviserende dokumentarstil, ga Breien internasjonalt ry som feministisk filmskaper.

ETABLERTE PRODUSENTER

I årene fra 1960 til 1969 stod 25 forskjellige produksjonsselskaper bak i alt 68 norske filminnspillinger. 16 av selskapene laget bare én film. I 1981 kunne derimot Kirke- og undervisningsdepartementet slå fast at «de etablerte produsentene» Norsk Film A/S, Teamfilm A/S og EMI-Produksjon A/S hadde laget i alt 75 av de 99 filmene som hadde hatt premiere i løpet av 1970-årene. Det var kommet en viss stabilitet i produksjonsmiljøet.

Etter at «De 44»s opprør ble kronet med endelig seier i 1966, og filmfolkene kandidat, Erik Borge, tok plass i direktørstolen i Norsk Film A/S, lanserte «kunstnerdirektøren» Borge sine ambisiøse planer for Norsk Film A/S ved å presentere tre debutanter i én film. Den sammensatte novellefilmen *Dager fra 1000 år* (1970) bestod av Anja Breiens bidrag *Vokse opp*, hennes første behandling av sagnet om Hustedalsrypa, Egil Kolstøs ekspressionistiske drop-out-historie *Hvis du bærer på en hjertesorg* og Espen Thorstensons *Mira*, en forsmak på hans vedvarende interesse for å skildre barn.

Staten økte sitt engasjement på eiersiden til to tredeler av aksjekapitalen og sanerte Norsk Film A/S' gjeld i to omganger. I tillegg fikk selskapet et fast inntektsgrunnlag ved at det fra 1973 fikk en årlig sum penger til produksjon av film, og fra året etter også et direkte driftstilskudd, begge deler direkte over statsbudsjettet. Finansieringen av selskapet

Flåklipa Grand Prix (Ivo Caprino, 1975). Med svimlende og prikkfri teknikk og yr oppfinnsomhet tok Caprino spranget og egenfinansierte denne helafstens dukkefilmen etter et manus av Kjell Aukrust. Reodor Felgens kappløp er anslagsvis sett av tre millioner nordmenn og er tidenes største norske filmsuksess.

kom dermed til å ligne mye på de store institusjonsteatrene, og da Kirke- og undervisningsdepartementet i 1974 la fram den første stortingsmeldingen «Om ny kulturpolitikk», var Norsk Film A/S utpekt til sentrum i «et rikt og samlende filmmiljø i kontinuerlig aktivitet».

Nær halvparten av filmene fra 1970-årene var produsert av Norsk Film A/S. 16 av de 42 filmene var samproduksjoner, enten med utlandet eller med andre norske produsenter. Norsk Film A/S' egen produksjon på 2-3 filmer pr. år viser hvordan en del yngre regissører fikk utviklings- og vekstvilkår på Jar: Anja Breien med fire filmer produsert av Norsk Film A/S, Oddvar Bull Tuhus og Erik Solbakken med tre hver, og Arnljot Berg, Per Blom, Sverre Udnæs og Ola Solum med to filmer hver. Både som utklekkingsanstalt og som «teknisk produsent» for mer rutinererte kolleger befestet Norsk Film A/S sin stilling i løpet av 1970-årene. Betydelige investeringer i teknisk utstyr og et nytt opptaksstudio betydde at mye av norsk filmproduksjon fikk Jar som base.

GYNGENE OG KARUSELLEN

Teamfilm A/S ble etablert i 1962 av de tre kollegene Knut Andersen, Knut Bohwim og Mattis Mathiesen. De to første etablerte seg raskt som regissører i det nye selskapet, med Mathiesen som sjefsfotograf. I en periode var veteranen Tancred Ibsen en inspirasjonskilde i selskapet, og forfatteren Sigbjørn Hølmebakk skrev flere manuskripter for Teamfilm. I lokalene i Keyzers gate i Oslo sentrum hadde selskapet et helt lite filmstudio.

Teamfilm gjorde «gyngene og karusellen» til erklært programpolitikk: Publikumslagerne skulle finansiere mer kunstnerisk ambisiøse prosjekter. Filmene om Olsen-banden dannet ryggraden i Teamfilms produksjon. Med den økonomiske sikkerheten som disse filmene ga, stod Teamfilm bak en lang serie filmer med historisk eller litterært motiv gjennom

en 20-årsperiode, fra Tancred Ibsens filmatisering av *Vildanden* (1963, i samproduksjon med Norsk Film A/S) til Knut Andersens *Karjolsteinen* (1977), etter Sigbjørn Hølmebakks roman. En del filmskapere fikk sin første sjans med originalmanuskripter hos Teamfilm A/S, fra Nicole Macés lekne trekanthistorie med uventet utgang, *3* (1971), til teatermannen Gianni Lepres dystre og foruroligende *Henrys bakværelse* (1982).

Etter å ha svidd fingrene på jappetidens medieeventyr og forsøkt å finne en nisje ved å videreutvikle fjernsynsserier til spillefilmformat, gikk Teamfilm A/S i likvidasjon i 1995. Selskapets siste filmer kom alle fra den lille skjermen – komediene *Viva Villaveien!* (Tor M. Tørstad, 1989) og *Fredrikssons fabrikk – The Movie* (Bo Hermansson, 1994), samt det sikre pubertetsportrettet *Frida - med hjertet i hånden* (Berit Nesheim, 1991).

STALL MONN-IVERSEN

Også EMI-Produksjon A/S balanserte mellom det populære og det ambisiøse. Selskapet laget 21 filmer på 15 år fra 1965, med en særlig aktiv periode midt på 1970-tallet. Bak initialene i firmanavnet stod den utrettelige kultur-entreprenøren Egil Monn-Iversen. Monn-Iversen var komponist og musikkteaterleder, og med ham gjorde musikalen sitt inntog i norsk film med *Bør Børson jr.* (Jan Erik Düring, 1974), *Ungen* (Barthold Halle, 1974) og *Bør Børson II* (Stein Roger Bull, 1976). Fra populære fjernsynsserier med engelsk opphav kom *Den siste Fleksnes* (Bo Hermansson, 1974) og *Skraphandlerne* (1975) til kinoene.

Men samtidig åpnet Monn-Iversen veien for mange teater- og fjernsynsfolk med vektigere budskap enn hva «boksen» kunne formidle: Pål Bang-Hansen, Rolf Clemens (*Pike med hvit ball* og *Klimaks*, begge 1965), Barthold Halle (*Afrikaneren*, 1966, og *Ungen*). Teater- og fjernsynsregissøren og dramatiker Sverre Udnæs laget sine to eneste spillefilmer for

EMI-Produksjon, *Fru Inger til Østråt* (1975) og det lavmælte generasjons-kammerspillet *Øyeblikket* (1977).

DE «IKKE-ETABLERTE»

Omleggingen av stønadsordningen i 1964 medførte en viss taktisk «skrivning for utvalget»: Enkelte søkere kunne mistenkes for å spekulere i hva slags filmer utvalgets medlemmer ville være tilbøyelige til å støtte. Men samtidig økte den utvidede garantiordningen søkerens kunstneriske frihet.

Filmskapere uten et etablert produksjonsselskap i ryggen fikk nye muligheter, og en del av dem etablerte sine egne produksjonsgrupper og selskaper. Fra 1973 var det god fornuft i å danne egne produksjonsselskaper: Med en fast tariffavtale og standardhonorarer var det mer å tjene på å være jevnt i gang med filmarbeid enn ved den ene, store suksessen på kino.

Flere av disse gruppene hadde likevel et både fagpolitisk og samfunnspolitisk tilsnitt. Tidlig på 1970-tallet uttalte Per Blom på vegne av kollegene Anja Breien, Oddvar Bull Tuhus, Espen Thorstenson, Gunnar Svensrud og Ola Solum i Vampyrfilm-gruppa at deres mål var «å erobre Norsk Film innenfra». Og riktig nok – gruppas medlemmer laget ikke mindre enn ni spillefilmer på Jar gjennom 1970-årene. Men noen avgjørende innvirkning på beslutninger i selskapet fikk de neppe. Vampyrfilms eneste egne produksjoner ble Espen Thorstensons to *Mormor*-filmer (1977 og 1979, etter Anne-Cath. Vestlys barnebøker) – i samproduksjon med Norsk Film A/S. Midt på 1970-tallet dannet Tuhus,

produsenten Bente Erichsen og innspillingslederen Lasse Glomm selskapet Marcusfilm A/S, oppkalt etter arbeiderlederen Marcus Thrane. Midt på 1980-tallet hadde Marcusfilm A/S utviklet seg til et veletablert produksjonsselskap, under ledelse av Bente Erichsen, med Lasse Glomm og senere også Erichsen selv som regissører.

POLITISK FILM

Som i kulturlivet forøvrig ble det ganske lille norske filmmiljøet politisk opphetet på 1970-tallet. Så mye revolusjonær filmretorikk ble det likevel ikke. Tidsskriften *Filmavisa* inntok en stund et korrekt klassestandpunkt, før det



På kinolerretet slo revolusjonsperioden mest markert ut i form av Hans Otto Nicolayssens *Kjærleikens fergereiser* (1979), etter Edvard Hoems roman. Filmen tok utgangspunkt i romanens tema om distriktsnedleggelse og valget mellom resignasjon og motstand.

gikk over til å publisere lange og (ut)studerte teoriartikler om filmestetikk. På kinolerretet slo revolusjonsperioden mest markert ut i form av Hans Otto Nicolayssens *Kjærleikens fergereiser* (1979), etter Edvard Hoems roman. Filmen beholdt romanens tema om «distriktsnedleggelse» og valget mellom resignasjon og motstand, men spedde litt for flittig på med klisjéer.

Sterkest slo den politiske mobiliseringen i filmmiljøet ut i dokumentarfilmene. Den norsk-svenske duoen Solve Skagen og Malte Wadman stod bak tre lange dokumentar-

angrep på monopolkapitalisme og politisk manipulasjon: *Hvem eier Tjyssedal?* (1975) tok opp situasjonen i et lite lokalsamfunn når utenlandske eiere truer med å nedlegge hjørnesteinsbedriften. *Stå på!* (1976) og *Tvers igjennom lov* (1979) handlet begge om arbeidskonflikten på Norsk Hamnerverk, der oppsigelse på politisk grunnlag var det sentrale stridsspørsmålet. *Tvers igjennom lov* ble distribuert på kino sammen med *Bravo! Bravo!*, et satirisk blikk på «oljeeventyret» i Nordsjøen, aktualisert gjennom den ukontrollerte utblåsningen på Ekkofisk-feltet året før. Filmene ble distribuert på 16mm, i «alternativ distribusjon» gjennom det radikale initiativet Norsk Filmsenter, som tok opp tanken fra arbeiderbevegelsens forsøk på mobilisering med film i 1930-årene og brukte den på 1970-årenes kamp mot EEC og amerikansk krigføring i Vietnam.

ANARKISTISK KARNEVAL

Anarkistisk snarere enn revolusjonær var Svend Wams og Petter Vennerøds inntreden på den norske filmarenaen med *Lasse & Geir* (1976). Wam hadde tidligere laget filmer sammen med studiekolleger fra svensk filmskole, og med nedtur-portrettet av de to rotløse ungdommene i «drabantby-helvetet» hentet han seg Kritikerprisen. De fandanivoldske ungdomsportrettene, fremført i aggressive sprut og støt, fortsatte med *Det tause flertall* (1979). Tittelen indikerer et gjennomgående tema hos Wam og Vennerød, angsten for det borgerlige tyranniet.

Wam og Vennerøds fremste stilistiske særtrekk, pendlingen mellom drøm og virkelighet, potens og avmakt i episodisk form, gjenspeiles også i *Hvem har bestemt?* (1978). Med trilogen «Sangen om den knuste drømmen» (*Åpen framtid*, 1981, *Adjo solidaritet*, 1985, og *Drømmeslottet*, 1986) tok W&V «dessertgenerasjonen» i nakken og postulerte svekne frihetsidealer og feig borgerliggjøring. Men Mefistofilm-duoen kunne også lage såpeboblelette forsøk på politisk satire som *Julia, Julia*

(1981) eller burlesk komedie som *Bryllupsfesten* (1989), med 400.000 besøk og en av de tre best besøkte norske filmene på 1980-tallet.

Wam og Vennerøds filmer har et umiskjennelig preg, en kombinasjon av hysteri, drømmeflukt og skånselsløs poengerterhet inntil det ubehagelige. Formen er fragmentarisk; glitrende opptrinn avløses av trassige postulater. De tidlige filmene domineres av filmskaperne og deres klan av meningsfeller og venner i rollene, senere ble en stall av faste skuespillere gjennomgangsfigurer. «Frihetens karneval» hos Wam og Vennerød består av sterkt personlige, spissformulerte situasjoner og påstander om samfunnet. De avviser realisme som målestokk og har skapt sine egne filmunivers, der personene settes i ekstreme situasjoner som avslører de skjulte og undertrykte sidene ved dem. Dermed skaper W&V lukkede visjoner, som tilskueren må akseptere eller forkaste i sin helhet: Å se en Wam og Vennerød-film blir et spørsmål om å dele eller avvise filmskaperens grunnleggende premisser.

ET KONTROLLERT TEMPERAMENT

Som kunstnertemperament er Anja Breien Wam og Vennerøds motpol. En kontrollert og kjølig profesjonalitet preger filmene hennes, iblant inntil det forsiktige. Når hun slipper seg løs, er det i første rekke som underfundig humorist med sans for de sære situasjonenes komikk.

Breien's første helaftens spillefilm *Voldtekt* (1970) gikk under huden på en ung mann som anklages for alvorlige forbrytelser. Det dokumentariske preget ble ennå sterkere i *Hustruer* (1975), filmen som gjorde Anja Breien kjent internasjonalt og som foregrep kvinnens inntog i norsk film. I 1977 overtok hun på kort varsel ansvaret for den norsk-svenske samproduksjonen *Den allvarsamma leken*, etter Hjalmar Söderbergs roman, der særlig Lil Terselius' kvinnelige hovedrolle avspeilet Anja Breien's presisjon som personinstruktør.

Arven (1979) er kanskje Breiens mest underfundige film, en hårfin balanse mellom distansert vidd og kjærlig medfølelse i forhold til personene i det traumatiske arveoppgjøret. Kvinneportrettene i *Forfølgelsen* (1981) og *Papirfuglen* (1984) er særlig slående, men begge filmene skjemmes av at nøklene til de skjebnesvangre konfliktene ikke trekkes tydelig nok opp tidlig i handlingen. Med *Hustruer – ti år etter* (1985) fikk igjen humoristen Breien befriende armslag, godt støttet av Knut Faldbakkens manus-idéer. *Smykketyven* (1990) hadde samme styrke og svakheter som en del av hennes tidligere filmer. Beklageligvis måtte Anja Breien melde sykdomsforfall et stykke inn i innspillingen av *Trollsyn* (1994), hennes andre bearbeidelse av sagnet om Jostedal-rypa. Med *Hustruer III* (1996) har Breien holdt ord om å vende tilbake til sine kvinner med ti års mellomrom og skapt et spennende prosjekt for å følge holdninger og mentalitet i Norge over tid i fiksjonsfilmens form.

DESILLUSJONERT ROMANTIKER

I 1980 ble Erik

Løchen ansatt som

kunstnerisk leder i Norsk Film A/S, etter at Erik Borge etter 15 år i sjefsstolen fant ut at det ble litt for mye å være både kunstnerisk leder og administrativt sjef for statsproduksjonsselskapet. Løchens modernistiske idéer hadde stor respekt i produksjonsmiljøet, men hans innflytelse på Norsk Film A/S' repertoarpolitikk ble likevel heller beskjeden. Sykdom får ta mye av skylden; Løchen døde i 1982.

Løchens etterfølger som kunstnerisk leder på Jar ble Lasse Glomm. Glomm hadde arbeidet seg opp gjennom rekkene i Norsk Film A/S. Han debuterte med *Det andre skiftet* (1978),

etter to noveller av Espen Haavardsholm. Mens personinstruksjonen var ganske stiv og handlingen politisk 70-tallskorrekt, viste Glomm at han kunne gi miljøbilder allegorisk kraft – en glødende smelteovn, en bølgende reinflokk. Spenstigere var *At dere tør!* (1980), med en innledende biljakt i ren Hollywood-stil, mens klasseanalysen av årsakene til ungdomskriminalitet og politivold kom fra Haavardsholms roman «Boka om Kalle og Reinert».

Et høydepunkt hos Lasse Glomm er *Svarte fugler* (1983). Filmen henter sin tittel fra et av Vincen van Goghs siste malerier og antyder sinnslidelsens mørke skygger over et menneskeliv. I Espen Haavardsholms novelle



«Det usendte brevet» er dette motivet til stede allerede fra den tilbakeskuende starten. Lasse Glomm forteller derimot historien om den norske bokdesigneren Steinar (Bjørn Skagestad) og den fransk-svenske forlagsredaktøren Simone (Bibi Andersson) kronologisk, fra deres første møte under bokmessen i Frankfurt, til Steinar et år senere blir fortalt om Simones selvmord av en intetanende kollega. Mellom disse to punktene i tid avdekker Glomm lag på lag i en tragisk og nederlagsdømt kjærlighetshistorie, der frihet og avhengighet er den sentrale problemstillingen. Den fysiske avstanden mellom Oslo

Et høydepunkt i Lasse Glomms karriere er *Svarte fugler* (1983). Filmen antyder sinnslidelsens mørke skygger over et menneskeliv. Historien om den norske bokdesigneren Steinar og den fransk-svenske forlagsredaktøren Simone er en tragisk og nederlagsdømt kjærlighetshistorie, der frihet og avhengighet er den sentrale problemstillingen.

og Paris er den synlige delen av problemet. Den kulturelle distansen mellom det ritualiserte franske litterære miljøet til Simone og Steinars tilværelse som skilt pappa i Norge utgjør et sving som vokser dyper enn de to hovedpersonene klarer å bygge bro over med sine telefonsamtaler, lydbånd, brev og besøk. I bakgrunnen av handlingen spøker 68-opprøret, Baader-Meinhof-terrorisme og en tapt, radikal idealistisk uskyld. Men fremtredende er først og fremst persondramaet. Glomm benytter handlingen til å diskutere kjærlighetens trange kår i 1980-årene, og han forfølger sitt tema med innsikt og diskret innlevelse, et skarpt øye for avslørende detaljer og kresne, gjennomarbeidede bildeløsninger.

Som overgangsfenomen mellom 1970-årenes bastante sosialrealisme og 1980-årenes åpnere, mer antydende og søkende fortellerform, er *Svarte fugler* interessant. Samtids- og samlivsdramaet får hos Glomm en form som peker fremover mot noe av det beste i norsk film på 1990-tallet: En sterk handlingslinje som regissøren gir sitt personlige stempel gjennom manuskriptets struktur, spilleinstruksjonen og kamerastilen. Samtidig markerer filmen en tilbakevending til allmenne og «evige» spørsmål, frigjort fra den sterke betoningen av de rent materielle kårenes betydning for enkeltmennesket og dets skjebne og lykke eller ulykke.

Utsøkt fotografering og metaforiske bilder var iblandet en god slump poetisk skuffelse i *Havlandet* (1985), basert på to Idar Kristiansen-romaner om finske småkårsfolks innvandring til Finnmark i 1860-årene. Med filmatiseringen av Knut Faldbakkens dobbeltroman «Uår», *Sweetwater* (1988), var regissørens visjon vendt til dyster fremtidspessimisme, med restene av menneskeheten bokstavelig talt på en søppeldyng. Som hos Oddvar Bull Tuhus kan man i Lasse Glomms filmer følge sporene av en utvikling fra radikalt budskap til en stemning av individuell sårbarhet og nederlagsangst. Hos Glomm er dessuten inspirasjonen fra 1970-tallsromanen

et nærmest konsekvent innslag i filmene.

Lasse Glomm overtok som kunstnerisk leder i Norsk Film A/S i 1984, men fratradte ved slutten av sitt første årsmål. I 1985 hadde Glomm i programerklærings form hevdet at «våre filmer skal bygges på et kvalitativt grunnlag [og] på et nasjonalt grunnlag, ta utgangspunkt i norsk kultur og den kvalitet som finnes der». Da han forlot stillingen i 1987, hang skyggene av uenighet om selskapets repertoarpolitikk over avgjørelsen.

KAPITTEL 8

Kvalitet med publikumsappell

FORVARSLENES TID

“HVA VI FORTSATT MANGLER, er filmskapere som også har noe viktig og originalt å fortelle”, skrev “Hvem-Hva-Hvor”s navnløse filmmedarbeider i 1979-utgaven. Siden høydepunktet i 1975 hadde norsk films andel av publikum rast fra 20,7 prosent til 7,8 prosent i 1978. Og 1980-årene startet ikke godt for norsk film. “Høstslaktet” på filmfestivalen i Skien rammet særlig Roar Skolmens pubertetspregede og ufrivillig komiske *I ungdommens makt* og Bredo Greves overspente liksom-dokumentariske versjon av Alta-aksjonen, *La elva leve*. I 1980 gikk bare 6,4 prosent, eller 1,1 millioner, av kinopublikum på norske filmer.

Kanskje er det rett å si at jentene reddet situasjonen. Den store overraskelsen var Vibeke Løkkebergs friske *Løperjenten*, en barne- og barndomsstudie fra etterkrigstidens Bergen. Med *Liten Ida* viste Laila Mikkelsen vei mot en liten under-genre i norsk film, den følsomme barnestudien. Anja Breien fulgte opp med 1600-tallsdramaet om den unge kvinnen som beskyldes for hekseri i *Forfølgelsen*. Av årets elleve norske premierer førte altså kvinner regi på tre, og de hadde manus på ytterligere to. 1981 er blitt stående som “det store jenteåret” i norsk film. Skjønt betegnelsen kan være urettmessig – i 1977 hadde Løkkeberg debutert med *Åpenbaringen*, Breien leverte *Den allvarsamma leken*, og Nicole Macé kom med *Formynderne*.

NORSK KULTURIDENTITET

1981 var også et viktig år for det offentlige engasjementet i norsk film. Litt historieløst kalte kirke- og undervisningsstatsråd Einar Førde stortingsmeldingen om “Filmen og samfunnet” for “det første filmpolitiske dokumentet i Noreg”, men uansett var den samlede drøftingen av filmens vilkår og utviklingsmuligheter politisk betydningsfull. Arbeiderpartiregjeringen så en politikk for film i Norge som en videreføring av satsingen på kultur generelt – filmen var et middel til å

“styrke den nasjonale og lokale kulturidentiteten”, og det var derfor “nødvendig å godta at utgiftene [til filmproduksjon] i hovedsak dekkes over offentlige budsjetter”.

Blant de lokale filmtiltakene var opprettelsen av Nordnorsk Filmsenter i Honningsvåg i 1978, i et samarbeid mellom kommune, fylkeskommune og stat. Fra 1995 er også et Vestnorsk Filmsenter i virksomhet i Bergen. Produksjonsbevilgningene til filmsentrene kommer blant annet fra statens støtte til kortfilmproduksjon.

Først fra 1977 fikk produksjonsstøtten til kortfilm et rimelig omfang, men kortfilmen er fortsatt “filmens fattige fetter”. Likevel har norsk kortfilm, særlig den “frie, kunstneriske” kortfilmen med dramatisk eller essayistisk innhold, vokst til internasjonale dimensjoner i årene som har gått. Et viktig bidrag til dette har Kortfilmfestivalen gitt siden den ble startet av en håndfull entusiaster på Røros i 1978. I dag avvikles festivalen i Grimstad med rundt 500 deltagere årlig og et vidt forgrenet internasjonalt kontaktnett.

BARNEFILMEN

Også på barnefilmens område innevarslet årene rundt 1980 en ny utvikling. Kanskje er det typisk at barnefilmene som først forsøkte å fortelle på sitt eget publikums premisser og forutsetninger, var beregnet for både fjernsyn og kino. *Ante* (Arvid Skauge og Nils Utsi, 1977) ble til som fjernsynsserie og fortalte om samgutten Ante gjennom episoder fra hans hverdagsliv. I *Mormor og de åtte ungene i byen* (1977) og *Mormor og de åtte ungene i skogen* (1979) arbeidet regissør og manusforfatter Espen Thorstenson med å bringe Anne-Cath. Vestlys sjarmer fra barnebøkene og radiobarnetimene til lerretet. Men samtidig tok han opp nok tilleggsmateriale til å kunne tilpasse filmene til to fjernsynsserier.

Riktignok hadde staten understreket barnefilmens kulturelle betydning siden

1950, men det var utenforstående som tok ansvaret for den norske barnefilmproduksjonen til langt ut på 1980-tallet. En manuskriptkonkurranse, arrangert av Oslo Kinematografer ved 60-årsjubileet i 1980, ble ytterligere et puff framover for barnefilmen. Vinnermanuskriptene *Sølvmann* (Per Blom, 1981) og *For Tors skyld* (Knut Andersen, 1982) ble produsert av Norsk Film A/S. Og 50-årsjubilanten Norsk Film A/S kvitterte for interessen disse to filmene fikk ved å gi Ola Solum regjjobben på *Carl Gustav, gjengen og parkerings-bandittene* (1982), etter at han hadde vist veien til en barne- og ungdomsfilm som snakket de unges språk med *Operasjon Cobra* (1978), en spenningsfilm for et litt eldre publikum.

Pene omtaler og bra besøk på dette knippet film til tross ble det likevel lite barnefilm de neste årene. Det var for lite penger å tjene på barnefilm når billettprisen bare var halvparten av voksenpris, lød forklaringen fra produsenter og distributører. Oppfinnsomt forsøkte riktignok noen produsenter å bruke kortfilmstøtten, der det fantes en egen pott øremerket til barnefilm, til å produsere 45-minutters "midi-film" til bruk i "forestillinger med tissepauze" for de yngre barna.

I 1987 hadde staten og de kommunale kinoene gått sammen om en barnefilmkonsulent med oppgave å fremme barnefilmen, særlig på kino, og i 1988 tok staten konsekvensen av tørken i barnefilmproduksjonen. Økningen i billettstøtte for barnefilm fra 55 prosent til 100 prosent var en erkjennelse av at filmprodusentene hadde rett i at det var ulønnsomt å lage barnefilm. Stimulansen

virket, årsproduksjonen av barnefilm steg til tre-fire titler pr. år. På langt nær alle var like vellykkede, men med en jevn produksjon av barnefilm har Norge opparbeidet seg et internasjonalt ry.

VIDEO – "HJEMMEKINOEN"

Hensynet til barn og det større spørsmålet om kontroll med film og video ble et debatttema ved inngangen til 1980-årene, slik det hadde vært det med filmen 70 år tidligere. I løpet av de siste årene på 1970-tallet kom for første gang ferdig-innspilte filmer på videokassett på markedet. Antallet videospillere i norske hjem steg eksplosjonsartet.



Ola Solum regisserte *Operasjon Cobra* (1978), en actionfylt spenningsfilm for et litt eldre barnepublikum, etter en roman av danske Anders Bodelsen. Noen ungdommer bosatt i nærheten av Fornebu får nysse om et attentatforsøk på den amerikanske utenriksministeren.

Videoforhandlere, som leide ut filmene, etablerte seg på gatehjørner landet over.

Av praktiske og juridiske årsaker kunne ikke videokassetten sendes til forhåndssensur hos Statens filmkontroll, slik tilfellet var med kinofilm. Kinoloven av 1913 var ikke lenger tilstrekkelig effektiv. Et lengre utredningsarbeid, og en enda lengre politisk tautrekking, satte i gang fra 1981. Først i 1986 kom et lovforslag til en ny lov om film og video. I loven ble salg, utleie og visning av film og video sett under ett, og omsetningen ble underlagt samme krav til kommunal kon-

sesjon som i loven av 1913. For film ble kravet om forhåndssensur og aldersgrenser opprettholdt. Videokassetter ble derimot behandlet lempeligere og fikk en slags etterhåndskontroll, basert på straffelovens bestemmelser, som var beregnet på voksne.

KAMPEN OM PUBLIKUM

Videoomsetningen ble en kraftig konkurrent for kinoene. Etter at fjernsynet hadde halvert kinobesøket gjennom 1960-årene, konsoliderte kinoene seg på 1970-tallet med et årsbesøk på 16-17 millioner. Med den sterkt økende utbredelsen av hjemmevideo fra ca. 1980 falt kinobesøket til 12-13 millioner årlig. Samtidig steg videoomsetningen til nærmere 1 milliard kroner pr. år. For kinoene var det ikke bare politisk, men også økonomisk, viktig at kino og video fikk lik behandling. Kinoloven ble derfor en sentral kampsak for kino-Norge. Videohandlerne på sin side ønsket færrest mulige restriksjoner. På politisk nivå fikk de to grupperingene støtte av hver sin side i det politiske spekteret. Da lov om film og video til sist ble vedtatt i 1987, var den uttrykk for et kompromiss mellom en Arbeiderpartiregjering i mindretall og et ikke-sosialistisk stortingsflertall.

For kinoene betød den nye loven få praktiske endringer. Men på ett punkt ble den betydningsfull: Loven innførte en avgift på 2,5 prosent på alle kinobilletter og all utleie og salg av video. Pengene, i alt 10-12 millioner kroner pr. år, skulle kreves inn og brukes til beste for kulturelle tiltak i bransjen, og kinoenes fellesorgan Norsk kino- og filmfond fikk kontrollen med pengene. Den viktigste motytelsen fra fondet var å ta over det administrative og økonomiske ansvaret for Bygdekinoen. Besøk og billettinntekter for den ambulerende kino-driften hadde gått jevnt nedover. I 1986 lå besøket på snaue 200.000, i 1966 hadde det vært rundt 1 million; antallet visningssteder var redusert fra ca. 800 til 300.

Også for filmimporten fikk videoen betydning. For å dekke etterspørselen etter ferdiginnspilt film på video, ble det skarp konkurranse blant importørene. Prisene for salg til Norge steg dramatisk. Ofte måtte kjøperen betale både for kino- og videorettighetene samtidig for å få tilslaget. Dermed ble det også mye dyrere å kjøpe kinofilm til det norske markedet. Etter noen år med voldsom ekspansjon og Klondyke-stemming brøt markedet sammen og en rekke video- og film-distributører gikk konkurs eller innstilte. Mens filmimporten fra 1975 til 1985 svingte omkring 300 titler pr. år, har den på 1990-tallet falt godt under 200 titler. Det er færre filmer enn mange større norske kinoer viser på ett år.

BARSK OPPRYDNING

På "voksenfilmens" område stod de tidlige 1980-årene likevel som en fortsettelse av 1970-tallsfilmen. *Auteur*-filmen levde ufortrødent videre i det norske filmmiljøet, mens publikums smak og bildekompetanse ble utviklet under påvirkning av et stadig økende tilbud fra ulike bildemedier; fjernsyn, video og satelittkanaler satte sine preg på forbruksmønstre og -preferanser. Dermed kom de altfor "seriøse" norske filmene i miskreditt hos det store publikum, filmene ble opplevd som kjedelige, tunge, uengasjerende, handlingssvake og private, kritikerne hevdet at filmskaperne hadde vendt seg bort fra publikum og "laget film for hverandre". Besøket på norske filmer hadde falt fra 20,7 prosent i 1975 til 5,9 prosent ti år senere, i 1984.

Kritikken kom også til uttrykk politisk. I oktober 1981 hadde en borgerlig regjering overtatt etter Arbeiderpartiets, og et eget Kulturdepartement var blitt opprettet. En av statsråd Lars Roar Langslets første embetsgjerninger var å trekke tilbake filmmeldingen fra 1981. I september 1983 kom den nye stortingsmeldingen, med den symptomatiske tittelen "Film i mediasamfunnet". Meldingen

manglet en ideologisk målsetting for filmene, men i økonomiske spørsmål var den krystallklar: "En kontinuerlig spillefilmproduksjon vil også for fremtiden kreve en betydelig statlig støtte. Nye inntektsmuligheter og mer effektiv ressursanvendelse vil kunne gi grunnlag for en lavere statlig støtte pr. filmproduksjon. Departementet er opptatt av at støttesystemet fremmer kvalitet, noe som igjen er en viktig forutsetning for at filmene skal nå ut til et bredt publikum".

Den barske tonen om bedre ressursutnyttelse var ikke uten grunnlag; statens utgifter til filmformål var blitt firedoblet på tiårsperioden fra 1972 til 1981. Den sterke koblingen mellom kvalitetskrav og publikumsbesøk kunne oppfattes som et nytt pendelutslag, tilbake mot tankegangen i stønadsordningen av 1955.

Filmgruppe I AS, som var blitt opprettet i 1978 som et tredje, frittstående produksjonsalternativ ved siden av Norsk Film A/S og spillefilmutvalget, ble nedlagt. Med henvisning til de fem produksjonene gruppa hadde stått for bemerket departementet tørt at "hverken kunstnerisk eller driftsmessig har gruppen markert seg på spesielt fordelaktig måte". I stedet ble det opprettet et felles produksjonsfond for film og fjernsyn på 10 millioner kroner årlig. Det første resultatet av Produksjonsfondet for kino- og fjernsynsfilm var samproduksjonen mellom Norsk Film A/S og NRK om *Nattseilere* (Tor M. Tørstad, 1986).



Samtidig åpnet Finansdepartementet en ny sluse for kapital til filmproduksjon. Kommandittselskaper hadde blitt brukt til å reise risikokapital til blant annet skipsfarten. Private investorer ble innrømmet skatteutsettelse dersom de satte penger i risikable prosjekter. Fra 1984 kunne også filmprosjekter nytte godt av slik "finansiering over skattededdelen".

JAPPER OG KOMMANDITTISTER

Omleggingen i stønads- og finansieringsformene kom samtidig med at staten løste opp gamle monopolbånd og åpnet for "medie-

samfunnet". Reklamefinansiert lokalradio og lokalfjernsyn utløste en spekulasjonsbølge der filmproduksjon bare var en del av helheten, men der jappetiden bidro til å skru opp forventningene om kvikk fortjeneste. Sentralt i denne utviklingen var tanken om et nytt, stort marked for underholdning.

Den amerikanske filmens evne til å få et stort publikum i tale ble et forbilde. På norske kinoer hadde amerikansk film økt sin andel av titlene – og publikum – jevnt og trutt siden 1970-tallet. Også ellers i samfunnet hadde amerikaniseringen pågått over lengre tid og beredt grunnen for nye forbilder i norsk film.

Men pendelutslaget bort fra den trauste idé-filmene på 1970-tallet var også underbygget innenfra i filmbransjen. Kravet om "bedre manus" førte blant annet til at det nyopprettede (1985) Statens Studiesenter for Film

Nattseilere (Tor M. Tørstad, 1986) er et nordnorsk drama om ei jente som har mistet hukommelsen, og den skildrer hennes reise for å finne tilbake til sine røtter. Filmen var det første resultatet av et felles produksjonsfond for kino- og fjernsynsfilm, og var en samproduksjon mellom Norsk Film A/S og NRK. Først ble den lansert som spillefilm på kino, senere ble en lengre versjon vist på NRK i flere deler.

begynte å arrangere kurs i manuskriptarbeid og filmdramaturgi. Til grunn for en del av metodikken lå bruk av kjente formler og fortellingsmønstre. Flere filmskapere begynte å samarbeide med profesjonelle forfattere, nye talenter kom til gjennom skrivekurs for film. Resultatet ble et visst brudd med tradisjonen med "skrivende regissører"; de mer eller mindre profesjonelle filmforfatterne leverte i stigende grad råstoff både til kort- og spillefilm.

Å RI EN AMERIKANSK TIGER

Filmprodusentene innrettet seg raskt på de nye betingelsene: Det private produksjons-

Det private selskapet Filmeffekt produserte *Orions belte* (Ola Solum, 1984). Filmen hadde engelsk manusforfatter og kommandittpenger i produksjonskassen og ble en stor kinosuksess. Til tross for over 14 millioner i billettinntekter gikk det lang tid før investorene fikk sine innskudd tilbake og sine garantier dekket.



selskapet Filmeffekt A/S hadde sikret seg rettighetene til Jon Michelets spenningsroman fra Svalbard-miljø. *Orions belte* gikk foran kamera på Spitsbergen sommeren 1984, med engelsk manusforfatter og kommandittpenger i produksjonskassen. *Orions belte* ble en stor kinosuksess, med over 600.000 besøk. Men til tross for over 14 millioner kroner i billettinntekter gikk det lang tid før investorene fikk sine innskudd tilbake og sine garantier dekket. Også komediene *Noe helt annet* (Morten Kolstad) og *Deilig er fjorden* (Jan Erik Düring) ble kommandittfinansiert samme år.

Geskjeftige investorer lukket muligheter og søkte dem utenfor Norge. Samtidig var utenlandske produsenter blitt oppmerksom på de gunstige norske stønadsordningene og skattefordelene. Resultatet var en hektisk aktivitet – og en serie hundrede fiaskoer med et sterkt Bør Børson-komisk skjær over seg, med *Revolution 1776* (Hugh Hudson, 1985) som det grelleste eksemplet. Men i 1987-88 var KS-eventyret stort sett over. Finansdepartementet strammet inn skatte-reglene, og Kulturdepartementet stod fast på sine krav til norsk språk, teknikk og majoritetskapskapital for å gi produksjons- og billettstøtte.

HOLLYWOOD-ETTERVIRKNINGER

Omstillingen fikk konsekvenser for den norske filmproduksjonen. Klarest kom det til uttrykk i Nils Gaups film *Veiviseren* (1987). Under produsent John M. Jacobsens målbevisste og vakt-somme styring skrev Gaup et manus basert på gamle samiske sagn om blodig konflikt mellom samer og mystiske og onde inntrengere på

Finnmarksvidda. I Gaups regi og med Erling Thurmann-Andersens sugende foto blandet filmen et eksotisk miljø med en Hollywood-klassisk fortellerform – og ble belønnet med Amanda-pris for beste norske film og Oscar-nominasjon, den første siden Arne Skouens *Ni liv 30* år tidligere.

Både helikoptre, dobbeltspill og en Hollywood-spenningskurve knyttet *Etter ... Rubicon* (Leidulv Risan, 1987) til den samme fortellerformen. Det samme var også tilfelle med *Blücher*, selv om Oddvar Bull Tuhus byttet ut

helikoptrene med dykkerutstyr. Mer interessant var det likevel at Sølve Skagens jordnære samtidsdrama *Brun bitter* (1988) oppviste forbindelseslinjer til *noir*-tradisjonen i amerikansk film.

Skagen hadde to år i forveien levert den sosialrealistiske *Hard asfalt*. Filmen var tydelig preget av et oppbrudd fra det trauste og oppnådde svært godt besøk på kino, uten at det opplevdes som at regissøren inngikk noe kompromiss med sin egen filmvisjon. Det samme kunne sies om Oddvar Einarsons *X* (1986), et stadig minimalistisk formeksperiment. Den norske kritikken var høyst ujevn, men Einarson kunne feire triumfer med juryens spesialpris ved Venezia-festivalen og Amanda-pris som beste film i 1986-87.

BERG- OG DALBANEN PÅ JAR

Norsk Film A/S hadde hatt ganske andre problemer i forhold til utlandet. *Dragens fange* (Stanislav Rostotskij og Knut Andersen, 1985), en dyr og lang, men kunstnerisk og publikummessig mislykket samproduksjon med Sovjetunionen, og et feilslått byggeprosjekt kostet Erik Borge direktørstolen i Norsk Film A/S. Men de siste av "Borges debutanter" gjorde seg fordelaktig bemerket. Duoen Eva Dahr og Eva Isaksen førte Lars Saabye Christensens debut som manusforfatter sikkert frem til lerretet i pubertetsskildringen *Brennende blomster* (1985).

Anja Breiens gjensyn med "hustruene" i *Hustruer - ti år etter* ble også en bra publikumssuksess for Norsk Film A/S, i likhet med den enkle farsen *Plastposen* (Hans Otto Nicolaysen, 1986), selv om kritikerne bare var så måtelig fornøyde. Sammen med den kunstneriske lederen styrte den nye direktøren, Axel Helgeland, Norsk Film A/S inn i en ekspansjonsfase. Den skulle vise seg å bli for ekspansiv. Et knippe middels interessante filmer hadde ikke tilstrekkelig appell til å understøtte forventningene. Da den kunstneriske lederen gikk av, bunnen falt ut av

markedet for salg av tjenester til film- og fjernsynsmiljøet og storsatsingen *Landstrykere* (Ola Solum, 1989) gikk to år og 12 millioner kroner ut over planene, var det duket for nytt sjefsskifte.

Igjen viste påbegynte prosjekter seg å være bedre enn dem som forårsaket ledelsens fall. Kriminalfilmen *Karachi* (Oddvar Einarson, 1989) kom rimelig bra i havn. Med *En håndfull tid* (1989) tok debutant-regissøren Martin Aspahaug Haugesund-festivalen med overraskelse og sendte vel 100.000 mennesker på kino – til en "seriøs" film med overtoner av Erik Løchens visjoner om filmmediets makt til å styre og forandre opplevelsen av tid og rom. *En håndfull tid* var dessuten en kunstnerisk oppreisning for Erik Borge, som hadde skrevet det opprinnelige manuskriptet, om en eldre manns reise vestover, tilbake gjennom livet, til et møte i ånden med sin avdøde ungdomskjæreste.

Ny giv etter
tusenårsskiftet

KAPITTEL 9

IX

NY GIV ETTER TUSENÅRSSKIFTET

1990-TALLET ER FORTSATT nær fortid, og det kan være vanskelig å holde et perspektiv som er tilstrekkelig distansert til å se mønstrene i utviklingen. Likevel er det klart at 1990-tallet i norsk film kan fremvise både fortsettelsen av noen lange linjer – og brudd på andre.

Nittitallet markerte en tydeligere arbeidsdeling innen sentrale kreative poster. Regi- og manuskriptfunksjonene ble splittet opp, og produsentens rolle utviklet seg til å bli den kanskje mest sentrale i filmproduksjonen. Parallelt førte opplærings tiltak og prosjektsamarbeid, ofte på internasjonalt nivå, og et innrykk av yngre filmfolk med utdannelse fra film-skoler og universiteter i utlandet – og etter hvert også fra Norge – med seg nye impulser og ambisjoner.

Samtidig tydeliggjorde og skjerpet også staten sin holdning til filmbransjen. Frem mot tusenårsskiftet ble det langt tydeligere hva staten forventer til gjengjeld for de årlige millionbevilgningene til filmformål. Den politiske dimensjonen i filmlivet er dessuten blitt enda tydeligere ved at EUs regelverk også gjelder i Norge.

Det er neppe tvil om at nittitaltsfilmen igjen har satt den enkelte filmens evne til å kommunisere med publikum i høysetet. *Auteur*-tradisjonens kunstnerfokus er erstattet av et publikums- og målgruppefokus som uten tvil har påvirket den norske filmens innhold, men også dens uttrykksform. Også andre påvirkningskilder kan spores i nyere norsk film, blant dem samtidsromanen, fjernsynsestetikk og moderne storbykultur.

1989 – FRAMRYKKING OG TILBAKESLAG

Den norske filmfestivalen i Haugesund i 1989 kan med fordel sees som en milepæl i de senere årenes norske film. *En håndfull tid* slo an en entusiastisk tone som åpningsforestilling. Filmen var et viktig vannskille for måten det kunstneriske ansvaret ble fordelt: Tematisk hørte *En håndfull tid* hjemme i tradisjonen fra *auteur*-filmen med beretningen om en eldre manns tilbakeblikk på og konfrontasjon med sitt eget liv og måten han hadde levd det. Men i motsetning til kravet fra *auteur*-doktrinen var funksjonene som manusforfatter og regissør delt, og fremstillingen var dreid fra idédrama til persondrama, sosialrealismen fra tiårene tidligere



Martin Asphaugs *En håndfull tid* (1989) handler om en eldre mann som reiser tilbake i sin egen fortid. Han angret at han sviktet den store kjærligheten for mange år siden og ønsker nå å gjøre godt igjen det som skjedde for 50 år siden.

var erstattet med islett av fantastisk og magisk realisme.

Også utdelingen av den årlige Amanda-prisen vitnet om en filmbransje i framrykking. Tre Amanda'er og kinosjefenes hederspris Sølvklumpen gikk til Sigve Endresens *For harde livet*, som fornyet den realistiske dokumentarfilmen med et nært, avslørende og medfølede gruppeportrett av unge narkotikamisbrukere under rehabilitering. I festivalens hovedprogram viste *Dykket* (Tristan de Vere Cole) at produsentduoen

Dag Alveberg og Petter Borglis suksess med spenningsmettet underholdningsfilm fra barskt mannfolkemiljø ikke hadde vært begrenset til *Orions belte*. Og med bryllupskake og champagne til pressen lanserte Wam og Vennerød en uvanlig bred og folkelig farse, vital og hemningsløs, i form av *Bryllupsfesten*. Derfor kom det som litt av et sjokk at den nye borgerlige regjeringen i statsbudsjettet for 1990 kuttet bevilgningene til filmformål med godt og vel ti millioner kroner. At Kulturdepartementet samtidig foreslo å nedlegge Statens filmsentral druknet en smule i protestene over produksjonspengene som forsvant.

Hovedinntrykket ved inngangen til 1990-årene var likevel positivt. Den norske filmen var i støtet og ble anført av filmer med appell til et yngre filmpublikum: *Døden på Oslo S* (Eva Isaksen, 1990) var innledningen til tre filmer, basert på Ingvar Ambjørnsens "Pelle og Proffen"-romaner. Seriesuksessen (med tre ulike regissører) skyldtes ikke minst at manusforfatteren Axel Hellstenius klarte å beholde romanenes umiddelbare og autentiske tone og å krydre de samtidsnære temaene med humoristiske vignetter fra endel nokså uvanlige miljøer. Erik Gustavsons og Lars Saabye Christensens samarbeid om *Herman* ble også godt mottatt – ikke minst som skoleforestilling.

Parallelt med den nye vinden som var begynt å blåse, var en ny fagfunksjon i ferd med å etablere seg i filmmiljøet ved inngangen til nittitallet. Den profesjonelle manuskriptforfatteren hadde beskjedne tradisjoner i norsk film. Med noen få unntak, som Sigbjørn Hølmebakk og Sigurd Evensmo, hadde som regel regissørene skrevet manus til sine egne filmer helt siden de tidligste filmene. Med inspirasjon fra utlandet og fra fjernsynets mer funksjonsdelte produksjonsmetoder, og med grunnlag i spesialisert forfatterutdanning, fremstod det rundt 1990 en del "rene" manusforfattere: Med unntak av Torun Lian, som har pendlet inn i regifunksjonen, har Lars

Saabye Christensen, Arthur Johansen, Axel Hellstenius, Nikolaj Frobenius og Erlend Loe kun skrevet handling og dialog til filmene de har medvirket til.

OMSTRUKTURERINGER

Samtidig hadde nye finansieringsmuligheter åpnet seg, ikke minst ved samarbeid med utlandet gjennom Nordisk film- og TV-fond og Eurimages, et samproduksjonsfond under Europarådet, og etter hvert også ved at Norge fikk delta i EUs MEDIA-program. Fra 1992 var også førte års stønadsfordeling pr. komité forbi. Produksjonsutvalget ble erstattet med en spillefilmkonsulent, som både skulle bestemme hvilke prosjekter som skulle få støtte og som fikk ansvar for å følge prosjektene opp underveis, fra idé og manus til lansering og premiere. Året etter ble samme ordning innført for kortfilm, og i 1994 ble Audiovisuelt produksjonsfond opprettet, samtidig som det kom et Vestnorsk Filmsenter i Bergen.

Nyskapingen var politisk begrunnet. I stortingsmeldingen om "Media i tida" (1993) sa Kulturdepartementet klart ifra at "for eit samfunn som ønsker å sikre den kulturelle identiteten sin, er det viktig å sikre at film som speglar norske kulturytringar har konkurransedyktige vilkår. Departementet har difor meint at det er naudsynt med ei auka satsing på filmområdet".

Denne politiske programerklæringen ble fulgt av en omorganisering av de statlige filminstitusjonene. Den nedleggingsstruede Statens filmsentral ble slått sammen med Norsk filminstitutt til ett stort filminstitutt, etter mønster av en lignende sammenslåing i Danmark noen år tidligere. Filmens Hus, som ble innviet i Oslo i 1996, ble et sentrum for mye av virksomheten innen film og kino i Norge. Dit flyttet ikke bare det nye filminstituttet, men også Statens filmtilsyn, Statens studiesenter for film og Audiovisuelt produksjonsfond, samt kinoorganisasjonene Kommunale Kinematografers Landsforbund

og Norsk kino- og filmfond, og en rekke organisasjoner.

Gjennom Norsk filminstitutt, AV-fondet og Norsk Film AS stilte staten midt på 1990-tallet omkring 150 millioner kroner årlig til disposisjon for filmproduksjon. Fordelingen av midler og produksjonsansvar mellom de tre institusjonene var begrunnet i et ønske om mangfold og variasjonsbredde i den nasjonale filmproduksjonen: En filmskaper som ikke fikk tilslag for sitt prosjekt hos én institusjon, kunne ta filmidéen videre til en av de andre og forsøke å vinne interesse der. Dermed fikk også direktørene i Norsk Film AS og AV-fondet det samme oppfølgingsansvaret som spillefilmkonsulenten i Norsk filminstitutt overfor filmer som hadde fått produksjonsstøtte.

Konsulentordningen satte filmskaperne under press: Mens de tidligere hadde fått ganske frie tøyler til å gjennomføre sine prosjekter etter at pengene var bevilget, ble de nå konfrontert med filmkonsulenter som ytet kreativ motstand, som stilte kritiske spørsmål til så vel planlegging og idé- og manusutvikling som til budsjettering og gjennomføring av prosjektet. Utviklingen styrket produsentens funksjon, for det ble behov for profesjonell planlegging, finansiering og gjennomføring av filmprosjektet. Utover på 1990-tallet ble det dannet flere nye produksjonsselskaper, både av folk som hadde gått gradene i filmbransjen og av dem som i stadig større antall vendte hjem etter filmutdannelse i utlandet (Den norske filmskolen uteksaminerte sitt første kull først i år 2000). Mange av disse selskapene søker mot å etablere det som er blitt kalt "kreative triangler", bestående av produsent, manusforfatter og regissør – med klart adskilte roller og oppgaver, men i samspill om å utvikle en idé fra ulike innfallsvinkler.

STATEN STILLER KRAV

Lenge var staten tilbakeholden med å gripe

styrende inn i filmlivet; det var først på 1980-tallet at filmen ble "politisk rentabel" (se kap. 8). Utover på 1990-tallet ble imidlertid filmen gjenstand for betydelig interesse som del av kulturpolitikken, og på grunnlag av de to kultur- og mediemeldingene i 1992 og 1993 utviklet det seg et sett filmpolitiske mål, som ble kodifisert gjennom de årlige statsbudsjettene. Essensen var at statsstøtten skulle bidra til å finansiere flest mulig filmer, som skulle nå et størst mulig publikum, og at filmproduksjonen skulle være kostnadseffektiv – kort sagt "mest mulig film for hver krone". Med klart formulerte mål kunne Kulturdepartementet følge utviklingen på nært hold – og det ga grunn til bekymring: "Trenden er at besøket på norske filmer er lavt, og at besøket synker. Denne utviklingen er bekymringsfull og viser at norske filmer ikke når opp i konkurransen med utenlandske filmer", het det i statsbudsjettet for 1999.

Samtidig begynte staten å se kritisk på forvaltningen av filmmidlene. En rapport fra Statskonsult i 1996 konkluderte med at de statlige filminstitusjonene var svakt koordinerte og stilte spørsmålsteget ved om staten lenger burde være eier av Norsk Film AS. I 1999 kom en ny rapport fra konsulentfirmaet Ernst & Young, som trakk samme konklusjon. På grunnlag av sammenligninger med Danmark og Sverige, og etter intervjuer med norske bransjeaktører, anbefalte konsulentene mer innsats av risikovillig kapital og bedre prosjektutvikling og markedsføring av norske filmer.

Dette var grunnlaget da Kulturdepartementet i statsbudsjettet for 2001 la frem forslag om en "ny og offensiv filmpolitikk". Støtteordningene ble utvidet med en særskilt pott penger som skulle tilfalle produsenter som selv stilte halvparten av produksjonskapitalen til nye prosjekter, og støtte til utvikling av selskaper. Støtten er (i prinsipp) et lån som skal tilbakebetales.

På det organisatoriske planet var endringene også betydelige: All statsstøtte til filmproduksjon skal heretter kanaliseres gjennom ett organ, Norsk filmfond. Støtten tilfaller "uavhengige produksjonsselskap", hvilket utelukker både fjernsynsselskap og staten selv (gjennom Norsk Film AS) fra å kunne motta filmstøtte. Viktigst var likevel at staten definerte en klar ansvarsfordeling – og understøttet den med et betydelig budsjettløft: Staten skal legge forholdene til rette gjennom støtteordninger og andre tiltak, men skal ikke påta seg oppgaver som private kan løse på fullgod måte. Bransjen må ta ansvar for produksjon, herunder idéskaping, prosjektutvikling, markedsføring og salg. Fra 2003 ble støtteordningene utvidet til å omfatte fjernsynsserier og dataspill og skiftet navn fra "film" til "audiovisuelle produksjoner".

Fra 2001 står den norske filmpolitikken dessuten ikke lenger under et rent nasjonalt perspektiv. EØS-avtalen omfatter også audiovisuelle tjenester, og dermed kommer norske støtteregler inn under bl.a. de reglene som gjelder for statsstøtte i EU. For audiovisuelle produksjoner betyr det konkret at det ikke kan gis mer enn 75% støtte til noe prosjekt.

Omleggingen av den norske filmpolitikken fra begynnelsen av det 21. århundret har uten tvil hatt en innvirkning på den norske filmen. Målet om å "sikre et godt og mangfoldig audiovisuelt tilbud" for den norske befolkningen har gitt seg utslag i en betydelig økning i antallet filmer som produseres, bl.a. ved at kravene om økt privat kapital i prosjektene har ført til at flere filmer kan få produksjonsstøtte. Suksessen som norske filmer har opplevd i den samme perioden, med en økningen i besøket på norske filmer fra omkring 10 prosent markedsandel gjennom 1990-årene til rundt 20 prosent gjennom de senere årene, hviler likevel på en rekke faktorer: Forskyvningen mot produsenten som det sentrale leddet i filmproduksjonen har flyttet tyngdepunktet ennå et hakk bort fra "kunstfilmen". Et generasjonsskifte på beg-

ge sider av kamera har tilført de norske filmene et mer markeds- og publikumsorientert tilsnitt og gitt de enkelte filmene en klarere genremessig identitet. Vekselbruket mellom reklamefilm, fjernsynsoppdrag og spillefilm har gitt større kontinuitet i regifunksjonen og samtidig tilført filmen nye fortellermessige og estetiske impulser.

Men omleggingene har også ført til nye spørsmål. Filmfondets tilskuddspolitik er blitt kritisert for å undergrave sentral fagkompetanse ved at produsentene sparer penger på å la filmene bli fotografert med digitalkameraer og ved å kutte ut assistenter når redigeringen foretas elektronisk, med dårligere teknisk kvalitet som resultat. Fokuset på besøks-tall som kriterium for suksess har ledet til for mange TV-kjendiser og for høy "feelgood"-faktor i filmene, har kritikere ment, på bekostning av filmer med mening og budskap. Og i det nye film-Norge er det fortsatt ikke plass til kvinner i fremtredende posisjoner som regi, blir det hevdet.

Det viktigste å konstatere om norsk film etter reformen, er imidlertid at den synes å ha gjenvunnet tilliten hos sitt publikum. På 1990-tallet viste publikumsopplutningen en svakt fallende tendens (se tabell s. 95), med i underkant av én million besøk pr. år i gjennomsnitt. I perioden 2000-2003 ligger det årlige gjennomsnittsbesøket på norske filmer på ca. 1,4 millioner.

FENOMÉNET KINODOKUMENTAR

Dokumentarfilmen har hatt en særskilt plass i norsk filmhistorie i etterkrigstiden. I internasjonalt perspektiv er den norske kinodokumentaren et ganske uvanlig fenomen. Men arven fra Per Høst og Thor Heyerdahl er jevnlig blitt løftet av norske filmskapere, og i det filmpolitiske "hvileåret" 2001 var faktisk annenhver norsk kinofilm en dokumentar.

Dokumentarfilmene har gått frem i antall over de senere årene, og innholdsmessig har

de forlatt åttitallets forkynnende politiske ståsted. Med *Store gutter gråter ikke* (Sigve Endresen, 1995) og *Boomerang* (Trond Kvist og Gunnar Vikene, 1995) tok filmskaperne fatt i samfunnsproblemene rehabilitering i fengsler og politivold, men belyste dem undersøkende, i dybde og fra flere sider, samtidig som de stilte sitt eget ståsted klart til skue. I enda tydeligere grad stilte Margreth Olin seg selv – bokstavelig talt – til avslørende skue i diskusjonen av kropps- og skjønnhetsidealer i kortfilmen *Kroppen min* (2002), som fikk en uvanlig omfattende kinovisning. Avisenes filmkritikere skrev om ”den kropps-nære dokumentarfilmen” og så også *Vektløs* (Sigve Endresen, 2002), et portrett av en bulimi-rammet ung kvinne, og *Alt om min far* (Even Benestad, 2002), sønnens portrett av faren som liker å opptre i kvinneklær, som utslag av samme tendens.

Sigve Endresen (*Leve blant løver*, 1998), Margreth Olin (*Dei mjuke hendene*, 1998) og Trond Kvist (*Junkies*, 1998, *Velkommen hjem*, 2002) har vært de mest produktive dokumentarfilmskaperne gjennom de seneste ti årene, og filmene deres er sett av omkring 200.000 mennesker på kino. Slike besøkstall blekner likevel i forhold til *Heftig og begeistret* (Knut Erik Jensen, 2002), sett av over en halv million kinogjengere. Med en finstilt blanding av patos og intimitet tegnet fjernsynsdokumentaristen Jensen (kjent bl.a. for den prisbelønte serien ”Finnmark mellom øst og vest”) et uforglemmelig gruppeportrett av medlemmene av Berlevåg mannskor og reiste samtidig et visuelt monument over dem som bebor den barske finnmarkskysten. Oppfølgerne *På sangens vinger* (2003) og *På hau' i havet* (2004) maktet imidlertid ikke å komme

like personlig nær på sine subjekter og trenge inn i deres historier og skjebner.

REDEFINERT GENREFILM

I et filmhistorisk perspektiv er det komediene som har sterkest spor etter seg, i hvert fall om man måler i besøkstall og antall solgte billetter. Av de ti best besøkte norske filmene gjennom tidene er alle komedier og lett underholdningsfilm. Men den rene underholdningsfilmen, og særlig den klassiske folkekomedien, er satt under press av fjernsynets situasjonskomedie- og seriesatsinger. Genrefilmen har måttet redefinere seg som et resultat.



Kroppen min (2002) er Margreth Olins selvvransakende dokumentarkort-film om kvinne-kroppen. Regissøren plasserer seg selv sentralt i filmen og gir oss innblikk i sitt eget selvbilde, samtidig som filmen også er en kritikk av den kroppsfixerte kulturen jentene lever i.

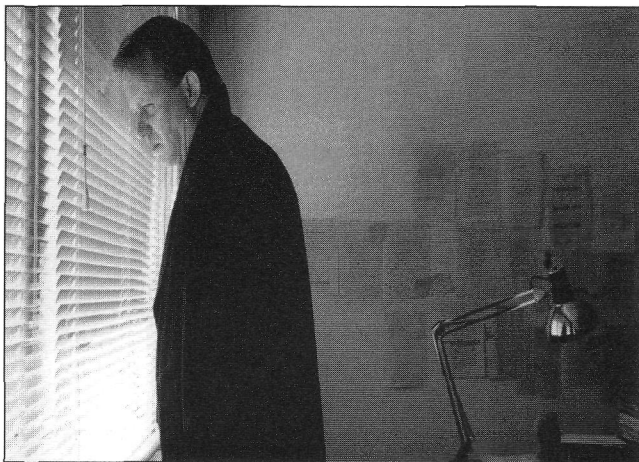
Slik så det i hvert fall ut i første halvdel av 1900-årene: ”Filmhermetiseringene” som forsøkte å henge seg på etablerte suksesser, ble skuffelser, som scenefarsen *Ute av drift* (Knut Bohwim, 1992) og fjernsynsoppfølgeren *Fredrikssons fabrikk - The Movie* (Bo Hermansson, 1994). *Jomfruene i Riga* (Emil Stang Lund, 1996) klarte heller ikke å få latteren på gli hos kinopublikum, til tross for norske kinosjefer og en russisk undervannsbåt i sentrale biroller.

Godlynt fleip med alvorlige temaer har derimot slått an, noe *Over stork og stein* (Eva

Isaksen, 1994) beviste med sin nokså lett-bente, men likevel medfølende skildring av barnløshetens problemer. Den store komedie-suksessen gjennom de senere årene har imid- lertid "Elling"-filmatiseringene stått for: *Elling* (Petter Næss, 2001) og *Mors Elling* (Eva Isaksen, 2003) har hver sin tone og preg, men har likevel slått an en kollektiv tone hos det norske kinopublikummet og har til sammen oppnådd mer enn én million besøk. Tredje "Elling"-film, *Elsk meg i morgen*, skal være klar for kinolerretene i 2005.

I Erik Skjoldbergs første spillefilm *Insomnia* (1997) blir en Kripos-etterforsker sendt til Tromsø for å etterforske et mord. Midnattsola gjør han søvnløs og han prøver å stenge lyset ute for å få nok søvn, samtidig som han mister kontrollen over sitt eget liv og over etterforskningens mange uklare punkter.

Etter at kriminalkomedien *Hodet over vannet* (Nils Gaup, 1993), i norsk-tilpasset Holly-



wood-stil, gjorde kinosuksess i Norge og ble solgt til Hollywood som grunnlag for en "re-make", fulgte en serie kriminal- og spenningsfilmer i siste halvdel av 1990-årene. Storparten møtte liten interesse, men *Mørkets øy* (Trygve A. Disen, 1998) og *Salige er de som tørster* (Carl J. Kionig, 1997) fremhevet seg med godt kinobesøk. I ettertid er det fristende å se på denne "kriminalbølgen" som et ledd i omstillingsprosessen til en mer markeds- og publikumsorientert norsk filmproduksjon – og som øvelser i klarere genrebestemmelse av filmene. Som genreprodukt representerer *Villmark* (Pål Øie, 2002) det

mest rendyrkede eksempelet i kategorien grøsser. Likevel står *Insomnia* (Erik Skjoldbjærg, 1997) i en særstilling, siden filmen både oppnådde hederlige besøkstall på kino og vakte berettiget oppmerksomhet utenlands, slik at manuskriptet dannet grunnlag for en amerikansk ny-innspilling. Erik Skjoldbjærg selv ble engasjert til å regissere film i Hollywood, et karriere-skrutt som hittil har vært høyst uvanlig i norsk film, men som også er blitt hans kolleger Harald Zwart og Petter Næss til del i løpet av de siste årene.

PROFFE BARNEFILMER

Barnefilmen har lenge vært et prioritert område for myndighetenes filmpolitikk, og i måldefinisjonen for filmpolitikken fra 1994 ble styrking av barnefilmproduksjonen ytterligere understreket som et konkret mål.

Et tydelig trekk ved barnefilmen siden slutten av 1980-årene er viljen – og evnen – til å ta opp samfunnsmessige og personlige problemer og å gi dem en behandling i fortellings form som barn og unge forstår og

aksepterer. Konflikten – og valget – mellom gode og onde krefter er grunnmotivet i *Svampe* (Martin Asphaug, 1990), mens dødens mysterium og tapets smerte behandles i *Kalle og englene* (Ole Bjørn Salvesen, 1993), to filmer som introduserte en "fantastisk realisme for barn" i norsk film. Også den handlekraftige jenteskikkelsen i tittelrollen i *Maja Steinansikt* (Lars Berg, 1997) fant gjengklang hos målgruppen. Men balansen mellom det engasjerende og det engasjerte kan være vanskelig å finne. I *Glasskår* (Lars Berg, 2002) er temaet hvordan leve med kreftsykdom, og *Tyven, tyven* (Trygve A.

Disen, 2002) tok opp samværsrett og farskjærlighet, men begge filmene grep nok sitt tema litt for voksent an til å tenne et yngre publikums interesse.

Parallelt med oppsvinget i barne- og ungdomsfilm har oppvekstskildringene fått nytt liv. I en særstilling står Berit Nesheims portretter av unge jenters forsøk på å forstå og forklare verden: *Frida - med hjertet i hånden* (1991), *Høyere enn himmelen* (1993) og *Søndagsengler* (1996), den siste belønnet med en Oscar-nominasjon i klassen beste utenlandske film. Nesheims studier av jenters vanskelige knoppbrytningsår fikk følge av Sirin Eides *Aldri mer 13!* (1996), og både *Søndagsengler* og *Aldri mer 13!* trakk nærmere 100.000 mennesker til kinoene. Etter tradisjonell traust og traurig realisme dukket også to bemerkelsesverdige fransk- og danskinspirerte filmer opp i 1994: I *Du pappa* viste René Bjerke at filmbildet kan rendyrkes til symbolsk poesi uten å gi slipp på sin fortellende funksjon. Og i *Ti kniver i hjertet* tok Marius Holst både kritikerkorps og kinopublikum med storm i et heftigere, men like utstudert og effektivt, filmspråk som hos Bjerke.

Men barnefilmen har også fortsatt sine rene eventyrtellinger, for de yngste i *Kvittebjørn kong Valemon* (Ola Solum, 1991) og tegnefilmen *Det var en gang* (Ketil Jacobsen, 1994), mens de noe eldre har fått mer handling i *Håkon Håkonsen* (Nils Gaup, 1990), *Villhesten* (Morten Kolstad, 1994) og de tre "Pelle og Proffen"-filmene. Action som grunnlag for filmsuksess i yngre årsklasser oppviste også *Ulvesommer* (Peter Nordlund, 2003), delvis innspilt i USA på grunn av scener med ulv og bjørn.

Et relativt nytt innslag i norsk barnefilm er den heftens tegnefilmen, og som familieunderholdning har *Solan*, *Ludvig* og *Gurin med reverompa* (Nille Tystad, 1998), *Karlsson på taket* (Vibeke Idsøe, 2002) og *Kaptein Sabeltann* (Stig Bergqvist, 2003) samlet et

stort publikum og – ikke minst – gjort lykke på video og DVD. Til de ubetingede suksessene må også regnes *Jakten på nyresteinen* (Vibeke Idsøe, 1996), som tok *science fiction*-genren i bruk i en film for yngre årsklasser og samtidig viste at norske filmfolk mestrer avansert produksjonsteknikk og spesialeffekter.

Mange av både tegnefilmene og underholdningsfilmene for barn bygger på kjente – og kjære – figurer og fortellinger som allerede er del av vårt litterære og visuelle univers. Typisk i så måte var *Ole Alexander Filibombombom* (Anne Marie Nørholm, 1999), basert på Anne Cath. Vestlys bøker og radiooppløsninger. Filmen var produsert av NRK, og den ble senere sendt som serie i Barne-TV, noe som viser slektskapet som etter hvert har utviklet seg mellom fjernsyn og film på barnesektoren. At også fjernsynet har gitt opphav til filmsuksesser er likevel mer oppsiktsvekkende. Men både *Fomlesen i kattepine* (Petter Fastvold, 2000), *Pelle Politibil* (Thomas Kaiser, 2003) og *Den lille traktoren Gråtass* (Trond Jacobsen, 2004) hadde sitt opphav på fjernsynsskjermen før de "gikk til filmen". De seneste årenes største resirkuleringsuksess har imidlertid Olsenbanden stått for. Etter femten filmer med Egon, Kjell, Benny, Valborg og dynamitt-Harry i en – etter hvert – ganske utbredt voksenversjon, dukket Olsenbanden jr. først opp som julekalender på TV2. Derfra bar det til film-lerretet, først i *Olsenbanden jr. går under vann* (Arne Lindtner Næss, 2003) og så i *Olsenbanden jr. på rocker'n* (2004), med til sammen 750.000 besøk på kino.

Komedien *Bare Bea* (Petter Næss, 2004) har en frisk impulsivitet som kan minne om *Frida - Med hjertet i hånden*, men representerer samtidig en ganske ny tilnærming. Intrigen er preget av det framfrie fokus på sex som finnes både i seriøs og lettere ungdomslitteratur, formen er inspirert av amerikansk ungdomsfilm, TV-reklame og musikkvideoer. Likevel rommer filmen også et aldri så lite budskap om viktigheten av å være tro



mot seg selv og balanserer seg sjarmerende på plass som genre-lekent lærestykke for yngre jenter.

BREDE HISTORISKE LERRETER

Innbegrepet på den historiske og litterære filmen på 1990-tallet er Liv Ullmanns *Kristin Lavransdatter* (1995). Ullmann debuterte som regissør med periodeskildringen *Sofie* (1992), etter en lang karriere med internasjonal stjernestatus. Hennes fortolkning av Sigrid Undsets middelalderroman «Kransen» var episk i linjene, med et markert kvinneperspektiv farget av vår egen tid, og en fryd for øyet. Sluttregningen på 60 millioner kroner bidro til nok et direktørskifte i Norsk Film A/S, men på fire høstmåneder spilte filmen inn igjen 26 millioner kroner og ble den nest best besøkte filmen i 1995. Grunnen for Kristin Lavransdatter var delvis beredt gjennom Maria Fuglevaag Warsinskis kino-kortdokumentar *Sigrid Undset – et kvinneliv* (1993).

Kinopublikum var kan hende gjort mottagelig for en stor, litterær film gjennom suksessen med filmatiseringen av Knut Hamsuns «Svømmere». Erik Gustavsons sensuelle og perfeksjonistiske *Telegrafisten* (1993) vant både Nordisk Amanda-pris og en plass i Berlin-festivalens hovedprogram. Blekere og mer oppstyrtet ble derimot Henning Carlsens seneste Hamsun-forsøk med *Pan* (1995).

At genren bevarer sin tiltrekningskraft beviste *Det største i verden* (Thomas Robsahm, 2001), svanesangen fra Norsk Film AS før nedleggelsen, med en sprudlende Herbjørg Kråkevik som den overspent romantiske »fiskerjenta» fra Bjørnsons roman. Også den langt bredere og internasjonalt anlagte *Jeg er Dina* (Ole Bornedal, 2002) trakk publikum til kinoene, selv om filmatiseringen av Herbjørg Wassmos roman mistet sitt preg av blod og sæd og høyt drama og ble redusert og ufarliggjort til en imponerende bildebok.

DET PERSONLIGE PREGET

Blant nåtidsdramaene kan det spores tre særlig interessante utviklingstrekk gjennom de senere årene: *Auteur*-filmen fra 1970-årene har tatt en klar dreining fra idé- til persondrama. Fortellingen har fortrinnsrett i forhold til filmartisteriet, men filmskaperen setter likevel sitt personlige preg på filmen. Og filmene skaper sitt eget presise og distinkte univers.

Den første tendensen slår, i sine beste tilfelle, ut i en ydmykhet overfor filmmediet og overfor formidlingen til publikum og preger mange av de personlig fargede filmene på 1990-tallet: Oddvar Einarsons *Havet stiger* (1990), Unni Straumes Tarkovskij-inspirerte livsreise *Til en ukjent* (1990) og hennes stiliserte Strindberg-filmatisering *Dromspel* (1994), Knut Erik Jensens nord-norske bilder gjennom et historisk teleskop i *Stella Polaris* (1993), og Torun Lians poetiske og følelsesmetede *Bare skyer beveger himmelen* (1998). Straumes fantasi over livskrise og frigjøring i *Musikk for bryllup og begravelser* (2002) og Jensens to visjoner av Finnmark i nær fortid og fremtid i *Brent av frost* (1997) og *Når mørket er forbi* (2000) ble derimot mer insisterende og selvopptatte, til tross for visuelle og fortellermessige glitrende partier. En særstilling inntar Mona Hoels *Når nettene blir lange* (2000), en nærgående skisse av en familie på hyttetur med alle deres halvskjulte hemmeligheter, den første (og hittil eneste) norske filmen laget etter Dogme-reglene.

Erik Gustavsons filmatisering av Lars Saabye Christensens roman *Herman* og Eva Isaksens noe mer vaklende forsøk på å fange Jan Kjørstads univers fra «Homo falsus» i *Det perfekte mord* (1992) er to eksempler på hvordan filmskaperne lader et stoff med sin personlige, visuelle visjon. Anja Breiens *Smykketyven* (1990) viser også en regissør som kan mette et bilde med såvel mening som følelse, men som felles av et for svakt manuskript. Den samme svakheten kunne merkes også i Breiens tredje »Hustruer»-film (1996),

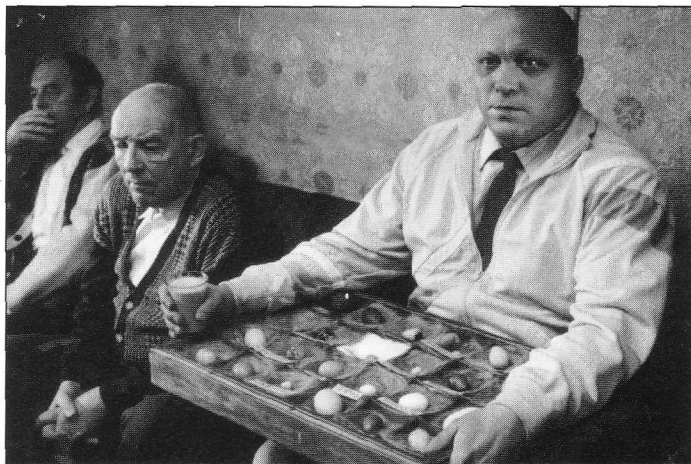
Liv Ullmanns *Kristin Lavransdatter* (1995) er innbegrepet på den historiske og litterære filmen på 1990-tallet. Hennes fortolkning av Sigrid Undsets middelalderroman «Kransen» er episk i linjene, med et markert kvinneperspektiv farget av vår egen tid.

og det kan synes som om fjernsynets venneserier makter å engasjere dagens publikum mer enn Breiens diskrete funderinger over livets mangfoldige tilskikkelser. Hans Petter Moland, med bakgrunn fra reklamefilm, deler ambisjonene om den høyere syntesen av handling og håndverk, som han har utviklet gjennom *Secondløytnanten* (1993), *Kjærlighetens kjøtere* (1995), *Aberdeen* (2000) og *The Beautiful Country* (2004), filmer som har brakt ham heder og festivalære, men – til nå – ingen stor publikumssuksess.

Langs akse som kjennetegnes av filmer som utspiller seg i særpregede miljøer og som

knekkebrød”, som det tyske nyhetsmagasinet ”Der Spiegel” anerkjennende bemerket. Et våkent fokus på målgruppen ”unge voksne” (med snik-premiere på Quart-festivalen) og humor av en mer skrudd sort, men likevel innsmigrende og sjarmerende, var en nøkkel til suksessen for *Detektor* (Pål Jackman, 2000). Erlend Loe hadde skrevet manus – og ble straks etter hentet til oppgaven som filmkonsulent i det nystartede Norsk filmfond. *Mongoland* (Arild Ø. Ommundsen, 2001) satte det såkalte ”Stavanger-miljøet” på det norske filmkartet og dannet springbrett for skuespillerne Pia Tjelto og Kristoffer Joner. Sjarmer, i større grad enn humor, men

med handling som utspiller seg i like klart skisserte geografiske og sosiale univers, ga *Buddy* (Morten Tyldum, 2003) og *United* (Magnus Martens, 2003) merkelappen ”feelgood”-filmer, men det hindret dem ikke i å nå nær-kultstatus blant et norsk publikum og en serie festivalpriser fra utlandet.



Eggs (1995) er regissøren Bent Hamers underfundige vri på Beckett og norsk sosialrealisme, og handler om et eldre brødrepar som bor alene sammen på landet. En dag får de imidlertid uventet besøk.

skaper sine egne univers, finner vi filmer som oppviser fellestrekk med moderne litteratur og populærkultur, som åpent vedkjenner seg stillån og påvirkning (særlig fra fjernsyns-estetikk), og som særlig henvender seg til et yngre publikum. Bent Hamers underfundige vri på Beckett og norsk sosialrealisme i *Eggs* (1995) og Pål Sletaunes sære karakterer og underlige miljøer i *Budbringeren* (1997) innevarslet et nytt rom for humor i norsk film. Begge filmskaperne ble invitert til den prestisjetunge regissør-serien i Cannes med sine debutfilmer, og Hamer vendte tilbake dit i triumf med *Salmer fra kjøkkenet* (2003), en film med ”nordisk humor så tørr som

Med 2,4 millioner kinobesøk i 2003 må vi tilbake til det store ”*Flåklypa*-året” 1975 for å finne lignende oppslutning om norske filmer. Med 19 kinopremiærer ble det satt ny rekord i antall norske filmer på ett år. Tall og statistikk sier lite om kvalitet, og fortsatt er det nok slik som en kommentator i ”Aftenposten” har bemerket, at ”den store, norske filmen er ikke laget ennå”. Likevel vitner de siste årenes besøksfremgang om at den norske filmen har opplevd et oppsving siden år 2000 som savner sidestykke den siste mannsalderen, og at publikums tillit til den norske filmen, som har vært tynslitt i lang tid, er i ferd med å gjenopprettes. Imens er det nye

norske filmer på vei, og spennende tider i vente i kinomørket.

NORSKE FILMER 1989-2003

	1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	2003
Antall filmer	10	10	9	9	10	13	18	13	10	15	11	9	8	15	19
Samlet besøk	1,58	1,35	0,75	0,82	1,03	0,67	1,38	0,78	0,62	1,08	1,00	0,70	1,87	0,90	2,37
Markedsandel	12,5	11,9	7,0	8,5	9,4	5,7	12,6	6,8	5,6	8,7	9,3	6,1	14,9	7,5	19,7

Besøk i millioner, markedsandel i prosent (av samlet kinobesøk).

LITTERATUR

Astrup, Christian Boe: *Å favne en 70-åring*.

I: *Film & kino* 4/1987

Bjerke, René: *En dikter med kamera*. I: Simen Skjønsberg (red.): *Hverdag og visjon – en antologi om Arne Skouen*. Aschehoug, Oslo 1983

Ellingsen, Thor: *Subjektiv synsvinkel på de norske 80-årene*. I: *Film & kino* 8/1989

Evensmo, Sigurd: *Det store tivoli*. Gyldendal, Oslo 1967, 1992

Film i mediesamfunnet. St.meld. nr. 21 (1983-84). Kulturdepartementet, 1983

Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom 100 år. Ad Notam Gyldendal, Oslo 1995

Filmen i samfunnet. St.meld. nr. 17 (1981-82). Kirke- og undervisningsdepartementet, 1981

Filmklubb for alltid – glimt fra filmklubbenes historie. Norsk filmklubbforbund, Oslo 1993

Fonn, Egil B.: *Kommunale Kinematografers Landsforbund 1967-1992*. I: Evensmo, Sigurd: *Det store tivoli*. Gyldendal, Oslo 1992

Gjelsvik, Anne: *Norske filmmanus*. I: *Z filmtidsskrift* 1/1990

Grennes, Tone Minerva: *Vi tillater oss hva som helst*. I: *Rush-Print* 2/1994

Gripsrud, Jostein: *Mary, Doug og Moderniteten*. I: *Norsk Medietidsskrift* 2/1995

Haddal, Per: *Norsk film 1967-1992*. I: Evensmo, Sigurd: *Det store tivoli*. Gyldendal, Oslo 1992

Hanche, Øivind: *Populære og inntektsbringende filmer i Oslo under okkupasjonen*. I: *Levende bilder* 3/92

Hanche, Øivind: *På kino i Oslo under 2. verdenskrig*. I: *Levende bilder* 3/91

Haugen, Paal-Helge: *Angst og karneval*.

I: *Filmavisa* 1-2/1980

Heimbeck, Lingen: *Arne Skouens filmer*.

I: *Film & kino* 6A/1979

Hetland, Sigurd Moe: *Fra Drøbak til Haugesund – Den norske filmfestivalen 20 år*. Eget forlag, 1992

Holst, Jan Erik: *Norsk film som statlig kulturprosjekt*. I: *Film & kino* 4/1987

Holst, Jan Erik: *Produksjonsutvalg eller konsulenter?*

I: *Rush-Print* 2/1989

Import og distribusjon av spillefilm – NOU 1978:41. Universitetsforlaget, 1978

Iversen, Gunnar: *Den norske pionertiden – filmkultur og filmproduksjon 1896-1920*.

I: *Levende Bilder* 2/1993

Iversen, Gunnar: *Det amerikanske idealet*.

I: *Z filmtidsskrift* 2/1993

Iversen, Gunnar: *Oppbruddets estetikk – Pål Løkkeberg og filmen*. I: *Z filmtidsskrift* 4/1987

Iversen, Gunnar: *Snarveier til fortiden*.

I: *Norsk Medietidsskrift* 2/1995

Iversen, Gunnar: *Tancred Ibsen og den norske gullalderen*. Norsk filminstitutt, Oslo 1993

Iversen, Gunnar & Svendsen, Trond Olav: *Okkupasjonsdramaene – fem år slik vi har sett dem på film*. Norsk filminstitutt, Oslo 1995

Iversen, Jon: *Tilbakeblikk på 80-årene – norsk kortfilmhistorie*. I: *Z filmtidsskrift* 3/1992

Karlsen, Jørn Tore: *Levende Bilder i Bergen: Fra privat til kommunal drift 1860-1920*, Hovedoppgave i Historie, Universitetet i Bergen, 1994

Kunnskapsforlagets teater- og filmleksikon.

Kunnskapsforlaget, Oslo 1991

Lind, Aage: *Oskar Braaten*. Aschehoug, Oslo 1962

Lutro, Dag: *Tancred Ibsens filmer*.

I: *Film & kino* 5A/1980

Lutro, Dag: *Olav Dalgard og arbeiderfilmene*.

I: *Olav Dalgards norske arbeiderfilmer*, red. Nils Klevjer Aas, Norsk kino- og filmfond, Oslo 1989

Media i tida. St.meld. nr. 32 (1992-93).

Kulturdepartementet, 1993

Myrstad, Anne Marit: «*Det nasjonale gjennombrudd*» i *norsk film*. I: *Z filmtidsskrift* 3/1990

Nistad, Einar: *Klart for opptak. Glimt fra 60 års filmhistorie – Norsk Film A/S 1932-1992*

Nistad, Einar: *60 år med Norsk Film A/S*.

I: *Rush-Print* 7/1992

Statens filmsentral – Jubileumsåret 1988. Statens filmsentral, Oslo 1988

Svendsen, Trond Olav: *Lerretet som talte*.

Lydfilmen og dens inntog i Skandinavia.

I: *Levende bilder* 2/93

Sørenssen, Bjørn: *Norske arbeiderfilmer i internasjonalt perspektiv*. I: *Olav Dalgards norske arbeiderfilmer*, red. Nils Klevjer Aas, Norsk kino- og filmfond, Oslo 1989

Sørenssen, Bjørn: *Fra vilje til virkelighet – norsk filmproduksjon under solkorset*. I: *Fascisme – film – propaganda: rapport fra et seminar om fascismens estetikk og propaganda*. Institutt for kultur og mediefag, Oppland distriktshøgskole, 1993. Skriftserie 91/1993

Sørenssen, Bjørn: *The Voice of Reconstruction: the Norwegian Post-war Newsreel as History of a Mentality*. I: Helge Rønning, Knut Lundby (ed.): *Media and Communication. Readings in Methodology, History and Culture*, Oslo University Press, Oslo 1991

Utne, Bjørn S.: *Kunst og kasse – Stavanger kinematografer 75 år*, Stavanger kinematografer, Stavanger 1994

Waldekranz, Rune: *Filmens historia. De första hundra åren från zoopraxiscope till video. 2: Gullålder*. Norstedt, Stockholm 1986

Aas, Nils Klevjer: *Norsk film distribusjon etter krigen*. I: *Film & kino* 4A/1991

Aas, Nils Klevjer: *Veien til Kinoloven*.

I: *Film & kino* 3A/1987

LITTERATURTILLEGG, UTVIDET UTGAVE 2004:

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

Disen, Ole H.P.: *Den store illusjonen: Flmbyråenes historie*. Norsk Filmbyråers Forening, Oslo 1997. I kommisjon hos Norsk filminstitutt

Nistad, Einar: *Det magiske rommet. En reise gjennom den norske film- og kinohistorien*. Norske kinosjefers forbund, Oslo 2002. I kommisjon hos Norsk filminstitutt.

St.prp. nr. 1 (2000-2001): Kulturdepartementet [Statsbudsjettet for 2001]

St.mld. nr. 48 (2002-2003): *Kulturpolitikk fram mot 2014*

Aas, Nils Klevjer: «Film og video» i: *MedieNorge 1999. Fakta om norske massemedier*. Red. Nina Bjørnstad. MedieNorge/Fagbokforlaget, Bergen 2000.

Aas, Nils Klevjer: «Film, kino, video og DVD» i: *MedieNorge 2002. Fakta om norske massemedier*. Red. Nina Bjørnstad. MedieNorge/IJ-Forlaget - Høyskoleforlaget, Kristiansand 2003.