



Å lykkes i utlandet

- suksessfaktorer på den internasjonale filmarena

En masteroppgave av
Magnus Alexander Nikolaisen



Master i film- og fjernsynsvitenskap

Avdeling for samfunnsvitenskap

Høgskolen i Lillehammer

Høsten 2011



Høgskolen i Lillehammer
Lillehammer University College

Forord

Jeg ønsker å takke alle som har hjulpet meg med denne oppgaven. Først og fremst vil jeg takke min veileder Tore Helseth. Videre vil jeg rekke en stor takk til Nils Klevjer Aas som har bidratt med faglige vurderinger og alltid bistått med hjelp når jeg har trengt det. Den samme takken går til Jan Erik Holst som også har vært hjelpsom og bidratt med veiledning, i tillegg til å stille opp til intervju, hvor han med glede delte alle sine erfaainger. Jeg vil også rette en stor takk til produsent Finn Gjerdrum fra Paradox som også stilte opp til intervju i forbindelse med denne oppgaven. RAM fortjener også en takk, som gjennom å tildele meg masteroppgave-stipend ga meg mer tid og ro til å konsentrere meg om oppgaven. Truls skal også ha en stor takk for å ha designet oppgavens forside.

Sist men ikke minst vil jeg takke Høgskolen i Lillehammer for fem fine år, med et godt og åpent lærermiljø og godt studentmiljø. Mine gode venner fra studiemiljøet fortjener også en takk for godt samhold og som sterke bidragsytere for min faglige motivasjon.

Magnus Alexander Nikolaisen

Å lykkes i utlandet – suksessfaktorer på den internasjonale filmarena

Innledende del

1. Innledning	5
1.1 Problemfelt	6
1.2 Fremgangsmåte og metode	7
1.2.1 Kvalitative intervjuer.....	7
1.2.2 Teori, statistikk og rapporter.....	8
1.2.3 Avgrensning og utvalg.....	9
1.3 Oppgavens sammensetning og struktur	11
2. Den internasjonale filmarena	13
2.1 Historikk – filmmarkedets utvikling	13
2.1.1 Europeisk proteksjonisme.....	14
2.1.2 Filmfestivaler.....	16
2.2 Filmkulturelt dikotomi	17
2.3 Filmmarkedet i dag	19
2.3.1 Distribusjon.....	24
2.3.2 Eksportinntekter.....	25
2.4 Hva er en internasjonal suksess?	27
3. Norsk film fra 2005 til 2010	29
3.1 Et nasjonalt overblikk	29
3.2 Norsk film på den internasjonale arena	32

Hoveddel

4. Internasjonale prisvinnere	35
4.1 Innledning: Prisvinnere 2005-2010	35
4.2 Art cinema	35
4.2.1 Art cinema i forhold til klassisk fortellende film.....	37
4.3 Festivalpris-vinnerne i dette bildet	39
4.3.1 ”Den europeiske realismen”.....	40
4.3.2 Film som kunst.....	42
4.4 Oscarfilmen i dette landskapet	44
4.5 Preferansene forenes i tematikken	46
4.6 Form og innhold	48
4.7 Norsk prisvinnerfilm?	49
4.7.1 <i>Den brysomme mannen</i>	50
4.7.2 En refleksjon i forhold til Oscarprisen.....	53
5. Internasjonale publikumssuksesser	55
5.1 Innledning	55
5.2 Filmatiske egenskaper hos publikumssuksessene	57
5.2.1 Den doble nytelsen.....	58
5.2.2 Sterkt engasjement i en særegen protagonist.....	61
5.3 ’Popular art film’ eller ’Arty popular film’?	63

5.4	Norske publikumssuksesser i Europa.....	66
5.4.1	<i>O'Horten</i> i lys av suksessfaktorene.....	67
6.	Nisjefilm.....	70
6.1	Innledning.....	70
6.2	Suksessfaktorer for nisjefilm.....	71
6.3	Norsk nisjefilm.....	74
6.3.1	<i>Død snø</i>	75
6.3.2	<i>Død snø</i> – en del av et større bilde i norsk film.....	78
7.	<i>Reprise</i> – stor internasjonal anerkjennelse og popularitet.....	79
7.1	Innledning.....	79
7.2	En norsk klassiker er født.....	79
7.3	Noe så uvanlig som en norsk kunstfilm.....	81
7.4	Miljøskildringens universalitet og høye gjenkjennelsesfaktor.....	85
7.5	Filmens iboende ironi og humor.....	86
7.6	Hvorfor så populær internasjonalt og unik i Norge?.....	88
8.	Det nasjonale som suksessfaktor.....	89
8.1	Den nasjonale merkelappen.....	89
8.1.1	Det <i>nasjonale</i> i dagens globaliserte verden.....	91
8.1.2	Det <i>nasjonale</i> som internasjonal suksessfaktor.....	94
8.2	På hvilken måte uttrykkes det norske i norsk film?	98
8.2.1	Norske <i>varemerker</i> ?	99
8.2.2	Eksotisering i norsk film	100
8.2.3	<i>Nord</i>	101
8.2.4	Eksotisering i <i>Nord</i>	102
8.2.5	Det <i>norske</i> i våre internasjonale suksesser	104
9.	Regissøren som kunstner og stjerne	105
9.1	Auteurteorien	105
9.2	Auteuren på den internasjonale arena	107
9.3	Hvordan gjenspeiles viktigheten av auteur-statusen i mitt utvalg av suksesser?	109
9.4	Hvordan blie en auteur	110
9.5	Viktigheten av en auteur i en nasjonal filmkultur	111
9.6	Auteurer i Norge?	112
9.6.1	Bent Hamer	113
9.6.2	Bent Hamers filmer	115
9.6.3	Hvordan skiller filmene seg ut?	117
9.7	Auteurs vilkår i Norge.....	118

Avsluttende del

10.	Sammenfatning og andre perspektiver	120
10.1	Internasjonale suksessfaktorer	120
10.2	En refleksjon om totalbildet av norsk film fra 2005 til 2010 i lys av suksessfaktorene	122
10.3	”Den norske suksessen”	125

10.4 Suksess i Norge – suksess i utlandet?	127
10.4.1 <i>Upperdog</i> – hyllet i Norge, ignorert i utlandet	130
11. Avsluttende refleksjoner	132
11.1 Hva har vi lært? Hvordan kan norsk film markere seg sterkere internasjonalt?	132
11.2 Den blasse middelvei	134
11.3 ”Alle historier er fortalt”	135

Vedlegg 1: Kildeliste

Vedlegg 2: Oversikt over norske filmer fra 2005-2010

Vedlegg 3: Vurdering og kategorisering av internasjonale prisvinnere

Vedlegg 4: Synopsiser av filmer som har blitt nærmere analysert i oppgaven

Vedlegg 5: Intervjuguider

Innledende del

1. Innledning

Stortingsmeldingen *Veiviseren* inneholder kulturdepartementets filmpolitiske mål. De ulike målene sammenfattes i denne hovedmålsettingen:

Hovedmålet er et mangfold av film- og tv-produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold, som er anerkjent for høy kvalitet, kunstnerisk dristighet og nyskapning, og som utfordrer og når et stort publikum i Norge og internasjonalt. Her er det tydelig en uttalt målsetting om å forbedre eksport av norsk film, samt deltagelse på de viktigste internasjonale filmfestivalene (St. meld. 22 (2006-2007:4.4)).

To av de mer konkrete resultatmålene dreier seg utelukkende om den internasjonale arena:

- Norske filmer skal konkurrere ved viktige internasjonale filmfestivaler.
- Eksport av norsk film og tv-drama doblet innen 2010 (ibid.).

Dette er målsettinger den norske filmpolitikken styres av, men hvordan dette skal oppnås sier den ingenting om. Videre er norsk films eventuelle utenlandssuksess et stadig debattert tema blant filmengasjerte og journalister. Hvorfor er vi ikke med i Cannes? Hvorfor er norsk film så dårlig? Hvordan kan norsk film gjøre det bedre internasjonalt? Hvorfor er danskene og svenskene så mye bedre enn oss? Dette er spørsmål som til stadighet går igjen i artikler og debatter og som i bunn og grunn er knyttet til norsk films internasjonale anerkjennelse.¹ På hjemmemarkedet har 2000-tallet vært en eneste lang suksesshistorie med økt publikumsbesøk og en markedsandel opp mot 25% enkelte år, samt at flere norske filmer har høstet stående applaus av kritikere og presse. Sammenlignet med tidligere har også eksporten av norsk film økt kraftig, og vi kan være stolte av Bent Hamers internasjonale suksess, *Ellings* Oscar-nominasjon, *Reprises* anerkjennelse og *Død snø* sin popularitet blant ”splatter-fans” verden over. Norsk film befinner seg absolutt ikke i noen krise eller bølgedal – snarere tvert i mot. I forhold til de ambisiøse filmpolitiske målene og kritiske røster fra filmmiljøet er det likevel ikke bra nok. Norge regnes videre ikke som en betydningsfull filmnasjon internasjonalt, særlig ikke om vi sammenligner oss med sammenlignbare land som Sverige og Danmark. Vi har heller aldri riktig lykkes på de gjeveste europeiske filmfestivalene som både er et uttalt mål og den største kunstneriske anerkjennelsen en film kan få. På bakgrunn av disse perspektivene ser jeg norsk film og eventuelle suksessfaktorer på den internasjonale arena som et svært relevant tema å undersøke i en masteroppgave.

¹ Et eksempel på en slik artikkel; ”Hvorfor er vi ikke i Cannes”: <http://rushprint.no/2010/5/hvorfor-er-vi-ikke-i-cannes/>

1.1 Problemfelt

Problemstilling: *Hva kjennetegner norske og andre ikke-engelskspråklige filmer som gjør internasjonal suksess? Og hva skal til for at norsk film kan markere seg sterkere internasjonalt?*

Kjernen i mitt problemfelt er knyttet til norsk film, men for å gi oppgaven mer faglig tyngde og for å kunne svare på problemstillingens andre del har jeg innlemmet ”andre ikke-engelskspråklige filmer” i problemstillingen. Det vil gi et bilde av hva som mer generelt skal til for å lykkes internasjonalt og ikke bare hvordan norske filmer har lyktes.

Fokuset i denne oppgaven vil ligge på filmenes filmatiske egenskaper, i tillegg til det jeg kaller ”filmens merkelapp” – land, regissørnavn, sjanger, etc. Jeg vil med det ikke forholde meg til andre relevante faktorer som lanseringsstrategi, bruk av kontaktnett, osv. Det er mange elementer som spiller inn på en films eventuelle internasjonale suksess, men denne oppgaven er bygget på et premiss om at i bunn og grunn er det selve filmens egenskaper som teller. Andre relevante bransje- og strategimessige suksessfaktorer og muligheter holder jeg meg unna, men kan være et svært interessant forskningsfelt for noen andre. Her er det filmenes form, innhold og ”merkelapp” som blir diskutert. Det kan gå utover oppgavens generaliserbarhet, da det finnes avgjørende faktorer som ikke blir tatt i betraktning. Likevel ser jeg det som svært interessant å se på selve filmene da det jo er det produktet som selges og vurderes. Jeg vil også i størst mulig grad holde meg unna termen ”kvalitet”. For det første fordi det er problematisk å vurdere en films ”kvalitet” i akademiske former og da det er interessant å studere hvilke filmatiske egenskaper som har appell på de ulike internasjonale arenaene – vurderingen god/dårlig blir i seg selv mindre interessant.

For å kunne svare på den overordnede problemstillingen har jeg definert tre delproblemstillinger som vil styre oppgavens struktur og argumentasjon mer direkte;

- *Hva er den internasjonale arenaen for film?*
- *Hva kjennetegner de største ikke-engelskspråklige internasjonale suksessene?*
- *Hvordan stiller nyere norsk film seg i forhold til disse kjennetegnene?*

Gjennom å drøfte og svare på disse spørsmålene vil jeg bane vei for en konklusjon og refleksjon i forhold til den overhengende problemstillingen.

1.2 Fremgangsmåte og metode

Min overordnede metodiske tilnærming til å kunne svare på problemstillingen er å gjennomføre kvantitative og kvalitative innholdsanalyser av de største ikke-engelskspråklige suksessene på den internasjonale arena. De vil danne et utgangspunkt for en drøftelse av

mulige suksessfaktorer som vil være relevant for norske filmer. Jeg vil med det vurdere norske filmer i lys av mine funn – også med bruk av kvantitative og kvalitative innholdsanalyser. På samme måte som med de utenlandske filmene vil jeg først danne et utvalg, deretter finne ulike mønstre ved kvantitativ innholdsanalyse og la det lede videre til relevante filmer som jeg vil rette et mer kvalitativt og næranalytisk blikk mot. Hva som blir fokusert på i analysene vil bli beskrevet underveis, men som nevnt dreier det seg om filmenes form og innhold. Disse analysene vil danne det empiriske materialet mine drøftinger og konklusjoner omkring min problemstilling vil være basert på. Kombinasjonen mellom kvantitativ og kvalitativ analyse mener jeg på et generelt nivå vil øke analysenes generaliserbarhet. Analysene og drøftingene blir videre supplert med kvalitative intervjuer, ulik teori og satt i forhold til statistikker og rapporter om hvilke resultater de har oppnådd. Man kan si at min metodebruk er en triangulering mellom empiri, teori og kvalitative intervjuer, der analyse av empirien har fungert som det mest vesentlige.

1.2.1 Kvalitative intervjuer

Jeg har gjennomført intervjuer med Finn Gjerdrum, produsent i Paradox, og Jan Erik Holst, tidligere leder av utenlandsavdelingen ved NFI. De semistrukturerte intervjuene har i hovedsak blitt gjennomført for å hente informasjon om noe som ellers ville vært vanskelig å få tilgang til, men også for å bli kjent med vurderinger og refleksjoner intervjuobjektene forvalter og står for. Således var kvalitative intervjuer den mest egnede metoden (Østbye, m. fl. 2007:98-99). Med andre ord har jeg intervjuet dem for å lære mer om hva det internasjonale markedet for film er og hvordan det fungerer. Videre var det interessant å få innsikt i deres perspektiver i forhold til internasjonale målsettinger, norsk films internasjonale renommé og hva de vurderer som en *internasjonal suksess*.² Her var det interessant å se om det fantes forskjeller mellom den uavhengige produsenten og NEI. Det var også i stor del bakgrunnen for valget av nettopp de to intervjuobjektene. En produsent som muligens var mer fokusert på den økonomiske gevinsten med utenlandssuksess, og en fra NFI med mer fokus på kulturelle og kunstneriske aspekter. En slik distinksjon viste seg å stemme bra med svarene i intervjuene. Jeg vurderte også flere intervjuer som norske filmjournalister, salgsagenter som har erfaring med å selge norsk film og programansvarlige for de nordiske filmfestivalene i henholdsvis Rouen og Lübeck. En vurdering av arbeidsmengde i forhold til relevans gjorde at jeg valgte å kutte ned på antall intervjuobjekter, mens programansvarlig i Lübeck, Linde

² Intervjuguide ligger vedlagt, vedlegg 5.

Frölich, ble det forsøkt å få til et intervju med, uten hell. Intervjuene har vært mest vesentlig i forhold til å kartlegge hva den internasjonale arenaen for film er, og ikke minst for å definere ”internasjonal suksess” for en norsk film. Spørsmål knyttet til andre aspekter følte jeg ikke at jeg fikk særlig gode svar på, samtidig som jeg besluttet at analyse av suksessfaktorer i størst mulig grad skulle komme utefra det empiriske utvalget, filmene i seg selv, og ikke være basert på ideer, holdninger og inntrykk fra folk i bransjen. Jeg har ønsket å innta en utforskende holdning og angripe filmene mest mulig nøytralt og upåvirket.

1.2.2 Teori, statistikk og rapporter

Teori har også blitt benyttet til å kartlegge den internasjonale arenaen, i forhold til filmfestivaler og det europeiske markedet. Mest har teori derimot blitt benyttet til å underbygge og perspektivisere funn jeg har gjort i empirien – filmene. Blant annet har teori om ”art cinema”, auteurteorien, ”national cinema” og postmodernisme vært viktig for å kunne beskrive tendenser og egenskaper som går igjen i det filmatiske utvalget. I forhold til ”art cinema” har David Bordwells kapittel ”Art Cinema Narration” i *Narration in the Fiction Film* (Bordwell 1985) stått som et fundament i oppgaven, mens Dag Asbjørnsens *Dypt og grunnleggende overflatisk* (1999) har vært viktig i forhold til å kunne beskrive tendenser knyttet opp mot filmatisk postmodernisme. Teorien som blir brukt behandles nærmere der den kommer til anvendelse i oppgaven.

For å kunne danne et utvalg av filmer og for å ha et forhold å se filmene opp mot har ulike databaser og rapporter vært avgjørende. Jeg har benyttet meg av NFI sine eksportrapporter som p.d.d. finnes for årene fra 2002 til 2008.³ Disse gir en oversikt over til hvilke land og regioner de ulike norske filmene er solgt, og en oversikt og statistikk over omsetningen av norsk film i utlandet. Den viser også hvordan utviklingen har vært fra år til år. Videre har NFI sine årsrapporter vært viktige da de gir en oversikt over festivaldeltagelse og festivalpriser for norske filmer. I rapportene fra 2009 og 2010 har de også innlemmet en oversikt over mottakelsen av norske filmer med utregning av gjennomsnitt og median av terningkast for alle norske filmer. For de tidligere årene har jeg benyttet meg av tilgjengelige anmeldelser på filmweb.no for å regne ut terningkast-gjennomsnitt. Filmweb.no gir også en kontinuerlig oppdatering av besøkstall for filmer på norske kinoer, som har gjort at jeg kan ha fullstendig oppdaterte tall for de norske filmene fra 2010. Ellers har *Film og kino* sine årbøker vært brukt som kilde for besøkstall for norske filmer i Norge. I forhold til kinobesøk for

³ Høsten 2011 ble NFIs Eksportrapport for 2009 utgitt, men det kom litt for sent i forhold til mitt arbeid, og er dermed ikke tatt i betraktning.

norske filmer i utlandet har jeg funnet to relevante databaser, *European Audiovisual Observatory* sin *Lumiere*-database, som gir oversikt over solgte kinobilletter for enkeltfilmer i hvert av deres 36 medlemsland, og *Boxofficejo.com* som gir en oversikt over hvor mye enkeltfilmer har spilt inn på det amerikanske markedet.⁴ Her har den førstnevnte blitt brukt i klart størst grad, mens hvor mye filmene har spilt inn i USA kun har blitt brakt inn ved naturlig relevans i teksten.

Disse ulike rapportene og databasene har dannet grunnlaget for statistikk og kvantitative oversikter jeg har laget og brukt i denne oppgaven. Som vedlegg finnes en kvantitativ oversikt over alle norske filmer fra 2005 til 2010 med informasjon om besøkstall i Norge og i Europa, hvor filmene er solgt, hvor mange priser de har vunnet og gjennomsnitt av terningkast fra norske filmkritikere. Den oversikten danner grunnlaget for statistikk og kvantitative observasjoner jeg opererer med i teksten. Videre har *Lumiere*-databasen vært brukt for å danne en oversikt over de mest sette ikke-engelskspråklige europeiske filmene i *EAO* sine 36 medlemsland (heretter kalt Eur36).

1.2.3 Avgrensning og utvalg

Et utfordrende moment i denne oppgaven har vært avgrensning og utvalg. Oppgaven er utforskende i sitt vesen og beveger seg ut i et svært omfattende felt. Utenlandske filmer som er relevante er basert på et premiss om at de har oppnådd stor internasjonal suksess, mens det for de norske filmene heller skal ligne et mer representativt utvalg. Av norsk film har jeg valgt å ta for meg alle kinodistribuerte spillefilmer av langfilmformat med premiere fra 1.1. 2005 til 31.12 2010. Utvalget er basert på et ønske om å forholde meg til så nye filmer som mulig, samtidig som det er bredt nok til å kunne gi et helhetlig bilde av norsk filmproduksjon. Da oppnådde resultater i utlandet er relevant i vurderinger av filmene, var jeg nødt til å gå så langt tilbake som til 2005 for å få den fullstendige oversikten for flere år. Filmene fra 2009 og 2010 blir vanskeligere å vurdere i denne sammenhengen da de samme opplysningene ikke er tilgjengelig, samtidig som de ikke nødvendigvis har fullbyrdet sitt internasjonale potensial enda. Dermed har jeg filmer fra fire år hvor jeg har den fulle oversikten, og filmer fra to år hvor jeg har mindre oversikt. De siste to års filmer er likevel svært relevante i drøftinger av norsk film i lys av suksessfaktorer. Utvalget av norsk film utgjør så mange som 99 filmer, som basert på kvantitativ innholdsanalyse, og andre faktorer som publikumstall, utenlandssalg

⁴ Link til Lumiere-databasen; <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>

og festivalpriser, har ledet frem til et mindre utvalg som har blitt studert mer kvalitativt.⁵ *Den brysomme mannen* (Lien 2006), *O'Horten* (Hamer 2007), *Død snø* (Wirkola 2009), *Reprise* (Trier 2006), *Nord* (Denstad Langlo 2009) og *Upperdog* (Johnsen 2009) har blitt valgt ut til næranalyser. Mer konkret forklaring og argumentasjon for hvorfor og hvordan akkurat de filmene er valgt vil bli gitt i de aktuelle kapitlene. Både funn i kvantitative og kvalitative undersøkelser har vært relevante i forhold til å svare på problemstillingen.

Det gjelder også utenlandske filmer hvor jeg også har definert et utvidet utvalg for kvantitativ undersøkelse, som igjen har ledet til utvalgte filmer til næranalyse. Dette utvalget har et premiss om at filmene har oppnådd internasjonal suksess. Jeg definerer senere fire ulike kriterier for at en film kan kalles en internasjonal suksess. To av kriteriene, som dreier seg om å gi internasjonale filmpriser og internasjonal publikumssuksess, har jeg definert et utvalg for utenlandske filmer utefra.⁶ Utvalget er her basert på at jeg ønsket å sikte så høyt som mulig og i den første kategorien er utvalgt vinnerne av verdens fire viktigste filmpriser, Gullpalmen, Gullbjørnen, Gulløven og Oscar for beste fremmedspråklige film, fra 2005 til 2010.⁷ Årstallene er valgt fordi det samsvarer med de norske filmene og fordi det gir en passende størrelsesorden på utvalget med 24 filmer.

Hva gjelder publikumssuksesser har jeg valgt å ta med hele tiåret og har tatt filmer fra 2000 til 2010 i betraktning. Dette fordi antall filmer ikke vil øke med å ta med flere år, da det er en toppliste over de mest sette filmene som danner utvalget mitt. Det vil gi et bredere bilde som øker generaliserbarheten. Her har jeg benyttet meg av *Lumiere*-databasen da det er den mest detaljrike og omfattende databasen på dette området. Den omfatter nesten hele Europa, og jeg har med det valgt å basere topplisten over kinosuksesser på denne databasen.⁸ Fordi den i de fleste tilfeller virker generaliserbar i forhold til andre markeder og ikke minst fordi Europa er det viktigste og mest naturlige markedet for norske filmer. Da jeg fokuserer på det europeiske markedet innebærer også utvalget av filmer kun ikke-engelskspråklige *europiske* filmer. De blir mest sammenlignbare med norske filmer i forhold til europeisk kinosuksess og

⁵ Vedlagt ligger en oversikt over alle 99 filmene hvor de er plassert i et skjema med faktorene sjanger, målgruppe, kinobesøk i Norge, karaktersnitt (fra norske anmeldelser), hvovidt det er regissørens debutfilm, om filmen bærer trekk fra "art cinema" eller kan kalles auteurfilm, antall land filmrettighetene er solgt til, kinobesøk i Eur36 og antall internasjonale priser, *Vedlegg 2*.

⁶ De to andre kriteriene er ikke like målbare (kvantitative) og utvalg av filmer har med det ikke blitt utledet på en slik måte.

⁷ Da andre Oscar-priser svært sjelden går til ikke-engelskspråklige filmer er de av naturlige årsaker utelukket her. Hvorvidt de er de viktigste er basert på en generell oppfatning om at Cannes, Berlin og Venezia er de viktigste festivalene og at Oscar-prisen også er svært gjev og viktig.

⁸ Andre mulige kilder har fremstått som for flyktige og ikke like troverdige. For det amerikanske markedet gir derimot nettsiden www.boxofficemojo.com en god oversikt over hvor mange dollar ulike filmer har spilt inn på det amerikanske markedet.

de er også befattet av de samme støtteordningene i henhold til distribusjon og lignende. Det totale utvalget her blir da de femten mest sette ikke-engelskspråklige europeiske filmene i Eur36 mellom 2000 og 2010. I tillegg til de femten neste på listen når filmene fra de tre dominerende nasjonene Frankrike, Tyskland og Spania er utelatt – dette for å gi et bredere og mer variert bilde. Det vil si at utvalget for kvantitativ undersøkelse i denne suksesskategorien består av totalt 30 filmer. Her hadde jeg problemer med å finne opplagte mønstre og derfor lagde jeg et mindre, tilnæringsvis representativt utvalg hvor jeg inkluderte den mest sette filmen fra de tre nevnte dominerende nasjonene i tillegg til den mest sette filmen fra Sverige, Danmark og Finland – som er de landene som er mest sammenlignbare med Norge. Utefra dette utvalget prøvde jeg å finne fellestrekk og mønstre, og gikk nærmere inn på de mest relevante filmene.

Dette utgjør totalt 153 filmer, som er veldig mange å ta i betraktning. Det er kanskje riktigere å omtale disse filmene som en referanseramme, som jeg gjennom kvantitative innholdsanalyser har dannet mønstre og skilt ut egenskaper som har ført til et mindre og nøyere studert utvalg. De norske filmene som har blitt sett nærmere på har i størst grad blitt valgt ut på bakgrunn av eventuell suksess (eller manglende suksess) på den internasjonale arena. Grunnet utfordringene med utvalg av filmer vil jeg kontinuerlig gjennom oppgaven forklare hvordan utvalg er utledet og argumentere for hvorfor akkurat de aktuelle filmene er valgt ut for nærlesning.

1.3 Oppgavens sammensetning og struktur

Oppgaven består totalt av elleve kapitler som er fordelt på tre deler; en innledende del (kap. 1, kap. 2 og kap. 3), en hoveddel (Kap. 4 t.o.m. kap. 9) og en avsluttende del (kap. 10 og kap. 11). I tillegg til denne innledningen består den innledende delen av et relativt omfattende introduksjonskapittel som beskriver hva den internasjonale arenaen for film er og hvordan den fungerer. Det går også inn på hvordan norske filmer kommer seg ut og hva det vil si for norske filmer å lykkes i utlandet. Kapittel 2 svarer med det på den første delproblemstillingen jeg utledet; *Hva er den internasjonale arenaen for film?* Det legger grunnlaget for det avgjørende premisset for løsning av oppgaven; å definere en ”internasjonal suksess” – noe som avslutter kapittel 2. Kapittel 3 er et lite innledningskapittel om norsk film i perioden jeg tar for meg. I forhold til type film vi produserer og hjemlige og internasjonale resultater. Denne innledende delen legger grunnlaget for analysene og drøftingene i oppgavens hoveddel.

Oppgavens hoveddel er basert på de fire suksesskriteriene jeg kommer frem til i definisjonen av internasjonal suksess. Et kapittel er viet hvert kriterium hvor jeg først studerer de største ikke-engelskspråklige suksessene på området for å finne suksessfaktorer, for så å se norsk film i lys av disse. En norsk film vil bli trukket inn i en næranalyse i forbindelse med hvert kriterium/kapittel. Kapittel 7 (suksesskriterium 4) er derimot et unntak hvor hele kapitlet er en case-analyse av den norske filmen *Reprise*. De fire aktuelle kapitlene kan sees på som drøftinger av suksessfaktorer for fire ulike mål på den internasjonale arena. Disse ulike målene overlapper hverandre til en viss grad og de gir et helhetsbilde av hva som skal til for å lykkes på ulike fronter i utlandet, og hvordan norske filmer stiller seg i forhold til de ulike suksessfaktorene.

I tillegg har jeg i hoveddelen innlemmet to kapitler som tar for seg de mest vesentlige differensieringsfaktorene for ikke-engelskspråklig nasjonal film i et internasjonalt perspektiv. Det dreier seg om den nasjonale merkelappen filmene bringer med seg og hvordan det kan spille inn på en films eventuelle suksess (kap. 8) og regissørens eventuelle rolle som kunstner og stjerne – populært kalt *auteur* (kap. 9). Her er alle de 153 filmene vurdert i et kvantitativt syn, men hvor de mest relevante er satt nærmere under lupen. Disse kapitlene skiller seg fra de andre ved at jeg bringer inn et utvendig perspektiv, og de bærer med det ikke den samme ”nedenfra og opp”-tilnærmingen som de fire foregående kapitlene. Denne kombinasjonen av fire rent utforskende kapitler og to kapitler som bringer inn andre etablerte perspektiver mener jeg styrker oppgavens troverdighet og gir et mer helhetlig bilde.

Kapittel 10, i den avsluttende delen, fungerer som en sammenfatning av oppgavens hoveddel og konklusjoner knyttet til problemstillingens første spørsmål om kjennetegn ved ikke-engelskspråklige internasjonale suksesser. Her har jeg også innlemmet inn en liten analyse som tilfører oppgaven et annet perspektiv. Generelt har det vært et fokus på suksessfulle norske filmer, mens jeg her studerer *Upperdog* i forhold til at den har gjort stor suksess i Norge, mens den internasjonale suksessen bortimot er fraværende. Kapittel 11 avslutter oppgaven med refleksjoner omkring problemstillingens andre spørsmål, om hva som skal til for at norsk film skal markere seg sterkere internasjonalt. Refleksjoner og konklusjoner her er basert på funn i hoveddelen og vil avrunde oppgaven ved å tilføre hoveddelen et mer anvendelig og interessant perspektiv.

2. Den internasjonale filmarena

2.1 Historikk – filmmarkedets utvikling

Det internasjonale markedet har gjennom nesten alle tider vært dominert av amerikansk film. Fra filmens opprinnelse og filmindustriens første år på slutten av 1800-tallet var derimot Frankrike først det mest dominerende landet, med sine filmselskap Pathé og Gaumont som begge fikk vist filmene sine over hele verden. Pathé var det største selskapet og var blant de første selskapene som ble vertikalt integrert i 1906, det vil si at de kontrollerte produksjon, distribusjon og visning av filmene sine (Bordwell and Thompson 2003:33-34). Det er en stor fordel og et stort konkurransefortrinn som senere viste seg å være en vesentlig suksessfaktor for Hollywood-studioene.

Amerikansk film fikk først sitt virkelige store internasjonale gjennombrudd under første verdenskrig. Den europeiske filmindustrien, deriblant franske Pathé, ble fort destruert – filmarbeiderne ble sendt til fronten og studioene ble omgjort til kaserner (ibid:56). Dette førte til at amerikansk film gradvis tok over de globale markedene og tjente store penger på filmeksport. Da de europeiske landene så skulle ta opp filmproduksjonen igjen etter krigen var de havnet så langt bak amerikanerne på alle områder at det var umulig å ta opp kampen om det globale markedene (ibid). Amerikanerne utnyttet situasjonen fullt ut og under krigen begynte utviklingen av de store Hollywood-studioene. ”They (...) invented the star system, block-booking, extended marketing and finally turned to vertical integration. (...) the new Hollywood studios, became very succesful and the seed for a new hegemony was sown” (De Valck 2007:88-89). Hollywoods globale dominans fortsatte å vokse etter krigen og inn i 1920-årene. Bordwell og Thompson beskriver situasjonen fint; ”Hollywood’s exports continued to grow nearly unchecked until the mid-1920s and leveled off only because virtually all foreign markets were sated” (Bordwell og Thompson 2003:144). Dette hegemoniet er fortsatt gjeldende i dag. En viktig del av utviklingen av hegemoniet er Hollywood-studioenes vertikale integrasjon og at de hadde økonomien på plass til å virkelig utnytte denne fordelene, i motsetning til lignende forsøk i Europa.

I filmhistorien regnes dog 1920-tallet også som et viktig og stort tiår for europeisk film, da i hovedsak fransk, tysk og sovjetisk film. Kunstnerisk sett har de europeiske filmene fra denne tiden vært svært innflytelsesrike. Disse landene hadde forskjellige stiler og varemerker og filmene har i ettertid blitt kjent som ”national cinemas”. De sto som et motstykke til ”classical Hollywood cinema” som allerede da hadde utviklet filmatiske konvensjoner for kommersiell film. De europeiske filmene var kunstnerisk eksperimentelle og anerkjente, men ikke like kommersielt populære som sine amerikanske konkurrenter. Man

kan si at allerede på 1920-tallet utviklet dette forholdet seg mellom europeisk og amerikansk filmkultur, et forhold som i mer eller mindre grad har vært gjeldende helt frem til i dag.

Hollywoods dominans internasjonalt ble ytterligere styrket grunnet andre verdenskrig. Europas økonomi og filmindustri led store tap under andre verdenskrig som i første. Produksjonen gikk kraftig ned og utstyr og lokaler ble ødelagt. Dette førte til at amerikanerne kunne dumpe hundrevis av filmer på det europeiske markedet like etter krigen – filmer som allerede hadde gått i overskudd på hjemmemarkedet. Det førte til enda en økonomisk styrking av den amerikanske filmindustrien og bidro til å gjøre amerikansk film enda mer populær i Europa. Andre verdenskrig – og første – var på den måten blant de viktigste faktorene til USAs dominans på det europeiske markedet (ibid:89). Dette har ført til at for de fleste deler av verden er det amerikansk film som for folk oppfattes som den ”normale” filmen – eller med andre ord; ”mainstream”. Det er det man har blitt fostret opp på, så det som da skiller seg fra Hollywood-filmen oppfattes da som annerledes – noe som indirekte kanskje gjør tiltrekningskraften mindre. Et viktig element her er også språket, engelsk er det nærmeste vi kommer et verdensspråk og sånn sett er det lettere å eksportere engelsktalende filmer enn filmer med fremmede språk. Alle disse omstendighetene har dermed ført til en ekstremt sterk og dominerende posisjon for Hollywood-filmen på det internasjonale markedet.

2.1.1 Europeisk proteksjonisme

Denne utviklingen har vært helt avgjørende for hvordan det europeiske filmmarkedet fungerer i dag. Europas filmindustri er styrt av proteksjonisme og utviklingen av europeiske, nasjonale og regionale støtteordninger, europeiske samproduksjoner og filmfestivalnettverket er det som preger dagens marked. De nasjonale filminstituttene begynte tidlig å gi produksjonsstøtte til nasjonale filmer – med en kvalitetsvurdering som grunnlag for støtte. Det har også vært en trend for å favorisere filmer som har et internasjonalt potensial (Bordwell og Thompson 2003:710). I tillegg til å støtte produksjon har regulering av og økonomisk støtte til distribusjon vært en viktig del av den europeiske proteksjonismen. Frankrike har historisk sett vært landet som har vært mest ”anti-Hollywood”, og de har innført et omdiskutert kvotesystem for import av amerikansk film (Elsaesser 2005:16).⁹ Frankrike er det eneste europeiske landet med et slikt radikalt system, men gjennom EU og Europarådet har man funnet mer legitime ordninger for å støtte og sikre den europeiske filmen.

⁹ Systemet har blant annet blitt strekt kritisert av World Trade Organization, men det opprettholdes likevel fortsatt.

I 1988 ble fondet *Eurimages* dannet av Europarådet. Det er i dag en av de viktigste støtteordningene for europeiske langfilmer og den aller viktigste støtteordningen for europeiske samproduksjoner. Den har både kulturelle og økonomiske interesser – i hovedsak ønsker den å sikre og fremme en europeisk filmindustri og filmkultur. Fondet har fire forskjellige støtteordninger; de støtter europeiske samproduksjoner, distributører, kinoer og har et fond for digitalisering av eurimages-støttede filmer. Den viktigste ordningen er støtteordningen for europeiske samproduksjoner. Eurimages har 34 europeiske medlemsland og produksjoner hvor to av medlemslandene er involvert kan søke om en slik støtte. Cirka 90% av pengene Eurimages har til rådighet går til den type støtte. Men støtten til distributører og kinoer er også veldig viktig for å sikre at europeisk og eurimages-støttet film blir vist i flere europeiske land.¹⁰

EU lanserte også et lignende og mer omfattende støtteprogram i 1991, et program kalt MEDIA. Det er et program som er dannet for å støtte og sikre den europeiske audiovisuelle industrien. Denne ordningen har ikke det samme kravet om samproduksjon som Eurimages og mellom 2001 og 2006 fikk ni av ti filmer som krysset grenser i Europa en eller annen form for støtte av MEDIA. MEDIA støtter alle ledd i filmindustrien, altså produksjon, distribusjon (dvd, kino og tv), visning, markedsføring, festivaler samt ulike treningsprogrammer og kurs.¹¹ Et eksempel på en slik kinostøtte er en ordning som at MEDIA og Eurimages ga økonomisk støtte til kinoer som forpliktet seg til å vise 50% europeiske filmer (Bordwell og Thompson 2003:710). I tillegg til disse paneuropeiske ordninger har de fleste europeiske land nasjonale støtteordninger for distribusjon og import av film. I Norge støtter Film & Kino hver tredje film som går på kino, blant annet gjennom ordninger som ”garantistøtteordningen” og ”importstøtte” som støtter import og distribusjon av kvalitetsfilm og kunstneriske filmer som ikke har et kommersielt potensial og som uten støtte ikke kunne blitt satt opp på kino.¹² De har også ordningen ”S-film” som støtter distribusjon av kvalitetsfilm på dvd. I motsetning til å kvotere Hollywood-film – som Frankrike – så støtter man heller kvalitetsfilmer utenfor Hollywood-systemet. Slike støtteordninger finnes det mange av både på nasjonalt plan i Europa og et paneuropeisk plan. Disse ordningene er et tydelig bilde på en felles europeisk proteksjonisme mot den amerikanske dominansen.

¹⁰ Info om Eurimages: http://www.coe.int/t/dg4/eurimages/About/default_en.asp

¹¹ Info om MEDIA: http://ec.europa.eu/culture/media/programme/index_en.htm

¹² Film og Kinos støtteordninger: <http://www.kino.no/stotteordninger/>

2.1.2 Filmfestivaler

Fenomenet *filmfestival* startet opp i mellomkrigstiden som utstillingsvinduer for nasjonal filmproduksjon. Det var stor nasjonal prestisje å vinne priser, men festivalene ble preget av politikk og propaganda. Filmfestivalen i Venezia er et kjent eksempel på dette hvor Benito Mussolini sto bak spakene og prisene ble hovedsakelig tildelt fascistiske filmer fra Italia og Tyskland. Like etter krigen startet også Karlovy Vary-festivalen i Tsjekkoslovakia opp, som fremmet sosialistisk film. Disse festivalene fikk gradvis selskap av flere festivaler, deriblant Cannes filmfestival (1946) og Berlin filmfestival (1951). De politiske undertonene ble etter hvert mer og mer visket ut, men frem til 1972 var festivalene fortsatt et utstillingsvindu for nasjonale filmer – filmene ble valgt ut av nasjonale komiteer og det var stor nasjonal prestisje involvert (Elsaesser 2005:89). De nasjonale komiteene ble etter hvert fjernet og festivaldirektørene fikk større makt for filmutvalget. Filmfestivalene ble mer et vindu for å fremme filmkunsten enn en nasjonal konkurranse – noe som gjorde selve nominasjonen mer prestisjefylt og som også åpnet opp for filmer utenfor Europa og filmskapere fra den tredje verden kom frem i lyset (ibid:90).

Denne formen har bestått, men filmfestivalene har utviklet seg til å være mye mer enn en filmkonkurranse. Det har blitt et nettverk for filmbransjen og et globalt fenomen. I 1959 innførte Cannes-festivalen *Le Marché du Film* – altså et filmmarked. Det har i ettertid blitt en veldig viktig del av filmfestivalene – det er markedsplassen hvor filmfolk fra fjern og nær møtes og filmer fra hele verden blir vist og eventuelt solgt til forskjellige distributører. Dette gjelder de fleste store festivaler verden over. De viktigste markedsplassene og de mest prestisjetunge prisene finner vi på festivalene som kalles A-festivaler.¹³ Disse festivalene brukes også til å arrangere filmseminarer, talentprogram og lignende. De har rett og slett blitt møtesteder for den internasjonale filmbransje. I tillegg til den prestisjetunge hovedkonkurransen har festivalene ofte også forskjellige sideprogrammer hvor det deles ut ”mindre viktige” priser, som programmet ”Panorama” i Berlin og ”Un certain regard” i Cannes.

Parallelt med disse finnes det i dag også uttalige små publikumsfestivaler, som gjerne har et bestemt tema – eksempelvis *Film fra sør* i Oslo. Disse festivalene er mindre viktige for bransjen og har som regel ikke filmmarked, men de fungerer som visningsvinduer for filmer

¹³ Festivalene fungerer i et slags hierarkisk system etter betydningsfullhet. A-festivaler beskriver de største og mest betydningsfulle festivalene. International Federation of Film Producer Associations (FIAPF) har utarbeidet en liste over verdens A-festivaler (Akkrediterte festivaler) som innebærer festivalene i Cannes, Berlin, Venezia, Moskva, Karlovy Vary, Shanghai, Locarno, Montreal, San Sebastian, Warsawa, Mar del Plata, Tokyo og Kairo.

som kanskje ikke ellers har noen distribusjon. Sånn sett bidrar festivalene med å spre små filmer verden over og gi dem et lengre liv. Festivaler for nisjefilm har også utviklet seg i stor grad og det kan være arenaer hvor filmer for et spesielt type marked gjør seg bemerket og kommer i kontakt med distributører. *Sitges Film Festival* i Spania regnes som Europas viktigste festival for ”fantasy”- og ”horror”-film, mens *Fantastic Fest* i Austin, Texas er et eksempel på en stor festival for sjangerfilm i USA. Denne type festivaler finnes verden over og har blitt veldig populære – typiske nisjefestivaler har temaer som for eksempel skrekkfilm, exploitation, science fiction eller komedie.

Det finnes altså et enormt antall festivaler verden over med forskjellige funksjoner og profiler. Disse er rangert i et slags hierarki over hvor betydningsfull festivalen er. Blant de klassiske, store festivalene regnes Cannes-festivalen som den viktigste, med Berlin og Venezia hakk i hæl. I en slags pulje etter disse tre store kommer festivaler som San Sebastian, Karlovy Vary og Toronto. Selv om dette er festivaler uten et tema og som regnes som universelle hvor alle kan ha en sjanse så er det også en oppfatning om forskjellige profiler disse i mellom, for eksempel blant de tre store. Cannes-festivalen regnes som festivalen som hengir seg til filmkunsten som kunst og som er veldig opptatt av å hedre *auteursen* – i god fransk tradisjon. Berlin-festivalen regnes som mer politisk og dermed mer opptatt av filmenes tematikk. Mens filmfestivalen i Venezia, i likhet med Cannes, også hedrer filmen som kunst og uttrykk fremfor mer politiske og tematiske filmer (Holst 2010).

2.2 Filmkulturelt dikotomi

Jeg beskrev tidligere hvordan USA og Hollywood-filmen har befestet et hegemoni, men i tråd med festivalnettverkets utvikling og auteurteoriens påvirkning i Europa så har det internasjonale filmklima snarere tatt form av en dikotomi.¹⁴ Det har gjennom hele filmhistorien vært et kulturelt skille mellom europeisk film og amerikansk film. Amerikansk film har levd etter prinsipper basert på sjanger, konvensjoner og narrativ kausalitet, en filmform som blir kalt klassisk fortellende film. Allerede på slutten av 1910-tallet gryet det ulike filmbølger i Europa som tyske ekspresjonistiske filmen, den franske impresjonistiske filmen og den sovjetiske montasjefilmen. Det amerikanske studiosystemet og den mer kunstneriske filmen i Europa ga grunnlaget for distinksjonen mellom kommersiell klassisk fortellende film og ”art cinema”, en distinksjon som i mer eller mindre grad fortsatt består (Bordwell og Thompson 2003:174). Dette skillet har historisk sett vært et skille mellom

¹⁴ Jeg vil ikke gå videre inn i auteurteorien her da det er viet et helt kapittel til det senere i oppgaven.

amerikansk og europeisk filmkultur. Et skille som virkelig kom til syne etter andre verdenskrig – en blomstringstid for europeisk film hvor europeisk film igjen maktet å utfordre amerikanernes hegemoni. Det startet på mange måter med den italienske neo-realismen, før gjengen fra det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinema* tok stafettpinnen videre og etablerte auteurteorien. Et vesentlig frø for blomstringen av den europeiske ”art cinema”. Regissøren/filmskaperen ble nå sett på som en *auteur* og fikk status som kunstner – en ny æra var i emning. Dikotomiens kjerne ligger i at europeerne betraktet film som kunst og meningsbærende, mens amerikanerne betraktet film som et underholdningsprodukt og eskapisme.

På 1950 og -60-tallet sto europeisk film i høysetet og ulike nasjonale filmbølger og auteurfilm preget den europeiske filmkulturen i kontrast mot studio-filmene fra Hollywood. Samtidig fikk den europeiske filmen økt oppmerksomhet i USA – noe som påvirket den nye generasjonen amerikanske regissører som vokste fram på slutten av 60-tallet og årene etter. Da Francis Ford Coppola ble forespurt av Paramount om å regissere en film basert på romanen ”The Godfather” skal han ha sagt følgende til sin far; ”They want me to direct this hunk of trash. I don’t want to do it. I want to do art films” (Bordwell og Thompson 2003:517). Det er et tydelig bilde på hvordan den nye generasjonen var inspirert av europeisk film og de startet en omveltning kalt ”New Hollywood”, hvor Coppola, Scorsese, Spielberg og Lucas var blant de største navnene. Omveltningen endret amerikansk film og det ble en mye større åpenhet for ”art cinema”-elementer i Hollywood og europeiske mesterregissører som eksempelvis Roman Polanski har fått fritt spillerom i Hollywood-studioer. Den nye generasjonen fra ”New Hollywood” preger fortsatt amerikansk film, samtidig som nye innovative amerikanske regissører som Christopher Nolan og Sophia Coppola gjør stor suksess med filmer inspirert av ”art cinema”, som eksempelvis *Memento* (2000) og *Lost in Translation* (2003).

Det har skjedd en form for konvergens mellom de to filmkulturene. Amerikansk film har blitt påvirket av europeisk og motsatt. Om rett skal være rett så har jo egentlig europeisk film gjennom alle tider blitt påvirket av amerikansk film. De fleste filmer som har blitt produsert i Europa baserer seg på prinsipper fra klassisk fortellende film, men europeisk populærfilm har aldri blitt fokusert på i filmhistorien. ”European film history tends to favour art cinema because it reveals european cinema as different from Hollywood cinema whereas the popular european films – with succes at the box office – are often forgotten or left out.” (Haastrup 2005:264). Historisk sett har disse populærfilmene som regel holdt seg innenfor landegrenser eller regioner. I nyere tid har vi dog sett eksempler på europeiske filmer som

prøver å ta opp kampen med populærfilmer fra Hollywood. Gjennom samproduksjoner på tvers av nasjoner har man klart å matche de store budsjettene fra Hollywood. Man har da hatt muligheten til å hente inn store skuespillernavn fra Hollywood og filmene er skutt på engelsk for å potensielt nå hele verden på lik linje med amerikansk film. De har prøvd å ta opp kampen med Hollywood, på Hollywoods premisser. Dikotomien mellom amerikansk og europeisk film er ikke lenger er like synlig. Dikotomien i seg selv er fortsatt gjeldende, men den er ikke like geografisk delt. Film opererer på to plan; kunst og underholdning. Film som kunst er filmene som slekter på europeisk "art cinema", mens film som underholdning slekter på tradisjonell Hollywood-film. Denne dikotomien består i stor grad fortsatt mellom filmfestival-nettverket og den kommersielle filmindustrien. Forskjellene mellom Europa og USA eksisterer fortsatt, men de er ikke lenger like markante. Og ved et overblikk av dagens filmklima så står Sør-Amerika og ikke minst Asia frem som kontinenter som i like stor grad som Europa står for innovative filmer som slekter på "art cinema". Asia skiller seg også ut med store kommersielle suksesser basert på sjangerkonvensjoner fra Hollywood-studioene – som for eksempel *Snikende tiger, skjult drage* (Lee 2000) og *The Ring* (Nakata 1998). Globalt har Asia utlignet – om ikke overgått – Europa som filmkontinent. Globalisering og utvikling i den tredje verden og økt tilgjengelighet og visningsmuligheter har ført til en mer kompleks og uoversiktlig filmverden, men som vi skal se når vi nå tar en nærmere titt på de internasjonale prisvinnerne; dikotomien mellom kunst og underholdning, børs og katedral, er ikke dødd ut. Og forskjellene bærer fortsatt spor fra forholdet mellom Hollywood og Europa på 50- og 60-tallet.

2.3 Filmmarkedet i dag

Som jeg innledet med så har europeiske markedets utvikling på mange måter vært en respons på Hollywoods dominans på det internasjonale markedet. Europa – og etter hvert resten av verden – har som et proteksjonistisk virkemiddel skapt et alternativt distribusjonssystem gjennom filmfestivalene. Noen filmer vil aldri bli plukket opp av kommersielle distributører og verdens filmfestivaler blir deres visningssteder, andre igjen blir plukket opp av distributører på filmmarkeder eller gjennom konkurranseprogram på festivalene – de blir altså oppdaget på festivalen. Dette står i kontrast med Hollywood-filmer som er sikret verdensomspennende distribusjon gjennom studioenes vertikale integrasjon. Det er allikevel flere nasjonale filmer som har sikret seg distribusjon gjennom forhåndssalg, men de deltar allikevel ofte i konkurranser eller andre program på festivaler som ledd i deres markedsføringsstrategi – og selvfølgelig for heder og ære. Det aller meste av eksport av film

som ikke er en del av Hollywood-systemet skjer dog gjennom filmfestivaler. For å sikre seg bred distribusjon verden over har priser ved de viktigste festivalene blitt veldig viktig.

Certainly since the mid-1990s, there have been few films without a festival prize or extensive exposure on the annual festival circuit that could expect to attain either general or even limited release in the cinema. (...) Festivals effectively select each year which films will fill the few slots that art-house cinemas or the dedicated screens of the multiplexes keep open for the minority interest cinema. (Elsaesser 2005:91)

Dette er da de filmene som de store distribusjonsselskapene plukker opp på festivaler, eksempelvis Miramax som kanskje er den viktigste distributøren for uavhengig film på det amerikanske markedet. Dette fører til at det ofte er de samme fem-seks ikke-engelskspråklige filmene som blir vist verden over. Eksempelvis prisvinnerne fra Cannes, Berlin og Venezia, i tillegg til et par filmer Miramax har plukket opp på festivaler og gjør til ”mini-hits”. Altså sirkulerer de på samme måte som Hollywood-filmene som blir vist over hele verden. På den måten kan man si at det internasjonale filmmarkedet består av et stort globalt marked, hvor de heldige utvalgte får nesten hele kaken (ibid:92).

Dette vil jeg dog si er en sannhet med modifikasjoner. Sannheten i det er jo selvfølgelig at de filmene som får størst oppmerksomhet og vinner de viktigste prisene blir vist verden over. Videre at det er snakk om et fåtall filmer som får den muligheten og at de blir bestemt utefra de største festivalene og de viktigste distribusjonsselskapene. Men for norske og europeiske filmer består det internasjonale markedet av mye mer og selv om det er trangt er det mer tilgjengelig enn som så. Innad i Europa finnes – som jeg har vært inne på – mange ordninger som sørger for at europeiske filmer får distribusjon på kontinentet. Dette blir understreket av Jan Erik Holst under mitt intervju med han, som her refererer til et eksempel på en slik støtteordning;

(...) i og med at for små filmer så må kinodistribusjon være støttet. Da er det gjerne EU-støtte. Salgsagentene syr ofte sammen en pakke med 10 land, da får man EU-støtte. Hver av de ti distributørene får EU-støtte. I Norge har vi egen nasjonal støtte til denne type film fra bransjeorganisasjonen ”Film og Kino”.. Så, så å si alle europeiske filmer som går på norske kinoer er støttet i en eller annen form. Det finnes ikke noe naturlig marked, kan man si. (Holst 2010)

I Europa har vi altså bygd opp et kunstig marked som sørger for at en del europeiske filmer får distribusjon internasjonalt selv om det ikke er et kommersielt marked for de filmene. Det er en del av den proteksjonistiske strategien de europeiske landene og EU har for å opprettholde en europeisk filmindustri og bevare den europeiske filmtradisjonen. Men det er fortsatt gjennom festivalene filmene blir oppdaget og valgt ut. Med mindre filmene er forhåndssolgt eller sikret seg avtaler om distribusjon for eksempel gjennom samproduksjoner

og finansieringsformer fra andre land. Eksempelvis om en norsk film får støtte gjennom nordisk film- og tv-fond er det et krav om at den er sikret distribusjon i minst to nordiske land (ibid), så det finnes en del forhåndsavtaler som sikrer filmer distribusjon. Det har blitt mer og mer vanlig i Europa at filmer selges først og så produseres, det har de siste årene gitt stort utslag på norsk eksport. Forhåndssalget på norske filmer har økt enormt de siste årene (Klevjer Aas 2010:5). Det kan tyde på at norsk film har fått et bedre internasjonalt renommé og/eller har blitt dyktigere på å skaffe seg internasjonale kontakter, avtaler og finansieringsformer. Det er allikevel ikke gitt at en forhåndssolgt film blir satt opp på kino, eller distribuert i en annen form, i de landene den er solgt til. Det blir et helt annet type salg når filmen forhåndsselges, det er ikke gitt at filmen får bred distribusjon internasjonalt, men produksjonsselskapet er sikret et minstebeløp fra internasjonalt salg på forhånd.

Om en film skal bli etterhåndssolgt – som stadig er det mest vanlige – så skjer det, som nevnt, gjennom filmfestivaler med filmmarkeder. Produksjonsselskapene knytter til seg en salgsagent til filmen, salgsagenten er megleren som i praksis jobber med å selge filmen til ulike distributører på festivalene. For en norsk film er det her stor forskjell på ulike salgsgenter. De fleste norske filmer har svenske og danske salgsgenter fra nordiske salgsselskaper. Det er i dag tre operative internasjonale salgsselskaper i Norden; Trust Nordisk som er en del av Nordisk Film, SF International Sales som eies av Svensk Filmindustri AB og NonStop Sales AB, som kaller seg en uavhengig salgsagent, men som eies av svenske MMG. Det finnes altså ikke noe norsk salgsselskap eller en norsk eksportorganisasjon for film. Flere filmprodusenter mener at det kan være hemmende for eksport av norsk film og at det kan gjøre det vanskeligere for norske produsenter å få gjennomslag for den lanserings- og salgsstrategi de ønsker å ha overfor utlandet (Klevjer Aas 2010:9). Det er også en del som trakter etter salgsgenter utenfor Norden. Det kan gjøre det lettere å få filmen distribuert internasjonalt – da selges ikke filmen nødvendigvis som et nordisk produkt. Jan Erik Holst mener det er en sammenheng mellom om en norsk har en internasjonal salgsagent og den er i Cannes eller Berlin. I Norge har Norsk Filminstitutt festivalrettighetene for filmene som har fått statlig støtte, og de nordiske salgsgentene tar da bare seg av salget på markedene, mens instituttene tar festivalene. De internasjonale salgsgentene har ikke den tradisjonen og vil ta seg av festivalene også. Holst stiller altså spørsmålsteget ved om ikke flere norske filmer burde knytte til seg salgsgenter fra land utenfor Norden, da de muligens har oppnådd bedre resultater ved de ledende festivalene (Holst 2010).

Et annet element som modifierer Elsaessers påstand, om ett globalt marked hvor de få heldige utvalgte får hele kaken, er markeders og territoriers forskjellige smak. For norsk og nordisk film generelt er Europas tysktalende områder og Øst-Europa (spesielt Polen, Tsjekkia og Ungarn) de viktigste markedene.¹⁵ På disse markedene har norsk film vist seg å ha større appell enn i resten av verden. Det er flere eksempler på filmer som hovedsakelig har blitt distribuert på de markedene og gjort suksess der, som Bård Breiens *Kunsten å tenke negativt* (2006) som kun ble distribuert på kino i disse områdene og oppnådde gode besøkstall. Den solgte blant annet 84 620 billetter i Tyskland og 33 379 billetter i Tsjekkia. Det finnes også territorier som viser seg å ha en spesiell interesse for en spesiell type film. I norsk sammenheng er det beste eksempelet den nye norske skrekkfilmen som har gjort oppsiktsvekkende stor suksess i bestemte områder som Tyrkia og Latin-Amerika. *Fritt Vilt* (Uthaug 2006) gikk på kino i Tyrkia som eneste europeisk land utenom Norge og ble solgt til en rekke land i Latin-Amerika (PWC 2009:21). *Naboer* (Sletaune 2005) er et annet eksempel som ble sett av over 90 000 i Tyrkia og som også har blitt populær i Latin-Amerika (Holst 2010). Den optimale internasjonale suksessen vil jo være å bli en verdenssuksess som de eksemplene Thomas Elsaesser nevner, men det finnes mange andre måter å markere seg internasjonalt for norske filmer.

Blant de tre store festivalene er Berlin-festivalen den viktigste for norsk film. Det underbygges av at vi har et godt rykte og en god tradisjon i Tyskland. Ikke minst er Berlin det viktigste markedet for sentraleuropa og de tysktalende landene – markeder hvor vi har gode tradisjoner.¹⁶ Et annet aspekt som både Finn Gjerdrum og Jan Erik Holst trekker frem er tidspunktet for Berlin-festivalen i forhold til Cannes-festivalen. Disse store festivalene er ute etter å ha verdenspremierer for sine filmer. Da Cannes går i mai vil de eventuelle norske filmene da få norsk premiere på et tidspunkt som har vist seg å være dårlig kommersielt, nemlig senvåren og sommeren. Da er det få norske produsenter som vil slippe filmene sine. Da er det bedre med Berlin som går i februar – hvor man da har et godt tidspunkt i mars for norsk premiere (Holst 2010; Gjerdrum 2010). Som en kunstnerisk anerkjennelse regnes derimot Cannes-festivalen som den viktigste, og Gullpalmen som den gjeveste prisen å trakte etter. Suksess i Cannes overgår alle andre festivaler. Filmfestivalen i Venezia har vi i Norge få tradisjoner ved, og den er generelt mindre omtalt og fokusert på i norsk presse og av filmbransjen selv.

¹⁵ Basert på informasjon fra eksportrapporter utført for NFI (Klevjer Aas 2010 og PWC 2009) og fra European Audiovisual Observatory sin Lumiere-database som gir oversikt over enkeltfilmers kinobesøk i deres 36 medlemsland. Link: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>

¹⁶ Dette gjelder også mer generelt, som innen musikk og litteratur.

Av andre filmfestivaler er festivalene i Toronto og San Sebastian er også populære steder å lansere de norske filmene – der er det store markeder med mange distributører tilstede og de går tidlig på høsten slik at det passer bra med norsk premiere på høsten – som regnes som kanskje det beste premierevinduet for norske filmer. Den siste viktige og store festivalen for norske filmer er sommer-festivalen i Karlovy Vary i Tsjekkia. Der har norsk film gode tradisjoner og det er det beste markedet for de østeuropeiske distributørene. En festival som blir bekreftet å være gunstig av Jan Erik Holst; ”Ofte tenker vi at kanskje Karlovy Vary er et vel så godt alternativ som Cannes og Berlin. For der er alle de sentral- og østeuropeiske distributørene og der når man ut til mange. Festivalen regnes også etter hvert som en av verdens viktigste” (Holst 2010). I denne konteksten er det verdt å nevne at NFI jobber etter et utvalg av prioriterte festivaler for norske filmer. De er *Sundance Film Festival*, *Annecy International Animated Film Festival* og de internasjonale filmfestivalene i Berlin, Cannes, Karlovy Vary, Venezia, Toronto og San Sebastian (Årsrapport NFI 2009:124). Disse har en viss spredning innen tidspunkt de avholdes, potensielt salgsmarked og kunstnerisk profil. De gir med det et bilde av hvilke festivaler NFI betrakter som mest gunstige og gjeveste for norske filmer. Dette er de store prestisjefestivalene, men som salgsarena er den nordiske filmfestivalen i Lübeck også viktig. Her er det kun fokus på nordiske filmer og de tyske distributørene har tid til å studere filmene. Samtidig ser distributørene hva som fungerer da Lübeck i større grad enn Berlin er en publikumsfestival. Får en film publikumsprisen her er det langt på vei en garanti for salg (Holst 2010). Da det tyske markedet er veldig stort og viktig internasjonalt for Norge sier det seg selv at festivalen Lübeck er en god kanal å gå gjennom.¹⁷

Det finnes også en helt annen vei til internasjonal suksess, nemlig gjennom Oscar-nominasjon. Hvert år sender en norsk komité inn et norsk bidrag til kategorien ”Beste fremmedspråklige film”, og produsent Finn Gjerdrum presiserer at det er den viktigste kanalen for dem;

I utgangspunktet er det kun en pris som har noe å si for oss, som er salgsfremmende og som publikum opplever. (...) det er ”Oscar-prisen”. Selv ikke gullpalmevinner i Cannes kan måle seg, det er veldig få mennesker utenom filmvitere, cineaster og kulturfolk som vet at det er en stor ting. Det er heder det, men det er ikke noe man tenker på, men Oscarvinner det vet alle hva er. Er det noe vi fighter for ute så er det Oscar (Gjerdrum 2010).

¹⁷ En lignende nordisk festival har i flere år vært avholdt også i Rouen, Frankrike, men den er nylig nedlagt på grunn av manglende økonomisk støtte.

Her er selvfølgelig nåløyet veldig trangt, men om en film blir nominert eller skulle være så heldig å vinne denne prisen vil den naturligvis ha store muligheter til å få en bred internasjonal distribusjon. Men i norsk sammenheng så har vi sett gjennom historien at det er en sjeldenhet at en norsk film blir nominert, og det er ikke nødvendigvis gitt at en nominasjon resulterer i bred distribusjon. *Søndagsengler* (Nesheim 1997) ble nominert i 1997 og det resulterte i kinodistribusjon i USA, men filmen fikk en beskjeden distribusjon i Europa og resten av verden.¹⁸ Men om vi ser på *Elling* (Næss 2001) som ble nominert i 2002 så ble den en stor internasjonal suksess. Det har uansett vist seg for norske nominasjoner at det har gitt mulighet til å bli kinodistribuert i USA, et attraktivt, men særdeles vanskelig marked for norske filmer.

2.3.1 Distribusjon

Nå har jeg beskrevet hva som leder til distribusjon og hvilke arenaer som er gode for å skaffe internasjonale distributører. Men hva skjer med filmene etter de har blitt kjøpt opp av en distributør? En distributør kan kjøpe en film med rettigheter til forskjellige visningsvinduer. Forskjellige vinduer er kino, dvd, video-on-demand, betal-tv, gratis-tv, hotell, flyselskaper og institusjoner.¹⁹ I min oppgave ser jeg det som mest fornuftig å kun fokusere på kino og dvd-vinduet, da det er vinduene med mest prestisje og hvor filmene blir vurdert som attraktive. Filmer som kun blir solgt til tv blir ofte solgt i store pakker med mange filmer, hvor det ikke er fokus på kvalitet og seerpotensial. Tv-kanalene trenger rett og slett ofte filmer til å fylle opp sendeflaten og velger da ofte billige pakkelsninger med filmer de blir tilbudt. Markedet for video-on-demand er fortsatt litt for uoversiktlig til at jeg kan få tilfredsstillende informasjon om det, samtidig ligner det nok veldig på dvd-markedet når det gjelder utvalg og distribusjon. Når jeg bruker begrepet eksport av film i denne oppgaven så vil det dreie seg om eksport til kino og/eller dvd-markedet, med mindre jeg presiserer noe annet.

Kino-vinduet har blitt et veldig trangt vindu for ikke-engelskspråklige filmer. Som nevnt tidligere har vi støtteordninger i Europa som sikrer at noen filmer som ikke er kommersielt gunstige får kinodistribusjon, men det er uansett et fåtall filmer som blir satt opp på kino utenfor egne landegrenser. For norske filmer er det ofte vanlig at de blir kjøpt opp med alle rettigheter, da det ikke koster stort å kjøpe rettighetene uansett. Men det vil ikke automatisk bety at de faktisk blir satt opp på kino av den grunn. På den andre siden har dvd-

¹⁸ Jeg har ikke funnet nøyaktig informasjon om *Søndagsengler* sin distribusjon, men slutningen min er basert på informasjon fra Lumiere-databasen og www.imdb.com som gir informasjon om hvor filmen er lansert på kino.

¹⁹ Dvd-vinduet innebærer også blu-ray, men jeg vil fortsette å omtale det som dvd-vinduet.

markedet eksplodert de siste 10 årene. Markedet har eksplodert på flere måter, for det første tilbyr nå dvd-markedet en veldig stor bredde av filmer fra hele filmhistorien og hele verden og dvd-markedet har fått en veldig stor omsetning. Samtidig har det brede utvalget på dvd inspirert til en større filminteresse hos konsumentene. Det har blitt lettere å utforske film utenfor "mainstreamen" og film fra hele verden. Dvd-markedet har blitt meget viktig for smal film og ikke-engelskspråklig film.

Det er vanskeligere å finne konkrete tall på hvor mange dvd'er norske filmer har solgt og hvilke land filmene er utgitt på dvd. Men om man ser på eksportundersøkelsene og sammenligner med Lumiere-databasen kan man få en indikasjon på av hvor de norske filmene kun er utgitt på dvd og ikke satt opp på kino. Lumiere-databasen viser hvor filmene faktisk er satt opp på kino, mens eksportanalysene viser hvor filmene er solgt. Det er billigere og enklere å gi ut filmer på dvd og det kan virke som om kombinasjonen festival og dvd har blitt en vanligere vei for ikke-engelskspråklige filmer. Det har kanskje blitt lettere å bli distribuert internasjonalt, men vanskeligere å få kinodistribusjon. Et viktig element med dvd-markedet er utviklingen av internetbutikker. I praksis om en film blir utgitt på dvd i Storbritannia eller USA så er den tilgjengelig for hele verden, for et globalt marked. Utsalgssteder som www.play.com eller www.amazon.com leverer til hele verden og tilbyr minimum engelske undertekster, men også ofte en rekke valgmuligheter innen språk. Dette gjør at selv om filmen får begrenset dvd-distribusjon så vil den være tilgjengelig verden over. Vi ser også i norsk sammenheng at butikker som Platekompaniet selger dvd-filmer som ikke har en norsk distributør, men som de selv har importert fra utlandet. Disse mulighetene gjelder hovedsakelig for de spesielt interesserte og økonomisk sett er det best for produsentene at filmrettighetene blir solgt til flest mulig land. Men om en film blir en "dvd-hit" kan det på lang sikt være viktig gjennom for eksempel økt interesse for en regissør eller en filmnasjon – og kanskje mer økonomisk gevinst ved en senere film. Samtidig sørger dvd-distribusjon for at filmen "alltid" vil være tilgjengelig, og i motsetning til kino sikrer dvd-utgivelsen filmen et langt liv hvor stadig nye personer kan oppdage filmen.

2.3.2 Eksportinntekter

Hvor mye tjener egentlig produksjonsselskapene på internasjonal suksess?

Produksjonsselskapene er ikke veldig medgjørige til å offentliggjøre regnskapstall og konkrete tall for salg internasjonalt. Men det har blitt utført eksportundersøkelser for norsk film siden 2002 og frem til og med 2008 og her har slike tall blitt forsøkt estimert. Den totale eksportverdien av norsk film har økt betraktelig i denne perioden, fra 7,4 millioner i 2002 til

29,8 millioner kroner i 2008. Det er enorm økning, som har en liten forklaring i at antall produserte filmer har økt. Men om man ser på gjennomsnittlig eksportverdi per film så har den økt fra 0,46 millioner til 1,86 millioner kroner (Klevjer Aas 2010:4). Det er et tydelig bilde på at norsk film har blitt mer attraktiv og/eller at norsk filmbransje har blitt flinkere i sin kontakt med det internasjonale markedet. Dette er også et bra bilde på hvor mye det internasjonale markedet betyr økonomisk for produksjonsselskapene. Når inntektene overstiger millionen så er det klart at det er en betydelig inntekt, men det er allikevel ikke mer enn at det er en liten del av de fleste norske filmbudsjett og at inntektene hovedsakelig kommer fra det norske markedet. Disse tallene gjenspeiler heller ikke nødvendigvis produsentenes fortjeneste da de har flere utgifter i forbindelse med internasjonalt salg, som honorar til salgsgenter og lignende (PWC 2009:2). Et aspekt som også skiller disse inntektene fra andre er at de ofte kommer gradvis inn lenge etter filmen er lansert i Norge. Salget skjer ofte først etter at filmen har deltatt på filmmarkeder og filmfestivaler og norsk film internasjonalt er ikke nødvendigvis ferskvare så det drøyer ofte før filmene blir satt opp på kino eller utgitt på dvd. Derfor vil det som regel ta mellom 12 og 36 måneder før en film har tatt ut sitt fulle potensial på det internasjonale markedet (ibid). Det at disse inntektene kommer såpass sent og etter de fleste andre inntekter kan gjøre dem til viktige inntekter, da det er de som til syvende og sist skal sørge for at inntektsbudsjettet blir oppfylt. Eller om en film allerede har oppfylt budsjettet, så blir kanskje utenlandssalget en hyggelig bonus mot slutten av filmens "levetid".

Når en film blir solgt til en distributør så er det jo ikke selve filmen som blir solgt, men rettighetene til å utnytte filmverket i et rettighetsområde – som betegnes som visningsvinduer som jeg har beskrevet tidligere. Filmrettighetene selges ofte enkeltvis, eller i pakker, til kjøpere som kjøper enten med alle rettigheter eller med begrensede rettigheter som for eksempel kun "dvd-vinduet". Kjøperne kjøper også for et bestemt geografisk område, enten begrenset til et land eller til et territorium. Det finnes forskjellige måter å selge filmrettighetene på. Man kan selge filmrettighetene for en avtalt engangssum som internasjonalt kalles en "outright", eller man kan selge rettighetene for en avtalt prosentandel av distributørens inntekt, en såkalt "split". Det som dog later til å være det mest vanlige for norske filmer er en kombinasjon av disse, man får betalt en avtalt engangssum som en *minstegaranti* (populært kalt MG) – altså som et slags forskudd. Hvor man da i tillegg avtaler en prosentandel av alle overskytende inntekter (Klevjer Aas 2010:13). Filmen skal som regel gå sjeldent bra internasjonalt for at produsentene får noen inntekter utover minstegarantien (Gjerdrum 2010). Disse forskjellige type kontraktene kan passe til forskjellige filmer, men

den siste løsningen med minstegaranti virker som tryggeste metoden. Da er man sikret et beløp, samtidig som man vil tjene på om filmen går veldig bra. Hvis man ikke har spesielt tro på at filmen skal slå an internasjonalt så kan derimot en "outright" passe, da man kanskje bare vil få inn de pengene man kan med en gang. Er man derimot sikker på at filmen vil slå an kan man prøve å forhandle frem en god "split". Da vil man få en veldig bra avkastning på filmen om den går bra, men risikoen er desto større. Type kontrakt kan på den måten gjenspeile de internasjonale ambisjonene for en film. De fleste velger den trygge løsningen da de store inntektene uansett kommer fra hjemmemarkedet, men om en film virkelig slår an finnes det selvsagt et enormt potensial for inntekter også internasjonalt. Det er også verdt å nevne at det som regel inngår pengebeløp i festivalpriser. Ofte er det snakk om mindre beløp, men vinner en film mange priser vil jo også det generere inntekter for en film fra den internasjonale arena.

2.4 Hva er en internasjonal suksess?

Internasjonal suksess vil altså i denne oppgaven bli vurdert både etter suksess på festivaler og i eksportvinduene kino og dvd. Men hva må en norsk film oppnå for at den skal kunne regnes som en internasjonal suksess? Jan Erik Holst fra NFI og produsent Finn Gjerdrum har relativt like oppfatninger. Det første de begge nevner er å bli antatt i hovedkonkurransen på en av de største festivalene og eventuelt vinne en viktig pris der. Finn Gjerdrum påpeker nok en gang at en Oscar-nominasjon er det viktigste momentet for dem i forhold til internasjonal suksess. Jan Erik Holst påpeker også fort at det går an å bli en internasjonal suksess uten å være innom de store festivalene, det gjelder da mer kommersielle underholdningsfilmer som for eksempel *Fritt Vilt*. Den har oppnådd et bra salg internasjonalt og er ikke en "festival-film", så man må se suksessbegrepet i forhold til kontekst og filmens utgangspunkt – hva slags film det er snakk om. Jan Erik Holst understreker at det beste og det som helt klart må omtales som en internasjonal suksess er de filmene som klarer både og (Holst 2010; Gjerdrum 2010). Altså gjør det bra på store festivaler og samtidig får bred internasjonal distribusjon og et bra salg internasjonalt. For produsentene er det viktig at filmen blir solgt til mange land og territorier, da de som regel kun sitter igjen med penger fra en minstegaranti ved salget (PWC 2009:2). Som nevnt skal filmene gå veldig bra for å kunne tjene noe mer enn det og sånn sett er det viktigere for produsenten med antall land enn antall besøkende i hvert land. For Norge som kulturnasjon og fra NFI sitt synspunkt vil derimot antall besøkende bli vektlagt i større grad.

Det å sette en fasit på hva som er en internasjonal suksess blir nødvendigvis vanskelig og må sees i forhold til hver enkelt film og dens kontekst. Uansett vil det å være med i

hovedkonkurransen i Cannes, Berlin eller Venezia (de tre største og viktigste festivalene) være en bragd og vi kan si om en film vinner en pris i hovedkonkurransen vil det være en suksess. Ved å være med i hovedkonkurransen er de nominert til festivalenes hovedpris, henholdsvis Gullpalmen, Gullbjørnen og Gulløven, men det deles også ut flere andre priser for filmene i hovedkonkurransen. Vi må også anse det som en suksess om en film blir nominert til prisen for beste fremmedspråklige film ved Oscar-utdelingen. Som Jan Erik Holst understreker så er det filmene som markerer seg på festivalene eller blir nominerte til Oscar som vil bli husket i historien (Holst 2010) I tillegg vil en slik suksess etter all sannsynlighet gi store muligheter til bred distribusjon. Uavhengig av distribusjonen vil filmen uansett alltid ha varemerket fra den eventuelle festivalen eller Oscar, som gjør at den ikke blir så lett glemt..

Om en film ikke blir nominert til en slik pris, men allikevel blir bredt distribuert og sett av mange internasjonalt så må den jo også kunne regnes som en internasjonal suksess. Det er vanskelig å sette et tall og en grense for hva som kan regnes som en suksess, men om man får kinodistribusjon i store deler av Europa og et betydelig antall mennesker ser filmen må det i norsk sammenheng betraktes som en suksess. Slik som for eksempel en film som Bent Hamers *Salmer fra kjøkkenet* (2003) som ble sett av ca 500 000 fordelt på 20 land i Europa. Ellers har man også filmer som *Fritt vilt* og *Død snø* som henvender seg til nisjemarkeder.²⁰ De har fått stor oppmerksomhet på nisjefestivaler og i nisjemiljøer og har gjort gode salg i flere territorier internasjonalt – da hovedsakelig på dvd. Ved å se på nisjeforum på internett, nisje-festivaloppmerksomhet, eksport til dvd og kino er det tydelig at dette er filmer som har nådd et globalt marked for sin nisje – henholdsvis skrekkfilm og splatter/zombie-film. På den måten må disse filmene utefra sin kontekst ansees som internasjonale suksesser.

Et siste element som ikke er like målbart i tall er filmer som har vunnet mange mindre festivalpriser og får gryende oppmerksomhet og anerkjennelse i filmtidsskrifter, blant filmanmeldere og i diverse filmforum. Filmer som stadig blir oppdaget av et nytt publikum av spesielt interesserte og cineaster verden over. Disse filmene får ikke nødvendigvis en umiddelbar suksess på festivaler eller kino, men lever et langt internasjonalt liv gjennom stadig oppmerksomhet i internasjonale filmmiljøer. Dermed blir dvd-vinduet ofte det viktigste for disse filmene. I norsk sammenheng står *Reprise* og *Den Brysomme mannen* ut som suksesser innen denne kategorien da begge filmene har vunnet mange mindre priser, fått svært

²⁰ I Norge regnes disse som kommersielle underholdningsfilmer, men norsk film vil alltid bli sett på som smal internasjonalt. Sjangerfilmer fra fremmedspråklige land henvender seg derfor som oftest til personer som er spesielt interessert i en spesiell sjanger. Filmenes spredning er mindre geografisk betinget, men henvender seg derimot til små miljøer verden over.

gode anmeldelser og er filmer som stadig blir oppdaget og hyllet av filmentusiaster verden over, noe man eksempelvis kan lese på filmforum på internett. En slik suksess kan for Norge som filmnasjon ha virkning på lang sikt ved at det kan bygge opp regissørnavn og vender oppmerksomhet mot norsk film – som kan spille inn på festivaldeltagelse og økonomisk inntjening i fremtiden.

Oppsummert kan vi da si at jeg har delt opp i fire hovedkategorier for internasjonal suksess;

1. Å være med i hovedkonkurransen på de aller største festivalene, og helst vinne en pris, eller bli nominert til Oscar for beste fremmedspråklige film (Kap. 4).
2. Å oppnå bred internasjonal distribusjon og stor publikumsoppslutning internasjonalt (Kap. 5).
3. Å oppnå global oppmerksomhet i nisjemiljøer og å oppnå bra salg på sitt nisjemarked (Kap. 6).
4. Å vinne mange mindre festivalpriser og å oppnå stor anerkjennelse og popularitet i internasjonale filmmiljøer og filmtidsskrifter (Kap. 7).

De fire definerte suksesskategoriene vil styre mitt filmutvalg og vil bli benyttet i vurdering og analyser av filmer. Mange filmer vil jo selvsagt høre hjemme i flere av disse kategoriene og det vil kanskje ikke være åpenbart hvilken kategori den passer best i, men kategoriene vil uansett fungere som nyttige holdepunkter. De vil være styrende for deler av min argumentasjon og de vil fungere som et verktøy for meg og leser for å kunne skille mellom ulike typer for suksess. Men viktigst vil kategoriene styre oppgavens struktur ved at de har hvert sitt kapittel hvor suksessfaktorer og kjennetegn innen hver kategori drøftes.

3. Norsk film fra 2005 til 2010

3.1 Et nasjonalt overblikk

Mitt utvalg av norske filmer er avgrenset til norskspråklige spillefilmer i langfilmformat med premiere mellom 2005 og 2010. Dette vil være en kvantitativ presentasjon av ulike type filmer vi produserer og hvilke ”resultater” de har oppnådd i Norge og i utlandet. Som et supplement til denne presentasjonen i tekstform er det et vedlegg hvor alle filmene er skjematisk kategorisert etter sjanger, målgruppe, priser, besøkstall på kino, m.fl.²¹ Dette overblikket over den samlede norske filmproduksjon i denne perioden vil lede naturlig videre til et utvalg av norske filmer som i løpet av oppgaven vil bli satt nøyere under lupen.

²¹ Vedlegg 2.

I løpet av de seks årene fra 2005 til 2010 har 99 norske filmer innenfor min avgrensning fått landsdekkende kinodistribusjon. 24 av disse kan karakteriseres som barn/familefilm. Videre finner vi 33 voksenfilmer som kan kategoriseres som komedie, eller som innehar komedie-elementer (som dramakomedie, romantisk komedie, actionkomedie, etc.), 7 skrekk/thriller-filmer, 7 filmer som går under kategorien krim/action, to ungdomsfilmer og til slutt én krigsfilm/historisk epos.²² Det gjør at vi sitter igjen med 25 filmer som kan plasseres innunder drama eller som er problematisk å sette i en sjangerbås.²³ Dette bildet viser at nesten halvparten av voksenfilmene inneholder komedie-innslag, mens drama og barn/familiefilm er de andre dominerende kategoriene i vår filmproduksjon, til sammen utgjør de tre kategoriene over 80% av alle norske kinodistribuerte filmer fra 2005 til 2010. Et bilde som ligner produksjonen i våre naboland Danmark og Sverige, hvor også andre sjangre opererer i et mindretall (Bondebjerg og Redvall 2011:78). I følge en undersøkelse om sjangerpreferanser i Norge er drama den mest populære sjangeren, med thriller/krim, komedie og action på plassene bak (ibid:49). I så måte er det overraskende få norske thriller/krim-filmer og action-filmer. Behovet for action-filmer blir nok dog i stor grad dekket av filmer fra Hollywood, mens thriller/krim ofte er henvist til fjernsynsformatet. Samtidig kan de tre krim-filmene om "Varg Veum" alle vise til gode tall på kino, hvor alle har passert 100 000, mens action-filmen *Uro* (Faldbakken 2006) oppnådde 177 183 seere i Norge. Kanskje man med det kan si at produksjonen er litt skjevt fordelt i forhold til publikums preferanser.

I forhold til internasjonal suksess kan det derimot virke mer heldig. Da dramafilm og smale/intellektuelle komedier tradisjonelt er de mest attraktive eksportfilmene, både i forhold til festivaler og kinodistribusjon. Komediesjangeren kan naturlig deles i to kategorier med de litt smale, rare og intellektuelle komediene på den ene siden og de brede folkekomediene på den andre. Med *Den brysomme mannen*, *O'Horten* og *En ganske snill mann* (Moland 2010) som eksempler på den første kategorien og *Lange flate ballær* (Fast Nagell 2006) og den mer ungdomsorienterte *Tomme tønner* (Bashir, Dalén 2010) som eksempler på den andre. Det er slående her at vi produserer klart flest filmer innen den første kategorien, en type film som generelt sett har hatt relativt lave besøkstall her hjemme. Mens det er langt mellom folkekomediene til tross for at de som har kommet har oppnådd veldig gode besøkstall. I likhet med folkekomedier er nasjonale epos, ofte basert på nasjonale, kanoniserte litterære

²² Med ungdomsfilm så mener jeg ikke kun filmer med ungdom som målgruppe, men filmer som forholder seg til konvensjoner knyttet til den amerikanske sjangeren "ungdomsfilm" – også kalt "high school-film".

²³ Filmer i krysningpunktet mellom drama og komedie er en populær sjanger. Jeg har her valgt å kategorisere de filmene innunder komedie, slik at de mer seriøse dramafilmene står for seg selv.

verker eller viktige historiske begivenheter, kjent for å være en populær sjanger i en nasjonal filmindustri, men som ofte ikke krysser grenser. I denne seksårsperioden er det kun *Max Manus* (Rønning, Sandberg 2008) og *Kautokeino-opprøret* (Gaup 2008) som kan passe inn i en slik kategori. Fraværet av disse to tradisjonelt sett populære kategoriene på det hjemlige markedet kan være verdt å merke seg, og kan kanskje tyde på at filmene søker et større marked enn det norske. Den rene sjangeren vi produserer mest av, skrekkfilmen, er også den sjangeren med mest utbredt internasjonalt nisjemarked og har vist seg å være gode eksportfilmer, da særlig til DVD-markedet. I forhold til sjangerkategorier tilfredsstillende med det den norske filmproduksjonen internasjonale preferanser i noe større grad enn de norske. Men sjanger betyr så absolutt ikke alt og vi skal ikke glemme at 2009 og 2010 ble rekordnoteringer for norsk film når det gjelder markedsandel på det norske markedet.

Målgruppe er en annen faktor som kan være relevant i denne sammenheng. Det er grunn til å tro at den viktigste målgruppen for ikke-engelskspråklig kinofilm i utlandet er voksne – og ofte eldre – mennesker.²⁴ Norsk film har på 2000-tallet fått en mer ungdommelig profil, hva gjelder målgruppe, miljø som skildres i filmene og filmspråk. Jfr. min oversikt i vedlegget er det kun 29 av de 99 filmene som utelukkende henvender seg mot voksne seere.²⁵ Dette fokuset mot et yngre publikum er en tydelig endring fra tidligere perioder i norsk film. Ungdom, og folket generelt, har også omfavnet den nye norske filmen – noe som bevises av at besøkstallene på norske filmer har stabilisert seg på langt høyere tall enn tidligere. Med unntak av *Max Manus* er det ikke enkeltfilmer som skiller seg ut, men et stort antall filmer som gjør det bra nasjonalt. Hele 50 av de 99 filmene fra 2005 til 2010 har hatt over 100 000 besøkende på norske kinoer. Kritikernes dom tyder også på en jevn filmproduksjon hvor de aller fleste filmene har et terningkast-gjennomsnitt som ligger rundt fire, altså ikke mer enn en middels mottakelse – hele 60 av de 99 filmene har et snitt mellom 3,5 og 4,5. Noe som leder naturlig til en konklusjon om en trygg og solid bransje som leverer jevnt over bra kvalitet, men hvor de store høydepunktene og de unike filmene kanskje kommer for sjelden. Noe som kanskje blir synligere når vi vurderer de norske filmene i et internasjonalt perspektiv.

²⁴ En slutning basert på et overblikk over ikke-engelskspråklige filmer som blir satt opp på kino, og deres profil og målgruppe. Samt de yngres draging mot Hollywood-filmen.

²⁵ Det er mange filmer jeg har kategorisert med målgruppen ungdom/voksne, noe som implisitt ofte vil bety unge voksne, med unntak av for eksempel Varg Veum-filmene som har et veldig vidt spenn i sin målgruppe.

3.2 Norsk film på den internasjonale arena

Så, hvilke filmer har faktisk klart å oppnå en viss internasjonal suksess?²⁶ Hans Petter Molands *En ganske snill mann* er den eneste filmen som har ligget i posisjon til å kunne vinne en av de fire store prisene jeg definerte i suksesskriteriene.²⁷ Filmen var med i hovedkonkurransen i Berlin i 2010 – med andre ord var den nominert til Gullbjørnen. Filmen vant ingen av de store prisene, men vant avisen ”Berliner Morgenpost” sin publikumspris. En viktig pris med tanke på salg og distribusjon i Tyskland. Norske filmer har derimot markert seg sterkere på andre a-festivaler. Både i 2006 og 2007 vant en norsk film prisen for beste regi på filmfestivalen i Karlovy Vary, i Tsjekkia, henholdsvis *Reprise* og *Kunsten å tenke negativt*. *Reprise* vant også Discovery-prisen under Toronto International Film Festival. Videre vant Maria Sødahl prisen for beste regi for filmen *Limbo* (2010) i Montreal, mens *Hjem til jul* (Hamer 2010) vant for beste manus på filmfestivalen i San Sebastian. Dette fremstår som en moderat festivalsuksess i disse årene, en suksess som ble forsterket på nyåret i 2011 da to filmer fra 2010 vant sterke priser. Først vant *Sykt lykkelig* (Sewitsky) ”World cinema jury prize” på Sundance-festivalen, en amerikansk festival for uavhengig film som både har programmer for amerikansk og internasjonal film. Et lite gjennombrudd for norsk film på en festival vi ikke har tradisjon for å markere oss på. Videre vant *Keeper'n til Liverpool* (Andresen) ”Krystallbjørnen” for beste barnefilm i Berlin – som er den av de store festivalene som satser tyngst på barnefilm.

Den mestvinnende norske filmen i denne perioden er riktignok *Den brysomme mannen* som kan slå i bordet med 22 internasjonale priser, med en pris i kritikeruken i Cannes som kanskje den gjeveste. De tre andre filmene som har vunnet et tosifret antall internasjonale priser er *Reprise*, *En ganske snill mann* og *Nord*, med henholdsvis 17, 11 og 10 priser. Spesielt *Den brysomme mannen* og *Reprise* er filmer som også har fått gjennomgående god mottakelse av utenlandske kritikere og har blitt lagt merke til blant filmentusiaster verden over. På den måten passer filmene innunder den fjerde suksesskategorien jeg har skissert.²⁸ Besøktallene på kino var riktignok moderate i utlandet, selv om *Den brysomme mannen* ble sett av over dobbelt så mange i Eur36 som i Norge, 66 421 i Eur36 mot 30 955 her hjemme.

²⁶ Her vil jeg bemerke at jeg kun har tall og fakta for filmene fra 2005 til 2008. 2009 og 2010 er for nylig til at den fulle oversikten er kartlagt og tilgjengelig, og for mange av filmene har utenlandslanseringen knapt startet. Hva gjelder festivalpriser har man derimot oversikten for alle seks årene. Informasjon om priser er hentet fra årsrapporter fra NFI, 2005 – 2010.

²⁷ Gullpalmen i Cannes, Gullbjørnen i Berlin, Gullløven i Venezia og Oscar for beste fremmedspråklige film.

²⁸ Filmer som vinner mange mindre priser og høster stor anerkjennelse og popularitet i internasjonale tidsskrifter og filmmiljøer.

Det er kun tre norskspråklige filmer som ble sett av over 100 000 i Eur36 i denne perioden; *O'Horten*, *Kunsten å tenke negativt* og *Nord* med henholdsvis 168 194, 136 218 og 120 898 besøkende. I norsk kontekst må det sees på som sterke tall. *Kunsten å tenke negativt* gjorde bemerkelsesverdig stor suksess i Tyskland hvor 84 620 så den på kino. Riktignok er det ingen filmer på andre halvdel av 2000-tallet som kan matche våre to største publikumssuksesser *Elling* og *Salmer fra kjøkkenet*. *Elling* ble sett av imponerende 1 027 201 personer i Eur36, mens *Salmer fra kjøkkenet* oppnådde 499 972 besøkende i Eur36. Med det perspektivet må også den internasjonale publikumssuksessen sees på som høyst moderat.

Innen nisjefilm kan derimot denne seksårs-perioden sees på som et lite gjennombrudd for norsk film. I 2006 hadde den første *Fritt vilt*-filmen premiere. Den ble en kjempesuksess her hjemme, aldri før hadde en norsk skrekkinne trukket så mange nordmenn til kinosalen. Tre år etter at Pål Øies *Villmark* (2003) sto frem som et symbol på den nye norske sjangerfilmen kom det virkelige gjennombruddet, også internasjonalt. Filmen ble solgt til 22 land, men i Eur36 ble den riktignok kun satt opp på kino i Tyrkia hvor den ble sett av drøye 30 000 personer. Kinodistribusjon er ikke nødvendigvis avgjørende for suksess for en nisjefilm, et felt hvor dvd-formatet er mest utbredt. Filmen, og dens to oppfølgere, har blitt utgitt på dvd i en rekke land, blant annet Storbritannia og USA med den engelske tittelen *Cold Prey*. Engelsktekstet dvd-utgivelse i både sone-1 og sone-2 gjør den i stor grad tilgjengelig for spesielt interesserte verden over.²⁹ *Fritt vilt* kan riktignok ikke måle seg med den oppmerksomheten Tommy Wirkolas *Død snø* har fått, spesielt i USA. Wirkola skapte seg et navn med debutfilmen *Kill Buljo* (2007), en lavbudsjetts-parodi på Tarantinos *Kill Bill*-filmer. Filmen ble solgt til omtrent alle verdenshjørner, trolig mest med tanke på fjernsynsrettigheter, men den er også utgitt på dvd i flere land, blant annet USA og Storbritannia. Nazist-zombier i et snødekt fjellandskap var Wirkolas neste idé, noe som skapte tidlig interesse for *Død snø* blant de med følerne ute. Men det var på Sundance-festivalen at den virkelig ble et fenomen. Det ble en stor "hype" rundt filmen, og "alle" ville se "the norwegian nazi-zombie movie". Den fikk begrenset kinodistribusjon i USA og har senere blitt utgitt på dvd og blu-ray i USA og i de fleste andre regioner. Filmen ble nominert til 4 kategorier under *Scream Awards* 2009, den ble innlemmet på flere topplister over beste horror/zombie-filmer for 2009 og det velrenommerte magasinet "Entertainment Weekly" rangerte den som nr. 16 i sin liste over de 25 beste zombie-filmer gjennom alle tider (Collis 23.10.2010). Med andre ord må filmen sies

²⁹ Det finnes åtte ulike soner i verden, som er fordelt på regioner. DVD'er med ulike soner kan ikke spilles av på vanlige DVD-spillere i en region med en annen sone – dette for å kontrollere og avgrense markedet, i forhold til bl.a konkurranse og utgivelsesdatoer. Nord-Amerika har sone-1 og Europa sone-2, som er de mest relevante sonene her.

å være en stor suksess på sitt nisjemarked. Høsten 2010 hadde *Trolljegeren* (Øvredal) premiere på festivalen ”Fantastic Fest” i Austin, Texas. Den kan betraktes som en ”mockumentary”, med både humor- og horror-elementer – på samme måte som *Død snø*.³⁰ Videre skiller den seg ut med spektakulære troll. Filmen har fått stor oppmerksomhet og er solgt til land over hele verden – i løpet av 2011 har den kinopremiere i flere land, deriblant USA. Filmen er det siste eksemplet på en bølge av norske nisjefilmer som kombinerer horror, humor, spesialeffekter og særnorske, eksotiske elementer. Disse filmene har gjort spesielt stor suksess i USA, et marked vi har slitt med å markere oss på tidligere.

En totaloversikt over norsk film viser at hele 52 av de 59 filmene mellom 2005 og 2008 har solgt filmrettigheter til minimum ett land utenlands, men kun 26 av disse har fått kinodistribusjon i utlandet og kun 12 filmer i mer enn to land.³¹ Videre har 27 av de 59 filmene vunnet minst én internasjonal pris, stort sett dreier det seg riktignok om mindre betydningsfulle priser. I dagens klima ser vi altså at de fleste filmer figurerer på tvers av landegrenser, men det kan ikke nødvendigvis kalles suksess av den grunn. Forholder vi oss til de fire suksesskategoriene jeg har skissert er det ytterst få norske filmer i perioden som kan kalles suksesser.

³⁰ Mockumentary er en film som utgir seg for å være en dokumentar, men som likevel bare er oppspinn

³¹ Filmene fra 2009 og 2010 er utelatt fordi jeg her ikke har informasjon fra eksportanalyser og alle tall fra det internasjonale markedet er enda ikke kartlagt.

HOVEDDEL

4. Internasjonale prisvinnere

4.1 Innledning: Prisvinnere 2005-2010³²

	Gullpalme	Gullbjørn	Gulløve	Oscar
2010	<i>Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere liv</i> (Weerasethakul, Thailand)	<i>Honning</i> (Kaplanoglu, Tyrkia)	<i>Somewhere</i> (Coppola, USA)	<i>Hemmeligheten i deres øyne</i> (Campanella, Argentina)
2009	<i>Det Hvite båndet</i> (Haneke, Østerrike/Tyskland)	<i>Faustas perler</i> (Llosa, Peru)	<i>Libanon</i> (Maoz, Israel)	<i>Departures</i> (Takita, Japan)
2008	<i>Klassen</i> (Cantet, Frankrike)	<i>Tropa de Elite</i> (Padilha, Brasil)	<i>The Wrestler</i> (Aronofsky, USA)	<i>Falskmyntnerne i Sachsenhausen</i> (Ruzowitsky, Østerrike)
2007	<i>4 måneder, 3 uker og 2 dager</i> (Mungiu, Romania)	<i>Tuyas to ektemenn</i> (Wang Quan'an, Kina)	<i>Lust, Caution</i> (Ang Lee, Kina)	<i>De andres liv</i> (Von Donnersmarck, Tyskland)
2006	<i>Vinden som ryster kornet</i> (Loach, Irland)	<i>Grbavica</i> (Zbanic, Bosnia og Herzegovina)	<i>Still Life</i> (Jia Zhangke, Kina)	<i>Tsotsi</i> (Hood, Sør Afrika/England)
2005	<i>Barnet</i> (Dardenne-brødrene, Belgia)	<i>U-carmen eKhayelitsha</i> (Dornford-may, Sør-afrika)	<i>Brokeback Mountain</i> (Ang Lee, USA)	<i>Havet innenfor</i> (Amenabar, Spania)

Dette er utvalget av internasjonale filmer jeg vil arbeide utefra i dette kapitlet. Et kjapt overblikk gir to observasjoner; Det er et tydelig skille mellom filmene som vinner hovedprisene på de europeiske festivalene og filmene som vinner Oscar for beste fremmedspråklige film. De europeiske festivalene priser hovedsakelig filmer som bryter med den klassisk fortellende filmen og som inneholder flere elementer fra den europeiske "art cinema"-tradisjonen. Vinnerne av Oscar-prisen bærer mer preg av et formspråk som ligner den klassisk fortellende filmen. Jeg vil derfor først studere festivalpris-vinnerne isolert og deretter Oscar-vinnerne – før jeg igjen ser dem i et felles perspektiv.

4.2 "Art cinema"

Vi har sett at det eksisterer en dikotomi mellom den kommersielle filmverdenen og det alternative festivalnettverket. Dette skillet viser seg også tydelig når vi sammenligner

³² Vedlagt ligger beskrivelser og kategoriseringer av de ulike filmene i forhold til form og innhold, Vedlegg 3.

filmatiske egenskaper ved filmene som blir priset ved festivalene med mer kommersielt rettede filmer. Forskjellen kan i utstrekning grad forklares gjennom forskjellen mellom klassisk fortellende film og ”art cinema”. Som nevnt var de unge mennene bak *Cahiers du Cinema* viktige for utviklingen av ”art cinema”, gjennom auteurteorien og deres egne grensesprengende filmer. For de nye filmatiske greiene som ble benyttet finnes det derimot en annen mann med minst like stor innvirkning – teaterregissøren Berthold Brecht. Denne nye bølgen av mer kunstnerisk og annerledes film var sterkt inspirert av modernistiske tendenser i andre kunstarter. Teaterkunsten er for filmen en nærliggende kunstart og Brechts teori om *verfremdungseffekt* (fremmedgjøringseffekt) ble en stor inspirasjonsfaktor for de gryende filmmodernistene. Tyske Brecht gikk til hardt angrep på det tradisjonelle teatret og indirekte den tradisjonelle filmen ”on the grounds that it tries to absorb the audience completely. The spectator is supposed to identify with individual characters, feel their emotions, and accept the premises of the plays world” (Bordwell og Thompson 2003:562). Denne tradisjonelle formen fjerner mediets politiske potensial og nedvurderer tilskuerens evne til å reflektere selvstendig. Brecht innførte i sine teaterstykker flere teknikker for å motvirke denne formen, eksempelvis å dele stykket inn i episoder, separere tekst fra musikk og anti-skuespill (ibid).³³ Disse teknikkene var ment å skape den nevnte *verfremdungseffekten*. Gjennom disse teknikkene fikk tilskuerne en distanse til stykket og gjennom den distansen kunne tilskueren endelig innta en kritisk holdning og selvstendig reflektere over temaene stykket tok opp. Tilskueren kunne da bli opplyst av stykket og forstå hvordan han/hun kunne forandre verden (ibid).

Denne ideen om å distansere tilskueren fra verket har hatt mest direkte påvirkning på den politiske modernismen hvor man gikk systematisk til verks med ekspressive virkemidler for å distansere og fremmedgjøre tilskueren. Mer generelt har disse grunnideene vært særdeles viktige for utviklingen av og forståelsen av ”art cinema” som i alle former fordrer en mer aktiv tilskuerposisjon enn den klassisk fortellende filmen. Denne formen hvor tilskueren blir utfordret og distansert er et vesentlig element ved modernisme i alle kunstarter og på den måten plasserer den filmatiske modernismen seg trygt innen den kunstneriske modernismen. Modernismen behøver dog ikke være politisk i sitt vesen, men kan for eksempel prioritere stil og estetikk fremfor narrativ fremdrift – som er den klassisk fortellende filmens viktigste prinsipp. I europeisk ”art cinema”-tradisjon står også *realismen* svært sterkt – en retning som også søker distanse. Modernisme og realisme har mange formmessige likheter og forskjeller. Likhetene er i stor grad knyttet til hvordan de formmessig skiller seg fra den klassisk

³³ Anti-skuespill: at skuespillerne sier replikkene som om de siterer dem – uten innlevelse.

fortellende filmen og hvordan de søker en aktiv tilskuerposisjon, mens skillet i hovedsak ligger i filmenes forhold til objektivitet og subjektivitet. Begge retningene søker å skildre virkeligheten, i motsetning til Hollywood-filmen, men modernismen søker en subjektiv virkelighet og realismen en objektiv virkelighet.³⁴ De ønsker å fjerne filmen fra å være ren underholdning ved å gi tilskueren både større estetiske opplevelser og mulighet til økt innsikt og refleksjon. Sammen danner de *art cinema*.

4.2.1 "Art cinema" i forhold til klassisk fortellende film

Den franske nybølge-regissøren Jean-Luc Godard er en kjent motstander av den amerikanske Hollywood-filmen. Han tilhørte i stor grad den politiske modernismen og gjennom å negere egenskapene til den klassiske Hollywood-filmen har han skapt det som Peter Wollen kaller "Counter-cinema". Godard har gått systematisk til verks for å gjøre det motsatte av de viktigste konvensjonene til klassisk fortellende film. Wollen har satt opp et skjema for de viktigste negasjonene i "counter cinema" (Wollen 2002:74);

Klassisk fortellende film	Counter-cinema
Narrative transitivity	Narrative intransitivity
Identification	Estrangement
Transparency	Foregrounding
Single diegesis	Multiple diegesis
Closure	Aperture
Pleasure	Unpleasure
Fiction	Reality

Det vi skal se er at dette skjemaet er en relevant start for å kartlegge hva som kjennetegner "art cinema". Det er en øvelse forbeholdt et fåtall å systematisk gjennomføre alle disse syv negasjonene, men negasjonene hver for seg er egenskaper som ofte går igjen i filmer som blir karakterisert som "art cinema". Skillet går ved at "counter-cinema" blir sett på som det "radically other", mens "art cinema" snarere sees på som et alternativ til klassisk fortellende film (Fowler 2002:88). Det er derimot denne skjematisk oppstillingen som jeg i seg selv synes er interessant og den viser hvordan "counter-cinema" og "art cinema" tar i bruk samme grep for å skille seg fra klassisk fortellende film.

David Bordwell har i sin bok *Narration in the fiction film* viet et kapittel, kalt *Art-Cinema Narration*, til å prøve å sammenfatte hva som kjennetegner suyzheten i "art

³⁴ Utbredelsen av "art cinema" bar i stor grad preg av et angrep mot Hollywood-filmens kunstighet.

cinema”.³⁵ Han nevner en rekke egenskaper som narrative hull og åpen og/eller tvetydig slutt – som vi ser er representert i Wollens skjema. Men han har en del viktige tillegg i forhold til nevnte skjema. Et viktig element han fremmer er det han kaller ”lack of redundancy”. Narrasjonen i den klassisk fortellende filmen er det man på engelsk kaller ”redundant”. Det vil si at den er overtydelig i sin kommunikasjon med tilskueren, gjennom klipp, bildeutsnitt og andre virkemidler som lydeffekter og ikke-diegetisk musikk gjør den klassisk fortellende filmen sitt beste for å unngå at den passive tilskueren skal misse noe i kommunikasjonen. Det er en form for kommunikasjon ”art cinema” tar avstand fra og blir i et mer høyverdig og kunstnerisk blikk på filmen sett på som fordummende. ”Art cinema” er som regel mer utydelig og ofte tvetydig – noe som kommer til uttrykk i mange av de andre egenskapene til ”art cinema” jeg kommer inn på. En klassisk fortellende film består som regel av en protagonist med et tydelig mål og som har tydelige og lett gjenkjennelige egenskaper. Andre karakterer i filmuniverset har også bestemte egenskaper som ond, god, tiltrekkende, osv. Karakterene fungerer som narrative funksjoner i protagonistens vei mot mål. Dette er en lite realistisk personfremstilling og ”art cinema” søker mer komplekse karakterer. Det har resultert i at de ofte skildrer mer passive protagonister som ikke har noen tydelige mål. Andre karakterer i filmen er ikke like stereotypiske og lette å definere som eksempelvis gode eller onde. Dette fører til at karakterene kan agere inkonsekvent og virke tvetydige. Karakterene ligner med det mer på virkelige mennesker. Det kan føre til en mangel på fremdrift i filmen som gir en distanserende effekt. Det henger også sammen med at ”art cinema” er kjent for å ha mer fokus på karakterer enn på plot. Fremdriften mot å fullbyrde eller løse et plot blir ofret for å heller bli kjent med karakteren. Der man ofte er vant til å se en protagonist som strever for å nå et mål, som til slutt endelig lykkes med sine handlinger, så er det i ”art cinema” ofte tilfeldigheter som spiller inn. Tilfeldige hendelser og flaks eller uflaks løser hendelser og/eller skaper fremdrift i historien – karakterenes målbevisste handlinger er mindre viktige. Andre elementer som kjennetegner ”art cinema” er at syuzheten har begrenset kunnskap – i motsetning til en allvitende forteller så vil man i ”art cinema” som regel kun ha tilgang til den kunnskapen som en eller få av karakterene har tilgang til. Andre kjennetegn er at filmene er ofte spilt inn ”on location” og at de benytter seg av lange tagninger (Bordwell 1985:205-209).

³⁵ Syuzhet: En betegnelse på hvordan historien (fabualen) er organisert og arrangert. Altså hvordan og i hvilken rekkefølge den er presentert for tilskueren gjennom filmens språk. Forholdet syuzhet/fabula er ofte kalt diskurs/historie, men jeg benytter meg av syuzhet/fabula da de er mer distinkte begreper.

Jeg ønsker å supplere Wollens skjema for ”counter cinema” med den kunnskapen jeg har trukket fra David Bordwell, og med det lage et skjema for formmessige egenskaper i art cinema i forhold til klassisk fortellende film;

	Klassisk fortellende film	Art Cinema
1.	Narrative transitivity	Narrative intransitivity
2.	Identification	Estrangement
3.	Transparency	Foregrounding
4.	Single diegesis	Multiple diegesis
5.	Closure	Aperture
6.	Pleasure	Unpleasure
7.	Fiction	Reality
8.	Redundancy	Lack of redundancy
9.	Actions	Chance
10.	Plot	Character
11.	Goal-driven protagonist	Goal-bereft protagonist
12.	Distinctive characters	Complex characters
13.	Knowledge	Restricted knowledge
14.	Studio/CGI	On location
15.	Editing	Long takes

Disse 15 punktene kan sees på som ulike grep for oppnå en distanseringseffekt inspirert av Brechts *verfremdungseffekt*, men først og fremst som ulike motsetningsforhold mellom ”art cinema” og klassisk fortellende film – som i stor grad kan summeres opp i distanse/innlevelse og tvetydighet/entydighet. Punktene fungerer som 15 mulige kjennetegn ved ”art cinema”a og holdepunkter som jeg kan forholde meg til når jeg videre skal vurdere filmer i forhold til distinksjonen mellom klassisk fortellende film og ”art cinema”.

4.3 Festivalpris-vinnerne i dette bildet

Disse 15 ulike egenskapene står ut som vesentlige kjennetegn ved filmene som vinner hovedprisene ved de tre store europeiske festivalene.³⁶ Ved at de innehar flere av disse egenskapene befester de seg som ”art cinema” – og føyer seg inn i filmatiske tradisjoner. Jeg har beskrevet modernisme og realisme som to ulike grener av ”art cinema” og i dette utvalget er realisme den klart best representerte grenen. *4 måneder, 3 uker og 2 dager, Barnet, Klassen* er renskårne realistiske filmer med flere likhetstrekk med den italienske neo-realismen og som forholder seg til prinsipper for realisme på film særlig fremmet av filmteoretikeren Andre

³⁶ Som nevnt ligger en oversikt og kategorisering av prisvinnerne i forhold til de 15 punktene i vedlegg 3.

Bazin. *Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere liv* er den filmen i dette utvalget som helt klart trekker mest på modernismen. Filmen er abstrakt og surrealistisk, og med en utfordrende narrasjon. Filmen åpner for ulike tolkninger, eksempelvis som at den foregår inne i hodet til protagonisten som en slags "stream of consciousness" – en abstrakt og assosiativ filmnarrasjon som forbindes med modernisme. *Onkel Boonmee...* skiller seg på mange måter litt ut i dette utvalget, men det er flere filmer som innehar både modernistiske og realistiske kjennetegn, hvor de realistiske er mest fremtredende – som i *Honning*, *Faustas perler* og *The Wrestler*. Filmer som slekter på den europeiske realismen er fremtredende blant festivalprisvinnerne og jeg vil nå se litt nøyere på de filmenes egenskaper, med et hovedfokus på *4 måneder, 3 uker og 2 dager*.³⁷

4.3.1 "Den europeiske realismen"

Realisme har en sterk tradisjon i europeisk film, som vi i lys av prisvinnerne kan se at fortsatt er fremtredende. Den italienske neo-realismen på 1940 og -50-tallet og teoretikeren André Bazin er viktige for forståelsen av konvensjoner i europeiske realisme-filmer.

Gullpalmevinner *4 måneder, 3 uker og 2 dager* forholder seg, i likhet med først og fremst *Barnet* og *Klassen*, til konvensjoner forbundet med den europeiske realismen. Både gjennom hvordan den negerer den klassisk fortellende filmens konvensjoner og gjennom hvordan den bruker dybdefokus, lange tagninger og er filmet 'on location' med naturlig lys.

I hovedsak dreier negasjonen seg om en større søken etter objektivitet og en mindre kommuniserende form – noe som stiller større krav til seeren. Eksempelvis kan vi se på filmens åpning hvor vi ser en jente sitte på en seng. Fra et annet sted i rommet hører vi en stemme si "ok", mens jenta på sengen sier "takk". Deretter forsvinner de ut av rommet. Her starter filmen med et narrativt hull – den åpner med et svar på et spørsmål vi ikke kjenner. Denne lite kommuniserende narrasjonen gjenspeiles også tydelige i filmens form. Det håndholdte kameraet holder seg på avstand med halv-totale bilder, tagningene er svært lange og det er en konsekvent bruk av dybdefokus. Det fører til at filmen blir observerende fremfor aktivt fortellende. Det er en realistisk egenskap i følge Bazin hvor seeren blir etterlatt alene med å forstå det som skjer i bilderuten (Bazin 2002:62). Nærbilder og klipp er vesentlige virkemidler i klassisk fortellende film for å styre vår forståelse av filmen og for å holde oss engasjerte. I *4 måneder...* og andre realistiske filmer kommuniserer ikke kameraet med oss, det bare viser oss ulike hendelser og så er det opp til oss hvordan vi vil lese det vi ser. "It is no

³⁷ Synopsis for filmene ligger vedlagt, vedlegg 4.

longer the editing that selects what we see (...), it is the mind of the spectator which is forced to discern (...) (ibid:56). Dette fører også til at formen flater ut alle hendelsene til samme nivå, hvor klimaks blir nedtonet og hvor hverdagslige gjøremål blir dvelt ved. Tilskueren kan ikke lenger vite hva som er "de store scenene" (Bordwell & Thompson 2003:366). Dette ser vi tydelig i *4 måneder...* hvor like mye tid blir brukt til en samtale mellom abortlegen og hans mor (som ikke har noen ting å si for filmens narrative utvikling) og selve aborten som er filmens klimaks. Det blir ikke benyttet noen forsterkende virkemidler i fremstillingen av klimaket. Dette gjelder også for *Barnet*, og i likhet med *4 måneder...*, er det et generelt fravær av stilistiske og forsterkende virkemidler i filmenes form. Et eksempel kan være et totalt fravær av ikke-diegetisk musikk og lyd. En av musikkens hovedfunksjoner i film er å forme følelser og stemninger, og i noen tilfeller angi for seeren hvordan en scene skal forstås (Larsen 2005:213-214). Fravær av musikk kan stå som et eksempel på hvordan filmene begrenser kommunikasjonen og forsterker følelsen av objektivitet.

Den formen for observerende stil som jeg har beskrevet i forhold til *4 måneder...*, og til dels *Barnet*, fører til en annen type narrasjon enn den klassisk fortellende filmen. I den klassisk fortellende filmen gransker kameraet filmen for oss og vi får den ferdig tilbredd og servert, men i en film som *4 måneder...* må vi selv gjøre granskejobben. Vi etterlatt helt alene med bildene og vi må selv forstå karakterene og deres lidelser – vi blir ikke hjulpet av andre virkemidler enn bildene i seg selv (Bazin 2002:61). Dette fører til en større avstand til – og mindre identifikasjon med – filmens karakterer. Da forsvinner fokuset fra filmens konkrete plot mot en mer utvidet mening – i stedet for å spørre oss hva som vil skje med karakterene fokuserer vi på hva filmen prøver å si. Filmens karakterer er ikke konstruerte skikkelser utstyrt med enkelte egenskaper vi skal feste oss ved. Vi møter vanlige mennesker som vi får ytterst lite informasjon om. Dette henger sammen med at det ikke er aborten som er kjernen i filmen, i tråd med europeiske realismetradisjoner er det skildringen og kritikken av et samfunn som er filmens kjerne. Avslutningen i *4 måneder...* signaliserer også at denne filmen ikke er til for å stigmatisere følelser på en overfladisk og konvensjonell måte. Filmens plot med aborten som skal gjennomføres blir for så vidt lukket på en lykkelig måte. Men filmen avslutter brått og tvetydig. Den ene av hovedkarakterene vender hodet i retning kameraet og bildet går i svart. Det er tydelig uro i øynene hennes og de uttrykker at "dette ikke er over". Dette var kun vårt lille innblikk i en hverdag som fortsetter for dem. De utydelige signalene gjør filmens slutt tvetydig. Den får ikke seeren til å føle en ro og tilfredsstillelse og man oppnår det som Brecht mener er kunstens viktigste funksjon; man går ut av kinosalen grublende og reflekterende – noe som kan føre til økt innsikt.

Det er viktig å påpeke at alle disse elementene for å skape objektivitet og distanse ikke må sees på som et fravær av stil. Dette er bevisste valg av regissør Mungiu for å oppnå en effekt. Valg som er tydelig inspirert av neo-realismen og André Bazins prinsipper om realisme. *4 måneder...* skiller seg allikevel stort fra tradisjonelle realisme-filmer da filmen tross alt er en epoke-film. Filmen gjenskaper en historisk epoke – nærmere bestemt 1980-tallet og Ceausescus kommunistiske diktatur i Romania. Dette bryter jo i seg selv med viktige prinsipper hos André Bazin og neo-realismen, da alt i mise-en-scene må være nøye iscenesatt for at epoken skal være fullverdig gjenskapt. Filmen føles tilsynelatende realistisk, men ved sitt vesen avslører den en nøye gjennomført iscenesettelse og fiksjon. Denne koblingen gjør filmen unik og Mungiu bringer den realistiske sjangeren til et nytt nivå. På mange måter ligner dette på en annen Gullpalme-vinner – nemlig Hanekes *Det Hvite Båndet*, som også tar i bruk realistiske formgrep i en historisk epokefilm. De andre filmene i mitt utvalg som virkelig befester seg i denne realistiske tradisjonen – *Barnet* og *Klassen* – foregår i samtiden og er på den måten mer tradisjonelle.

4.3.2 Film som kunst

De nevnte filmene er de som tydeligst plasserer seg i en filmatisk tradisjon, men omtrent alle vinnerne ved de tre festivalene setter seg i sammenheng med ”art cinema” ved at de innehar flere av de 15 egenskapene som kjenner ut ”art cinema”. Ved at de neget konvensjoner fra den klassisk fortellende filmen setter de tematikk, budskap, estetisk nytelse og/eller utforskning av filmspråkets muligheter fremfor glede, ”spectacle”, umiddelbar seerinnlevelse og eskapisme. Med andre ord er de film som kunst fremfor som underholdning – *kunstfilmer*.

Filmene som blir priset på festivaler er altså laget i god Brechtiansk ånd og benytter seg av ulike distanseringsgrep – de fordrer en aktiv seer med et kritisk og reflektert blikk. Et gjennomgående trekk mellom de aller fleste av festivalvinnerne er at de har tvetydige og/eller åpne avslutninger – de fremmer ikke bastante sannheter. Det er en viktig egenskap for kunst i følge Brecht og vanlig i ”art cinema”. Det er sett på som mer realistisk og virkelighetstro, Bordwell beskriver hvorfor; ”The narration knows that life is more complex than art can ever be, and – a new twist of the realistic screw – the only way to respect this complexity is to leave causes dangling and questions unanswered” (Bordwell 1985:210). Den realistiske kvaliteten viser seg å være en viktig egenskap for å vinne internasjonale festivalpriser. Av overnevnte årsak er slike tvetydige kunstfilmer sett på som mer ”realistiske” enn klassisk fortellende film. Gjennomgående er også at filmenes kommunikasjon med seeren ikke er overtydelig – altså ”lack of redundancy”. Videre er det fremtredende at filmene, med et par

unntak, ikke drives at et tydelig plot, men i hovedsak er opptatt av karakterene og/eller miljøet. Fravær av et plot fører også ved flere av filmene til at de har ikke har en målrettet protagonist og at karakterene blir komplekse, fremfor entydige. De spiller ikke tydelige roller som protagonisist/antagonist, god/ond, etc.

Disse egenskapene gjør at filmene har muligheten til å gå dypere inn i en tematikk eller et problemfelt, og i større grad utforske sider ved mennesket, verden vi lever i eller filmens om medium. *Libanons* særegne og distanserende grep ved at hele filmen er filmet fra innsiden av en tanks (alt vi ser utenfor tanksen er filmen gjennom tanksens kikkertsikte) underbygger i større grad kaoset, subjektiviteten og usikkerheten som hersker i en krigssituasjon enn vi har sett tidligere. Den utforsker både filmspråkets muligheter og utviser med det grepet økt innsikt og refleksjon omkring tematikken den tar opp. *Det hvite båndet* utfordrer seeren med løse kausale forbindelser og flere hull i narrasjonen, samt distanserte og kalde fremstillinger av karakterene, som fører til "estrangement" fremfor "identification". Krimfilmen nekter videre å tilby seeren en løsning på mysteriet som blir presentert. Det fremmer en økt refleksjon hos seeren som prøver å forstå hva filmen prøver å si, fremfor å fokusere på løsningen på filmens mysterium/plot. Det samme gjelder de nevnte realistiske filmene og de andre kunstfilmene i utvalget – hvor de aller fleste har en åpen og tvetydig avslutning. Mindre fokus på filmens plot, helhetlig, komplekse karakterer og en åpen slutt gir filmene i større grad en utvidet mening og tematisk dybde – i forhold til den klassisk fortellende filmen hvor innlevelse, tydelig plot-struktur og en lukket, lykkelig slutt demper filmens mulighet til å utvise innsikt og hindrer tilskueren fra et selvstendig og reflektert blikk på filmen.

Mer generelle likhetstrekk ved festivalpris-vinnerne er at flere har en særegen stil, som eksempelvis *Somewhere*, *The Wrestler* og *Honning* og at de har en aktiv bruk av symbolikk, spesielt fremtredende i *Faustas perler*, *Still Life* og *Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere liv* og likt for omtrent alle at de ikke har en overtydelig narrasjon – ofte med løse kausale forbindelser som gjør filmen mer episodisk, at de har fokus på karakterer og tematikk fremfor plot og dramaturgi, at de har en åpen og tvetydig avslutning og at de er spilt inn utendørs uten særlig bruk av spesialeffekter og lignende. Dette bildet har tre unntak i *Brokeback Mountain*, *Tropa de elite* og *Lust*, *Caution* som i større grad er klassisk fortellende filmer, men med en drøfting av seriøs tematikk. Som vi skal se videre ligner disse filmene i større grad på filmene som vinner Oscar for beste fremmedspråklige film.

4.4 Oscar-filmen i dette landskapet

Som jeg har vært inne på er det et tydelig formmessig skille mellom vinnerne på de europeiske festivalene og vinnerne av Oscar for beste fremmedspråklige film. Oscar-vinnerne er mer eller mindre pregløse i formen og holder seg til konvensjoner for klassisk fortellende film. De er i større grad underholdningsfilmer i den grad at de søker identifikasjon og innlevelse på mer tradisjonelt amerikansk vis. De bruker virkemidler for å suge seeren inn i filmen gjennom stemningsskapende grep som bruk av musikk og lyd, og gjennom klipp og nærbilder skapes det en mer tradisjonell identifikasjon med en protagonist. Filmene er helt klart mer handlingsdrevne med en tradisjonell lukning av plotet mot slutten. Dette bryter med ”art cinema” og skiller seg kraftig fra majoriteten av festivalvinnerne.

Dette skillet viser seg tydelig om man sammenligner to tematisk like filmer som *4 måneder...* og Oscar-vinneren *De andres liv*.³⁸ Begge filmene omhandler et lukket kommunistisk regime på 1980-tallet hvor personlig frihet var krenket. Ved å sammenligne filmenes form og stil tydeliggjør de flere av hovedforskjellene mellom festivalvinnerne og Oscar-vinnerne. Forskjellene kan summeres opp i motsetninger som jeg allerede har vært inne på i mer generelle termer. Det første man kanskje legger merke til er den aktive bruken av stemningsbyggende musikk i *De andres liv* i motsetning til *4 måneder...* hvor musikk er fraværende. En annen forskjell som i større grad kan være med å tydeliggjøre en egenskap det virker som Oscar-akademiet setter pris på er størrelsen på tidsrommet filmene skildrer. *4 måneder...* viser bare et par døgn – noe som gir oss som seere et innblikk i en situasjon. *De andres liv* foregår derimot over mange år og fremstår med det som en mer episk historie. Samtidig er filmen med det en mer grundig forklaring av hvordan situasjonen var i DDR på denne tiden, i motsetning til *4 måneder...* hvor tilskueren må lese filmen mer aktivt for å konstruere et bilde av Ceaucescus regime i Romania. Med det fremmer *De andres liv* i større grad en bastant sannhet – noe som i europeisk tradisjon blir sett på som mindre realistisk.

Den mest vesentlige forskjellen blir riktignok synlig i filmenes avslutning. *4 måneder...* har en brå slutt, hvor tilskueren blir sittende tankefull igjen med spørsmål og forvirrede følelser. *De andres liv* har på mange måter en naturlig slutt like etter at en vesentlig karakter tar selvmord og protagonisten Wiesler blir avskjedighet fra jobben som loggfører av overvåkingen av den kontroversielle forfatteren Dreyman. I skjul hadde nemlig vår helt Wiesler beskyttet Dreyman ved å utelate enkelte observasjoner om Dreymans ulovlige virksomhet – noe heller ikke Dreyman visste. Dersom filmen hadde avsluttet der ville vi som

³⁸ Synopsis ligger vedlagt, vedlegg 4.

tilskuere sittet fortvilte igjen etter å ha blitt servert kommunistregimet i DDR sin brutale virkelighet. Noe som kanskje ville fått tilskueren til å reflektere mer over det hun/han har sett. Det er her vesensforskjellen mellom filmene virkelig viser seg frem. Filmen har en slags epilog som snører sammen alle løse tråder og som tilfredsstillende følelser. Fra den tragiske situasjonen vi forlater hopper vi flere år frem – til murens fall. Før vi igjen hopper videre et par år frem i tid, til Tyskland er offisielt samlet og situasjonen er stabilisert. Dreyman oppdager at han har blitt overvåket og finner samtidig ut at Wiesler har beskyttet ham. Da Wiesler er ”vår” helt er det tilfredsstillende følelsesmessig at han får en form for oppreisning og Dreymans bevissthet om at han har blitt hjulpet tilfredsstillende følelsene. Men det viktigste er jo at nettopp Wiesler blir klar over denne bevisstheten og anerkjennelsen. Derfor hopper filmen igjen to år frem i tid og Dreyman har utgitt boken ”Sonate for et godt menneske”. Filmen avslutter nettopp ved at Wiesler oppdager boken og ser at boken er en hyllest av han. Med vakre toner på lydsporet avsluttes filmen ved at ansiktet til Wiesler fryses da han velger å kjøpe boken. Hele hans liv har dreid seg om andres liv, for første gang blir han som menneske anerkjent. Filmen har med det en lukket og gripende slutt som etterlater tilskueren i tilfredsstillende og med ro i sjelen. Nettopp dette kan sees på som en forskjell mellom festivalvinnerne og Oscarvinnerne; Oscarvinnerne gir publikum en følelsesmessig tilfredsstillende, mens festivalvinnerne ofte etterlater tilskueren forvirret og reflekterende. De befinner seg med det på hver sin side av dikotomien jeg har skissert. *De andres liv* ønsker å engasjere tilskueren med karakter-identifikasjon, mens *4 måneder...* er mer politisk i sin visjon – den søker å få tilskueren til å reflektere over verden vi lever i.

Forskjellene mellom de europeiske festivalene og Oscarprisen underbygges også av at ingen av festivalvinnerne i løpet av disse seks årene har vunnet Oscar for beste fremmedspråklige film, noe som i seg selv kunne vært naturlig. Enkelte av festivalvinnerne har riktignok vært nominert til Oscar, eksempelvis *Det hvite båndet* og *Faustas perler*. Men de har alltid blitt overgått av mer konvensjonelle filmer. Det kan med det late til at den filmkulturelle dikotomien består i forholdet mellom de europeiske festivalene og amerikanske *Academy Awards*, og at det med det kreves forskjellige egenskaper for å hevde seg på hver av arenaene. Det er altså unntaksvis at en film mestrer å hevde seg på begge arenaene. Hvis vi ser motsatt vei og så er det kun *Havet innenfor* som har vunnet noen priser på de største europeiske festivalene, mens *Falskmyntnerne fra Sachsenhausen* var nominert til Gullbjørnen

uten å vinne noen priser.³⁹ Generelt ser vi at Oscar-vinnerne har markert seg bedre på ulike ”film awards” som *European Film Awards*, *BAFTA Awards* og *Goya awards* som er prisutdelinger i regi av filmbransjen i likhet med *Academy Awards*.⁴⁰

Som generelle fellestrekk mellom Oscar-vinnerne fra 2005 til 2010 kan vi si at de er lite kontroversielle filmer, som tar opp en viktig tematikk i et trygt og konvensjonelt filmspråk. Det fører med seg et sterkt fokus på tilskuerengasjement i filmenes protagonister og de innbyr til følelsesmessig innlevelse. Flere av filmene foregår over flere år og er det som kan kalles ”store” fortellinger, hvor *fortellingen* er den drivende kraften.

4.5 Preferansene forenes i tematikken

Hittil har jeg nedprioritert grundige tematiske analyser med viten og vilje, da min oppfatning er at form og den visuelle fremstillingen av historien er det som i størst grad skiller prisvinnere fra andre filmer. Men det betyr ikke at tematikk ikke er viktig og relevant, og gjennom et overblikk av filmene i mitt utvalg er det lett å se gjennomgående temaer. Her forsvinner i stor grad også skillet mellom Oscar-vinnerne og filmene som har blitt priset i Europa. Alle filmene handler naturligvis om forskjellige ting, men film består som regel av en historie på mikroplan – selve handlingen – og en på makroplan – filmens implisitte mening og tematikk. Jeg har da prøvd å sile ut filmenes overordnede tematikk for å kunne se sammenhenger.

Det mest umiddelbare er at en betydelig del av filmene tematiserer en problematisk nasjonal historie. *Grbavica* og *Faustas perler* er satt til nåtiden og skildrer hvordan en problematisk og vond fortid preger samtiden. *Grbavica* omhandler problemene og skammen som fortsatt rammer alle bosnierne som ble systematisk voldtatt av serbere under Balkan-krigen. *Faustas perler* viser hvordan terror-geriljaen ”Den lysende sti” sine herjinger og overgrep fortsatt preger befolkningen i Peru – gjennom protagonistens konstante frykt og mistro til menn. *Hemmeligheten i deres øyne* er også satt til nåtiden, men gjennom tilbakeblikk skildrer den og problematiserer de svært korrupte tilstandene i Argentina på 1970-tallet. *Det hvite båndet*, *Vinden som ryster kornet*, *4 måneder, 3 uker og 2 dager*, *Libanon*, *Brokeback Mountain*, *De andres liv* og *Falskmyntnerne i Sachsenhausen* er alle satt tilbake i tid for å skildre og problematisere vonde og dramatiske tider i de enkelte nasjonene.

³⁹ *Havet innenfor* vant juryprisen og to mindre priser ved filmfestivalen i Venezia (<http://www.imdb.com/title/tt0369702/awards>)

⁴⁰ Informasjon om priser og nominasjoner er i denne sammenheng hentet fra www.imdb.com.

Filmene *Still Life*, *Tsotsi* og *Tropa de Elite* tar alle opp dagsaktuelle nasjonale problemer. Men der *Still Life* tar opp et unikt og særkinesisk dilemma bringer *Tsotsi* og *Tropa de Elite* mer universelle temaer på banen. De omhandler slumkvarter i henholdsvis Johannesburg og Rio de Janeiro og skildrer hvordan slike fattigkvarter avler kriminalitet.⁴¹ Filmer som på denne måten tar opp aktuelle og universelle problemer har en stor internasjonal gjennomslagskraft. Et annet godt eksempel er *Klassen*, den skildrer et flerkulturelt klassemiljø og problemene og vanskelighetene det skaper. Både klassemiljøet og flerkulturelt samarbeid er temaer som er aktuelle over hele verden – noe som gir filmen en ekstra dimensjon for å lykkes globalt. På samme måte som *Havet innenfor* og *4 måneder...* som henholdsvis tar opp problemstillingen om aktiv dødshjelp og abortforbud.⁴² I denne sammenheng er også Dardenne-brødrenes *Barnet* interessant. Den kan sees på som en slags fabel om forbrytelse og straff. Den omhandler et fattig og småkriminelt par som får barn. Den totalt ansvarsløse faren bestemmer seg for å selge barnet for å tjene litt ekstra penger. Moren knekker fullstendig sammen og for første gang i sitt liv får faren kjenne på konsekvensene av sine valg. Han får en voldsom oppvåkning og får kjenne på følelsen av anger og ansvar – et viktig ledd i det å bli voksen. Filmens universelle handling og moral om forbrytelse og straff og om overgang fra barn til voksen gjennom følelsen av ansvar og konsekvenser er grunnleggende ved den menneskelige tilværelsen i alle kulturer. Filmen er nedstrippet og konkret – og er rett og slett en moderne fabel som er universelt overførbart.

Et siste tema som går igjen er filmer som tematiserer ”det enkle liv” i pakt med naturen. *Tuyas to ektemenn*, *Honning* og *Onkel Boonmee...* omhandler alle familier som lever i naturen og livnærer seg på naturressursene de har til rådighet. Dette blir direkte eller indirekte satt i kontrast med det kyniske og materialistiske livet i byene. Filmene romantiserer uskylden og menneskeligheten som regjerer i disse ”primitive” miljøene. Disse filmene kan også bli satt i sammenheng med *Departures* som omhandler en mann som flytter fra Tokyo tilbake til den lille landsbyen han vokste opp i. Der Tokyo i stor grad har blitt infisert av modernitet og vestlig kultur oppdager protagonisten hvordan den tradisjonelle japanske kulturen lever videre i landsbyen. Filmen romantiserer det enkle og tradisjonelle livet i kontrast med storbyen.

⁴¹ På samme måte som en annen prisvinner, vinneren av *Grand Prix* i Cannes *Gomorra* (M. Garrone 2008) som skildrer mafiaens makt og påvirkningskraft i Napolis utkantstrøk.

⁴² *Skoleklassen* (Raag 2007) og *XXY* (Puenzo 2007) er eksempler på andre prisvinnende filmer som sentrerer rundt lignende problemstillinger. *Skoleklassen* omhandler mobbing i en skoleklasse, mens *XXY* omhandler det tabubelagte tema tvekjønnet og skammen som medfølger det.

Vi kan se av denne gjennomgangen at i forhold til tematikk er Oscar-vinnerne mer i tråd med festivalvinnerne. Det som kjennetegner de fleste av filmene er at de behandler tematikken på en seriøs og nyansert måte, noe som kan underbygges av fravær av parallelle kjærlighetshistorier i flertallet av filmene, samt fravær av en typisk lukket og lykkelig slutt. Det er faktorer som kan være gode indikatorer på om en film søker å behage tilskueren eller om filmen heller ønsker at tilskueren skal reflektere over et tema. Oppsummert kan vi da se at gjennomgående tematikk hos prisvinnerne kan deles opp i tre hovedlinjer; problematisk nasjonal historie, universelle, dagsaktuelle problemer/dilemmaer og det naturlige liv i kontrast med moderniteten.⁴³

4.6 Form og innhold

To me style is just the outside of content, and content the inside of style, like the outside and the inside of the human body. Both go together, they can't be separated (Jean Luc Godard).

Det kan virke respektløst overfor filmen som medium og kunststart å adskille form og innhold på den måten jeg har gjort. Kjernen i filmmediets egenart ligger jo i samspillet mellom form og innhold. En grunn til at jeg her har valgt å fokusere på form er fordi filmer som skiller seg ut formmessig har som regel tatt bevisste valg for å fremstille en historie på en bestemt måte. De har tatt i bruk mediets muligheter og det viser seg å være en faktor som blir anerkjent på festivaler. Formens viktigste rolle er hvordan den styrer formidlingen av innholdet. I *4 måneder...* har jeg argumentert for hvordan formgrep inspirert av Brecht og Bazin gir filmen et utvidet innhold – den handler ikke om to jenter som skal utføre en abort, men om et helt samfunn, en tid og en tilstand. *The Wrestler* og *Libanon* er enklere eksempler; den nedstrippede og realistiske formen i *The Wrestler* underbygger hvordan livet til hovedkarakteren har gått fra å være glamorøst til hverdagslig. I *Libanon* er det formmessige grepet at hele filmen er sett fra en tanks' perspektiv med på å gi en annerledes, og kanskje mer troverdig, skildring av det å være i en krigssituasjon.

Filmfestivalene er til for å fremme og anerkjenne *filmkunst*. Da er det naturlig at de er mest interessert i filmer som benytter seg av filmspråkets muligheter på en bevisst måte. Det er ikke den gode historien som er mest interessant i denne sammenheng, det er hvordan filmen fremstiller og formidler historiene. Hvordan man benytter filmen som medium til å fremme et budskap eller en historie. Derfor er formen det mest vesentlige å undersøke når

⁴³ Alle filmene er kategorisert i forhold til de tre tematiske båsene i *Vedlegg 3, Kategorisering og vurdering av prisvinnerne*.

man ser på prisvinnende film, og hvordan formen bidrar til å formidle innholdet på en bestemt – og gjerne annerledes – måte. Her har vi sett at de 15 egenskapene som kjennetegner ”art cinema” er ulike egenskaper som er fremtredende i filmene som vinner de gjeveste prisene på Europas tre største festivaler. I Oscar-sammenheng har vi derimot sett tilnæringsvis det motsatte, hvor det er viktig å formmessig forholde seg til trygge rammer og konvensjoner.

4.7 Norsk prisvinnerfilm

Det er få norske filmer som passer inn i dette bildet jeg har skissert. Filmene som vinner de store europeiske prisene er kunstfilmer preget av alvor, mens de fleste norske filmer tyr til komikk og humor, eller opererer innenfor sjangerkonvensjoner. Norske filmer som *Den brysomme mannen*, *O'Horten* og *Reprise* inneholder alle tydelige trekk fra ”art cinema”, men i motsetning til prisvinnerne benytter disse filmene mye humor og tenderer til å være komedier. Videre er listen kort over norske filmer som kan sees i sammenheng med ”art cinema”, men som ikke inneholder komedie-elementer. *Engelen* (Olin 2009), *Iskyss* (Jensen 2008), *Nokas* (Skjoldbjærg 2010) og *Lønsj* (Sørhaug 2008) er titler som kan tas i betraktning. Her er det kun *Nokas* som kan diskuteres i forhold til europeisk realisme – som vi har sett er fremtredende blant festivalpris-vinnerne.

Margreth Olins *Engelen* har fått oppmerksomhet på enkelte festivaler og har blant annet vunnet publikumsprisen på Skandinavias største filmfestival i Gøteborg. *Engelen* kan settes i sammenheng med ”art cinema” da den bryter med vante konvensjoner, blant annet grunnet dens spesielle posisjon mellom film og virkelighet – fiksjon og dokumentar. Filmen skulle egentlig bli laget som en dokumentar om Margreth Olins heroinavhengige venninne, men planene ble skrinlagt av hensyn til familien. Manuset ble gjort om til et fiksjonsmanus, men da regissøren selv har fortellerstemme i filmen på vegne av den reelle personen blir skillet mellom dokumentar og fiksjon noe uklart. Videre er filmen en ubehagelig og deprimerende opplevelse som i seg selv er et kjennetegn for ”art cinema”. Filmen står også ut i norsk sammenheng ved at har en tematikk som ligner temaer som gikk igjen hos prisvinnerne. Filmen handler om konsekvenser av en oppvekst med alkohol og vold, noe som må regnes som en aktuell, universell problemstilling. Til tross for flere likheter blir filmen kanskje likevel for konvensjonell, polert og lett i det generelle filmspråket. Det samme gjelder nok *Lønsj* som fremstår som veldig konvensjonell til tross for enkelte klare distanserende grep som oppdeling i kapitler, sterk symbolbruk og tvetydig og åpen avslutning. De formmessige grepene fremstår i disse filmene som enkeltelementer og ikke noe som er underlagt et

overordnet kunstnerisk prosjekt – hvor formgrepene blir meningsbærende i seg selv. Det gjelder derimot *Nokas*, som har et bevisst filmatisk uttrykk hvor filmens form i seg selv tilfører helheten mening. Gjennom klipp, bildeutsnitt og mangel på en protagonist distanserer den seeren fra en klassisk innlevelse. Filmen makter med det å si noe om blant annet det moderne, vestlige menneskets respons i møtet med det utenkelig dramatiske. Den er uvanlig i norsk sammenheng ved at den ikke tyr til humor og sentimentalitet og ligner med det mye på ”art cinema”. Derimot ser det foreløpig ikke ut til at den vil oppnå nevneverdig internasjonal suksess. *Iskyss* må også karakteriseres som en kunstfilm der estetikk og stemning går på bekostning av klassisk historieformidling og narrativ kausalitet, men den har heller ikke lykket utenfor for Norges grenser.

Formmessig er det altså få norske filmer som ligner prisvinnerne og den harde, rå realismen er nærmest fraværende. Det er også et fåtall av filmene som behandler en tematikk som kan settes i sammenheng med prisvinnerne. Nordmenn er kjent for å ha et tett forhold til naturen. Allikevel er det få, om ingen, norske filmer som virkelig tar opp en tematikk om naturen eller forholdet mellom naturen og byen – en tematikk som gikk igjen blant prisvinnerne. En nasjonal, problematisk historie er riktignok den type tematikk som oftest går igjen i mitt utvalg av prisvinnere. En slik tematikk er heller ikke særlig tilstede i vår nasjonale filmografi. Floppen *Svik* (Gundersen 2009) og *Max Manus* tar begge opp en problematisk fortid, men er begge fortalt i svært konvensjonelle former. Det samme gjelder *Kautokeino-opprøret*, *Gymnaslærer Pedersen* (Moland 2006) og *Kongen av Bastøy* (Holst 2010) som også tar opp en problematisk, nasjonal fortid. *Kautokeino-opprøret* er også den filmen som i størst grad problematiserer forholdet mellom det å leve i pakt med naturen og den organiserte sivilisasjonen. Generelt kan det se ut til at den norske profilen passer bedre sammen med den typiske Oscar-vinneren og få filmer har utmerket seg på de aller største og mest prestisjetunge festivalene.

4.7.1 Den brysomme mannen

Det er vanskelig å velge ut en norsk prisvinnerfilm til analyse i forhold til internasjonale suksessfaktorer, da det er vanskelig å finne norske filmer som har vunnet store priser og som ligner på de internasjonale prisvinnerne. *En ganske snill mann* har som nevnt vært nominert til Gullbjørnen, og vunnet en del mindre priser, men den mangler opplagte likheter med de internasjonale prisvinnerne. Prisen den vant i Berlin var en publikumspris, og som vi skal se senere ligner filmen i større grad på internasjonale publikumssuksesser. Både *Reprise* og *Kunsten å tenke negativt* har vunnet regiprisen i Karlovy Vary, som i norsk kontekst er en

veldig stor utmerkelse. *Reprise* vil senere bli belyst i forhold til den fjerde formen for internasjonal suksess, mens *Kunsten å tenke negativt* kanskje er mer interessant som en publikumsfilm ettersom den har gjort suksess på kino i Europa.⁴⁴ *O'Horten* er den eneste av filmene som har deltatt i et offisielt program i Cannes – *Un certain regard* – men er samtidig den mest sette av de norske filmene og vil derfor heller bli analysert i den sammenhengen. *Den bryssomme mannen* er den filmen som har sanket flest priser, hele 22, og vant blant annet en pris i kritikeruken i Cannes. Den hører nok også i likhet med *Reprise* best innunder den fjerde suksesskategorien. Den er likevel en god representant for en norsk festivalfilm da den inneholder flere trekk fra ”art cinema”, men som flere andre norske filmer blir den kanskje for lett og humoristisk for de aller største filmprisene. Med andre ord er den et godt eksempel på en norsk festivalfilm.⁴⁵

Den bryssomme mannen blir i Norge sett på som en annerledes film, som har blitt satt i sammenheng med modernisme og ”art cinema”, med paralleller til Wim Wenders’ *Paris, Texas* (1984) og Godards *Alphaville* (1965). Allerede i filmens anslag forstår vi at dette er en spesiell film. Uten noen forklaring og i et langsomt tempo ser vi en smått absurd sekvens. En eldre mann henger opp et velkommen-banner på en vegg på det som ligner en liten bensinstasjon langt ute i ødemarken – i et landskap med enorme jordsletter og fjell. En buss kommer kjørende og setter av en forvirret mann, Andreas. Den eldre mannen tar ned banneret igjen og sier hei, før han tar med seg den forvirrende mannen i en bil og sier at han er ventet. Seeren sitter der like forvirret som Andreas. Slik fortsetter filmens narrasjon, vi har en kunnskap som er begrenset til hovedpersonens subjektivitet – som er et kjennetegn ved ”art cinema”. Filmen er sparsommelig med informasjonen og overforklarer ikke sammenhenger, altså har den en ”lack of redundancy” som Bordwell kaller det. Syuzheten gjør ikke granskejobben for oss, men vi må selv skape sammenheng i filmens fabula. Det at vi videre aldri får vite hele sammenhengen gjør at vi blir sittende med en viss distanse. Vi jobber med å forstå hvor han er og hvorfor han er der. Det at vi har denne distansen og manglende forklaringen gjør at vi reflekterer over det vi ser – en viktig egenskap ved ”art cinema”.

Filmens narrasjon er for så vidt kausal, uten særlige hull underveis, men den har hull både i starten og avslutningen – altså i selve innrammingen. Det skaper en forvirring hos tilskueren. Avslutningen er åpen og tvetydig. Andreas blir plassert i lasterommet på den samme bussen han kom med i starten av filmen. Bussen kjører og Andreas kommer seg ikke

⁴⁴ Fjerde formen for suksess: Vinne mange mindre priser og høste stor anerkjennelse og popularitet i internasjonale filmmiljøer og filmtidsskrifter.

⁴⁵ Synopsis for *Den bryssomme mannen* ligger vedlagt, *Vedlegg 4*.

ut, ikke før bussen stopper i et forblåst og iskaldt vinterlandskap. Andreas kommer seg ut av bussen og bussen kjører videre, slik avsluttes filmen. Det er en avslutning som er åpen for ulike tolkninger. Vi får aldri vite hva som skjer med Andreas, hvorfor han var i byen eller hva slags samfunn vi var vitne til. Det er opp til tilskueren å vurdere, og filmen fremmer med det ikke bastante sannheter og tilskueren går grublende og reflekterende ut av kinosalen. Fokus skifter med det fra ”hva som skjedde med Andreas” til ”hva er det filmen prøver å fortelle”. Tilskueren føler med det ikke en indre ro over at brikkene falt på plass og ved at en ny orden ble satt, slik som er meningen med klassisk fortellende film. På denne måten innfrir filmen et viktig krav for å kunne bli anerkjent ved de europeiske festivalene.

I likhet med de andre festivalvinnerne har også denne filmen noe viktig å fortelle, den prøver å si noe om vår verden. Filmene kan riktignok tolkes på forskjellige måter, men i mine øyne så kan den sees på som en dystopisk satire over vår materialistiske og overfladiske verden. Et budskap som blir underbygget av filmens form. Filmene er kaldt og distansert, akkurat som samfunnet som blir skildret. Kameraet er stort sett på avstand, med store utsnitt, og statisk, med kun små panoreringer. Bildeutsnitt og klipp går hånd i hånd med rette linjer og vinkler, og filmens scenografi og fargekoloritt som er tom og grå, med rette vinkler og store rom. Med dette bruker filmene filmatiske egenskaper for å underbygge sin tematikk, og fremmer budskapet med filmmediets unike virkemidler, noe som er en viktig del av ”art cinema” og som blir anerkjent ved festivaler – som er til for å fremme *filmkunsten*.

Som vi har sett passer riktignok ikke filmens tematikk overens med de faktiske vinnerfilmene de siste fem årene. Videre bruker filmene mye komikk, som letter tonen i filmene. Med unntak av *Somewhere* er det ingen av festivalvinnerne som spiller på humor. Videre har tross alt filmene en plot-drevet dramaturgi (en mann som søker forklaring på hvor han er og hvorfor han er der) hvor vi også ”heier” på vår protagonist som i den klassiske Hollywood-filmene. Disse elementene kan føre til at filmene mister tyngde i festivalsammenheng – elementene letter filmens hengivenhet til filmens rolle som kunst ved å henfalle til egenskaper knyttet til film som underholdning. Dette er gjennomgående i norske filmer som blir omtalt som kunstfilmer og som har ambisjoner om festivalpriser – de inneholder enkelte egenskaper fra ”art cinema”, men de kombineres ofte med andre egenskaper som forenkler filmene, eller gjøre dem ”lettere”. Spesielt i Cannes ser det vanskelig ut for slike filmer å nå i gjennom. I Berlin, derimot, er det en større aksept for prinsipper forbundet med Hollywood og klassisk fortellende film, men der søker de i så fall en sterk tematikk fra virkeligheten som vi kan se med *Grbavica* og *Tuyas to ektemenn*. Venezia står

kanskje frem som den av de store festivalene hvor en film som *Den brysomme mannen* kunne hatt best sjanse.

Som vi vet er det enormt mange filmer ute i verden som passer i forhold til enkelte suksessfaktorer, men som ikke vinner de store prisene. Noe som sier at det er mange andre faktorer som spiller inn på en eventuell festivalsuksess. Vi kan derimot slå fast at *Den brysomme mannen* er en av få norske filmer som har noen likhetstrekk med festivalvinnerne, en egenskap som også kan underbygges ved at den er Norges mestvinnende film i seksårsperioden jeg tar for meg. Nettopp det kan stå som et signal på at suksessfaktorene jeg har kommet frem til er overførbart til norsk film. Som ytterligere kan underbygges av at Joachim Triers *Reprise* er den nest mestvinnende filmen og som vi skal se senere også innehar flere likhetstrekk med ”art cinema”. Samtidig viser suksessen for *Kunsten å tenke negativt* og *En ganske snill mann* at bildet er komplekst og i likhet med kunstfilmens erkjennelse innser jeg at det er en umulighet å fremme bastante sannheter.

4.7.2 Norsk film – en refleksjon i forhold til Oscarprisen

Fraværet av norske filmer som forholder seg til den europeiske ”art cinema”-tradisjonen er en indikator på at norsk film har på 2000-tallet fått en mer markedsstyrt filmbransje og ligner med det mer på den kommersielle filmindustrien vi forbinder med USA og Hollywood. Den markedsstyrte strukturen fører til flere trygge filmprosjekter – altså med mindre risiko, for å kunne være sikrere på inntjening. Filmene blir derfor ofte konservative både hva gjelder innhold og form, en dreining som i utgangspunktet burde passe bra i forhold til muligheten for å vinne Oscar. En holdning som kan underbygges av den amerikanske filmprofessoren Emanuel Levy;

The Academy’s tendency to choose earnest movies that deal with ”important” or ”noble” issues over audacious movies that are more artistically innovative or politically charged is easily documented. Preference is for safe, noncontroversial films with messages that are broadly acceptable (Levy 2002:321)

Dette bildet endrer seg ikke nevneverdig ved å se på de ulike vinnerne av Oscar for beste fremmedspråklige film fra 2005 til 2010 som alle tar for seg viktige temaer i et trygt og konvensjonelt formspråk. Dette virker heller ikke ulikt en typisk norsk film, dog med et stort unntak. Norske filmers trang til å innlemme humor kan redusere filmens viktighet og tyngde. Men vi har filmer som tar alvor på alvor også, eksempelvis *DeUsynlige* (Poppe 2008), *Sammen* (Jordal 2009) og *Limbo* som alle kunne passe denne beskrivelsen.

Ingen av disse har riktignok blitt valgt ut som norske Oscar-kandidater. Det er nemlig slik at hver nasjon velger én nasjonal kandidat til Oscar-utdelingen. I Norge er det utnevnt en egen komité til å ta det valget. For å kunne vinne den gjeve Oscar-prisen så må ikke filmene kun tilfredsstille det amerikanske akademiet, men også en norsk komité. Komiteen har riktignok instruksjoner om å velge utefra egnethet og ikke utefra hvilken film de anser som den beste. Marian Grongstad Furulund har i forbindelse med en masteroppgave om norske Oscar-kandidater intervjuet tidligere leder av Oscar-komiteen, Jan Erik Holst, om kriteriene de legger til grunn for sin avgjørelse. Han forteller i hovedsak om tre kriterier; filmen bør ha vært en suksess på utenlandske festivaler, den bør skille seg noe fra den amerikanske mainstream-filmen og den bør passe til amerikanske preferanser (Furulund 2009:14-15). Det første kriteriet er jo greit nok da det beviser at filmen har blitt anerkjent også internasjonalt, selv om Oscar skiller seg noe i preferanser i forhold til de store festivalene. Furulund påpeker videre hvordan det andre og tredje kriteriet ikke er like målbart som det første og at de i utgangspunktet kan virke litt motstridende (ibid.). Jeg synes nettopp det gjør kriteriene interessante i forhold til hva som kjennetegner vinnerne av Oscar for beste fremmedspråklige film, da det motstridende forholdet bekrefter noen av mine observasjoner. Da det er en egen kategori for fremmedspråklig film legger det noen føringer for de som skal vurdere kandidatene – de forventer noe annerledes enn det de er vant til å se og det blir dermed viktig for filmene å innfri på den fronten. I mitt filmutvalg kan vi for eksempel se på filmene *Departures* og *Tsotsi* som er skildringer av henholdsvis japansk og sørafrikansk kultur og tradisjoner. Særlige fenomener ved den japanske og Sørafrikanske kulturen er i fokus gjennom filmene og man føler at man lærer noe om en ukjent kultur og et ukjent land. Dermed skiller de seg fra den typiske amerikanske mainstream-filmen. Samtidig må de ta hensyn til amerikanske preferanser, dermed kan de ikke skille seg *for* mye fra det amerikanerne er vant med. Dette aspektet spiller mer inn på filmens form ved at de må bli fortalt i et gjenkjennelig språk.⁴⁶ Det fører til at hovedsakelig filmer som har et konvensjonelt filmspråk blir tildelt prisen. Dette kan vi se tydelig i nevnte *Departures* og *Tsotsi* som begge følger en konvensjonell dramaturgi og forholder seg til konvensjoner for klassisk fortellende film. Filmene må altså fremstå som annerledes innenfor trygge og konservative rammer, samtidig som de helst tar opp viktige temaer.

I Norge har *Reprise*, *Tatt av kvinnen* (Næss 2007), *O'Horten*, *Max Manus*, *Engelen* og *Sykt lykkelig* blitt valgt ut som kandidater, men ingen av dem har blitt valgt ut blant de fem

⁴⁶ I tillegg, som nevnt tidligere, at filmene ikke bør være kontroversielle i sitt innhold på noen som helst måte.

som blir nominert til prisen.⁴⁷ Ei heller tilfredsstillende filmene de skisserte kriteriene for egnethet i nevneverdig grad. De tre første filmene og *Sykt lykkelig* er tematisk trivielle filmer med en god dose humor, mens de andre riktignok passer bedre inn på det området. Derimot så skiller kanskje *Engelen* seg litt vel mye fra amerikanske preferanser i sin rå og brutale realisme. Jeg stiller meg spørsmålet om hvorfor en film som *DeUsynlige* ikke er valgt ut som kandidat da den er helt i tråd med disse kriteriene, i tillegg til at den har vunnet priser ved nettopp amerikanske festivaler.

Med et utvidet blikk over norsk filmproduksjon kan vi uansett se at rent formmessig så lager vi stor grad filmer som appellerer til amerikanske preferanser da de fleste norske filmer forholder seg til konvensjoner for klassisk fortellende film og har en polert overflate – som gjør filmene gjenkjennelige for amerikanerne. Men filmene som har blitt valgt ut av komiteen, med unntak av *Max Manus* og *Engelen*, tyder kanskje på at for få filmer klarer å kombinere god kvalitet med en dyptgående behandling av seriøs tematikk – noe som utefra mitt utvalg og kjennetegn ved Oscar-prisen virker som et viktig element for suksess.

5. Internasjonale publikumssuksesser

5.1 Innledning

I denne delen vil jeg studere ikke-engelskspråklige filmer som lykkes innen mitt suksesskriterium nummer 2. Filmer som når et stort og bredt publikum utenfor sine egne landegrensener – som jeg vil karakterisere som internasjonale publikumssuksesser. En films suksess i denne kategorien blir vurdert utefra kinosuksess – antall land filmen er kinodistribuert og antall solgte kinobilletter i utlandet.⁴⁸ For å begrense utvalget mitt vil jeg kun fokusere på europeiske filmer, det til tross for at spesielt asiatiske og til dels latinamerikanske filmer har gjort stor global suksess på 2000-tallet. Jeg ser det allikevel som mest naturlig å sammenligne norsk film med andre europeiske filmer da de er befangne av den samme paneuropeiske filmpolitikken og er en del av en felles europeisk kultur. I europeisk filmsammenheng står Frankrike og Storbritannia i en særstilling. Begge er økonomiske stormakter og Frankrike som et av filmens opphavsland har alltid vært en fremtredende filmnasjon i Europa. Storbritannia har dratt stor fordel av at de er engelskspråklige noe som

⁴⁷ *Sykt lykkelig* har riktignok fortsatt muligheten da neste års nominasjoner ikke blir offentliggjort før på nyåret.

⁴⁸ Jeg kunne her valgt å også ta dvd-salg i betraktning, men det er vanskelig å få oversikt over hvor norske filmer er utgitt på dvd og hvor mange eksemplarer som er solgt. Å kontakte alle filmenes distributører ville blitt for omfattende, i tillegg mener jeg kinosuksess er relativt overførbart til bredt og stort dvd-salg.

også gjør dem utelukket i denne sammenheng. Historisk sett har også Italia vært en dominerende europeisk filmnasjon, men deres posisjon virker svekket når vi ser på filmene som har hatt mest publikum utenlands. Det er heller Tyskland og Spania som seiler opp som de eneste nasjonene som kan måle seg med Frankrike. Jeg har undersøkt hvilke ikke-engelskspråklige europeiske filmer som har blitt sett mest i Europa, ekskludert sitt opphavsland;

Topp 15 ikke-engelskspråklige europeiske filmer sett utenfor sitt opphavsland i Eur36 mellom 2000 og 2010:⁴⁹

	Filmtittel	Land	Besøkende i Eur36	Ant. Land	Besøkende i USA og Quebec
1	Den fabelaktige Amelie fra Montmartre (Jeunet 2001)	Frankrike	12 641 875	28	6 500 757
2	Asterix & Obelix: Oppdrag Cleopatra (Chabat 2002)	Frankrike	8 053 768	28	1 103 344
3	Asterix and the Olympic Games (Forestier, Langmann 2008)	Frankrike	7 203 752	28	167 886
4	Volver (Almodovar 2006)	Spania	6 601 324	26	1 912 425
5	Menn som hater kvinner (Arden Oplev 2009)	Sverige	6 029 494	12	233 415
6	Snakk til henne (Almodovar 2002)	Spania	5 742 587	28	1 526 515
7	Der Untergang (Hirschbiegel 2004)	Tyskland	5 192 764	26	1 049 114
8	Velkommen til Sht'iene (Boon 2008)	Frankrike	5 057 573	13	
9	De andres liv (von Donnersmarck 2006)	Tyskland	5 043 155	24	1 639 350
10	Good bye Lenin (Becker 2003)	Tyskland	4 354 466	26	718 445
11	Ulvenes klan (Gans 2001)	Frankrike	4 005 301	25	1 993 358
12	Mathieu og korguttene (Barratier 2004)	Frankrike	3 844 456	25	1 255 958
13	8 Kvinner (Ozon 2002)	Frankrike	3 506 913	29	640 963
14	Dårlig oppdragelse (Almodovar 2004)	Spania	3 330 497	28	889 927
15	The Crimson Rivers (Kassovitz 2000)	Frankrike	3 308 065	20	141 280

Som vi ser av oversikten jeg har satt opp så er det kun svenske *Menn som hater kvinner* som ikke kommer fra de tre nevnte dominerende landene Frankrike, Tyskland og Spania. Det underbygger disse landenes dominans og for å gi et bredere og mer interessant bilde av internasjonale publikumssuksesser kan det være mer spennende å se på de filmene som mestrer å fange et internasjonalt publikum som ikke er produsert av disse tre landene. Det betyr ikke at det ikke er lærdom å hente fra franske, tyske og spanske filmer – men det vil

⁴⁹ Disse tallene er hentet fra European Audiovisual Observatory sin Lumiere-database som gir en oversikt over solgte billetter i sine 36 medlemsland (Eur36). De fremlegger også en oversikt over besøkende i Usa og Quebec. Tallene her gjelder de som var tilgjengelig januar 2011, de har i ettertid blitt oppdatert, så tallene kan ha forandret seg i databasen. Jeg har kun oppført hovedproduserende land, eventuelle co-produsenter er med det utelukket her. Filmer som har blitt distribuert i mindre enn 10 europeiske land har jeg også utelukket for å unngå filmer som kun har gjort det bra i enkelte land eller kun i samme språkgrupper – for eksempel tyske filmer som gjør det bra i Østerrike og Sveits.

være mer å hente om man ser disse i kombinasjon med filmer fra andre nasjoner. Her presenterer jeg derfor de 15 neste på listen når franske, tyske og spanske filmer er utelukket;

	Filmtittel	Land	Besøkende i Eur36	Ant. Land	Besøk i USA og Quebec
1	Italiensk for begynnere (Scherfig 2000)	Danmark	2 145 157	23	787 734
2	Så som i himmelen (Pollack 2004)	Sverige	2 098 281	13	
3	Bread & Tulips (Soldini 2000)	Italia	2 048 253	17	907 604
4	Mannen uten minne (Kaurismäki 2002)	Finland	2 024 536	27	170 594
5	Night Watch (Bekmambetov 2004)	Russland	1 829 236	20	230 901
6	Gomorra (Garrone 2008)	Italia	1 650 385	23	209 166
7	The Son's room (Moretti 2001)	Italia	1 583 667	20	
8	Tilsammans (Moodysson 2000)	Sverige	1 411 519	17	187 521
9	Tigeren og snøen (Benigni 2005)	Italia	1 332 515	20	
10	Elling (Næss 2001)	Norge	1 027 201	15	
11	4 måneder, 3 uker... (Mungiu 2007)	Romania	1 024 622	27	166 881
12	Falskmyntnerne i Sach... (Ruzowitzky 2007)	Østerrike	985 325	21	764 425
13	Etter Bryllupet (Bier 2006)	Danmark	754 491	19	222 534
14	Barnet (Dardenne 2005)	Belgia	753 790	22	11 970
15	Kopps (Fares 2003)	Sverige	726 980	17	

Her ser vi en litt større spredning av nasjoner, og da er det neste store spørsmålet; Kan man se noen likheter eller gjennomgående trekk blant disse 30 filmene? Jeg følte det var vanskelig å se noen tydelige mønstre i dette store utvalget, og bestemte meg for å lage et mindre utvalg med denne metoden; Jeg ønsker å se på den mest sette filmen fra hvert av de tre dominerende landene og den mest sette filmen fra Sverige, Danmark og Finland da det er landene som i størst grad kan sammenlignes med Norge. Utvalget blir da; *Den fabelaktige Amelie fra Montmartre*, *Volver*, *Der Untergang*, *Menn som hater kvinner*, *Italiensk for begynnere* og *Mannen uten minne*. De andre filmene i oversikten vil eventuelt bli benyttet som referanser og til å underbygge påstander. Jeg vil utføre en komparativ analyse i forhold til filmatiske egenskaper ved disse filmene. Gjennom disse analysene vil jeg sette filmene opp mot Hollywood-film for å undersøke om disse publikumssuksessene er et alternativ til Hollywood eller snarere et substitutt for Hollywood. Kan de defineres som en ”europeisk populærfilm”?

5.2 Filmatiske egenskaper hos publikumssuksessene

Ved en kikk på disse seks filmene er det fire filmer som skiller seg ut med tydelige likhetstrekk; *Den fabelaktige Amelie fra Montmartre*, *Volver*, *Italiensk for begynnere* og

Mannen uten minne.⁵⁰ De kan alle sees på som karakterdrevne dramakomedier. Jeg kategoriserer disse fire filmene som dramakomedier da alle søker å behage publikum gjennom dramatik og humor – publikum skal både le og felle en tåre. Dramakomedier er en tradisjonsrik og veldig populær sjanger, også i Hollywood og her hjemme i Norge, men ikke alltid forbundet med høy kvalitet. Så hvorfor har akkurat disse dramakomediene klart å skille seg ut og nå et så stort internasjonalt publikum? Da det er mest naturlig å se paralleller mellom disse fire filmene vil de få hovedfokus i denne analysen. *Der Untergang* og *Menn som hater kvinner* skiller seg ut om man ser de i sammenheng med disse fire og resten av publikumssuksessene, de vil derfor ikke blir fokusert på i særlig grad. Samtidig er det naturlig å tro at ytre faktorer har hjulpet filmene godt på vei; som at *Der Untergang* er en tysk storproduksjon om Hitlers siste dager og at *Menn som hater kvinner* er basert på Stieg Larssons massesolgte bok med samme navn. Det betyr ikke at det ikke er viktig å se på hva som filmatisk gjør akkurat disse filmene suksessfulle, men de vil i denne omgang havne i bakgrunnen.

Den fabelaktige Amelie..., *Volver*, *Italiensk for begynnere* og *Mannen uten minne* skiller seg ganske tydelig fra tradisjonelle dramakomedier fra Hollywood da også disse publikumssuksessene inneholder elementer fra ”art cinema”. Riktignok på en helt annen måte enn det jeg har beskrevet hos festivalvinnerne. Filmene bruker elementer fra ”art cinema” på en leken måte og for å behage publikum. Filmene leker med den europeiske filmtradisjonen, men bruker de motsatt av Brechts intensjoner. Samtidig – som jeg skal se nøyere på senere – så søker filmene en veldig sterk identifikasjon med sin protagonist noe som kan overskygge andre distanserende grep.

5.2.1 Den doble nytelsen

Den fabelaktige Amelie fra Montmartre åpner med en fortellestemme som forteller at den 3. September 1973 så lander en flue på Rue St. Vincent i Montmartre. Samtidig på en restaurant i nærheten gjør vinden på magisk vis at to glass danser usett på en duk. Eugène Colère kommer på samme tid hjem fra sin beste venns begravelse og visker ham ut av adresseboken sin. Det er i dette øyeblikket at en sædcelle med et x-kromosom tilhørende Raphael Poulain trenger seg inn i egget til hans kone Amandine – og Amelie Poulain blir til. Som tilskuere tenker vi; ”Denne fortellerstemmen har vi hørt før, og var det noen dypere mening med referansene til andre ting som skjedde samtidig med befruktingen av Amelie?”

⁵⁰ Synopsiser for de fire filmene ligger vedlagt, *Vedlegg 4*.

Fortellerstemme er noe som ofte forbindes med ”art cinema” – og særlig med den franske nybølgen og filmene til Alain Resnais og Francois Truffaut. Den franske fortellerstemmen fra denne tiden har et distinkt tonefall (en spesiell måte å snakke på) og de har ofte et poetisk språk. Fortellerstemmen i *Den fabelaktige Amelie...* er helt tydelig en referanse til denne typiske franske fortellerstemmen og åpningen minner særlig om åpningen på Truffauts *Jules et Jim* (1962). Her presenterer en fortellerstemme med samme talemåte som i *Den fabelaktige Amelie...* hvem karakterene er og hvordan de har møttes og hva de har opplevd forut for filmens handling. Det er på samme måte fortellerstemmen i *Den fabelaktige Amelie...* fortsetter da den presenterer oss for oppveksten til Amelie i en detaljfokusert hurtigversjon. Vi kan videre konkludere med at det ikke var noen dypere mening i denne poetiske fremstillingen av ting som hendte i det øyeblikket Amelie ble befruktet. Man skjønner fort hva slags film dette er og kan slå fast at det kun var en ironisk lek med fransk poesi og romantikk – rent overfladisk. Allerede her i anslaget har vi slått fast hvordan filmen refererer til formgrep fra den franske nybølgen og ”art cinema”. Den har en ironisk distanse til disse elementene og leker en overfladisk lek med dem. Det er den overdrevne romantikken og ”noe med måten det blir sagt på” som gjør at vi refererer det til noe vi har sett før og som synliggjør denne ironien.

Denne tendensen er tydelig videre i filmen. I modernistisk ånd er filmen fortalt fra et svært subjektivt perspektiv. Gjennom fortellerstemmen får vi grundig subjektiv tilgang til Amelie. En subjektivitet som også blir ekspressivt uttrykt visuelt – tydeligst da Amelie blir knust av skuffelsen over at hun ikke klarer å presentere seg for mannen hun er forelsket i. Da blir hele kroppen hennes omformet til vann og hun renner bort til en vannpytt. Flere ganger bryter også filmen ”den fjerde veggen” ved at Amelie snakker rett inn i kamera.⁵¹ Dette er elementer forbundet med ”art cinema” og som forbindes med en distanserende effekt. Men grunnet tilskuerens bevissthet om filmens formlek og filmens sprudlende og ironiske stil blir disse virkemidlene underholdning i seg selv. Disse tidligere distanserende virkemidlene har blitt klisjéer og filmen presenterer dem på en selvbevisst måte og kan på den måte settes i sammenheng med postmoderne film og den postmoderne ironi.

I den postmoderne ironi sier man ikke det motsatte av det man mener. I stedet skal det ironiske element markere at man har en viss avstand til klisjéen, man skal ikke ta den helt alvorlig. Samtidig skal man altså få kommunisert at innholdet i klisjéen er alvorlig ment. Det er denne dobbelte ytringen som gjør at vi kaller dette postmoderne ironi.

⁵¹ I klassisk fortellende film er det ”forbudt” å se eller snakke rett inn i kamera da det bryter med innlevelsen i et univers. Man blir bevisst filmens iscenesettelse. Derav begrepet ”den fjerde veggen” – som ikke skal brytes.

Den postmoderne er en intertekstuell strategi som peker på, ”avslører” gjentakelsen, uten å ødelegge den (Asbjørnsen 1999:91).

Er dette noe av hemmeligheten i *Den fabelaktige Amelie...* og disse tre andre filmene? At de har en estetikk og form som frigjør seg fra klassisk fortellende film ved å leke med elementer fra ”art cinema”, men til tross for denne overfladiske formen så klarer filmene å fremme en dobbelt ytring. Bak denne overfladiske leken er det en historie som ønsker å bli tatt på alvor.

Dag Asbjørnsen beskriver hvordan man kan nyte begge elementene ved slike filmer;

Den postmoderne teksten tilbyr altså tilskueren en posisjon der hun kan *være* naiv, enkel, ”dum” og innlevet samtidig som hun er bevisst seg selv som rolle-spiller.⁵² Det blir en dobbel nytelse. Der tilskueren kan nyte sine enkle gleder ved teksten (teksten må altså ha noen slike å fremby) samtidig som han kan glede seg over spillet og således ”affektivt opplade” sin rolle-spill-bevissthet (...). Den postmoderne tilskuer tilbyr dermed en posisjon der han kan være dyp og overfladisk på en gang (ibid:99).

Denne formen for dobbelt nytelse kan man også se i de andre tre filmene, særlig i *Mannen uten minne*. På den ene siden dreier det seg om Almodovar og Kaursmäkis status som autoreur som gjør at man som ser disse filmene i sammenheng med resten av deres filmografi.⁵³ Ved å kjenne igjen deres auteurtrekk skaper det en tilfredsstillende effekt. Denne doble nytelsen er riktignok ikke kun knyttet til et auteur-perspektiv. I *Mannen uten minne* er fremstillingen av historien såpass spesiell og egenartet at den tiltrekker stort fokus, men den klarer allikevel å beholde engasjementet i historien og karakterene. Et element er filmens tidløshet med blanding av nåtid og 1950-tallet. Rekvisitter i mise-en-scene er gammeldags, som bilene vi ser og klærne til enkelte. Videre er skuespillet veldig spesielt og statisk. Dette er elementer ved fremstillingen som på noe vis er atskilt fra selve historien og skaper en utvidet opplevelse. Det er et av flere eksempler i den filmen for hvordan fremstillingen gir en økt filmopplevelse, uten å stjele fokus fra historien. I *Italiensk for begynnere* skaper filmens dogmestil en utvidet opplevelse, mens *Volver* har en gjennomgående ironi i sin fremstilling av det pussige handlingsforløpet. Det kan også være verdt å merke seg at disse filmene har en aktiv bruk av symbolikk, gjennom eksempelvis fargebruk og elementer som kan kalles *magisk realisme*.⁵⁴ Det kan bidra til at filmene virker mer ”intellektuelle” og dermed

⁵² Asbjørnsen har skissert et tilskuer syn som gjør det mulig med en fordoblet tilskuer, en som observerer rollen sin samtidig som han spiller den (Asbjørnsen 1999:96).

⁵³ Et artig poeng ved *Volver* er at filmens historie er hentet fra en mislykket roman hovedkarakteren i Almodovars film *Min hemmelige blomst* (1995) skriver.

⁵⁴ Magisk realisme: en stil eller sjanger hvor overnaturlige fenomener forekommer i en ellers realistisk fremstilling av verden. Skiller seg ut ved at fenomenene ikke nødvendigvis forklares eller sannsynliggjøres for seeren.

differensierer seg fra eksempelvis den typiske Hollywood-filmen. Filmene innfrir da i større grad for sin typiske målgruppe i utlandet – mennesker som søker annerledes film.

Hvorvidt denne doble nytelsen dreier seg om postmoderne ironi eller ikke er ikke vesentlig. Hovedpoenget er at det er et viktig element ved disse publikumssuksessene at de tilfredsstillende både følelsene og intellektet. Formen trekker fokus i seg selv, men den trekker nødvendigvis ikke tilskueren vekk fra innholdet, men skaper en dobbel nytelse. Vi kan si at i motsetning til festivalpris-vinnerne så benytter disse filmene form-elementer fra ”art cinema” som stil – de forandrer ikke nødvendigvis meningsproduksjonen, men gir filmene en egenartet tilleggsverdi. I motsetning til festivalpris-vinnerne har disse filmene også en lukket og lykkelig avslutning, som tilfredsstillende den ”naive” innlevelsen i filmen.

5.2.2 Sterkt engasjement i en særegen protagonist

Det gode grunnlaget for naiv innlevelse i disse stiliserte filmene kan nok i stor grad skyldes hvordan filmen danner en svært sterk tilknytning til og sympati for sin protagonist. Murray Smiths *sympatistruktur* kan være relevant i denne sammenheng. Han presenterer tre ledd i tilskuerens engasjement i en karakter. I hovedsak dreier det seg om hvilken tilgang narrasjonen gir til karakterene og hvordan det leder opp til en moralsk og ideologisk vurdering av karakterene (Smith 1999:256-261).

Tilgang til karakterer kan oppnås gjennom romlig tilknytning, at de er viet mye plass i syuzheten, og gjennom subjektiv tilgang, at vi får tydelig innsikt i deres tanker og følelser (ibid). I *Den fabelaktige Amelie...* får vi utstrakt grad av tilgang gjennom begge kanaler, mens det i de andre filmene dreier seg om romlig tilknytning. I *Mannen uten minne* danner filmens åpning en spesielt sterk sympati med filmens hovedkarakter. Vi har en romlig tilknytning fra første bilde der vi ser han på et tog. Han ankommer Helsinki og blir uprovosert brutalt banket opp og ranet. Han våkner senere opp på sykehuset uten verken hukommelse eller identifikasjonspapirer. Vi får tilgang til en mann vi ikke vet noen ting om, men grunnet denne svært uheldige skjebnen danner vi en sterk sympati med mannen – og utvikler et engasjement for hans videre skjebne.

Anslaget i *Den fabelaktige Amelie...* fungerer på samme måte. Vi får i løpet av åpningens få minutter vite hvordan Amelie har hatt en miserabel oppvekst. Foreldrene holdt henne vekk fra skolen og moren døde tidlig. Hun opplevde en total mangel på kjærlighet fra familien og hadde ingen erfaring med sosial omgang. I *Volver* har også hovedpersonen en svært tragisk skjebne, men her fremkommer informasjonen gradvis gjennom hele filmen. Den har allikevel en igangsettende hendelse som setter engasjementet i sving hos tilskueren ved at

hovedkarakterens datter dreper hennes mann. Disse fire filmene trekker alle fokus mot sin form og bryter til en viss grad nettopp derfor med tradisjonell innlevelse i en virkelighetsillusjon. Men grunnet tre av filmenes utstrakte tilgang til én enkelt karakter og voldsomme igangsettende hendelser danner det et spesielt sterkt engasjement i protagonisten.

En fellesnevner i disse fire filmene er deres skildring av samfunnets utskudd (sosiale tapere, ressursvake og/eller ulykkelige personer). De skildres på en sjarmerende måte og kan sees på som ”underdogs”, som det naturligvis er lett å danne sympati for. I motsetning til amerikansk populærfilm er det ikke opplagte helter og vellykkede mennesker vi her engasjerer oss i – noe som kan sees som et tegn på forskjellen mellom amerikansk og europeisk mentalitet. I *Italiensk for begynnere* følger vi en ansamling sosiale tapere som finner en felles tilknytning i et kveldskurs i italiensk. Vi møter eksempelvis Olympia, som er så klossete at hun har fått sparken fra 42 jobber siden hun gikk ut av skolen, og sjenerte og forsiktede Jørgen Mortensen, som har blitt impotent fordi det er så lenge siden han har vært med en dame. Filmene følger en kjent formel; vi følger den mislykkede underdogens sjarmerende, men klossete, vei mot den store kjærligheten. Det er lett å få sympati med de sjarmerende, men litt mislykkede personene, samtidig som filmene gjennom en lykkelig forløsning forteller at ”alle kan lykkes” – noe som er en inspirerende tanke for tilskuerne. I så måte ligner de allikevel rent handlingsmessig og narrativt på klassisk fortellende film fra Hollywood. *Volter* er den eneste av disse fire filmene som ikke følger denne kjente formelen. Hovedpersonen er en mer ressurssterk person og hun jakter heller ikke på kjærligheten. Hun er allikevel et offer som vi sympatiserer med og gjenforeningen med moren mot slutten fungerer som et substitutt for den typiske kjærlighetshistorien. Gjennom harmonien som oppstår når de treffer hverandre får filmen en naturlig lukning. På samme måte som når den navnløse protagonisten i *Mannen uten minne* ombestemmer seg og reiser tilbake til slummen og treffer Irma og de går hånd i hånd i sluttbildet, når Nino ringer på døra og Amelie endelig tør å slippe han inn og når alle parene er etablert i *Italiensk for begynnere* og de setter seg ned sammen på en restaurant i Venezia. En lykkelig slutt i alle filmene, som kan sammenlignes med det typiske bryllupet i slutten av romantiske komedier fra Hollywood. Dette sterke karakterengasjementet i samfunnets utskudd og ”sosiale tapere” kan lett overføres til andre store publikumssuksesser som Lisbeth Salander i *Menn som hater kvinner*, Wiesler i *De andres liv* og vår egen *Elling*.

5.3 Den europeiske populærfilmen – ”Popular Art film” eller ”Arty Popular Film”?

Now there should no longer be made *either* elitist art *or* popular entertainment. Now the challenge was to make films with artistic power without losing the audience, films to be used, films that tell stories. (Schepelern 2005a:238)

Dette skriver Peter Schepelern om den nye danske filmen på 1990-tallet, og det er et sitat som er overførbart til disse filmene som står frem som europeiske publikumssuksesser. De bruker elementer fra europeisk ”art cinema”, men tar samtidig hensyn til publikum og ønsker ikke å distansere seg fra dem. De er ikke elitistiske eller idealistiske, de henvender seg til og tar hensyn til et bestemt publikum. På hjemmemarkedet blir disse filmene ansett som populærfilm og henvender seg til et bredt publikum, men utenfor sine landegrensar blir de oppfattet som smalere film av natur, da de ikke er engelsktalende og ikke presenterer seg som en tydelig sjanger. Dette handler også om markedsføring, for å nå riktig publikum utenlands, som Shohini Chaudhuri skriver; ”Art cinema can be seen as a form of product differentiation, a useful marketing device targeting audiences seeking something different from the Hollywood ’norm’. Films that are sold as ’popular’ in their home territories are often rebranded as ’art’ when exported abroad” (2005:8-9). Dette for å nå en bestemt målgruppe på det internasjonale markedet, nemlig de som søker noe annerledes enn det vante – gjerne kulturinteresserte, voksne og/eller utdannede personer. Disse filmene jeg tar for meg har klart å bli veldig populære innenfor denne målgruppen. Filmene tilbyr noe annerledes da de har opplagte trekk fra ”art cinema”, har en særegen stil og er personlige, kunstneriske uttrykk fra en regissør. På den måten differensierer de seg for et internasjonalt publikum. Men jo nøyere man dykker ned i filmene finner man ut at de i bunn og grunn innehar de viktigste kvalitetene fra klassisk fortellende film, og det er kanskje derfor de har klart å bli så populære?

(...), it seems recently there have been more than a few examples of European films that are both very popular and succesful at the box office and which fit the traditional art film profile as well. I propose to call this tendency a cross-over between the genre film and the art film, since it incorporates elements from both of them. (Haastrup 2005:263)

Haastrup antyder her at dette er en økt tendens de senere år til å kombinere elementer fra ”art cinema” og sjangerfilm. Det kan som vi har vært inne på bli sett i sammenheng med postmodernismen og den postmoderne tidsalder. Man bruker elementer fra ”art cinema” for å bruke dem og at mennesker skal dra kjensel på dem som det. De brukes som underholdning i stedet for fremmedgjøring og vanskeliggjøring. I *Mannen uten minne* blir modernistiske trekk som anti-skuespill, tregt tempo, lange tagninger og surrealisme brukt for underholdningens

skyld og som en personlig stil med en form for absurd komikk.⁵⁵ Stilen er med på å fremstille Finlands kultur som traurig, men i forhold til distansering og refleksjon har det minimal effekt. Filmen følger en svært tradisjonell narrasjon og ender i en lukket og lykkelig slutt. Volver blir sett på som en kunstfilm da det er en typisk auteurfilm ved at den bærer mange stilistiske og innholdsmessige trekk som er gjennomgående for Almodovars filmografi, men som enkeltverk fungerer den som en klassisk fortellende film med sterkt engasjement i karakter og plotforløsning. *Italiensk for begynnere* presenterer seg som den femte danske dogmefilmen ved å vise frem et dogme-stempel i anslaget. Med det differensierer den seg på markedet og blir naturlig kategorisert som ”art cinema”. Uttrykksmessig oppfattes også filmen umiddelbart som dogmefilm med sitt upolerte foto, dunkle, naturlige farger og naturlig lyd. Der dogmefilmen ønsket å skape en mer realistisk filmform ved sitt manifest over forbudte virkemidler tar *Italiensk for begynnere* kun i bruk det mest gjenkjennelige i kombinasjon med en form og narrasjon fra klassisk fortellende film. Til tross for det upolerte fotoarbeidet med håndholdt kamera består de aller fleste bildene av statiske utsnitt, hyppig kontinuitetsklipping og ”shot/reverse shot”. Da mister filmen dogmestilens funksjon. I tillegg bryter den dogmeregler ved å følge sjangerkonvensjoner og bruk av ikke-diegetisk musikk.

Haastrup kaller videre denne ”cross-over filmen” for ”Popular european art film” og beskriver mer konkret hvordan denne kombinasjonen kommer til syne;

The popular european art film thus has another objective than the traditional art film. The aim for the popular European art film is to provide appealing as well as challenging narratives – to tell stories about recognizable issues with engaging characters that appeal to our basic feelings and at the same time to create an experience of permanent meaning (...) (Haastrup 2005:282)

Om disse filmene bør kalles ”Popular art film” eller ”Arty popular film” kan diskuteres da jeg mener de i bunn og grunn har mer til felles med klassisk populærfilm, mens elementene fra ”art cinema” er av mer overfladisk karakter. Som i *Italiensk for begynnere* hvor det virker som filmens regissør Lone Scherfig ikke egentlig ønsker å lage en dogmefilm da hun prøver å fortrenge alle dogme-elementene fremfor å utnytte dem. På den måten er filmen en dogmefilm uten å egentlig være en dogmefilm. Den er et tydelig eksempel på at beskrivelsen ”arty popular film” passer bedre enn ”popular art film”.

Poenget forblir uansett det samme; filmene spiller på to strenger samtidig og tilfredsstillende med det flere sider hos tilskueren. Man får følelsen av at filmene betyr noe,

⁵⁵ Ikke surrealisme som i den kunstneriske epoken og/eller overordnede stilen. Men han bryter med realisme og virkelighetstroverdighet ved for eksempel at det regner og tordner mens det er strålende sol og den svært idylliske fremstillingen av slummen i Helsinki. Det får frem en følelse av surrealisme fremfor realisme – som kan settes i sammenheng med *magisk realisme*.

uttrykker en symptomatisk mening og at de er et stykke kunst, samtidig som man blir underholdt og opplever et tilskuerengasjement – filmene kombinerer på den måten også følelsesregistrene fra ”art cinema” og klassisk fortellende film. Noe som jo kan sees i sammenheng med den doble nytelsen som Asbjørnsen fremstiller – man får tilfredsstilt intellektet og følelsene. Det at de mest sette ikke-engelskspråklige filmene passer innunder denne type film gir god ryggdekning til Haastrups avsluttende påstand; ” I want to argue that the popular European art film is no longer a contradiction in terms but a fruitful fusion of the classical Hollywood film with art film: a fascinating combination of challenging plots and engaging characters” (ibid).

Vi har sett at den europeiske populærfilmen både innehar likheter og forskjeller med den klassiske Hollywood-filmen. Haastrup kaller disse filmene en fruktbar kombinasjon, noe jeg vil støtte ettersom disse filmene tar med seg viktige elementer fra europeisk filmkultur og fremstiller de på en måte som underholder og engasjerer utover den akademiske kretsen og filmfestivalene. På den måten vil jeg si at disse filmene fremstår som et alternativ til Hollywood og som en ”europeisk populærfilm”. I motsetning til normen i Hollywood om usynliggjøring av formen og skildringer av vellykkede personer bringer disse filmene i god europeisk tradisjon et større fokus mot filmens form og tilblivelse, samtidig som de søker sympati med sosiale utskudd. Europeiske filmer som i større grad er tro kopier av Hollywood befinner seg lenger ned på listen over internasjonale publikumssuksesser og sliter med å nå frem i det trange internasjonale markedet – da de nettopp må konkurrere mer direkte med Hollywood selv. De internasjonale publikumssuksessene jeg har vurdert i denne sammenheng har klart å differensiere seg fra Hollywood ved å tilføye filmene noe annerledes og *europeisk*.

Generaliserbarheten av suksessfaktorene utledet av de filmene er vanskelig å vurdere, da det store bildet av alle 30 filmene er veldig variert. Her finner vi sjangerfilmer som thrillere og actionfilmer, mens dramafilmer er mest fremtredende ved siden av de behandlede dramakomediene. De mest fremtredende dramafilmen kan karakteriseres som svært gripende og varme og hvor man sitter igjen med en ”feel-good-følelse” etter endt visning. Gode eksempler på slik film er *Mathieu og korguttene*, *Etter bryllupet* og *Så som i himmelen*. Vi finner også realisme-filmer som *Gomorra*, *4 måneder, 3 uker og 2 dager* og *Barnet*, der kan vi riktignok anta at særlig de to sistnevntes kinosuksess i stor grad kan forklares i at de har vunnet Gullpalmen. Suksessfaktorene fra de formmessige lekne dramakomediene, ”den europeiske populærfilmen”, blir derimot ikke mindre relevante når vi ser at både *O’Horten* og *Nord* (henholdsvis den mest sette og den tredje mest sette norske filmen i Eur36 i perioden jeg tar for meg) har opplagte likhetstrekk til filmene jeg har drøftet i den sammenhengen.

5.4 Norske publikumssuksesser i Europa

Hvordan stiller så den samlede norske filmproduksjonen i forhold til bildet av ikke-engelskspråklige i europeiske filmer i Europa? I tillegg til nevnte *O'Horten* og *Nord* dukker *Reprise*, *Den bryksomme mannen*, *Kunsten å tenke negativt* og *En ganske snill mann* opp i tankene som filmer som, i varierende grad, passer den profilen jeg hovedsakelig har drøftet blant publikumssuksessene. De har den formmessige særegenheten, protagonister som vi umiddelbart får sterk sympati med og en humor rettet mot et mer intellektuelt publikum. *Den bryksomme mannen* er muligens litt for smal for å nå et stort publikum og er nok den av disse filmene som ligger tettest opp mot "art cinema". I motsetning til *O'Horten*, *Nord* og de utenlandske filmene jeg har drøftet har ikke *Reprise* en like enkel og umiddelbar historie og dramaturgi – ei heller en lukket og lykkelig slutt. *En ganske snill mann* ligner derimot mer hvor vi gjennom utstrakt tilgang til én protagonist, som kan karakteriseres som et utskudd i samfunnet, danner en sterk sympati og engasjement i hovedkarakteren. Videre er det en lineær historie som blir fortalt med et noe særegent filmspråk og med en absurd og leken humor.⁵⁶ Vår nest mest sette film i perioden, *Kunsten å tenke negativt*, mangler flere av de nevnte egenskapene, som en særegen stil og en protagonist man danner sterk sympati med. Men filmen har absolutt en særegen protagonist, en anti-helt, og den skildrer i aller høyeste grad en gjeng sosiale utskudd i "terapigruppen" som danner karaktergalleriet. I sin lavbudsjetts-estetikk, spesielle karakterer og skarpe, sorte humor kan den i stor grad sammenlignes med *Italiensk for begynnere*. Vi har med andre ord flere filmer som innehar de drøftede suksessfaktorene, og i norsk sammenheng representerer nettopp de filmene flere av våre største internasjonale publikumssuksesser.

Hva gjelder de gripende og varme dramafilmen er det vel *DeUsynlige* som ligger nærmest den beskrivelsen, men som sammen med *Limbo* og *Engelen* blir for tunge og alvorlige. Man sitter snarere nedbrutt igjen, i motsetning til en varm "feel-good-følelse". Videre fremstår flere filmer som anonyme i et internasjonalt perspektiv, som *Upperdog*, *Mars & Venus* (Dahr 2007) og *Sønner* (Richter Strand 2006), eller som for rettet mot et norsk publikum, som *En helt vanlig dag på jobben* (Rangnes 2010) og muligens *Max Manus* – som ikke skiller seg stort fra andre heltehistorier fra krigen, men som for oss nordmenn blir interessant da den omhandler oss. Vi mangler altså de gripende "feel-good"-dramafilmen,

⁵⁶ *En ganske snill mann* har per 31.12.2010 allerede solgt 67 218 kinobilletter fordelt på syv land i Eur36. Det tallet vil sannsynligvis stige kraftig ettersom filmen fortsatt vil gå på europeiske kinoer i 2011. Dette kan videre gjelde flere norske filmer fra 2009 og 2010 hvor jeg ikke har tilgang til endelige tall på solgte billetter i Eur36, ei heller informasjon om hvor mange land filmene er solgt til.

mens vi, som nevnt, har flere eksempler innen de særegne dramakomediene – en kategori vår mest sette film i Europa hører innunder.

5.4.1 *O'Horten* i lys av suksessfaktorene

Ved å se på suksessfaktorene jeg kom frem til ved analyse av internasjonale filmer er det ikke overraskende at *O'Horten* er Norges mest sette film i Eur36 i perioden 2005 til 2010.⁵⁷ Filmen kombinerer varme med særegen humor, noe som gjør den til en dramakomedie som ligner på de internasjonale filmene jeg har arbeidet med i denne konteksten; *Den fabelaktige Amelie...*, *Mannen uten minne*, *Volver* og *Italiensk for begynnere*. *O'Hortens* anslag skaper, i likhet med de nevnte filmene, en sterkt tilhørighet med filmens protagonist Odd Horten. Vi får umiddelbar tilgang til han i det han gjør sine siste forberedelser i hjemmet før han skal på jobben som lokfører. Fra første bilde har vi en romlig tilknytning til denne Odd Horten. Det at vi er hjemme hos han og ser hvordan han bor gjør at vi i filmens åpning får enda litt større kjennskap og tilhørighet til Odd Horten enn hva romlig tilknytning i seg selv fører til. Vi ser den gammeldags' matboksen, den lille og litt stusselige leiligheten og at han har en fugl. Gjennom dette forteller filmen implisitt mye om sin protagonist og gir publikum mulighet til å selvstendig tolke seg frem til hvem Odd Horten er. I det han forlater leiligheten blir vi presentert for et annet element som er viktig for å forstå Horten som person – filmens gjennomgående motiv; tog. Toget er gjennomgående i filmen både som en vesentlig del av handlingen og ved at det har en symbolsk funksjon. Toget representerer på mange måter livets reise – livet som stadig går fremover. Vi får vite at Horten skal pensjoneres og at dette er hans nest siste togtur. Det at han pensjoneres som lokfører får en ekstra sterk betydning gjennom filmens bruk av toget – livets reise er slutt og Odd Horten settes av på perrongen.

Det er da også dette filmen videre handler om – overgangen fra en strukturert arbeidshverdag til en tilværelse uten mål og mening, hvor det er fort gjort å bare se bakover og ikke fremover. Vi får med det stor medfølelse for ensomme Horten, som mister alt han levde for den dagen han ble pensjonist. Men det er det ingen som forstår, han blir heller gratulert og feiret. Denne sårheten Odd Horten uttrykker i filmens innledning fører til et sterkt tilskuerengasjement. Da han videre fremstår som en utelukkende snill og god person gjør seerens moralske vurdering at man får en sterk sympati med Odd Horten. Dette ligner i stor grad på Kaurismäkis *Mannen uten minne*. Både i forhold til den narrative oppbygningen og oppbygning av karaktertilhørighet. En romlig tilknytning fra første bilde, videre en hendelse

⁵⁷ Synopsis for filmene ligger vedlagt, Vedlegg 4.

som gjør at vi utvikler medfølelse, deretter handlinger fra protagonisten som gjør at vi vurderer han som god.

Den fabelaktige Amelie... stod i min drøfting som et hovedeksempel på et annet element som kan ansees som en internasjonal suksessfaktor. Nemlig en leken form som benytter egenskaper fra ”art cinema” på en underholdende måte. I den sammenheng er det relevant å betrakte *O’Horten* som en auteurfilm. Bent Hamer som auteur har en særegen, personlig stil som er gjennomgående i hans filmografi. *O’Horten* bærer mange trekk som kan ansees som typisk for Bent Hamer som regissør. De mest fremtredene kjennetegnene kan være statisk kamera, tablå-aktige utsnitt, tregt tempo, enkel, men samtidig svært uttrykksfull scenografi, innesluttede protagonister og tørr og underfundig humor. Hvordan kan dette så knyttes opp mot ”art cinema”? For det første ved at den motsetter seg den klassisk fortellende filmes premiss med usynliggjøring av formen. Dog ikke ved at filmen direkte bryter ”virkelighetsillusjonen”, for det gjør den ikke. Men den legger fokus på sin egen stil og form – og med det bevisst trekker fokuset til seeren mot filmens tilblivelse. Ved å gå tilbake til de 15 egenskapene kan vi se på hvilken måte filmen bærer trekk fra ”art cinema”. De mest tydelige er ”Lack of redundancy”, ”Goal-bereft protagonist”, ”Character” fremfor ”plot”, ”Chance” fremfor ”action”. Dette er hovedsakelig innholdsmessige trekk da selve formen ikke bryter med klassisk fortellende film, men som allikevel er egenartet gjennom stilgrep. Det skal også nevnes at den i likhet med *Mannen uten minne* og *Den fabelaktige Amelie...* har absurde og surrealistiske sekvenser – som kan settes i sammenheng med *magisk realisme*.⁵⁸ Som det beste eksempelet kan vi nevne scenen hvor en kjent tv-meteorolog varsler underkjølt regn i møte med Horten på toalettet. Hvor vi så i neste scene ser Horten holde seg fast til en lyktestolpe, mens personer i stiliserte stillinger sklir nedover bakken. Scenen bryter med tilskuerens oppfatning om filmen som en gjenspeiling av virkeligheten – formen går da på bekostning av tradisjonell innlevelse i en illusjon. Tilskueren nyter altså iscenesettelsen i tillegg til en tradisjonell og ”naiv” innlevelse – altså en dobbel nytelse.

Videre er filmen til tider tvetydig og bryter med den narrative kausaliteten. Det tydeligste eksempelet kommer i filmens avslutning hvor Odd Horten stjeler et par hoppeski og setter utfor i Holmenkollen. All realisme tilsier at den 67 år gamle mannen uten hopp-erfaring ville skadet seg stygt i et slikt hopp. Men fra han setter utfor klippes det over til at han har reist til Bergen for å møte sin venninne. Altså har skihoppet en mer symbolsk betydning. Ved at han ”hopper i det” og endelig tar kontroll i sitt eget liv og utfører handlinger – i stedet for å

⁵⁸ Surrealistiske som i drømmeaktige og urealistiske.

leve på andres premisser. Skihopping er et symbol gjennom hele filmen, men det signaliseres ikke i filmen at hoppet han utfører er en slags drøm eller kun skal fungere som symbolikk. Med det bryter den med årsak-virkning-prinsippet og bryter med klassisk fortellende film. Filmene har flere trekk fra "art cinema" som i utgangspunktet kan fungere distanserende, men filmens humor og sterke karakterengasjement fører på samme måte som de utenlandske eksemplene til at filmene likevel føles underholdende.

Det at filmene ikke avslutter med dette tvetydige skihoppet, men klipper over til en slags epilog hvor Horten reiser til Bergen for besøke/bo hos hans venninne – med et avslutningsbilde av at de to går side om side ut av perrongen – gjør at filmene underbygger mye av forskjellen mellom publikumssuksessene og vinnerne av de gjeveste europeiske filmprisene. En forskjell som i all hovedsak ligger i forholdet mellom "estrangement"/"identification" og "pleasure"/"unpleasure". En åpen eller tvetydig slutt kan utfordre følelsen av identifikasjon og glede/tilfredsstillelse. Da vi har en sterk identifikasjon, eller sympati, med protagonisten føles det tilfredsstillende med en lukket og lykkelig slutt. Denne tilfredsstillelsen virker viktig for publikumsfilmene og de utenlandske filmene jeg jobbet med har samme form for lukning og lykkelig slutt. Avslutningen i *O'Horten* ligner særlig på *Mannen uten minne* hvor den mannlige hovedkarakteren tar et valg og oppsøker kvinnen han er forelsket i. De går side om side bort fra kamera på akkurat samme måten som i *O'Horten*. I *O'Horten* blir lukningen av fortellingen ekstra tydelig ved et siste bilde av at stemplene på toget og stasjonen møtes. Fokuset på stemplene som møtes symboliserer at Horten har klart å legge tog-karrieren bak seg på en kontrollert måte. Det uttrykker en form for harmoni, to løse elementer kobles sammen til en helhet – en ny orden er satt.

Denne lykkelige avslutningen på en særegen film fortalt i et tidvis avansert og annerledes filmspråk signaliserer kjernen i disse europeiske publikumssuksessene. Den fruktbare kombinasjonen av Hollywoods forførelse og innlevelse og den europeiske filmtradisjonen som betrakter filmene som et kunstnerisk uttrykk og ikke som en kunstig virkelighetsillusjon. Den type film har sin målgruppe i Europa, de som søker en annerledes film hvor de tidvis får utfordret intellektet, men hvor man også får tilfredsstillende følelsesmessige behov og man går ut av kinosalen i harmoni og glede. Filmene står i en mellomposisjon mellom festivalvinnerne og Hollywood-filmene. *O'Horten* har truffet nettopp den balansegangen, men det skal nevnes at besøkstallet i Eur36 ikke er overveldende. Den kan ikke måle seg med våre to største internasjonale publikumssuksesser *Elling* (1 027 201 solgte billetter i Eur36) og *Salmer fra kjøkkenet* (ca 500 000 solgte billetter i Eur36). Men basert på nettopp de to filmene, som også passer inn i bildet av suksessfilmer som er skissert, og det

totale bilde over norsk film mellom 2005 og 2010 er det suksessfaktorer som *O'Horten* og de fire utenlandske eksemplene innehar som virker mest relevant for norske filmer som når ut til et internasjonal kinopublikum.

6. Nisjefilm

6.1 Innledning

Nisjefilm er film som henvender seg til en spesifisert målgruppe og i denne konteksten innebærer det filmer som når et globalt marked innen en bestemt nisje.⁵⁹ Den nisjen kan være så mangt, alt fra *Queer-Cinema* til *Science fiction*-filmer. Den mest utbredte nisjen, og mest relevant i vår sammenheng er horror-film.⁶⁰ Det finnes et stort internasjonalt marked for slike filmer og de spesielt interesserte søker over hele verden etter filmer som appellerer til dem og deres nisje. Et annet eksempel på en slik nisje kan være eksperimentell kunsthjelp, med Bela Tarrs *Satanango* (1994) og *Russian Ark* (A. Sokurov 2002) som europeiske eksempler. *Satanango* varer i over 8 timer, mens *Russian Ark* er filmet i kun én tagning. Dette viser hvordan det ofte er det ekstreme eller originale som appellerer til slike nisjemiljøer. Det samme gjelder for horror-film, hvor for eksempel filmer som er spesielt groteske ofte får oppmerksomhet.

Nisjefilm har etter hvert blitt en stor del av det globale festivalnettverket. Det finnes mange nisjefestivaler for de forskjellige nisjene som er der ute. *Fantastic Fest* i Austin, Texas og *Sitges Film Festival* er blant de større festivalene for horror- og science fiction-film i verden.⁶¹ Her samles spesielt interesserte fra verden over og filmer som får god omtale og/eller vinner priser på disse festivalene er i de fleste tilfeller sikret et langt liv innenfor sin bestemte nisje. Det er sammen med jungeltelegrafene på internett den viktigste markedsføringskanalen for disse filmene, som har sitt klart viktigste marked på dvd. VHS-videoens gjennombrudd på slutten av 70-tallet var avgjørende for den store utviklingen av

⁵⁹ Bruken av begrepet nisje kan i denne sammenheng problematiseres. "Art cinema" og festivalfilm henvender seg også til en spesifisert og liten gruppe mennesker, mens kanskje horror-film som jeg her omtaler som en nisje henvender seg til flere personer. Det jeg derimot mener med nisje i denne sammenheng er personer som fokuserer sin filminteresse rundt et helt spesielt element. Festivalfilmene kan variere i så henseende og forholder seg til mer generelle elementer for hva som generelt anses som god kunst.

⁶⁰ Jeg forholder meg til dette som et samlebegrep for splatter-, zombie-, skrekkfilm, osv. Det finnes mange nyanser innen dette segmentet, som kan kategoriseres som forskjellige nisjer. Men jeg fokuserer ikke på å skille mellom disse sjangrene, det mest vesentlige er derimot å se hva som er attraksjonen i de forskjellige filmene.

⁶¹ De er begge en del av *European Fantastic Film Festivals Federation* (EFFFF) som representerer et drøyt 20 festivaler i Europa, Asia og Nord-Amerika.

slike miljøer. Smal film ble mer tilgjengelig og man kunne se filmene hjemme og se dem så mange ganger man ville. Det ligger jo i begrepet nisje at filmene ikke har et stort og bredt marked, noe som gjør at disse filmene ikke alltid blir satt opp på kino, men heller lansert på dvd.

Filmene får heller ikke mye spalteplass i tradisjonelle medier, men internett har gjort det mulig for de spesielt interesserte å søke informasjon om sin nisje og å komme i kontakt med andre med lik interesse.⁶² Det har med det oppstått mange nettsider og nettforum for ulike nisjefilm og internett har blitt en helt avgjørende kommunikasjonskanal. Eksempler på nettsider som dyrker horror-film er www.horror-movies.ca og www.bloody-disgusting.com. Her er det anmeldelser, obskure anbefalinger, nettdiskusjoner og databaser. Gode omtaler på disse sidene kan spre en liten film verden over. Det potensielle publikummet skiller seg også noe ut ved at de er spesielt søkende – de har en spesifisert interesse og er stadig på jakt etter å oppdage nye filmer innen den nisjen. Mindre filmer uten et stort markedsføringsbudsjett eller generell anerkjennelse har med det muligheten til å slå igjennom på et slikt søkende marked. Noe som også gjør at skillet mellom ikke-engelskspråklige og engelskspråklige filmer ikke er like stort som på det kommersielle kinomarkedet.

I motsetning til de to foregående kapitlene vil ikke suksessfaktorer her blir basert på et utvalg filmer som danner et empirisk grunnlag. Hovedårsakene til det er at det ikke er like enkelt å definere de største nisjesuksessene og at nisjefilm i denne oppgaven er mindre prioritert enn de mer tradisjonelle suksesskriteriene om festivalpriser og kinosuksess. Jeg vil her heller ha en drøfting omkring suksessfaktorer basert på teori og enkelte relevante filmer som vil bli trukket inn.

6.2 Suksessfaktorer for nisjefilm

Suksess på et nisjemarked dreier seg ikke nødvendigvis om filmens overordnede kvalitet, eller tradisjonelle vurderinger av god eller dårlig. I så måte kan nisjefilmen sees i sammenheng med det som omtales som *kultfilm* – som Anne Jerslev beskriver slik; ”Kultfilm er ofte oppfattet som film, der med et mer konventionelt blikk ville bli kaldt *dårlige*, æstetisk utilstrækkelige eller innholdsmæssigt ud over tilladelige” (1993:7). Både ved kultfilm og nisjefilm er det andre aspekter ved filmene som blir vurdert enn i andre sektorer av markedet. Det er altså i attraksjonen at nisjefilmen er nært beslektet med kultfilm. Ernest Mathijs og

⁶² Tidligere ble informasjon spredd gjennom ”horror film fanzines”. Magasiner skrevet av og for fans. Så denne kommunikasjonen har alltid vært til stede, men internett har gjort det mer globalt tilgjengelig og enklere for enkeltmenneske å dyrke sin interesse.

Xavier Mendik presenterer i *The Cult Film Reader* (2008) ulike faktorer ved en film som kan føre til kultfilm-status. Faktorene *intertekstualitet*, *sjangerkonvensjoner* og 'gore' viser seg å være særlig relevante for attraksjonskraften også innen nisjefilm.⁶³ Her er det snakk om hvordan filmene står i et intertekstuelt forhold til andre filmer og kulturelle myter, hvordan de benytter seg av og utfordrer sjangerkonvensjoner og mengde 'gore' (2008:2-4).

Ved å se på store ikke-engelskspråklige nisjesuksesser ser man at de nevnte faktorer er av stor betydning. Asiatiske horror har den seneste tid blitt beryktet for å være svært drøye innen 'gore' og har med det blitt veldig populære – gode eksempler i den sammenheng kan være Takashi Miikes filmer *Ichi the Killer* (2001) og *Audition* (1999). Et nylig europeisk eksempel er den serbiske *A Serbian Film* (Spasojevic 2009). Den har fått rykte på seg for å være tidenes mest uhyggelige film og skandaler fulgte de første visningene av filmen.⁶⁴ Det har naturligvis ført til enorm interesse for denne filmen. Filmen har blant annet blitt kjent for sine ekstreme torturscener, som eksempelvis innebærer en voldtekt av et nyfødt barn. For slike filmer ligger attraksjonskraften i det ekstreme og de kan settes i sammenheng med det som kalles "exploitation-filmer" – filmer som forsøker å bli attraktive gjennom hvor ekstreme de er innen et område, ikke gjennom handling og tematikk.

Martyrs (Laugier 2008) og *REC* (Balaguero, Plaza 2007) er to andre store europeiske horror-suksesser fra de seneste år. De har også blitt anerkjent for sin 'gore', men her spiller også deres forhold til etablerte sjangerkonvensjoner inn. Første halvdel av *Martyrs* fremstår som en tradisjonell skrekkfilm, men halvveis endrer den helt karakter. Filmen har mistet skrekkfilmens spenning og fremstår som en stillestående, kald dveling ved mishandlingen av protagonisten. Ved skifte av takt og tone blir ikke lenger filmens 'gore' spennende, men ubehagelig. Denne formen kan tolkes som en kommentar til hvordan vold og tortur blir sett på som underholdning i tradisjonell horror-film. *REC* blir derimot sett som en svært vellykket film innen subsjangeren "found footage"-film – inspirert av 90-tallets megahit *The Blair Witch Project* (Myrick, Sanchez 1999).⁶⁵ Den får blant annet skryt for hvordan den utnytter subsjangerens konvensjoner, som håndholdt kamera, til å tilføre en økt grad av spenning

⁶³ "Gore" kan sees på som en samlebetegnelse for alt som er ekkelt og ubehagelig – ofte blod og gørr. Det kan beskrive alt fra eksplisitt skildring av vold og skader til ufysiske monstre.

⁶⁴ Vurdert politianmeldt etter visningen på Sitges filmfestival;
http://www.nytimes.com/2011/05/15/movies/in-spain-serbian-film-raises-questions-of-artistic-license.html?_r=2&ref=movies. Forbudt i Norge;

<http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid=10080537>.

⁶⁵ "Found footage"-sjangeren: En film hvor alt – eller en vesentlig del av det – vi ser er presentert som at det er funnede filmopptak, gjerne mistet av savnede personer som er protagonistene i filmen vi ser. Sjangeren er hovedsakelig forbundet med horror-film.

(Miska 2009). Den svenske suksessen *La den rette komme inn* (Alfredson 2008) er også interessant i forhold til hvordan den innlemmer horror-elementer i det som hovedsakelig er en dramafilm med dyp tematikk. Filmens horror-elementer spiller på en vampyr som er integrert i den realistiske verdenen den fremstiller. Den henvender seg da til en utbredt nisje som dyrker vampyrer og vampyrfilm. Filmen står i et tydelig intertekstuel forhold til den kulturelle myten om vampyrer der vi gjenkjenner den unge jenta i filmen som en vampyr. Denne intertekstualiteten er med andre ord avgjørende for filmer som skal nå frem i nisjer som baserer seg på eksempelvis kulturelle myter som zombier og vampyrer. For horror-filmen generelt er et intertekstuel forhold til andre filmer også vesentlig. Filmene henvender seg til personer som er lidenskapelig opptatt av en type film, og da sees det som positivt om filmskaperen viser at han/hun har kjennskap til filmhistorien gjennom å sette seg i sammenheng med andre filmer.

Det viktigste å ta med seg videre er hvordan suksessfaktorer i nisjemiljøer skiller seg fra generelle suksessfaktorer. Nisjemiljøer frigjør seg fra en tradisjonell vurdering av en film som god eller dårlig. De fokuserer i stedet på tilstedeværelse og/eller gjennomføring av bestemte elementer. Som for eksempel på nettsiden [gaydrama.net](http://www.gaydrama.net) hvor de vurderer filmer i forhold til "gayness". *Fucking Åmål* (Moodysson 1998) blir eksempelvis rangert som "totally gay", som er den høyeste kategorien av "gayness" og på den måten ansett som bra.⁶⁶ På samme måte som at filmer som omhandler vampyrer eller zombier blir vurdert utefra hvordan de stiller seg i forhold til andre vampyr- og zombie-filmer og sjangerens konvensjoner. I tillegg til at de blir vurdert utefra hvordan de forholder seg til de kulturelle mytene om vampyrer og zombier. Det blir ofte en vurdering av fremstillingen av disse vesenene fremfor er vurdering av filmens overordnede tematikk og estetikk. Det er også ofte krav om en viss grad av originalitet og kreativitet – balansen mellom konvensjoner og nyskapning er viktig.

Fucking Åmål er et bra eksempel til å belyse to forskjellige sider av nisjefilm. *Fucking Åmål* er laget som en tradisjonell ungdomsfilm og for å nå et bredt publikum, men på grunn av at den omhandler to lesbiske jenter så blir den i tillegg veldig stor innen Queer cinema-nisjen. Andre filmer, som for eksempel *Martyrs*, er laget nettopp med sikte på å nå en bestemt nisje. Med andre ord, så finnes det en verden der ute som har et alternativt blikk på film som gjør det til en arena som skiller seg sterkt fra tradisjonelle filmfestivaler og kinodistribusjon. Her er det andre typer suksessfaktorer som gjelder og andre krav som må tilfredsstilles.

⁶⁶ <http://www.gaydrama.net/show-film-info.677.Show-Me-Love.html>

Filmer kan gjøre stor suksess i en nisje uten at den nødvendigvis blir sett på som vellykket i det mer generelle filmmiljøet.

6.3 Norsk nisjefilm

Inntil nylig har det vært få norske lavbudsjettsfilmer og/eller filmer som er laget uten statlig støtte. Det har ført til at de fleste filmer som har blitt produsert tar sikte på en bred målgruppe. Den statlige støtteordningen skal i utgangspunktet også støtte filmer som ikke nødvendigvis har bredt appell, men filmer som ikke sikter mot kommersiell suksess hører til sjeldenhetene på 2000-tallet.⁶⁷ De mer smale filmene som får støtte sikter seg inn mot en mer tradisjonell god smak og kvalitet enn mot ulike nisjer. De seneste årene har vi derimot sett et økt antall norske filmer som lages utenfor støttesystemet og flere filmer laget på små budsjetter. I 2005 hadde filmen *Sinus* (Robøle 2005) kinopremiere, den var laget på dugnad og kostet kun 38 000 kroner å produsere.⁶⁸ Filmen er en ren underholdningsfilm med en leken stil inspirert av Guy Ritchie sine filmer. Den tok altså sikte på et bredt publikum og plasserte seg ikke innenfor en nisje. Men denne nye trenden med lavbudsjettsfilm i Norge åpnet mulighetene for et videre spekter av filmer og filmer som ikke nødvendigvis retter seg mot et stort og bredt publikum. Den utviklingen har vi ennå ikke sett alle fruktene av og de fleste filmene laget på denne måten ligner på *Sinus* og tar sikte på lett underholdning og lek med sjangre, som for eksempel *Tomme Tønner* og *Kill Buljo*. *Kill Buljo* viste seg riktignok å være spesiell nok til at den har blitt solgt til store deler av verden og fått oppmerksomhet i visse miljøer utenlands. Det skyldes nok i stor grad at filmen er en parodi på Tarantinos populære *Kill Bill*-filmer.

Kommandør Treholt og Ninjatroppen (Malling 2010) drar denne sjangerleken derimot så langt at den blir for uvanlig og spesiell for det kommersielle markedet. Den er en slags actionkomedie som følger konvensjonene til mockumentar-sjangeren. Den fremstilles som en samling gamle klipp som skal fortelle den sanne og ukjente historien om Arne Treholt. Arne Treholt fremstilles som leder av en ninjatropp og filmen spiller på konvensjoner og typiske trekk ved ninja/samurai-filmer. Filmen henvender seg nok mest til ”nostalgiske filmnerder” med sine gammeldags’ filmeffekter og hvordan den er bevisst ”dårlig”, på en morsom måte. Den bruker effekter som man ser er laget av lego, hvor man for eksempel ser at flyene henger i tråder. Dette i kombinasjon med at den er filmet i bredformatet *CinemaScope* kan være en

⁶⁷ Dette virker jo å være en konsekvens av den massive kritikken norsk film har fått tidligere. I tillegg til å ha blitt kritisert for å ha vært dårlig har den også blitt sterkt kritisert for å være smal og utilgjengelig – og dermed blir det sett på som sløsing av statens penger.

⁶⁸ <http://www.filmweb.no/filmnytt/article90002.ece>

liten detalj som kan gi økt status i en slik nisjegruppe.⁶⁹ Det formatet brukes mest av dyre og storslåtte produksjoner og det blir litt ironisk når man i *Kommandør Treholt og Ninjatroppen* ser effekter laget med lego i CinemaScope-format. I Norge ble filmen dårlig besøkt og fikk middelmådig mottagelse, men den har fått dvd-distribusjon og en del oppmerksomhet internasjonalt, særlig i USA under tittelen *Norwegian Ninja*. Denne typen sær og smal film er uvanlig i Norge, men dens internasjonale oppmerksomheten den har fått gjør den til et eksempel på hvordan en slik film har et potensielt nisjemarked internasjonalt.

Men det er særlig horror-filmen har blomstret opp under denne utviklingen av filmer laget utenfor det tradisjonelle støttesystemet. Vi kan si at vi fra og med *Villmark* sin suksess i 2003 har hatt en liten norsk horror-bølge. Bølgen innebefatter flere lavbudsjettsfilmer, men også store produksjoner som *Naboer* og *Fritt vilt*-filmene. Andre filmer som er verdt å nevne i denne lille, norske horror-bølgen er *Rovdyr* (Syversen 2008), *Død snø*, *Skjult* (Øie 2009), *Snarveien* (Eskeland 2009) og *Trolljegeren*. Disse filmene har annerledes veier ut til det internasjonale markedet og gjør dem dermed interessante å studere isolert fra festival-nettverket og internasjonal kinodistribusjon. Filmene vurderes av nisjen også annerledes enn en generell filmvurdering, noe som gjør at internasjonal mottagelse og respons kan skille seg stort fra den riksdekkende mottagelsen nasjonalt. Den aller største internasjonale nisjesuksessen av disse er Tommy Wirkolas *Død snø*.⁷⁰ Gjennom en analyse vil jeg nå se på hvilke faktorer som har gjort den så populær på sitt internasjonale nisjemarked.

6.3.1 *Død snø*

Død snø kan karakteriseres som en splatter-komedie, men filmens zombie-aspekt gjør at den i størst grad henvender seg til en helt bestemt nisje – zombiefilm.⁷¹ Zombiefilm beveger seg over flere sjangre, som komedie, splatter, skrekkfilm og post-apokalyptisk thriller. Så lenge filmen har zombier som en sentral del av handlingen kan de kalles zombiefilmer. En zombie er som vi vet et vesen som er et 'levende lik', en død kropp som av en eller annen grunn begynner å leve igjen. I film har det etablert seg en rekke konvensjoner for hvordan zombier skal fremstilles, de er halvratne, sløve og treige. De er tilnærmet hjernedøde og drives kun av viljen til å drepe. I nyere zombiefilm har disse konvensjonene blitt utfordret noe, men de er for det meste fortsatt gjeldende (Harris, ukjent dato). Det moderne gjennombruddet for zombiefilm kom med George A. Romeros to første zombiefilmer; *Night of the Living Dead*

⁶⁹ CinemaScope = Bildeformat 2.35:1

⁷⁰ Det kan riktignok se ut til at *Trolljegeren* vil oppnå minst like stor suksess, men det er for tidlig å si noe om.

⁷¹ Synopsis ligger vedlagt, *Vedlegg 4*.

(1968) og *Dawn of the Dead* (1978). Siden den tid har zombiefilmer etablert seg en verdensomspennende nisje som har ideer og forventninger om hvordan zombiefilmer og zombier skal fremstå. De har forum og portaler på internett som www.zombiezonenews.com, www.zombiemovies.org og www.zombie-films.co.uk.

Tommy Wirkolas *Død snø* følger opp en populær trend innen zombiefilm med å kombinere humor og skrekk. Andre populære filmer med samme formel er eksempelvis *Braindead* (Jackson 1993) og *Shaun of the Dead* (Wright 2004). Humoren henger sammen med at zombiene er potensielle komiske vesener, men i størst grad er det en postmodernistisk form for humor hvor det lekes med de etablerte konvensjonene i sjangeren. Etter en prolog som setter skrekk-stemningen til filmen åpner *Død snø* på særdeles klassisk vis. En gjeng med studenter er på vei opp til en øde hytte på fjellet. Filmen viser tidlig sin postmodernistiske og selvbevisste tone, der den innrømmer og viser at den er bevisst på klisjeene som blir brukt. Tydeligst kommer det frem når Erlend, filmnerden i gjengen, innser at de selv er en filmklisje i det de vandrer inn i ødemarken uten mobildekning. Han spør de andre; ”hvor mange filmer starter med en gjeng som drar på hyttetur uten dekning?” *Fredag den 13.* (Cunningham 1980) og *The Evil Dead* (Raimi 1981) blir kjapt nevnt av de andre. Allerede her, tidlig i filmen, viser Wirkola at han har kunnskap om sjangeren og respekt for sine forløpere. Samtidig viser filmen at den ikke tar seg selv høytidelig og er bevisst sine klisjeer, det er med på å frigjøre den fra eventuell kritikk om at den er uoriginal og klisjéfull – da den snarere spiller en selvbevisst lek med konvensjoner og klisjeer.

Dette følger Umberto Ecos teori om den postmodernistiske gjentakelsen. Man kan ikke benytte seg av klisjeer på en uskyldig måte – man kan altså ikke bare gjenta klisjeen. Man må gjøre det med en ironi og vise seg bevisst på at det er en gjentakelse gjennom å synliggjøre det (Eco 1992:227). Dette er et aspekt som er særdeles viktig innen slike nisjemiljøer som vi snakker om her. Filmer som på en uskyldig måte benytter seg av slike klisjeer blir uinteressante, men når de er ispedd referanser til filmhistorien gir det filmen et nytt interessant aspekt. Filmen plasserer seg i et bevisst intertekstuelte forhold til tidligere filmer innen sjangeren, noe som gir filmen muligheten til å både benytte seg av og bryte med etablerte konvensjoner for zombiefilm og fremstilling av zombier. I tillegg er referanser til andre filmer i sjangeren i seg selv et aspekt som blir satt pris på, særlig når det blir gjort på en morsom og ironisk måte som i *Død snø*. Et eksempel er en scene hvor de skal kaste ildbomber ut av vinduet for å skremme zombiene. Det er akkurat slik de gjør i zombie-klassikeren *Night of the Living Dead*, med hell. Men når de skal gjøre det samme i *Død snø* treffer de veggen i stedet for vinduet slik at de setter hele hytta i brann. Et gjennomsyn av anmeldelser av filmen

på ulike fan-sider for zombie- og horror-film viser at denne selvbevisste formen, ispedd filmreferanser blir satt pris på.⁷²

Død snø har et spesielt forhold til filmens sjanger. Samtidig som den avslører og gjør narr av sjangeren, gjennom intertekstualitet, ironi og overdrivelse, følger den sjangerens dramaturgiske konvensjoner nærmest slavisk. Det er på samme måte som Dag Asbjørnsen beskriver den postmoderne ironi og den doble nytelsen. Samtidig som den ber oss le av sjangerens klisjeer inviterer den til innlevelse. Et vesentlig tilleggspoeng i forhold til sjangerkonvensjoner er fremstillingen av zombieene i *Død snø*. Filmen bringer med seg noe nytt i sjangeren da zombieene her er smarte og velorganiserte – og har et motiv i sin slakt.

Kanskje det viktigste elementet innen denne nisjen er filmens 'gore'. At drapene skal være kreative og spektakulære, med mye blod og gørr involvert, er en konvensjon innen zombiefilmen. Denne konvensjonen innfrir *Død snø*, eksempelvis med en karakter som får hodet revet i to slik at hjernen faller ut og to stykker som får tarmene revet ut av seg. Det er tydelig å se på anmeldelser av filmen på nisjenettsteder at 'gore', gjennom kreativitet, mengder blod og vurdering av spesialeffekter, er en vesentlig faktor for å vurdere filmen. En i kommentarfeltet til anmeldelsen på [Zombienews.com](http://www.zombienews.com) skriver blant annet dette; "It had pretty much everything a good zombie film asks for; interesting deaths, good-looking women, endless zombies, and tons of blood!"⁷³ Det er gjennomgangsmelodien i hva som blir trukket frem som bra ved filmen. Anmelderen på [Horror.com](http://www.horror.com) fortsetter i samme spor; "The special effects are sloppily great, there is no shortage of blood, and the undead are awesome" (Wilson 18.06.2009). Her blir både mengden blod/'gore' trukket frem og spesialeffektene vurdert – noe som viser hvor viktig dette elementet er i denne nisjen. Noe som taler til *Død snø* sin fordel som i stor grad innfrir på det området.

Filmen står altså ut i bruk av intertekstualitet, forhold til sjangerens konvensjoner og mengder 'gore' noe som i stor grad kan ansees som internasjonale suksessfaktorer på *Død snø* sitt nisjemarked. Den ansees også som svært vellykket i sin kombinasjon av humor og spenning. I tillegg er det verdt å nevne dens originalitet som en vesentlig faktor for dens oppmerksomhet. I seg selv sees kryssningen nazi-zombie på som original. Det er ikke tvil om at selve det konseptet har vært en sterk bidragsyter i filmens markedsføring og "buzz". Den blir til stadighet omtalt som "the Norwegian Nazi-Zombie Movie" – noe som har trukket oppmerksomhet mot den. Her trekkes det også frem at filmen er norsk, og det aspektet er ikke

⁷² Eksempler: Staci Layne Wilson: <http://www.horror.com/php/article-2419-1.html>
Zombierama.com: <http://www.zombierama.com/reviews/moviePage.php?type=&movieID=396>

⁷³ Brukeren "Jeff McCuollum" (29.03.2010) i kommentarfeltet;
<http://www.zombiezonenews.com/archives/dead-snow-2009/>

filmen redd for å utnytte. Filmen er spilt inn vinterstid i Nord-Norge og er spekket med bilder av vakre fjelltopper, fjorder og store mengder snø. Det gir filmen en tilleggsverdi internasjonalt og bringer filmen annerledeshet. Ingen har før sett en zombiefilm i slike omgivelser – noe som naturligvis trekker oppmerksomhet mot filmen. Den innehar altså egenskaper nisjepublikummet er ute etter, samtidig som den er noe annerledes. Balansen mellom ”det kjente” og ”det nye” kan se ut som den perfekte kombinasjon for å nå frem i en slik nisje.

6.3.2 *Død snø* – en del av et større bilde i norsk film

Den store suksessen til *Død snø* er foreløpig ganske unik i norsk sammenheng.⁷⁴ Men også *Naboer*, *Fritt Vilt*-filmene, *Rovdyr*, *Trolljegeren* og til dels *Snarveien* har fått et internasjonalt liv i varierende grad. Vi kan se flere av de samme suksessfaktorene i disse filmene. *Rovdyr* kan sees på som en ”hommage” til 70-talls horror og exploitation-film og følger med det sjangerens konvensjoner og klisjeer nøye, i tillegg har den mengder med ’gore’. Den innehar altså egenskaper som den ordinære filmkritiker vil kritisere, men som slår annerledes ut hos sitt nisjepublikum.⁷⁵ *Fritt Vilt* forholder seg også slavisk til sjangerkonvensjonene, men har det unike elementet at den er spilt inn i vakre omgivelser i Jotunheimen, samtidig som den er veldig vellaget og storslått. *Trolljegeren* er laget i en populær form hvor hele filmen tilsynelatende er filmet med håndholdt kamera av en av karakterene i filmen, slik at filmen får en dokumentarisk stil – og tilhører subsjangeren ”found footage”-film. *The Blair Witch Project* ble en kjempehit på 90-tallet med nettopp denne formen og horrorfilmen *Cloverfield* (Reeves 2008) og *REC* er nyere eksempler. Denne formen blir ekstra spektakulær når den som i *Trolljegeren* inneholder store, spektakulære troll. Storslåtte spesialeffekter innrammet i en dokumentarisk stil gjør filmen ekstra fascinerende. Filmen benytter myten om troll for å skape filmens spektakulære fiksjonsunivers og tilskriver trollene en rekke egenskaper, på samme måten som de første vampyr- og zombiefilmene. Filmen har fått mye oppmerksomhet og Hollywood-selskapet Universal har kjøpt rettigheten til en amerikansk ”remake” (Anderton 10.06.2011).

⁷⁴ Her skriver jeg foreløpig fordi *Trolljegeren* på skrivende tidspunkt ikke har hatt premiere i USA og den ligger an til å kunne måle seg med suksessen til *Død snø*. Angående suksess så er det her snakk om stor internasjonal suksess på et nisjemarked.

⁷⁵ Som for eksempel Vegard Larsen i Dagbladet som kalte den ”skrekk-oppgulp”; <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/01/10/523442.html>. Positiv anmeldelse på nisjenettsted; <http://www.bloody-disgusting.com/film/1795/review>

De norske nisje-suksessene har et selvbevisst forhold til sjangrenes konvensjoner, *Trolljegeren* og *Død snø* kombinerer spenning og humor på samme måte og det er verdt å nevne at det særnorske virker å slå positivt ut i denne nisjen. Men kanskje det viktigste i nisjefilm er å ha et element som kan sees på som originalt eller ekstremt som skaper ”buzz” og oppmerksomhet rundt filmen. Det elementet kan like gjerne være koblingen nazister og zombier, norsk trollfilm, beryktete sex-voldsscener i *Naboer* eller voldtekt av et spedbarn i *A Serbian Film*.

7. Reprise – stor internasjonal anerkjennelse og popularitet

7.1 Innledning

Reprise er i denne oppgaven en representant for det jeg har omtalt som den fjerde suksesskategorien; å vinne mange mindre priser og å oppnå stor anerkjennelse og popularitet i internasjonale filmmiljøer og filmtidsskrifter.⁷⁶ Denne kategorien er, i likhet med nisjefilmen, ikke like målbar som suksesskategori 1 og 2. Jeg så det derfor mest naturlig å velge ut en norsk suksessfilm som en ”case” i dette kapitlet for å prøve å studere hvorfor akkurat den filmen har blitt en suksess. Dybdeforståelsen blir da større, mens generaliserbarheten blir noe svekket. Vurderingen vil uansett, til en viss grad, bli gjort på bakgrunn av suksessfaktorer som er drøftet i de tre foregående kapitlene. Samtidig vil kanskje andre mulige suksessfaktorer bli drøftet, som ikke har kommet til syne i de andre kapitlene.

7.2 *Reprise* – en norsk klassiker er født

På tross av at andre norske filmer mellom 2005 og 2010 har hatt større kommersiell internasjonal suksess og har vunnet flere priser enn *Reprise* er det Joachim Triers film som oftest omtales som den norske filmen de siste seneste årene med størst internasjonal suksess. Den har vunnet 17 internasjonale priser, inkludert en gjev pris i Toronto og beste regi i Karlovy Vary. På norske kinoer fikk filmen et lavt besøkstall, snaue 50 000, mens den i Europa fikk det som i norsk målestokk må omtales som et relativt bra besøkstall, med i overkant av 40 000 fordelt på 12 europeiske land. I tillegg ble den blant annet distribuert av Miramax på det amerikanske markedet og spilte inn hele 554 826 dollar – som er klart mest av de norske filmene mellom 2005 og 2010.⁷⁷ Sånn sett har filmen sammenlignet med andre

⁷⁶ Synopsis for filmen ligger vedlagt, *Vedlegg 4*.

⁷⁷ www.boxofficemojo.com. Til sammenligning spilte *O'Horten* inn \$ 302 232. Også *Elling* og *Salmer fra kjøkkenet* spilte inne mindre. Henholdsvis \$ 314 729 og \$ 351 235.

norske filmer i perioden gjort seg godt bemerket internasjonalt, men ikke noe mer enn enkelte andre – statistikk og fakta skiller den ikke ut i særlig grad.

Men det er noe mer – noe annet som gjør at filmen allikevel stikker seg ut. Filmen ble internasjonalt omtalt i ordelag ingen andre norske filmer i denne perioden har vært i nærheten av – og filmen har aldri blitt glemt. Den er noe mer – noe større – enn andre filmer som går sin seiersgang på festivaler og blir bejublete døgnfluer på ”art house-kinoer”. Den internasjonale interessen for *Reprise* virket mer oppriktig. Filmen fikk rosende ord vi ikke er vant med å se om norske filmer og filmen ble virkelig tatt på alvor i anmeldelsene. I tillegg ble det viet mye spalteplass rundt om i verden til intervjuer med Joachim Trier og med-manusforfatter Eskil Vogt. Eksempler på *Reprises* internasjonale mottakelse;

The New York Times; ” “Reprise,” one of the most passionately and intellectually uninhibited works from a young director I’ve seen in ages (Dargis 28.03.2007).”

Den danske avisen Information; Det sprudler af talent, ambitioner og ideer i norske Joachim Triers rutineruskende 'Reprise' (...) Man kan godt forstå, at Reprise er blandt de film, som har fået mange til at håbe på en 'Norwave' (Redvall 30.08.2007).

Fra en amerikansk brukeranmeldelse på www.imdb.com; “This film is intellectual without being arrogant, hip and stylish without being pretentious, and brimming with youth and energy without being juvenile. (...) Keep your eye on Joachim Trier- he's going places.”⁷⁸

I norsk sammenheng har også filmen fått en helt spesiell posisjon, både som et Oslo- og generasjonsportrett, men også som et kunstnerisk gjennombrudd (eller redning, alt ettersom hvordan man vinkler det) for norsk film, og Joachim Trier ble utpekt som en norsk ”wonderboy” på bakgrunn av én film. Gunnar Iversen og Ove Solum beskriver noe av det samme i sin bok *Den norske filmbølgen*;

Reprise ble ingen stor publikumssuksess, men dens nasjonale og internasjonale mottakelse samt dens form og stil ga den umiddelbart en sentral posisjon i samtidsfilmen. Og ikke bare det. Kort tid etter premieren framsto filmen i medieomtalen nærmest som en ”*instant classic*”; en film man visste ville få fortsatt betydning og en sentral posisjon i norsk filmhistorie (Iversen og Solum 2010:269).

Filmens internasjonale historie gjør at filmen passer godt innunder denne fjerde formen for internasjonal suksess. Hvorfor fikk akkurat denne filmen en internasjonal oppmerksomhet og anerkjennelse utover det noen andre norske filmer har fått mellom 2005 og 2010, og knapt noen gjennom tidene?⁷⁹ Hva er det med *Reprise* som gjør den unik i norsk film?

⁷⁸ Brukeren ”Margie24” (01.04.2007) her;

<http://www.imdb.com/title/tt0827517/usercomments?start=0>

⁷⁹ I moderne tid er vel bare Erik Skjoldbjergs *Insomnia* og Pål Sletaunes *Budbringeren* som kan sammenlignes.

7.3 *Reprise* – noe så uvanlig som en norsk kunstfilm

Reprise åpner med to unge menn, Phillip og Erik, som står foran en postkasse, de drømmer om å bli forfattere og er på vei til å poste sine første manus. Straks manusene er lagt i postkassen tar en fortellerstemme over og forteller en dramatisk historie om hvordan livene deres utvikler seg etter at de begge blir antatt. Hvordan begge bøkene fort oppnår kultstatus, hvordan de mister kontakten for så å møtes igjen i Paris og etter hvert skriver de en bok som fremprovoserer en revolusjon i et lite land i Øst-Afrika. Brått er vi tilbake foran postkassen og ser Phillip og Erik poste manusene igjen. Den virkelige historien om Erik og Phillip viser seg å ikke være like spennende og romantisk. Kun Phillip blir antatt, men etter mye press og medieoppmerksomhet får han et psykisk sammenbrudd og blir innlagt på et psykiatrisk sykehus. Seks måneder senere slipper han ut og vi treffer vennegjengen hans på vei til sykehuset for å hente han. Herfra er filmen en skildring av vennegjengen, Phillip og hans (eks)kjæreste Kari, venneforholdet mellom Erik og Phillip og Eriks ilddåp som forfatter etter at han får antatt boken *Prosopopeia*.

Dette er riktignok ikke fortalt lineært eller i en klassisk dramaturgisk modell. Filmen hopper stadig frem og tilbake i tid og rom. Joachim Trier har selv beskrevet filmen som en ”mosaikkfilm” – altså en film som er satt sammen av små deler, som til sammen utgir en helhet (Larsen 09.09.2006). Disse små delene er ikke satt sammen i en årsak/virkning-kjede, men flettes sammen på et mer assosiativt nivå. Som når Erik vurderer å slå opp med kjæresten sin, men proklamerer at hun egentlig er ganske kul. Da klippes det brått over til en tilfeldig fest hvor hans kamerat Lars legger ut om hvorfor ”jenter bare ikke er kule” og om hvordan menn i forhold forfaller som intellektuelle og interessante personer. Denne scenen presenterer karakteren Lars og er et eksempel på hvordan filmens syuzhet forflytter seg assosiativt mellom små deler, som til sammen danner filmens helhetlige historie, filmens fabula. Disse hoppene i tid og rom fordeler seg mellom karakterenes barndom, årene da vennegjengen møttes, tiden før Phillips sammenbrudd, tiden etter sammenbruddet (filmens nåtid) og hypotetiske fremtidsscenarioer. Denne formen fører også til at filmen frigjør seg fra en klassisk dramaturgisk modell – vi følger ikke en lineær handlingslinje med en begynnelse, midtparti og et vendepunkt som sender oss ut i en avslutning. Den fremstår snarere episodisk, med en rekke digresjoner som fjerner oss fra det som kan ansees som filmens tilsynelatende kjerne – protagonistens rehabilitering fra sammenbruddet. I stedet for en klassisk dramaturgisk kurve holder intensiteten seg på et jevnt nivå gjennom hele filmen, og denne formen setter *Reprise* i sammenheng med ”art cinema” – som ofte er mer episodisk med mer

løse og symbolske koblinger mellom ulike scener. I motsetning til årsak/virkning-kjeden og ”dialog-knaggene” fra klassisk fortellende film (Bordwell 1985:210).⁸⁰

”Vi prøver å vise tingene rundt selve kjernen av handlingen, og med det skape tankeprosesser”, har Joachim Trier uttalt (Larsen 09.09.2006). Filmen danner jo i anslaget et tilsynelatende premiss; en ambisiøs, ung forfatter får et psykisk sammenbrudd. Hvordan blir veien hans tilbake til livet, vennegjengen og som forfatter? Denne handlingslinjen havner derimot i bakgrunnen i filmen – som har en mye videre visjon. Den skildrer mer en tilstand og ulike sider av mennesker i en viss generasjon. I god ”art cinema”-tradisjon tar filmen avstand fra et klassisk plot, og filmen blir mer kompleks og tvetydig. ”De ville møttes tilfeldig den 4. September på en kafé... Nei, på gaten...på metroen...en flyplass...Nei, det ville vært i Luxemborghagen!” Dette sier fortellerstemmen i et av fremtidsscenarioene. Det sitatet kan stå som et symbol på filmens gjennomgående utforskende og åpne, fremfor bastante og entydige, form. Det er ikke så relevant hva som faktisk skjer, men *hvordan* det skjer og hva som *kan* skje. Filmens form inviterer til en lesning hvor interessen for karakterene og miljøet tar over for interessen for hva som *faktisk skjer* med dem. Det gir ikke filmen et entydig svar på, den er mer opptatt av minner, detaljer som ikke skaper fremdrift og karakterenes ideer om hvordan livet er og ikke minst *kan bli*. Det gir filmen en utvidet verdi – den er åpen og undrende i formen og det inviterer leseren til å reflektere over sitt eget liv og livet i seg selv, fremfor hva som skjer i filmen, for det vil egentlig ikke filmen fortelle oss. Filmens form og narrasjon understreker modernismens og kunstfilmens viktige prinsipp om at livet alltid vil være mer komplekst enn kunst, derfor vil den eneste riktige og realistiske måten å skildre livet på være å være flertydig og la spørsmål forbli usvart (Bordwell 1985:210).

Dette prinsippet manifesterer *Reprise* tydelig i sin avslutning. Det er ikke lett å si hvordan filmen slutter. Det siste som skjer i filmens reelle handling er at Phillip igjen blir innlagt etter et nytt sammenbrudd. Erik er på vei for å besøke han, men ombestemmer seg og snur i døren – det er det siste vi ser fra filmens ”reelle handling”. Men ved dette tidspunktet er det fortsatt syv minutter igjen – proppet med handling. Gjennom fortellerstemmens presentasjon foregår den siste delen i en hypotetisk fremtid – noe som mot slutten kan være vanskelig å være bevisst for seeren da vi får se fulle scener utspille seg i dette fremtidsscenarioet. Hele denne siste sekvensen tegner et rosenrødt bilde og er en tilsynelatende lykkelig og lukket slutt, men som vi vet så skjer jo ikke dette *egentlig* i filmen –

⁸⁰ ”Dialog-knagger”: oversatt fra det engelske begrepet ”dialogue hooks”. I klassisk fortellende filmer sier ofte en karakter i slutten av scene hva han/hun skal gjøre. Og så ser vi han/hun gjøre det i den påfølgende scenen. De fører til en klar og tydelig narrasjon (redundant narration).

det er kun en hypotetisk fremtid. Gjennom dette tar filmen avstand fra en lukning av teksten, men på en utfordrende og original måte. Rent formmessig er denne flertydige avslutningen nærmest en fullførelse av forfatteren Giovanni, i Antonionis *La Notte* (1961), sitt modernistiske svar på spørsmålet om hvordan en viss historie burde avslutte; ”in so many ways”. Avslutningen vi blir servert er kun én mulig avslutning av filmens fabula, en avslutning som vi innerst inne vet at er høyst usannsynlig.

Denne åpne og utforskende formen *Reprise* innehar gjør at den i motsetning til klassisk fortellende film har et relativistisk begrep om sannhet og virkelighet, med det er filmen dypt forankret i modernistiske prinsipper. Filmens mosaikkstruktur hvor seeren må aktiviseres for å konstruere en helhetlig fabula – geleidet av en til dels utroverdig fortellerstemme – gjør filmen flertydig og kompleks. Noe som gir den verdi utover eskapisme og lukning av en engasjerende historie. Filmen negerer den klassisk fortellende filmen som søker absolutt sikkerhet. En slik form fremmer tankeprosesser og selvstendige refleksjoner hos seeren. Samtidig er det i denne konteksten vesentlig å ta med seg at i kunst og film sees tvetydighet i seg selv på som bedre enn entydighet. Filmer som ber om å bli grublet over blir sett på som bedre enn en film som gir alle svar (Bordwell 1985:212). Således er *Reprises* flertydighet en egenskap som plasserer filmen innen den rådende idé om hva som er god kunst.

På overflaten bærer også *Reprise* typiske trekk fra ”art cinema”, gjennom at den setter sin iscenesettelse i forgrunnen – den synliggjør filmen som et medium. I *Reprise* finner vi jump-cuts, freeze-frames, split-screens, voice-over, ”multiple diegesis” og asynkront lyd og bilde – elementer som motsir seg en usynliggjøring av formen. En slik lek med filmen som språk er ikke bare forbundet med ”art cinema”, men også noe vi svært sjelden har sett i norsk film. Denne lekne formen tilfører filmen tidvis et høyt tempo og har evnen til å overraske seeren – som når plutselig navnet Sten Egil Dahl blir skrevet i store fonter over bildet når Erik og Phillip sier navnet hans i kor. I motsetning til typisk kunstfilm hvor slike virkemidler blir benyttet til vanskeliggjøring og fremmedgjøring tilfører de i *Reprise* en letthet. Man lar seg underholde av filmens forførende form og bruk av ”split-screens”, ”freeze-frames” og lignende kler filmens fortellerstyrte mosaikk-struktur. Denne lekne overflaten i kombinasjon med dens avanserte dypstruktur gjør at filmen kan betraktes som en krysning mellom filmatiske virkemidler fra postmodernismen og modernismen. ”I believe dramaturgy can be experimental without alienating the audience”, har Trier uttalt til *Variety* (Felperin 17.01.2007), og i denne krysningen har han fått til nettopp dette.

En slik overfladisk letthet i kombinasjon med det avanserte trekker tankene mot den franske nybølgen og man kan knapt finne en anmeldelse av *Reprise* som ikke nevner noe om filmens likheter med den franske nybølge. Med fraser som ”man kan tydelig se at Trier har hentet inspirasjon fra regissører som Godard, Resnais og Truffaut” og ”Det er lett å se at Trier har sett en og annen film fra den franske nye bølge”. I særlig grad blir *Reprise* stadig sammenlignet med Truffauts film *Jules et Jim* mye grunnet skildringen av to unge, intellektuelle og ambisiøse forfattere og bestekamerater. Begge har også en leken form og tone med en fortellerstemme som forener de to gjennom tilbakeblikk – begge filmene forflytter seg altså i tid og rom styrt av en fortellerstemme. Det er en helt legitim sammenligning, selv om konfliktene og historiene er ganske forskjellige. Videre kan det være fruktbart å trekke en parallell mellom *Reprises* assosiative fremdrift og bruk av minner og assosiasjoner hos karakterene med Alain Resnais banebrytende film *Hiroshima mon amour* (1959). I Resnais film er det små innklipp av assosiative minner hos karakterene, det samme får vi også i *Reprise*, men her er det mer integrert i en form hvor fortellerstemmen styrer retningen filmen tar. Visuell innsikt i karakterenes assosiative tankestrøm gir en unik subjektiv tilgang.

Med disse to eksemplene kan vi se at Trier har latt seg inspirere mer konkret av enkelttekster på en mer direkte intertekstuell måte. Gjennom mindre, men mer direkte, referanser til andre verk forbundet med samme periode, som bruken av ”Theme de Camille” fra Godards *Le Mepris* (1963), indikerer han et bevisst forhold til sine likheter med den franske nye bølge og de nevnte filmer. På den måten kan også filmen fremstå som en ydmyk hyllest av verkene den siterer og refererer til. En slik intertekstualitet er svært kjærkommen blant filminteresserte som er opptatt av filmer av de gamle europeiske mesterregissørene. Filmviterne Gunnar Iversen og Ove Solum peker nettopp på filmens bruk av intertekstuelle referanser og hvordan den med det går i dialog med velkjente europeiske modernistiske filmer som en vesentlig faktor for filmens umiddelbare høye status både nasjonalt og internasjonalt (2010:288)

For å oppsummere og understreke *Reprises* posisjon som en kunstfilm vil jeg se filmen opp mot skjemaet jeg tidligere har satt opp om forholdet mellom ”art cinema” og klassisk fortellende film.⁸¹ ”Narrative intransitivity”, ”Foregrounding”, ”multiple diegesis”, ”aperture”, ”character” (fremfor ”plot”) er som jeg har vist ovenfor elementer som er svært synlig i *Reprise*. I tillegg kan det nevnes at *Reprise* også skildrer ”complex characters” og har

⁸¹ Se side 35.

en fremdrift gjennom ”chance”, fremfor ”actions”. Den har med andre ord beina solid plantet i den europeiske ”art cinema”-tradisjonen. Det er som vi vet en vesentlig suksessfaktor for å nå ut på den internasjonale arena, og uvanlig i Norge.

7.4 Miljøskildringens universalitet og høye gjenkjennelsesfaktor

“REPRISE” (...) is set in Norway’s capital, Oslo. It’s not a city that often turns up on American screens, but for some viewers the film will be as familiar as the bedrooms and bull sessions of their formative years. This portrait of the artist as a young man is lovingly bedecked with the accessories of a certain type of intellectual in training: the Bataille and Barthes paperbacks, the punk-rock posters and LPs. (Lim 11.05.2008)

I første scene etter filmens fortekster sitter Erik på sengen på rommet sitt. På veggen henger en plakate for filmen *Playtime* (1967) av Jacques Tati. Vi forflytter oss straks seks måneder frem i tid. Lars kjører resten av guttegjengingen til mentalsykehuset for å hente Phillip, på veien blir han ironisk mobbet for cd-utvalget i bilen hvor blant annet Chris de Bergh og en plate kalt ”Pan Pipe Moods” blir utsatt for hånlige latter. I Phillips første tilbakeblikk til de gode gamle dager er guttene samlet over noen pils i Phillips leilighet. Lars ser i Phillips bokhylle og blar i en bok av Marcel Proust, på veggen henger det vinyl-covere, blant annet til det polske punkrock-bandet ”Brygada Kryzys” og Phillip setter på en vinylplate av deres eget kultband ”Kommune”. Det fokuseres på platespilleren og vi hører tydelige knitringen av møte mellom platen og stiftet – en lyd som gleder dem med et romantisk forhold til vinylplater. På denne måten fortsetter det gjennom hele filmen, med stadige referanser til musikk, film, litteratur. Denne overfladiske formen for intertekstualitet fungerer som en intellektuell lek med kunnskap og smaksvurderinger, som kan skape identifikasjon og kulturell tilhørighet (Rommetveit 1993:14). Kunnskapslek som når ”Theme de Camille” fra Godards *Le Mepris* blir brukt i filmens innledning, og smaksvurderinger innbakt i karakterene som foretrekker The Ramones fremfor The Clash. I det hele tatt kan vi si at filmen også gjennom sitt soundtrack bevisst fremmer en viss smak med bruk av band som ”Joy Division”, ”New Order” og ”Le Tigre”.

Tar vi i tillegg med karakterenes klesstil, talemåte og ironiske humor kan vi trygt si at filmen både skildrer og henvender seg til en bestemt kultur vi kan kalle intellektuelle og kulturbevisste unge voksne i krysningspunktet mellom høykultur og populærkultur – ofte satt i bås som ”punk” og/eller ”hipster”-kultur. I tillegg til å definere visse karakterer og et visst miljø bidrar de mange kulturelle referansene til en sterk gjenkjennelsesfaktor og merverdi hos seeren. Filmene har fått mye skryt for å være en realistisk skildring av en slik ungdomskultur. Filmens detaljrike fokus på miljøskildringen snarere enn et bestemt plot kan være

medvirkende til at filmen skiller seg ut og at flere kjenner seg igjen i miljøet i filmen og skryter av hvor treffende miljø- og generasjonsskildringen er. En kanadisk bruker i kommentarfeltet til *Reprise* på imdb.com skriver dette om filmen; “It’s been a long time since I saw a movie that I could relate to as much. In some ways it really felt like my life with my group of friends when I was younger.”⁸² Med tanke på denne kommentaren, og den siterte kommentaren fra The New York Times ovenfor, er det lett å se at denne skildringen ikke kun fungerer for nordmenn og Oslo-boere, den har en generell kvalitet som virker overførbart både geografisk og tidsmessig, noe som også blir understreket i danske *Politikens* anmeldelse av filmen;

Det er en cadeau til filmens almenyldige kvaliteter, at den leverer et troværdigt nutidsbillede, men samtidig ubesværet leder tankerne hen på både Rifbjergs 1950 og Joy Divisions 1980. Det er et ungdoms- og generationsportræt, som transcenderer generationer ved at fastholde ungdommen som sit element (Skotte 31.08.2007).

Det er ikke kun de konkrete referansene som er årsaken til miljøskildringens sterke gjenkjennelsesfaktor, men også mer generelt popkulturens posisjon i guttegjengene. Videre er filmens skildring av guttegangen og dens interne synergier veldig detaljrik og den tar vesentlige elementer ved et slikt miljø virkelig på kornet – på en måte mestret av et fåtall. Det gjelder den distanserte, ironiske humoren dem i mellom, sjargongen og lynnet de etablerer i felleskap, deres nostalgiske forhold til felles minner og guttenes følelsesmessige forhold til hverandre. På et dypere plan handler filmen om det overbærende fokuset på å iscenesette seg selv og karakterenes distanse til ”det ekte” og indre følelser. Det er ingen tvil om at denne innsiktsfulle og detaljrike skildringen av det å vokse opp i et ungt, intellektuelt miljø i den vestlige verden skaper en gjenkjennelsesfaktor og er en viktig bidragsyter til at den har blitt populær blant unge, intellektuelle i store deler av verden. Gjennom fortellerstemmen tegner også filmen et ironisk bilde av denne gjengen og gjennom ironi og innsikt gjør filmen narr av og avslører tendenser og elementer i slike miljøer – noe som kan berøre seeren på et dypere plan.

7.5 Filmens iboende ironi og humor

Den norske distributøren markedsførte *Reprise* som en komedie, mens den internasjonalt blir ansett som ”art cinema” og blir med det, som på imdb.com, satt i bås som drama. I sitt vesen motsir *Reprise* seg sjangertermer, men den innehar både dramatiske og komiske egenskaper og kan sees i sammenheng med sjangeren dramakomedie – på samme måte som de

⁸² Brukeren ”Pierre_manon” (16.12.2007):
<http://www.imdb.com/title/tt0827517/usercomments?start=0>

internasjonale publikumssuksessene jeg har drøftet. Filmens dramatiske og humoristiske sider blir også trukket frem i anmeldelsene;

The New York Times: ”“Reprise” has a lightness of touch to match its seriousness of mind, and it may move you to laughter as well as to tears” (Dargis 28.03.2007).

Politiken: “(...) er ’Reprise’ i besiddelse af en helt usædvanlig ømhed. Men heldigvis også humor! Beskrivelsen af disse gutter og deres indbyrdes rivalisering, solidaritet og hamskifte i forhold til kvinder og karrierer er lige så kostelig, som den er rørende” (Skotte 31.08.2007)

Som vi kan lese ut av disse linjene så går ikke filmens humor utover dens dramatiske og mer dyptloddende kvaliteter. Den kan henge sammen med hvordan mye av filmens humor kommer gjennom dens iboende ironi – tydeligst manifestert i fortellerstemmen. Filmens skildring av karakterene som ser på seg selv som intellektuelle og geniale og som lever etter ”ideen om et liv” fremfor å virkelig tørre å kjenne på livet blir gjennom filmens sylskarpe ironi et bilde av virkelighetsfjerne og umodne gutter som i møte med alvor og virkelighet gjemmer seg bak en spøk. Som jeg har vært inne på tidligere avslører filmen sider ved mennesket samtidig som den gjør narr av det. Ironien – humoren – er et middel for å fremme innsikt. På den måten kan vi nærmest si at filmen i seg selv også innehar den samme ironiske distansen som karakterene i filmen. Derfor oppleves kanskje filmen spesielt morsom for de som kjenner seg igjen i miljøet som skildres.

Filmen har videre mye humor av mer banal og konkret karakter, uten at den med det benytter seg av konvensjoner fra komediesjangeren. Filmen eksponerer ikke elementer og sekvenser som morsomme, og handlingen stopper ikke opp for å vise frem komiske innslag. Humoren er innbakt i karakterene, dialogene og i det narrative. Humoren i dialogene og karakterene er også morsomt for karakterene i filmen, det er ikke bare seerne som skal le – men også de innad i filmens univers. Det gjør humoren til en naturlig del av miljøskildringen og fordummer ikke filmens tematiske brodd. Det er i det hele tatt med på å gjøre filmens humor mer subtil og sofistisert, noe som ansees som et kvalitetstegn og kan med det sies å være en faktor til filmens anerkjennelse.

Måten *Reprise* blander sofistisert humor med drama, innpakket i et originalt formspråk som setter den i sammenheng med ”art cinema”, gjør at filmen er sammenlignbar med filmene jeg tidligere har trukket frem som internasjonale publikumssuksesser.⁸³ *Reprise* har også et lekent formspråk som i seg selv er underholdende, men mangler det naturlige,

⁸³ Den fabelaktige *Amelie fra Montmartre*, *Volver*, *Mannen uten minne*, *Italiensk for begynnere* og *O’Horten*.

sterke engasjementet i en karakters skjebne og dens lykkelige forløsning. Samtidig som *Reprise* har en mer avansert historie og narrasjon.

7.6 Hvorfor så populær internasjonalt og unik i Norge?

It is a Jules and Jim for the punk-rock generation (Nilsen 12.06.2008).

Som vi ser av sitatet ovenfor så trekkes det paralleller til tunge filmklassikere i forbindelse med *Reprise*. Sitatet forteller videre at *Reprise* er en film som kombinerer det filmhistoriske og høykulturelle med popkultur, eller punkrock-kultur som sitatet sikter til. Jeg tror denne kombinasjonen i tilfellet *Reprise* er en gylden en, og er mye av bakgrunnen for filmens popularitet og store anerkjennelse i internasjonale filmmiljøet – den er kul og smart. Videre må filmens originale formspråk sees som en suksessfaktor for filmen. Formen og innholdet går hånd i hånd, der formen former vår lesning og opplevelse av historien og samtidig underbygger innholdet. Filmen fremstår som en kunstfilm i europeisk tradisjon og trekker tydelig lærdom av gamle mestere, men samtidig er den noe nytt og originalt. Den står fullt og helt på egne bein og er en avansert filmfortelling som er flertydig. Med disse kvalitetene ser vi at filmen har likhetstrekk med de europeiske prisvinnere jeg tidligere har drøftet.

Filmens særegne form fører videre til en ekstra interesse i filmens regissør, da han gjennom sin film uttrykker en egen *stemme*. Det at vi kan spore en stemme bak filmen er med på å bryte filmens objektivitet; ”The marked self-consciousness of art-cinema narration creates both a coherent fabula world and an intermittently present, but highly noticeable external authority through which we gain access to it” (Bordwell 1985:209). *Reprises* selvbevisste og originale formspråk synliggjør at det er *noen* som presenterer fabulaen for oss, og i europeisk tradisjon knytter vi en slik måte å fortelle en film på opp mot regissøren – *auteuren*. Nettopp det at vi kan merke Triers hånd på verket gjør at interessen for filmen blir større da man fanger interesse i en regissør i tillegg til kun en film. Noe eksempelvis denne brukerkommentaren på filmens profil på [imdb.com](http://www.imdb.com) uttrykker; ”This movie is the start of a brilliant career. Seriously. Years from now, people will be talking about this director the same way people used to talk about Ingmar Bergman or Godard.”⁸⁴ Da dette er Triers debutfilm har ikke filmen kunnet dratt nytte av et auteur-navn i markedsføring, salg og festivalrepresentasjon, men i filmmiljøer og filmtidsskrifter jaktet det stadig etter nye *autuer*-emner. Et synlig bevis på det store fokuset som fulgte personen og regissøren Joachim Trier i

⁸⁴ Brukeren ”K R” (20.05.2008) sin kommentar ”Amazing Movie!” på siden til *Reprise* på www.imdb.com; <http://www.imdb.com/title/tt0827517/reviews?start=10>

forbindelse med filmen er hans innlemmelse i det velrenommerte filmmagasinet *Variety* sin liste over ”Ten Directors to Watch” i 2007 (Felperin 17.01.2007). Denne personlige stemmen filmen uttrykker har opplagt gjort interessen for filmen større da den i størst grad henvender seg til et type publikum hvor auteurisme er den rådende inngangsvinkelen til filminteressen.⁸⁵

Reprises humor, detaljrike generasjonsportrett, referanserikdom og lekne filmspråk gir filmen først og fremst en letthet hvor man kan trekke en parallell til de europeiske publikumssuksessene i sin kobling mellom kunst og underholdning. Samtidig gir det filmen en egenskap som gjør at den har gjensynsverdi og at folk blir ”fans” av filmen. Det kan sammenlignes med nisjefilm hvor man kan dyrke en film og se den flere ganger. Den egenskapen har filmen blant annet gjennom at man stadig kan oppdage nye referanser og subtile vitser da filmen presenterer disse i et rasende tempo med mange små detaljer og ved at den ikke avhenger av spenning knyttet til et plot. Dette gir filmen muligheten til å bli populær på en annen måte enn tynge filmer som *4 måneder, 3 uker og 2 dager* og *Tuyas to ektemenn*. Selv om filmen på denne måten i stor grad henvender seg til én bestemt målgruppe, så har den allmenngyldige kvaliteter som gir den et bredere publikumspotensial og generell anerkjennelse. Gjennom denne analysen har jeg fokusert på egenskaper som gjør *Reprise* unik i norsk sammenheng og som kan være forklarende faktorer for hvorfor *Reprise* har vært en suksessfilm basert på det fjerde suksesskriteriet om å vinne mange filmpriser og å høste stor anerkjennelse og popularitet i filmtidsskrifter og filmmiljøer. Et kjernepoeng i den sammenheng kan være hvordan filmen bærer likhetstrekk både med de store prisvinnerne, kinosuksessene og nisjefilmene.

8. Det nasjonale som suksessfaktor

8.1 Innledning - den nasjonale merkelappen

Filmproduksjon er i forhold til andre kunstarter en svært omfattende og ressurskrevende øvelse. Man er derfor avhengig av en filmindustri og bransje hvor svært mange mennesker er involvert i hver produksjon. Det har ført til to ting; at verdens ulike nasjoner har sin egen filmindustri organisert innenfor nasjonale grenser og at på den internasjonale arena blir film organisert i produksjonsland og filmer fra samme nasjon blir satt i kontekst av hverandre og sin nasjon mer generelt.⁸⁶ Hollywood er den dominerende industrien internasjonalt – og kan

⁸⁵ Som vi har sett med hans neste film *Oslo 31. august* har så har den møtt ekstra stor interesse internasjonalt nettopp fordi Joachim Trier skaffet seg et navn med *Reprise*.

⁸⁶ Globalisering og økt frekvens av samproduksjoner og lignende har i dag forstyrret dette bildet noe – noe som vil bli tatt i betraktning senere.

på mange måter betraktes som *den internasjonale filmen*. De ulike nasjonale filmindustriene lever i opposisjon mot Hollywood og ”national cinema” er et etablert begrep i filmvitenskapen og filmbransjen. Det er en betegnelse som benyttes om filmer fra verdens ulike nasjoner, men også om filmindustrien i en nasjon; ”National cinema: it can be defined economically, in terms of audience taste, by way of production and marketing strategies, or in terms of a canon as defined by a national intelligentsia.” (Nestingen 2005:282). Begrepet har sin verdi i studier av hvordan ulike nasjoners filmer skiller seg fra hverandre – noe som har vært synlig gjennom historien. Historiografisk sett har det nasjonale vært en vesentlig metode for å organisere filmhistorien. Tidligere var også skillene mer synlige, som på 1920-tallet hvor vi snakker om *fransk surrealisme*, *tysk ekspresjonisme* og *sovjetisk montasjefilm*. Videre har ulike retninger og bevegelser innen film vært knyttet opp mot en nasjon, som *fransk poetisk realisme* og *italiensk neo-realisme* og de ulike nasjonale bølgene på 50- og 60-tallet. Vi ser det fortsatt i dag hvor for eksempel *4 måneder*, *3 uker* og *2 dager* blir satt i en rumensk kontekst og plassert i det som blir kalt en rumensk filmbølge.

Det internasjonale fokuset på filmbølger er igjen et uttrykk for to ting; at nye bevegelser kan oppstå innen en nasjon eller område, men ikke minst at vi stadig setter filmer i kontekst av andre filmer fra samme nasjon. Som fører til at en film kan dra nytte av andre filmer fra samme nasjon sin suksess. Ved at flere filmer fra en nasjon gjør suksess eller får internasjonal oppmerksomhet skaper det muligheten for at en filmindustri, eller filmmiljø, kan flytte på en bølge.⁸⁷ Som vi har sett med dansk film i kjølvannet av dogmemanifestet, ”Dogme95”, og deltagelsen til *Idiotene* (von Trier) og *Festen* (Vinterberg) i Cannes i 1998. Flere danske filmer og regissører fulgte og det ble snakket om en dansk filmbølge. Det samme ser vi i dag med det vi kaller en rumensk filmbølge. I 2005 ble Cristi Puius *Lazarescus død* en ”snakkis” på Cannes-festivalen og vant prisen ”Un certain regard” og en rekke andre priser ved andre festivaler. Den satte rumensk film på kartet. Året etter var to rumenske filmer med i Cannes, hvor den ene vant ”Camera D’or” for beste debutfilm. Det toppet seg da *4 måneder...* mottok Gullpalmen i 2007. I årene som har fulgt har rumenske filmer vært hyppig representert på de største festivalene – en nasjon med tidligere marginal internasjonal filmsuksess. Er man en del av en slik bølge kan man altså si at man har større muligheter for å oppnå en internasjonal suksess. Mer generelt kan vi si at det internasjonale fokuset på filmenes nasjonale merkelapp medfører at flere faktorer tilknyttet nasjonen kan fungere som

⁸⁷ Det er også relevant å bemerke at om filmer skal bli en del av bølge bør de også ha andre likhetstrekk enn kun opphavsland. Gjerne filmatiske eller tematiske likheter.

differensieringsmuligheter på det internasjonale markedet, og med det være en vesentlig faktor ved eventuell suksess.

8.1.1 Det nasjonale i dagens globaliserte verden

We still parse the world by nations. Film festivals identify entries by country, college courses are labelled 'Japanese Cinema', 'French Film', and textbooks are coming off the presses with titles such as *Screening Ireland*, *Screening China*. *Italian National Cinema*, and so on. (Andrew 2006:26)

Hvorfor er vi fortsatt så opptatt av å inndelegge verden og film i nasjoner? Er det fortsatt relevant i dagens sammensatte verdensbilde? Vi lever i en tid hvor nasjonale grenser og forskjeller i større og større grad viskes ut. Internasjonalt samarbeid og menneskeforflytninger fører til en mer homogen verden og at nasjoner i større grad er hybrider av forskjellige nasjonaliteter. Dette viser seg også særlig synlig i filmindustrien. Spesielt i Europa har transnasjonale samarbeid blitt en naturlig og vesentlig del av filmproduksjon – enten ved det vi kaller samproduksjoner eller samfinansiering. Denne utviklingen blir videre oppmuntret av støtteordningen Eurimages som gir midler til filmer hvor flere nasjoner er involvert. I en bransje som har blitt internasjonal er det også stadig vanligere at regissører, fotografer, skuespillere, etc. beveger seg over grenser for å bidra i mange deler av verden. På den andre siden så er det en gryende utvikling av såkalt *Diasporafilm*, film laget av – og som omhandler – personer av etniske minoriteter i et samfunn.

I denne utviklingen har det blitt en populær øvelse blant filmteoretikere og sosialantropologer å problematisere konseptet *nasjonal film*. Er det i det hele tatt noe poeng i å drøfte film i nasjonale termer når nasjoner har blitt hybrider og når filmbransjen er mer vendt utover enn innover? Kan vi i det hele tatt spore noe *nasjonalt* i filmene og er ikke hver nasjonale filmindustri så variert at det er umulig å sett de i en felles bås? Dette er hyppig stilte spørsmål de siste årene og i stor grad relevante. Andrew Higson oppsummerer hovedpoengene i denne debatten;

(...) it is inappropriate to assume that cinema and film culture are bound by the limits of the nation-state. The complexities of the international film industry and the transnational movements of finance capital, film-makers and films should put paid to that assumption. (Higson 2000:73)

Jeg skal ikke bevege meg dypt inn i denne debatten, men vil med dette bare slå fast det problematiske med konseptet *nasjonal film*, samtidig som jeg videre vil argumentere for nasjonale spor i filmer og viktigheten av det *nasjonale* som en internasjonal suksessfaktor.

Nettopp grunnet argumentene mot at det virkelig finnes en nasjonal film, i tillegg til Hollywoods enorme dominans på de forskjellige nasjonale kinomarkedene, er det i de fleste land et filmpolitisk fokus på produsere nasjonal film. I kontrast med globalisering og verdens konvergens ønsker de ulike landene å forsvare en egen filmkultur. Ian Jarvie har oppsummert de vanligste filmpolitiske argumentene for en nasjonal film i tre kategorier; det proteksjonistiske argumentet, argumentet om å verne om en nasjonal kultur og det nasjonsbyggende argumentet (Jarvie 2000:77). Til tross for Jarvies videre kritikk av disse argumentene vil jeg i denne sammenheng la argumentene stå, da de jo er mye brukt i forhold til viktigheten av nasjonal filmproduksjon. I Norge har vi formulert et filmpolitisk mål om ”å styrke og sikre et mangfold av film- og tv-produksjoner basert på norsk språk, kultur og samfunnsforhold” (St.meld. nr. 22 (2006-2007)). I Danmark oppfordret filminstituttet i 1998 danske filmskapere til å lage film som uttrykte og forsørget dansk kultur, språk og identitet. Mette Hjort tolket dette som at man nå skulle lage film som omhandlet dansker og Danmark (2000:103). Både den norske og danske målsetningen er sannsynligvis beskyttet av argumentet om å verne om nasjonal kultur. Samtidig kan det også være nasjonsbyggende, ved at man skaper kulturprodukter som alle innen én nasjon spesielt kan kjenne seg igjen i – noe som kan skape tilhørighet og samhold. Jarvie mener at film ikke kan være nasjonsbyggende da nasjonene var allerede ”bygd” lenge før massemediene kom (Jarvie 2000:80). Men da man samtidig snakker om svekkelsen av nasjonalstaten vil kanskje film og annen kultur bidra til å gjenoppbygge nasjonalfølelsen?

Mette Hjort skiller mellom det å tematisere en nasjonal kultur og det at en film uttrykker en nasjonal kultur. Filmer som bruker et nasjonalt språk, er spilt inn på nasjonale ”locations” og inneholder rekvisitter som speiler en nasjonal kultur uttrykker en nasjons kultur, men man kan ikke si at den omhandler eller tematiserer nasjonen. For at en film skal tematisere en nasjon må disse elementene fremheves og fokuseres på (Hjort 2000:108). Det er ikke nødvendig at en film skal tematisere en nasjon og nasjonal kultur for at en film uttrykker noe distinkt *nasjonalt*. Selv i en verden som blir mer og mer hybrid og global så er det opplagte forskjeller mellom ulike nasjoners filmer, som ikke må forsømmes. Det dreier seg ikke nødvendigvis like mye om de ulike nasjonale filmindustriens forskjellige preferanser og arbeidsmetoder som tidligere har ført til ulike formmessige uttrykk mellom nasjoner, men om filmenes vesensforskjeller grunnet deres plassering i en gitt nasjon eller kultur om du vil.⁸⁸

⁸⁸ Selv om man stadig forbinder nasjoner med en viss type film som for eksempel dansk dogmefilm og fransk ”Cinema du look”. Debatten om forskjellen mellom en kultur og en nasjon er også vesentlig,

Det sensuelle spanske språket i Almodovars filmer gir filmene hans en distinkt *spanskhet*, som for eksempel skiller filmene fra tysktalende filmer som *De andres liv*. Tyrefekting er ikke hovedtemaet i den spanske filmen *Snakk til henne*, men da filmen er en spansk produksjon, og den ene kvinnelige hovedkarakteren skal være en utøvende artist som blir hardt skadet i sitt virke, er det naturlig at hun er tyrefekter. I et annet land ville det fremstått som unaturlig. Disse scenene fra tyrefekter-arenaen og hvordan filmen skildrer statusen det er å være kvinnelig tyrefekter gjør at filmen også med dette uttrykker en distinkt *spanskhet*, rett og slett grunnet at den i ren naturlighet speiler den nasjonale kulturen produksjonen er innrammet i. *Mise-en-scene*, ”locations” og rekvisitter speiler en nasjonal kultur. Man kan se et annet tydelig eksempel i *Tuyas to ektemenn* hvor den særegne mongolske naturen med enorme steppelandskaper skaper en estetisk ramme for filmen – en mongolsk ramme.⁸⁹ For å gjøre det synlig har jeg brukt veldig tydelige eksempler, men dette er like overførbart til klesstilen i tyrkiske *Honning*, biler av merke Lada i *4 måneder, 3 uker og 2 dager* og grå ruiner som bakteppe i bosniske *Grabvica*. Bare det at filmene foregår på nasjonale språk tilfører jo også en grad av *nasjonalitet*. I tillegg er det også en stor del av nasjonale filmer som markerer seg internasjonalt som i Hjorts forstand omhandler nasjonen, som italienske *Gomorra*, kinesiske *Still Life*, brasilianske *Tropa de Elite* og peruvianske *Faustas Perler*. Hovedpoenget mitt i denne sammenheng er at selv om filmene ikke fremhever eller fokuserer på særegne nasjonale elementer så er de til stede og tilbyr for hjemmepublikummet gjenkjennelighet og for et utenlandsk publikum noe annerledes og eksotisk. Motargumentet er jo at i dagens globaliserte film-verden så er ikke nasjonale grenser noen hindringer for filminnspilling. Mange vestlige filmer blir spilt inn i Øst-Europa for å spare penger og for spektakulære ”locations”, mens andre nasjonale filmer foregår helt eller delvis i andre land, som engelske *Slumdog Millionaire* (Boyle 2008) i India, *Happy Together* (Wong Kar-Wai 1997, Hong Kong) i Argentina og danske *Etter Bryllupet* i India.⁹⁰ Det er store variasjoner innen en nasjons filmproduksjon, men selv om det finnes mange unntak er det opplagt at man kan spore noe distinkt *nasjonalt* i de forskjellige nasjonale filmene rundt om i verden. Unntakene utsletter ikke den generelle tilstedeværelsen av en nasjonal identitet i andre filmproduksjoner.

men i min kontekst ser jeg ikke dette som relevant – derfor forholder jeg meg til det etablerte begrepet ”National Cinema” uten å problematisere gyldigheten av ”the National”.

⁸⁹ Filmen er riktignok en kinesisk produksjon, men Mongolia og Kina er såpass nært knyttet til hverandre, slik at det for resten av verden fremstår som autentisk mongolsk.

⁹⁰ Samtidig har vi internasjonale storproduksjoner som for eksempel *Babel* (Inaritu 2006) som foregår på tre kontinenter og på fem forskjellige språk.

8.1.2 Det nasjonale som internasjonal suksessfaktor

“HAVE YOU SEEN THE ROMANIAN MOVIE?” This somewhat improbable question began to circulate around the midpoint of the 2005 Cannes Film Festival. For some reason, the critics, journalists and film-industry hangers-on who gather in Cannes each May to gossip and graze rarely refer to the films they see there by their titles, preferring a shorthand of auteur, genre or country of origin (“the Gus Van Sant”; “the Chinese documentary”; “that Russian thing”). (Scott 20.01.08)

Slik åpner en sak om den rumenske nye bølgen i *The New York Times Magazine* og den viser hvordan vi stadig tenker og organiserer verden i nasjoner. Opphavlandet er en svært synlig merkelapp som følger med filmen på dens reise gjennom verden. Filmene blir da satt naturlig i kontekst med andre filmer fra samme land – som jo skjedde da Romania året etter hadde med to filmer på festivalen i Cannes. Og som eksempelvis er grunnlaget for at Sør-Korea regnes som en av verdens mest interessante filmnasjoner på 2000-tallet. Selv om relevansen av begrepet *nasjonal film* blir problematisert så er nasjonen, og den nasjonale merkelappen, en vesentlig faktor i forhold til filmens eventuelle internasjonale suksess, da både publikum og bransje kartlegger og organiserer film i nasjoner. Ved at filmverden fungerer på denne måten har enkelte nasjoner klart å bygge opp et godt rykte, som Sør-Korea, eller et bestemt varemærke – de har blitt kjent for å være gode på en bestemt type film. Altså at en film gjennom tematikk og/eller form kan fremstå som typisk for en nasjon. Historisk sett har dette vært mer fremtredende, men vi snakker fortsatt om et typisk fransk, sofistikert drama, japansk skrekkfilm, rumensk politisk satire, svensk coming-of-age-film og ikke minst dansk dogmefilm. Dette er internasjonale varemerker for disse industriene som kan føre til at nye slike filmer vil ha lettere for å få internasjonal oppmerksomhet og som også tilsier at dette er en type film de nasjonale industriene har blitt gode på. Dette betyr ikke at brorparten av filmene de lager i disse landene er slik, men at de er en vesentlig andel av filmene som når ut til et internasjonalt publikum. Dette viser hvordan filmens merkelapp med opphavland kan bidra i seg selv til økt internasjonal suksess ved at den da blir satt i kontekst med andre suksesser fra samme land. Filmer fra en nasjon trekker på suksessen fra andre filmer fra samme nasjon.

To promote films in terms of their national identity is also to secure prominent collective profile for them in both the domestic and the international marketplace, a means of selling those films by giving them a distinctive brand name. In this respect, it is worth noting how national labels become crucial at prestigious prize-giving ceremonies, such as the Oscars, for the kudos that can spill over from successful films on to their assumed national base. (Higson 2000:69)

Den nasjonale prestisjen som ligger i filmproduksjon bidrar også til å opprettholde fokuset på nasjoner. Da *4 måneder, 3 uker og 2 dager* vant gullpalmen fikk regissør Christian Mungiu

medaljen, ”den rumenske stjerne”, av Romanias president Traian Basescu - et signal på den nasjonale prestisjen som ligger i denne bransjen (Ciocoiu 29.05.2007).

Men en nasjonal merkelapp gjør ikke en internasjonal suksess av seg selv, som vi har sett tidligere så er det mange andre suksessfaktorer som spiller inn. Men de *nasjonale* spor og særegenheter som filmen bringer med seg innholdsmessig og uttryksmessig er svært vesentlig på det internasjonale markedet. I debatter om nasjonal film er det ofte diskutert hvilken rolle filmene spiller for nasjonen og dens befolkning, men som Higson skriver; ”On the other hand, a national cinema seems to look out across its borders, asserting its difference from other national cinemas, proclaiming its sense of otherness.” (Higson 2000.:18). Videre skriver Higson; ”The movement of films across borders may introduce exotic elements to the ’indigenous’ culture.” (ibid.:19). Her er han inne på noe svært relevant – nasjonal film tilbyr noe eksotisk og annerledes for et internasjonalt publikum. Dette er noe filmprodusenter er svært bevisste på og spiller på i større eller mindre grad. Enkelte ikke-vestlige filmer har blitt beskyldt for å spille i overkant mye på filmenes eksotiske potensial overfor vestlige festivaler og publikum. Ved å pakke ikke-vestlige kulturer inn i orientalske og/eller turistvennlige måter, søker de bevisst et vestlig publikum og blir snappet opp på festivaler (Dennison og Lim 2006:3). Men det beviser samtidig hvilken internasjonal suksessfaktor det eksotiske kan være. I den sammenheng er det relevant å trekke en parallell til Goethe og hans beskrivelser av uttrykket *Weltliteratur*.⁹¹ Sentralt for Goethes fascinasjon for litteratur fra andre deler av verden er elementet at disse bøkene tilbyr leseren et vindu inn i fremmede verdener (Dennison og Lim 2006:2). Dette er i enda mer bokstavelig form overførbart til film. Nettopp dette er en av nasjonale filmers største konkurransefordeler i kamp med Hollywood-film og hjemlig film. De tilbyr seeren en eksotisk reise inn i en annen kultur og natur, hvor alle ledd i filmen er rotfestet i den kulturen i motsetning til amerikanske/internasjonale storfilmer som foregår utenfor sine egne grenser.

Det å benytte de muligheter man har i et land til å lage noe som blir eksotisk for andre, gjennom for eksempel kulturelle særegenheter og en unik natur, kan kalles eksotisering.⁹² Dette kan være sterkt fremhevet, men også ligge i bakgrunnen hvor man får følelsen av at filmen kun gjenspeiler den kulturen den er fra. Samtidig som det både kan gjelde filmens

⁹¹ Direkte oversatt blir det ’verdenslitteratur’. *World literature* er et etablert begrep, på samme måte som *World Cinema*, som i hovedsak beskriver ikke-vestlige filmer som blir tilgjengelige i vesten.

⁹² Eksotisering brukes annerledes i andre sammenhenger og har i visse tilfeller negative konnotasjoner. Det brukes ofte om hvordan vi i vesten eksotiserer og lager romantiske stereotyper av andre kulturer. I min oppgave bruker jeg det imidlertid kun slik jeg definerer det i teksten, jeg bruker det som et oversatt begrep for det som i engelsk filmteori kalles ”exoticism”.

visuelle uttrykk og innhold. Eksotisering er svært synlig i filmene i mitt utvalg over internasjonale suksesser. Den japanske Oscar-vinneren *Departures* gir seeren et unikt innblikk i japansk kultur ved at vi bivåner de svært omfattende og rituelle buddhistiske begravelssermoniene som skal forberede liket på sitt neste liv. Samtidig som vi blir konfrontert med at det i Japan er svært tabubelagt å arbeide med døde. Vist gjennom at hovedkarakteren holder skjult at han jobber med å stille døde og gjennomfører begravelssermonier og at både venner og kona vender han ryggen når de finner ut av det. Denne annerledesheten gjør filmen interessant for et internasjonalt publikum. Dette kan sammenlignes med nevnte tyrefektingen i Almodovars *Snakk til henne*. I *Tuyas to ektemenn* og *Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere* er det snarere naturen som gir filmene et eksotisk visuelt uttrykk – ved henholdsvis Mongolias spesielle steppelandskap og Thailands svært tette, frodige skog og overveldende fjell- og elveformasjoner.

Elementet med eksotisering og annerledeshet er ikke noe som kun gjelder filmer fra andre verdensdeler, men er også et vesentlig element i europeisk film. Om det for den vestlige verden ikke er like eksotisk som filmer fra fjernere strøk, så er det uansett svært synlig i europeiske internasjonale suksesser at de innehar elementer av eksotisering. *Den fabelaktige Amelie fra Montmartre*, som topper min oversikt over mest sette ikke-engelskspråklige europeiske filmer i Europa, kan på mange måter beskrives på samme måte som enkelte ikke-vestlige filmer har blitt kritisert for, nemlig å pakke inn sin kultur på en turistvennlig måte. Filmen romantiserer Paris, både estetisk ved å legge store deler av handlingen ved kjente turistattraksjoner og kulturelt ved fremstillingen av kafé-kulturen og Paris som en varm og romantisk by – fremhevet ved et polert bilde med en svært varm fargekoloritt.

The film [*Amelie*] (...) used its Frenchness to differentiate itself from Hollywood movies. (...) Parisian landmarks such as the Cathedral of Sacré Coeur, the Rue St Vincent and the Canal St Martin, metro stations and roofscapes were digitally enhanced to emphasize their iconic nature (Wood 2007:79).

Denne fremstillingen kan kalles eksotisk da den spiller på unike elementer ved Paris og Frankrike, men samtidig spiller den på stereotypiske forventninger om hvordan Frankrike og Paris skal være – sett fra de fra utsiden. Filmen tilbyr en trygg og velkjent eksotisk opplevelse med de essensielle hjørnekafeene og grønnsakshandlere på hvert hjørne. Den innfrir med det forventningene til utenlandske publikummere som ønsker ”et vindu inn i den franske kulturen”. Den skildrer ikke den virkelige tilstanden i landet, men romantiserer på turistvennlig vis det ikoniske ved Paris og Frankrike. Som et tilleggspoeng kan man jo også nevne hvordan filmen som en formmessig pastisj på ”den typiske franske filmen” også innfrir

publikums forventning om hva som kjennetegner en fransk film. Pedro Almodovar og Aki Kaurismäki, som står bak internasjonale publikumssuksesser, benytter også internasjonale forventninger om hva som henholdsvis er typisk spansk og typisk finsk i sine filmer. Almodovar inkorporerer det mer naturlig, som med tyrefekteren i *Snakk til henne* og sekvensen hvor Penelope Cruz sitter ute på sommerkvelden synger en typisk spansk sang til det spanske tradisjonsinstrumentet ”spanish guitar” i *Volver*. Mens Kaurismäki benytter stereotypiske fordommer om Finland og finner til å lage en karikert versjon av Finland. Med lite snakkesalige, trauste og vodkadrikkende innbyggere i et forblåst og kaldt Finland som det tydeligste eksempelet. Disse filmene innfrir utlendingers syn på en gitt nasjon eller miljø. Om filmene frigjør seg for mye fra dette elementet blir det vanskelig å markedsføre dem som *fransk, spansk, finsk, etc.* – noe som er en viktig del av markedsføringen da de ofte ikke har stjerner eller spektakulære effekter å lokke med. Disse filmene som har vist seg å være suksesser har beholdt sitt *nasjonale merke* – i hvert fall for de som oppfatter nasjonen utenfra. Noe Mary P. Wood blant annet har beskrevet som en nøkkelfaktor for Almodovars suksess (2007:54-58).

Det er også flere filmer i mitt utvalg av internasjonale suksesser som omhandler nasjonale temaer og hendelser. Vi har filmer som tar opp viktige elementer fra en nasjonal historie, som tyske *Good Bye Lenin* og *De andres liv* som tar for seg henholdsvis Berlinmurens fall og Stasis strenge overvåkning i Øst-Tyskland. Det kan sammenlignes med rumenske *4 måneder...* som handler om abortforbud og liten personlig frihet i Romania på 1980-tallet. Mens filmer som *Gomorra*, *Still Life* og *Faustas Perler* tar opp særegne, dagsaktuelle nasjonale fenomener. Hvorvidt dette kan ansees som en internasjonal suksessfaktor er vanskelig å fastslå, men man kan i hvert fall se at nasjonal tematikk er godt representert blant de internasjonale suksessene.

Den sørafrikanske filmen *Tsotsi* kan brukes som et eksempel på hvordan det eksotiske kan ha en avgjørende funksjon for eventuell internasjonal suksess.⁹³ Filmen er en svært konvensjonell gangster-film, uten særegen form og med en relativt forutsigbar og enkel historie. Men det faktum at den er en sørafrikansk produksjon og at den er satt i Soweto, et slumområde i Johannesburg, og bruker det lokale språket, Zulu, har opplagt bidratt til økt internasjonal oppmerksomhet. Selv om det er en polert film føler man at man får et mer autentisk bilde av sørafrikansk kultur da filmen er en sørafrikansk produksjon. Det samme

⁹³ Den vant blant annet Oscar for beste fremmedspråklige film og ”People’s Choice Award” i Toronto. På kino ble den blant annet sett av ca 750 000 i Europa og ca 450 000 i Usa (Lumiere).

kan sies om *Tuyas to ektemenn*, som nok hadde blitt avslått som for enkel og konvensjonell i form og innhold om den ikke hadde foregått i eksotiske Mongolia.

Oppsummert kan vi se at det er to måter å eksotisere nasjonal film; man kan enten vise frem et autentisk bilde av en særegen kultur og natur, som for et internasjonalt publikum blir annerledes og spennende. Eller så kan man ta tak i stereotypiene om en nasjon og fremheve de slik at det innfrir forventningene til et internasjonalt publikum. Å innfri den forventningen kan skape en merverdi hos tilskueren som kan bidra til en økt glede og en større opplevelse. Noe eksempelvis filmanmelder Martin Nordvik i Adresseavisen følte da han så *Tuyas to ektemenn*; ”Wang Quanans «Tuyas to ektemenn» forteller om en provinskultur som akkurat nå er i ferd med å gå i «glemmeboken». Møtet med en annerledes kultur og annerledes film gir både overraskelser og stor glede”(Nordvik 24.01.08). Når man velger å se en ikke-engelskspråklig nasjonal film har man ofte et ønske om å oppleve noe mer eksotisk enn det man får i for eksempel Hollywood-filmer. Det elementet er viktig å utnytte i et trangt internasjonalt marked da det bidrar til å gjøre filmen unik, og tilbyr publikum noe de ikke kan få i samme grad av Hollywood-film og hjemlig film. Uansett vil nasjonal film bringe med seg spor av noe *nasjonalt* og det er den største konkurransefordelen for nasjonal film. Nasjonale filmer som har markert seg på festivaler og på kino i Europa de seneste år virker å være bevisste på å utnytte denne differensieringsmuligheten. Da vi i tillegg inndeler, organiserer og kontekstualiserer film i nasjoner bidrar det til at merkelappen med opphavsland kan være en suksessfaktor i seg selv da den kan få et godt rykte av å bli satt i sammenheng med eventuelt andre gode eller interessante filmer fra samme nasjon.

8.2 På hvilken måte uttrykkes det *norske* i norsk film

Filmer på norsk språk, og som er satt til et norsk miljø vil for oss nordmenn føles mer gjenkjennelig og vant enn når vi ser utenlandske filmer. Men på hvilken måte kan norsk film fremstå som særnorsk og eksotisk for et internasjonalt publikum? Mette Hjorts distinksjon mellom å tematisere en nasjonal kultur og å uttrykke en nasjonal kultur er relevant i denne sammenheng.⁹⁴ Filmer laget av nordmenn, som foregår på norsk i Norge vil altså alltid bringe med seg noe særnorsk. Når vi her fokuserer på hva som gjør en film til en internasjonal suksess er det relevant å se på hvordan man kan utnytte det særnorske til å bli en suksessfaktor internasjonalt. Som nevnt er det en konkurransefordel for nasjonal film at de har mulighet til å vise noe annerledes og eksotisk – å være et vindu inn i en fremmed kultur.

⁹⁴ Se side 88, (Hjort 2000:108).

Dermed blir det en konkurransefordel for norsk film at vi kan uttrykke noe *norsk* i motsetning til all annen film. En utenlandsk forventning om noe *norsk* kan eksempelvis være snø, kulde og fjell. Det er elementer som man i Norge kan ta tak i for å gjøre filmen eksotisk. Det *nasjonale* kan også komme til uttrykk på andre måter. Som gjennom filmatiske *varemerker* hos en nasjon – en bestemt type film de er ekstra gode på. Jeg vil først se om vi i norsk film kan spore tendenser til et slikt varemerke, deretter vil jeg studere videre eksotisering i norsk film og hvordan norsk film benytter seg av vår natur og snørike vinter for å gi filmen et eksotisk preg.

8.2.1 Norske *varemerker*?

Produsent Finn Gjerdrum og Jan Erik Holst svarer ganske likt på spørsmål om hva de tror utlendinger forbinder med norsk film. Begge trekker frem bruk av natur, der Gjerdrum fokuserer på det eksotiske med vinterlandskap, mens Holst fokuserer mer på hvordan filmene benytter seg av naturen og legger kjernesener ut i naturen. Holst trekker også frem bisarre og rare historier. Med det mener han små, personlige historier om spesielle mennesker som havner i underlige situasjoner. Gjerdrum er kanskje inne på noe av det samme når han tror at utlendinger forbinder ensomhet med norsk film, skildringer av ensomhet med en underliggende lakonisk humor (Holst 2010; Gjerdrum 2010).

Det er vanskelig å felle en dom over hva som er typisk norsk film, eller hva vi er spesielt gode på. Men i denne sammenheng snakker vi om internasjonale varemerker og da er det naturlig å se på filmene som faktisk har nådd ut – om det er en type film fra Norge som har fått mer internasjonal oppmerksomhet enn andre. Da er det lettere å se en sammenheng, som skal vise seg å stemme ganske godt overens med Gjerdrum og Holsts betraktninger. I 1995 presenterte Bent Hamer *Eggs* i Cannes og to år senere fikk Pål Sletaunes *Budbringeren* stor oppmerksomhet ved samme festival. De to filmene har noen likhetstrekk som jeg mener videre har kjennetegnet flere av de norske internasjonale suksessene i årene som har fulgt. De er sammenlignbare i karakter- og miljøskildring og i bruk av humor. De skildrer – som Gjerdrum sa – ensomme menn med en underliggende humor. De er tafatte og lever litt på utsiden av det sosiale samfunnet, og som seer får man en slags omsorgsfølelse for karakterene – vi møter altså det motsatte av en klassisk filmhelt. I *Budbringeren* havner hovedpersonen etter hvert i svært så bisarre og dramatiske situasjoner og i hele skildringen er det en underliggende, sort humor. Den er aldri helt på overflaten som i en klassisk komedie, men ulmer hele tiden under overflaten og fremstillingen av karakterene og historien gjør det hele komisk. Det samme kan vi si om *Eggs*, selv om det her ikke er sort humor som på samme

måte som i *Budbringeren*. Filmene kan altså også passe Holsts beskrivelse av bisarre og rare historier. De nevnte trekkene i disse to filmene er fremtredende i flere norske internasjonale suksesser i årene som har fulgt; *Elling*, *Salmer fra kjøkkenet*, *Den brysomme mannen*, *Kunsten å tenke negativt*, *O'Horten*, *Nord*, *En ganske snill mann* og *Sykt lykkelig*. Disse filmene innehar den samme tonen og lynnet, som er vesentlig for filmenes underliggende humor. Samtidig er de alle skildringer av litt spesielle karakterer på utsiden av samfunnet, som er passive og lar seg styre mer av omgivelsene enn en egen indre kraft – og igjen; ensomme. Med enkelte unntak er det også typisk for disse filmene at de fokuserer på de små tingene i livet – det er små hendelser som utløser narrative vendepunkter og personlige gjennombrudd for karakterene. Det kan altså underbygge påstanden om filmene som *små*. Videre kan man si at gjennomgående trekk i filmene er at de har kalde og gråaktige farger og foregår i trauste og uromantiske omgivelser, med en noe monoton stil med lite skifte av omgivelser. Alle disse ti filmene har fått en eller annen form for positiv oppmerksomhet internasjonalt og har blitt lagt merke til og jeg mener altså å se tydelige likhetstrekk mellom filmene. De er små fortellinger, om ensomme, spesielle personer på utsiden av det sosiale samfunnet, med smått bisarre og underlige handlingsforløp, med en gjennomgående, underliggende humor – gjerne rå og sort – og satt til et grått og traust miljø. Med det kan vi forsiktig slå fast at de representerer en type norsk film som er attraktiv utenlands og et norsk eksempel på hvordan en filmindustri gjennom sin virksomhet og type film som blir produsert kan få oppmerksomhet for en bestemt type film internasjonalt – som kan utvikles som et *varemerke*.

8.2.2 Eksotisering i norsk film

Både Holst og Gjerdrum fokuserer også på naturen når de beskriver hva de tror utlendinger forbinder med norsk film. At det er en sammenheng mellom filmer med spektakulær natur og internasjonal suksess kan vi se tydelig i et historisk perspektiv. Arne Skouens Oscar-nominerte *Ni liv* (1957) omhandler en ferd på ski i den norske fjellheimen, med mange spektakulære bilder fra snødekte fjellandskap. Videre kan vi trekke frem *Veiviseren* (Gaup 1987) som på mange måter har ledet frem til en utvikling vi ser i nyere norsk film. Nemlig å ta tak i amerikanske sjangerkonvensjoner og flytte dem til et unikt norsk landskap og miljø. Der man i *Veiviseren* har flyttet ”western-sjangeren” til et samisk miljø vinterstid, og i nyere tid med skrekkefilmen *Fritt vilt* i spektakulære Jotunheimen og zombiefilmen *Død snø* i snødekte fjellområder i Nord-Norge. Det kan også være verdt å nevne thriller-suksessen *Insomnia* (Skjoldbjærg 1997) som benytter seg av fenomenet midnattssol som et vesentlig element i filmen. Disse elementene tilfører filmene en ”annerledeshet” som kan være eksotisk

og spennende for et utenlandsk publikum. Det har enkelte filmskapere/produsenter vist seg bevisste på opp igjennom. I norsk sammenheng kan det være naturlig å trekke frem Ola Solums *Orions belte* (1985) som hadde store internasjonale ambisjoner. Den er satt til Svalbard og de har helt klart visst å utnytte området for å gjøre det eksotisk. De unike elementene ved Svalbard fremheves allerede i åpningen – når vi ser en film fra Svalbard forventer vi isbjørner, hvalrosser og isfjell, og alt det får vi allerede i filmens første to minutter i spektakulære bilder.

Orions belte er altså et tydelig eksempel på en film som fremhever det unike ved området den spilles inn – og ikke minst innfrir den publikums forventninger. Det er også en bemerkelsesverdig stor andel av norske filmer som har lyktes i utlandet de senere årene som også kan sies å spille på eksotiske elementer. Ved å se på perioden 2005 til 2010 er, i tillegg til de nevnte *Fritt vilt*-filmene og *Død snø*, *Kill Buljo*, *O'Horten*, *Kautokeino-opprøret*, *Nord*, *Trolljegeren* og *Hjem til jul* alle filmer som i ulik grad kan sies å benytte seg av særnorske elementer som kan virke spennende og eksotisk for et utenlandsk publikum. De mest ikoniske eksemplene er kanskje sekvensen med underkjølt regn i *O'Horten* hvor bakken er islagt og Odd Horten klamrer seg til en lyktestolpe mens han ser folk og gjenstander skli forbi han. Samt hvordan Bent Hamer benytter seg nordlyset i *Hjem til jul*. Som et pusterom i et flyktingerpar hektiske tilværelse i Norge stopper de opp og stirrer på det flotte nordlyset. Mens *Trolljegeren* er et eksempel på en film som benytter seg av andre elementer som trollmyten og det vestlandske landskap og fjorder.

8.2.3 Nord

En film som etter min mening hviler enda tyngre på nettopp dens eksotiske og *norske* elementer er Rune Denstad Langlos *Nord*.⁹⁵ Filmen fikk en middels mottakelse i Norge, både av kritikere og i forhold til publikumsoppslutning.⁹⁶ Men etter den internasjonale premieren ved sideprogrammet *Panorama* under filmfestivalen i Berlin har den hatt et langt internasjonalt liv med flere internasjonale priser i bagasjen, ros av kritikere, bred kinodistribusjon og i norsk sammenheng et godt internasjonalt kinobesøk. Den vant blant annet FIPRESCI-prisen for beste film i Panorama-programmet i Berlin og ”Best narrative filmmaker” i Tribeca-festivalen i New York. Mens kinobesøket i Europa per 1.1.2011 ligger på 120 898 solgte billetter fordelt på 12 land. Oppsummert kan vi si at filmen har begeistret et internasjonalt publikum i større grad enn den gjorde her hjemme.

⁹⁵ Synopsis for filmene ligger vedlagt, *Vedlegg 4*.

⁹⁶ Karaktersnitt: 4,47. Kinobesøk: 36 602.

Jeg skal ikke ta fra filmen dens kunstneriske kvaliteter, som dens underspilte, svarte humor og narrasjon gjennom bilder og minimalistisk dialog. Men utgangspunktet i denne sammenheng er å undersøke hvordan den benytter seg av *det norske* for å gjøre filmen annerledes og eksotisk for et internasjonalt publikum. Aller først vil jeg likevel slå fast hvordan filmen rent filmatisk sett også kan sees på som typisk norsk. Nettopp ved at den passer perfekt inn blant filmene som i jeg drøftet i lys av et norsk varemerke. Den tørrvittige fremstillingen av en ensom og passiv mann, som gjennom absurde hendelser får et personlig gjennombrudd og en ny tro på livet, ligner veldig på andre norske internasjonale suksesser som *Budbringeren*, *Salmer fra kjøkkenet*, *O'Horten* og *En ganske snill mann*. *Nord* hører altså hjemme i en norsk filmtradisjon som de siste 15 årene har vært synlig internasjonalt. Med det kan vi si at filmen fra et internasjonalt perspektiv er typisk norsk, og kanskje har nådd enda litt lenger da Norge har et godt rykte for slike filmer – kanskje spesielt på bakgrunn av Bent Hamer og hans internasjonale status.

8.2.4 Eksotisering i *Nord*

Jeg har beskrevet hvordan eksotisering i stor grad dreier seg om å innfri forventningene fra et utenlandsk publikum. Denne filmen skaper ikke forventninger kun gjennom sitt opphavsland, men med tittelen legger den ytterligere føringer for internasjonale forventninger. Ikke overraskende er filmen satt til Nord-Norge på vinterstid. 30 år gamle Jomar har personlige problemer og lider av panikkangst og alkoholisme. Han får en dag beskjed om at han har en sønn med sin eks-kjæreste – som bor i Tamokdalen, over 100 mil unna. Han psykologiske tilstand tilsier at han ikke er i stand til å gjennomføre en slik reise, men etter at han er uheldig og setter huset sitt i brann får han ånden over seg og hiver seg på snøscooteren sin og reiser av sted.

Filmene forholder seg til "road movie"-sjangeren, men har det som kan kalles en eksotisk tvist – den er en "snøscooter-road movie". Den er med det en vri på sjangeren på samme måten som David Lynch sin *The Straight Story* (1999) hvor en eldre mann kjører gjennom USA på en gammel gressklipper, men har samtidig det norske elementet med at det er en snøscooter. Det kan sammenlignes med hvordan *Veiviseren* og *Død snø* ble forfriskende og annerledes filmer innen sin sjanger. Fremkomstmiddelet snøscooter er unikt for områder med mye snø. Norge er blant landene i verden hvor snø og kulde er en størst del av hverdagen. Snø og kulde er da også en vesentlig del av hverdagen og handlingen i *Nord*. Filmene åpner med at vi ser Jomar i toppen av et skitrekk mens vi hører den kalde vinden suse i bakgrunnen – kulden er til å ta og føle på i det frosne landskapet. Det preger klimaet

gjennom hele filmen, som da Jomar begynner å sloss med sin gamle kamerat så foregår det ute i snøstorm. Filmen er omringet av snø og kulde og utnytter det til det fulle med koselige bilder av bygater dekket av snø og majestetiske bilder av snø- og fjellandskap.

Ganske tidlig på reisen oppstår det første problemet for Jomar – et problem som er knyttet opp mot snø og klima. Ferden gjennom snøen uten solbriller fører nemlig til at Jomar blir snøblind. Dette er en spesiell lidelse som er unik i snørike, åpne landskap slik som vi har her i Norge. Filmen benytter seg altså av en lidelse som er unik for området den er spilt inn i. Det er helt logisk at Jomar blir snøblind, men filmen velger å skildre dette og det fører til den absurde situasjonen at Jomar må ligge med bind for øynene inne i et lite mørkt rom. Det er med på å tilføre filmen eksotisk karakter da det er noe annerledes og kanskje ukjent for et publikum fra sydligere breddegrader. Jomar blir etter hvert tvunget til å skifte ut scooteren med et par ski og idet han jobber seg over de nord-norske fjell bringes minnene tilbake til klassikeren *Ni liv*. Det at Jomar er skikjører og her benytter ski som fremkomstmiddel er noe som må karakteriseres som typisk norsk. Til slutt er det også verdt å nevne at filmen innfrir forventningene når Jomar til slutt møter en same som sitter og pilker i en lavvo. Samer er noe som også i utlandet forbindes med Nord-Norge og som en gjenlevende urbefolkning med en særegen kultur blir det også et eksotisk element. Ikke minst er det et element som er unikt for området filmen foregår.

Det at snø, fjell, snøscooter, ski og snøblindhet sees på som appellerende og eksotisk for et internasjonalt publikum kan underbygges med filmens internasjonale plakat.⁹⁷ Her ser vi Jomar stå på et par ski med bind for øynene, bak han står en snøscooter på en snøvidde med majestetiske fjell i bakgrunnen. Dette bildet er ikke fra filmen, men de har presset inn de ulike eksotiske elementene i ett bilde for å selge filmen. Jeg har definert *eksotisering* som å benytte de muligheter man har i et land til å lage noe som blir eksotisk for andre, gjennom for eksempel kulturelle særegenheter og en unik natur. *Nord* benytter seg av, og i stor grad fremhever, spesielle elementer ved Nord-Norge som gjør filmen annerledes enn andre filmer med lignende tematikk og handlingsforløp. Rent narrativt og tematisk følger jo filmen konvensjoner fra ”road movie”-sjangeren.

Nasjonal film kan som nevnt fungere som et ”vindu inn i en fremmed kultur”, og det kan betraktes som en konkurransefordel i forhold til Hollywood-film og hjemlig film. *Nord* utnytter denne konkurransefordelen til det fulle der den fremhever særnorske elementer. *Nord* tar i stor grad tak i internasjonale, stereotypiske forventninger om Norge, fremfor å vise et

⁹⁷ Link til bilde av plakaten; <http://www.cidinet.eu/images/posters/423.jpg>

autentisk bilde av vårt land. Snø, fjell, ski og samer vil jeg tro er elementer som utlendinger forbinder med Norge, på samme måte som vi forbinder kafeer, baguetter og vin med Frankrike. Med *Nord* har man valgt å fokusere filmen rundt disse stereotypiene. Det kan være noe av forklaringen på den ulike responsen filmen har fått her til lands og i utlandet. For nordmenn kan filmen fremstå som utroverdig og nasjonalromantisk, mens den for utlendinger innfrir forventningene i tillegg til at den er noe annerledes og eksotisk. Filmens *norskhet* gjør at den differensierer seg på markedet og det er et viktig ledd på veien i den harde konkurransen på det internasjonale markedet. Filmens *norskhet* gir også tilskuere verden rundt et eksklusivt vindu inn i en fremmed verden, som i dette ”vinduet” fremstilles som spektakulær og eksotisk. Forskjellen i mottakelsen her hjemme og i utlandet kan med i stor grad forklares med at filmens eksotisering av Nord-Norge har vært en internasjonal suksessfaktor. Det er samtidig der fornyelsesaspektet ved filmen ligger. Filmens narrasjon, form og stil er konvensjonell, men måten filmen bruker *det norske* i denne sjangeren har vi ikke sett før.

8.2.5 Det norske i våre internasjonale suksesser

Som vi ser er det *norske* i *Nord* et vesentlig element i forhold til filmens internasjonale suksess. Blant de andre norske internasjonale suksessene mellom 2005 og 2010 er bildet variert i forhold til om de innehar elementer av denne suksessfaktoren. I de internasjonalt anerkjente filmene *Reprise* og *Den brysomme mannen* ser vi lite spor av bruk av det *norske* som noe eksotisk. Men de, i særlig grad *Reprise*, bærer spor av en nasjonal kultur i forhold til referanser i dialoger og handling tydelig satt til Oslo, med innspilling ’on location’. Blant norske suksesser innen horror-sjangeren er derimot deres eksotiske element særlig fremtredende. *Fritt vilt*-filmene og *Død snø* foregår i den norske fjellheimen hvor de er omgitt av snø og fjell, og snøaktiviteter som ski, snøscooter og aking er svært fremtredende i filmene. Gjennom innramming og dveling ved enkelte sekvenser er det tydelig at filmskaperne er bevisste filmenes eksotiske potensial. I *Trolljegeren* er det som nevnt dens bruk av turistmyten om norske troll som tilfører filmen noe *norsk* og eksotisk. I tillegg foregår filmen på vestlandet hvor majestetiske fjell og fjorder er en vesentlig del av landskapet vi blir servert.

O’Horten som vår største publikumssuksess har vi sett at har mange form- og innholdsmessige likheter med de utenlandske publikumssuksessene. Men også for den filmen er dens bruk av det eksotiske og *norske* et vesentlig element for dens internasjonale suksess. Filmens fortekster består av bilder av et tog som slynger seg gjennom snødekte fjellandskap

og tunneler – noe som skaper et bilde om at dette foregår i ”det fjerne nord”. Videre er klima og landskapet i filmen preget av kulde, snø, is, frostrøyk og godt påkledde mennesker. Med andre ord innfrir filmen tidlig forventningene et internasjonalt publikum har når de går og ser en norsk film. Med settingen i det fjerne nord passer det også fint inn i publikums forventningshorisont at menneskene som skildres er litt rare, innesluttede og med stive masker. Denne underligheten kommer til syne i dialoger og menneskenes ukomfortable møter med hverandre, men synligst er det kanskje i skildringen av det sære og interne miljøet blant kollegaene i NSB. Dette blir publikums møte med innbyggerne i Norge – et fjernt land langt nord. En skildring som kan ligne Kaurismäkis fremstilling av Finland. *O’Horten* bringer i tillegg inn et annet særnorsk element, nemlig Holmenkollen og skihopping. Holmenkollen og skihopping er gjennomgående motiver gjennom hele filmen. Måten det snakkes om skihopping, og den statusen skihopping innebærer i miljøet filmen skildrer, er et uttrykk for noe særnorsk som kan være eksotisk for utlendinger og innfrir med tanke på at skihopping er Norges nasjonalsport. At skihopping ikke har en så stor posisjon hos den gjengse nordmann i virkeligheten viser hvordan filmen tar tak i elementer utlendinger forbinder med Norge for å selge filmen som *norsk*, selv om det kanskje ikke er slik vi nordmenn selv oppfatter oss.

Vi kan altså se at for flere av våre største suksesser er det eksotiske *norske* svært fremtredende og kan være en suksessfaktor på den internasjonale arena. I Norge har vi, sammenlignet med mange andre land, unike muligheter til å benytte vår særegenhet som noe eksotisk. Gjennom vår plassering langt nord, vårt kalde vinterklima og vår spektakulære natur. Den muligheten viser det seg lønnsomt å utnytte.

9. Regissøren som kunstner og stjerne

9.1 Auteurteorien

“In this kind of filmmaking the distinction between author and director loses all meaning. Direction is no longer a means of illustrating or presenting a scene, but a true act of writing. The auteur writes with his camera as a writer writes with a pen.”
(Alexandre Astruc: *La Caméra-stylo*, 1948, hentet fra: Marie 2003:32-33)

“This kind of filmmaking” er den som de unge skribentene i det franske filmtidsskriftet *Cahiers du Cinéma* kjempet for på 1950-tallet og som de senere selv skulle utøve som nøkkelpersoner i den franske nybølgen. De var lei av litterære adaptasjoner og pregløse studio-filmer – det var på tide å utnytte filmmediets kunstneriske potensial. Grunnideen var å øke filmens kulturelle status, slik at den ble anerkjent på linje med andre kunstarter (Wood 2007:27). Et viktig ledd i denne prosessen var å vise at det var én kunstner

bak en film – og de mente det var opplagt at det var regissøren som var kunstneren bak filmen. Manusforfatteren hadde ingen større funksjon enn å forsyne regissøren med et råmateriale (Marie 2003:42). I dag er det en anerkjent og utbredt holdning at det er regissøren som er filmens kunstneriske kraft og som i hovedsak fortjener æren for en film. Fokuset på film som en kunstart – utført av en kunstner – er nært knyttet til ”art cinema”, som jeg har behandlet mye i denne oppgaven. Det er innen ”art cinema”-sektoren regissørens rolle som en kunstner er mest fremtredende og vi har adoptert Astrucs franske begrep *auteur* som termen på slike regissører. Regissører som vi fester den merkelappen på har til felles at de behandler filmen som et selvstendig språk. De iscenesetter ikke kun et manuskript, men skaper et helhetlig kunstnerisk uttrykk laget *for og med* filmmediet. Tidligere hadde man generelt sett kun fokusert på filmenes innhold (Iversen 1988:18). Med andre ord så la auteurteorien mye av grunnlaget for den fremvoksende utviklingen av ”art cinema”; Ved opphøyelsen av film som kunstart, fokuset på et eget filmspråk med vekt på form og stil, og ikke minst vektlegging av film som et personlig uttrykk fra en auteur. Auteurteorien førte til at resepsjon og markedsføring av kunstnerisk film ble fokusert rundt auteuren – filmene var auteurens verk; en Truffaut-film, en Hitchcock-film, en Bergman-film, etc (Rugg 2005:223).

Dette bringer oss over på dikotomien jeg fremmet i oppgavens innledning, mellom ”art cinema” og den klassiske fortellende filmen eller mellom filmer fra det alternative festivalnettverket og den kommersielle filmindustrien. Regissørens rolle er forskjellig i de to sektorene, som kan summeres opp i en distinksjon fremmet av *Cahiers du Cinema* på 50-tallet. Basert på studier av ulike regissører kom de frem til at de fantes to typer regissører – en *metteur-en-scene* og en auteur. En *metteur-en-scene* var en upersonlig håndverker som kun iscenesatte et manuskript, mens en auteur var en filmkunstner som satte sitt personlige preg på filmen. Distinksjonen er stadig relevant og dreier seg i stor grad om regissørens kreative frihet og originale ideer. Innen ”art cinema” ser vi individuelle verker formet av en regissør etter hans/hennes ønsker, mens i den kommersielle filmindustrien ser vi en mer anonym regissør-rolle og filmer av mer kollektiv karakter (Scheplern 2005b:104-105).⁹⁸

Termen auteur har blitt en status som festes på regissører som ved sine filmer uttrykker en gjennomgående personlig stil gjennom form, stil og/eller tematikk. Regissører som innehar en slik status blir selv filmens ”stjerne” – fremfor skuespillere, produsenter og eventuelt opphavsmateriale i litteratur, tegneserier og lignende. De blir interessante da de

⁹⁸ Den kollektive opphøyelsen av film som kunstart gjør derimot også at vi kan se en mellomposisjon mellom disse ytterpunktene. Regissører som arbeider innen den kommersielle filmindustrien, med dens normer, reguleringer og kunstneriske begrensinger, men som allikevel klarer å sette sitt personlige preg ved sine filmer (Scheplern 2005b:107-108).

behandler filmen som et personlig kunstnerisk uttrykk, men det spiller også inn på filmens kommersielle liv; ”In a commercial context Tati, Michelangelo Antonioni, and others became ”brand names,” differentiating their products from the mass of ”ordinary” cinema. Such name recognition could carry a film into foreign markets” (Bordwell og Thompson 2003:416). Det er nettopp dette som er en stor del av suksessfaktoren ved å oppnå denne statusen som en auteur – regissørnavnet blir et *varemerke*.

9.2 Auteuren på den internasjonale arena

Nasjonale filmer opererer på et annet plan en Hollywood-film og samproduserte europeiske storproduksjoner i et internasjonalt klima. Disse storproduksjonene benytter seg som regel av skuespillerstjerner og ”spectacle” i markedsføring av filmen, en mulighet som ikke-engelskspråklige filmer fra mindre nasjoner som regel ikke har. På det internasjonale markedet og i festivalsammenheng er det da oftest regissørens navn som promoterer mest i forbindelse med filmen. Ved gjentagende suksess vil da navnet på regissøren bli husket og lagt merke til – noe som bidrar til å differensiere filmen. Regissørnavnet blir da noe som skiller filmen ut fra mengden, samtidig som det er en form for kvalitetsgaranti. Dette forutsetter at regissøren uttrykker en personlig stemme. Det er nettopp gjennom *det særegne* at man biter seg merke i regissørens navn.

Festivalene og festivalnettverket er som oftest avgjørende for at en regissør oppnår denne statusen.⁹⁹ Vi ser spesielt på Cannes-festivalen at de er trofaste mot enkeltregissører. Vi vet at om en regissør er representert og vinner priser ved en festival gang på gang vil han bli lagt merke til og oppnå auteur-status. Et godt eksempel på hvordan festivalene bygger opp regissører til auteurs er den thailandske regissøren Apitchatpong Weerasethakul sin historie i Cannes. I 2002 vant han prisen ”Un certain regard” for filmen *Blissfully Yours*. Hans neste film *Tropical Malady* var i 2004 representert i hovedkonkurransen i Cannes og stakk av med juryprisen. Allerede her hadde han begynt å skaffe seg et navn blant spesielt interesserte og hadde fått en trofast fanskare. Men i 2010 fikk han sitt virkelige gjennombrudd da han vant Gullpalmen i Cannes med filmen *Onkel Boonmee som kan erindre sine tidligere liv*. Da fikk han plutselig større oppmerksomhet i tradisjonelle medier og ble kjent for et litt bredere publikum. Gjennom denne reisen i Cannes-sirkuset blir han nå anerkjent som en internasjonal auteur. Dette mønsteret er ikke unikt og man kan se det samme med regissører som Lars von

⁹⁹ Med økt tilgjengelighet på dvd og streamingtjenester (f. eks. www.mubi.com), samt forum og sosiale nettverk for film på internett, er det også mulig med alternative veier til en slik status – men festivalene vil alltid være viktig for å virkelig slå igjennom.

Trier (Teknisk pris i Cannes i 1984, jurypris i 1991, Grand prix i 1996, Gullpalmen i 2000), Nuri Bilge Ceylan (nominert til Gullbjørnen i 2000, vant Grand prix i Cannes i 2003, FIPRESCI prize i 2006, Beste regissør i Cannes i 2008 og Grand Prix i Cannes i 2011) og Michael Haneke (nominert til Gullpalmen i 1997, Prize of the ecumenical jury i 2000, Grand prix i 2001, tre priser inkl beste regissør i Cannes i 2005 og Gullpalmen i 2009).

Dette mønsteret forteller oss ikke bare at festivalene, med Cannes-festivalen i spissen, er en bidragsyter til å skape autoreur, men at Gullpalmen og andre store priser i stor grad tilfaller regissører som innehar en status som en internasjonal auteur. De behøver ikke nødvendigvis å bygges opp i Cannes, som også premierte regissører som har bygd seg opp en status ved andre festivaler. Da Laurent Cantet vant Gullpalmen for *Klassen* i 2008 hadde han tidligere vunnet priser i Venezia i 2001 og 2005, mens Gus van Sant kom fra to prisvinnende filmer i Berlin, samt en Gullbjørn-nominasjon og en Gulløve-nominasjon da han vant Gullpalmen ved sin første representasjon i Cannes med *Elephant* i 2003. Videre viser det seg at regissører som vinner priser på de store festivalene i stor grad blir fulgt videre av festivalene og som regel blir representert igjen med sin neste film. Lars von Trier har blitt nominert til Gullpalmen med fire av sine fem spillefilmer etter han vant med *Dancer in the Dark* i 2000, Zhang Yimou har blitt nominert til Gullbjørnen tre ganger etter han vant den i 1987, mens den ellers beskjedne prisvinneren Wang Quan'an ser ut til å bli en ny Berlin-favoritt da han nå ble nominert til Gullbjørnen med *Apart Together* i 2010 etter å ha vunnet den i 2006 med *Tuyas to ektemenn*. I denne sammenheng finnes det selvfølgelig en rekke unntak, men det er ikke til å komme utenom at hvis man først vinner en av de største prisene og får den gi ve statusen som en internasjonal auteur så bidrar det sterkt for representasjon på festivaler i fremtiden – det er også typisk at autoreur er trofaste mot én festival og vice versa.¹⁰⁰

Et annet element som kjennetegner autoreur på det internasjonale markedet er at de har en trofast fanskare blant publikum, som følger ”forfatterskapet” deres og med det alltid vil være interessert i deres neste film. En auteuristisk innfallsvinkel har blitt en veldig populær tilnærming til film for publikum. Den økte tilgjengeligheten av film gjør det lettere for forbrukere å fordype seg i enkeltregissører og filminteresserte benytter seg ofte av regissørnavn når de skal definere sin filmsmak, og i filmmiljøer blir ofte regissørene dyrket mer enn skuespillerne. I alle sammenhenger søker vi mennesker et ansikt og en

¹⁰⁰ Som Hou Hsiao-Hsien som mellom 1993 og 2005 ble nominert til Gullpalmen hele seks ganger og Lars von Trier som aldri har vært med i Berlin eller Venezia, men har kjempet om Gullpalmen i Cannes hele åtte ganger.

personifisering av det vi opplever, og selv om det kanskje er en romantisk holdning å se regissørene som geniale auteurs og kunstnere er det givende for et publikum som er interessert i film som en kunstart. ”Both romanticism and auteurism are based on the implicit understanding that great art – at least as a rule – is the achievement of one remarkable person and not the result of a team or an industry” (Schepeleern 2005b:104). Ved å knytte filmene opp mot en person gir det merverdi for tilskueren og økte muligheter for analyse og lesning av filmen. Denne individualiseringen som auteurteorien tilbyr er et viktig element i den gryende og stadig mer søkende filminteressen i verden. En individualisering som på mange måter sidestiller filmen med litteraturen, musikken og billedkunsten som et kunstnerisk uttrykk.

Når regissøren oppnår en slik trofast fanskare gjør det filmen til en sikrere satsning for distributører verden over. Auteur-signaturen gjør at man kan være tryggere på gevinst ved å sette opp filmen på kino og det er lettere å treffe med markedsføringen. Det å inneha denne statusen kan være helt avgjørende for om en film blir kjøpt opp av distributører eller ikke – og er med det en særdeles viktig suksessfaktor for ikke-engelskspråklig film på det internasjonale markedet. I tillegg til at det er en viktig differensieringsfaktor for publikum når filmen først er utgitt – gjennom sitt varemerke gir det filmen en ”kvalitetsgaranti”.

9.3 Hvordan gjenspeiles viktigheten av auteur-statusen blant suksessene

Det er interessant å se hvorvidt viktigheten av en slik auteur-status gjenspeiles i suksessfilmene jeg har drøftet i henhold til festivalpriser og kinosuksess – det vil fungere som slags lakmustest for påstanden om auteur-statusens viktighet. Vi vet at de europeiske festivalene i hovedsak premierer filmer som kan knyttes opp mot ”art cinema”. I seg selv medfører det at de fleste vinnerne lager personlige filmer med utstrekkt grad av kunstnerisk frihet – altså noe som kan kobles opp mot auteurfilm. I denne sammenheng er det derimot snakk om regissører som gjennom sitt navn og renommé gir filmen et varemerke. En slik effekt må man ha opparbeidet seg gjennom flere filmer. Det kan være vanskelig å avgjøre hvor grensen går for en slik status, men jeg har forsøkt å gjøre en vurdering av regissørene av de relevante filmene.

Som tidligere påpekt er Cannes den festivalen med mest fokus på auteurs, noe som gjenspeiles tydelig i Gullpalmevinnerne mellom 2005 og 2010. Fire av de seks vinnerne er etablerte auteurs; Dardenne-brødrene, Ken Loach, Michael Haneke og Apitchatpong Weerasethakul. I Venezia er tre av de seks Gulløve-vinnerne regissører med en auteur-status; Jia Zhangke, Darren Aronofsky og Sophia Coppola. I Berlin derimot har ikke Gullbjørnen i disse årene gått til etablerte auteurs, men til mer ubeskrevne blad. Det samme gjelder

Oscarprisen for beste fremmedspråklige film, med unntak av Alejandro Amenabar som har opparbeidet et kjent regissørnavn. Riktignok arbeider han i større grad i den kommersielle filmindustrien og knyttes dermed ikke like naturlig opp mot auteur-statusen.

Ved de tre europeiske festivalene er dermed over en tredjedel av vinnerne av hovedprisene tydelige auteurs.

Blant publikumssuksessene er det flere andre auteurs som gjør seg bemerket. Bak den mest sette filmen på min oversikt, *Den fabelaktige Amelie...*, står Jean-Pierre Jeunet som fikk stor oppmerksomhet med suksessene *Delikatessen* (1991) og *De fortapte barns by* (1995), noe som førte til at han ble tilbudt å regissere *Alien: Resurrection* (1997) i Hollywood. Jeunet mestret å beholde sitt personlige preg selv da han jobbet i Hollywood, men det er nok først etter braksuksessen *Den fabelaktige Amelie...* at han har blitt anerkjent som en internasjonal auteur. Det var nok mange andre faktorer enn hans navn som spilte inn på filmens enorme suksess. Men en annen som er godt representert på listen nyter definitivt godt av sitt navns renommé, nemlig spanske Pedro Almodovar. Han er representert med hele tre filmer på topp 15. Almodovar er et tydelig eksempel på en auteur med en stor og trofast fanskare, som sikrer en viss suksess ved hver film. Videre er auteurs som Lukas Moodysson, Aki Kaurismäki, Dardenne-brødrene representert på listen. Samtidig ser vi at Norges mest sette film mellom 2005 og 2010 er laget av Bent Hamer – som ofte kalles Norges eneste auteur.

De nevnte regissørene fungerer som *varemerker* for sine filmer som gjør at de står ut på den internasjonale arena og er med det tilnærmet sikrer deltagelse på de største festivalene og et mer eller mindre bredt salg. Det sier ikke at filmene ikke ville nådd like langt uten regissørens renommé – men veien frem blir mer umiddelbar og oppmerksomheten større. Regissørens navn er en ekstra faktor som differensierer filmen. Derfor er denne statusen en nøkkel for internasjonal suksess for filmer fra nasjonale filmindustrier – som ellers har en svært trang vei å gå. Det at såpass mange av mitt utvalg av suksessfilmer er laget av auteurs understreker det. Vi kan fastslå at hvis regissørens navn spiller inn på oppmerksomheten og interessen rundt regissørens filmer så kan det regnes som en suksessfaktor.

9.4 Hvordan bli en auteur

Hvordan oppnår man så denne auteur-statusen? Først og fremst gjennom å lage flere anerkjente og populære filmer, hvor man kan merke regissørens tilstedeværelse gjennom kjennetegn og særtrekk. Filmene må skille seg ut og gjennom filmenes personlige stemme vet vi at regissøren, som i denne sammenheng ofte også opererer som manusforfatter og produsent, har full kunstnerisk kontroll og frihet over filmene sine. Ved å kjempe på

festivaler, vinne priser og skaffe seg en fanskare blant publikum vil man få denne auteur-statusen som regissørens filmer vil dra stor fordel av i fremtiden med tanke på å oppnå internasjonal suksess og oppmerksomhet.

Ved siden av å la filmene tale for seg er, som i alle andre kunstarter, regissørens personlighet og image en vesentlig faktor for å få denne auteur-statusen. Lars von Trier er en mester i denne sammenheng, gjennom å sette opp manifeste som premisser for filmene han skal lage og gjennom hans arrogante og uortodokse fremtreden i media. Hans rolle som performativ auteur symboliseres tydelig ved at han som filmstudent endret navn fra Lars Trier til det mer aristokratiske Lars von Trier. Disse ulike elementene er med på å konstruere han som en kunstner og det gir filmene hans økt oppmerksomhet og en merverdi som er en sterk bidragsyter til filmenes eventuelle suksess på den internasjonale arena. Denne formen for image-bygging er overførbart til en stor del av våre største internasjonale auteurer, som film-buffen Tarantino, *enfant terrible* Gaspar Noé, blodseriøse Haneke og alltid solbrille-kledte Wong Kar Wai.

Auteur er ikke lenger kun noget man bliver utråbt til (af anmeldere og kritikere), men i lige så høj grad noget, instruktøren fremstiller sig selv som og skabes som – ikke minst i kraft af markedsføringstrategier og et selvforstærkende kulturelt kredsløb, der involverer medierne, filmdebat og fankultur. (Nielsen 2006:120)

Dette selvbevisste forholdet til sin egen auteur-status preger også de faktiske filmene i stor grad. Regissørene vet hva fansen og festivalene liker ved filmene deres og hvor viktig det er å ha gjentakende motiver. Regissørene dyrker sine egne kjennetegn og må finne balansegangen mellom det ensformige og det ugjenkjennelige. Med andre ord kan man peile seg inn på en karriere som en auteur, men som jo i aller høyeste grad forutsetter et stort talent, kunstnerisk frihet og ikke minst originalitet.

9.5 Viktigheten av en auteur i en nasjonal filmkultur – en norsk auteur?

Vi trenger et norsk filmnavn som gjenkjennes og anerkjennes internasjonalt. Et navn fungerer som et lokomotiv og trekker med seg de andre norske filmene. Danskene har hatt sine, svenskene har hatt sine. Jostein Gaarder har betydd mye for det internasjonale gjennombruddet til norsk litteratur. Vi trenger noen som kan gjøre det samme for norsk film: En «superregissør», sier NFI-direktør Nina Refseth (Jappée 03.12.2008).

I alle år har vi i Norge jaktet en på éner eller et geni i norsk film. Vi har sett hva Ingmar Bergman og Lukas Moodysson har gjort for svensk film, og hva Carl Th. Dreyer og Lars von Trier har gjort for dansk film. Ovenfor ser vi at Nina Refseth søker et norsk navn som gjenkjennes og anerkjennes internasjonalt. Det vil for det første være en sterk bidragsyter for

suksess for hans/hennes egne filmer, men kan også være et løft for hele den norske filmbransjen – slik vi har sett det utvikle seg i våre naboland. Jeg viste ovenfor hvordan en slik status som en auteur er en vesentlig suksessfaktor på det internasjonale markedet. I norsk filmbransje og media er det heller ikke levnet liten tvil om den store betydningen det ville hatt for Norge som filmnasjon om vi klarte å dyrke frem en unik og internasjonalt anerkjent filmstemme – en sann auteur. I tillegg til Sverige og Danmark kan vi for eksempel se at andre sammenlignbare land som Finland og Belgia også har verdenskjente auteurs som stadig deltar på den gjevreste internasjonale arena i henholdsvis Aki Kaurismäki og Dardenne-brødrene. Innenfra vil det skape inspirasjon og motivasjon i bransjen, mens en slik suksess for enkeltregissører vil kunne skape økt oppmerksomhet mot nasjonen fra utlandet slik at filmer og regissører lettere vil kunne nå ut. Det kan altså gi et løft for bransjen både fra innsiden og utsiden.

9.6 Auteurs i Norge?

Opp igjennom den norske filmhistorien har vi hatt mange auteur-emner som Arne Skouen, Erik Løchen, Pål Løkkeberg, Vibeke Løkkeberg og Anja Breien, men ingen av dem slo ut i full blomst på den internasjonale arena. Arne Skouen og Anja Breien er blant de få som også har fått muligheten til å boltre seg over lang tid og har med det laget mange filmer. I norsk historie helt frem til i dag har det vært en problemstilling at vi har en bekymringsverdig stor andel av engangsregissører. Rushprint gjennomførte i 2006 en undersøkelse om engangsregissørene. De kom frem til at mellom 1907 og 2006 lagde 60% av alle regissørene kun én film, mens det var like stort frafall fra film nummer to til tre (Rushprint 24.10.2006). Det er videre ytterst få norske regissører som har laget over 10 filmer. Det mest vesentlige elementet for å kunne kalles en auteur er at man har laget flere filmer – det ligger i forståelsen av begrepet. Samtidig er det ikke nødvendigvis vanlig at de største auteurene slår i gjennom med sin første eller andre film. Som vi for eksempel kan se med Ingmar Bergman, som brukte mange filmer for å oppnå sin status. Da sier det seg selv at dette er et problem i den norske jakten på en auteur. Det er en vanskelig balansegang mellom å slippe til debutanter og å satse på etablerte regissører som til stadighet blir diskutert i bransjen og pressen.

Hvordan er så regissørlandskapet i Norge? Består det mest av auteurs eller *metteur-en-scene*-regissører? For å svare på dette tar jeg utgangspunkt i perioden fra 2005 til 2010. Svært mange av regissørene er debutregissører (44 av 99 filmer) eller lager sin andre film (20 av 99). Det er altså kun 35 filmer som er laget av regissører som har laget minst to filmer fra før, noe som sier litt om regissørlandskapet og vanskeliggjør en slik vurdering av norske

auteurer i stor grad. Selv om eksempelvis debutregissøren Joachim Trier lager det vi kan kalle personlig film, som er et premiss for auteur-statusen, vil han og de andre debutregissørene ikke ha dratt fordel av sitt navn på den internasjonale arena. De kan være vordende auteur-emner, men antallet filmer ekskluderer dem i denne sammenheng. Blant regissørene med flere filmer bak seg er det klart flest som i størst grad kan knyttes opp mot begrepet *metteurs-en-scene*.¹⁰¹ Eksempler på slike norske regissører er Petter Næss, Eva Isaksen og Nils Gaup. Videre finner vi enkelte regissører som kan plasseres i en mellomposisjon som klarer å sette et personlig preg på sine filmer til tross for at de lager mainstream-filmer og arbeider innenfor det etablerte, kommersielle systemet (Schepelern 2005b:107-108). Pål Sletaune og Erik Poppe er regissører som plasserer seg naturlig i en slik kategori. Hos dem kan vi spore gjennomgående kjennetegn, men de har ikke nevneverdige trekk fra ”art cinema” – som jo er nært knyttet til forståelsen av en auteur. Derimot arbeider de på en måte som ved gjentagende internasjonal suksess kunne hatt potensial til å bygge dem opp som et *varemerke*.

Jeg finner i denne perioden kun to norske regissører som det er naturlig å omtale som auteurer og som bevisst lager filmer på en måte som ligner de mest fremtredende auteurene på den internasjonale arena; Bent Hamer og Knut Erik Jensen. Hvorav det kun er Bent Hamer som har hatt nevneverdig internasjonal suksess. Disse to har laget flere filmer med en personlig stil og med gjennomgående kjennetegn, og filmene bærer trekk fra ”art cinema”. Når vi samtidig vet at det i mindre, ikke-engelskspråklige land er den type regissører som oftest oppnår internasjonal suksess, så er det uheldig for norsk films internasjonale status at slike regissører er en sjeldenhet. Jeg vil videre studere Bent Hamer sin historie og hans rolle som en auteur. Med det vil jeg prøve å se hvordan han har nådd ekstra langt grunnet hvordan han lager auteurfilm og hvordan ”Bent Hamer” blir brukt som et varemerke internasjonalt. Hvordan skiller han seg fra andre norske regissører? Samtidig vil jeg se på filmene hans, og hvordan de har bygget opp Hamers omdømme som en auteur. I stedet for å studere enkeltfilmers egenskaper er det her relevant å se hvordan filmene til Hamer står i forhold til hverandre. Kan det være en nøkkel til suksess?

9.6.1 Bent Hamer

Bent Hamer har vært en ”annerledes-mann” i Norge helt fra han startet opp med *Eggs* i 1995. Han kontaktet den daværende ledelsen ved NFIs filmavdeling, avdelingsdirektør Jan Erik

¹⁰¹ I motsetning til Truffaut og co. mener ikke jeg det som en kritikk, men kun for å beskrive hvordan de lager filmer innenfor en kommersiell industri uten å sette nevneverdig personlig preg på filmene sine – som er gjenkjennelige gjennom deres filmografi.

Holst og langfilmkonsulent Gunnar Svendsrud, og sa at han ville prøve å få sin debutfilm *Eggs* til Cannes og at han ønsket den sveitsiske salgsgent Christa Saredi som blant annet jobbet for Aki Kaurismäki og Jim Jarmusch. Holst og Svendsrud hadde ingen tro på filmen og mente at det kunne han bare glemme. Men han lot seg ikke knekke av den norske vurderingen. Han dro selv utenlands med filmen og kom senere tilbake til Filminstituttet og fortalte at nå hadde han fått Saredi som salgsgent og at filmen skulle ha premiere i Cannes i ”Quinziane des realisateurs”-programmet.¹⁰² Han trengte da penger til en ekstra kopi, noe den ydmyke NFI-ledelsen gladelig ga han (Holst 2010). Den smale og sære filmen fikk gode kritikker i Cannes, vant priser ved blant annet Den internasjonale filmfestivalen i Moskva og Toronto og fikk kinodistribusjon i flere europeiske land.

Bent Hamer startet i 1994 opp produksjonsselskapet ”BulBul film association” og produserer med det sine egne filmer. Hamer er altså den eneste i Norge i dag som er manusforfatter, regissør og produsent for filmene sine – noe som opplagt gir han en stor kunstnerisk frihet. Med det kan vi også si at han driver på utenfor den etablerte, kommersielle filmbransjen – noe som er et typisk trekk ved auteuren. Bent Hamer har altså fra starten av hatt et internasjonalt fokus, som har resultert i at alle hans filmer siden debuten har vært samprodusert med et annet land og inkludert *Eggs* har fire av hans seks filmer hatt premiere på Cannes-festivalen. Dog er *O’Horten* den eneste som har deltatt i et offisielt program (Un certain regard), de andre har blitt vist i ”Quinziane des realisateurs”.

Jeg har tidligere beskrevet hvordan auteur-statusen blir ”skapt” internasjonalt og særlig på festivaler. Eksemplene er mange på regissører som har fått en film i de mer ubetydelige programmene på de store festivalene, for så å gradvis klatre oppover rangstigen ved samme festival. Festivalenes lojalitet over for regissøren og vice versa er også en tydelig trend man kan spore. I Bent Hamers tilfelle er hans forhold til Cannes-festivalen opplagt, men han har aldri nådd helt opp til hovedkonkurransen. Hans siste film *Hjem til jul* ble dessverre ikke tatt ut til Cannes i det hele tatt, men ble heller plukket opp av andre store festivaler som Toronto og San Sebastian, hvor den vant prisen for beste manus. Hans mestvinnende film er *Salmer fra kjøkkenet* som kan skilte med 11 internasjonale filmpriser, inkludert to priser i ”Quinziane”-programmet i Cannes. Den er også hans mest sette film på kino i utlandet og ble sett av i underkant av 500 000 i Eur36. Hamer har hatt et stabilt besøk på filmene sine og har totalt solgt over én million kinobilletter i Europa, i tillegg har flere av filmene blitt solgt til andre deler av verden, inkludert USA. Han har solgt langt flere kinobilletter internasjonalt enn

¹⁰² Regissørens 14 dager/Directors Fortnight

i Norge. Det er med det tydelig å se at han har opparbeidet seg en internasjonal fanskare som følger filmografien hans – noe som er et vesentlig trekk ved auteuren og en fordel med auteur-statusen.

Hvorvidt "Bent Hamer" har blitt et varemerke er vanskelig å slå fast. Filmene markedsføres for så vidt med hans navn i utlandet, men på langt nær samme grad som for eksempel filmene til Kaurismäki og Almodovar. Det er lett å se på de internasjonale plakatene hvor de to sistnevntes navn er blåst opp i like stor font som filmens tittel, mens Bent Hamers navn er mye mindre enn tittelen – på samme måte som en hvilken som helst annen plakat. Vi kan oppsummere med at Hamers karriere og virke følger mønsteret til den typiske auteuren. Foreløpig har han riktignok ikke nådd helt opp på den internasjonale stjernehimlen. Med det kan han ikke regnes blant de store auteurene, men han opererer på samme måten og deltar jevnlig ved store festivaler og har en solid internasjonal publikumsoppslutning. Han har opparbeidet seg en status som gjør det naturlig at hans neste film får internasjonal oppmerksomhet, deltar på store festivaler og selger kinorettigheter til flere land. Noe hans siste film *Hjem til jul* tydelig eksemplifiserer som ble satt opp på kino i Europa omtrent samtidig med den norske premieren – noe som er unikt i norsk kontekst. Gjennom et studie av Hamers filmer vil jeg vise at en slik status ikke kun kommer gjennom gjentagende internasjonal suksess, men på bakgrunn av en bestemt måte å tilnærme seg sin egen rolle som regissør og en med det en bestemt måte å lage film på.

9.6.2 Bent Hamers filmer

"O'Horten" is a precise, deadpan drama of slapstick existentialism - a Bent Hamer movie, in other words (Burr 12.06.2009).

Første bilde i Hamers første langfilm, *Eggs*, er et bilde av en øde vei i et trist og grått vær. Landskapet rundt er delvis dekket av snø, men det er tåkete og ser mildt og vått ut. Innstillingen holdes helt statisk lenge, mens fortekstene kommer over skjermen. I bakgrunnen ser vi en måkebil i horisonten, den kommer gradvis nærmere. I det den omsider kommer kjørende forbi ser vi at den har skuffen nede på den bare veien slik at det spruter ildgnister og er svært støyende. Kamera følger rolig med måkebilen og i det den passerer ser vi et øde, lite hus i bakgrunnen. I et retrospektiv på denne scenen, kan vi allerede her i hans første innstilling se trekk ved Hamer som kan speiles gjennom hele hans karriere. Handling i øde, landlig område, handling i vinter og snø, bruken av statisk kamerautsnitt, lange tagninger, langsomt tempo, lite handling, men med et vart fokus på detaljene i det som faktisk foregår og i det en underliggende humor.

Den minimalistiske visuelle stilen er mer eller mindre gjenkjennelig i alle hans seks filmer, der *Salmer fra kjøkkenet* og *O'Horten* er de filmene som ligger tette opp mot *Eggs*. De har et dvelende filmspråk hvor det i et langsomt tempo fortelles med bilder og lyd fremfor dialog. Han benytter seg også av finurlige kameravinkler, som når han i *Eggs* filmer en person fra innsiden av radioen mens han prøver å stille inn på en kanal. Tematisk har også filmene flere likheter der de tre nevnte filmene dreier seg om en endret hverdag for rutineavhengige eldre mennesker – og ikke minst om vennskap mellom eldre. Felles for alle hans seks filmer (de tre nevnte i tillegg til *En dag til i solen* (1998), *Factotum* (2005) og *Hjem til jul*) er at de skildrer litt pussige personligheter som på mange måter lever isolert fra resten av samfunnet. I *En dag til i solen*, *Factotum* og *O'Horten* er disse ensomme og på sin vandring havner de i merkelige situasjoner og treffer andre sære personligheter. Som Odd Horten som blir tatt med av en eldre mann på blindekjøring, og Almar i *En dag til i solen* som havner hjemme hos en eldre dame som røyker sigar med vaginaen. Ikke minst kan også Isak i *Salmer fra kjøkkenet* settes i denne sammenheng der han ufrivillig får en svensk forsker plassert i en to meter høy stol i hjørnet av kjøkkenet sitt. I det hele tatt er protagonistene i alle Hamers filmer rimelig like. De er innesluttete, ensomme og passive personer som styres av situasjoner og personer de tilfeldigvis møter, de er kjærlig fremstilt i Hamers bilde og kan sees på som en varm skildring av ”outsideren”.

Disse absurde situasjonene karakterene havner i og det statiske filmspråket er også mye av grunnlaget for filmenes humor. I tillegg til disse spesielle situasjonene har han også en særegen evne til å skildre hverdagslige gjøremål med en treffende ironi og finurlig og tørr humor. Plotet i filmene er bygd på ett, lite premiss hvor fremdriften er liten og hvor dvelingen ved de små detaljene er kjernen i historien og utgangspunkt for den subtile, tørre og pussige humoren – som når den svenske forskeren har lånt en saltbøsse i skjul og har satt den tilbake på feil plass. Uten å ha lov til kommunisere med sitt objekt blir vi og forskeren sittende og observere Isak som leter etter saltet – med for mye stolthet til å spørre forskeren. En slik særegen humor har i likhet med den minimalistiske visuelle stilen og pussige karaktergalleri blitt kjennetegn for Hamer som auteur. Filmenes konsistens og gjennomgående trekk viser Hamers personlige stemme og tilstedeværelse i filmene. Samtidig viser det en bevissthet rundt hans rolle som en auteur, det er en måte å lage filmen på som har vist seg å være suksessfull da han er den eneste norske regissøren med et internasjonalt navn.

9.6.3 Hvordan filmene skiller seg ut?

Jeg har beskrevet Hamer som det eneste auteuren i Norge med internasjonal status. Det kan forklares i mange ulike faktorer som skiller Hamer og hans filmer fra andre norske regissørers. På det organisatoriske nivå er det faktum at han fungerer som produsent, regissør og manusforfatter et vesentlig poeng. Vi har enkelte andre som også skriver sine egne manus, men ikke som fyller alle de tre rollene. Men det er mer interessant å se på selve filmene. Et fremtredende element som faktisk er svært uvanlig i norsk film de seneste årene er at tre av hans fem norske filmer omhandler eldre mennesker. Gjennom et overblikk over norsk film de siste 10 årene viser det seg nærmest å være fraværende. De aller fleste omhandler ungdom, unge voksne eller par/familier i 40-årene – gjerne besatt av pene stjerneskespillere. Det kan være et viktig tegn på hvordan norsk filmbransje er kommersielt rettet og satser på å skildre hovedmålgruppene til kinoene. Det samme ser vi på økningen av sjangerfilm i Norge, samt større fokus på det spektakulære. En trend vi kan knytte tilbake til *Orions Belte* og som vi i dag kan knytte opp mot visuelle storsatsninger som *Max Manus* og *Kongen av Bastøy* og skrekk- og actionfilmer som *Fritt Vilt*, *Trolljegeren* og *Uro*. Blant de mer anerkjente filmene de seneste årene finner vi videre flere ”store fortellinger” som *Hawaii*, *Oslo* (Poppe 2004), *DeUsynlige*, *Upperdog* og *Engelen*. *Hawaii*, *Oslo* og *Upperdog* er såkalte flettverksfortellinger som omhandler ulike personer i svært viktige stadier i deres liv, der hver av de enkelte historiene bygger opp mot et klimaks som kulminerer og kobles sammen slik at filmen får en større og mer tungtveiende helhet. *DeUsynlige* tematiserer grunnverdier i menneskeheten; forbrytelse, straff, skyld og tilgivelse. Den gjør det i et storslagent formspråk med en svært dramatisk historie. Mens *Engelen* skildrer oppveksten til en som ender som narkoman og prostituert – og søker med det de store spørsmålene om årsaker til en slik skjebne.

Dette står i kontrast til Hamers små og hverdagslige historier. I motsetning til disse filmene fokuserer Hamer på hverdagens små detaljer samt sinnsstemninger og føleleser fremfor dramatikk – og på hvordan de små tingene betyr mye for enkeltmennesket. Hamer har en egen evne til å fortelle veldig mye med små virkemidler. Filmene er basert på enkle prinsipper, hvor historiene fortelles mer med bilder enn med dialog. De fleste norske filmer er dialogdrevne, og et godt manus og en ”god” historie har blitt styrende prinsipper for hva som er god norsk film. I Hamer sine filmer er fokuset mer rettet mot den visuelle fremstillingen av historien, noe som er uvanlig i norsk sammenheng – kanskje med unntak av Knut Erik Jensen sine filmer. Dette fører også til at Hamers filmer kan oppfattes som ”trege” og ”saktegående”. I en stadig mer kommersielt rettet norsk filmbransje blir fremdrift og dramatikk mer

fremtredende, og det er få norske filmer som kan sammenlignes med Hamer sine i forhold til et rolig tempo og sakte fremdrift. Den største forskjellen er riktignok Hamers kontinuitet og opplagte likhetstrekk i form og innhold mellom sine egne filmer – en personlig stil.

9.7 Auteurens vilkår i Norge

(...) **regissørens rolle** [er] forandret i norsk film i dag, og mindre vekt legges på regissørens kunstneriske visjon i alle ledd av en films tilkomstprosess så vel som i medias behandling av en film etter premieren (Iversen 07.05.2009).

De senere år har det blomstret opp en debatt om regissørens manglende makt og posisjon i norsk film. Regissør Jens Lien gikk hardt ut i forbindelse med sin film *Den Brysomme mannen* hvor han kritiserte en oppfatning om at film kun var avfotografering av et manus, en oppfatning han mente regjerte i støttesystemet. Han mente han ikke ble hørt da han fortalte om sine kunstneriske visjoner og at de kun var interessert i å vurdere manuset. Med det blir regissørens rolle nedvurdert og Lien uttrykte seg sterkt kritisk til at det kun er manusforfattere og produsenter som kan søke om økonomisk støtte til filmprosjekter (Iversen 01.09.2008).

Gunnar Iversen har tatt tråden videre og beskrevet regissørens avmakt i norsk film og kalt det en kunstnerisk krise og en upersonlig filmkultur hvor produsentene har for stor makt og kommersiell påvirkning (Iversen 07.05.2009; Iversen 01.09.2008). I sitatet ovenfor påstår han at vi i den norske filmkulturen ikke betrakter filmen som et produkt av en person – en *kunstner*. Noe som ikke bare gir regissøren mindre frihet og makt i produksjonsprosessen, men også gir stort utslag i behandlingen av filmene fra kritikere og publikum. Knut Erik Jensen er en filmskaper med en personlig stemme og et særegent filmatisk uttrykk. Han kom i 2008 med en etterlengtet ny spillefilm, *Iskys* – en poetisk og abstrakt fremstilling av spiondømte Gunvor Galting Haavik sitt liv. Det fikk middelmådige kritikker i Norge og ble av noen avfeid som en mislykket spionthriller. Gunnar Iversen uttrykker frustrasjon;

La meg illustrere dette med en av de få virkelig personlige filmene som kom i fjor; *Iskys* av Knut Erik Jensen. (...) Det problematiske er ikke nødvendigvis filmen i seg selv, men at så å si ingen av kritikere virkelig diskuterte det de så. De tok ikke fatt i Jensens øvrige produksjon, for å se mønstre, holdninger, kunstneriske strategier og grep, og de problematiserte heller ikke vår alles drift etter ett bestemt uttrykk, som *Iskys* vegrer seg mot og unnlater å gi oss (Iversen 07.05.2009).

Han hevder med dette at vi Norge har fått en ”upersonlig filmkultur”, hvor filmen blir vurdert som et enkeltstående produkt i øyeblikket og ikke blir satt i sammenheng med andre kunstneriske, sosiale eller samfunnsmessige spørsmål (ibid.). Montageskribent Lars Ole Kristiansen angriper også den norske filmkulturen – eller en mangel av sådan – i en artikkel

om manglende visuell identitet i norsk film. Han beskriver fraværet av filmer som søker det særegne og som tør å utfordre filmmediets konvensjoner. Han sammenligner med kulturen innen litteratur;

Når det skrives eller samtales om litteratur er det forventet og helt naturlig å snakke om forfatterens mestring av språket – også uavhengig av om han eller hun har prestert å servere oss en aldri så fengende fortelling. For vi vet at den virkelig gode litteraturen ikke kan være foruten en eller annen form for språklig finesse. Hvis ikke kaller vi det for kiosklitteratur eller flyplassromaner og sier at forfatteren «ikke kan skrive, men historien var spennende (Kristiansen 08.11.2010).

Dette bringer oss over til manusets posisjon i Norge og hvor den ”gode historien” blir opphøyet i forhold til filmatisk finesse eller annerledeshet. I mitt studie av internasjonale suksesser er det helt klart at internasjonalt er selve filmspråket og måten den benytter og utfordrer mediets muligheter avgjørende for en eventuelle anerkjennelse og hyllest av filmen. I Norge kan det virke som publikumsorienteringen har tatt overhånd og presset ut vilkårene for filmen som en personlig og kunstnerisk uttrykksform. Muligens har denne utviklingen i norsk film en sammenheng med flere tiår hvor norsk film var mislikt blant folket og beskyldt for elitisme og sløsing av statlige midler. Men det later uansett til å være et faktum at vilkårene for auteurfilm og kunstneriske visjoner er svekket og ikke særlig gunstige i norsk film.

Vi toner ned regissørens kreative rolle i produksjonen av en film, og vi anerkjenner heller ikke denne delen i kulturoffentligheten. Også her er man mer opptatt av publikumstall enn hva en film forsøker å fortelle og si. Vi er vant til i filmsammenheng å si at kampen om *auteuren* er vunnet, men i norsk filmoffentlighet er *auteuren* på vei ut (Iversen 07.05.2009)

Denne påstanden til Gunnar Iversen er ikke vanskelig å si seg enig i med tanke på antall regissører i Norge i dag som man kan anse som auteurer eller som lager kunstnerisk, egenartet film. Vi ser det også i mottakelsen av filmene, ved at de ikke blir vurdert som personlige verker og for eksempel på det sviktende kinobesøket på eksempelvis Bent Hamers og Knut Erik Jensens filmer. Det internasjonale klima har derimot vært flinkere til å ta i mot og anerkjenne Bent Hamer. Mot nesten alle odds har Hamer vist en vei som også *er* mulig i Norge. Han er nok et tydelig signal på den vesentlige suksessfaktoren auteur-statusen faktisk er internasjonalt. En suksessfaktor den norske filmbransjen og filmkulturen ikke legger særlig til rette for.¹⁰³

¹⁰³ De senere årene har riktignok Norsk Filminstitutt igangsatt ordninger som skal bedre de forholdene. Eksempelvis VIP-stipendet som går til kunstnerisk fordypning og utvikling av etablerte regissører, hvor seks regissører i året vil motta 200 000 kroner. I tillegg har NFI lansert en nyordning

AVSLUTTENDE DEL

10. Sammenfatning og andre perspektiver

10.1 Internasjonale suksessfaktorer

Vi har nå studert både norske og utenlandske filmer som har gjort suksess på fire forskjellige fronter, samt drøftet filmene i forhold til to vesentlige differensieringsfaktorer på den internasjonale filmarena. Hva har vi så lært? Er det mulig å definere suksessfaktorer for internasjonal suksess?

Hva gjelder suksess på de gjeveste festivalene og Oscar-utdelingen var det lettest å se distinkte kjennetegn ved festivalfilmene. Filmene som har vunnet de gjeveste prisene bryter med klassisk fortellende film. De fremstår som mer tvetydige og skiller seg hovedsakelig ut i forhold til narrasjon og identifikasjon. De innbyr med det ikke til en like stor innlevelse fra seeren og filmens overordnede tematikk blir med det viktigere enn filmens konkrete plot og karakterenes skjebne. Dette sammenfaller bra med at filmene behandler en seriøs tematikk, uten å benytte seg av virkemidler som humor og 'spectacle'. Disse egenskapene setter filmene i sammenheng med "art cinema" og den europeiske filmtradisjonen. Særlig filmer som forholder seg til konvensjoner knyttet til "den europeiske realismen" er fremtredende blant festivalprisvinnerne. Vinnerne av Oscar for beste fremmedspråklige film skiller seg tydelig fra disse filmene og er mer klassisk fortalt – hvor innlevelse og tydelig og klar kommunikasjon preger formen. Hva gjelder filmenes tematikk er det mer samstemt hvor behandling av (sær)nasjonal problematikk er fremtredende. Det er også påfallende at flere av filmene romantiserer et tradisjonelt liv i pakt med naturen fremfor moderniteten og det urbane livet. Disse skildringene av nasjonal problematikk og plassering i naturen henger sammen med filmmediets eksotiske potensial – en vesentlig konkurransefordel for nasjonal film. Basert på festivalvinnerne viser det seg at filmenes særnasjonale uttrykk og tematikk kan føre filmene langt, da eksempelvis *Tuyas to ektemenn* og *Grbavica* har vunnet Gullbjørnen til tross for at de i motsetning til andre festivalpris-vinnere ikke bærer særlig mange likhetstrekk med "art cinema".

Filmene som har hatt stor suksess på europeiske kinoer gir et mer uoversiktlig og variert bilde enn prisvinnerne. Jeg tok tak en type film som var den mest fremtredende i

hvor de pakkefinansierer opptil 3 filmer for utvalgte regissører. I første tildeling ble Erik Poppe med *Paradox* og Sara Johnsen med *4 ½* tilbudt en slik ordning. De er nå sikret finansiering til tre filmer med kunstnerisk frihet. Det gir kontinuitet og muligheten til å dyrke et personlig uttrykk og kunstneriske visjoner. Det må sies å være et godt tiltak i jakten på norske *auteurs* (www.nfi.no).

utvalget. Filmer som kombinerte drama og komikk, fortalt i et leket formspråk. Filmene inneholder tydelige trekk fra ”art cinema”, men i motsetning til festivalprisvinnerne benytter disse filmene slike virkemidler på en overfladisk måte. Allikevel trekker det fokus mot filmens form og tilblivelse, og skiller seg med det fra klassisk fortalt film hvor usynliggjøring av formen er gjeldende prinsipp. Filmenes form er elegant og leken, samtidig som grunnmuren er basert på en klassisk dramaturgi, forbundet med Hollywood-film. Noe som kan føre til en ’dobbel nytelse’, hvor man nyter både filmens form og uttrykk, altså fremstillingen, samtidig som man tillater seg en naiv innlevelse i filmenes konvensjonelle dramaturgi. Denne innlevelsen blir forsterket av hvordan filmene innbyr til et særdeles sterkt engasjement i én protagonist, som kan sees på som et utskudd i samfunnet – som på et eller annet vis er annerledes og ikke en typisk filmhelt. Jeg kom frem til at filmene kunne stå som en ”europeisk populærfilm” som skilte seg både fra klassisk Hollywood-film og den mer seriøse festivalfilmen. Den differensierer seg fra Hollywood-filmen ved synliggjøring av formen, en særegen stil og ved at de fremhever nasjonale særtrekk som gjør at de beholder sin nasjonalitet – tilstedeværelsen av nasjonale kjennetegn er svært fremtredende blant de europeiske kinosuksessene. Til forskjell fra festivalfilmen spiller filmene mer på identifikasjon med karakterene og engasjement i handlingstråder, samt at de innehar mye humor. De søker i større grad å behage seeren – fortalt i et språk som på overflaten skiller seg fra den klassisk fortalte filmen. Felles for både festivalprisvinnerne og kinosuksessene er sterk tilstedeværelse av regissører som kan omtales som auteurer. Filmene uttrykker en personlig stemme, samtidig som suksessen også kan forklares i regissørens status som gir filmen et varemerke og en kvalitetsgaranti. Mens *4 måneder, 3 uker og 2 dager* og *Italiensk for begynnere* er eksempler på filmer som er en del av en *filmbølge* og med det har kortere vei til suksess.

Å oppnå suksess innen nisjer er også en stor del av spillefilmens potensial på den internasjonale arena. Grunnet norsk films nylige oppblomstring innen horror-sjangeren var den type film mitt fokus innen nisjefilm. Elementer som å søke det ekstreme – gjerne innen ”gore” og kontroverser tilknyttet tabu – samt å appellere til tilskuerens sjangerkunnskap kan sees på som suksessfaktorer innen nisjefilm, og da særlig horror-film. Her er også det nasjonale særpreget av stor betydning. De norske filmene som har gjort suksess viser tydelig dette da de i stor grad eksotiserer særnorske elementer, som gir nisjefilmene en annerledes vri.

Reprise kan sies å ha oppnådd suksess innen det jeg har omtalt som den fjerde suksesskategorien; *Å vinne mange mindre priser og å oppnå stor anerkjennelse og popularitet i filmmiljøer og filmtidsskrifter*. Gjennom en analyse av filmen drøftet jeg hvorfor nettopp den

har fått så mye internasjonal oppmerksomhet. Elementer av drøftingen kan fungere generaliserende og det er klart at *Reprise* kombinerer egenskapene til suksesser i de tre andre kategoriene. Den har en avansert og tvetydig form, samtidig som den innehar mye humor og en lett og fengslende tone. Videre har den en spesifisert målgruppe som kan sette pris på elementer ved filmen som skiller seg fra en generell vurdering – altså at den på et vis også henvender seg til en nisje. Men filmens andre egenskaper gjør også at den har generell appell også utenfor den spesifiserte målgruppen. En slik kombinasjon kan også være gjenkjennelig i eksempelvis den svenske *La den rette komme inn*, som også har oppnådd stor suksess innen denne kategorien.

Tilbake til spørsmålet i innledningen; kan vi utefra disse studiene definere noen suksessfaktorer for internasjonal suksess? Tja, vil jeg svare på det spørsmålet. Jeg har påvist gjennomgående kjennetegn ved filmer som gjør suksess på de ulike frontene internasjonalt, men hvorvidt konklusjonene er generaliserbare må vurderes. Jeg har kombinert bredde og dybde i tilnærmingen til de ulike filmene noe som burde gi et godt grunnlag for generalisering, men det er viktig å ta med seg at når man søker årsakssammenhenger, både med kvantitativ og kvalitativ tilnærming, er det en mulighet for at et fenomen kan ha flere årsaker (Østbye, m.fl. 2007:241). Vi kan med det ikke slå i bordet med konkrete faktorer som vil gi en film internasjonal suksess. Likevel har vi lært noe om hva slags filmer som oppnår suksess og hvilke egenskaper som har appell på ulike fronter på den internasjonale arenaen. Suksessfaktorene jeg har kommet frem til er således perspektiver som kan være verdt å ta med seg videre og som det er interessant å vurdere norsk film i lys av. Vi har ulike filmatiske egenskaper som stikker seg ut på de forskjellige frontene, samtidig som det *nasjonale* og regissørens eventuelle auteur-status er vesentlige differensieringsmuligheter for nasjonal film i konkurranse med Hollywood, engelskspråklige storproduksjoner og hjemlig film i de respektive landene.

10.2 En refleksjon om totalbildet av norsk film fra 2005 til 2010 i lys av suksessfaktorene

Hvis vi tar med oss perspektivene fra kapitlet over og studiene jeg har gjennomført hittil så er ikke Norges totale filmproduksjon særlig overensstemmende med internasjonale preferanser. Jeg har trukket frem og analysert utvalgte norske filmer som har hatt suksess, de har i stor grad underbygget gyldigheten av suksessfaktorene. De utvalgte norske filmene står derimot frem som unntak i den norske filmproduksjonen. I stor grad grunnet at et fåtall norske filmer tar i bruk elementer fra ”art cinema” eller fremstår som auteurfilmer. Vi har i perioden 2005 til 2010 lansert 99 norske filmer på kino i Norge. Jeg har tidligere sett nøye på *Den brysomme*

mannen, O'Horten, Død snø, Reprise og *Nord* som alle på hver sin måte innehar enkelte av suksessfaktorene jeg har kommet frem til. I brorparten av de andre filmene er disse faktorene fraværende.

I særlig grad er faktorene som gir filmen potensial på de store festivalene fraværende. Utefra mine vurderinger er det kun 10 av disse 99 filmene som i noen som helst grad kan sies å utfordre den klassisk fortellende filmens konvensjoner, med en annerledes form eller stil, eller som kan karakteriseres som "art cinema" grunnet regissørens praksis som en auteur.¹⁰⁴ *Engelen og Respekt* (Joner 2008) gjør det i den grad at de står i en mellomposisjon mellom virkelighet og fiksjon, mens *Lønsj* og *Kommandør Treholt og Ninjatroppen* til en viss grad utfordrer narrativ kausalitet og entydig kommunikasjon. *Iskyss* gjør det i den grad at den er en tydelig auteurfilm, samtidig som den har en tvetydig kommunikasjon og er sterkt stilisert. *Nokas* er en film som har en bevisst bruk av forholdet mellom innhold og form. Filmen har opplagte "art cinema"-elementer som mangel på protagonist og kontinuerlige narrative brudd som bryter med tilskuerens innlevelse – den har flere likhetstrekk med realistiske filmtradisjoner. De resterende fire filmene er de allerede analyserte *Den bryssomme mannen, Reprise, O'Horten* og *Hjem til jul*.

Når det gjelder suksessfaktorer for kinosuksess er det derimot flere filmer som passer overens. Særlig i forhold til koblingen mellom humor og dramatikk, samt skildring av personer som kan sees på som sosiale utskudd. I særdeleshet passer *O'Horten, En ganske snill mann* og *Nord* overens med denne profilen. Gyldigheten av suksessfaktorene underbygges av disse filmene som har gjort det bra på kino i utlandet. Kombinasjonen av humor og drama, samt protagonister som kan karakteriseres som utskudd er egenskaper som brer seg godt ut i den totale norske filmproduksjonen, med andre eksempler som *Fatso* (Frölich 2008) og *Lange flate ballær*. Det er imidlertid et fåtall av filmene som har en særegen stil eller trekker fokus mot sin form, noe som kan gjøre at de i større grad blir anonyme utenlands. Vi så at det kunne være viktig for nasjonale filmer å differensiere seg som "art cinema" på det internasjonale markedet. Blant sjangerfilmene vi produserer innehar noen av dem særnorske elementer som gjør at de har en appell utenlands, men også her er brorparten anonyme i den store sammenhengen. Nettopp det nasjonale med bruk av vinterlandskap og snø er noe vi ser i mange av de norske filmene som når ut, men faktisk er det kun 18 av de 99 filmene som primært foregår om vinteren med flere utendørsscener eller som har spektakulære scener i vinterlandskap.

¹⁰⁴ Se vedlegg 2

På et generelt grunnlag kan vi si at norske filmer som ikke utfordrer den klassisk fortellende filmens konvensjoner, har en særegen stil eller innehar eksotiske elementer ikke har særlig potensial utenlands. Heldigvis finnes det her flere unntak, som *Elling* og *Kunsten å tenke negativt*, selv om det også her kan argumenteres for en realistisk stil gjennom ”nakne” og naturlige fremstillingen. En original og god historie *kan* sende en film ut på den internasjonale arena, men det er snarere unntaket enn regelen. En nasjonal filmproduksjon er primært tilstede for det hjemlige publikummet noe som synliggjøres gjennom en generell satsning mot et bredt publikum. Det ser vi gjennom de aller fleste norske filmers usynlige form, tradisjonelle karaktergalleri, konvensjonelle treakter-dramaturgi og ”redundant” narrasjon.

Det at norsk film i større grad enn tidligere har klart å trenge seg inn på det amerikanske markedet kan sees på som et uttrykk for en norsk filmindustri som på 2000-tallet har beveget seg mot en mer amerikansk og markedsstyrt modell. Vi lager lite auteurfilm, og filmer inspirert av ”art cinema” hører til sjeldenhetene. Det synliggjøres av at få filmer markerer seg på store internasjonale festivaler. Vi har derimot en voksende bølge av sjangerfilmer, som blant annet har blitt lagt merke til i USA, men som tradisjonelt ikke er den vanligste veien utenlands.¹⁰⁵ Bransjen leverer solide filmer med jevnt over god kvalitet. Med unntak av *Max Manus* er det ikke enkelte storfiler som skiller seg ut, men et stort antall filmer som oppnår solid nasjonal suksess. Internasjonalt blir de fleste filmene solgt til enkelte land, nær halvparten får en eller annen form for kinodistribusjon utenlands, og omtrent like mange vinner minst én internasjonal pris. De store høydepunktene og de unike filmene kommer derimot sjelden – og det er nettopp de filmene som har størst mulighet til å kapre et internasjonalt publikum eller de store festivalene. Samtidig kan vi se en tendens til at enkeltfilmene – i likhet med rikspolitiske mål – søker *både* kunstnerisk anerkjennelse og profitt. Det kan være synlig ved nærlesning av filmene, men også ved statistikk hvor vi ser jevnt høye besøkstall og et terningkastsnitt som oftest ligger rundt 4. Spesielt synlig ved et nærmere blikk på enkeltfilmene er en tendens til å gjøre de tunge dramaene lettere ved å tilføre komikk, mens høyt tempo og overtydelig narrasjon har blitt generelt gjeldende for å holde på publikum.¹⁰⁶ Som hintet frem på ovenfor så kan denne mellomposisjonen mellom børs og katedral, gjøre filmene mer uinteressante i et internasjonalt perspektiv – hvor skillet mellom det kunstneriske og det kommersielle ofte er mer distinkt. Totalt sett kan vi likevel

¹⁰⁵ Artikkel om den norske sjangerbølgen i Wall Street Journal:

<http://online.wsj.com/article/SB127983224313020091.html>

¹⁰⁶ Overtydelig narrasjon som i det engelske begrepet ”redundant narration”.

summere opp med at norsk film produserer enkelte filmer som passer godt inn bildet av internasjonale publikumssuksesser og nisjefilm-suksesser, mens filmer som inneholder suksessfaktorer fra prisvinnerne bortimot er fraværende i norsk film mellom 2005 og 2010.

10.3 ”Den norske suksessen”

Vi har sett norsk film i lys av generelle internasjonale suksessfaktorer, og for så vidt funnet ut at de norske suksessene i stor grad underbygger suksessfaktorene. Allikevel er det interessant å se fellestrekk kun mellom de norske filmene som når ut. Hva er det som fører de norske filmene ut? Hva er vi gode på i forhold til preferanser på den internasjonale arena? Utefra de fire kriteriene for internasjonal suksess ønsker jeg å trekke frem disse filmene i perioden 2005 til 2010; *Den brysomme mannen*, *Reprise*, *Fritt vilt*, *Kunsten å tenke negativt*, *O’Horten*, *Død snø*, *Nord*, *Keeper’n til Liverpool*, *Trolljegeren*, *En ganske snill mann*, *Sykt lykkelig* og *Hjem til jul*.¹⁰⁷ Disse 12 filmene har hatt varierende grad av suksess, men har alle markert seg i en eller annen grad i henhold til suksesskriteriene jeg har satt opp.¹⁰⁸ Dette utvalget danner med det et bilde på hva slags filmer vi produserer her til lands som blir møtt med interesse utenfor våre grenser.

Av disse finner vi tre sjangerfilmer, med en eksotisk og særnorsk vri. Der *Fritt vilt* fremstår som konvensjonell, *Død snø* som original med humoristisk sjangerlek og *Trolljegeren* er spektakulær og til dels nyskapende innen en subsjanger. De fremstår som relativt forskjellige, men det som binder dem sammen er deres aktive eksotisering av *det norske*. Videre finner vi en relativt homogen gruppe filmer, som kan settes i sammenheng med min drøfting av ”et norsk varemerke” og med visse likheter med suksessfaktorer jeg har kommet frem til for kinosuksess i Europa.¹⁰⁹ I *O’Horten*, *Den brysomme mannen*, *Nord*, *Kunsten å tenke negativt*, *En ganske snill mann*, *Hjem til Jul* og *Sykt lykkelig* finner vi en historie som sentrerer rundt én annerledes protagonist.¹¹⁰ Annerledes på den måten at de er rare, sosiale utskudd, tafatte og/eller på et vis mislykkede. De er typiske anti-helter som vi

¹⁰⁷ *Keeper’n til Liverpool* er en barnefilm, en type film som ikke har blitt særlig fokusert på i oppgaven, dermed vil den heller ikke bli berørt videre her.

¹⁰⁸ Det gjelder deltagelse på de største internasjonale festivalene, samt vinne gjeve priser, godt besøk på utenlandske kinoer (i denne sammenheng satte jeg grensen på 100 000 besøkende i eur36), stor oppmerksomhet og suksess innen nisjemiljøer og generell stor anerkjennelse og popularitet internasjonalt. Hva gjelder *Trolljegeren*, *En ganske snill mann*, *Sykt lykkelig* og *Hjem til jul* er ikke endelige tall for internasjonalt salg og kinodistribusjon tilgjengelige, men vi har gode indikasjoner på at de har gode tall i norsk kontekst. *Trolljegeren* ble blant annet sett av hele 74 000 i åpningshelgen i Storbritannia (Enlid 2011).

¹⁰⁹ Se kapittel 7.5 ”Norske varemerker?”

¹¹⁰ I *Hjem til jul* er det jo flere hovedpersoner, men filmen innehar allikevel flere av de samme egenskapene.

etablerer et sterkt engasjement i og sympati for – på samme måten som i de europeiske kinosuksessene. I likhet med de kombinerer også disse filmene humor og dramatikk, og flere av dem er sterkt stiliserte. Felles for flere av dem er også skildringen av Norge som et kjølig og grått samfunn, med små og underlige mennesketyper. Det bringer igjen fokus til det *nasjonale*, ved at de fremstiller Norge som et fjernt land, lang nord – enten med mye åpent landskap og natur, eller med en grå og kjølig byfremstilling. Man kan si at filmene gjennom miljø- og karakterskildring innfrir utenlandske stereotype forventninger om Norge. Videre innehar de egenskaper som generelt er populært i europeiske kinofilmer, som også kan understrekes i den tørre og/eller intellektuelle humoren og et relativt tregt tempo med fokus på detaljer fremfor narrativ fremdrift. Gjennom sine filmatiske egenskaper og tydelige nasjonalitet setter de seg naturlig i sammenheng med europeiske kinosuksesser og ikke-engelskspråklige filmer som generelt tilkaller oppmerksomhet internasjonalt.

Reprise har også visse likhetstrekk med disse filmene, men skiller seg ut med en mer utfordrende og avansert form og ikke like stort fokus på én annerledes karakters skjebne eller eksotisering. *Reprise*, *Den brysomme mannen* og filmene til Bent Hamer er de som i størst grad hører innunder den fjerde suksesskategorien jeg har skissert. *Reprise* og *Den brysomme mannen* innehar egenskaper som at de er formmessig interessante og gjennom treffende satire og innsikt formidler de noe om vår samtid i den vestlige verden – et budskap som er universalt, fortalt på en original måte. Det samme kan også sies om Bent Hamers filmer, men de når frem i denne kategorien i stor grad grunnet Hamers status som en auteur. Internasjonale filmmiljøer har en auteuristisk innfallsvinkel på sin filminteresse, særlig hva gjelder nasjonal og europeisk film, og følger filmene til Hamer og ser dem i et auteur-perspektiv.

Det vi uansett kan lese ut av dette er at det er mulig å se en rød tråd i våre suksesser, eller rettere sagt to røde tråder, med *Reprise* som et lite unntak. Dramakomedier som skildrer tafatte anti-helter i et *norsk* miljø og norske, eksotiske vrier på amerikanske populærsjangerer. Denne første kategorien har vært moderate suksesser både på festivaler og på det internasjonale kinomarkedet. Her skal det nevnes at et fåtall av filmene har kjempet om eller vunnet de gjeveste prisene, men vært tilstede på flere festivaler og vunnet mindre priser. I den sammenheng er det relevant å tilføye at norske filmers vei til et utenlandsk kinomarked i størst grad er gjennom festivalnettverket – og en viss festivalsuksess er de fleste tilfeller et premiss for kinosuksess, selvfølgelig med enkelte unntak. Den andre kategorien henvender seg i stor grad til et verdensomspennende nisjepublikum, hvor USA har blitt et viktig marked – både da det er et stort marked for slik film og fordi oppmerksomhet videre i verden i stor

grad kommer gjennom anerkjennelse i USA for filmer innen eksempelvis horror-nisjen som disse filmene hører innunder.

10.4 Suksess i Norge – suksess i utlandet?

Suksess kan måles på to måter; inntjening og anerkjennelse. I Norge gjelder det gjennom salg på kino og dvd eller gjennom kritikker i pressen og evt. ved å bli anerkjent med priser på Amanda-prisutdelingen eller ved andre nasjonale utmerkelser. Det blir ofte sagt at filmer som slår til internasjonalt vanligvis er lite suksessfulle på hjemmebane, altså at det ikke er korrelasjon mellom suksess hjemme og suksess ute, snarere tvert i mot. Men hvordan stiller det forholdet seg egentlig når vi ser på norsk film de siste 6 år?

De tre mest kritikerroste filmene i denne perioden er *DeUsynlige* (Terningkast-snitt på 5,25), *Upperdog* (5,2) og *En ganske snill mann* (4,93). De tre mest sette voksenfilmene er *Max Manus* (1 161 855), *Kautokeino-opprøret* (343 899) og *Elsk meg i morgen* (309 339). Vinnere av Amanda for beste film i denne perioden er *Slipp Jimmy fri* (Nielsen 2006), *Reprise*, *Mannen som elsket Yngve* (Kristiansen 2008), *Max Manus* og *Upperdog*. På det norske markedet er det ikke store distinksjoner mellom disse tre suksessfrontene, de som topper de ulike har også gjort det godt på de andre. I dette utvalget med ett solid unntak, Amandapris-vinner *Reprise* (som også ligger på fjerdeplass i oversikten over terningkastsnitt) som ikke gjorde det særlig bra på kino med i underkant av 50 000 besøkende.

Ved et kjapt overblikk ser vi at det kun er to av filmene i dette utvalget som jeg har drøftet i forbindelse med norsk utenlandssuksess, nemlig *Reprise* og *En ganske snill mann* som begge har markert seg blant annet på festivaler. De to mest kritikerroste filmene har ikke lyktes like godt på den internasjonale arena. *DeUsynlige* har vunnet fem internasjonale priser, blant annet 'beste spillefilm' og publikumsprisen ved Hamptons International Film Festival i USA. Etter oppmerksomheten ved denne festivalen kjøpte det amerikanske filmselskapet Warner Bros rettighetene til å lage en amerikansk ny-innspilling av filmen (Kleppo 24.10.2008). Filmen ble solgt til hele 22 land, og har blitt sett av 81 166 fordelt på ti land i Eur36. *DeUsynlige* kan med det karakteriseres som relativt suksessfull internasjonalt. *Upperdog* som kanskje var en enda større nasjonal suksess, med fem Amandapriser og 111 974 besøkende på norske kinoer, har derimot ikke slått til utenlands. Foreløpig har vi ikke sett

noen tegn til suksess og oppmerksomhet internasjonalt, rent bortsett fra Grand Prix ved den nordiske festivalen i Rouen og en pris ved en mindre festival i Russland.¹¹¹

De to mest besøkte filmene i denne perioden, *Max Manus* og *Kautokeino-opprøret*, har begge blitt solgt til en rekke land (henholdsvis 40 og 45 + Latin.am.), men det har allikevel ikke ført til noen nevneverdig suksess. *Max Manus* har gått på kino i fire land som til sammen har samlet 42 819 seere, mens *Kautokeino-opprøret* har blitt sett av 19 157 fordelt på to land. *Elsk meg i morgen* har også blitt solgt til en del land, men har ikke fått kinodistribusjon. Hva gjelder utenlandssalget for disse tre filmene, som for alle filmene har vært bra, så har nok de internasjonale rettighetene i større grad blitt brukt til visning på fjernsyn, eventuelt har de fått en dvd-utgivelse slik som blant annet *Max Manus* har fått i Storbritannia. Blant disse publikumsfilmene er det helt klart *Max Manus* som har fått mest internasjonal oppmerksomhet, men suksessen må også her sees på som moderat eller liten – særlig sett i forhold til suksessen i Norge. Når en film får en slik overveldende suksess på hjemmebane som *Max Manus* er det naturlig å tro at det i seg selv bidrar til internasjonal oppmerksomhet.

Til slutt kan vi se på de fem filmene som har vunnet beste film ved vår egen prisutdeling, Amandaprisen. Animasjonsfilmen *Slipp Jimmy fri* ble spådd en stor internasjonal suksess, og ble parallelt laget i en engelskdubbet versjon med stjerner som Woody Harrelson på rollelisten. Suksessen uteble i stor grad utenfor Norges grenser, men filmen vant prisen for beste film på den store animasjonsfilm-festivalen Annecy, som er en av NFIs prioriterte filmfestivaler. Det er med andre ord en gjev pris for animasjonsfilm, men det førte ikke til noen videre suksess. *Reprise* er som nevnt en av våre større internasjonale suksesser i denne femårsperioden, derfor er det jo også verdt å merke seg at den er den filmen i dette utvalget av nasjonale suksesser som har klart dårligst besøkstall på norske kinoer. *Mannen som elsket Yngve* gjorde det derimot sterkt på norske kinoer med 174 752 solgte billetter, og fikk i tillegg til fire Amanda-statuetter god mottakelse i norsk presse. I likhet med andre nasjonale suksesser har den blitt solgt til en rekke land, uten at utenlandssalget har ført til videre suksess. Den er kun satt opp på kino i Danmark i Eur36, hvor kun 1 953 personer kjøpte billetter. Den har vunnet fire internasjonale priser, men alle av mindre betydning. Videre har *Max Manus* og *Upperdog* vunnet Amanda som jeg ovenfor har oppsummert med henholdsvis moderat og ingen internasjonal suksess.

Som vi ser med dette er det ingen naturlig korrelasjon mellom suksess i Norge og suksess i utlandet, men at det snarere er motsatt blir også feil å fastslå. Selv om det i visse

¹¹¹ Her må jeg ta et forbehold om at filmen er såpass ny, slik at ting fortsatt kan skje – særlig med tanke på distribusjon.

tilfeller kan virke slik; *Kunsten å tenke negativt* som det mest spesielle tilfellet fikk blandede kritikker i Norge med et terningkastsnitt på 3,125 og ble kun sett av snau 35 000 på norske kinoer. Samtidig er den blant de aller mest suksessfulle filmene internasjonalt i denne perioden med prisen for beste regi ved Karlovy Vary og over 135 000 besøkende på kino i Eur36. Andre utenlandske publikumssuksesser som *O'Horten* og *Nord* ble også svært dårlig besøkt på kino i Norge. De fikk riktignok bedre kritikker i mediene – selv om de heller ikke var til å hoppe i taket av. Samtidig har vi jo sett at de færreste av de nasjonale suksessene har vært særlig suksessfulle i utlandet. Dette er ikke noe nytt eller uvanlig fenomen, da ikke-engelskspråklig film svært sjelden vil tilkalle seg det store publikummet i utlandet. Det er heller de mindre og litt unike filmene som overhodet tilkaller seg et internasjonalt publikum, filmer som ofte blir for smale også for et stort nasjonalt publikum. Et vesentlig moment i den sammenheng er at i utlandet blir alle norske filmer uansett ansett som smale – derfor har de å gjøre med et helt annerledes publikum med andre preferanser. Mer overraskende kan det være at filmer som flopper på kino og i tillegg får dårlige kritikker gjør det bra internasjonalt. Men det kan ha med å gjøre at filmer som splitter kritikerne ofte er spesielle og/eller provoserende og det kan i seg selv være en kraft som gir oppmerksomhet – som i tilfellet *Kunsten å tenke negativt*. I de fleste tilfeller i denne seksårsperioden så har riktignok filmene som har gjort det bra internasjonalt fått god kritikk i Norge, mens publikumstallene derimot ofte har vært lave. I denne sammenheng skal vi riktignok ikke glemme at det som kanskje er Norges største internasjonale suksess gjennom tidene, *Elling*, også var en enorm suksess her hjemme med 776 567 besøkende på kino.

Oppsummert kan vi si at det verken er korrelasjon eller omvendt korrelasjon i forholdet nasjonal suksess og internasjonal suksess. Vi kan snarere si at det ikke er noen særlig sammenheng mellom suksess på de to forskjellige frontene – og at en nasjonal suksess overhodet ikke behøver å bety at filmen vil bli en internasjonal suksess. Markedene er rett og slett helt forskjellige – og særlig det internasjonale kan være vanskelig å spå. Selv om korrelasjon/omvendt korrelasjon er sprikende i forhold til suksess hjemme og ute er det noen tydelige forskjeller på markedene det er verdt å ta med seg videre. I Norge får alle norske kinofilmer god pressdekning, er synlige og henvender seg naturlig til den norske befolkningen på samme måte som Hollywood-filmen. Behovet for å differensiere seg og skille seg ut er ikke like stort. Konvensjonelle, gode filmer, uten særlig særpreget, blir anerkjent og når sitt hjemmepublikum. Men på utenlandske markeder blir behovet for slik film dekket av hjemlig og amerikansk film, samtidig som de naturlig nok ikke blir interessante for filmfestivalene da de søker filmer som skiller seg ut i mengden. Nåløyet utenlands er med det

veldig trangt og norsk film er nødt til å differensiere seg gjennom eksempelvis en utfordrende og/eller nyskapende form, særegne nasjonale spor eller en auteurs særtrekk. *Upperdog* står som et bra bilde på en film som i Norge blir sett på som god og populær, men som faller igjennom internasjonalt.

10.4.1 *Upperdog* – hyllet i Norge, ignorert i utlandet¹¹²

Upperdog har opplagte kvaliteter som har blitt anerkjent hjemme i Norge. Som godt og naturlig skuespill, filmteknisk eleganse, med flott foto og harmonisk klipping som skaper et behagelig tempo, god og balansert bruk av musikk, en interessant historie og en balansert og subtil avrunding av flettverkshistorien.¹¹³ Dette er vurderinger av filmens generelle kvalitet, satt i særlig sammenheng med andre norske filmer. Slike egenskaper som her blir beskrevet som gode er derimot, som vi vet, ikke noe som i seg selv gjør at en ikke-engelskspråklig, nasjonal film høster anerkjennelse og interesse utenlands. Særlig i forhold til kjennetegn ved filmene som vinner de store festivalprisene faller *Upperdog* i gjennom.

I filmens flettverksstruktur blir vi i innledningen presentert for fire forskjellige karakterer, hvor deres personlighetstrekk og sosiale status settes i kontrast med hverandre. Det at karakterene er stereotypiske og representerer motsatte og ulike egenskaper ved mennesker i samfunnet underbygges tydelig av filmens miljøskildringer. Det kontrasteres mellom scener fra Oslo øst og den rike karakteren fra vestkanten hvor det klippes brått mellom scener fra en søppelfull bakgård med luskende katter og en liten hybel med ”hard rock”-musikk til et overdådig kontor med glassmalerier i vinduet og en perfekt stusset hvit puddel – disse scenene er akkompagnert av klassisk musikk. Karakterene er kanskje ikke karikerte i seg selv, men ved at de er satt i så tydelige motsetningsforhold fremhever det den følelsen. De tydelige personlighetstrekkene styrer handlingene karakterene gjør i filmen og de blir ikke satt på skikkelige prøver eller gjennomgår en interessant karakterutvikling. Karaterfremstillingen blir med det banal og overfladisk – vi møter ikke helhetlige, komplekse karakterer. Karakterene har kun enkelte egenskaper og blir begrenset til narrative funksjoner satt i system, noe som fører til et større fokus på plot enn på karakter.

¹¹² I tillegg til nevnte resultater i Norge har filmen vunnet fire kanonpriser ved Kosmorama, norsk filmkritikerlags filmpris, sølvklumpen for beste film kåret av norske kinosjefers forbund og filmen var Norges bidrag til Nordisk råds filmpris. Internasjonalt har filmen vunnet Grand Prix ved den nordiske festivalen i Rouen og beste film ved den mindre kjente festivalen Baltic Debut. Den er foreløpig kun satt opp på kino i Sverige hvor fattige 1 456 personer så filmen. Synopsis for filmen ligger vedlagt.

¹¹³ Egenskaper som blant annet blir fremhevet i disse anmeldelsene: Aftenposten:

<http://oslopuls.aftenposten.no/film/article250013.ece> og Dagbladet:

http://www.dagbladet.no/2009/08/24/kultur/film/filmanmeldelser/sara_johnsen/upperdog/7788118/.

Plot-oppnøstingen er det som blir interessant og som engasjerer seeren. Det er typisk for klassisk fortellende film at alt vi ser skal være med på å drive handlingen fremover. I *Upperdog* er handlinger, og som nevnt karakterer, begrenset til narrative funksjoner, hvor hver handling/hendelse er tilstede for å drive handlingen fremover mot filmens helhet og sluttløsning. Filmens plot og dramaturgi er også mer generelt nært knyttet til den klassiske filmens grunnstruktur. Hvor det i begynnelsen inntreffer en hendelse som danner protagonistens oppgave. Oppgaven blir ved motarbeidelse av en antagonist mer utfordrende enn forventet, da trenger protagonisten hjelp av en ”hjelper”. Protagonisten når så sitt mål, og belønnes også med romantisk lykke, basert på en romantisk parallellhandling (Engelstad 2008:25-26). Det er slående hvor tydelig *Upperdog* er bygd opp etter denne malen, med en protagonist (Yanne), en antagonist (Aksel), en hjelper (Maria) og et romantisk sideprosjekt (Per). Mot slutten smelter den vellykkede løsningen på Yannes ”oppgave” sammen med den romantiske lykken med Per til lykkelig slutt for filmen som helhet. Å se filmen på denne måten forenkler kanskje filmen noe, men det at filmens struktur er helt i tråd med den klassiske hollywood-filmen avslører på et vis filmen som enkel og overfladisk.

Det er også relevant i denne sammenhengen å trekke frem hvordan filmen, som i utgangspunktet har en alvorlig og tung tematikk, letter stemningen med bruk av komiske innslag. Etter alvor og dramatik kommer komiske og underholdende sekvenser som sørger for å behage tilskueren. Bruken av komikk letter det potensielle alvor og budskapet i filmen. Det endimensjonale karaktergalleriet, den konvensjonelle plot-strukturen, filmens overydelige narrasjon og dens letthet er elementer som kan være avgjørende for at filmen faller i gjennom internasjonalt – særlig i festival-sammenheng.¹¹⁴ Filmene er aldri skikkelig vond og unngår virkelige konfrontasjoner. Filmene berører på et vis temaene på en subtil måte og hvor det er helheten av de ulike historiene som skal gi et budskap. Men da alt annet i filmene er så overydelig og karikert fremstår det potensielt subtile som overfladisk, og passer med det godt inn i filmens underholdende profil som søker å behage tilskueren fremfor å utfordre.

Filmene ligner videre heller ikke særlig på de internasjonale publikumssuksessene jeg har jobbet med. De mangler en særegen og leken stil, som differensierer dem som ”art cinema” på det internasjonale markedet. De innbyr heller ikke til et spesielt sterkt engasjement i en særegen og original karakter. Ei heller føles de spesielt *norske*, som vi har sett har vært suksessfaktorer for andre publikumssuksesser. *Upperdog* verken innfrir

¹¹⁴ Her kan det nevnes at filmene ikke innehar noen av de 15 kjennetegnene ved ”art cinema” som jeg tidligere har skissert.

publikums forventninger med at filmen er norsk eller inneholder eksotiske og særnorske elementer. I *Upperdog* ser vi ikke et fnugg av snø, store deler av dialogen foregår på engelsk og kun én av de fire hovedpersonene er etnisk norsk. Oslo blir skildret som en storby, med typiske klasseskiller og selv om filmen forsøker å si noe spesielt om oss nordmenn fremstår tematikken som universell og internasjonal.

Upperdog fortjener kanskje heller å bli sammenlignet andre type kinosuksesser som de mer seriøse dramafilmene *Så som i himmelen* og *Etter bryllupet*. *Upperdog* har i likhet med disse en i utgangspunktet sterk tematikk med mye vonde og sterke følelser, men de to filmene er mye mer hardtslående, direkte og melodramatiske. Som sterke dramafilmer fetisjerer de nærmest menneskenes innerste og sterkeste følelser. Dette fører naturlig til en sterk innlevelse hos seeren som får en klassisk renselse – *katharsis* – av å se filmene. Det er ikke noe vi kjenner igjen i *Upperdog* som heller demper Alvoret og de sterke følelsene med humor og en subtil behandling av problemene, men som vist tidligere så mislykkes den med å si noe interessant og nyansert om tematikken den tar opp. Jeg avslutter denne drøftingen av *Upperdog* med et sitat fra en anmeldelse som kan summere opp en mulig årsak for hvorfor den ikke har hatt internasjonal appell;

Å kritisere *Upperdogs* forsøksvis mer sobre tilnærming kan sikkert oppfattes som urimelig, men når man omfavner så vanskelig problematikk er utfordringen å være enten interessant eller gripende, og for meg klarer ikke Johnsen noen av delene (Kristiansen 31.08.2009).

11. Avsluttende refleksjoner

11.1 Hva har vi lært? Hvordan kan norsk film markere seg sterkere internasjonalt?

Vi har vært inne på mange momenter som kan gi svar på dette evige spørsmålet, gjennom ulike suksessfaktorer som er skissert. Svaret på spørsmålet kan i stor grad summeres opp som følger: man må i Norge akseptere og anerkjenne film som en *kunst*.¹¹⁵ Med det medfølger en idé om at suksess ikke nødvendigvis måles i profit, at en film som uttrykk har verdi i seg selv, at man betrakter regissøren som en kunstner, at filmens eget språk i større grad blir diskutert og at man har en åpenhet for å utfordre det konforme. Dette gjelder for filmskaperne selv, produsenter, statlige instanser, presse og publikum – alle ledd i en films syklus. Dette viser seg i det internasjonale fokuset på *den personlige filmen*, filmer som er annerledes og/eller nyskapende, filmer som setter seg i et intertekstuelte forhold til filmhistorien og filmer som uttrykker viktige budskap forsterket av filmmediets egne språk. Disse filmene har en

¹¹⁵ Her er det viktig å påpeke at dette ikke er et angrep på norsk film. Da dette ikke nødvendigvis er det beste for norsk film generelt, men kun med tanke på internasjonal suksess.

kulturell verdi i seg selv, men samtidig gir det store internasjonale markedet muligheter for profitt selv om de nødvendigvis ikke har tjent godt på sitt hjemmemarked.

Å proklamere film som en kunstart kan høre gammeldags ut, men ved et blikk på den norske filmproduksjonen og filmkulturen virker det strengt tatt nødvendig. Regissør og litteraturviter Øystein Stene gikk nylig ut i Rushprint ut med et angrep på ”vår” betraktning av film som et massemedium fremfor kunstart.

På de fleste kulturarenaer stilles det ingen spørsmål rundt dette. Black Box teater, som de fleste regner for en ubetinget kunstnerisk suksess, har 10.000-20.000 publikummere i året, alle forestillinger inkludert. De færreste romaner har over tusen lesere, utover anmelderne, familie og venner (Stene 23.08.2011).

Han påpeker med det hvordan vi i motsetning til andre kunstarter måler filmsuksess i publikumsopplutning. Som også kan underbygges av NFIs etterhåndsstøtte som krever minst 10 000 solgte kinobilletter (ibid.). Dette leder til en tankegang hvor man med sin film ønsker å nå flest mulig. Det innbyr til prioriteringer og egenskaper som ikke kjennetegner ikke-engelskspråklige filmer som markerer seg internasjonalt – hvor publikumshensyn ikke går på bekostning av kunstneriske visjoner eller et ønske om å på en best mulig måte uttrykke et viktig budskap eller ta opp relevante spørsmål. Dette bringer oss igjen tilbake til den filmkulturelle dikotomien som har vært et gjennomgående holdepunkt i oppgaven. I Norge har vi i stor grad skapt en sfære som forholder seg til den siden av dikotomien som behandler filmen som underholdning. Hvor vurderingen av god/dårlig i stor grad fattes på bakgrunn av om dramaturgien fungerer, om historien er troverdig og om skuespillet er bra. Dette er egenskaper som spiller inn på muligheter for innlevelse i filmen, noe som ikke nødvendigvis er det mest relevante med et mer kunstnerisk syn på filmen.¹¹⁶ I særlig grad på festivalene, men også mer generelt i et internasjonalt perspektiv, er det nettopp den inngangsvinkelen som er gjeldende. I Norge produserer vi mange lignende filmer med like ambisjoner om anerkjennelse og profitt. Filmene fremstår med det som kompromisser mellom ideologiske og kapitalistiske motiver. En større åpenhet for en dikotomi i den norske filmkulturen vil kunne åpne for en type film som kan hevde seg bedre internasjonalt, da særlig på de viktigste festivalene, som samtidig er den fronten hvor norsk film sliter mest med å lykkes.

11.2 Den blasse middelvei

¹¹⁶ Gunnar Iversen har beskrevet det samme i sin frustrasjon over anmeldernes vurdering av *Iskyss* (Iversen 07.05.2009)

Majoriteten av norske filmer i perioden 2005 til 2010 kan sies å tilhøre den såkalte middelkulturen og med det henvende seg til ”den middelkulturelle smak”. Medieprofessor Espen Ytreberg har i *Samtiden* beskrevet Norge som et land der middelkulturen har nådd dominant status og marginalisert høy og lav kultur (2004:6). Den norske filmproduksjonens generelle profil og den norske filmkulturens behandling av den norske filmen underbygger i stor grad Ytrebergs påstand der de forener ”høykulturens løfte om vesentlige innsikter med lavkulturens løfte om moderat anstrengelse” (ibid:7). Norske filmer som oppnår stor anerkjennelse her hjemme fremstår som det Dwight Macdonald kaller en ”høykultur light” – en høykultur for folket hvor ”lettheter” og ”plattheter” blir kamouflert bak fakter som liksom skulle signalisere at det dreier seg om noe mer dyptloddende (ibid:8). Macdonald karakteriserer det i tydelige negative ordelag – noe som fra vårt ståsted ikke er nødvendig. Likevel er det svært relevant i norsk film hvor vi ser en gravitasjon mot midten – der ”det høykulturelle” må gjøre seg mer tilgjengelig og lett fordøyelig og ”det lavkulturelle” må legitimere seg gjennom å fremme en moral og et budskap. I dette bildet finnes det selvsagt unntak, men de store og mest synlige filmene passer godt inn. Professor Eva Bakøy beskriver det samme i en artikkel om filmkonsulentens rolle;

Å heve anseelsen til norsk film i kinopublikummets bevissthet, var den førende tanken. Medisinen mot misnøyen ble, dersom konsulentenes kvalitetskriterier legges til grunn, den drivende fortellingen med de sjarmerende karakterene hvor tydelighet i narrasjon og karakterutvikling var viktig. I dette ligger en dreining mot Hollywoodfilmens velprøvde estetikk. Men som bærere av kunstnerisk kvalitet var filmkonsulentene også opptatt av originalitet og den smale, personlige filmen. Slik ble grunnen lagt for et filmuttrykk preget av kompromisser mellom det kommersielle og personlige, det tydelig og det tvetydige. Sett fra publikums side innbyr dette til sjangerforvirring. De som kommer for å se en personlig film med tematisk kompleksitet og original stil blir ikke tilfredsstillt. Det blir heller ikke de som forventer en drivende Hollywoodfilm hvor sterke følelser ble satt i sving. (Bakøy ”under utgivelse”:16-17)

Både Bakøy og Ytreberg setter denne gravitasjonen mot midten i sammenheng med en norsk kulturpolitikk hvor likebehandlingsprinsippet rå og ”inkluderende” står som et nøkkelbegrep.

Filmer som fremstår som kompromisser mellom det kunstneriske og kommersielle faller på den internasjonale arena i en fallgrube mellom fugl og fisk – en arena som søker mer spissede filmer. Dette gjelder særlig for festivalfilmen, nisjefilmen og filmer som blir fanget opp og anerkjent av internasjonale filmmiljøer. Festivalene søker filmer som setter det kunstneriske foran det kommersielle, mens flere segmenter innen nisjefilm søker det øyeblikkelig tilfredsstillende – som kjennetegner lavkulturen. Derimot viser bildet av europeiske filmer som gjør internasjonal kinosuksess at det er et internasjonalt marked for

slike filmer som søker *både og* av kunst og tilgjengelighet – som jeg i mer filmatiske termer har kalt ”art cinema” og klassisk fortellende film. De har av blant annet Mette Hastrup blitt kalt en fruktbar kombinasjon mellom ”art film” og ”classical Hollywood film” (Haastrup 2005:282). Nettopp her ligger også forskjellen mellom disse europeiske suksessene og de norske filmene – kombinasjonen er mer knyttet opp mot filmatiske tradisjoner – en kombinasjon mellom to filmatiske uttrykksformer. I Norge er kompromissene mellom ”det høye” og ”det lave” mer knyttet mot det tematiske og innholdsmessige i et mer generelt perspektiv – som i Norge kanskje styres mer av litteraturens dominerende rolle. De europeiske kinosuksessene trekker fortsatt fokus mot filmens form og film som kunstart – det er nettopp det elementet de kombinerer med tilgjengelighet og letthet. Filmen som et medium og kunstuttrykk blir i Norge ikke diskutert nevneverdig verken av filmene selv eller i journalistikken og debatter. Blant annet understreket av Gunnar Iversen som kaller den norske filmkulturen *upersonlig* og savner en diskusjon av filmene med utvidete perspektiver en kun opplevelsen av filmen i seg selv (Iversen 07.05.2009).

På hjemmemarkedet har kombinasjonen mellom ”det høye” og ”det lave” vist seg å være ”den gyldne middelvei” skal vi måle suksess i publikumstall. I forhold til internasjonal suksess blir denne middelveien derimot blass og forsvinner i mengden. I likhet med stortingets filmpolitiske mål – som søker anerkjennelse, priser *og* et stort publikum hjemme og ute – ser det ut som filmene i denne gravitasjonen mot midten også søker både i pose og sekk. Noe som ikke er i overensstemmelse med den internasjonale arena som søker spissede, renskårne filmer som på et vis står ut – eller plasserer seg i en europeisk mer høykulturell tradisjon. Med et norsk fokus mot *enten eller* – i forholdet kunst/underholdning – i stedet for *både og* kunne det skapt en mer variert og interessant filmproduksjon og i større grad filmer som får internasjonal oppmerksomhet

11.3 ”Alle historier er fortalt”

I utgangspunktet er alle historier fortalt før. Så det jeg lurer på er hvorfor akkurat denne historien skal fortelles igjen? Og hvorfor bruke film til å fortelle den? Og hvorfor akkurat deg - hva tilfører du til denne historien?

Disse spørsmålene møtte håpefulle som søkte støtte til filmprosjekter av Kalle Løchen som var kortfilmkonsulent fra 2007 til 2010 (Blaa Trompet 18.06.2011). Perspektivet er svært relevant og Løchen utdyper det videre i et debattinnlegg om norsk film i *Vagant*; ”Hvis man erkjenner at alle historier er fortalt, (...) kan fokuset rettes mot historiefortelleren og de formbevisste grep hun eller han har for å formidle sitt budskap” (Løchen 2010:106). Dette

perspektivet virker enda mer treffende i en internasjonal sammenheng – hvor den audiovisuelle gjenskapelsen av en nasjonalt folkekjær roman, en kjærlighetshistorie med to nasjonalt kjente skuespillere eller en dramatisk skildring av en familie i oppløsning i seg selv ikke er interessant. Vi har lært at filmen må skille seg ut med egenskaper som er særegent for filmen som medium – særlig for å nå helt opp på europeiske festivaler, men også mer generelt på den internasjonale arena. Videre at det er viktig for et internasjonalt publikum og festivaljuryer å se en personlig stemme – en kunstner – som uttrykker seg med nettopp det mediet. Resirkulasjon av dramaturgiske modeller, hjernedød underholdning, kjente skuespillere og spektakulære effekter er enten uinteressant eller et behov som i overbærende grad blir dekket av Hollywood og/eller den hjemlige filmindustrien. Dette har vist seg synlig i studier av både norske og andre ikke-engelskspråklige filmer som har bemerket seg internasjonalt. Samtidig som det blir bekreftet av at gode norske filmer som *Limbo*, *Upperdog* og *Vinterkyss* ikke klarer å hevde seg i særlig grad utenlands – da de først og fremst er vellagede, men konvensjonelle, filmer med gode historier.

”Utrykket mister kraft fordi det er gjentagelse” skriver Søren Birkvad om *Upperdog* i et debattinnlegg om norsk film (Birkvad 2010:100). Nettopp derfor er det utfordrende å fremme spesifikke suksessfaktorer for norsk og annen ikke-engelskspråklig film på den internasjonale arena, fordi filmene som markerer seg er nettopp de som skiller seg fra gjentagelsen ved å stå frem som egenartede. Derfor er jeg nødt til – og det er strengt tatt også det riktigste – å benytte meg av vide betegnelser som ”art cinema”, fremfor å trekke frem konkrete filmatiske virkemidler, i en konkluderende fase. ”Art cinema” har vært et nøkkelbegrep i denne oppgaven da det både representerer en filmatisk tradisjon og en rekke filmatiske egenskaper – som kan settes i sammenheng med en stor del av ikke-engelskspråklige filmer som gjør internasjonal suksess. I Norge, derimot, kommer filmer som kan sees i sammenheng med ”art cinema” bare unntaksvis. De samme unntaksfilmene er i stor grad de som bemerker seg internasjonalt, om vi ser bort i fra nisjefilmene. *Iskyss* og *Nokas* er de eneste filmene som naturlig plasserer seg i sammenheng med ”art cinema”-tradisjonen som ikke har fått særlig internasjonal oppmerksomhet. Det er selvfølgelig flere faktorer som spiller inn på om en film blir en internasjonal suksess, som jeg har drøftet tidligere. I norsk kontekst er imidlertid ”art cinema”-premisset i stor grad fraværende og det er derfor naturlig å først og fremst fokusere på filmenes form. Brudd med formmessige konvensjoner er i seg selv også noe som gir større rom for å uttrykke økt tematisk innsikt. Dermed gir det mening i spørsmålet, om på hvilken måte norsk film kan markere seg sterkere internasjonalt, å konkludere i slike vide termer som at norsk film i større grad bør forholde seg til en ”art

cinema”-tradisjon for å lykkes i utlandet. Dette kan settes i sammenheng med Løchens perspektiv; Filmer som blir uttrykt gjennom en personlig stemme, som formidler budskapet på en måte som kun er mulig med filmmediet gjennom bevisste formgrep og som samtidig formidler historien på en annerledes måte. Så får vi samtidig ta med oss den positive trenden med norske sjangerfilmers internasjonale suksess, i stor grad knyttet opp mot et selvbevisst forhold til sjangeren og særnorske elementer som får en eksotisk effekt.

Avslutningsvis er det strengt tatt nødvendig å nevne at den internasjonale filmarenaen er så mangefasettert og variert – både i visningskanaler og type film som florerer – at min oppgave kun belyser aspekter ved feltet. Jeg har i hovedsak konsentrert meg om tradisjonelle arenaer som filmfestivaler, kinovisning og Oscar-prisen, men også nisjefilmer og andre anerkjente filmer er tatt i betraktning. Det har gitt et bredt og variert bilde og jeg håper jeg i denne oppgaven har klart å komme frem til og belyse relevante suksessfaktorer for norsk og annen ikke-engelskspråklig film på den internasjonale arena. En historie som etter det jeg vet *ikke* er fortalt på akkurat denne måten før.

VEDLEGG 1

LITTERATUR OG KILDER

Anderton, Ethan (10.06.2011): "Chris Columbus Gets remake Rights to Norwegian Film 'Troll Hunter'" på nettsiden www.firstshowing.net. Lokalisert: 12.06.2011 på internett: <http://www.firstshowing.net/2011/chris-columbus-gets-remake-rights-to-norwegian-film-troll-hunter/>.

Andrew, Dudley (2006): "An atlas of world cinema" i Dennison, S. og Lim, S.H. (red.): *Remapping World Cinema*. London: Wallflower Press.

Asbjørnsen, Dag (1999): *Dypt og grunnleggende overfladisk*. Oslo: Spartacus forlag AS.

Bakøy, Eva (Under utgivelse): "Dritten i midten" i Bakøy, Eva og Puijk, Roel (Red.) *Kvalitet i praksis. Film, fjernsyn og foto*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Bazin, André (2002): "An Aesthetic of Reality: Neo-Realism (1948)" i Fowler, Catherine (red.): *The European Cinema Reader*. London: Routledge.

Birkvad, Søren (2010): "Fem øjeblikk i nyere norsk film jeg ikke blir kvit" i (red.) *Vagant* nr. 4/2010, Bergen: Cappelen Damm.

Blaa Trompet (forfatter ukjent, 18.06.2011): "Intervju: Kalle Løchen" på nettstedet blaatrompet.blogspot.com. Lokalisert: på internett 10.10.2011: <http://blaatrompet.blogspot.com/2011/06/grimstad-2011-utg-2-lrdag-18-juni.html>

Bondebjerg, Ib og Redvall, Eva N. (2011): *A small region in a global world. Patterns in Skandinavian film and tv culture*, København: the European Think Tank on Film and Film Policy.

Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*, Madison: University of Wisconsin Press.

Bordwell, David og Thompson, Kristin (2003): *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill.

Bordwell, David og Thompson, Kristin (2008): *Film Art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.

Burr, Ty (12.06.2009): "O'Horten" i *Boston Globe*. Lokalisert: på internett 30.05.2011: http://articles.boston.com/2009-06-12/ae/29261454_1_o-horten-odd-horten-bent-hamer

Ciociu, Paul (29.05.2007): "Romanian film wins Palme D'Or" i *Southeast European Times*. Lokalisert: på internett 12.02.2011: http://www.setimes.com/cocoon/setimes/xhtml/en_GB/features/setimes/features/2007/05/29/feature-03

Chaudhuri, Shohini (2005): *Contemporary World Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Collis, Clark (23.10.2010): "25 Best Zombie Movies of All Times" i *Entertainment Weekly*. Lokalisert: 28.04.2011 på internett: http://www.ew.com/ew/gallery/0,,20310838_20308952,00.html#20681817
- Dargis, Manohla (28.03.2007): "Bounty From New Film Directors..." i *The New York Times*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://www.nytimes.com/2007/03/28/movies/28dire.html>
- Dennison, Stephanie og Lim, Song Hwee (2006): *Remapping World Cinema*. London: Wallflower Press.
- De valck, Marijke (2007): *Film Festivals - from European geopolitics to global cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Eco, Umberto (1992): "Postmodernism, Irony and the Enjoyable" i Peter Booker (red.): *Modernism/Postmodernism*. London og New York: Longman.
- Elsaesser, Thomas (2005): *European Cinema - face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Engelstad, Audun (2008): "Innledning til narrativ teori og filmanalyse" i Bakøy og Moseng (red.): *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Enlid, Vegard (28.09.2011): "Danskene elsker "Hodejegerne" i *Adresseavisen*. Lokalisert: 01.10.2011 på internett: <http://www.adressa.no/kultur/film/article1702123.ece>
- Felperin, Leslie (17.01.2007): "Joachim Trier – Teten Directors to Watch" i *Variety*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://www.variety.com/article/VR1117957586>
- Fowler, Catherine (2002): *The European Cinema Reader*. London: Routledge.
- Furulund, Mariann G. (2009): *De utvalgte. En historisk drøftelse av norske Oscar-kandidater 1996-2008*, Masteroppgave v/Høgskolen i Lillehammer.
- Haastrup, Helle Kannik (2005): "Popular European Art Film: Challenging Narratives and Engaging Characters" i Højbjerg, Lennard og Søndergaard, Henrik (red.): *European Film and Media Culture*. København: Museum Tusulanums Press.
- Harris, Mark H. (ukjent): "Zombie Movies 101" på nettsiden www.about.com. Lokalisert: 20.04.2011 på internett: <http://horror.about.com/od/horrormoviesubgenres/a/zombies.htm>
- Higson, Andrew (2000): "The limiting imagination of national cinema" i Hjort, M. og Mackenzie, S. (red.): *Cinema & Nation*. London: Routledge.
- Hjort, Mette (2000): "Themes of a nation" i Hjort, M. og Mackenzie, S. (red.): *Cinema & Nation*. London: Routledge.
- Iversen, Gunnar (1988): *Den franske nye bølge*. Oslo: Norsk Filmklubbforbund.
- Iversen, Gunnar (01.09.2008): "Regissørens avmakt" i *Dagbladet*. Lokalisert: på internett 13.04.2011: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/09/01/545384.html>

Iversen, Gunnar (07.05.2009): "Den norske filmens mirakler" i *Rushprint*. Lokalisert: på internett 13.04.2011: <http://rushprint.no/2009/5/den-norske-filmens-mirakler/>

Iversen, Gunnar og Solum, Ove (2010): *Den norske filmbølgen: fra Orions belte til Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget.

Jappée, Gjermund (03.12.2008): "Jakter på en norsk super-regissør" i *Dagbladet*. Lokalisert: 30.01.2011 på internett: <http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001080092123&tag=item&words=jakter%3Bp%E5%3Bnorsk%3Bsuper-regiss%F8r>

Jarvie, Ian (2000): "National Cinema: a theoretical assessment" i Hjort, M. og Mackenzie, S. (red.): *Cinema & Nation*. London: Routledge.

Jerslev, Anne (1993): *Kultfilm & Filmkultur*. København: Amanda.

Kleppe, Kristine (24.10.2008): "deUSYNLIGE blir Hollywoodfilm" på nettstedet www.abcnyheter.no. Lokalisert: på internett 19.08.2011: <http://www.abcnyheter.no/kultur/film/081024/deusynlige-blir-hollywoodfilm>

Klevjer Aas, Nils (2010): *Eksportundersøkelsen 2008 - norske kinofilms eksportverdi 2008*, Oslo: Norsk Filminstitutt: Informasjonsavdelingen.

Kristiansen, Lars Ole (31.08.2009): "Upperdogs problem" på nettsiden www.montages.no. Lokalisert: på internett 12.06.2011: <http://montages.no/2009/08/upperdogs-problem/>

Kristiansen, Lars Ole (08.11.2010): "Norsk films mangel på visuell identitet" på nettstedet www.montages.no. Lokalisert: på internett 03.05.2011: <http://montages.no/2010/11/norsk-films-mangel-pa-visuell-identitet/>

Larsen, Peter (2005): *Filmusikk: Historie, analyse, teori*. Oslo: Universitetsforlaget.

Larsen, Vegard (09.09.2006): "Triers mosaikk" i *Dagbladet*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001060071300&tag=item&words=triers%3Bmosaikk>

Larsen, Vegard (24.08.2009): "Drivende elegant" i *Dagbladet*. Lokalisert: på internett 12.06.2011: http://www.dagbladet.no/2009/08/24/kultur/film/filmanmeldelser/sara_johnsen/upperdog/7788118/

Levy, Emanuel (2001): *Oscar Fever: The History and Politics of the Academy Awards*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd.

Lim, Dennis (11.05.2008): "Cinematic life in Oslo (Where else?)" i *The New York Times*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://www.nytimes.com/2008/05/11/movies/11lim.html?ref=movies>

Løchen, Kalle (2010): "Alle historier er fortalt" i (red.) *Vagant* nr. 4/2010), Bergen: Cappelen Damm.

Marie, Michel (2003): *The French New Wave – An Artistic School*. Malden: Blackwell Publishing.

Mathijs, Ernest og Mendik, Xavier (2008): *The Cult Film Reader*. Maidenhead: Open University Press.

Miska, Brad (2009): Anmeldesle av *REC* (Balaguero, 2009) på nettsiden www.bloody-disgusting.com. Lokalisert: 15.01.2011 på internett: <http://www.bloody-disgusting.com/film/1475/review>.

Nestingen, Andrew (2005): "Aki Kaurismäki's Crossroads: National Cinema and the Road Movie" i Nestingen, A. og Elkington, T.G. (red.): *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press.

Nielsen, Lisbeth Overgaard (2006): "Nærhet og Distance. Lars von Trier: en performativ og (para)moderne auteur?" i *Norsk Medietidsskrift* (nr. 2, årg. 13). Oslo: Universitetsforlaget.

Nilsen, Richard (12.06.2008): "'Reprise'" i *The Arizona Republic*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://www.azcentral.com/ent/movies/articles/2008/06/12/20080612reprise.html>

Nordvik, Martin (24.01.2008): "Kjærlighetens karrige kår" i *Adresseavisen*. Lokalisert: 20.01.2011 på internett: <http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article1016747.ece>

PWC (2009): *Eksport av Norsk film 2002-2007 – en kort gjennomgang*, utført av PriceWaterHouseCoopers etter oppdrag fra Norsk Filminstitutt

Redvall, Eva N. (30.08.2007): "Kunstnerisk generationsfilm" i *Information*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://www.information.dk/145289>

Rommetveit, Ingrid (1993): "Film og intertekstualitet" i *Z Filmtidsskrift* nr. 3/1993. Oslo: Norsk filmklubbforbund

Rugg, Linda Haverty (2005): "Globalization and the Auteur: Ingmar Bergman Projected Internationally" i Nestingen, A. og Elkington, T.G. (red.): *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University Press.

Rushprint (forfatter ukjent, 24.10.2006): "Må en gang være den siste" i *Rushprint*. Lokalisert: på internett 12.01.2011: <http://rushprint.no/2006/10/ma-en-gang-vaere-den-siste/>

Schepelern, Peter (2005)a: "The American Connection. Inspiration and Ambition in the New Danish Cinema" i Højbjerg, Lennard og Søndergaard, Henrik (red.): *European Film and Media Culture*. København: Museum Tusulanums Press.

Schepelern, Peter (2005)b: "The making of an auteur. Notes on the auteur theory and Lars von Trier." i Grodal, T., Larsen, B. og Laursen, I.T. (red.): *Visual Authorship: Creativity and intentionality in media*. København: Museum Tusculanum Press.

Scott, A.O. (20.01.2008): "New Wave on the Black Sea" i *The Times Magazine* v/*The New York Times*. Lokalisert: 25.05.2011 på internett: <http://www.nytimes.com/2008/01/20/magazine/20Romanian-t.html?pagewanted=all>

Skotte, Kim (31.08.2007): "Den norske trier rammer plet med debutfilm" i *Politiken/ibyen.dk*. Lokalisert: 10.05.2011 på internett: <http://ibyen.dk/film/anmeldelser/ECE369367/den-norske-trier-rammer-plet-med-debutfilm/>

Smith, Murray (1999): "Endrede tilstander: karakter og følelsesmessig respons i film" i Fossheim, Hallvard J. (red.): *Filmteori*. Oslo: Pax forlag A/S.

Steingrimsen, Morten (18.10.2010): "Trolljegeren – stor eksportsuksess" i *Rushblogg* v/*Rushprint*. Lokalisert: 18.11.2010 på internett: <http://rushprint.no/blog/trolljegeren-stor-eksportsuksess/> .

Stene, Øystein (23.08.2011): "Det stores problem" i *Rushprint*. Lokalisert: på internett 12.09.2011: <http://rushprint.no/2011/8/det-stores-problem/>

Stortingsmelding nr. 22 (2006-2007): *Veiviseren*. Oslo: Kulturdepartementet. Lokalisert: på internett: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-.html?id=460716>

Wilson, Stacy Layne (18.06.2009): "Dead Snow Movie Review" på nettsiden www.horror.com. Lokalisert: 23.04.2011 på internett: <http://www.horror.com/php/article-2419-1.html>.

Wood, Mary P. (2007): *Contemporary European Cinema*. London: Hodder Arnold.

Wollen, Pieter (2002): "Godard and Counter-Cinema: Vent D'est (1972)" i Fowler, Catherine (red.): *The European Cinema Reader*. London: Routledge.

Ytreberg, Espen (2004): "Norge: mektig middelkultur" i *Samtiden* nr. 3/2004. Oslo: Aschehoug

Østbye, Helge, Knapskog, Karl, Helland, Knut, Larsen, Leif Ove (2007): *Metodebok for mediefag*. Bergen: Fagbokforlaget.

Årsrapport 2008 Norsk filminstitutt. Oslo: Norsk filminstitutt, informasjonsavdelingen.

Årsrapport 2009 Norsk filminstitutt. Oslo: Norsk filminstitutt, informasjonsavdelingen.

Årsrapport 2010 Norsk filminstitutt. Oslo: Norsk filminstitutt, informasjonsavdelingen.

Egne intervjuer

Gjerdrum, Finn (2010): Intervju foretatt 15.10.2010, Paradox, Oslo

Holst, Jan Erik (2010): Intervju foretatt 11.10.2010, Norsk Filminstitutt, Oslo

Databaser

Lumiere – Data base on admissions on films released in Europe. ”European Audiovisual Observatory” sin online-database over solgte kinobilletter til enkeltfilmer i sine 36 medlemsland. Link: <http://lumiere.obs.coe.int/web/search/index.php>

Boxofficemojo.com. Nettportal og database over filmer som er kinodistribuert i USA, med informasjon om hvor mye filmene har spilt, distributør, premieredato, etc. Link <http://boxofficemojo.com/>

Filmweb.no. Database med informasjon om filmer distribuert i Norge. Inneholder fakta som besøkstall på kino og terningkast gitt av norske kritikere. Link: www.filmweb.no

Andre kilder

Dokumenter med informasjon om priser tildelt til norske filmer fra 1995 til 2009 tilsendt personlig fra Norsk filminstitutt.

Årbøker fra bransjeorganisasjonen *Film og Kino* for årene 2005-2010. Link: <http://www.kino.no/incoming/article215537.ece>

Jeff McCuollum (28.03.2010) i kommentarfeltet til anmeldelsen av *Død snø* på nettsiden *zombiezonenews.com*. Lokalisert: 12.06.2011 på internett: <http://www.zombiezonenews.com/archives/dead-snow-2009/>

Margie24 (01.04.2007): ”Amazing first feature from a director to watch”. Brukeranmeldelse av *Reprise* (Trier, 2006) på nettsiden *imdb.com*. Lokalisert: 20.05.2011 på internett: <http://www.imdb.com/title/tt0827517/usercomments?start=0>

Pierre_manon (16.12.2007): ”Its been a long time...”. Brukeranmeldelse av *Reprise* (Trier, 2006) på nettsiden *imdb.com*. Lokalisert: 20.05.2011 på internett: <http://www.imdb.com/title/tt0827517/usercomments?start=0>

Filmer

4 måneder, 3 uker og 2 dager. Christian Mungiu, Romania, 2007.

8 kvinner. Francois Ozon, Frankrike, 2002.

Alien:Resurrection. Jean-Pierre Jeunet, USA, 1997.

Alphaville. Jean-Luc Godard, Frankrike, 1965.

Apart Together. Wang Quan'an, Kina, 2010.

Asterix and the olympic games. Frédéric Forestier og Thomas Langmann, Frankrike, 2008.

Asterix & Obelix: oppdrag Cleopatra. Alain Chabat, Frankrike, 2002.

A serbian film. Srdjan Spasojevic, Serbia, 2009.

Audition. Takashi Miike, Japan, 1999.

Barnet. Jean Pierre Dardenne og Luc Dardenne, Belgia, 2005.

Blissfully yours. Apichatpong Weerasethakul, Thailand, 2002.

Braindead. Peter Jackson, New Zealand, 1993.

Bread & Tulips. Silvio Soldini, Italia, 2000.

Brokeback mountain. Ang Lee, USA, 2005.
Budbringeren. Pål Sletaune, Norge, 1997.
Cloverfield, Matt Reeves, USA, 2008.
Dancer in the dark. Lars von Trier, Danmark, 2000.
Dawn of the Dead. George A. Romero, USA, 1978.
De andres liv. Florian Henckel von Donnersmarck, Tyskland, 2006.
Den brysomme mannen. Jens Lien, Norge, 2006.
Den fabelaktige Amelie fra Montmartre. Jean-Pierre Jeunet, Frankrike, 2001.
De fortapte barns by. Jean-Pierre Jeunet og Marc Caro, Frankrike, 1995.
Delicatessen. Jean-Pierre Jeunet og Marc Caro, Frankrike, 1991.
Departures. Yojiro Takita, Japan, 2008.
Der untergang. Oliver Hirschbiegel, Tyskland, 2004.
Det hvite båndet. Michael Haneke, Østerrike/Tyskland, 2009.
DeUsynlige. Erik Poppe, Norge, 2008.
Død snø. Tommy Wirkola, Norge, 2009.
Dårlig oppdragelse. Pedro Almodovar, Spania, 2004.
Eggs. Bent Hamer, Norge, 1995.
Elephant. Gus van Sant, USA, 2003.
Elling. Petter Næss, Norge, 2001.
En dag til i solen. Bent Hamer, Norge, 1998.
En ganske snill mann. Hans Petter Moland, Norge, 2010.
Engelen. Margreth Olin, Norge, 2009.
En helt vanlig dag på jobben. Terje Rangnes, Norge, 2010.
Etter bryllupet. Susanne Bier, Danmark, 2006.
Factotum. Bent Hamer, Norge/USA, 2005.
Falskmyntnerne i Sachsenhausen. Stefan Ruzowitsky, Østerrike, 2007.
Fatso. Arild Frølich, Norge, 2008.
Faustas perler. Claudia Llosa, Peru, 2009.
Festen. Thomas Vinterberg, Danmark, 1998.
Fredag den 13. Sean S. Cunningham, USA, 1980.
Fritt vilt. Roar Uthaug, Norge, 2006.
Fucking Åmål. Lukas Moodysson, Sverige, 1998.
Gomorra. Matteo Garrone, Italia 2008.
Good bye Lenin. Wolfgang Becker, Tyskland, 2003.
Grbavica. Jasmila Zbanic, Bosnia og Herzegovina, 2006.
Gymnaslærer Pedersen. Hans Petter Moland, Norge, 2006.
Happy Together. Wong Kar-Wai, Hong Kong, 1997.
Havet innenfor. Alejandro Amenabar, Spania, 2004.
Hawaii, Oslo. Erik Poppe, Norge, 2004
Hemmeligheten i deres øyne. Juan José Campanella, Argentina, 2009.
Hiroshima mon amour. Alain Resnais, Frankrike, 1959.
Hjem til jul. Bent Hamer, Norge, 2010.
Honning. Semih Kaplanoglu, Tyrkia, 2010.
Ichi the Killer. Takashi Miike, Japan, 2001.
Idiotene. Lars von Trier, Danmark, 1998.
Insomnia. Erik Skjoldbjærg, Norge, 1997.
Iskys. Knut Erik Jensen, Norge, 2008.
Italiensk for begynnere. Lone Scherfig, Danmark, 2000.
Jules et Jim. Francois Truffaut, Frankrike, 1962.
Kautokeino-opprøret. Nils Gaup, Norge, 2008.

Keeper'n til liverpool. Arild Andresen, Norge, 2010.
Kill Buljo. Tommy Wirkola, Norge, 2007.
Klassen. Laurent Cantet, Frankrike, 2008.
Kommandør Treholt og Ninjatroppen. Thomas Caspersen Malling, Norge, 2010.
Kongen av Bastøy. Marius Holst, Norge, 2010.
Kopps. Josef Fares, Sverige, 2003.
Kunsten å tenke negativt. Bård Breien, Norge, 2006.
La den rette komme inn. Tomas Alfredson, Sverige, 2008.
Lange flate ballær. Bjørn Fast Nagell, Norge, 2006.
La Notte. Michelangelo Antonioni, Italia, 1961.
Lazarescus død. Cristi Puiu, Romania, 2005.
Le Mepris. Jean-Luc Godard, Frankrike, 1963.
Libanon. Samuel Maoz, Israel 2009.
Limbo. Maria Sødahl, Norge, 2010.
Lost in Translation. Sophia Coppola, USA, 2003.
Lust, Caution. Ang Lee, Kina, 2007.
Lønsj. Eva Sørhaug, Norge, 2008.
Mannen som elsket yngve. Stian Kristiansen, Norge, 2008.
Mannen uten minne. Aki Kaurismäki, Finland, 2002.
Mars & Venus. Eva Dahr, Norge, 2007.
Martyrs. Pascal Laugier, Frankrike, 2008.
Mathieu og Korguttene. Christophe Barratier, Frankrike, 2004.
Max manus. Joachim Rønning og Espen Sandberg, Norge, 2008.
Memento. Christopher Nolan, USA, 2000.
Menn som hater kvinner. Niels Arden Oplev, Sverige, 2009.
Naboer. Pål Sletaune, Norge, 2005.
Night of the Living Dead. George A. Romero, USA, 1968.
Night Watch. Timur Bekmambetov, Russland, 2004.
Ni Liv. Arne Skouen, Norge, 1957.
Nord. Rune Denstad Langlo, Norge, 2009.
O'Horten. Bent Hamer, Norge, 2007.
Onkel Boonme som kan erindre sine tidligere liv. Apichatpong Weerasethakul, Thailand. 2010
Orions belte. Ola Solum, Norge, 1985.
Paris, Texas. Wim Wenders, Tyskland/USA, 1984.
Playtime. Jacques tati, Frankrike, 1967.
REC. Jaime Balaguero og Paco Plaza, Spania, 2007.
Reprise. Joachim Trier, Norge, 2006.
Respekt. Johannes Joner, Norge, 2008.
Rovdyr. Patrik Syversen, Norge, 2008.
Russian Ark. Aleksandr Sokurov, Russland, 2002.
Salmer fra kjøkkenet. Bent Hamer, Norge, 2003.
Sammen. Matias Armand Jordal, Norge, 2009.
Satantango. Bela Tarr, Ungarn, 1994.
Shaun of the Dead. Edgar Wright, Storbritannia, 2004.
Sinus. Jeremy Robøle, Norge, 2005.
Slipp Jimmy fri. Christopher Nielsen, Norge, 2006.
Slumdog Millionaire. Danny Boyle, Storbritannia, 2008
Skjult. Pål Øie, Norge, 2009.
Skoleklassen. Ilmar Raag, Estland, 2007.

Snakk til henne. Pedro Almodovar, Spania, 2002.
Snarveien. Severin Eskeland, Norge, 2009.
Snikende tiger, skjult drage. Ang Lee, Kina, m.fl., 2000.
Somewhere. Sophia Coppola, USA, 2010.
Still Life. Jia Zhangke, Kina, 2006.
Svik. Haakon Gundersen, Norge, 2009.
Sykt lykkelig. Anne Sewitsky, Norge, 2010.
Søndagsengler. Berit Nesheim, Norge, 1997.
Sønner. Erik Richter Strand, Norge, 2006.
Så som i himmelen. Kay Pollak, Sverige, 2005.
Tatt av kvinnen. Petter Næss, Norge, 2007.
The Blair Witch Project. (Daniel Myrick og Eduardo Sanchez, USA, 1999.
The Crimson Rivers. Mathieu Kassovitz, Frankrike, 2000.
The Evil dead. Sam Raimi, USA, 1981.
The Ring (Ringu). Hideo Nakata, Japan, 1998.
The Son's room. Nanni Moretti, Italia, 2001.
The straight story. David Lynch, USA, 1999.
The Wrestler. Darren Aronofsky, USA, 2008.
Tigeren og snøen. Roberto Benigni, Italia, 2005.
Tilsammans. Lukas Moodysson, Sverige, 2000.
Tomme tønner. Leon Bashir og Sebastian Dahlé, Norge, 2010.
Tropa de elite. José Padilha, Brasil, 2007.
Tropical Malody. Apichatpong Weerasethakul, Thailand, 2004.
Tsotsi. Gavin Hood, Sør-Afrika, 2005.
Tuyas to ektemenn. Wang Quan'an, Kina, 2007.
U-Carmen eKhayelitsha. Mark Dornford-May, Sør Afrika, 2005.
Ulvenes klan. Christophe Gans, Frankrike, 2001.
Upperdog. Sara Johnsen, Norge, 2009.
Uro. Stefan Faldbakken, Norge, 2006.
Veiviseren. Nils Gaup, Norge, 1987.
Velkommen til Sht'iene. Danny Boon, Frankrike, 2008.
Villmark. Pål Øie, Norge, 2003.
Vinden som ryster kornet. Ken Loach, Irland, 2006.
Volver. Pedro Almodovar, Spania, 2006.
XXY. Lucia Puenzo, Argentina, 2007.

LEDFEGG 2 - OVERSIKT OVER NORSKE FILMER 2005-2010 DEL 1

<u>Tittel</u>	<u>Sjanger</u>	<u>Malgruppe</u>	<u>Kinobesok i Norge</u>	<u>Kategorierte¹</u>
2005				
En felleende (Eirik Skjoldhaug)	Drama	Voksne	20 186	3,50
Å7 og yrhund (Vilhoje, Idsø)	Kom., Komedie	Voksne	154 711	4,70
Vinterkiss (Sara Johnson)	Drama	Voksne	35 434	4,67
Yankee 600 (Eve, Arne Lindtner Ness)	Barn/familiefilm	Barn	195 417	4,00
Nabur (Pål Stenham)	Thriller	Ungd.,Voksne	112 209	4,75
Læregård – bilskole (Nour E. Lalsommet)	Drama	Voksne	7 220	4,67
Factotum (Bent Hammer)	Dramakomedie	Voksne	26 272	4,80
Thomass Hestand (Krisen... (Bog Johan Haugerud)	Dramakomedie	Voksne	4 107	3,78
Tommy's Indero (Ove R. Gyldehus)	Ungdom	Ungdom	129 675	3,50
Import-eksport (Khalid Hussain)	Kom., Komedie	Ungd.,Voksne	32 505	3,30
Fisk, meg i morgen (Perter Næs)	Dramakomedie	Voksne	309 339	4,44
Læst (Vetle Lindaa Rødsen)	Action	Ungd.,Voksne	130 400	4,33
Pittullerje (Arvid Brulich)	Komedie/familie film	Ungd.,familie	208 811	3,71
Stuus (Terese Røhde)	Dramakomedie	Ungd.,Voksne	12 959	3,33

2006

Plaschanden Jr. på airbus (Arne Lindtner Ness)	Barn/familiefilm	Barn	241 634	3,43
Gymnaslærer Pedersen (Thomas Peter Mohlandt)	Drama	Voksne	184 930	4,67
Svein og roita (Magnus Mørten)	Barn/familiefilm	Barn	148 743	3,33
Lange flate baller (Bjørn Foss Nagell)	Komedie	Ungd.,Voksne	256 939	3,71
Silipp Jimmy (Eric Forisøper Nielsen)	Komediefant.	Ungdom	185 420	4,75
Den berømte mannen (Eivind Lønn)	Dramakomedie	Voksne	30 955	4,50
Tiligger (Gunnar Vikene)	Barn/familiefilm	Barn	106 239	4,00
Uve (Stellan Skarsgård)	Action	Ungd.,Voksne	177 183	4,13
Reprise (Janachim Trøy)	Dramakomedie	Ungd.,Voksne	49 835	4,89
Sonnet (Eirik Riisaker Strand)	Drama	Ungd.,Voksne	43 662	4,50
Marius Meon (Vibeke Krøgen)	Kom., Komedie	Voksne	22 223	3,86
Prise Vite (Roar Tønang)	Strekkefilm	Ungdom	258 031	4,30

¹ Kategorierne er utarbejdet fra norske kinokode. For årene 2009 og 2010 er alle kinokoder fra NIS-analyseportaler. I tillegg er det registrert alle tilgjengelige anmeldelser på www.film.no/

<u>Titel</u>	<u>Slægt</u>	<u>Genre</u>	<u>År</u>	<u>Varighed</u>	<u>Antal visninger</u>
Kaldet Følter (Alexander Eik)	Rom, Komedie	Ungdom	1983	63.716	2,00
Kansen a tenke o egnet (Børn Berent)	Svær komedie	Voksne	1983	34.260	3,13
Mirakel (Thomde Kulser)	Rom, Komedie	Voksne	1983	25.805	3,39
2007					
<u>Andre sømgeog (Hilde Heier)</u>					
Olaurhanden jr., Sølgeren, (Arne L. Ness)	Dram velkomedie	Voksne	1983	19.833	3,57
Mars & Venus (Eva Døhr)	Børn/famfillem	Børn	1983	298.331	3,71
Els og kunge skiper (E. E. Skovdahl)	Rom, Komedie	Voksne	1983	129.967	3,50
Bloedshand	Børn/famfillem	Børn	1983	235.219	4,38
Svein og Pella og UED-mysteriet (V. Ringen)	Drama	Voksne	1983	52.401	4,75
Kill Rajjo - The Movie (Tommy Wirkku)	Børn/famfillem	Børn	1983	136.550	3,50
Sloegter (L. B. Krzsoff Jacobsen)	Komedie	Ungdom	1983	87.327	3,17
Takt og kysken (Petter Næss)	Dram velkomedie	Ungd., Voksne	1983	16.616	2,89
Kedding fraene (Stig Svendsen)	Rom, Komedie	Voksne	1983	168.354	4,63
Yare Yvun - Biter blomster (L. Imiliae Rolfsen)	Børn/famfillem	Børn	1983	42.435	3,83
Swieth (Gje Maartin Halmsa)	Krimifilm	Ungd., Voksne	1983	109.154	3,56
Tilværelse (E. E. Skovdahl)	Ungdomsfillem	Ungd., Voksne	1983	205.630	3,44
O-Troet (Børn Berent)	Børn/famfillem	Børn	1983	61.978	3,83
Dram velkomedie	Dram velkomedie	Voksne	1983	32.820	4,57
2008					
Rovdyr (Patrick Svversen)	Skerckefilm	Ungdom	1983	71.322	3,63
Knutokemo-oppreet (Sils Group)	Drama	Voksne	1983	343.809	4,78
Lans (Eva Skohaug)	Drama	Voksne	1983	75.336	3,56
Mannen som elsket Yngve (S. Kristiansen)	Dram velkomedie	Ungd., Voksne	1983	174.752	4,63
SDS Særskiljer (Arne Lindner Næss)	Børn/famfillem	Børn	1983	157.323	4,29
I lyvneten (Kjell Sundvall)	Krimifilm	Voksne	1983	61.832	3,86
Kespråk (Jonhannes Jøner)	Ungdomsfillem	Ungd., Voksne	1983	12.933	3,50
Lange Blate halter II	Komedie	Ungd., Voksne	1983	293.057	2,83
Yare Yvun - fahre enjler (Morten Tyslum)	Krimifilm	Ungd., Voksne	1983	126.063	4,67
Den siste revedjken (L. Imiliae Rolfsen)	Dram velkomedie	Ungd., Voksne	1983	145.831	4,11
De gales hus (Eva Skohaug)	Drama	Voksne	1983	49.365	3,88
Det syvellige (Berik Poppo)	Drama	Voksne	1983	100.067	5,25

<u>Tittel</u>	<u>Slanger</u>	<u>Mediegruppe</u>	<u>Kinobesøk i Norge</u>	<u>Kategorierte</u>
Isbass (Knut Erik Jansson)	Drama	Voksne	21 045	3,50
Prins Vilhelm (Mads Mikkelsen)	Serekkfilm	Ungdom	267 908	4,13
I et spill i en gate (Lester W. Nielsen)	Drama	Ungd./voksne	26 288	4,33
Pariso (Vilhelm Pedersen)	Dramakomedie	Ungd./voksne	141 951	3,56
Kortfilmgruppen (Rasmus A. Sivertsen)	Barn/komedie/vari.	Barn/familie	90 463	4,56
Mask Mamma's (Anettan Romm) (Espen Stordberg)	Humor/komediefilm	Ungd./voksne	116 185	4,50

2009

Diad (Sveinungur Wirkskiöld)	Komedie/serekkfilm	Ungdom	139 724	3,80
Jernanger (Paul Jackman)	Drama	Voksne	59 034	4,07
Sammen (Malin Arnold Jordal)	Drama	Voksne	13 482	4,00
Østerbånden Jr. og det sorte gullet	Barn/familiefilm	Barn	189 054	3,18
Nord (Kone Demsdal Engli)	Dramakomedie	Ungd./voksne	36 602	4,47
Appelsipiken (Ksa Dahr)	Drama	Voksne	31 208	3,13
ORPS – the movie (Ade Knudsen)	Barn/familiefilm	Barn	106 390	3,67
Varer (Kajsa Kyde Jacobsen)	Ungdomsfil/revy/drama	Ungd./voksne	27 308	3,87
Skjult (Pål Ole)	Serekkfilm	Ungdom	83 822	3,67
Snaareten (Svein Erik Lund)	Serekkfilm	Ungdom	48 163	3,43
I (p)urdag (Sara Johnson)	Drama	Voksne	111 974	5,20
Røttenetter (Avid Ostein Ommundsen)	Dramakomedie	Ungd./voksne	15 789	3,54
Vegas (Gunnar Vikene)	Ungdomsfil/revy/drama	Ungd./voksne	53 097	4,60
Fengelen (Maereth Olin)	Drama	Voksne	102 388	4,40
Sykk (Håkon Gundersen)	Krim/thriller/krig	Ungd./voksne	15 908	2,14
Knerten (Aslak Engmark)	Barn/familiefilm	Barn	368 845	3,86
Bestevenner (Christian La)	Barn/familiefilm	Barn	48 594	3,23
Julemat i Blåfjell (K. Lauring, K. Thaug)	Barn/familiefilm	Barn	350 345	3,79

2010

Tomme tommer (Leon Baskir, Sebastian Dahler)	Action/komedie	Ungdom	118 724	3,60
En halv vanlig dag på jobben (Trig Kangeres)	Dramakomedie	Ungd./voksne	29 899	4,29
Asfaltsenlene (Alv Brer)	Barn/familiefilm	Barn	60 094	3,77
Elmas øye kampen om havets gull (Lise E. Osvoll)	Barn/familiefilm	Barn	108 749	4,13
Knerten girer seg (Marion Lund)	Barn/familiefilm	Barn	408 662	3,86

<u>Tittel</u>	<u>Slagslag</u>	<u>Målgruppe</u>	<u>Kinobesøk i Norge</u>	<u>Karakterverdi</u>
Keepere til Liverpool (Arvid Andreassen)	Bæret/famfillem	Barn	86 914	4,67
Kommendør Treholt... (Thomas C. Malling)	Aktion/komedie	F'ngd./voksne	27 694	3,77
Maskeballensfamfilen (Petter Nass)	Drama	Voksne	17 007	3,13
Korrigert av Busby (Martinus Høst)	Drama	F'ngd./voksne	2 36 957	4,71
Nobis (Eric Skjoldbjerg)	Dramadokumentar	Voksne	2 49 708	4,83
Olsebånden jr. mester... (Arne Lindner Nass)	Bæret/famfillem	Barn	1 89 444	3,46
Pelle Politikkjer i varmet (Kasimov A. Sivertsen)	Bæret/famfillem	Barn	1 32 575	4,23
Trolljegeren (André Øverfald)	Musik./dram./skrek	F'ngd./voksne	2 76 513	4,38
Yohan – bærnevander (Karene Salomonsen)	Bæret/famfillem	Barn	1 23 187	3,36
En gammal vill mann (Hans Petter Moland)	Komedie/drama	F'ngd./voksne	96 054	4,93
Sykt lykkelig (Anne Sewitsky)	Komedie/drama	F'ngd./voksne	26 536	4,00
Hjem til jul (Bent Harnes)	Komedie/drama	Voksne	76 663	4,73
Forvirr III (Mikkel R. Sundman)	Skrek/film	F'ngdom	1 82 162	3,29
Varg Vann – skriften på... (Stefan Faldtjønken)	Krim/dokumentar	F'ngd./voksne	1 21 667	3,86
Liarbo (Maria Sødahl)	Drama	Voksne	52 408	4,73
Kurt Josef Mangle og legenden... (Tommy Wirkkula)	Komedie	F'ngdom	23 802	2,80
Brødrene Dal og viken p... (Dive)	Komedie	Barn	22 008	2,50

OVERSIKT NORSKE FILMDEL 2

<u>Tittel</u>	<u>Behovfilmer?</u>	<u>Art C</u>	<u>Genreur</u>	<u>Tvotlandsdeling?</u>	<u>Kinobesøk i Norge</u>	<u>Int. priser</u>
2005						
Konfals vifende (Terje Skjoldhjem)	Tredje film	Nei		K1 land	Ingen besøkende	Ingen priser
37 og et barn (Ylviske Idson)	Tredje film	Nei		4 land (kun pay-tv)	Ingen besøkende	Ingen priser
Vinterkryss (Sara Johnsen)	Debutfilm	Nei		12 land	1 498 1 etc land	6 priser
Vinner for livet (Arne Lindner)	Tredje film	Nei		5 land	Ingen besøkende	4 priser
Naboe (Pål Steigan)	Tredje film	Nei		18 land	92 304 1 6 land	4 priser
Læregard – bilsket (Sour E. Laksman)	Debutfilm	Nei		7 land	Ingen besøkende	Ingen priser
Tommys Inferno (Ove R. Guldman)	Debutfilm	Nei		4 land	8 007 1 2 land	3 priser
Importeksport (Khalid Hussain)	Andre film	Nei		3 land	356 1 2 land	Ingen priser
Elisk meg i morgon (Grete Næss)	Korte film	Nei		12-14 land	Ingen besøkende	Ingen priser
Lørdag i Terje (Terje Rødland)	Debutfilm	Nei		2 land	Ingen besøkende	Ingen priser
Pittbullerje (Axel Frellick)	Debutfilm	Nei		Estland	Ingen besøkende	3 priser
Sinus (Lerone Rødde)	Debutfilm	Nei		0 land	Ingen besøkende	Ingen priser

2006

Olivenhanden ja, ja vinhus (Arne Lindner Næss)	Fjerde film	Nei		6 land	Ingen besøkende	Ingen priser
Gymnasteren Pedersen (Hans Petter Malmud)	Korte film	Nei		8 land (Psk-Kur og)	1 218 1 etc land	2 pris
Svein og rota (Magnus Mæren)	Andre film	Nei		16 land	5 417 1 3 land	Ingen priser
Lange flur halter (Bjørn Faast Sagde)	Debutfilm	Nei		4 land (kun pay-tv)	Ingen besøkende	Ingen priser
Milopp Jimmy Pet (C. Helge Nilsen)	Debutfilm	Nei		12 land	4 736 1 3 land	1 pris
Den brysomme mannen (Lars Lien)	Andre film	Ja		17 land	66 421 1 11 land	22 priser
Trilogi (Gunnar Vikene)	Andre film	Nei		12 land	30 771 1 8 land	3 priser
Uro (Stefan Faldbakken)	Debutfilm	Nei		16 land	331 1 etc land	3 priser

¹ I tvotlandsdelingen er basert på Lisportappene. Jeg har tatt hensett fra 2011 til 2019. 2006-2008, ingen info om 2009 og 2010. I år filmene fra 2009 til 2007 sitter jeg med oppsettene i alle i forhold til de ulike vin. Filmene er selge til alle land hvor filmene er selge til minimum alle av vintlandene. Det lokale anstiller er nedgjort. For 2008, demselv, er tvotlandsdelingen spesielt og jeg vil skrive mer om land hvor filmene er selge til minst alle vintlandene, men det betyr ikke at rettighetsene alltid blir mestgjort selge til tv og pay-tv står i parentes. Det er viktig å bemerke at filmer selge til alle vintlandene, men det betyr ikke at rettighetsene alltid blir utv. ut. Det er et kinobesøk i Europa vider, tilgjengelig om alle i forhold til tv og filmene. Faktisk er det oppgjort om alle som er selge til alle vintlandene og selge til alle land som er selge til minst alle vintlandene. Men ikke er selge til alle land som er selge til alle vintlandene.

<u>Titel</u>	<u>Debutfilm?</u>	<u>Art. Landene</u>	<u>Tonlandssale</u>	<u>Kinobesøkt i Euro36</u>	<u>Inl. priser</u>
<u>Reprise (Joseph Tiley)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>36</u>	<u>13 land²</u>	<u>41 267 i 12 land</u>	<u>17 priser</u>
<u>Sonner (Erik Richter Strand)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>4 land-1 latin-Amerikal</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>4 priser</u>
<u>Marias Men (Ylva Kjøgen)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>4 land</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Pris Vår (Knut Thaug)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>22 land</u>	<u>70 869 i 68 land</u>	<u>2 priser</u>
<u>Kalde Farer (Alexander Frik)</u>	<u>Andre film</u>	<u>Nei</u>	<u>12 land</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Kansten a Tenke ngebet (Bard Breien)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>8 land-Middle-Osten</u>	<u>136 218 i 8 land</u>	<u>3 priser</u>
<u>Mirakel (Thomas Kister)</u>	<u>Andre film</u>	<u>Nei</u>	<u>0 land</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
2002					
<u>Andre omgang (Hilde Høver)</u>	<u>Tredje film</u>	<u>Nei</u>	<u>4 land (Leon pays²)</u>	<u>58 i 61 land</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Olavhønden jr. - Solstrøms... (Aune L. Ness)</u>	<u>Korte film</u>	<u>Nei</u>	<u>10 land</u>	<u>64 i 61 land</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Mars & Venus (Eva Døhr)</u>	<u>Andre film</u>	<u>Nei</u>	<u>4 land (Leon pay-²)</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Kliss og kongeskipet (E. Fjelsvold, A. Øvsvold)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>13 land</u>	<u>49 428 i 2 land</u>	<u>2 priser</u>
<u>Blodshand (Marius Holvik)</u>	<u>Tredje film</u>	<u>Nei</u>	<u>9 land-Spord-Afrika</u>	<u>404 i 61 land</u>	<u>3 priser</u>
<u>Svein og rokla og TFO-mysteriet (V. Kjøgen)</u>	<u>Andre film</u>	<u>Nei</u>	<u>13 land-Middle-Osten</u>	<u>2 509 i 3 land</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Kill Roljn - The Movie (Tommy Wirkko)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>26 land - 2 regioner</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Sløper (L. D. Kyrkjebø Jacobsen)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>4 land (Leon pay-²)</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Tatt av kvinnen (Preter Ness)</u>	<u>Syvende film</u>	<u>Nei</u>	<u>2 land</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>1 pris</u>
<u>Reddopp teatone (Kjell Skovdalen)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>9 land-Afrika</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Varg Yvon - biter blodsue (V. Amicia Rolken)</u>	<u>Andre film</u>	<u>Nei</u>	<u>13 land</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>
<u>Swisch (Øde Martin Holmsen)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>0 land</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>1 pris</u>
<u>Tilvare til Hvet (Grethe Rose-Wahl)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>17 land</u>	<u>38 i 61 land</u>	<u>7 priser</u>
<u>Ø11ortun (Bent Hamer)</u>	<u>Korte film</u>	<u>36</u>	<u>25 land-</u>	<u>168 194 i 13 land</u>	<u>5 priser</u>
2003					
<u>Kosdyr (Patrik Syversen)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>17 land (17)</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>2 priser</u>
<u>Knutberingepinner (Siss Grupp)</u>	<u>Sjette film</u>	<u>Nei</u>	<u>17 land (45- latin-amer²)</u>	<u>19 157 i 2 land</u>	<u>3 priser</u>
<u>Lønsj (Eva Sørhaug)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>36</u>	<u>5 land (5)</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>4 priser</u>
<u>Mannen som elsket Yngve (S. Kristiansen)</u>	<u>Debutfilm</u>	<u>Nei</u>	<u>17 land (17)</u>	<u>1 953 i 61 land</u>	<u>4 priser</u>
<u>SDS Særskiljer (Arne Lindner Ness)</u>	<u>Sjette film</u>	<u>Nei</u>	<u>9 land - Afrika (9)</u>	<u>6 314 i 3 land</u>	<u>3 priser</u>
<u>Tivoliakten (Kjell Sundvold)</u>	<u>Tredje film</u>	<u>Nei</u>	<u>0 land (0)</u>	<u>Ingen besøkende</u>	<u>Ingen priser</u>

¹ Basert på andre kilder har tilføyet til flere land, inkludert til Marim og i USA etter denne rapporten ble beredt. ² Boken Der er en søk gjennom åpen eller med at filmen har blitt solgt til 25 land (inkludert de som er på samme) 2019:270

<u>Titel</u>	<u>Debutfilm?</u>	<u>Art. debutant</u>	<u>Tenårlandsud</u>	<u>Kinobesøkt i Kur36</u>	<u>InL. priser</u>
Respekt (Johannus Jørgen)	Debutfilm	Ja	0 land (0)	Ingen besøkkende	Ingen priser
Lange Håre halloer II (Harald Zwart)	Fjerde film	Nei	15 land (15)	Ingen besøkkende	Ingen priser
Yare Y'ant – fæde engler (Morten Tvedum)	Andre film	Nei	10 land (20)	Ingen besøkkende	Ingen priser
Den siste røykiken (T. Juhne Rødven)	Tredje film	Nei	0 land (2)	Ingen besøkkende	Ingen priser
De gamle hus (Knut Knudsen)	Syvende film	Nei	4 land (4)	Ingen besøkkende	Ingen priser
Det sydlige (Berik Bøppe)	Tredje film	Nei	21 land (22)	81 besøkt 10 land	5 priser
Iskys (Knut Knudsen)	Fjerde film	Ja	0 land	Ingen besøkkende	Ingen priser
Frørl Vilfr III (Mara Stenborg)	Debutfilm	Nei	29 land + samr.am. (42)	22 052 i ett land	Ingen priser
I et spill i en gær (Espen W. Nielsen)	Sjette film	Nei	1 land (2)	Ingen besøkkende	5 priser
Kausa (Arvid Brilich)	Andre film	Nei	5 land (6)	Ingen besøkkende	Ingen priser
Kurt blir grusom (Rasmus A. Sivertsen)	Debutfilm	Nei	0 land	Ingen besøkkende	Ingen priser
Miss Minus (Ordetim RønningEspen Stenborg)	Andre film	Nei	32 land (40)	42 819 i 4 land	2 priser
2009					
Død Snu (Tommy Wirkola)	Andre film	Nei	X	673 i ett land ¹	3 priser
Jernanger (Pål Jacobson)	Andre film	Nei	X	Ingen besøkkende	Ingen priser
Santinen (Mathias Arnand Jørdal)	Debutfilm	Nei	X	Ingen besøkkende	2 priser
Olsebanden jr. og det sorte gullet (Arne L. Næss)	Syvende film	Nei	X	Ingen besøkkende	Ingen priser
Nord (Knut Dønstad I. Jørgen)	Debutfilm	Nei	X	120 808 i 12 land	10 priser
Appelsinpiken (Eva Dahr)	Tredje film	Nei	X	59 430 i 2 land	Ingen priser
OKPS – the movie (Ade Knudsen)	Debutfilm	Nei	X	Ingen besøkkende	2 priser
Vare (Kajsa Kilde Jacobsen)	Debutfilm	Nei	X	Ingen besøkkende	2 priser
Skjult (Pal Oie)	Andre film	Nei	X	Ingen besøkkende	Ingen priser
Smarveien (Sverin Eskeland)	Debutfilm	Nei	X	13 440 i ett land	Ingen priser
I pperdø (Sara Johansen)	Andre film	Nei	2 land	1 456 i ett land	2 priser
Kostemeter (Arlid Østin Ommundsen)	Tredje film	Nei	X	Ingen besøkkende	Ingen priser
Vegen (Gunnar Villem)	Tredje film	Nei	X	486 i ett land	3 priser
Kongen (Magnar Olin)	Debutfilm	Ja	X	4 382 i 3 land	2 priser
Svik (Håkon Gundersen)	Debutfilm	Nei	X	Ingen besøkkende	Ingen priser

¹ Tallene i én filmane fra 2009 er 20/10 en uoffisiell, alle like tilgjengelig, da det er én tenårspvillenes premieer. Som i vel kan det i mellom en ve to an for en film når all informasjonen på en side. Derfor er det her kun opplysninger ikerd har tallet informasjon, men det er informasjon som stadig kan endre

<u>Titel</u>	<u>Debutfilm?</u>	<u>Art. auteur</u>	<u>Tonlandsside</u>	<u>Kinobesök i Kur36</u>	<u>InL. priser</u>
Kvænen (Asleik Egegnæs)	Debutfilm	Nei	x	2 076 i et land	Ingen priser
Bestevenner (Trishan L.ø)	Debutfilm	Nei	x	Ingen besøkende	4 priser
Julemat i Blåfjell (K. Lauving, T. Haug)	Andre film	Nei	x	4 335 i et land	én pris

2010

Tomme romer (Bashir D. alen)	Debutfilm	Nei	x	x	Ingen priser ⁵
En helværlig dag på jobben (Terje Ranganes)	Debutfilm	Nei	x	x	Ingen priser
Asfalten i alle hjørner (Lars Berg)	Fjerde film	Nei	x	x	én pris
Klaus og kampen om haves's gull (Lise L. Øvsvoll)	Andre film	Nei	x	x	Ingen priser
Kvænen etter seg (Martin Lund)	Debutfilm	Nei	x	x	Ingen priser
Keeperen til Liverpool (Arlid Andreassen)	Debutfilm	Nei	x	x	4 priser
Karromander Treholt... (Thomas G. Mathing)	Debutfilm	Ja	x	x	2 priser
Mashedontstammen (Peter Næss)	Aktende film	Nei	x	x	Ingen priser
Kongen av Basloy (Magnus Høvik)	Fjerde film	Nei	x	x	én pris
Sokas (Erik Skjoldbjærg)	Fjerde film	Ja	x	x	Ingen priser
Olavbanden Jr. mester... (Arne Lindner Næss)	Aktende film	Nei	x	x	Ingen priser
Pelle Politikk går i vinnet (Klaus N. Sivertsen)	Andre film	Nei	x	7 618 i 2 land	Ingen priser
Trølljegeren (André Øvredal)	Debutfilm	Nei	50 land	x	Ingen priser
Yohan – barnesvender (Karete Salomonsen)	Tredje film	Nei	x	x	én pris
En gammel spillmann (Lars Peter Nohland)	Sjette film	Nei	x	67 218 i 7 land	11 priser
Søker lykkelig (Ane Sewtsky)	Debutfilm	Nei	50 land	x	én pris
Hjelm til jul (Bent Hamre)	Sjette film	Ja	x	44 321 i 12 land	én pris
Ferietid III (Mikkel B. Sundemo)	Debutfilm	Nei	x	x	Ingen priser
Varg Yvain – skriften på... (Stellan Leald Håkonsen)	Andre film	Nei	x	x	Ingen priser
Lambo (Maria Sodalb)	Debutfilm	Nei	x	x	én pris
Kurt Javel Mangle og legenden... (Tommy Wirkola)	Tredje film	Nei	x	x	Ingen priser
Brødrene Dal og stien de... (Dirk)	Debutfilm	Nei	x	x	Ingen priser

⁵ Devisjonen kunne ikke i forbindelse med prisser midtlan i 2011

VEDLEGG 3

VURDERING OG KATEGORISERING AV INTERNASJONALE PRISVINNERNE.

	Gullpalme	Gullbjørn	Gulløve	Oscar
2010	<i>Onkel Bonome som kan erindre sine tidligere liv</i> (Weerasethakul, Thailand)	<i>Honning</i> (Kaplanoglu, Tyrkia)	<i>Somewhere</i> (Coppola, Usa)	<i>Hemmeligheten i deres øyne</i> (Campanella, Argentina)
2009	<i>Det Hvite båndet</i> (Haneke, Østerrike/Tyskland)	<i>Faustas perler</i> (Llosa, Peru)	<i>Libanon</i> (Maoz, Israel)	<i>Departures</i> (Takita, Japan)
2008	<i>Klassen</i> (Cantet, Frankrike)	<i>Tropa de Elite</i> (Padilha, Brasil)	<i>The Wrestler</i> (Aronofsky, Usa)	<i>Falskmyntnerne i Sachsenhausen</i> (Ruzowitsky, Østerrike)
2007	<i>4 måneder, 3 uker og 2 dager</i> (Mungiu, Romania)	<i>Tuyas to ektemenn</i> (Wang Quan'an, Kina)	<i>Lust, Caution</i> (Ang Lee, Kina)	<i>De andres liv</i> (Von Donnersmarck, Tyskland)
2006	<i>Vinden som ryster kornet</i> (Loach, Irland)	<i>Grbavica</i> (Zbanic, Bosnia og Herzegovina)	<i>Still Life</i> (Jia Zhangke, Kina)	<i>Tsotsi</i> (Hood, Sør Afrika/England)
2005	<i>Barnet</i> (Dardenne-brødrene, Belgia)	<i>U-carmen eKhayelitsha</i> (Dornford-may, Sør Afrika)	<i>Brokeback Mountain</i> (Ang Lee, Usa)	<i>Havet innenfor</i> (Amenabar, Spania)

TEMATISKE BÅSER

Problematiske, nasjonal historie: *Det hvite båndet, Faustas perler, Libanon, Tropa de Elite, 4 måneder, 3 uker og 2 dager, Vinden som ryster kornet, Grbavica, Still Life, Brokeback Mountain, Hemmeligheten i deres øyne, Falskmyntnerne i Sachsenhausen, De andres liv.*

Aktuelle, universelle problemstillinger: *Klassen, Barnet, Tsotsi, Havet innenfor (4 måneder..., Tropa de elite, Brokeback mountain, Det hvite båndet).*

Livet i pakt med naturen/tradisjoner: *Onkel Boonme som kan erindre sine tidligere liv, Honning, Tuyas to ektemenn, Departures (Faustas perler, Still life) .*

Andre: *The Wrestler, Somewhere, Lust, Caution, U-Carmen eKhayelitsha.*

VURDERING AV FILMENES FORM (ift skjema for "art cinema") OG EVT ANDRE SUKSESSFAKTORER

	Klassisk fortellende film	Art Cinema
1.	Narrative transitivity	Narrative intransitivity
2.	Identification	Estrangement

3.	Transparency	Foregrounding
4.	Single diegesis	Multiple diegesis
5.	Closure	Aperture
6.	Pleasure	Unpleasure
7.	Fiction	Reality
8.	Redundancy	Lack of redundancy
9.	Actions	Chance
10.	Plot	Character
11.	Goal-driven protagonist	Goal-bereft protagonist
12.	Distinctive characters	Complex characters
13.	Knowledge	Restricted knowledge
14.	Studio/CGI	On location
15.	Editing	Long takes

Filmer som plasserer seg naturlig i den europeiske realisme-tradisjonen

4 måneder, 3 uker og 2 dager

Mest fremtredende "art cinema"/realistiske egenskaper: "Estrangement", "aperture", "unpleasure", "lack of redundancy", "chance", "Character", "Complex characters", "Restricted knowledge", "long takes".

Klassen

Mest fremtredende "art cinema"/realistiske egenskaper: "Aperture", "Unpleasure", "reality", "lack of redundancy", "Character", "On location".

Barnet

Mest fremtredende "art cinema"/realistiske egenskaper: "Aperture", "unpleasure", "reality", "lack of redundancy", "complex characters", "on location", "long takes". Tillegg: Filmen er laget av Dardenne-brødrene som er blant samtidens mest fremtredende autoreur

ANDRE KUNSTFILMER(med likhetstrekk både med realistiske og modernistiske tradisjoner, eller som har helt spesielle egenskaper som gjør at de naturlig kan kalles kunstfilmer og plasserer seg med det i en "art cinema"-tradisjon).

Onkel Boonme som kan erindre sine tidligere liv

Likhetstrekk med modernistiske filmer med "narrative intransitivity", "Estrangement", "Foregrounding", "Multiple diegesis", "Aperture", "Lack of redundancy" og "Goal-bereft protagonist" som synlige egenskaper. Plasserer seg med det tydelig i en "art cinema"-tradisjon og filmen kan tolkes som en "stream of consciousness" – en type film/narrasjon som forbindes med modernisme. Tillegg: Filmen er eksotisk i sin skildring av en provinskultur på grensen mellom Burma og Thailand og ved bruk av mye spektakulær natur. Det er også vært å nevne regissørens status som har vunnet både "un certain regard"-prisen og Grand Prix i Cannes tidligere, med henholdsvis *Blissfully yours* og *Tropical Malody*.

Honning

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Narrative intransitivity", "Aperture", "Unpleasure", "Lack of redundancy", "Chance", "Restricted knowledge", "Long takes". Tillegg: Filmen er en personlig film som inngår i en tematisk triologi av regissøren. Den majestetiske skogen/naturen rammer inn filmen på en unik måte som gir filmen en særegen stemning og tilfører et eksotisk element i likhet med den tradisjonsrike provinskulturen i fjellene i Tyrkia som filmen skildrer.

Det hvite båndet

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Narrative intransitivity", "Estrangement", "Foregrounding", "Aperture", "Unpleasure", "Lack of redundancy", "Long takes". Tillegg: Filmens regissør er en av samtidens aller største auteurer og det svart/hvitt fotograferte eposet fra 1920-atlet i Tyskland ligner ikke noe særlig annet vi har sett av filmer de siste 20 år. Filmen er en subjektiv beretning fortalt i et objektivt/realistisk formspråk og er en slags krimfortelling uten forløsning og med motstridende hint i forhold til en eventuell løsning. I "art cinema"-tradisjon negerer publikums forventninger og forflytter med det fokuset mot filmens underliggende, tematiske budskap.

Faustas perler

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Narrative intransitivity", "Lack of redundancy", "Chance", "Character", "Goal-bereft protagonist", "Complex characters", "Restricted knowledge", "On location".

Libanon

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Foregrounding", "Aperture", "Unpleasure". Tillegg: Filmen er unik da det er en krigsfilm hvor hele filmen er filmet fra innsiden av en tanks. Enten ved at vi ser det som foregår inne i tanksen, eller ved at vi ser ut via "siktehullet". Det tilfører filmen en særegen kvalitet i sin realistiske og subjektive skildring av en krigssituasjon. Formen utforsker mulighetene til filmspråket.

The Wrestler

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Reality", "Lack of redundancy", "Character", "Complex characters", "Restricted knowledge", "On location". Tillegg: Har i formspråket og den visuelle fremstillingen mange likhetstrekk med "den europeiske realismen", men skiller seg fra den i sin sentimentalitet.

Still life

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Narrative intransitivity", "Estrangement", "Foregrounding", "Aperture", "Lack of redundancy", "Chance", "On location", "Long takes". Tillegg: En meget spesiell film laget av auteuren Jia Zhangke. Utfordrende narrativ, dokumentarisk stil kombinert med det visuelt spektakulære – og en spesiell tematikk/historie.

Somewhere

Fremtredende "art cinema"-egenskaper: "Character", "Goal-bereft protagonist", "Complex characters", "Long takes". Tillegg: Laget av en særpreget auteur. Filmen har en observerende realistisk stil med lavt tempo og lange tagninger.

ANDRE FILMER

Tuyas to ektemenn

Filmen har enkelte "art cinema"-egenskaper som fokus på karakter fremfor plot, men filmen står mest frem som spesiell ved dens eksotiske og tematiske egenskaper. Filmen skildrer den utfordrende tilstanden i den tradisjonelle nomade-kulturen i Mongolias steppelandskap i den stadige moderniseringen og urbaniseringen i Mongolia. Filmens tematikk er viktigere enn oppnøstingen av et 'plot' og karakterenes skjebner i filmer – det gjør at filmen skiller seg fra underholdningsfilmer. Filmen er også unik i den eksotiske skildringen av kulturen og naturen i Mongolia.

Grbavica

Mange likhetstrekk med *Tuyas to ektemenn*. Tematikken er viktigere enn 'plot' og underholdning. Eksotisk ved at den tilbyr et innblikk i krigsherjede Sarajevo og viser hvordan etterdønningene etter krigen preger dagens samfunn.

Vinden som ryster kornet

Skiller seg fra den typiske historiske, krigsfilm ved at den ikke skildrer helter og heltedåder. Den innehar da "art cinema"-egenskapen "unpleasure". Det tilfører filmen en realistisk kvalitet ved at den skildrer krigens virkelighet i større grad. Laget av autoren Ken Loach.

U-Carmen eKhayelitsha

En spesiell film da den er en Sør-afrikansk versjon av musikalen *Carmen*. Tilfører filmen en eksotisk karakter og skiller seg fra andre musikalene med flere realistiske egenskaper som at den er spilt inn "on location" og er lite stilisert.

Tropa de Elite

Klassisk fortellende film. Skiller seg fra andre gangster/politi-thrillere ved at den er mer politisk og realistisk. Den er basert på sanne hendelser fra "favelaen" i Rio de Janeiro på 90-tallet. Situasjonen er stadig aktuell og ved at filmen er brasiliansk føles den mer realistisk i sine skildringer og den tegner et deprimerende bilde av situasjonen. Filmen er konvensjonell i formen, men makter å uttrykke en mer politisk brodd enn sammenlignbare filmer fra for eksempel USA.

Brokeback Mountain

Klassisk fortellende film. En poetisk og deprimerende film som skildrer en tabubelagt tematikk. "Art cinema"-egenskaper: "unpleasure", "Character".

Lust, caution

Klassisk fortellende film. En spionthriller som skiller seg ut med svært langsom fremdrift og svært eksplisitt erotikk.

Hemmeligheten i deres øyne

Klassisk fortellende film. Konvensjonell politisk thriller, men med en noe avansert narrasjon. Episk format i filmens tidsrom der den skildrer den utstrakte graden av korrupsjon i Argentina på 70-tallet.

Departures

Klassisk fortellende film. Konvensjonell og redundant. Spesiell ved sein eksotiske egenskaper der den skildrer særegne japanske tradisjoner og normer.

Falskmyntnerne i Sachsenhausen

Klassisk fortellende film. Konvensjonelle og klisjéfull, hvor innlevelse og underholdning går på bekostning av dybde og innsikt.

De andres liv

Klassisk fortellende film. Innlevelse og lykkelig, sentimental avslutning går på bekostning av dybde og innsikt.

Tsotsi

Klassisk fortellende film. Den sør-afrikanske skildringen av slummen utenfor Johannesburg gjør den enkle og konvensjonelle filmen annerledes ved at skildringen føles mer virkelig og eksotisk av at den er laget av sør-afrikanere selv.

Havet innenfor

Klassisk fortellende film. Tar opp den universelle problemstillingen om aktiv dødshjelp på en engasjerende måte, hvor "plot" og "identification" går på bekostning av dybde og innsikt.

VEDLEGG 4

Synopsiser av filmer som har blitt nærmere analysert i oppgaven

***4 måneder, 3 uker og 2 dager* (Mungiu, Christian, 2007, Romania)**

Otilia og Gabita deler hybel på et studenthjem i Romania en gang på 1980-tallet. Under Ceausescus kommunistiske regime. Gabita har blitt gravid, men ønsker å ta abort. Noe som er strengt forbudt og svært straffbart i Romania på denne tiden. Mulighetene finnes, men de er livsfarlige og kostbare. Otilia hjelper Gabita å fa tak i en person som kan utføre den ulovlige aborten. Vi følger den vanskelige prosessen med hemmelighold og planlegging av aborten som skal foregå på et hotellrom. Mannen som skal gjennomføre aborten gjør seg vanskelig, og blir særlig vrang da han finner ut at Gabita er lenger på vei enn hun hadde forespeilet – noe som også øker strafferammen. Han tvinger seg til å ligge med jentene og ydmykelsen blir med det total. Aborten blir gjennomført, uten at livet for jentene virker særlig bedre av den grunn.

***De andres liv* (von Donnersmarck, Florian Henckel, 2006, Tyskland)**

Vi er i Øst-Tyskland noen år før det strikte sosialistiske regimet rakner. Det hemmelige politiet Stasi kontrollerer samfunnet og nøler ikke med å overvåke personer de mener er motstandere av deres sosialistiske ideologi. Vi møter Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) som jobber i Stasis overvåkningstjeneste. Han får i oppdrag å overvåke leiligheten til den velkjente og fremadstormende dramatiker Georg Dreyman (Sebastian Koch). Han er tilsynelatende veltilpasset og man skulle ikke tro han var noen trussel mot samfunnet. Det vi etter hvert får vite er at bakgrunnen er en intrige; kulturministeren Bruno Hempf (Thomas Thieme) begjærer nemlig Dreymans kjæreste og skuespillerstjerne Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck). Det er han som ber Wiesler om å finne noe på Dreyman for å få han ut av bildet, slik at han kan fortsette sin romanse med Sieland.

Wiesler er enslig og ensom, og fatter stor interesse i det kunstneriske og ”levende” livet i Dreymans leilighet. Han for etter hvert sterke følelser for personene han overvåker. Når han så finner ut at Dreyman skriver kritiske essays om DDR på en innsmuglet skrivemaskin, som han på ulovlig vis sender til det vest-tyske magasinet Spiegel, så velger Wiesler å ikke rapportere det. Videre går Wiesler lengre og ender opp med å beskytte Dreyman og hans ”ulovlige” virksomhet. Når Sieland blir presset til å innrømme den ulovlige virksomheten som foregår sniker Wiesler seg inn i leiligheten og fjerner det mest synlige beviset, skrivemaskinen, før politiet rekker å være på plass. Noe verken Dreyman eller Sieland vet. Sieland klarer ikke å leve med skammen over å ha sveket sin mann og tar selvmord. Dreyman forstår lite av hvor det har blitt av skrivemaskinen. Mistanken mot at Wiesler har beskyttet Dreyman blir så stor at han mister jobben og blir degradert til brevovervåkingsavdelingen.

Mange år senere finner Dreyman ut at an har blitt overvåket og undersøker sin Stasi-mappe. Han forstår at han har blitt beskyttet og søker opp Wiesler. Han tar ikke kontakt, men utgir senere boken *Sonate for et godt menneske* dedisert til Wiesler. Wiesler som nå jobber som postmann oppdager boken og kjøper den.

***Den brysomme mannen* (Lien, Jens, 2006, Norge)**

I filmen møter vi Andreas (40) spilt av Trond Fausa Aurvåg. Han kommer på mystisk vis til en fremmed by, uten selv å ha noen minner fra hvor han kommer fra. Han blir tatt i mot ved en falleferdig bensinstasjon i et svært øde og særegent naturlandskap, som ligner en vulkanørken. Derfra blir han kjørt inn til byen og finner ut at alt er lagt til rette for han – leilighet, bil, jobb og klær. Han tilpasser seg dette nye samfunnet og gifter seg med Anne Britt (Petronella Barker). Han aner snart at det er noe som ikke stemmer. Mat smaker ikke, alkohol

virker ikke og smerte føles ikke. Menneskene fremstår konstant blide, men helt følelsesløse og er kun opptatt av den ytre fasaden, samtidig som det ikke finnes barn i byen. Han kommer i kontakt med Hugo (Per Schaaning) og sammen oppdager musikk bak en murvegg, som gir dem håp om en annen, varmere verden. Andreas prøver etter hvert å rømme, men det viser seg å være umulig. Han blir stadig plukket opp av menn i grå dresser som sørger for å luke ut alt som ikke passer i dette ”perfekte” samfunnet. Han prøver å ta selvmord ved å hoppe foran t-banen, men heller ikke det fungerer – han er udødelig. Sammen med Hugo hugger de seg inn i den mystiske murveggen. Andreas kommer igjennom og får stukket armen inn hullet og får tak i en kringlebit – som smaker – og hører barnelyder. Han blir dratt ut av mennene i grå dresser. Byens forvaltere skjønner at Andreas ikke passer inn i byen og fjerner han. Han blir transportert i lasterommet på en buss til en kald snøvidde hvor han blir satt av.

Den fabelaktige Amelie fra Montmartre (Jeunet, Jean-Pierre, 2001, Frankrike)

Amelie (Audrey tatou) er skolelæreren Amandine og legen Raphaels eneste barn. Moren døde tidlig og faren sto for oppveksten. Amelie fikk lite berøring og kjærlighet som barn, derfor banket hjertet hennes hardt på farens månedlige legesjekker. Det førte til at han trodde hun hadde en hjertefeil og holdt henne med det unna skolen. Hennes merkelige oppvekst preger Amelie i stor grad og hun utvikler en rik fantasi og problemer med å omgås sosialt.

Som voksen jobber hun ved en kafé og fritiden bruker hun til å bedre livene til menneskene rundt seg med, uten at hun selv tar æren for det. En dag finner Amelie et fotoalbum på en tog-stasjon. Det tilhører Nino (Mathieu Kassovitz), som har den spesielle hobbyen å samle opp ødelagte bilder fra fotoboksene rundt om i byen. Han setter dem sammen igjen og samler de i et album. Amelie vil levere tilbake albumet, men ønsker samtidig å møte Nino som hun har blitt fascinert av. Hun legger ut flere hint til Nino for at han skal finne henne. Til slutt ankommer han kafeen til Amelie, men hun tør ikke å ta kontakt. Nino gir seg ikke og oppsøker Amelie i leiligheten hun bor. Tilfeldigvis åpner Amelie døren når Nino er der og hun slipper han inn både fysisk og følelsesmessig. De omfavner hverandre og innleder et forhold.

Mannen uten minne (Kaurismäki, Aki, 2002, Finland)

En mann (Markku Peltola) ankommer Helsinki med tog. Han setter seg på en benk og blir brutalt banket opp og ranet. Han blir erklært død på sykehuset, men våkner likevel opp med totalt hukommelsestap. Uten å ane hvem han er rømmer han fra sykehuset. Han blir etter hvert funnet nede ved havna av en fattig familie som bor i en container. Han blir tatt godt vare på og forteller dem at han ikke aner hvem han er. Mannen etablerer seg i en ”container-landsby” i havna og får seg etter hvert sin egen lille container. Frelsesarmeen rasjonerer mat til den fattige befolkningen og mannen forelsker seg i frelsesarmésoldaten Irma (Kati Outinen). Videre tar han seg jobb som manager for Frelsesarmeens orkester og preger dem med sin store interesse i 50-talls rock & roll. Tilfeldigvis er han tilstede under et bankran og blir tatt inn av politiet. Et bilde av han blir med det publisert i avisen og hans kone kjenner han igjen. Mannen reiser ”hjem” og finner ut at han skilte seg rett før han dro til Helsinki. Lykkelig reiser han tilbake til Helsinki og Irma. Hånd i hånd går de av gårde og filmen avsluttes.

Volter (Almodovar, Pedro, 2006, Spania)

Vaskehjelpen Raimunda (Penelope Cruz) er mor til Paula (Yohana Cobo) og gift med Paco (Antonio de la Torre). Paco prøver å forgripe seg på Paula, men ved et uhell ender Paula opp med å drepe Paco. Raimunda bestemmer seg for å dekke over drapet og gjemmer liket i fryseren til en nedlagt restaurant i nabolaget. Ved samme tid dør Raimundas tante, som i stor grad har tatt seg av oppdragelsen til Raimunda etter at moren hennes døde i en brann.

Raimundas søster, Sole (Lola Duenas), er svært forundret over at Raimunda ikke møter opp i begravelsen. Men blir enda mer skremt da hun kommer i kontakt, med deres mor, Irene. Ikke som et gjenferd, men som seg selv. Raimunda har hatt et svært anstrengt forhold til sin mor og at Irene er i live blir holdt skjult for henne. Raimunda begraver Paco og ender opp med å drive restauranten for et "film-crew" som jobber i nærheten. Irene flytter inn hos Sole, og også Raimundas datter, Paula, får vite om hennes eksistens. Paula og Irene utvikler et nært forhold, men når Raimunda til slutt får vite at Irene lever nekter hun å snakke med henne. Etter press fra Paula snakker de til slutt sammen.

Irene forteller sin historie til Raimunda. Hun forteller at hun fikk vite at hennes mann, Raimundas far, forgrep seg på Raimunda og at Paula både er Raimundas datter og søster. Da Irene skulle oppsøke faren oppdaget hun han i seng med en annen kvinne. Hun tente på huset og rømte – slik at det så ut som at hun hadde dødd sammen med sin mann. Irene ber om tilgivelse for å ikke tidligere ha oppdaget at Raimunda ble seksuelt misbrukt. Raimunda tilgir Irene. Irene, Raimunda, Sole og Paula fremstår nå som *en familie* – uten noen saboterende menn.

Italiensk for begynnere (Scherfig, Lone, 2000, Danmark)

En ung prest, Andreas (Andreas W. Berthelsen), ankommer en liten provinsby for å vikariere. Han møter der den forsiktige hotellportieren Jørgen Mortensen (Peter Gantzler), som har blitt impotent fordi det er så lenge siden han har vært med en kvinne, den vakre, italienske servitrisen Giulia (Sara Indrio Jensen), den klossete Olympia (Anette Støvelbæk) som har fått sparken fra 42 jobber, sportsgale Hal-Finn (Lars Kaalund) som driver Stadionrestauranten og frisøren Karen. Alle er ensomme og lengter etter kjærligheten. Moren til Karen dør og presten Andreas må sørge for bisettelsen. Ved dødsfallet finner de ut at hun også var moren til Olympia slik at Karen og Olympia er søstre. Olympia er forelsket i Andreas, Jørgen Mortensen i Giulia og Hal-Finn i Karen. Sammen møtes de i et kveldskurs i italiensk. Kurset arrangerer tur til Italia og romanser oppstår mellom Andreas og Olympia, Jørgen Mortensen og Giulia og Hal-Finn og Karen. Filmen avslutter på en restaurant i Italia hvor parene er etablert.

O'Horten (Hamer, Bent, 2007, Norge)

Odd Horten (Bård Owe) skal pensjoneres som togfører. Vi treffer han før hans nest siste togtur. Etter turen markeres Hortens avgang med en fest. Horten låser seg ut av blokka hvor nachspielet foregår. For å komme inn igjen klatrer han opp et stillas ved blokka og prøver å snike seg gjennom en leiligheten. Der møter han en liten gutt som ber han om å være der til han sovner. Odd Horten har ikke hjerte til å forlate gutten, og ender selv opp med å sovne. Forfjamsset våkner han opp dagen etterpå og sniker seg ut av leiligheten. Han er forsinket til sin aller siste togtur og løper det han kan. I det han ankommer perrongen ser han toget fare, med en vikar i styrrommet. Han misset sin siste togtur – til Bergen hvor han skulle overnatte hos sin venninne Svea (Henny Moan). Odd Horten lever et enkelt liv – livet hans var i stor grad togturene – i tillegg til besøk hos sin senile mor og til Svea de gangene han var i Bergen. Han sliter med pensjonisttilværelsen og mangel av faste rutiner. Han er borti mange rare situasjoner som kulminerer i et møte med den pussige gamle mannen Herr Sissener (Espen Skjønberg) som forteller han de merkeligste historier og tar med Odd Horten på blindkjøring. På kjøreturen dør Herr Sissener, Odd Horten forlater bilen med Sisseners hund på slep. Etter et siste besøk hos sin mor, en pioner innen kvinnelig skihopping, reiser han til slutt over til Bergen og treffer Svea. Sammen forlater de perrongen og Odd Horten har endelig slått seg til ro med pensjonisttilværelsen.

Død Snø (Wirkola, Tommy, 2009, Norge)

En gjeng unge medisinstudenter drar på påskeferie på en fjellhytte ved Øksfjord, Finnmark. Seks av de ankommer med bil, mens Sara (Ane Dahl Torp) skulle gå på ski over fjellet. Uten at de andre vet det blir hun drept da hun ankom hytta. Gjengen koser seg med lek og fest, men begynner etter hvert å lure på hvor Sara er. En lokal mann (Bjørn Sundquist) kommer på besøk. Han liker ikke ungdommenes respektløse lek i område og forteller en historie fra andre verdenskrig. Lokalbefolkningen jaget nazistene opp i fjellene og man så aldri mer til dem. Han ber ungdommene trå forsiktig for å ikke vekke nazistene, med grufulle Oberst Herzog i spissen, til live igjen. Ungdommene fnyser av mannen. Merkelige ting begynner å skje og de oppdager at Sara har vært innom hytta. Deretter forsvinner Chris (Jenny Skavlan) og de blir angrepet av det som viser seg å være zombier – nazistene mannen fortalte om har våknet til live. De kjemper i herdig mot zombiene, men dør en etter en. Til slutt er bare Martin (Vegard Hoel) igjen. Han oppdager at zombiene egentlig bare var ute etter en kiste med gull som gjengen hadde tøyst med oppe på hytta. Han overrekker dem gullet og løper til bilen. Da han setter seg i bilen oppdager han at han har en gullmynt i lomma, og også han blir drept.

Reprise (Trier, Joachim, 2006, Norge)

Erik (Espen Klouman Høiner) og Phillip (Anders Danielsen Lie) er to kamerater i 20-årene som drømmer om å bli forfattere. De poster hvert sitt manuskript, men kun Phillip sitt blir antatt. Etter å ha utgitt boken sin får Phillip et psykisk sammenbrudd og blir innlagt på psykiatrisk avdeling. Flere måneder senere slipper han ut veien tilbake til livet, kameratgjengen og (eks)kjæresten Kari (Viktoria Winge) blir svært tøff. Phillip drømmer tilbake til tiden før sammenbruddet, men klarer ikke å gjenskape den samme fellesskapsfølelsen med sine gamle venner. Det ble hevdet at Phillips sterke forelskelse i Kari var en vesentlig faktor for sammenbruddet og han får beskjed om å holde seg unna henne. Han oppsøker likevel Kari og de innleder igjen et forhold. Phillip ønsker å starte på nytt og tar med Kari til Paris, som en repetisjon av deres første reise sammen som også gikk til Paris. Der Phillip prøver å gjenskape turen ved å gjøre akkurat de samme tingene blir Kari litt tvilende til om de er klare til å bli sammen igjen. Samtidig får Erik utgitt sin debutbok og får en aktiv karriere som ung, lovende forfatter. Phillip skuffer Erik ved å ikke vie litteraturen nok oppmerksomhet og deres en gang så sterke vennskap svinner. Phillip får et nytt sammenbrudd da Kari trekker seg ut av forholdet. Erik er på vei til å besøke Phillip på sykehuset, men snur i døra.

Nord (Denstad Langlo, Rune, 2009, Norge)

Jomar Henriksen (Anders Baasmo Christiansen) var en talentfull skikjører, men etter et nervesammenbrudd falt han sammen. Han jobber ved et skitrekk og fyller dagene sine med sprit, piller og tv. En dag får han beskjed om at han har en sønn med sin eks-kjæreste – i Tamokdalen, 100 mil unna. Det er en reise han i utgangspunktet ikke er i stand til, men etter at han ved et uhell setter hytta si i brann får han ånden over seg og setter seg på snøscooteren og kjører nordover. Dårlig forberedt som han var blir han snøblind og en ung jente hører han svarte og banne inne i skogen. Den nysgjerrige tenåringsjenta bor hos sin bestemor og de tar han inn og legger han med bind for øyene i et mørkt kott – for at han skal få synet tilbake. Jomar og den unge jenta utvikler etter hvert et vennskap. Jomar drar videre og møter flere mennesker på veien, blant annet en meget homofob ung mann. De har en heidundranes fest sammen. Scooteren blir ødelagt og Jomar må ta skiene fatt den siste biten. Jomars siste stopp er hos en gammel same som lever sin siste vinter i en lavvo på et lite tjern. Han er festet med en lenke til en snøscooter og når den går gjennom isen blir han med. Jomar våkner forundret opp alene i lavvoen. Han forsetter turen over det siste fjellet og treffer sønnen sin lekende i

snøen utenfor huset sitt. Filmen slutter og Jomar har på denne reisen tatt steget ut av sitt indre mørke og tilbake til livet.

Upperdog (Johnsen, Sara, 2009, Norge)

Yanne (Bang Chau) og Aksel (Herman Sabado) er halvsøsken som adopteres til Norge som små. Aksel til en velstående familie på Oslo vest, mens Yanne til en gjennomsnittsfamilie på Oslos østkant. Yanne er litt eldre en Aksel og husker at de ankom Norge. Med andre ord vet hun at hun har en bror i Norge, mens Aksel ikke aner noen ting. Yanne har en polsk venninne, Maria (Agnieszka Grochowska), som får jobb som hushjelp hos Aksels foreldre. Hun oppdager et fotografi av Aksel som liten, og fornemmer at hun har sett det samme bildet hjemme hos Yanne. På bildet hos Aksel er det kun han på bilde, mens hos Yanne er de to søsknene sammen på bildet. Hun forteller det til Yanne og ferden mot gjenforening starter. Yanne er tvilende til det er lurt å oppsøke Aksel og skeptisk til han og hans ”sossete” livsførsel. Et inntrykk som ikke blir bedre av at hun spionerer på han. Hun føler ikke at de passer sammen og viker fra prosjektet – til Marias forferdelse. Yanne er derimot mer interessert i eks-soldaten Per (Mads Sjøgård Pettersen) som stadig er innom restauranten Yanne jobber på. Per har store problemer etter sitt opphold i Afghanistan, som han sliter med å fordøye.

Samtidig innleder Maria et forhold til Aksel. Yanne blir såret over Marias oppførsel og Maria slites mellom hennes dårlige samvittighet overfor Yanne og hennes forelskelse i Aksel. Hun fortviler samtidig over deres manglende gjenforening og velger å fortelle Aksel om at han har en søster. Maria arrangerer et møte mellom de to. Aksel sliter med å åpne seg overfor Yanne og reagerer med barnslig sinne over at han ikke har fått vite om dette før. Etter hvert får Aksel balansert følelsene sine og konfronterer sin mor med det han har fått vite. Han arrangerer så et møte mellom de to familiene hvor han viser Yanne og deres felles mor respekt. Med få ord og lite berøring kan vi si at Yanne og Aksel mentalt ”omfavner” hverandre og aksepterer hverandre som søsken. Samtidig klarer Per å bekjempe sine indre demoner og han og Yanne innleder et forhold.

VEDLEGG 5 - INTERVJUGUIDER

Intervjuguide – Finn Gjerdrum, Paradox. 15.10.2010.

Det internasjonale markedet

- Hvilke er viktigst for dere, det norske eller internasjonale?
- Vurderer dere hvor dere skal sette inn hovedfokus fra film til film?
- Prøver dere å veksle mellom å produsere filmene for de forskjellige markedene?
- Hva slags kriterier bruker dere i så fall når dere skal vurdere en films potensial internasjonalt i forhold til nasjonalt?
- Hvilke kommunikasjonskanaler finnes med internasjonale distributører/salgsagenter?
- Hvilke benytter dere dere hovedsakelig av?
- Har dere faste salgsagenter?
- Hvor engasjerte er dere internasjonalt? Hvor mye overlates til salgsagenter/distribusjonsselskaper og NFI?
- Hvordan jobber dere mot filmfestivaler?
- Vurderer dere filmfestivalenes profiler, forhold til de ulike filmene? Eller sender ”alle filmer til alle festivaler”?
- Hvor viktig er festivalpriser for dere?
- Er prisene viktigst som markedsføring, eller er anerkjennelsen viktig i seg selv og et mål dere jobber mot?
- Hvordan vekter dere mellom priser/anerkjennelse og distribusjon/salg?
- Hvordan forholder dere dere til de forskjellige vinduene på det internasjonale markedet? Har dere mest fokus på kino/festival eller er dvd og evt fjernsyn like viktig?
- Går det en utvikling mot at dvd blir viktigere?
- Hvordan arbeider dere med samproduksjoner
- Hvordan samarbeider dere med NFI i forhold til det internasjonale markedet?
- Hva legger du i begrepet ”en internasjonal suksess” for en norsk film?

Norsk film - deres filmer

- Har du noen erfaringer eller tanker om hva utlendinger forbinder med norsk film?
- Har dere fått noen spesielle responser på deres filmer i utlandet?
- Hva er dine tanker rundt viktigheten av et regissørnavn (auteur) i forhold til å slå an internasjonalt?
- Som produksjonsselskap – har dere en bivisjon om å bygge opp regissører til autoreur? For eksempel en bevisst kunstnerisk satsning med Erik Poppe?
- Kan du se noe norsk særpreg innen film? Noe vi er ekstra gode på her i Norge?
- Kan du se noen likhetstrekk mellom norske filmer som slår an internasjonalt?
- Skandinavisk film har et godt internasjonalt rykte og bestemte varemerker/kjennetegn. Hvordan stiller norsk film seg i den konteksten fra et internasjonalt perspektiv? En fordel? Eller blir den bortgjemt blant de svenske og danske?
- Når man ser bort fra bra/dårlig og kvalitet, har du da noen tanker om suksessfaktorer for å slå an internasjonalt for norske og andre ikke-engelskspråklige filmer?
- Bruker dere en slik tankegang i deres arbeid?
- Hva slags type film har lettere for å selge?

- Hva slags type film vinner oftere priser?

Intervjuguide – Jan Erik Holst, NFI. 11.10.2010

Det internasjonale markedet

- Kan du gi meg en grundig forklaring på hva det internasjonale markedet er og hvordan det fungerer for en norsk film. I forhold til salg og festivaldeltagelse.
- Hvordan fungerer kommunikasjonen med det internasjonale markedet og festivalnettverket??
- Hvilken vei går en norsk film fra produksjon til det internasjonale markedet?
- Hvilke kommunikasjonskanaler finnes med internasjonale distributører/salgsagenter?
- Hva er NFIs rolle i forhold til å spre en norsk film internasjonalt?
- Hvilke konkrete tiltak blir gjort?
- Fra NFIs ståsted: Hvor mye har festivalpriser å si mtp salg/distribusjon av filmen? Hvordan forholder dere dere til forholdet mellom anerkjennelse og økonomisk suksess?
- Hvordan jobber dere mot filmfestivaler?
- Er dere bevisste og selektive i forhold til hvilke filmer som passer til hvilke festivaler eller sendes alle inn til alle?
- Med andre ord har dere et bevisst forhold til festivalenes forskjellige profiler?
- Hva er dine tanker om de største festivalene?
- Det samme angående distribusjon. Har dere kartlagt de forskjellige markedene i forhold til hvilke type filmer som er lettere å selge hvor? Bevisst forhold til preferanser?
- Hvilke markeder er viktigst for Norge?
- Kino, dvd, tv? Har du noen tanker om forskjellen mellom disse vinduene? Forholdet mellom kino og dvd i forhold til type film?
- Samproduksjoner – er det en økende grad og samproduksjon/samfinansiering? Hvordan er erfaringen med det i forhold til å slå an på tvers av grenser? Hvor viktig er samproduksjoner for å krysse grenser?
- Stortingsmeldingen Veiviseren – på hvilken måte har dere fulgt opp og evaluert den? Hva er deres konklusjoner?
- I din lange tid i dette feltet hva er de største endringene i hvordan det internasjonale markeder fungerer? Hva kjennetegner dagens marked i forhold til 10 og 20 år tilbake??
- Hva legger du i begrepet ”en internasjonal suksess”?

Norsk film

- Har du noen erfaringer/tanker om hva utlendinger forbinder med norsk film?
- Endring i oppfattelse av norsk film de siste år??
- Når du har jobbet med norsk film i utlandet – hva slags responser har du møtt ift norsk film?
- Hva er dine tanker rundt viktigheten av et regissørnavn/auteur i forhold til å slå an internasjonalt?
- Skandinavisk/nordisk film har et godt internasjonalt rykte og bestemte kjennetegn/varemerke – hvordan stiller norsk film seg i den konteksten fra et internasjonalt perspektiv? Altså blir norsk film fra et internasjonalt perspektiv dratt

med i dragsuget til svensk og dansk film (en fordel) eller blir norsk film glemt blant de svenske og danske suksessene?

- Har du noen tanker om et særpreg ved norsk film? Er det noe vi skiller oss ut med eller er ekstra gode på i Norge?
- Har du noen tanker om likhetstrekk ved norske filmer som slår an i utlandet?
- Din erfaring; noen suksessfaktorer for å slå an internasjonalt uten å tenke på kvalitet? (Generelt og i forhold til norsk film.)
- Hva slags type film har lettere for å selge internasjonalt?
- Hva slags type film vinner oftere priser?