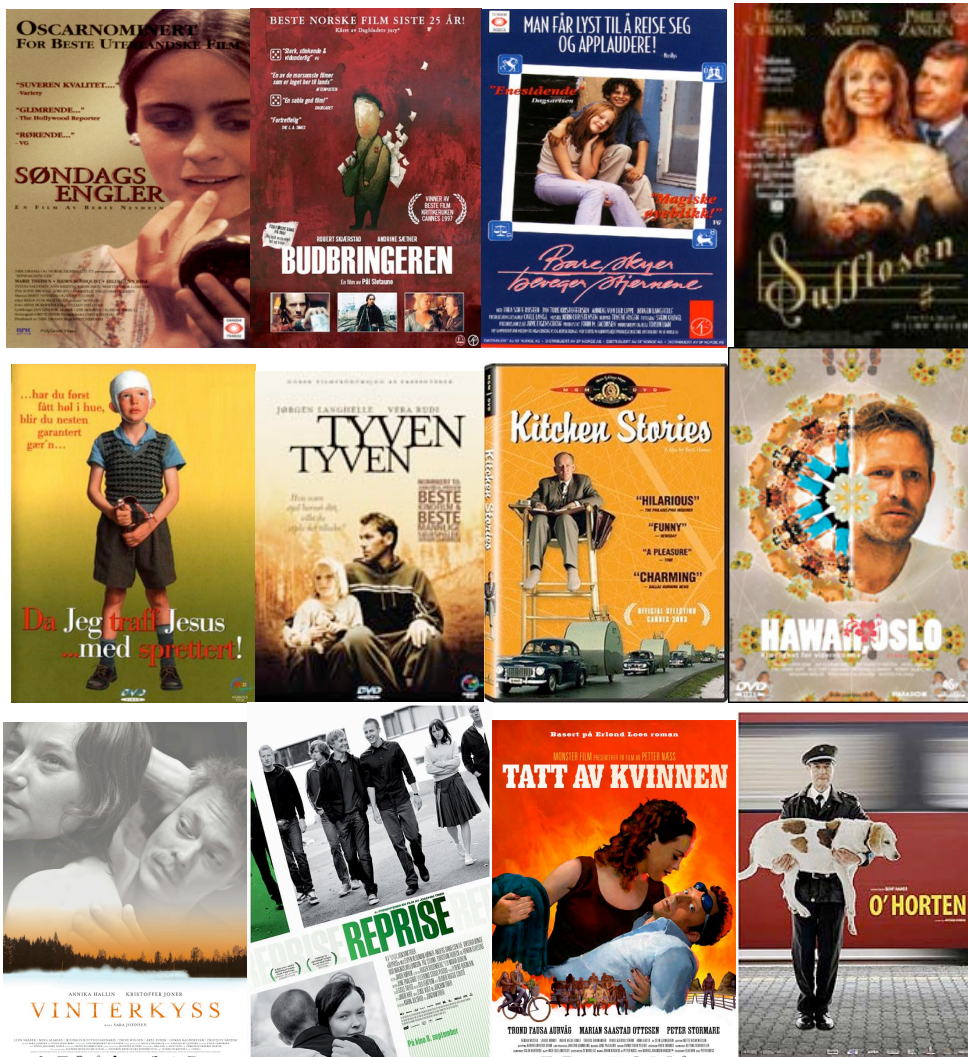


DE UTVALGTE



En historisk drøftelse av norske Oscar-kandidater 1996-2008

Mariann Grongstad Furulund

Masteroppgave i Film- og fjernsynsvitenskap
Høgskolen i Lillehammer.

Våren 2009



FORORD

Denne oppgaven er slutten på en fem års utdanning på Film-og fjernsynsvitenskap på Høgskolen i Lillehammer. Jeg har vært omgitt av gode faglærere og et stabilt læringsmiljø. Jeg vil takke Audun Engelstad som har veiledet meg gjennom hele oppgaven. Han har gitt meg gode faglige veiledninger som har motivert, og lært meg viktige problemstillinger som en må ta hensyn til under en oppgave. Jeg vil takke Kristin Sandvik som har plukket ut språklige feil og Jo Sondre Moseng som har svart på sporadiske spørsmål under hele prosessen. En takk går også til Jan Erik Holst som alltid har stilt opp når jeg har hatt spørsmål om Oscar. Finn Gjerdrum takkes også for at han stilte opp til intervju. Til slutt vil jeg takke Thea, Eva, og Tommy som har vært en god støtte under hele skriveprosessen.

Lillehammer, 8. Mai 2009

Mariann Grongstad Furulund

Innholdsfortegnelse

Innledning	5
Problemfelt	5
Avgrensning	7
Om oppgavens sammensetning og metode	8
1) Oscar og norsk film	8
2) En historiografisk analyse av de 13 Oscar-kandidatene	9
3) En casestudie av <i>Elling</i> i et Oscar-perspektiv.....	10
1. Oscar og norsk film	12
Innledning	12
1.1 Kriterier for egnethet	13
1.2 Hvordan foregår påmeldingen, og hva skjer etterpå?	17
1.3 Oscar og prestisje	19
1.3.1 Symbolsk kapital	21
1.4 Avslutning	26
2. En historiografisk analyse av de 13 Oscar-kandidatene	28
Innledning	28
2.1 Problematikk rundt filmkåringer	30
2.1.1 Tendenser i norsk filmhistorie.....	32
2.2 Norsk filmhistorie	35
2.3 Metahistorie- hvordan lese historie?	37
2.3.1 En lidelseshistorie	40
2.3.2. En tolkning av den norske filmhistorien	40
2.3.3 Norsk Oscar-historie 1996-2008, en lidelseshistorie?	43
2.3.4 1996-2002.....	45
2.3.5 2003-2008.....	46
2.4 Robert C. Allen og Douglas Gomery og estetisk filmhistorie	48
2.4.1 Estetisk filmhistorie.....	49
2.4.2 Mesterverktradisjonen i den estetiske filmhistorien.....	50
2.4.3. Estetisk filmhistorie- i en semiologisk tilnærming.	52
2.4.4. En etablering av "Nye-Hollywood" i Oscar-historien	53
2.4.5 "Nye-Hollywood" i de utvalgte	57
2.4.6 Europeisk snitt.....	60
2.4.7 Barne- og ungdomsfilmen	62
2.4.8 Kvinnenes og mennenes posisjon i Oscar-kanonen.....	64
2.5 Avslutning	65
3. En casestudie av <i>Elling</i> i et Oscar-perspektiv	68
Innledning	68
3.1 Formelbaserte filmer	68
3.2 Genre	72
3.2.1 Syklus	74
3.2.2 Protagonistene i syklusen	75
3.2.3 Synopsis	75
3.3 Sympati	76
3.3.1 Murray Smith og sympatistruktur	77
3.4 Teori og analyse	79
3.4.1 Gjenkjennelse.....	79

3.4.2 Oppstilling.....	82
3.4.3 Troskap.....	86
3.4.4 Fra oppstilling til troskap.....	87
3.4.5 <i>Elling</i> - en europeisk film.....	94
3.5 Avslutning.....	96
4.0 Avslutning.....	99
Bibliografi.....	107
Vedlegg 1: Liste over de norske Oscar-kandidatene fra 1996-2008, og oversikt over priser på utenlandske festivaler og publikumstall.....	114
Vedlegg 2: Intervjuguide med Jan Erik Holst og Finn Gjerdrum.....	119
Vedlegg 3: Liste av de 15 mest betydningsfulle filmene i Norge.....	122

Innledning

“Nothing denotes success so visibly and tangible as the Oscars”.

- *British Observer*

Den norske regjeringen ga høsten 2008 ekstra midler til å lansere norsk film i utlandet. Hensikten var for å sette norsk film på kartet. En god mulighet for å få oppmerksomheten omkring norsk film, er å delta på de store internasjonale filmfestivalene i Venice, Cannes, Berlin, og størst av alt er ”The Academy Awards”, som har fått kallenavnet ”The Oscars”. Showet er skapt for å prise filmverdenen, slik at de kan gratulere hverandre og seg selv. Det handler om prestisje og symbolske verdier. Statuettene har fått stor kommersiell betydning og Oscar har opparbeidet seg en fremtredende internasjonal dimensjon i filmverden. I februar hvert år følger en hel verden med på fjernsynet og i mediene, og det sier noe om hvor langt konkurransen når ut. Denne oppgaven vil belyse noen kvaliteter ved norsk film i en Oscar-sammenheng med ulike perspektiver og filmanalyser.

Problemfelt

Ingen har skrevet om de norske Oscar-kandidatene før, derfor er det interessant å se nærmere på dette uoppdagede feltet. Det er også skrevet lite om nyere norsk filmhistorie, og jeg vil forsøke å beskrive norsk films utvikling de siste 12 årene i et Oscar-perspektiv. Intensjonen med denne oppgaven er å skrive om de norske Oscar-kandidatene fra 1996-2008¹ for å undersøke hvordan norsk film har vært representert i internasjonal sammenheng, nærmere bestemt Oscar. Jan Erik Holst som har fungert som leder av utenlandsavdelingen på Norsk filminstitutt og leder i Oscar-komiteen i mange år, fremhever Oscar som en viktig plattform til å gjøre seg bemerket på i det internasjonale markedet. Hvis en norsk Oscar-kandidat blir en av fem nominerte, og i beste fall vinner, vil det få positive konsekvenser for filmen i utlandet.

¹ Vedlegg 1: Liste av de norske Oscar-kandidatene fra 1996-2008

Oscar kan fungere som en vurdering av filmens markedspotensial. Et uttak til Cannes og Berlin gjør nødvendigvis ikke det. Der snakkes det heller om at filmer er kunstnerisk spennende, men i Oscar-sammenheng har man også gjort en vurdering om den fungerer rent markedsmessig (Eget intervju, Jan Erik Holst 08.04.09).

De fleste land har en etablert filmindustri som også har filmfestivaler og filmpriser, allikevel kan en hevde at ingen av disse festivalene har en så stor synlighet som Oscar konkurransen. Prisen har en lang historie, *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* ble etablert i 1927. Det blir den åttiandre gangen konkurransen holdes, februar 2010. Kategorien som norsk film melder seg på til er *Best Foreign Language* kategorien. Det er en kategori som ble dannet i 1956, og Federico Fellini var den første som vant statuetten med filmen *La Strada*. I teorien kan alle utenlandske filmaktører konkurrere i nesten alle kategoriene. Unntaket er *Best Picture*, der de skiller mellom engelsk og fremmedspråklige filmer (Levy 2002:94). I følge akademiets regelverk er det allikevel en mulighet for at utenlandske filmer som har hatt premiere i USA, også kan konkurrere i de store kategoriene (ibid). Hvis for eksempel *Elling* (Næss, 2001) hadde hatt premiere i Amerika, kunne filmen bli nominert til *Best Picture* og de andre store prisene. Det har aldri skjedd i norsk Oscar-historie, derfor er det *Best Foreign Language* kategorien jeg forholder meg mest til i denne oppgaven, når det er i denne kategorien norsk film har deltatt.

En norsk komité som er sammensatt av forskjellige filmfaglige miljøer melder på en film som skal representere norsk film i Oscar-konkurransen en gang i året. Kun fire ganger har norsk spillefilm blitt nominert til Oscar. Det var Petter Næss *Elling* i 2001, Berit Nesheims *Søndagsengler* i 1996, Nils Gaups *Veiviseren* i 1987 og Arne Skouens *Ni liv* i 1957. Kun én gang har en norsk film vunnet en Oscar-statuett, det var dokumentarfilmen *Kon-Tiki* (1950), om Tor Heyerdals ekspedisjon til Påskeøya. En norsk spillefilm har aldri vunnet en Oscar, men de siste tolv årene har norsk film vært mer synlig i Oscar med nominasjonene av *Søndagsengler* (1996) og *Elling* (2001).

Avgrensning

Jeg har valgt å avgrense oppgaven min ved å starte med Oscar-kandidaten i 1996 som innebar et vendepunkt for norsk film i utlandet. *Søndagsengler* ble nominert til Oscar. Ett år etter ble termen ”Norwave” lansert i *Variety*, en betegnelse for en bølge av gode norske filmer med *Budbringeren* (Sletaune, 1997) som vant kritikerprisen i Cannes og *Insomnia* (Skjoldbjærg, 1997) som deltok i kritikeruken i Cannes. I løpet av to år ble norsk film endelig lagt merke til internasjonalt.

Formannen i utvelgelseskomiteen Jan Erik Holst fremhever også 1996 som et vendepunkt i norsk filmhistorie, når det angår å bli lagt merke til i utlandet. Etter at *Søndagsengler* ble nominert til kategorien *Best Foreign Language* i 1996 la Norsk Filminstitutt ekstra vekt på utenlandsarbeidet i fremtiden (Holst 2006:128). De fikk hjelp av kulturdepartementet med en million kroner i markedsføringsarbeidet av *Søndagsengler* i nominasjonsprosessen. Holst uttyper dette og hevder at:

Erfaringen ved å være nominert til Oscar i 1996 banet en vei for kontakt med distributører, agenter, og presse i USA. Vi ble veldig kjent takket være den filmen, og i utvelgelsesprosessen i de senere årene har egnethet vært et viktig kriterium. Hva som passer best i en europeisk, ikke-engelsk språklig kategori” (Eget intervju, Jan Erik Holst 08.04.09)

Det settes slik et skille i 96-97 i henhold til at norsk film endelig ble lagt merke til i utlandet. Samtidig var 1996 et år da Norsk Filminstitutt ble mer bevisst på den nødvendige markedsføringen i Oscar-kappløpet. Instituttet har siden da spilt en aktiv rolle i å danne gode kontakter til publisister i USA, og sørge for en solid markedsføring. Et annet vendepunkt i 1996 er som Holst sier, at de går vekk fra beste film som eneste kriterium i utvelgelsesprosessen, til å bli mer bevisst på egnethet som hovedkriterium.

Om oppgavens sammensetning og metode

Teksten min vil være en kombinasjon av en historiografisk analyse og et casestudium. Jeg har valgt å gjøre det på denne måten fordi det ikke finnes direkte relevant litteratur om hva slags egenskaper norske Oscar-kandidater bør ha. Derfor vil forskjellige tilnærminger bli brukt i de ulike kapitlene for å få en tilfredsstillende innsikt i dette problemfeltet. Oppgaven er ikke en studie av de praktiske sidene ved påmeldingen av en Oscar eller et bransjestudium, men heller et studie av tidligere Oscar-kandidaters estetikk og egenskaper i en internasjonal ramme. Slik blir oppgaven en tekstanalyse. Som tekstelementer er de 13 Oscar-kandidatene selve utgangspunktet for hele oppgaven. Jeg anser tekstanalysene som relevante for å undersøke hvilke egenskaper de norske filmene har hatt i Oscar-sammenheng.

Hoveddelen av oppgaven min er delt i tre, et introduksjonskapittel om Oscar og norsk film og to analysekapitler:

1) Oscar og norsk film

Disse 13 filmene er allerede valgt ut til å delta i en internasjonal konkurranse. Filmene er valgt fra det året de representerer til å delta i den største filmkonkurransen i verden. Når jeg skal diskutere særegne trekk ved disse 13 filmene i oppgaven, vil jeg først gjøre rede for kriteriene for egnethet som den norske Oscar-komiteen operer med. Den norske Oscar-komiteen beveget seg som sagt fra å velge beste film til ”best egnede film” i 1996, og i det første kapittelet vil disse kriteriene for egnethet bli utdypet. Deres kriterier vil dermed si noe om hva slags forestillinger de har av Oscar-konkurransen, og hva slags filmer som egner seg i *Best Foreign Language* kategorien. Samtidig vil jeg også kort gjøre rede for hva slags prosess en Oscar-kandidat går igjennom, etter den har blitt valgt som kandidat, og hva slags prosedyrer som er vanlig å forfølge. Denne prosessen er supplert med intervjuer av Jan Erik Holst og Finn Gjerdrum for å gjøre rede for noen praktiske sider ved Oscar-fenomenet i Norge. Holst som leder av utvelgelseskomiteen over mange år, og Gjerdrum som aktiv produsent, vil bidra med interessante perspektiver i hva slags prosess filmene går

igjennom, og samtidig hvilken anseelse bransjen legger i Oscar (se vedlegg 2 for intervjuguider ²).

Deretter skal jeg forsøke å diskutere kort hva en Oscar-statue eller en Oscar-nominasjon er og hva det innebærer. I denne sammenheng vil jeg anvende James F. English som skriver om prestisje i litterære priser, og hvilken kulturell verdi priser kan ha. Når det gjelder kulturell prestisje skal jeg bruke begrepene symbolsk kapital og økonomisk kapital, som sosiologen Pierre Bourdieu har diskutert i relasjon til ulike temaer innen kapitalen, økonomien, kulturen og i det sosiale liv. Hans teorier vil bidra til å drøfte hva slags betydning det har for en norsk film å være synlig i Oscar-konkurransen. Første kapittel vil på denne måten fungere som en innledende del til de påfølgende analysekapitlene.

2) En historiografisk analyse av de 13 Oscar-kandidatene

I den neste delen skal jeg diskutere og synliggjøre en linje i norsk filmhistorie som aldri har blitt diskutert. Denne linjen av Oscar-kandidater er uoppdaget i filmhistorien på mange måter, og jeg ser flere grunner til å undersøke dem, og diskutere filmene i ulike filmhistoriske perspektiver. Ved å studere de 13 Oscar-kandidatene i perioden 1996-2008 vil jeg undersøke hva slags kjennetegn disse kandidatene har, sett i lyst av den øvrige filmproduksjonen, og på denne måten blir det en historiografisk analyse. Jeg skal diskutere hvordan Oscar-kandidatene har skrevet seg inn i den norske filmhistorien, og hva slags historie disse 13 filmene danner.

Det første teoretiske perspektivet vil jeg bruke for å diskutere hvordan norsk filmhistorie kan bli lest, og på hvilken måte de 13 filmene har blitt fremstilt i filmhistorien. For å undersøke dette, vil jeg forklare hvordan den amerikanske historieteoretikeren Hayden White forener historietekster med litterære tekster. For White er historieteori en teori om historiefortellingen. Historiefortellingen mener han skapes av en historiker som tar noen valg, han gjemmer noen hendelser, og fremhever andre. Slik utgjør hendelser i historien en fortelling, som de gjør i skuespill, manuskripter eller en roman. Historiske fremstillinger som litterære tekster er bærere

² En kåring av de 15 mest betydningsfulle norske filmene de siste 25 åra i Dagbladet.

av en mytestruktur, ved at historien er skrevet fra et perspektiv. Jeg skal diskutere White sitt kontroversielle syn på historieskriving, opp mot norsk filmhistorie, og se på filmhistorien som en mytestruktur. Etter at jeg har diskutert den øvrige filmhistorien, vil jeg gjøre rede for hvordan de 13 Oscar-kandidatene blir fremstilt i de ulike norske filmhistorie bøkene. Her vil jeg diskutere om den historiske linjen de danner, er en del av den mytestrukturen som den øvrige filmhistorien representerer, eller om de skiller seg ut på grunn av at de er Oscar-kandidater. Etter denne lesningen av norsk filmhistorie, og redegjørelsen av hva slags status disse filmene gis i historien, skal jeg fortsette med en historiografisk analyse med et annet teoretisk perspektiv.

Jeg skal bruke Robert C. Allen og Douglas Gomery som en estetisk tilnærming til filmhistorien. Jeg gjør først rede for mesterverktradisjonen som tradisjonelt har vært den vanligste tilnærmingen i den estetiske historien. Jeg vil anvende perspektiver fra den semiologiske tilnærmingen til historie, som kom som en kritikk av mesterverktradisjonen. Den semiologiske tilnærmingen vil kartlegge stil, tema og karakterer i en historisk linje av alle filmer, uavhengig om filmen er ansett som et mesterverk. Den semiologiske tilnærmingen bidrar med å peke på egenskaper ved filmer og vil fungere som en metode for å kartlegge tendenser i Oscar-kanonen. Jeg skal forsøke å gruppere filmene i forskjellige tendenser. Disse tendensene kan sees fra et utenforstående perspektiv: Hvis jeg kun hadde hatt disse 13 filmene å forholde meg til, hva slags filmhistorie dannes det i løpet av denne tolv års perioden? Videre vil jeg stille følgende spørsmål: Hva slags type filmer ser det ut til at norsk filmindustri lager og støtter? Hva slags filmer er det blitt produsert i Norge denne tolv års perioden? Er det en variasjon i henhold til tema, karakterer og plot? Eller har vi filmer som kan gå under en tendens, med samme egenskaper og likheter, og som samsvarer med kriteriene som den norske Oscar-komiteen operer med i utvelgelseskomiteen?

3) En casestudie av *Elling* i et Oscar-perspektiv

Etter analysen av den historiske linjen skal jeg gjøre en casestudie av *Elling*. *Elling* er den siste Oscar-kandidaten som har blitt nominert til Oscar, og når *Elling* ble nominert i 2001 til *Best Foreign Language film*, var det mange ulike typer filmer som hadde prøvd seg uten hell i nominasjonsprosessen. Nominasjonen av *Elling* var derfor etterlengt. Denne nominasjonen gjør det relevant med en drøftelse av *Elling* i et

internasjonalt perspektiv. I diskusjonen vil jeg anvende genreteori i analysen av *Elling*, for å plassere *Elling* under en syklus som har gjort seg gjeldende i amerikansk film i nyere tid. Tekstanalysen kan belyse på hvilken måte *Elling* var egnet til *Best Foreign Language kategorien* med to ulike innfallsvinkler som sammenfaller. Jeg vil peke på likheter mellom *Elling* og disse amerikanske filmene, som har gjort seg sterkt bemerket i Oscar-kappløpet. Etter jeg har etablert likhetene, vil jeg anvende sympatistrukturmodellen til filmteoretikeren Murray Smith for å kartlegge forskjellene disse filmene likevel preges av. For å undersøke forskjellene ser jeg at sympatistrukturmodellen har en analytisk gevinst når modellen kan frembringe eksempler som illustrerer forskjellene som fortsatt er til stede i amerikansk og europeisk film. Til slutt vil jeg plassere *Elling* under en europeisk filmtradisjon, fremfor den amerikanske. I avslutningen av kapitlet vil kriteriene til Norsk Filminstitutt bli belyst gjennom filmanalysen av *Elling*. Ved at jeg gjør et casestudie av *Elling*, vil ikke føre til at jeg kan kunne generalisere ut fra *Elling*, men det kan kaste et lys over de andre filmene. Med andre ord, hvis jeg hadde analysert alle de andre 12 filmene, så kunne jeg diskutert forholdet mellom det internasjonale og det lokale; men at de samme kvalitetene og kriteriene ikke hadde blitt belyst på samme vis.

Hensikten med denne oppgaven er å drøfte hva Oscar-kandidatene forteller om norsk film, og undersøke hvilke forestillinger som finnes om hva slags type film som fungerer i Oscar.

1. Oscar og norsk film

Innledning

Før jeg går videre til de analytiske delene av oppgaven skal jeg utdype Oscar-konkurransens betydning for norsk film. Det er av flere årsaker til at Norsk filminstitutt bruker tid og midler til å melde på en kandidat hvert år til Oscar. En viktig grunn er at Oscar-showet er den mest kjente filmprisutdelingen i verden, og på den måten åpnes det muligheter for å få solgt den norske filmen videre til andre land. Dette kapittelet skal handle om hvilken betydning Oscar har for norsk film, og hvordan Oscar kan være et springbrett til å diskutere norsk film i en internasjonal kontekst.

Først skal jeg beskrive kriteriene som utenlandskomiteen på filminstituttet anvender når de melder på en kandidat til *Best Foreign Language* kategorien. Komiteen velger hvert år en film som skal få en ekstra sjanse til å utfolde seg på det utenlandske markedet. Det er viktig å beskrive nærmere kriteriene de anvender i denne utvelgelsen, en mer detaljert presentasjon vil også gjøre det klarere hva utenlandsavdelingen på Norsk Filminstitutt mener fungerer av norsk film i utlandet.

I dette kapittelet skal jeg også gjøre en kort beskrivelse av fremgangsmåten utenlandsavdelingen benytter når det gjelder å gjøre Oscar-kandidaten synlig i nominasjonsprosessen. Hva slags prosesser settes i gang, for å markedsføre den norske Oscar-kandidaten i USA? Til slutt vil jeg diskutere hva det innebærer å bli en Oscar-kandidat. Hva slags prestisje er en Oscar-kandidat forbundet med nasjonalt og internasjonalt? Det er ulike oppfatninger av Oscar, og det er ikke alle som setter konkurransen like høyt. Den rådende oppfatningen av Oscar-konkurransen er allikevel at den har en vesentlig betydning i filmverdenen. Den franske sosiologen Pierre Bourdieu har pekt at på måten som vi konsumerer og vurderer kulturuttrykk på varierer i henhold til blant annet hvilken sosial bakgrunn og utdanning man har (Schiefløe 2003:240). Menneskenes sosiale bakgrunn og erfaringer har mye å si for hva slags tilgang vi har til kunst og populærkultur, og dette setter preg på preferanser

og smak. For å diskutere hva slags betydning en Oscar-kandidat har for norsk film skal jeg anvende begrepet kulturell kapital og symbolsk kapital. Dette kan si noe om hva en Oscar-nominasjon kunne gjort for en norsk film med hensyn til omdømme og kvalitetsstempel.

1.1 Kriterier for egnethet

På grunnlag av et ønske fra bransjen om at en uavhengig komité skulle foreslå en norsk Oscar-kandidat, ble den norske Oscar-komiteen dannet av utenriksdepartementets kulturkontor i 1984. Komiteen ble sammensatt av en representant fra Norsk filmforbund, en fra Norske film- og videoprodusenters forening (senere Produsentforeningen) og en fra Norsk Filminstitutt. Denne komiteen bestående av tre fungerte til 1999, da ble komiteen utvidet med to representanter til: en fra Norske film- regissører og en til fra NFI. I 2005 kom et nytt krav fra Oscar-akademiet om at de nasjonale komiteene skulle ha minst seks representanter. Siden da har det vært utnevnt nye representanter hvert år blant regissører, produsenter, filmjournalister og to NFI- representanter. Stine Oppegård og Holst har representert Filminstituttet hvert år. Holst har vært leder av komiteen inntil 2008, da tok Bjarte Ytre-Arne over vervet som formann.³

Det er etter min mening interessant at det ikke finnes noen klare kriterier knyttet til utvelgelsen av norske Oscar-kandidater, til tross for at Oscar betraktes som en av de mest prestisjefylte prisene å bli nominert til. Verken i noe materiale fra Norsk Filminstitutt eller i komiteens egne rapporter fremgår det hvilke kriterier de bruker når de diskuterer hvilken norsk film som er mest egnet som kandidat hvert år. Fra enkelte avisintervjuer som komitémedlemmene har gitt kan man imidlertid utskille tre kriterier som den norske utvelgelseskomiteen tar stilling til når de velger ut en kandidat. Senere gjorde jeg et intervju med Holst for å få en kommentar til disse kriteriene, og for å høre om hva han tenkte om gyldigheten til kriteriene.

³ Denne e-posten er korrespondert av Jan Erik Holst (i årsmeldingen på instituttet er det ikke spor etter tiltakene).

I 2006 ble *Reprise* (Trier, 2006) påmeldt til Oscar-konkurransen på bekostning av *Den bryssomme mannen* (Lien, 2006), *Uro* (Faldbakken, 2006) og *Sønner* (Strand, 2006). I artikler med intervjuer av Jan Erik Holst i forbindelse med nominasjonen av filmen, kommer det frem noen kriterier i begrunnelsen. Det første kriteriet er at filmen bør være suksess på andre utenlandske festivaler. Holst forklarer at *Reprise* vant filmjournalistprisen på filmfestivalen i Toronto, i tillegg til at flere sa til komiteen at de burde sende denne filmen til Oscar.⁴ Holst utdyper, og begrunner kriteriet:

Ja, det er viktig for å bli lagt merke til. Men da må festivalene være store og viktige, som Cannes, Berlin, Venezia, San Sebastian. Der kan pressen og akademimedlemmene og andre notere at det er filmer som er interessante fra Norge. Toronto og andre amerikanske festivaler, som New York, San Fransisco, Sundance og Mill Valley kan også være viktige steder å ha vist filmen på, før den blir kandidat fra Norge (Eget intervju, Jan Erik Holst 08.04.09).

Dette kriteriet vil det være enkelt å undersøke gyldigheten av. Det finnes statistikk på Norsk Filminstitutt som gir oversikt over festivaldekningen på kandidatene.

I forbindelse med *Reprise* var komiteen enig i at *Reprise* hadde et europeisk snitt, noe som skiller den fra den amerikanske mainstreamfilmen. Dette utgjør det andre kriteriet; at den kulturelt skal skille seg fra den amerikanske mainstream filmen (ibid). Dette kriteriet utdyper Holst:

Det skal først og fremst være et stort drama. Eller et episk verk, som forteller en viktig og engasjerende historie fra Norge. Og som på en måte presenterer en annen kultur enn den tradisjonelle og kommersielle amerikanske populærkulturen. For eksempel Pelle Erobreren, som jeg betegner som en episk film, og som på mange måter er annerledes en den amerikanske underholdningsfilmen. Mannen uten minne er mer kunstnerisk. Disse nominasjonene har ført til en oppfatning av at Best Foreign Language kategorien henvender seg til filmer som skiller seg fra den amerikanske mainstreamfilmen på forskjellige måter (Eget intervju, Jan Erik Holst 08.04.09).

⁴ ”«Reprise» Oscarkandidat” I *Dagbladet* 30.09.2006
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072006093006074691&serviceId=2> (lest 21/2-09)

Det tredje kriteriet er at man må ta hensyn til preferansene til det amerikanske publikummet når det gjelder utenlandsk filmkunst ⁵. Holst kommenterer dette kriteriet på følgende måte: ”Større dramatiske episke verk. Som er gjerne litterært, historisk forankret. Som maler en bred pensel og har en engasjerende historie” (Eget intervju Jan Erik Holst 08.04.09). Det finnes også en myte om at det er pensjonister som bedømmer de utenlandske filmene i USA til *Best Foreign Language* kategorien, fordi visningene er på dagtid slik at de yrkesaktive ikke har tid til å se filmene. Det er strenge regler i avviklingen av visningene, når de må dokumentere med kinobillett.⁶

At filmene skal være suksesser på utenlandske festivaler er et kriterium som er konsist og skiller seg fra de to andre. Det er mindre problematisk å diskutere dette kriteriet sammenlignet med de to andre kriteriene. De to andre kriteriene kan ved første øyekast virke motstridende; 1: skal skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen, 2: skal ta hensyn til de amerikanske preferansene når det gjelder utenlandsk kunstfilm. Derfor er det verdt å spørre hvordan disse kriteriene står i forhold til hverandre. Disse kriteriene utgjør brede rammer i seg selv, men spenningsforholdet dem i mellom er komplekst å peke på. Det å skille seg fra mainstreamfilmen kan jo bety så mangt. I Norge har vi de siste årene beveget oss gradvis mer mot genrefilmer, og det har resultert i historiske publikumssuksesser og en uvanlig optimisme rundt norsk film. Denne tendensen er positiv, hvis man tenker på de økonomiske konsekvensene. Tendensen passer bra med kriteriet som handler om ta hensyn til preferansene til amerikanerne, siden den amerikanske filmindustrien er kjent for å være opptatt av at filmene de produserer gjør et solid økonomisk utbytte. Dette er noe som den norske filmindustrien også har blitt mer opptatt av. På den andre siden; å skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen ville jo i utgangspunktet bety ofte at en film er innovativ i formspråket, har en fremtredende stil, originalitet, individualitet og en høyere mening. Hvis en film har et slikt filmspråk, ville filmen tatt nok hensyn til de amerikanske preferansene? Mellom disse to kriteriene er det noen nyanser som en kan

⁵ ”Hva er en god Oscar-kandidat” i *Rushprint* <http://rushprint.no/2005/9/hva-er-en-god-oscar-kandidat> (lest 12/2-09)

⁶ Etter at hvert land har valgt sin kandidat og lagd engelsk tekstede kopier av filmen, sender de kopien til akademiet hvor den er screenet av *Best Foreign Language Film Award Committee(s)*. Alle medlemmene av akademiet kan melde seg til å stemme i denne kategorien, og Holst hevder det er rundt 700 som krysser av dette hvert år. (Eget intervju Jan Erik Holst 08.04.09).

gripe fatt i og diskutere. Jeg skal hente inn forholdene mellom disse kriteriene i kapittelet om *Elling*, som kommer senere i oppgaven.

Det som betegnes som en myte av Holst, at komiteen består av vanlige pensjonister som liker episke, litterært eller historisk forankrede dramaer. Dette er ”kvalifisert synsing” som stammer fra observasjoner av tidligere vinnere og ikke systematiske og kunnskapsbaserte analyser. Det er flere antagelser og tilfeldigheter som kommer til uttrykk i uttalelsene fra Holst, for eksempel: ”Der vant den filmjournalist-prisen, og mange sa til oss at dette er filmen dere må sende til Oscar-akademiet”. Hvis det er noen som henvender seg til noen av medlemmene i komiteen på en eller annen festival og sier at den filmen er egnet, kan det være avgjørende for om den filmen blir påmeldt. Slik kan det virke som de dømmer ut av magefølelse og egne preferanser. Komiteen er sammensatt av en type elite fra filmbransjen som er enerådende i utvelgelsen av hvilken film som skal representere norsk film i Oscar. Disse menneskene vil, som akademiet, utgjøre forskjellige preferanser, og det kan på flere måter virke som preferansene til medlemmene av komiteen har en virkning på valgene og begrunnelsene de presenterer når de velger en Oscar.

Ut i fra disse uttalelsene som er gjort i forskjellige artikler har det til tross for tilfeldigheter og antagelser vært mulighet for å trekke frem tre ulike kriterier. At kriteriene ikke er nedtegnet i noen form for rapporter eller notater hos Norsk Filminstitutt, gjør det desto mer interessant å diskutere og analysere de norske Oscar-kandidatene de siste tolv årene. Det å bli den norske Oscar-kandidaten er prestisjefyllt, fordi den får mulighet til å leve et ekstra liv på det internasjonale markedet. Det åpnes sjeldent bedre muligheter for en norsk film til å bli anerkjent og kjent i utenfor Norges grenser. Videre skal jeg gjøre en kort beskrivelse av hva slags prosedyrer utenlandsavdelingen på Norsk Filminstitutt følger når de melder på en kandidat. Hva slags midler og strategier anvendes for å gjøre den norske Oscar-kandidaten bemerket i nominasjonsprosessen og øke ”vinningsjansene”?

1.2 Hvordan foregår påmeldingen, og hva skjer etterpå?

Dette avsnittet er basert på intervjuene av Holst og produsenten Finn Gjerdrum. Gjerdrum erfarte som produsent at *Hawaii Oslo* (Poppe, 2004) ble valgt til å være den norske Oscar-kandidaten i 2004. Derfor syntes jeg det var relevant å intervjuer han om situasjonen å være Oscar-kandidat, slik at jeg kunne få en annen innfallsvinkel på ulike strategier og prosesser som settes i gang under nominasjonen i USA. Jeg ønsket også en uttalelse fra Gjerdrum som kunne si noe om hvilken prestisje det legges i en Oscar-statue eller en Oscar-nominasjon i den norske filmbransjen. Samtidig ville jeg undersøke hvordan samarbeidet med utenlandsavdelingen foregikk når *Hawaii Oslo* var kandidat. Under intervjuet av Holst gjorde han rede for virksomheten og strategiene som utenlandsavdelingen følger etter de har valgt den norske Oscar-kandidaten. Heller ikke denne informasjonen står nedskrevet i noe litteratur, og derfor var det naturlig å intervjuer Holst som har kjennskap til dette området.

Komiteen tar først kontakt med produsenten av filmen og hører om de er interessert i å bli påmeldt til Oscar. Dersom de bekrefter det, tilbyr utenlandsavdelingen en sum penger, samtidig som de anbefaler noen publisister i Los Angeles.

Utenlandsavdelingen på Norsk Filminstitutt har avtaler med *Variety* og *Hollywood Reporter* og enkelte andre bransjeblader om rimelige annonseringer. Filminstituttet finansierer også en reise for regissøren til USA rundt desember, når arbeidet i nominasjonsprosessen begynner. Hvis produsenten har godt kontaktnett, ved at han har en egen distributør, overføres pengesummen til produsenten. Instituttet har oftest ansvaret for denne prosessen når utenlandsavdelingen drar fordel av å være en statlig institusjon, og dermed har gode kontakter med publisister. Selv med disse fordelene har filminstituttets deltakelse i markedsføringen vært varierende. Hvis det er noen som har gode kontakter og allerede har skaffet seg en publisist⁷, så bidrar instituttet hovedsakelig bare med pengene.

⁷ Publisister tegner kontrakt med produsenten for å representere film vis a vis presse og akademiet. Publisister arrangerer ekstra visninger for akademiet og lager annonser i bransjeblader. Deres jobb er å gjøre Oscar-kandidaten mest mulig synlig slik at den blir nominert til Oscar (Eget Intervju 08.04.09).

Gjerdrum forteller at når *Hawaii Oslo* ble den norske Oscar-kandidaten, henvendte de seg til en salgsagent i det danske firmaet *Trust Film Sales*, for å orientere seg om hvilke markedsføringsstrategier de burde følge i prosessen. Å ha et selskap som er kjent med strategier og metoder for å gjøre filmen bemerket i kamp med ca 90 andre filmer fra forskjellige land trekkes frem som svært vesentlig, både fra Gjerdrum og Holst. Hittil har ikke instituttet anskaffet en norsk publisist som har spesialisert seg på dette området og som har opparbeidet seg et nødvendig kontaktnett og nyttige avtaler, derfor må de leie inn publisister fra andre selskaper. *Trust Film Sales* anbefalte for øvrig den drevne amerikanske publisisten Fredell Pogodin. Stine Oppegård i Oscar-komiteen trekker også frem i et intervju på *NRK* sin kulturnettside at de har brukt Pogodin på flere Oscar-kandidater og hun har vist seg som en dyktig publisist i flere anledninger, også med nominasjonen av *Elling* og *Søndagsengler*. Da *Elling* var nominert klarte hun å få tre av de fem Oscar-kandidatene som hun promoterte til å bli nominert til Oscar.⁸

Gjerdrum forklarer at Pogodin ga gode råd for hva som er riktig å gjøre i en Oscar-kampanje. Hun anbefalte at *Hawaii Oslo* skulle delta på det amerikanske filminstituttets festival, *AFI Fest*, som er plassert strategisk to uker før nominasjonsprosessen. Her vil mange akademimedlemmer gå for å se på *Best Foreign Language filmene*, og det er vanlig at regissøren deltar på denne festivalen for å presentere filmen der. Poppe gjorde dette, og det bidro til at han fikk flere tilbud som regissør og interessante kontakter. Pogodins oppgave var også å sette inn annonser i *Variety* og *Hollywood Reporter*. Gjerdrum sier at hennes publisistjobb ble dekket av de 150 000 kronene de fikk av instituttet. I tillegg brukte produksjonsselskapet *Paradox* 150 000 kr i markedsføringsprosessen til andre kostnader. Gjerdrum mener det er avgjørende å gjøre seg synlig i konkurransen og at produsenten har ekstra ressurser å putte inn i prosessen i tillegg til de midlene kandidaten får tildelt fra instituttet. Gjerdrum påpeker at å investere i markedsføringsprosessen har stor verdi, fordi det kan gi en god avkastning på norsk film. Hvis en Oscar-kandidat hadde vunnet en Oscar-statue, ville det hatt like stor betydning som om Norge fikk arrangere OL igjen. Hva slags prestisje er det egentlig forbundet med å være norsk Oscar-kandidat?

⁸ ”Jakter på Oscar” i *NRK* <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.531172> (lest 2/4-09)

1.3 Oscar og prestisje

James F. English diskuterer i *The Economy of Prestige* (2005) om hva slags prestisje det ligger i ulike priser i den moderne kulturen. Priser finnes overalt, både i litteraturen, kulturen og i kunsten, fra porno til poesi. Boken undersøker også forhold som angår penger og makt i kulturen. Spørsmål som han fremhever som viktig er: Hva er kulturell prestisje? Hvordan blir kulturell prestisje produsert? “The cultural phenomenon of the prize cannot be understood strictly in terms of calculation and deal making: generosity, celebration, love, play, community, are as real a part of the cultural prize as are marketing strategy and self-promotion” (English 2005:7). Han understreker at markedsstrategi og selvpromotering er like vesentlige faktorer som den koselige og fornøyelige delen av prisutdelinger. De kapitalistiske kreftene i diskursen rundt prisutdelinger er vesentlig fordi det berører alle sider ved prisutdelingene. Da *Elling* ble nominert i 2001 uttalte Nils Gaup i *Dagbladet* at han håpet noen ga ekstra midler til markedsføringen, og han eksemplifiserer at selvpromotering og markedsstrategi er veldig vesentlig i Oscar. Gaup ble nominert i 1987 med *Veiviseren*, og erfarte slik at god markedsføring og dyktige distributører i ryggen var vesentlig for at en skal ha en mulighet til å bli synlig i nominasjonsprosessen.

*Nå er det på tide at Norge vinner en Oscar. Men vi klarer ikke det uten at Norsk filmfond spytter i et par millioner til lobbyvirksomhet, mener filmregissør Nils Gaup. Gaup har selv opplevd Oscar-nominasjon med «Veiviseren» i 1988, og gleder seg stort over nominasjonen av «Elling». Men han mener at Norge har vært altfor godt fornøyd med bare å få nominert filmer, og at lobbyvirksomheten for og markedsføringen av filmene i forkant av utdelingen har vært amatørmessig.
- Husk at dette er Amerika. Det blir nesten som å drive valgkamp. Derfor er det viktig at vi kjører løpet helt ut, og bruker penger på lobbyvirksomhet. Norsk filmfond bør spytte i et par millioner kroner, slik at vi kan få en norsk vinner.⁹*

Det er altså avgjørende å ha en solid pengesum i markedsføringen for å gjøre seg mest mulig synlig i nominasjonsprosessen. Som produsent poengterte også Gjerdrum

⁹ ”Millionbeløp må til for å vinne” I *Dagbladet* 13.02.2002:side 52<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055007200202130062&serviceId=2> (lest 2/2-09)

nødvendigheten av at produksjonsselskapet investerer ekstra i markedsføringen av filmen for å gjøre seg synlig, og fremhevet den kommersielle gevinsten en Oscar-statue kan ha. Emanuel Levy, som har skrevet boken *Oscar Fever* (2002), som handler om Oscar i en kulturell og historisk kontekst, peker også på at Oscar handler om prestisje og symbolske verdier, og fremhever den kommersielle egenskapen disse Oscar-statuetene har i offentlige sammenhenger.

Hva slags prestisje er det Oscar-konkurransen gir norske filmer? Finn Gjerdrum hadde en kommentar til dette:

Oscar-stempelet betyr utrolig mye. Hvis en går ut på gaten i Lillehammer eller hvor som helst, og prater om en film som har vært i en konkurranse i Cannes. Da kan den andre svare: Cannes, hva er det for noe? Det er ikke alle som vet hva Cannes er. Men hvis du sier Oscar, så vet de hva det er. Alle har et klart bilde av hva en Oscar er. Det er noe som er heftet på filmen for bestandig. Fordi Oscar har en helt egen status. Det er det som gjør det til verdens viktigste filmpris (Eget intervju Finn Gjerdrum 14.4.2009).

Den brede tv-dekningen av Oscar-showet er en faktor som bidrar til den høye profileringen Oscar oppnår til forskjell fra andre show. Kjendiser poserer på det røde teppet i storslåtte kostymer og diamanter, og deres takketaler og fremførelse av deres ”virkelige” personlighet blir iaktatt nøye av publikum over hele verden. ”Indeed, the desire to be regarded as an «equivalent to the Oscar», (...) is an integral part of the promotional rhetoric for hundreds of prizes (...)” (English 2005:72). Det er altså ingen andre festivaler som får den samme oppmerksomheten som Oscar, og derfor er den et forbilde for mange andre priser.

Hollywood-glamour og kjendiser er viktige elementer i Oscar-utdelingen, og er avgjørende for å skape oppmerksomheten som er ønsket rundt festivalen. Kjetil Lismoen som er redaktør i film-og tv tidsskriftet *Rushprint* har skrevet en artikkel om Cannes festivalen, og hevder at Hollywood-glamour også er nødvendig i Cannes, for å skape en nødvendig blest rundt festivalen, selv om det er den europeiske filmtradisjonen som har fokuset.¹⁰ Cannes og for så vidt Berlin er i utgangspunktet

¹⁰ ”Cannes 2008” i *Rushprint* 43. Årgang 03/2008 Kjetil Lismoen. Lest 2/4-09

tilegnet de kunstneriske og politisk tunge filmene, og Oscar er heller laget for et massepublikum og har derfor mer kommersielle filmer i programmet. Det er allikevel slik at Cannes og Berlin også har sett nødvendigheten av å inkludere mer kommersielle filmer og kjendiser for at filmene på disse festivalene også skal få den nødvendige oppmerksomheten. Slik har Cannes og Berlin tatt etter Oscar-konkurransen, og den strenge grensen mellom kunstneriske filmer og kommersielle filmer er ikke lenger like veldefinert, og målgruppene til de ulike festivalene er ikke lenger veldig forskjellige. De fleste filmer er lagd for å kunne selge til et publikum og festivaler er konstruert på samme måte. Jo mer oppmerksomhet en festival klarer å vekke, jo mer vellykket er den. Produsenten Finn Gjerdrum påpeker også den unike betydningen Oscar-stempelet har i filmverden, sammenlignet med andre profilerte priser:

Det er kun Oscar du kan bruke i markedsføringen av filmen nasjonalt. Den prisen kjenner folk til. Det er jo en prisutdeling, som er stjernespekket med mye spekulasjoner rundt, og det er mer hype rundt en Oscar enn andre priser. Så markedsføringsmessig vil en norsk Oscar-kandidat få et løft hvis den markedsføres som det nasjonalt. I det internasjonale perspektivet, er det veldig viktig for salg at filmen er Official Norwegian Selection of the Oscar. Jeg har ikke noe erfaring med dette som produsent, men for salg ute, hjelper veldig det å få et Oscar-stempel. (Eget intervju, Finn Gjerdrum 14.4.2009)

1.3.1 Symbolsk kapital

English henviser til Pierre Bourdieu som var en fransk sosiolog og filosof, som er blant annet kjent for sine teorier om kulturell og økonomisk kapital i mange forskjellige relasjoner. Hans diskusjoner angående kulturell kapital og økonomisk kapital diskuteres i boken *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften* (1995), og dette kan bidra til å forklare at filmer som deltar i Oscar gjerne får en kulturell oppgradering. Det skjer noe med verdien av filmen, som gjør at filmen får en symbolsk kapital. Oscar-nominasjoner og vinnere vil få et særegent etterliv. De anerkjennes av andre profilerte filmskapere og skuespillere i filmverden, som er til stede og som anerkjenner Oscar-fenomenets betydning og makt til å prise filmer.

Oscar-stempelet vil alltid være på filmen, lenge etter at den har gått av kino og helt til den eventuelt blir en filmklassiker.

Symbolsk kapital kan være hvilken som helst form for kapital i fysisk, økonomisk, kulturell og sosial, og er avhengig av sosiale aktører som har mulighet til å oppfatte kapitalen og gi den en form for verdi (Bourdieu 1996:61). Hvis det er mange som deler en forestilling om ditt omdømme i positiv forstand, så får denne respekten en symbolsk kapital. Det er mange som har en forestilling om at Oscar er den mest prestisjefulle filmprisen i verden. Hvis du vinner en Oscar, vil derfor filmen oppnå symbolsk kapital. En Oscar-statue gir deg anerkjennelse og et positivt omdømme for arbeidet du har gjort med filmen. Mennesker som ikke har sett filmen vil ha den oppfatning av at den har en symbolsk verdi når filmen har vunnet en pris som majoriteten av filmverden anser som prestisje. På denne måten gjør Oscar noe med filmens omdømme og symbolske kapital.

Symbolsk kapital har to økonomiske konsekvenser. Disse eksisterer samtidig, men står som motsetninger til hverandre. På den ene siden har man "anti-økonomiske" og på den andre siden "økonomiske". Med den anti-økonomiske konsekvensen av kunst, tenker en bare på den rene kunsten, og tar ikke i betraktning det "økonomiske" utbyttet. Den privilegerer produktet og dens nødvendigheter, og følgene skal bare være en selvstendig historie. Produktet krever ikke annen etterspørsel enn at den skal samle en symbolsk kapital. Denne etterspørselen er også en form for økonomisk kapital, men filmen er anerkjent for sine kunstneriske kvaliteter, ikke dens mulighet til å trekke et stort publikum og tjene penger. Hvis det skal være en økonomisk profitt, skal den være sikret under bestemte forhold og under en lang periode. Motpolen er den økonomiske filmindustrien. Denne er skapt for å lage fortjeneste, og gjør handel av kulturproduktet. Det tildeles prioritet og distribusjon på umiddelbare og flyktige suksesser målt ut i fra for eksempel hvor mange som ser filmen på kino (Bourdieu 1996:143). I Oscar-sammenheng vil jeg hevde at disse to økonomiske konsekvensene sammenfaller. Utvalgskriteriene kan demonstrere at konsekvensene av å vinne *Best Foreign Language* kategorien sammenfatter begge konsekvensene av symbolsk kapital. Den ikke-økonomiske konsekvensen kan gjenkjennes i kriteriet: den skal skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen. Filmen bør vise eksperimentelle uttrykk, en innovativ stil og den bør være gjennomført annerledes i form og innhold.

Dette kriteriet henvender seg i så måte til den ”anti-økonomiske” kapitalen. Filmen skal også være av kvalitet og vel anerkjent. Den skal være kjent kunstnerisk og europeisk forankret, og slik ha kulturell kapital. Den økonomiske konsekvensen av filmer tar komiteen i betraktning når de operer med kriteriet: filmen skal ta hensyn til de amerikanske preferansene. Filmen skal kunne henvende seg til en stor publikumsgruppe og den skal være underholdene nok til å tjene penger. Komiteen har oppfattet det økonomiske potensialet ved Oscar-konkurransen, derfor er de i oppfatning av at en publikumsvennlig film er nødvendig i Oscar. Slik kan en se mulighetene ved å få to økonomiske konsekvenser av å delta eller vinne en Oscar, både en anti-økonomisk og en økonomisk symbolsk kapital.

Hvis en norsk Oscar-kandidat vinner en Oscar vil den slik få en særegen interesse fra det internasjonale markedet, flere distributører ville kjøpt den og vist den i sitt eget land. Gjerdrum uttalte at de også brukte kandidatstempelet i markedsføringen av filmen i Norge og at de merket at det trakk flere mennesker på kino nasjonalt. Levy skriver også at Pedro Almodovar sin film *All About my Mother* tjente tre million dollar når Almodovar vant i kategorien *Best Foreign Language* i 1999. Som utenlandsk film og vinne *Best Foreign Language* kategorien ville samtidig vært en stor gevinst for regissøren. Petter Næss fikk for eksempel tilbud om å lage film i Hollywood, etter at *Elling* ”bare” ble nominert til Oscar: ”Det løsner for norsk film! «Elling»-regissør Petter Næss har fått 25 manus tilsendt fra Hollywood. Hvis alt går etter planen, regisserer han tre filmer for 20th Century Fox i løpet”.¹¹ Ved å være Oscar-nominert blir navnet til regissøren kjent, samtidig som filmen får et økonomisk løft når den ofte får distribusjon rundt om i verden. *Elling* ble solgt til over 20 land, og er besøkt av 1,2 millioner mennesker utenfor Norge.¹² Med prestisjen som Oscar-konkurransen har tilegnet seg var det innlysende at *Elling* ville få økonomiske konsekvenser ”bare” som Oscar-kandidat.

¹¹ ”LEDER norsk filmbølge” I *Dagbladet* 11.08.2003 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055007200308110068&serviceId=2> (lest 2/4-09)

¹² ”Norsk film bedre i utlandet” I *Stavanger Aftenblad* 16.01.2003:side 41 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055019200301162003011600008190249&serviceId=2> (lest 4/4-09)

På kort sikt gir en pris økonomisk kapital, men i lengre sikt gir den også kulturell kapital, og får betydning for norsk films internasjonale rykte. Norge har aldri fremstått som en sterk filmnasjon sammenlignet med Italia, Frankrike, Spania, Japan, Tyskland og Sverige. Disse nasjonene i denne rekkefølgen er de som har flest priser i *Best Foreign Language* kategorien. Dette kan henge sammen med at disse nasjonene tradisjonelt sett har vært sterke gjennom hele filmhistorien. De har produsert mange filmer med profilerte regissører med sterke særegne stemmer og gode historier. Norge derimot har aldri klart å få den samme anerkjennelsen som disse landene. Det kan henge sammen med at vi aldri har klart å lage filmer som er egnet for det internasjonale markedet. Som tidligere nevnt er selvfølelsen og den positive energien mer til stede i norsk film nå enn før, og det er oppfatninger i media og i filmbransjen at vi er på bedringens vei. For å kunne hevde seg i Oscar må man allikevel sende filmer som er egnet. Filmer som er egnet til det internasjonale markedet kan i lange løp danne prestisje. Jo mer man viser seg som en sterk filmnasjon, desto lettere er det å få solgt filmene, og videre som følge av det får vi midler og erfaring til å lage filmer som er egnet. Gjerdrum poengterer viktigheten av å se etter egnethet i Oscar-sammenheng og demonstrerer med en passende allegori:

Det nytter ikke å stille opp i et formel 1 race med en 2CV. 2CVen vil skille seg på banen og på feltet, fordi den ser helt annerledes ut enn andre de andre bilene. Men den har ikke sjangs til å vinne racet. De andre er jo designet for å kjøre fort. For å ha en film i et sånt race, så må du ha en film som er designet for å vinne et race. Og da mener jeg når nominasjonen i Norge skjer, så må det skje på en måte der det ligger kunnskap under, som kan vite: Har denne filmen en sjangs om å vinne i Oscar? (Eget Intervju. Finn Gjerdrum 14.04.09)

Selv om Gjerdrum har en egen subjektiv agenda er hans argumentasjon interessant nettopp fordi den illustrerer hvordan den norske komiteen og produsentene operer med ulike forestillinger om hva en god Oscar-kandidat bør være:

De usynlige er et mer sterkt drama. Mye mer involverende, og det er mer kjærlighet. O`Horten er for kunstnerisk. De Usynlige har en mer klassisk Hollywood slutt. Den passer egentlig til det markedet. Vi vant i filmfestivalene Hampton,s og Fredel Pogodin arrangerte forhåndsvisning forskjellige steder for å få forhåndsvurdering av filmen før den hadde premiere i Norge. Når hun så O`Horten sammen med De

usynlige mente hun klart at De Usynlige hadde en bedre sjangs til å bli nominert enn O`Horten (ibid)

Gjerdrum mener *O`Horten* er for kunstnerisk til Oscar. Videre sier han at en mer involverende og bredere historie egner seg bedre i Oscar. Som sagt kan denne uttalelsen henge sammen med at han har ett tett forhold til *De Usynlige* og at det styrer hans smak og meninger om hva som passer i Oscar. Denne uttalelsen til Gjerdrum kan uansett ses i sammenheng med Bourdieu, som skriver om kulturell smak i *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Der han gjør rede for de ulike habitusformene. Gjerdrum mener at *O`Horten* ikke passer inn i Oscar-sammenheng, fordi den tilhører en annen klasse og posisjon i filmverdenen. Habitusbegrepet kan bidra med å forklare denne tankegangen:

Til enhver klasse av posisjoner svarer det en type habitus (eller en type smak), som er blitt frambrakt av den sosiale betingningen som knytter seg til de tilsvarende betingelsene(...)en av habitusbegrepets funksjoner er å redegjøre for den stilmessige enheten som forbinder en enkelt aktørers eller en klasse av aktørers goder og virksomheter med hverandre (Bourdieu 1995:36)

Begrepet differensierer posisjoner i samfunnet og viser til skiller mellom forskjellige klasser i samfunnet. Slik lager *habitusformer* også klassifikasjonsskjemaer, hva som er dårlig og bra, og hva som er det fornemme og det vulgære sett ut i fra ulike klasser i samfunnet. *Habitus* referer til at forskjellige klasser i samfunnet har forskjellig kulturell smak. Ved at Gjerdrum hevder at *O`Horten* er for kunstnerisk betyr ikke at filmen er for dårlig, men at filmen hører under en annen klasse. Han mener *O`Horten* ikke er egnet til Oscar i *Best Foreign Language* kategorien, men heller i et program i Cannes eller Berlin. Der prioriterer de heller europeiske kunstfilmer. Slik er det også naturlig at vurderingen av filmene bedømmes på ulike grunnlag og kvalitetskriterier. En vurderer en Oscar annerledes enn en pris i Cannes, Venezia og Berlin. En pris i Cannes og Berlin vil stå sterkere kunstnerisk enn Oscar, og på den andre siden vil en pris i Oscar gi filmen et større marked.

En annen dimensjon med Oscar, som kan forklares med habitusbegrepet er ”Oscar-boikottere”, de som opp i gjennom historien ikke vil motta Oscar-prisen. George C Scott, Marlon Brando og Luis Bunuel har ikke ønsket å ta i mot statuetten. ”Nothing

would disgust me more than to win an Oscar” sa Buñuel en gang (English 2005:221). Deres holdninger er et godt eksempel på det Bourdieu skriver om smak på det kulturelle og kunstneriske feltet. Disse kjente filmprofilene så på konkurransen som vulgær, fordi markedsføring, penger og kjendiser tar oppmerksomheten fra det som er viktigst, nemlig filmen. Marlon Brando og de andre var mer opptatt av den symbolske kapitalen som filmen burde ha i seg selv, og ikke som resultat av selvpromotering gjennom filmpriser. Det kan være at flere kjente filmprofiler rundt om i verden er av samme oppfatning som Marlon Brando og de andre, men den rådende oppfatningen er at det fortsatt ligger en hel del prestisje i disse Oscar-statuetten. For amerikanerne ligger det nok ikke mest prestisje i *Best Foreign Language* kategorien, men for de andre deltakende landene rundt om i verden, betyr denne kategorien en hel del for å bli lagt merke til internasjonalt.

1.4 Avslutning

Gjennom dette kapittelet har jeg forsøkt å diskutere hva slags betydning Oscar har for norsk film i forskjellige perspektiver. Jeg har gjort rede for noen kriterier som ikke står nedskrevet noe sted, men ved at jeg har lett i aviser og lignende har jeg funnet noen diffuse kriterier i ulike begrunnelser for valg av Oscar-kandidater. Disse kan på mange måter virke tilfeldige og brede i betydning og omfang. Allikevel kan de fungere som diskusjonsmateriale i deler av oppgaven. Betydningen av Oscar og hvordan den norske filmbransjen forholder seg til Oscar har heller ikke vært viet oppmerksomhet i filmforskningen. Til tross for at dette er et spennende felt som fortsatt fremstår som komplekst og uoversiktlig, så er det ikke de praktiske sidene ved Oscar jeg skal diskutere videre. Jeg anså det likevel som relevant å gjøre en kort redegjørelse for Oscar-konkurransens betydning. Jeg ville skrive kort om hva slags holdninger og forestillinger som finnes om Oscar i Norge, både fra institusjonen side, som er representert med Jan Erik Holst, og de menneskene det berører og engasjerer i den norske filmbransjen, her representert ved Finn Gjerdrum. Deres perspektiver og holdninger er ikke allmenngyldige på noe vis, men det kan kaste lys over hva slags betydning og anerkjennelse det ligger i å være Oscar-kandidat. Aldri har Norsk spillefilm blitt belønnet med pris i Oscar. Vi henger etter sammenlignet med de andre

Skandinaviske landene. Sverige har vunnet 3 Oscar-priser og vært nominert til 14. Danmark har vunnet 2 ganger og vært nominert 7 ganger. Vi har bare vært nominert fire ganger med *Ni liv*, *Veiviseren*, *Søndagsengler* og *Elling*. En Oscar-pris kan ha en viktig betydning for norsk films omdømme i utlandet. Til tross for at Oscar er en pris som på mange måter er etterlengtet, og at en god markedsføring og et godt samarbeid med publisister spiller en avgjørende rolle for å bli nominert og eventuelt vinne en Oscar, har ikke instituttet en fastlagt plan for hvordan de skal lansere en Oscar-kandidat i USA. Det er opp til hver enkelt produsent hva midlene fra utenlandsavdelingen på Norsk Filminstitutt skal brukes til. I bunn og grunn er også det med egnethet like viktig hvis man blir valgt til kandidat. Selv med den viktige markedsføringsprosessen og de mange triksene man kan foreta, handler denne konkurransen til syvende og sist om å vurdere filmer. Videre i oppgaven skal jeg derfor se nærmere på hvilke type filmer fra den norske filmbransjen som har fått muligheten til å bli vurdert i Oscar-konkurransen de siste tolv årene.

2. En historiografisk analyse av de 13 Oscar-kandidatene

Innledning

I dette kapittelet skal jeg drøfte de 13 norske Oscar-kandidatene fra 1996-2008 fra to forskjellige filmhistoriske perspektiver. Det første perspektivet handler om hvordan filmhistorie kan leses. I denne sammenheng er det Hayden White og hans kjente bidrag til historieteorien, ”Teksten som litterært artefakt” (2003), som vil være utgangspunktet for diskusjonen. Det andre perspektivet handler om hvordan filmhistorie skrives, og her bruker jeg Robert C. Allen og Douglas Gomerys diskusjon av den estetiske filmhistorien som teorigrunnlag for drøftingen. I dette perspektivet vil jeg anvende begrepet ”New Hollywood” som tradisjonelt har blitt brukt på den amerikanske historien. Jeg skal utvide begrepet og utnytte det som en estetisk forståelse. ”New Hollywood” estetikken er forbundet med en blanding av kommersielle og kunstneriske faktorer, og denne estetikken skal jeg diskutere Oscar-kandidatene opp mot. Disse perspektivene vil hjelpe meg å sette de norske Oscar-kandidatene i et norsk filmhistorisk perspektiv, slik at jeg til slutt kan si noe om hvordan norsk filmhistorie ser ut fra et Oscar-perspektiv de siste 12 årene. I et Oscar-perspektiv går jeg ut i fra følgende forestilling: hvis jeg hadde vært amerikansk og hatt 13 norske filmer, og bare de å forholde meg til, hvordan hadde norsk filmhistorie sett ut fra dette perspektivet?

I min historiske fremstilling av Oscar-kandidatene har jeg valgt å begynne fra 1996. Det var en stor begivenhet i norsk filmhistorie når *Søndagsengler* (Nesheim, 1996) ble nominert til Oscar. Det var vår tredje Oscar-nominasjon siden *Veiviseren* (Gaup) ble nominert i 1987 og Arne Skauens *Ni liv* i 1958. Året etter ble betegnelsen ”Norwave” lansert i filmtidsskriftet *Variety*. ”Norwave” var et begrep som signaliserte at norsk film endelig gjorde seg bemerket rundt om i verden. På denne måten var 1997 også et merkeår for norsk film i utlandet. På to år skjedde det noe bemerkelsesverdig i norsk filmhistorie og norsk Oscar-historie, derfor er dette et aktuelt utgangspunkt for å begynne den historiske fremstillingen jeg skal gjøre i dette kapittelet.

Kandidatene fra 1996-2008 er en ferdig filmliste som gjør at jeg kommer unna utfordringen å gjøre et utvalg av filmer til den filmhistorien jeg skal skrive i dette kapittelet. Seleksjonen av verk har vært en stor utfordring å ta stilling til når man skal gjøre historiske fremstillinger både i litteraturhistorien og filmhistorien. Robert C. Allen og Douglas Gomery gjør rede for tradisjonelle seleksjonsmetoder i boka *Film History: Theory and Practice* (1985). En av disse er mesterverktradisjonen som er en filmhistorietilnærming der det vektlegges å danne en kanon basert på de filmene som er estetisk mest vellykket. Tradisjonelt har dette vært viktig i alle nasjoner, å lage filmhistorie ut fra identifiserte mesterverk. Den norske Oscar-historien skiller seg ut fra mesterverktradisjonen ved at den er dannet av en Oscar-komité ved NFI. Komiteen som melder på en kandidat på bakgrunn av noen kriterier som er dannet av tidligere oppfatninger og erfaringer i forhold til hva som egner seg i Oscar-sammenheng. De har uttalt at de ikke nødvendigvis velger den filmen de mener er best, men den filmen de mener er mer Oscar-vennlig (Eget intervju. Jan Erik Holst. 8.4.09). Slik velger de nødvendigvis ikke den beste filmen som er lagd i løpet av ett år. Det kan allikevel trekkes en parallell i tankegangen fra mesterverktradisjonen til utvelgelsesprosessen, på grunn av at de velger den filmen de har mest tro på i konkurranse med ca 90 andre utenlandske filmer. Ved seleksjonen av filmene foregår i et Oscar-perspektiv og at de har blitt påmeldt til den mest prestisjefulle filmkonkurransen i verden, gjør at man kan velge å allikevel se filmene som mesterverk.

I filmhistoriske fremstillinger er det ulike kvalitetskriterier og perspektiver som ligger til grunn, når historikerne velger å fremheve enkelte filmer og bortprioriterer andre filmer. Noen fremstillinger gir en kronologisk oppramsing av norske filmer oppi gjennom historien. Den ferske boken *100 norske filmer du må se* ble gitt ut i 2008. Ingen lignende bok har blitt gitt ut i Norge tidligere som gir en kronologisk presentasjon av de filmene i Norge som er verdt å se. Det er flere bidragsytere i boka som består av bransjefolk Erlend Loe (forfatter, filmmanus forfatter), Kalle Løchen (redaktør i *Film & kino*, Kjetil Lismoen (redaktør i *Rushprint*) og Anne Hoff (filmkritiker). Dette er altså ingen akademisk bok, men en bok som forsøker å gi et bilde av norsk film gjennom en oppramsing av de 100 ”viktigste” filmene i Norge. De tar for seg en viktig og kompleks oppgave når utvalget er basert på filmens historiske betydning samt publikum-og kritikermottakelse.

Boken *100 norske filmer du må se* eksemplifiserer mesterverktradisjonen i den forstand at redaktørene har identifisert enkelte filmer som er verdt å se, men også her fra deres valgte perspektiver og kriterier. Jan Langlo skriver i forordet i *100 norske filmer du må se*: “Jeg vet hva du tenker. Finnes det virkelig 100 norske filmer du bør se før du dør? Finnes det i det hele tatt tjue? Eller ti? De mest skeptiske vil si at det knapt er laget en skikkelig god norsk film overhodet, men noen få hederlige unntak som Flåklypa Grand Prix og Veiviseren” (Scmidt 2008:6). Langlo og de andre forfatterne av boka eksemplifiserer bare ikke mesterverktradisjonen, men ved denne erklæringen gjør han også en tolkning av den norske filmhistorien. Han gjør seg selv og oss som lesere bevisst på at Norge ikke har en lysende filmhistorie, og deres utvalg av filmer speiler dette synspunktet.

Jeg vil bruke første del av kapittelet til å fremstille den norske filmhistorien som en lidelseshistorie. Her vil White sine teorier om likhetene mellom skjønnlitteratur og historie bli tatt i bruk. I denne sammenheng gjør White rede for noen grunnstrukturer som ligger i alle historiefortellinger. Disse grunnstrukturene og hans bidrag vil være nyttig i dette kapittelet når jeg skal gjennomgå noen av hovedverkene som tar for seg norsk filmhistorie. Denne gjennomgangen vil først etablerere den norske filmhistorien som lidelseshistorie, deretter vil jeg diskutere om Oscar-kanonen kan stå som representant for den øvrige norske filmhistorien, eller om de norske Oscar-kandidatene er unntaksfilmer, slik de fremstår i Jan Erik Holst bok *Det lille Sirkus* (2006) og Øyvind Hancke, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas *Bedre enn sitt rykte* (2004).

2.1 Problematikk rundt filmkåringer

Enhver filmkanon fører med seg en problematikk av den grunn at de baserer seg på forskjellige perspektiver og ønsker, slik vil de også bli lest på forskjellige måter og de vil få ulik betydning. Jeg skal sammenligne tre ulike uttrykk; Oscar-kanonen, en kåring som er blitt gjort av *Dagbladet* i 2008 og den ferske boken *100 norske filmer du må se*. *Dagbladet* gjorde sommeren 2008 noen kåringer av de mest

betydningsfulle norske filmene de siste 25 årene.¹³ Foruten de 15 mest betydningsfulle filmene i resten av verden i samme periode.¹⁴ I *Dagbladet*-kåringen og andre lignende kåringer ligger det kvalitetskriterier bak når de gjør seleksjonen av filmer. Hva er kvalitetsfilm? Historikere og de som tar på seg retten til å skrive historie har sitt perspektiv, dermed blir kategoriseringen av filmene preget av dette perspektivet. Det samme skjer med betydningen av ordet kvalitet, betydningen av kvalitet blir forankret i det perspektivet historikerne velger å ta.

Audun Engelstad skrev en artikkel hvor han kritiserte denne listen i *Dagbladet* i august 2007. Han skriver at kanonkåringen er “en verkende påminnelse om at vi trenger en framstilling av vår filmhistorie fram til vår tid” (ibid). Et viktig poeng som han legger frem er at diskusjoner om hvilke norske filmer som er mest betydningsfulle igjennom historien er viktig for å opprettholde en interesse om den norske filmhistorien. Grunnen til at Engelstad ønsker en framstilling fram til vår tid er at vi trenger en diskusjon av hva norsk filmhistorie er, og at når *Dagbladet* har valgt ut disse filmene over en relativt kort tidsperiode har de gjort det lett for seg. Engelstad mener derfor at de burde strekt ut tidsperioden slik at de kunne foretatt en grundigere begrunnelse av utfallet av listen. Slik hadde listen fremstått som mer gjennomtenkt. Ved at *Dagbladets* kanon utelukker filmer som er produsert lengre tilbake, blir kanonen bestående av filmer som er tett opp til vår tid. Dette fører til en oppfatning av at det er produsert for lite kunnskap om filmer lengre tilbake, og det interessante filmhistoriske perspektivet blir borte. Mesterverkkåringer er problematiske, de vektlegger forskjellige kriterier og de har forskjellige målsetninger. En grundig begrunnelse av hvorfor hver enkelt film er med i en kåring er derfor nødvendig, samtidig som det må klargjøres hva slags kvalitetskriterier som ligger til grunn i kåringen. En kan se det samme problemet i Oscar-kanonen. Det finnes ingen tydelige eller klare ”kvalitetskriterier” som ligger til grunn i utvelgelsen, eller klare begrunnelser for hvorfor kandidatene er valgt, derfor blir det problematisk å ta med kriteriene inn i diskusjonen av den historiske linjen.

¹³ Vedlegg 3: En kåring av de 15 mest betydningsfulle norske filmene de siste 25 åra i *Dagbladet*.

¹⁴ ”Hva sier en filmliste” i *Dagbladet* 16.08.07

http://www.dagbladet.no/kultur/2007/08/16/508992.html#comments_container (lest 5/1-09)

2.1.1 Tendenser i norsk filmhistorie

Nå vil jeg introdusere noen tendenser i *Dagbladet* -listen som jeg skal sammenligne med Oscar-kanonen og *100 norske filmer du må se*. Først vil jeg presentere filmene i en kontekst med samtiden, og synliggjøre hva slags betydning og posisjon de har i forhold til resten av filmene som har blitt lagd de 25 siste årene. Deretter vil jeg lage en overgang til neste del av kapittelet, der Hayden White og den øvrige filmhistorien skal bli diskutert.

100 norske filmer du må se kaster et lys over hvilke filmer den norske filmbransjen ønsker å trekke frem, og som de mener er verdt å huske. Det er sju Oscar-kandidater fra den 12 års perioden som er omtalt i denne boken. På bakgrunn av dette kan man spørre om de har glemt fem filmer, siden det å bli Oscar-kandidat avhenger av at filmen er egnet på det internasjonale markedet og da en "kvalitetsfilm".

Søndagsengler er ikke omtalt i denne boken, og er en film som fikk stor oppmerksomhet internasjonalt og vant flere priser på utenlandske festivaler. Den fikk også en Oscar-nominasjon. En Oscar-nominasjon er som nevnt prestisjefyllt og er en prestasjon som automatisk burde kvalifisere til en viktig film i norsk filmhistorie. Hvorfor har de foreksempel valgt å ha med *Dis* (Sand, 1995) istedenfor *Søndagsengler*? Det blir feil å sette disse filmene opp mot hverandre, når *Dis* i hovedsak blir i *100 norske filmer du må se* fremhevet som en kalkun i norsk filmhistorisk perspektiv. Utelatelsen av *Søndagsengler* og inkluderingen av *Dis* røper heller at ulike filmkanoner vektlegger forskjellige kriterier. Langlo bekrefter dette i forordet:

Dette er ikke ment som den definitive kåringen av de 100 beste norske filmene gjennom tidene (selv om den selvsagt kommer til å bli lest slik). I stedet er det en presentasjon av 100 norske filmer det er verdt å se av ulike grunner: fordi de er gode, morsomme, engasjerende, kuriøse, interessante, uvanlige -eller hva det nå som gjør en film til en minneverdig opplevelse (Scmidt 2008:8).

Hva er poenget med sånne kåringer, når ikke målet er å kvalifisere etter de beste filmene? *Søndagsengler* er etter min smak en bedre og mer minneverdig film enn *Dis*, og verken Jan Erik Holst eller Hancke & Co nevner *Dis* i sine historiske fremstillinger

som en vesentlig film i norsk filmhistorie. Her synliggjøres de forskjellige ønskene og målsetningene ved kanonkåring, og dette resulterer videre i lister med forskjellige filmer.

Filmene i Dagbladets kåring er alle med i *100 norske filmer du må se*, unntatt *Dei mjuke hendene*, som er en dokumentarfilm. Fra Oscar-kanonen er *Suffløsen*, *Da jeg traff Jesus med sprettert* og *Tyven*, *Tyven* ikke omtalt i *100 norske filmer du må se*. Det kan argumenteres for at *Suffløsen* burde vært der når den fikk gode kritikker og Hege Skøyen fikk flere priser for sin skuespillerprestasjon. Filmen fikk også noen internasjonale priser. Tross den positive kritikken og prisene tjente ikke filmen på dette, og filmen hadde dårlig oppslutning på norske kinoer. *Suffløsen* kan allikevel stå som et eksempel på Engelstad sitt poeng: “Vi bør få flere lister, og ikke minst debatter om listene, for å motvirke den dårlige kollektive hukommelsen som råder på feltet” (ibid). Både *Søndagsengler* og *Suffløsen* burde vært omtalt i *100 norske filmer du må se* fra 90-tallet. Ikke på grunn av at de har vært Oscar-kandidater, heller at de er gode filmer. Dette eksemplifiserer en dårlig hukommelse, og at muligens feil kriterier ligger til grunn, når utfallet av kåringen blir at gode og viktige filmer i filmhistorien blir utelatt. Det er vemodig at sentrale verk er utelatt i slike utgivelser som har et potensial i å være betydningsfulle, spesielt når så få historiske fremstillinger av norsk filmhistorie har blitt skrevet.

1997 markeres som et sterkt film-år i Dagbladets kåring med filmene *Budbringeren* og *Insomnia*. *Budbringeren* ble den norske Oscar-kandidaten, selv om begge filmene hadde suksess i utlandet. En annen tendens i filmkanonene er debutantfilmene. I Oscar-kanonen er *Budbringeren*, *Bare skyer beveger stjernene*, *Suffløsen* og *Da jeg traff Jesus med sprettert* debutantfilmer. Tre av de fire regidebutantene har kontinuitet i filmarbeidet og har seinere vært med på mer enn to filmer. I Dagbladets kåring er 11 av 15 filmer debutantfilmer. Det er altså førstegangsregissører som blir fremhevet i norsk filmhistorie i Dagbladets kåring. Dette er et tankekors som lenge har vært oppe til diskusjon i den norske filmbransjen, og er et problem som Norsk Filminstitutt ønsker å ta på alvor i fremtiden.¹⁵

¹⁵ ”Fornyet tillit” i *Dagbladet* 03.04.2008 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072008040308048748&serviceId=2> (lest 12/12-08)

Engelstad kommenterer også kjønnsfordelingen i Dagbladets kåring. Kun en kvinnelig regissør har fått plass, det er Margareth Olin med sin dokumentar *Dei mjuke hendene*. Blant de norske Oscar-kandidatene er det derimot fire av tolv filmer som har kvinnelige regissør. Dette er en stor andel i forhold til antall kvinnelige regissører som har vært aktive i den norske filmbransjen de siste 12 årene. I *100 norske filmer du må se* er 10 av 100 kvinnelige regissører. Denne fremstillingen viser som Dagbladets kåring at kvinnelige filmregissører er underrepresentert i norsk filmhistorie.

Tre av filmene i Dagbladets kåring har vært norske Oscar-kandidater: *Budbringeren*, *Reprise* og *Salmer fra kjøkkenet*. Sletaune debuterte med *Budbringeren* (1997), og med *Amatørene* (2001) og *Naboer* (2005) har han etablert seg som en regissør med kontinuitet. Bent Hamer har med *Eggs* (1995), *Salmer fra kjøkkenet*, *Factotum* (2005) og *O`Horten* (2008) gjort seg bemerket i Norge, og kanskje mest i utlandet. Sett i lys av Dagbladets filmkanon, *100 norske filmer du må se* og de norske Oscar-kandidatene kan Bent Hamer ses som den mest betydningsfulle norske regissøren i vår tid. *Salmer fra kjøkkenet* og *O`Horten* har begge vært Oscar-kandidater. I Dagbladet ble *Salmer fra kjøkkenet* nr fire og *Eggs* ble nr åtte. Hamer sine filmer er også omtalt i *100 norske filmer du må se*.

I Oscar-kanonen kan en regne Petter Næss som den mest produktive regissøren i Norge, selv om ingen av filmene hans har fått plass i Dagbladets kåring. Jeg synes det er oppsiktsvekkende at ikke *Elling* er i Dagbladets kåring. På samme grunnlag som ikke *Søndagsengler* er nevnt. *Elling* er også en historisk nasjonal og internasjonal suksess i publikumstall og festivaldeltakelse. For øvrig er Næss synlig i Oscar-kanonen med to kandidater, med filmene *Elling* (2001) og *Tatt av kvinnen* (2007). Næss har i stor grad vært aktiv som filmregissør siden 1999, da han kom med *Absolutt blåmandag*. Siden da har han regissert 6 langfilmer, samtidig som han er en aktiv teaterinstruktør. *Elling* er likevel den eneste av hans filmer som er representert i *100 norske filmer du må se*.

I Dagbladets kåring følger det et oppslag om hver enkelt film, som sier noe om hva som er vektlagt når de har valgt filmene. Jeg vil bruke filmene som har vært Oscar-kandidater som eksempel. *Budbringeren*: her fremheves det estetisk gjennomførte

universet som Roy lever i, men også at den fikk internasjonalt gjennombrudd¹⁶ *Salmer fra kjøkkenet*: annerledes og særegent norsk, den sier viktige ting om store spørsmål.¹⁷ *Reprise*: filmen har den mest minneverdige enkeltscenene i norsk filmhistorie. De har altså vektlagt forskjellige egenskaper ved filmene som tjener deres fordel enten kunstnerisk, i popularitet eller i temavalg.

Sammenligningen av de norske Oscar-kandidatene, og *100 norske filmer du må se* med filmene i *Dagbladet* belyser det problematiske med filmkanoner. De er etablert ut i fra ulike utgangspunkt og fra ulike premisser, perspektiver og kvalitetskriterier. Resultatet blir at filmene i de tre kanonene blir forskjellige. Diskusjonen over synliggjør også årsakene til at Oscar-listen skiller seg fra andre filmkåringer. Oscar er et helt eget fenomen, som har sine preferanser og regler om hva som er viktig, og blir derfor interessant å undersøke i en filmhistorisk kontekst.

Videre er det to sider ved historieskriving jeg skal ta for meg i dette kapittelet. Først vil jeg undersøke hvordan vi leser norsk filmhistorie, med Hayden White som et analytisk verktøy. Deretter vil jeg se hva slags filmhistorie vi får ved å benytte Gomery og Allen sin semiologiske tilnærming i mesterverktradisjonen.

2.2 Norsk filmhistorie

Det har vært skrevet få syntetiserende fremstillinger i norsk filmhistorie. Sigurd Evensmo ga ut boka *Det store tivoli* i 1967, som lenge sto som hovedverket om norsk filmhistorie. Seinere kom *Bedre enn sitt rykte* (1997) skrevet av Øivind Hanche, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas som gir en generell sammenfattende fremstilling av norsk filmhistorie. Den kritiske eller analytiske siden forsvinner, til fordel for de store linjene, og boken skaper en sammenheng i den norske filmhistorien. Peter Cowie er en engelsk filmhistoriker som har skrevet flere bøker om norsk filmhistorie. Med *Cool and Crazy - Modern Norwegian Cinema 1990 – 2005* (2005) følger han opp sine to forutgående prosjekter om skandinavisk og norsk film: *Straight from the*

¹⁶ "Brakte et nytt, «polskinspirert» billedspråk inn i norsk film" i *Dagbladet* 04.08.2007
<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/08/03/507906.html> (lest 2/2-09)

¹⁷ "Er dette Norges 4. viktigste film?" i *Dagbladet* 25.07.2007
<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/07/25/507079.html> (lest 2/2-09)

Heart (1999) og *Scandinavian cinema* (1992). Den siste boken fokuserer på å beskrive temaer og personligheter som har satt sitt merke på norsk film i perioden 1990 – 2005. Cowie har skrevet bøkene i oppdrag av Norsk Filminstitutt, slik er bøkene preget av en fremstillingsform, der målet hovedsakelig er å vise solsidene av norsk filmhistorie. Gunnar Iversen og Ove Solum har bidratt med *Nærbilder, artikler om norsk filmhistorie* (1997), som analyserer sentrale filmer og setter de inn i en større filmhistorisk sammenheng. Jan Erik Holst har og bidratt med boken *Det lille sirkus* (2006), som handler om produksjonsforhold på norske filmer fra 1946-2006. I tillegg har vi diverse forskningsbidrag som omhandler norsk film i et filmhistorisk perspektiv.

Hva slags type historie er det disse bøkene forteller om norsk filmhistorie? Hvordan har norsk filmhistorie blitt fortalt? Hva slags filmhistorie kan norsk filmhistorie leses som? Trygve Aas Olsen skrev i *Dagbladet* en artikkel om norsk film og filmbransjens utfordringer. Den artikkelen ble skrevet i 2000 og handlet om de gode kritikkene til filmen *Detektor* (Pål Jackman), og lanseringen av *Da jeg traff Jesus med sprettert* på filmfestivalen i Haugesund. Han skriver at han håper at disse filmene slår an, på samme side poengterer han at dette i så fall bare blir et lysende øyeblikk, i en ellers grå norsk filmhistorie. “Norge har ingen ærerik filmhistorie. Ingen norsk film har vunnet Oscar, Gullpalmen i Cannes, Gullbjørnen i Berlin eller Gulløven i Venezia. Knappt noen land bruker så mye penger på å lage filmer som få vil se”.¹⁸ Norsk film har altså sjelden fått noen ærerike bemerkelser utenlands og vi har liksom aldri fått det til. De siste årene har publikumstallene på de norske filmene steget betraktelig, allikevel har vi en følelse av at vi aldri klarer å lage en klassiker. Dette kommer frem både i media og i diverse filmhistoriebøker. I bøkene er det gjerne de ustabile produksjonsforholdene, og de mange justeringene vi har gjort for å få til en stabil filmindustri, som ligger som en hovedårsak til den gråe filmhistorien. Norsk filmhistorie kan på denne måten leses som en lidelseshistorie.

I 1998 lagde programserien “Agenda” på *NRK*, en episode som het “Hva er galt med norsk film”? Denne episoden ble lagd i kjølevannet av filmen *Weekend* (Erik

¹⁸ “Norsk films framtid. Hva må til for å skape norske filmsuksesser”? i *Dagbladet* 26.08.2000 <http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001000047965&tag=item&words=norsk%3Bfilms%3Bframtid> (lest 21/1-09)

Gustavson,1998), som er en av mange norske filmer som ikke har gått så bra mange håpet på. Det var dyktige folk både foran og bak kamera, og med manusforfatteren Arne Berggren og regissøren Erik Gustavsson var det forventninger om en norsk filmsuksess. I dette programmet bruker de *Weekend* som utgangspunkt for å diskutere den rådende oppfattelsen av norsk film. Diskusjonen består av intervjuer av Berggren, Gustavsson, produsent Olav Øien, filmjournalister, filmkonsulenter og filmens distributør. Fra de forskjellige ståstedene i filmbransjen peker de på ulike problemer med norsk film. Jeg vil ikke dra frem uttalelsene nå, men jeg vil i en seinere anledning bruke dem som eksempler for å underbygge argumentasjonen rundt norsk filmhistorie som en lidelseshistorie.

2.3 Metahistorie- hvordan lese historie?

White har skrevet historieteori og diskutert hvordan vi leser historie. White er en historiker som har blitt kjent for å sammenstille, og knytte en sammenheng mellom historiske tekster og skjønnlitteratur. Hans inspirasjon stammer fra strukturalismen og narratologien. Han undersøker forbindelsen mellom narrativitet og historieskriving og diskuterer hvordan historien blir konstruert av skriveren, og videre leseren når den blir lest. På denne måten er historieteori en teori om historiefortellingen (White 2003:8).

White fremholder en teori om at historie dreier seg om mer enn hendelser, og fremholder de mulighetene som finnes når det gjelder grupperinger som kan binde forskjellige hendelser sammen. Disse er det historikerens jobb å reflektere over, samt å finne sammenhenger som ligger i myter, fabler, vitenskaplig kunnskap, religion, skrivekunst og i historikerens egen kultur (White 2003:46). Whites historieteori kan som sagt brukes som et perspektiv for å undersøke hva slags mytestruktur norsk filmhistorie kan leses som.

White påpeker at det har vært en motvilje mot å se historiefremstillinger som fiktive fortellinger, like mye oppfunnet som funnet. Han fremhever at vi velger noen enkelte hendelser og retter søkelyset mot de, og underordner andre hendelser. Dette danner en fortelling som er skapt av den synsvinkelen og karakteriseringen som historikeren har

valgt. Slik er historien ikke noe som eksisterer isolert, den er oppfunnet og dermed preget av noen holdninger og ideologier. White henviser til litteraturteoretikeren Nortroph Frye som har hevdet at historie er det motsatte av det mytiske, og at en historiker blir fornærmet hvis noen hevder at det han/hun har forsket på er en myte. Frye hevder allikevel at historiske fortellinger kan inneholde mytiske forestillinger når de når et enormt omfang. Da mener han at det mytiske dras inn i historien med poesi som et middel for å gjøre den så interessant som mulig. Frye nevner ulike former for historiske myter:

Romantiske myter «basert på en søken eller pilegrimsferd til en Guds stad eller et klasseløst samfunn»; komiske myter om «fremskritt gjennom evolusjon eller revolusjon»; tragiske myter «om forfall og undergang, som verkene til Gibbon og Sprengler»; og ironiske myter «om tilbakevendende hendelser eller tilfeldige katastrofer»
(White 2003:31).

Frye mener forøvrig at disse mytene bare er eksisterende i historiske fortellinger der det har blitt gjort en “poetisk feilslutning”, der de har tatt fokuset vekk fra “funnet data” og heller fokusert på mennesketankenes konstruktive evne (ibid). På dette grunnlaget mener Frye at en ekte historisk fremstilling ikke har noen fiktive elementer i fremstillingen. Dette er White uenig i, og han hevder at alle historier skapes med innplottinger som forfatteren foretar. Slik har alle historiske fremstillinger i følge White, en form for mytestruktur.

Med innplottinger mener White fortidige hendelser som gis mening ved historiefremstillinger som tar i bruk årsakslover som brukes i virkelige hendelser og i de konvensjonelle strukturene i fiksjoner. Som i romansen, tragedien, komedien eller satiren. Historikeren gjør rede for en rekke hendelser som gjøres forståelig ved å bruke symbolske metaforer som er en del av det figurlige språket.

Ved at White mener historikeren bruker et figurlig språk for å gjøre en historie forståelig, mener han at det språket resulterer i innplottinger, som er et redskap for alle historikere, for å forklare historien på en best forståelig måte. Innplottinger finnes i alle historiske fremstillinger hevder White, og henviser til de fremste historikerne på 1800-tallet. Der kan man tydelig se at perspektivet historikeren velger å ta også

former hvordan leseren skal lese historien. I denne sammenheng bruker han romanse, tragedie, komedie eller satire som modeller for det figurlige språket som er innplottinger i historiske fremstillinger.

White er kritisk til en ren kronologisk oppramsning av hendelser, en nedtegnelse i samme rekkefølge som hendelsene opprinnelig skjedde. Dette kaller han for en naiv form for krønike, der historien vil være a, b, c, d ...,n, der tolkningen av hendelsene ikke har en annen mening enn at hendelsene kommer etter hverandre. White hevder at det finnes et element av det historiske i all poesi og at det er et element i poesi i enhver historisk fremstilling. Det figurlige språket (historikeren bruker argumenter gjort på bakgrunn av stilgrep, metaforer, og vektlegger hendelser for å levendegjøre historien) er en forutsetning til at vi kan karakterisere gjenstandene/hendelsene i våre narrative fremstillinger. Resultatet blir i følge White at historieskrivingen ikke bare blir en gjengivelse av hva som har skjedd fra en tid til en annen i fortiden, men at det hele tiden blir en gjenbeskrivelse av hendelser som er skrevet av en historiker som har gjort prioriteringer for å gjøre en historie mest mulig forståelig.

En historisk fremstilling vil på denne måten alltid være preget av seleksjon og prioriteringer som er gjort av den enkelte historiker. Slik er det heller ingen historier som er tragiske i seg selv, historier er heller tragiske i det perspektivet historikeren har valgt å ta i en historiefremstilling. Den historiske strukturen blir dermed mer forståelig, fordi den forteller oss i hvilken retning vi bør tenke på hendelsene. “Den narrative historiefremstillingen avbilder ikke de tingene den påviser; den leder tanken til bilder av de tingene den påviser” (White 2003:42).

I dette kapitlet skal jeg anvende Whites poeng om at historie består av fiktive elementer, noe som også preger filmhistoriske fremstillinger. Det finnes ingen objektiv historie, handlinger og hendelser har ingen form og logikk iboende i seg selv. Logikken og strukturen skapes av det språket og perspektivet historikeren tar. Jeg gjenkjenner den norske filmhistorien som en lidelseshistorie, og den lesningen skal hjelpe meg å plassere de 13 Oscar-kandidatene i en filmhistorisk kontekst. Som leser av historien skal jeg karakterisere den som en komedie, med innslag av det ironiske, altså som en lidelseshistorie.

2.3.1 En lidelseshistorie

Ved å bruke White sine plotstrukturer vil jeg belyse hvordan norsk filmhistorie kan leses med utgangspunkt i Hancke & Co og Jan Erik Holsts historiske fremstillinger. Jeg vil peke på noen eksempler som kan føres under en plotstruktur, som gjør at jeg forstår historien i en større sammenheng. Bøkene skriver om fremskritt i norsk filmhistorie: utviklingen skjer i evolusjonstempo, med noen få unntak i revolusjonstempo. Et poeng er at utviklingen i norsk filmhistorie har gått langsommere og mer ruskete sammenlignet med andre nasjoner i Skandinavia, Europa og USA. Allikevel har vi noen ruvende unntak der vi har klart å produsere gode filmer tross den beskjedne tilstanden i norsk filmhistorie. Slik har også den norske filmhistorien noe ironi i seg.

Ruvende filmer som *Den store barnedåpen* (Tancred Ibsen, 1931) *Døden er et kjærtegn* (Edith Carlmar, 1949) og *Gategutter* (Arne Skouen, 1949), er fremskritt som kan karakteriseres som froskehoppene i norsk filmhistorie. Som plutselig hopp fremover, som bringer oss nesten opp på linje med våre naboland. Hvis man ser på den generelle tilstanden, så henger vi allikevel etter. Vi har aldri oppnådd å bli satt på verdenskartet sammenlignet Sverige (Bergman) og Danmark (Dreyer). Likevel har vi innimellom noen enkeltregissører eller filmer som gjør at vi tar et sprang fremover. Uavhengig av de tilbakevendende suksessregissørene som står for revolusjon, er norsk film i en oppadgående kurve. Kurven går sakte sammenlignet med andre nasjoner. Slik karakteriserer jeg norsk filmhistorie som en komisk historie, med innslag av det ironiske. Den komiske henspiller seg på at vi har en kontinuerlig fremgang som går i evolusjons tempo, også har vi de revolusjonerende filmene, som utgjør det ironiske, og som unntak fra den generelle tilstanden.

2.3.2. En tolkning av den norske filmhistorien

Bedre enn sitt rykte er som tidligere nevnt, en av de få syntetiserende norske filmhistoriebøkene som prøver å gi en sammenhengende og oversiktlig historisk riss av norsk film. Nå skal jeg demonstrere med noen eksempler hvordan den historiske

presentasjonen sett igjennom produksjonsforholdene, regissørene og trendene i *Bedre enn sitt yrke* kan leses.

Ved at Hancke & Co har fokusert på viktigere regissører, dannes det en kanon av unntaksregissører. Denne form for filmhistoriefremstilling har en tilnærming som stammer fra mesterverktradisjonen. Regissører som blant annet Tancred Ibsen, Arne Skouen, Edith Carlmar, Pål Løkkeberg og Eric Løchen, danner en kanon av sentrale regissører i norsk filmhistorie, slik får de også en stor plass i boken. De fremstår likevel ikke som typiske for den generelle tilstanden opp gjennom historien.

Når Hancke & Co beskriver 70-tallet, er det en utstabil norsk filmhistorie man kan lese om. De skriver om nedgangen i publikumstallet på norske kinoer. Dette ble halvert fra 60-tallet på grunn av fjernsynets inntog. De skriver at norsk film er lite synlig på denne tiden, som følge av at gamle kjente navn som Arne Skouen, Nils-Reinhardt Christensen og Øyvind Vennerød plutselig ikke lager film lengre (Hancke m.fl 2004:66). Når de store navnene har forsvunnet, glir fokuset til Hancke & Co over på produksjonsforholdene og film som samfunnsfenomen. Og overskriftene ”Film som kultur”, ”Kinoene omdefinerer seg selv”, ”Staten utdyper sitt engasjement”, ”Manuskripte” og ”To tverrsnitt” forteller om 70-tallets filmproduksjon. Under overskriften ”To tverrsnitt” forteller de om de sentrale rollene til Oddvar Bull Tuhus og Pål Bang Hansen i dette tiåret. De andre overskriftene handler om omorganiseringen på forskjellige områder på produksjonssiden. De skriver om forandringer og forsøk som er gjort for å øke sjansen for gode filmproduksjoner, som at staten i 1973 utvidet sine aksjer i Norsk Film A/S til 66 prosent. Staten bidro sterkere, og norsk spillefilmproduksjon fikk den samme givende og entusiastiske ordningen som gjaldt for kunstnerisk ambisiøs film i 1955 (Hancke m.fl 2004:67). Produksjonsforholdene blir fokuspunktet ved siden av de store regissørene og filmene.

Hancke & Co trekker frem årstall og perioder som har vært fremtredende, som for eksempel 1975. Dette var høydepunktet i tiåret med *Flåklypa Grand Prix*, og de fremhever det med overskriften ”Det store året 1975”. Publikumsandelen raste ned igjen i 1980-årene. Slik kan den norske filmhistorien sammenlignes med den hjemmesnekrede bilen i de første rundene i billøpet i Caprino`s *Flåklypa Grand Prix*.

Det er en hjemmesnekret motor som fusker, men plutselig gjør den et revolusjonerende fremskritt, men så begynner det å fuske igjen. Måten historikerne i boken skriver 70-talls historien på, gjelder også i andre tiår. Det står egentlig dårlig til, og de bruker plass til å skrive om omorganiseringer og generelle tendenser i samfunnet. Som for eksempel tv-ens økende rolle som truet kinoen. De skriver om sosialrealismen og politikkenes inntog i filmen. Men plutselig kom det ruvende unntaket *Flåklypa Grand Prix* og er en av de største suksessene gjennom norsk filmhistorie.

Jan Erik Holst skriver i forordet til sin bok *Det lille sirkus*: ”Film-Norge har vært på vandring, fra ordning til ordning, fra tiltak til tiltak, og kontinuiteten hos produksjonsselskapene har vært det evige problemet” (Holst 2006:10). Denne beskrivelsen passer til lidelseshistorien. Lidelseshistorien ligger godt plantet i produksjonsforholdene i den norske filmhistorien. Holst kommenterer også problemene med norsk filmproduksjon i artikkelsamlingen *Drømmen om de levende bilder* (som ble skrevet i anledning da filmmuseet ble åpnet i 1999, redaktøren er Einar Nistad). Eksplisitt sier han i forbindelse med omtalen av *Orions Belte* (Solum, 1988) at norsk film aldri før har klart å lage en så god film. ”Filmen ble så god at mange uttrykte forbauselse over at ikke norsk film tidligere kunne frembringe filmer av denne typen. Borte var de elendige dialoger som ofte preget norsk film, borte var det trauste, innadvendte og pessimistiske fra 70-tallet” (Holst 1999:73).

Lidelseshistorien kommer ikke bare til uttrykk gjennom produksjonsforholdene. Den gjennomgående deknningen av norsk film i media er heller ikke lysende. I programserien “Agenda” som jeg nevnte tidligere, trakk de frem noen dårligere egenskaper med norsk film. Filmkritikeren Osmar Kibar sier her om *Weekend*: ”Den er representativ for en tendens som norsk film ikke burde følge fremover. Som går ut på at man prøver å lage kommersiell film, film som skal treffe publikum, og tror at det er nok å lage en blåkopi av amerikansk film” (Agenda 1998).

Til tross for de varierende forholdene og de mislykkede forsøkene i norsk filmhistorie kommer vi ikke utenom å sende en norsk Oscar-kandidat til konkurransen. Videre skal jeg diskutere hvordan Oscar-kandidatene kan plasseres i den etablerte lidelseshistorien i den norske filmhistorien.

2.3.3 Norsk Oscar-historie 1996-2008, en lidelseshistorie?

Er disse filmene på Oscar-listen, eksempler på hva man kan kalle lysende lykter i mørket i nyere filmhistorie? Siden de har blitt meldt på til Oscar, kan man klassifisere de som unntaksfilmer i perioden av den grunn? Hvilken plass har disse 13 filmene i den filmhistoriske sammenheng?

Filmanmeldelser sier noe om hva filmene handler om og hva slags type film de forbindes med. De siste fem årene i Oscar-historien er ikke dekt i Holst eller Hancke & Co sin bok, slik vil filmanmeldelser være til hjelp i diskusjonen av de nyeste filmene i Oscar-kanonen. I denne sammenheng kan det være verdt en påminnelse at filmanmeldere i Norge har fått kritikk for å være for snille med norske filmer.¹⁹ Snillheten kommer kanskje av at man vil kompensere de strenge holdningene som var vanlig på 1970-80-tallet. Pressen var prega av negative holdninger, derfor kan anmelderne ha dårlig samvittighet for dette og prøver å vise et positivt blikk mot norsk film. Anne Gjelsvik blir sitert i artikkelen ”Vanskelig å anmelde norsk” (ibid), der hun sier at anmeldere har et lillebrorkompleks. Når noe er bra, så har anmeldere en tendens til å være litt for snille. På den andre siden har norsk film blitt beskyldt for at den er pretensios. Kari Andresen uttaler dette problemet i programmet ”Hvorfor er norsk film så dårlig” i Agenda på NRK, og sier at norsk film har et behov for å rettfærdiggjøre seg gjennom budskapet og i refleksjonen og temavalg, og det resulterer i inntrykk av at norsk film ønsker å fremstå som noe den ikke kan stå inne for (Agenda 1998). Andresen hevder norsk film prøver å lage kommersielle genrefilmer som man gjør i Hollywood, noe som er umulig å lykkes, på grunn av en helt andre finansieringsvilkår.

Det å lage en bra film er en stor utfordring, den burde allikevel ikke være vanskeligere for oss her i Norge enn i andre land. En har sett at flere filmer som *Salmer fra kjøkkenet*, *O`Horten* og *Reprise* har hatt større suksess i utlandet enn i Norge. Det å ha suksess på utenlandske festivaler krever noe annet enn å få store publikumstall her i Norge. Den diskusjonen skal jeg ikke videreføre nå, men bare

¹⁹ ”Vanskelig å anmelde norsk” i *Bergens Tidende* 04.01.2009
<http://www.bt.no/bergenpuls/tv/article684236.ece> lest 2/2-09

nevne at en karakteristisk art-film som *Salmer fra kjøkkenet* erfaringsmessig høster bedre kritikk og større oppmerksomhet i utlandet, en den mindre ambisiøse filmen *Død Snø* (Tommy Wirkola, 2009) som på den andre siden har en bedre publikumsoppslutning nasjonalt.

Når jeg skal se nærmere på de forskjellige Oscar-kandidatene i et filmhistorisk perspektiv er det som jeg nevnte i innledningen viktig å poengtere at Norsk Filminstitutt operer med kriterier som tar hensyn til egnethet av å selge film i utlandet og ikke i Norge når de sender en kandidat til kategorien *Best Foreign Language film*. Det finnes unntak, som *Elling*, filmen var en historisk suksess både i Norge og i utlandet. De syntetiserende bøkene kanoniserer også de norske filmene som har vært utenlandske suksesser. De verdsetter også filmer som har blitt invitert til de største festivalene.

To år etter *Søndagsengler* blir nominert til Oscar, og ett år etter den populære termen ”Norwave” blir lansert, lages dokumentaren *Hva er galt med norsk film?* Her gis det inntrykk av at norsk film har nådd bunnen. Lidelseshistorien utslettes ikke med en Oscar-nominasjon og et ”Norwave” år. Jeg skal nå diskutere Oscar-kanonen i denne konteksten. Er alle Oscar-filmene på det generelle nivået i norsk filmhistorie, eller er det noen av filmene som skal fremheves som gyldne øyeblikk i filmhistorien? Hvilke filmer er oversatt? Er dette i så fall et eksempel på at de ikke er vellykket i et historisk perspektiv? Jeg vil ta utgangspunkt i behandlingen hvordan Hancke og Co og Jan Erik Holst gir Oscar-kandidatene i sine historiske verker.

Den tolv års perioden skal deles i to bolker. Først tar jeg for meg perioden 1996-2002. Dette er en periode der publikumstall, filmstil og kvalitet er veldig vekslene fra år til år. Fra 2003-2008 er det mer stabile publikumstall og det er flere positive oppfatninger om norsk film. Dessuten slutter den historiske linjen i Hancke & Co sin bok i 2003. Derfor blir de siste filmene diskutert med Holst bok, og i forhold til hvordan de har blitt mottatt av pressen og av publikum.

2.3.4 1996-2002

Holst skriver at *Søndagsengler* var nominert til Oscar og fikk mange gode kritikker. Dette førte til at filminstituttet ville sette større fokus på utenlandsarbeidet (Holst 2006:128). Holst behandler *Søndagsengler*, *Budbringeren* og *Insomnia* i samme kontekst på grunn av den suksessen de gjorde internasjonalt. *Insomnia* og *Budbringeren* fremheves ved at de hadde verdenspremiere i Kritikeruken under Cannes-festivalen. (Holst 2006:126). Holst behandler altså disse filmene som unntaksfilmer i norsk filmhistorie, fordi de har gjort seg bemerket i internasjonal sammenheng. *Søndagsengler* blir behandlet av Hanche & Co under overskriften ”Proffe barnefilmer”, og Berit Nesheim blir trukket frem som en ekspert i å skildre unge jenter som prøver å forstå verdenen de lever i (Hancke m.fl 2004:91). At *Søndagsengler* er blitt nominert til Oscar nevnes i forbifarten, uten at det frembringes som en sensasjon. Oscar-kandidatene fra 1996 og 1997 kan karakteriseres som unntak, fordi begge blir fremhevet i historiebøkene som suksesser både i Norge og i utlandet.

Bare skyer beveger stjernene er nevnt under overskriften ”Det personlige preget” i *Bedre enn sitt rykte*, og filmen nevnes sammen med andre filmer som en poetisk og følelsesmettet film, med et personlig preg (Hancke m.fl 2004:93). Holst skriver at Lian har utmerket seg som en dyktig barnefilmregissør. Hun deltok på barnefilmfestivalen i Berlin med *Bare skyer beveger stjernene*. Filmene blir ikke fremhevet spesielt, slik blir den i større grad en del av den generelle tilstanden, og glir inn i evolusjonstempoet i norsk filmhistorie.

Den jevne utviklingen uten store suksesser fortsetter til år 2000. *Suffløsen* og *Da jeg traff Jesus med sprettert* er filmer som er glemt og oversett i Hancke & Co og i Holst sine bøker. Filmene er heller ikke presentert i den ferske boken *100 norske filmer du må se*, hvis en skal bruke den som en pekepinn på hva som blir husket av norsk film. Slik står også de som et eksempel på filmer som ikke er vellykket i et historisk perspektiv, og blir representanter for lidelseshistorien i norsk filmhistorie.

Tyven, Tyven blir behandlet under den samme overskriften som *Søndagsengler* i Hancke & co, og de påpeker at temaet om samværsrett er for voksent til at den kan bli

en god barnefilm (Hancke m. fl 2004:91). I Holst sin bok blir *Tyven*, *Tyven* betegnet som en gripende og spennende film om forholdet far-datter og den blir også her behandlet som barne -og ungdomsfilm. Filmen er ikke sett på som fremtredene verken som barnefilm eller i norsk filmhistorie generelt. På denne måten glir filmen inn i det generelle bildet i norsk filmhistorie; lidelseshistorien.

Hancke & Co behandler *Elling* under overskriften ”Redefinert genrefilm”. De beskriver filmen som den mest vellykkede norske komedien målt ut fra besøkstall på kino. *Elling* ble sett av nærmere 800 000 nordmenn og 150 000 i de andre nordiske landene. I Holst sin bok skriver han om *Elling* i kapitlet: ”Over grensen, norsk film blir internasjonal” : ”En ny Oscar-nominasjon fikk man som kjent i 2002 med *Elling*, Petter Næss`glimrende overføring til film av Ingvar Ambjørnsens bok” (Holst 2006:128) Den ble solgt til distributører i Benelux-landene, Tyskland, Sveits, Frankrike og Spania. Slik fremstår *Elling* som et ruvende unntak fra den øvrige norske filmhistorien; en revolusjon i lidelseshistorien.

2.3.5 2003-2008

Fra 2003 er det mer fokus på kommersielle filmer enn noen gang. Hancke & Co fremhever 2003 som et rekordår for norsk film, når det var 19 langfilmpremierer og til sammen ca 2,4 millioner samlet i kinobesøk (Hancke 2004:94). Fra 2003 har filmbransjen produsert filmer med store publikumstall og bra festivaldekning, selv om kanskje ingen av filmene vil bli sett på som klassikere om 25 år. En positiv utvikling er det likevel når markedsandelen på kinobesøket på norske filmer har holdt seg over 12 % i perioden 2003-2008 (ibid). Samtidig fremheves Bent Hamer som en regissør av de mest stabile, og som har klart å danne et filmisk univers som er karakteristisk (ibid). *Salmer fra kjøkkenet* er en norsk suksessfilm, publikumstallet er bra (107 528) til å være en art-film. Den kan sammenlignes med art-filmer som *Den brysomme mannen* (Lien, 2006) som hadde et besøkstall på 30 934 og *Reprise* (2004) på 49 835. Samtidig var også kritikken og festivaldekningen overveldende. Holst drar frem *Eggs* (1995) og *Salmer fra kjøkkenet* som bærere av “auteurpregede fortellinger med markant stil og form og mindre preg av bruksdramatikk og nytteideologi. Slike filmer

er sjeldne fugler i Norge” (Holst 2006:149). Jeg anser derfor *Salmer fra kjøkkenet* som et unntak fra den øvrige lidelseshistorien.

Fremstillingen av norsk film slutter i 2003 i Hanche & Co sin bok. I Jan Erik Holst's bok som dekker filmhistorien fram til 2006, fremheves *Hawaii Oslo* (Poppe, 2004) i sammenheng med viktigheten av gode manusforfattere i norsk film. Filmen var av mange anmeldere klassifisert som en vellykket film. Den fikk 19 seksere på terningen, og for anledningen blomstret debatten i 2004 om at norske filmanmeldere var for snille. *Hawaii Oslo* har blitt omtalt som et problematiserende drama, og ulike anmeldere spådde et lavt publikumstall på filmen, men oppnådde et tall på 181 221.²⁰

Vinterkyss behandles i sammenheng med at Norsk Filmfond ble etablert i 2001 (Holst 2006:149). Inn til 1.april 2008 bestod fondet av konsulenter som var kunstnere eller forfattere. Det preger også filmene som ble støttet av fondet i denne perioden, hevder Holst. *Vinterkyss* står ikke som typisk eksempel på de filmene som ble lagd under denne perioden, men er heller et unntak fra de tidstypiske guttefilmene. Han hevder at *Vinterkyss* og noen andre filmer klarer å løsrive seg fra den gjeldene trenden som preger filmene i fondets produksjon fra 2001. Filmen tar seg tid til å reflektere over sitt eget univers, og Holst mener en årsak kan være at Sara Johnsen er en skrivende regissør. Det bidrar til å gjøre historien mer interessant (ibid). Hun knyttes også til den viktige posisjonen norske filmskolen på Lillehammer får.

Reprise fremstilles i den samme konteksten som *Vinterkyss*, men innskriveres i det som var vanlig i fondets periode: “Derav kan man slutte at de er på mer intensiv jakt etter den gode historien, mer enn at sentrale filmfolk skal få jobbe kontinuerlig” (ibid). Det var lettere for unge debutanter å få støtte med historier som var friske og nyskapende. Holst viser blant annet til *Reprise* i denne konteksten. Verken *Reprise* eller *Vinterkyss* karakteriseres som unntak fra den generelle tilstanden i norsk film, de går for Holst inn mer som eksempler på hva som var gjeldende når Norsk filmfond fungerte.

Gode kritikker har haglet over *Vinterkyss*, *Reprise*, *Hawaii Oslo*, *Tatt av kvinnen* og *O`Horten* fra ulike anmeldere. *Vinterkyss*, *Reprise* og *O`Horten* hadde besøkstall på

²⁰ «Oppgittethets enemerker» i *Dagbladet* 28.10.2006
<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/28/481097.html> (lest 3/3-09)

under 50 000, noe som kvalifiserer dem til å passe inn i bildet av den generelle tilstanden i norsk filmhistorie. *Tatt av kvinnen* ble sett av 168 156, og en årsak til det høye besøkstallet kan være at den er en mer genrerettet film. Slik representerer den en tendens som har vært gjeldende; det blir lagd flere og flere genrefilmer, i håp om å øke norsk films popularitet. Populariteten rundt norsk film er bedre i dag, og en kan registrere en optimisme både fra bransjen og mediene. Allikevel vil jeg ikke betegne de siste fire filmene i Oscar-kanonen som unntaksfilmer. De eksemplifiserer i større grad den eksisterende oppadgående kurven i filmhistorien enn de revolusjonerende froskehoppene.

Det er en forskjell på å lese historie, og det å skrive historie. Så langt har jeg sett på det som er skrevet om norsk filmhistorie; jeg har lest historie. Videre skal jeg gjøre rede for den estetiske filmhistorien, som vil være utgangspunktet mitt for å skrive om den norske Oscar-historien, perioden 1996-2008.

2.4 Robert C. Allen og Douglas Gomery og estetisk filmhistorie

Teorien som vil ligge i grunn for den historiske fremstillingen, er basert på Robert C. Allen og Douglas Gomery sine teorier om filmhistorie tilnærming. Dette vil være en inngang til tankeeksperimentet: hvis jeg hadde vært utenforstående og hadde hatt 13 norske filmer, og bare de å forholde meg til, hvordan hadde norsk filmhistorie sett ut fra dette perspektivet? Allen og Gomery videreførte en debatt om filmhistorieskriving som allerede var etablert på 1970-tallet, blant annet av den britiske filmteoretikeren Edward Buscombe. Deres bok med tittelen *Film History, Theory and Practice* (1985) gjør et forsøk på å gi en fremstilling av filmhistoriefeltet, og drøfter forholdet mellom teori og metode.

Den klassiske historiemetodiske diskusjon gjelder forholdet teori/empiri. Hvordan organiserer historikeren kildene? Hvordan fortolker han kildene? Edward Buscombe lanserte et nyansert syn på teoribruk i historieskriving i artikkelen *A New Approach to Film History* (1977). Han skiller mellom den kronologiske oppstillingen av filmer og den vitenskapelige historiske fremstilling. Han mener en kronologisk kronike ikke

skiller seg mye fra en filmografi og påpeker at denne form for historiefremstilling er dominerende og en viktig utfordring for historikere å bryte (som White). En historikerens oppgave blir å skape forståelse i et større perspektiv. Han etterlyser en fortolkende, teoribasert og kontekstuell historie (Myrstad 2009:91).

Buscombe kritiserer marxisten Lois Althusser som avviser kildestudier som en relevant tilnærming til å forstå historie. Althusser mener studier av kilder ikke er fruktbart for å avdekke historie. Buscombe mener dette er å ta for hardt i og sier at empiriske studier må vektlegges, men reflektert kildearbeid basert på teori må også ligge til grunn. Buscombe mener at empiri og teori må brukes sammen for å utvikle en god historisk fremstilling. Dette i motsetning til Althusser som hevder: “at marxistisk teori allerede har forklart historiens dynamikk og dermed gjør kildestudier overflødige, det fremstår for Buscombe som en kortslutning” (Myrstad 2009:93). Buscombes kritikk av Althusser gjaldt ikke bare hans marxistiske posisjon. At Buscombe hadde en økende interesse for kildestudier, kunne også forklares med at arkivstudier fikk en vesentlig fremgang i hans samtid.

Allen og Gomery viderefører Buscombe og Althusser sin diskusjon, og gjør en kategorisering av filmhistorisk faglitteratur og kunnskapsinteresse, som henspiller på hvilket perspektiv historikeren velger å ta i en historisk fremstilling. De deler dette opp i kategoriene estetisk, teknologisk, økonomisk og sosial perspektiv. Innenfor disse kategoriene finnes ulike filmteorier som får konsekvenser i forhold til hvilken kategori de inneholder. Historikerens fokus knyttes til teoretiske posisjoner som er rådende innenfor en gitt kategori.

2.4.1 Estetisk filmhistorie

Av Allen og Gomerys kategorier er den estetiske filmhistorien den eldste og den mest tradisjonsrike sjangeren. Kategorien estetisk filmhistorie ser på filmer som en kunstform. Estetisk filmhistorie har vært den mest dominerende formen for filmhistorie, helt siden begynnelsen av filmstudiene. Det har også vært diskusjoner og debatter som strekker seg inn i filosofiske og historiegrafiske problemstillinger blant

filmhistorikere. Den estetiske filmhistorietradisjonen innenfor filmhistorieforskning har utviklet seg siden 1960-tallet. Denne oppdateringen er basert på nyere teorier innen filmteorien.

2.4.2 Mesterverktradisjonen i den estetiske filmhistorien

For mange filmhistorikere har estetisk filmhistorie handlet om å identifisere og vurdere store kinematiske verk i fortiden, dette kalles mesterverktradisjonen (Allen & Gomery 1985:67). Gerald Mast var en engelsk filmteoretiker og filmhistoriker som hevdet at det mest spurte spørsmålet i filmhistorien var: hvilke filmer er de viktigste filmene i historien? Han hevdet at jobben til filmhistorikere som jobber innenfor denne retningen, er etter noen kriterier å vurdere hvilke verk som har vært de viktigste i filmkunsten. Det er primært filmene som er dataen for denne type historiske analyser, men de estetiske filmhistorikerne som følger mesterverktradisjonen utelukker ikke økonomiske, teknologiske og kulturelle aspekter ved filmhistorien. Disse aspektene er nedprioritert i forhold til å skape en filmkanon av klassiske filmer basert på estetikk. “Also, implicit in Mast’s remarks is the notion that the subject of aesthetic film history is limited to only those films that are true works of art”(Allen & Gomery 1985:68). De dårlige filmene ignoreres, og man skiller ut de få “mesterverkene” som er verdt å gjøre en historie ut av i den aktuelle perioden.

Mesterverktilnærmingen er fortsatt en tilnærming til filmhistorie som står sterkt i akademia, og det preger både filmhistorieforelesninger og lærebøker. Filmhistorie er et resultat av kulturell produksjon, og på dette grunnlaget er mesterverktilnærmingen kritikkverdig. “The meaning and aesthetic qualities of a work of art are historically transcendent...is in some way bound by the time period and culture of the person viewing that work” (Allen & Gomery 1985:74). Meningen med kunst er ikke fastsatt, den forandrer seg i henhold til det perspektivet leseren velger å ta og i hvilken tid historien er skrevet i. Et poeng i denne forbindelse er at leseren er aktiv, og er med å konstruerer mening i møte med enhver estetisk opplevelse. Denne forestillingen om at filmhistorie er avhengig av en estetisk mottakelse frembringer en problemstilling i forhold til tidløsheten i mesterverktilnærmingen. Leserens forståelse av filmen

kommer alltid an på de historiske forholdene, og da må også kriteriene for hva som skal betegnes som mesterverk også være i historisk endring. For eksempel var de estetiske kriteriene som filmhistorikere brukte i mesterverktilnærmingen på 1960-tallet tatt ut i fra auteurismen. Regissører som Sam Fuller, Douglas Sirk, Budd Boetticher og Howard Hawks var tidligere ignorert av filmhistorikere i USA, på 60-tallet var plutselig den amerikanske filmhistorien bare om dem. Slik er fokuset på filmhistorien hele tiden under endring. En problematikk i mesterverktradisjonen er også at det finnes filmer som deler det samme språket som de anerkjente filmene, og som appellerer til tilskueren med sin historie på en like bra måte, men blir allikevel ignorert av filmhistorikere.

Buscombe har kritisert mesterverktradisjonen for at den isolerer de estetiske aspektene ved filmer fra alle andre viktige innvirkninger, som for eksempel økonomien. Filmens historie som kunstform kan ikke ses separat fra filmen som økonomisk produkt og teknologisk apparat (Allen & Gomery 1985:75). Siden filmens oppfinnelse, har film i hele verden først og fremst blitt brukt som en kommersiell underholdningsform og det har påvirket temaet i filmene, utviklingen av stil og andre estetiske forhold. En rekke spørsmål som berører samspillet mellom filmen og andre påvirkende faktorer kan stilles; Hvorfor gjorde noen estetiske stiler et gjennombrudd på den gitte tiden i historien? Hvorfor gjorde de spesielle filmskaperne de valgene de gjorde og hvordan ble disse valgene farget av den økonomiske, sosiale og teknologiske konteksten de var inne i? Hvordan har filmene blitt lest i en spesiell periode og ville denne lesingen skille seg i forhold til klasse og kjønn? Disse problemene er ikke like relevante for Mast og andre historikere i mesterverktradisjonen. I mesterverktradisjonen eksemplifiserer de historien med filmer som har gjort seg fortjent til kunststemplet, og som har en estetisk utstråling som skiller seg ut fra sin tid. Buscombe vil ikke se dette som tilstrekkelig, og han vil si at denne type historiefremstilling ikke er veldig historisk, men en form for filmkritikk og en estetisk evaluering som følger en kronologisk filmrekke. Boken *100 norske filmer du må se* og Dagbladets kåring kan stå som eksempler på mesterverktradisjonen, men med ulike perspektiver og kriterier.

2.4.3. Estetisk filmhistorie- i en semiologisk tilnærming.

For å få en god forståelse av den semiologiske teorien i den estetiske filmhistorien, var det viktig å gjøre rede for mesterverktradisjonen. Denne står i stor kontrast til den semiologiske tilnærmingen i forhold til de spørsmålene de stiller. På 1980-tallet blir fokuset vekk fra kunstfokuset på film. Som i filmteorien kom semiologien også inn i filmhistorien. Semiologien er ingen historisk teori, den tar opp nye spørsmål og har et annet fokus enn mesterverktradisjonen har på filmhistorien.

Den semiotiske tilnærmingen kan brukes på enhver film uavhengig om det er et mesterverk eller ikke. Mesterverktradisjonen derimot trekker frem ekstraordinære filmer som er vesentlig bedre enn andre ut ifra gitte kriterier, som for eksempel auteurteorien på 1960-tallet. Auteurtradisjonen ble på denne bakgrunnen utsatt for kritikk, og den semiologiske retningen kom som en korleksjon. Den semiotiske tilnærmingen går ikke på enkeltverker, den ønsker å spore endringer over tid, som stilistiske og tematiske endringer, uavhengig om det er et mesterverk eller ikke. Semiotikken vil forstå hvordan mening blir produsert gjennom lyd og bilde. Dette ble først presentert av Christian Metz som introduserte semiotikken for filmkritikken på 1960-tallet. Filmsemiotikken fokuserer på hvordan filmen bærer mening og hvordan meningen kommuniseres til publikum. Når semiotikk er diskutert i henhold til historisme fokuserer semiologien på prinsipper og konvensjoner som er felles for filmer av samme stil, periode eller genre. En estetisk filmhistorie basert på semiotikk vil se på helheten av hvordan mening blir produsert i filmen, og ikke bare på de filmene historikeren er fremhevet som kunst.

Den semiotiske tilnærmingen og mesterverktilnærmingen kan betraktes som to forskjellige retningslinjer, og Allen og Gomery poengterer at det er umulig å sette disse to tradisjonene opp mot hverandre. Allikevel kan man bruke noen av de semiotiske bidragene til filmkritisismen og teorien som et startsted for å reformulere noen av de spørsmålene som den estetiske filmhistorien kan og burde stille. Mesterverktradisjonen spør : Hvilke filmer er kunst? Vi kan i stedet se etter vesenstrekk ved filmene. Jeg har denne gruppen av filmer som har vært Oscar-kandidater, og med den semiotiske tangegangen skal jeg kartlegge noen trender. Er det noen stilistiske og tematiske trekk som er gjenkjennelige hos flere av filmene?

Hva slags egenskaper har filmene? En slik redefinering av den estetiske filmhistorien legger bort spørsmål om vurdering av filmene basert på smak.

Tidligere i kapitlet diskuterte jeg norsk Oscar-historie i kontekst med den øvrige norske filmhistorien. Nå vil jeg skrive en Oscar-historie uavhengig av den. Jeg vil allikevel ta med meg et poeng fra Hancke & Co sin historiebok, nemlig at i nyere filmhistorie er det mer fokus på kommersielle filmer enn noen gang. Denne tilstanden i norsk filmhistorie vil fungere som et utgangspunkt for en diskusjon når jeg skal kartlegge tendenser i Oscar-kanonen. Jeg synes det er et interessant perspektiv i en Oscar-kontekst, fordi NFI ønsker å styre unna det kommersielle når de melder på en norsk Oscar-kandidat, og samtidig ta hensyn til de amerikanske preferansene. Motsetningen mellom kommersielle og estetiske hensyn i utvelgelsen samsvarer godt med det som kjennetegner det nye Hollywood: “det nye Hollywood, eller den post-klassiske filmen, kan være åpen for å absorbere modernistiske elementer, samtidig som dette tilpasses en sammenhengende genreramme” (Solum 1997:198). På bakgrunn av dette kan man spørre om kjennetegnene ved ”Nye-Hollywood” er en estetisk norm som er gjeldene i Oscar-sammenheng.

2.4.4. En etablering av “Nye-Hollywood” i Oscar-historien

I den semiologiske tradisjonen handler det om å kartlegge noen stilistiske trekk og temaer. Den første stilistiske tendensen jeg skal kartlegge i Oscar-kanonen, er bundet sammen med estetiske trekk fra det ”Nye-Hollywood. Jeg vil presentere egenskapene som ”Nye-Hollywood er innehaver av, og diskutere om de er gjenkjennelige i flere av filmene. I denne sammenheng er det viktig å trekke frem David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson som har skrevet *The Classical Hollywood Cinema* (1985), som omhandler den klassisk fortellende Hollywoodfilmen frem til 1960. Bordwell og hans kolleger setter et skille i amerikansk filmhistorie i 1960. Etter 1960 anvender de betegnelsen post-klassisk Hollywood på nyere amerikanske filmer. Etter 1960 forholder amerikansk film seg fortsatt til den klassisk fortellende filmen, men at senere i forskjellig grad sprenger de tradisjonelle grensene som er forbundet med den

tradisjonelle Hollywood-filmen før 1960. Det ”Nye-Hollywood” tar på denne måten til seg moderne trender, men forholder seg allikevel til en klassisk fortellerramme.

David Bordwells ferske bok *The Way Hollywood Tells It* (2006) tar opp tråden fra *The classical Hollywood Cinema* og drøfter påstanden om at filmer i Hollywood de siste 50 årene har beveget seg bort fra fortellerstrukturen som er kjent fra studiotiden. Han drøfter endringene og tilpasningene i filmene, spesielt de narrative konstruksjonene, som angår tema, karakterer og stil. En påstand som drøftes er: “Klassisk narrasjon kan absorbera eit breitt utval av ulike typar materiale og framleis fortelja ei historie på ein vinnande, underholdande, oppbyggelig måte”.²¹ Han skriver at filmer som produseres i Hollywood, om de stammer fra studiotilbud eller independent-sektoren, i større grad varierer det estetiske uttrykk nå enn før, og henviser til flere nye filmer. Han hevder også at de til syvende og sist innordnes i den tradisjonelle tradisjonen, altså den klassisk fortellende dramaturgien. Han understreker også at det er viktig å vurdere filmer langs flere dimensjoner når man skal dømme filmer som kjennetegnes som post- klassisk Hollywoodfilm.

Ove Solum er et eksempel på en norsk filmhistoriker som har anvendt den ”Nye-Hollywood-estetikken” på norsk filmhistorie. Solum peker på noen kjennemerker som ”Nye-Hollywood” er forbundet med, og bruker disse for å forklare noen tendenser som har vært gjeldene til ut på 90-tallet. Analysen er en artikkel med tittel “Veiviserne” i boken *Nærbilder: artikler om norsk filmhistorie* (1997). Her argumenterer han for at *Veiviseren* (1987) er en film som signaliserer en ny tendens i norsk filmproduksjon som kombinerer det å være annerledes og samtidig ha egenskaper som går under den klassiske fortellemåten (Solum 1997:200). Han begrunner det med at *Veiviseren* er et handlingsorientert action-drama, samtidig som den har noe nytt ved seg gjennom den samiske settingen og musikken. Filmen har altså noen særegenheter som til en viss grad bryter med vår oppfattelse av de klassiske rammene. På bakgrunn av dette, mener han at norsk filmhistorie samsvarer bra med den internasjonale filmutviklingen. Der den klassisk fortellende Hollywoodfilmen er mer eller mindre tydelig også andre land i Europa de siste 20

²¹ «The way Bordwell tells it»: om klassisk og post-klassisk Hollywoodfilm«
<http://www.idunn.no/?marketplaceId=2000&languageId=1&siteNodeId=2571512> (lest 20/3-09)

årene. Solum legger *Veiviseren* under kategorien “New Hollywood” film, og henviser til Bordwell: “New Hollywood has absorbed narrational strategies of the art cinema while controlling them within a coherent genre framework” (Bordwell m.fl 1985:377). I likhet med Solum vil jeg bruke Bordwell sine diskusjoner om ”Nye-Hollywood” for å drøfte denne tendensen i nyere internasjonal filmhistorie i kontekst med Oscar-kandidatene. Ved gjennomgangen av Bordwells og Solums poenger, kan en konkludere med at filmer fra Europa og USA ikke lenger har fundamentale forskjeller i det estetiske uttrykket.

Før jeg går videre til analysen vil jeg ta høyde for at ny Hollywoodfilm er et begrep som er blitt brukt innenfor den amerikanske filmhistorien. Jeg skal gjøre noe annet ut av dette begrepet, og jeg vil hevde at “New Hollywood” kan anvendes som et mer universelt begrep. Begrepet i denne sammenheng betyr en sammensetning av den kommersielle klassisk fortellende Hollywoodfilmen på den ene siden, og den mer kunstneriske europeiske filmen på den andre. Norsk film tilhører ikke “New Hollywood”, eller er “New Hollywood”, men nyere Norsk film deler noen trekk med filmene som har blitt omtalt som ny Hollywoodfilm i historien. Filmene fra 1960-tallet i USA begynte å eksperimentere med den klassisk fortellende dramaturgien. De så blant annet til Europa og tok til seg modernistiske impulser. Dette førte til en blanding av kommersielle og kunstneriske elementer. Solum bruker ”New Hollywood”-begrepet til å beskrive det han mener er blitt en reaksjon på norsk film fra 1960-70-tallet. Samfunnskritikk og politisk radikaliserings var fremtredende trekk i denne perioden, og en mer kunstnerisk rettet film var vanlig. Som en reaksjon på denne mindre publikumsvennlige henvendelsesformen, vendte norsk film seg mot Hollywood, for å få inspirasjon til å komme publikum i tale. På denne måten har Solum brukt “New Hollywood” som begrep til å forklare en tendens som ble til på 1980-tallet. Jeg vil som Solum anvende dette begrepet som en estetisk forståelse, for å beskrive noen egenskaper med filmene i Oscar-kanonen.

Den historiske linjen som Solum trekker frem til vår tid, kan man se igjen i noen av Oscar-kandidatene. Ingen av disse Oscar-kandidatene har så stor grad av handlingsmettede bilder og spenningsfylte intriger som *Veiviseren*, allikevel har de fortellermessige grep som også er kjent ved den kommersielle Hollywood-filmen. Samtidig tøyer filmene på forskjellige måter disse klassiske rammene. Solum peker

på en internasjonalisering i norsk filmbransje midt på 1980-tallet, som henspiller på å trekke større publikumsmengder på kinoer. Denne tendensen skinner også igjennom i disse filmene. Det er ikke dermed sagt at de er publikumssuksesser, heller at de representerer en klassisk fortellerstil, Hollywood-dramaturgien som Solum kaller det. Hollywood-dramaturgien har gjennom hele den internasjonale filmhistorien vært dominerende, dermed har den etablert en forventningshorisont hos filmtilskuere verden over. Dette gjør at ikke bare filmer i Hollywood etterstreber denne dramaturgien, men at den har blitt kontinuerlig mer utbredt i Europa og resten av verden. Forklaringen på utbredelsen er blant annet at slike filmer har en bredere publikumsappell, enn for eksempel smale kunstfilmer. På samme tid har nye Hollywood tatt til seg impulser og innovative fortellerstrukturer fra for eksempel kunstfilmen.

Stilen, tema og karakterer blir et utgangspunkt når jeg skal gruppere Oscar-kandidatene. Et viktig poeng er at jeg i denne delen av kapittelet skal forsøke å se filmene separat fra den filmhistoriske konteksten. Hva slags inntrykk får en av norsk filmhistorie hvis en bare hadde hatt disse 13 filmene og forholde seg til? Jeg vil altså legge vekt på de estetiske utviklingslinjene gjennom de 13 kandidatene med den semiotiske tilnærmingen som utgangspunkt. Den første utviklingslinjen jeg skal ta for meg angår nye Hollywood. Er kjennetegn som er forbundet med ”Nye-Hollywood”-filmer, mulig å finne i noen av de tolv Oscar-kandidatene?

Jeg skal diskutere “New Hollywood” i Norge i sammenheng med *Suffløsen*, *Tyven*, *Tyven*, *Elling*, og *Tatt av kvinnen* i en gruppe først. Deretter *Hawaii Oslo*, *Budbringeren* og *Vinterkyss* i en annen gruppe. Jeg har valgt å diskutere filmene i to grupper, fordi jeg vil argumentere for at den første gruppen forholder seg i større grad til den klassiske dramaturgien sammenlignet med de andre filmene. Den andre gruppen består av filmene *Salmer fra kjøkkenet*, *O`Horten* og *Reprise*. Jeg vil vurdere disse sammen fordi filmene tøyler de klassiske rammene i større grad enn den andre gruppen. Begge gruppene vil gå under begrepet ”Nye-Hollywood”, men på forskjellige nivåer. Deretter vil jeg gjøre rede for den siste gruppen i Oscar-kanonen, nemlig barne-ungdomsfilmene; *Søndagsengler*, *Bare skyer beveger stjernene* og *Da jeg traff Jesus med sprettert*. Helt til slutt vil jeg si noe om kjønnsbalansen i Oscar-kanonen.

2.4.5 “Nye-Hollywood” i de utvalgte

Suffløsen kan klassifiseres som en komedie, og den oppleves som en morsom og lystig film, men samtidig viser historien en tragisk side ved at Siv ikke finner seg til rette i den familien hun har et ønske å være del av. Siv jobber som suffløse på nasjonalteateret, og bor på loftet til moren sin, inntil hun forelsker seg i legen Fred og flytter inn i huset hans. Når forholdet til Fred begynner å briste, får hun et godt øye til en tubaspiller som har flyttet fra Sverige. Denne handlingen skjer i en ramme som ikke bryter særlig med forventningene hos tilskueren, og har flere likhetstrekk med den klassisk fortellende filmen enn den europeiske filmtradisjon. Ingen innovative virkemidler blir tatt i bruk, slik er den som *Tyven, Tyven* mest tettliggende til den publikumsvennlige klassisk fortellende Hollywoodfilmen.

Tyven, tyven etterstreber en amerikansk henvendelsesform i større grad enn de andre i gruppen; *Elling, Tatt av kvinnen, Suffløsen*. *Tyven, tyven*, er filmen som har tilpasset seg en klassisk genreramme i størst grad, og får automatisk et kommersielt snitt.

Tyven, Tyven reiser et samfunnspolitisk spørsmål når det gjelder samværsrett, ved at filmens tema er om et far-datter forhold. Vi blir først introdusert med en kidnappingshistorie, og deretter går historien mer detaljert inn i tillitsforholdet mellom far og datter. Dette forholdet har vært fraværende fordi moren har løyet om incest for å få full foreldrerett. Filmen har et alvorlig sosialt tema, og filmen holder seg innenfor rammene av den klassisk fortellende underholdningsfilmen. Den låner genrekoder fra thrilleren, ved at vi på flere stadier kan gjenkjenne den obligatoriske egenskapen “suspens”. Suspens dannes når omstendighetene rundt kidnappingen blir avslørt litt etter litt. Trygve Allister Diesen bruker tradisjonelle virkemidler til å fortelle historien, og på denne måten får ikke filmen en fremtredende stil. Slik karakteriserer jeg filmen som den Oscar-kandidaten som ligger nærmest den kommersielle filmen. Den har mindre trekk fra nye Hollywood, der stilen er mer nyskapende og synlig.

Elling kan plasseres innenfor en klassisk fortellende ramme, der et av kjennetegnene er et karakterdrevet drama. To “snåle” karakterer skal klare seg på egenhånd i en trygdeleilighet i Oslo. Vi følger deres mål og handlinger hele tiden, og i en stil som kalles usynlig for den “naive” kinogjengeren. Selv om filmen operer i en klassisk

fortellende ramme, vil jeg allikevel påstå at *Elling* skiller seg noe fra den klassiske Hollywoodfilmen. Et eksempel er at handlingen foregår i Oslo og at det er hele tiden referanser til sosialdemokratiet, arbeiderpartiet og Gro Harlem Brundtland. Slik har filmen en grad av lokal forankring, noe som gjør at den får et europeisk snitt for en amerikansk tilskuer. Karakterene er bemerkelsesverdig i sentrum, dette blir tydelig ved at det for eksempel er få rekvisitter i leiligheten de bor i. Karakteren Elling gjennomgår en utvikling i filmen, men han har ikke fått den samme forløsningen eller katharsis -stadiet som ofte er i Hollywoodfilmer. Vi får foreksempel aldri vite hvordan det går med Elling. Jeg skal ikke gå videre inn i egenskapene til filmen, når dette vil bli diskutert i neste kapittel. På grunnlag av den åpne slutten og den lokale forankringen innenfor en klassisk fortellende ramme, så kan begrepet ”Nye-Hollywood” brukes i sammenheng med *Elling*.

For å gå videre til den andre Oscar-kandidaten til Petter Næss, er *Tatt av kvinnen* til felles med *Tyven*, *Tyven* en genrepregert film. Komedien er en av de eldste og mest tradisjonsrike genrene i filmverden, og den er avhengig av en affekt-reaksjon hos tilskueren for at den kan betegnes som en vellykket komedie. Filmen har blitt karakterisert som en stilisert film på grunn av at Næss har gjort noen originale visuelle grep. Han benytter mange farger i interiøret, og musikken er med å underbygge protagonistens følelser og desperasjon kontinuerlig. Det er også mange lydeffekter under forskjellige hendelser som underbygger de komiske situasjonene, for eksempel når han prøver svømmebrillene første gangen. På nyttårsaften er det skapt et syntetisk rødt hjerte på himmelen, og når faren ringer og takker for julegaven, legges det på et muntert pianotema. Når hun reagerer aggressivt på dette legges det på en mørk tone, og kirkeklokker for å signalisere hennes uforutsigbare oppførsel. Det gjøres altså forskjellige filmatiske grep, som gjør at filmen skiller seg noe fra den tradisjonelle amerikanske Hollywoodkomedien. Filmen tar i bruk moderne og syntetiske momenter, men tilpasses i en genreramme. Næss tar utgangspunktet i den tradisjonelle komedien, men iscenesettingen tilfører en dimensjon som bryter med det klassiske paradigmet, slik kan *Tatt av kvinnen* betraktes i lys av den ”Nye Hollywood-estetikken.

Videre skal jeg vende meg mot *Vinterkyss*, *Reprise* og *Hawaii Oslo*, og jeg skal fortsatt anvende ”Nye-Hollywood” begrepet i gjennomgangen av disse Oscar-

kandidatene. Jeg har diskutert en gruppe ferdig innenfor denne brede definerte estetikken, og nå setter jeg et skille til filmene som beveger seg i større grad mot en nyskapende estetikk. En estetikk som tradisjonelt i større grad har blitt forbundet med europeisk film. Filmene kan allikevel diskuteres som en ny Hollywood-film, men jeg ser det som vesentlig å nevne at disse filmene går mot en avantgarde retning, fordi de har en tydeligere stil og en mer nyansert fremstillingsform. Dette i motsetning til de filmene jeg har diskutert ovenfor, som beveger seg mer mot den kommersielle egenskapen i ny Hollywood.

Hawaii Oslo er en kontrast til den klassisk fortellende filmen, fordi den utfordrer den klassiske dramaturgien. Det er flere historier om kjærlighet som fortelles. Etter hvert som historien utvikler seg forstår tilskueren at disse historiene og karakterene har en form for relasjon, og de påvirkes av hverandre. Slik utgjør dette til slutt en særegen narrasjon. Filmen vil bli forbundet med noe innovativt av tilskueren, når narrasjonen blir en del av stilen i filmen. Filmen får en særegen stil, som ikke er et typisk kjennetegn hos den klassisk fortellende filmen, der stilen anses som usynlig for den "naive" tilskueren. Hawaii står som drømmen og kjærlighetens øy, uttaler Poppe på bonusmaterialet på Dvd-en; Men at kjærligheten finnes også i Oslo, på en brun kafé, ikke bare slik den stereotypisk sett gjør på Hawaii. Slik får filmen en lokal og en internasjonal referanseramme. En kan se likheter til Paul Thomas Anderson *Magnolia* (1999), der også fortellerstrukturen trer frem som en forløsende forutsetning, og vi møter karakterer som også gjør en form for personlige oppgjør. *Hawaii Oslo* er et godt eksempel på en film med "Nye-Hollywood" film. Siden den har blitt sammenlignet med de amerikanske "New Hollywood" filmene *Short Cuts* (Altman, Robert 1993), *Pulp Fiction* (Tarantino, Quentin 1994), *Magnolia*, *Memento* (Nolan, Christopher 2000) på grunn av den narrative oppbygningen.²²

Budbringeren er et karakterdrevet drama, som er et kjennetegn for klassisk fortellende film der narrasjonen følger protagonisten tett gjennom filmen. Karakteren Roy har en langsommere utvikling, han går fra å være et postbud, til en som perverst følger en kvinne. Stilen i denne filmen er ekstra tydelig i setting og kostyme og den understreker den mentale tilstanden til Roy og hans rotete og tragiske liv. Dette

²² Faldalen, Jon Inge: "Kjærlighet og tilfeldighet" i *Rushprint* Årg. 39, nr 3 (2004), s. 16-17.

resulterer en stil som er iøynefallende. *Budbringeren* skiller seg fra den klassiske filmen, ikke på grunn av dramaturgien, men på grunnlag av en stilen som er spesielt skitten og ekkel og dette underbygger vesenstrekene ved karakteren Roy. Stilen blir en viktig del av vår forståelse av karakteren og filmens univers. Dette er et ukjent univers i Øst-Oslo som byr på mange ulike tragiske og desperate skjebner. Slik byr også filmen på noe eksotisk, nettopp av den grunn at handlingen utspiller seg i en ukjent og grå del av hovedstaden i Norge. Filmen beveger seg altså ikke langt fra den klassisk fortellende dramaturgien, men med den fremtredende mørke og skitne skildringen av Øst-Oslo blir stilen mer fremtredende enn det som er vanlig i mainstreamfilmer. Med sammensetningen av en tradisjonell narrativ oppbygning på den ene siden, og en fremtredende og kunstnerisk stil på den andre, kan begrepet “Nye-Hollywood” også brukes på estetikken i *Budbringeren*.

Vinterkys handler om legen Victoria, som flytter fra Sverige til en liten bygd i Norge. I bygda har det vært en trafikkulykke, og føreren av snøplogen mistenkes for å ha kjørt over en liten gutt og drept han. Victoria tror at det har skjedd noe kriminelt før snøplogen traff han. Denne mistanken er den lokale lensmannen uenig i, og han tror at hun pynter på sannheten siden Viktoria har innledet et forhold til den unge plogføreren. Løsningen på mysteriet avdekkes etter hvert, samtidig som tilskueren får en forklaring på hvorfor hun rømte til Norge. Settingen er satt til vinteren, der snøen og vinteren spiller en stor rolle i henhold til å skape en mørk og trist stemning. Filmens tema blir gradvis tydeligere ettersom historien utvikler seg. Bygde-Norge på vinteren danner en trøtt og melankolsk stemning. Snøploger, tømmerbilder og snøværet vil kanskje vekke til live et mytisk bilde av Norge for amerikanerne. *Vinterkys* skiller seg fra den kommersielle underholdningsfilmen, mest på grunn av den lokale settingen, men også på grunn av måten det melankolske temaet blir oppbygget på.

2.4.6 Europeisk snitt

Til tross for innovative og nyskapende trekk i den nye Hollywoodfilmen, står det fortsatt kontrast til europeisk kunsthjelp. *Reprise, Salmer fra kjøkkenet og O'Horten*

har trekk fra den europeiske kunstfilmtradisjonen. Europeisk film bryter i større grad med forventningshorisonten til den tilskueren som har den klassiske dramaturgien inkarnert i hukommelsen. Jeg skal argumentere for at *Reprise*, *Salmer fra kjøkkenet* og *O`Horten* bryter med den klassisk fortellende filmen i større grad enn nye Hollywoodfilmer gjør, men på hver sin måte.

Reprise har et annerledes formspråk. Filmen eksperimenterer med kamerainnstillinger og montasje. Det finnes mange “real-time” scener, der de prater under lange kamerainnstillinger. Allerede starten på filmen viser et formspråk som bryter med den vanlige klassiske fortellende filmen, med svarthvite bilder, og den raske klippingen. Montasjer viser fremtidige bilder av deres ferdige bøker liggende ved siden av hverandre. Vi ser også Erik og Phillip i to forskjellige bilderammer, der de reagerer på den eksterne voiceoveren, før narrasjonen vender tilbake til “realiteten”, der Phillip og Erik står ved postkassen og leverer hvert sitt bokmanus i postkassen. “Den har sitt eget liv, sin egen stemning, og er leken i sitt forhold til filmspråket”²³. Allikevel handler filmen om universelle temaer som kjærlighet, psykiske lidelser og ukontrollerbare følelser som oppstår i ungdommen. Slik bærer filmen en hverdagslig overflate som gjør at filmen også henvender seg til flere enn de spesielt filminteresserte. En kan forøvrig se referanser til “la Nouvelle vague”, eksempler på dette er svarthvitt scener, håndholdte kameraer, lange takninger inn i venners leiligheter og de mange scenene ute i gatene. På denne måten vil jeg karakterisere *Reprise* som en film med europeisk snitt.

Salmer fra kjøkkenet og *O`Horten* er de filmene som skiller seg mest fra Hollywoodfilmen, og kan på flere måter betegnes som europeisk artfilm. De har en saktegående narrasjon, og dialogen er stillestående. Karakterene er konstruert med lite følelser og det går rolig for seg i deres omgivelser. Dette er filmer som bærer preg av Bent Hamers sin egne filmverden, og hans filmstil særegne filmstil. *O`Horten* handler om Odd Horten som har vanskeligheter med å tilpasse seg til den ferske pensjonisttilværelsen. *Salmer fra kjøkkenet* handler om et forskningsekspériment som går ut på at Folke skal studere Isaks bevegelser på kjøkkenet. Folke finner ut av at han liker Isaks selskap og omvendt til fortvilelse for kollegene og vennene.

²³ “Form og følelse” i *Film og Kino* (ukjent dato)
<http://www.filmweb.no/tidsskriftet/article107368.ece> (lest 20/3-09)

Hamers filmer i Oscar-kanonen har noen likhetstrekk. Hamer behandler eldre karakterer, Isak og Odd som i hele sitt liv har fulgt rutiner, og som nå plutselig står ovenfor en drastisk forandring. Isak skal motta en svensk forsker som skal sitte på en opphøyet stol i kjøkkenkroken hans, mens Odd skal motvillig pensjonere seg og må finne nye interesser og andre mennesker å omgås. Hamer sentrerer handlingen rundt situasjoner og mennesker som i utgangspunktet er lite interessante, og gjør dette til komiske og realistiske hendelser som allikevel henger litt på kanten. Odd overnatter på barnerommet til en guttunge, og som hjelper en gammel mann som sover i vegkanten. Disse situasjonene kan for mange virke urealistiske, og vil derfor bli assosiert med drømmelignende tilstander og situasjoner. Samtidig har de en kontakt med virkeligheten på grunn av den nærsyntheten Hamer befester, når han bevisst har valgt å bruke lang tid på å fortelle om de enkelte situasjonene karakterene står ovenfor. Bent Hamer er det nærmeste vi kommer en auteur i kanonen. Han representerer en filmverden som er særegen i stil og tema. En kan kjenne igjen hans filmer i innhold og form.

2.4.7 Barne- og ungdomsfilmen

Den neste gruppen i Oscar-kanonen er barnefilmene og ungdomsfilmen.

Søndagsengler, *Bare skyer beveger stjernene*, *Da jeg traff Jesus med sprettert* er også klassisk fortellende filmer. Filmene har hovedkarakterer som ikke er voksne og få ekstraordinære virkemidler er brukt for å fortelle historien.

Søndagsengler handler om Maria som er 15 år og lever i en oppvekst som er veldig streng og sterkt preget av religion. Faren hennes er prest og gir henne aldri den oppmerksomheten hun trenger, dermed oppsøker hun ungdom som representerer det stikk motsatte av det hun i utgangspunktet gjør. Hun gjør opprør og eksperimenterer med nye miljøer. Disse har hun tidligere unngått for å tilfredsstille faren. Filmen har få nyskapende virkemidler og det er karakterene og deres utfordringer som er hovedkonflikten i filmen. Temaet er historisk forankret og det kan være forklaringen på at den ble godt likt av akademiet i 1996. Jeg kunne valgt å sette *Søndagsengler*

under "Nye-Hollywood" estetikken, når filmen både forholder seg til den klassiske dramaturgien og samtidig har en gjennomført stil som gjør filmen til en god norsk film. Allikevel valgte jeg å legge den under denne tendensen. Temaet berører en ungdomssjel som den yngre tilskueren vil kjenne seg ekstra godt igjen i, selv om handlingen er satt til tilbake i tid.

Bare Skyer beveger stjernene handler om Maria som mister sin lillebror av kreft. På grunn av dette får moren depresjoner og Maria må flytte til besteforeldrene. Der møter hun Jakob som hjelper henne gjennom sorgprosessen. Jakob er fasinert av henne og han gir seg før han kommer inn på henne. Etter kort tid er de bestevenner og de konverserer poetisk om sorg, universet og Gud. Filmen er en barnefilm som tar opp et alvorlig tema som sorg. Filmen består av en dialog som har lite fremdrift og lange pauser, men dialogen fremstår likevel som leken og impulsiv. Filmen ender med en forsoning mellom mor og datter. Filmen rommer et alvorlig tema, men gjennom settingen i den grønne og fargerrike sommeren, og den detaljorienterte og lekne dialogen, formidler den en positiv, men samtidig sår stemning.

Da jeg traff Jesus med sprettert er en nostalgisk fortelling fra 1930-tallet, fra det landlige stedet der Odd Børretsen vokste opp. Filmen skildrer en tid da tv-en ikke var kommet enda, og ungens fantasi var stor og fant opp mange landlige og koselige historier. Odd Børretsen sin voice-over tar stor plass i filmen og oppleves som repeterende og detaljrik. Dette var et dårlig filmår, og det var ikke mange gode kandidater å velge mellom når Oscar-kandidaten skulle plukkes ut. Holst påpeker også at komiteen ikke har forestillinger om at barnefilm passer i Oscar, han mener årene da *Da jeg traff Jesus med sprettert* og *Bare skyer beveger stjernene* heller vitner om at var lagd få gode filmer som kan være egnet til Oscar (Eget intervju Jan Erik Holst 08.04.09)

2.4.8 Kvinnenes og mennenes posisjon i Oscar-kanonen

De siste årene har det dominerende mannsbildet i norsk filmbransje vært mye diskutert. Både bak og foran kamera har det vært menn som har utfoldet seg, og det har også resultert i temaer som omhandler menn.

Hittil har jeg kartlagt tre tendenser i Oscar-kanonen. En annen tendens angår de kvinnelige regissørene. Fire kvinnelige regissører og åtte menn utgjør Oscar-kandidatene i tolvårs perioden. Ut i fra Oscar-kanonen er inntrykket at vi har gode kvinnelige regissører i Norge, som i prosent utgjør ca 33%. Dette er en andel som gir et skjevt bilde i forhold til realiteten i norsk filmbransje. Av de 17 spillefilmene som hadde premiere i 2008, var det 2 kvinnelige regissører som sto bak de. I et norsk filmhistorisk perspektiv var 1980-tallet et godt tiår for kvinnelige regissører, der Vibeke Løkkeberg, Anja Breien og Laila Mikkelsen sto sentralt. I 2008 er diskusjonene om den svekkede posisjonen til kvinner et velkjent tema i filmbransjen på grunn av den lave andelen som har eksistert i store deler av denne 12 års perioden. Gjennomsnittsandelen i denne perioden er uten tvil mye lavere enn andelen kvinnene utgjør i Oscar-kanonen, som er hele 33%.

Det er en interessant observasjon at de kvinnelige regissørene i Oscar-kanonen også har lagd filmer med kvinnelige hovedroller. Diskusjonen ellers i filmbransjen og i media har handlet om fraværet av kvinner både bak og foran kamera. "Er norsk film om og for menn? Andelen kvinnelige regissører har sunket dramatisk, og de historiene norske spillefilmer forteller handler mest om menn".²⁴ I *Suffløsen* følger vi Siv som gifter seg med kjerne-karen Fred. I *Søndagsengler* handler det om Maria og hennes tanker og følelser om religion og frihet. I *Bare skyer beveger stjernene* følger vi ei jente som heter Maria gjennom en sorgprosess, og tilslutt i *Vinterkys* blir vi kjent med Viktoria som starter et nytt liv på bygda i Norge som lege. Er det slik at regissører i Norge velger protagonister eller temaer som omhandler det samme kjønn som de selv? Dette er en interessant problemstilling som er verdt å notere. Spesielt interessant er også at samtlige av de mannlige regissørene, regisserer en film der

²⁴ "Av og for menn" i *Dagbladet* 15.02.2009
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072009021509039907&serviceId=2> (lest 22/3-09)

mannen er utgangspunktet for historien. I *Budbringeren* har vi postbudet Roy. I *Da jeg traff Jesus med sprettert* fortelles det om barndommen til Odd Børretsen. I *Elling* har møter vi karakterene Elling og Kjell-Bjarne. I *Tyven, tyven* treffer vi faren Harald, som på urettferdig vis har blitt holdt borte fra datteren sin. I *Salmer fra kjøkkenet* følger vi Isak og den svenske forskeren i kjøkkenvaner. I *Reprise* fortelles historien om forfatterspirene Erik og Phillip, og til slutt har vi mannen i *Tatt av kvinnen*, som er offer for den uforutsigbare og impulsive Marianne. I så måte stemmer denne tendensen med den øvrige nye filmhistorien, der det er observert at menn ofte regisserer historier om menn og kvinner om kvinner.

Til slutt vil jeg påpeke at NFI sender en kandidat ut i fra en gitt forestilling om hva slags forventninger det stilles til en utenlandsk film i akademiet. Dette vil jeg påstå ikke er konsekvent i henhold til den utvelgelsen av filmer de har foretatt. Jeg vil påstå at film-Norge sett ut fra Oscar-perspektiv er varierende i henhold til tema, karakterer og stil og vitner om en bredde i norsk film sett i fra dette perspektivet.

2.5 Avslutning

I dette kapittelet har jeg skrevet om de ulike kvalitetskriteriene som ligger til grunn i forskjellige filmkanoner og i filmhistoriske bidrag. Det er relevant å ta opp kvalitetskriterier til diskusjon, fordi det problematiserer hvordan filmhistorien skrives og reflekteres. Jeg har undersøkt filmhistoriebøkene og de ferske filmkåringene, for å drøfte hva ulike typer utsnitt kan fortelle oss om norsk filmhistorie. Dette har jeg ansett som nødvendig for å undersøke den norske Oscar-historien, som er dannet ut fra sine egne kvalitetskriterier.

Jeg har benyttet Hayden White for å drøfte de 13 filmene i kontekst med den øvrige norske filmhistorien. White knytter historiske fremstillinger til skjønnlitteraturen. Han mener det er mulig å observere en mytestruktur i alle historiske fremstillinger. De forskjellige fortellingene, den tragiske, komiske, ironiske og romantiske er hos de fleste velkjente. Ved at leserne har disse narrative strukturene inkarnert i hukommelsen, legges det opp til en god forståelse av den bestemte historiske

fortellingen, hvis leseren knytter historien til en kjent mytestruktur. Jeg har lest den norske filmhistorien som tragisk, med innslag av det komiske. Dette setter norsk filmhistorie i en lidelseshistorie.

Jeg har ansett denne tilnærmingen som vesentlig fordi det forteller noe om hva slags status de 13 Oscar-kandidatene har forhold i til den øvrige norske filmhistorien. Et annet vesentlig argument for å betrakte norsk filmhistorie som en lidelseshistorie, og etablere Oscar-historien som en del av den. Lidelseshistorien kan fungere som en forklaring på hvorfor vi bare har fått to nominasjoner til Oscar, og aldri vunnet. Norsk film har sloss seg igjennom tiår med skiftende produksjonsforhold, med prøve- og feilemetoden. Dette er noe som gjenspeiles i Oscar-kanonen.

For å undersøke Oscar-kanonen uavhengig av den øvrige norske filmhistorien, grep jeg til Robert C. Allen og Douglas Gomery sin kategorisering av filmhistoriske tilnærminger. Jeg så den semiotiske tilnærmingen i den estetiske filmhistorien relevant, der de leter etter prinsipper og konvensjoner som er felles for filmer av samme stil, periode eller genre.

Med denne tilnærmingen observerte jeg en variasjon i henhold til tema og stil i Oscar-kanonen. Kriteriene styrer komiteen til å velge filmer som representerer en hybrid av europeisk film og kommersiell amerikansk film. Blandingen av disse kjente estetiske retningene ligner estetikken til ”Nye-Hollywoodfilmen”. Seks av kandidatene har jeg funnet ut stemmer med tendensen, mens tre hører til europeisk art-film. Samtidig er det tre barne-ungdomsrettede filmer som har representert Norge i Oscar. I Oscar-perspektiv belyser det at kriteriene NFI operer med ikke kun appellerer til smale kunstfilmer på ene siden, eller kommersielle filmer på andre siden.

I dag er debatten om kvaliteten på norsk film gått mot nye spørsmål og undringer. Det er fortsatt store uenigheter hva man skal måle kvalitet ut fra, og hva kvalitet innebærer i norsk film. Hvis man måler kvalitet ut i fra publikumstall, er det et rekord år i 2008: “Kinobesøket på norsk film endte på 2 658 655, noe som er en økning på rundt 50 prosent sammenlignet med 2007. Hele 23 filmer hadde premiere i løpet av fjoråret, og

norskandelen nådde rekordhøye 22,5 prosent”.²⁵ Det er allikevel fortsatt oppfatninger om at en sjelden klarer å lage en god nok film til å skrive seg inn i historien som et unntak fra den generelle jevne tilstanden. På den andre siden ser den norske befolkningen mer norsk film enn noen gang. *Max Manus* (Rønning & Sandberg, 2008) og *Kautekeino opprøret* (Gaup, 2008) hadde rekordhøye budsjetter, med en amerikansk henvendelsesform, og det resulterte i rekordhøye besøkstall i 2008. På grunnlag av disse publikumssuksessene kan en spørre om det er slik at vi endelig har klart å etterligne amerikanske filmer i deres form og innhold? Dette hevdet filmanmelderen Osmar Kibar i forbindelse med *Weekend* var en av hovedproblemene med norsk film. Selv om det er positivt med et par storfilmer hvert år, synes jeg det fortsatt er viktig å ikke bruke publikumstall som den eneste målestokken for å bedømme filmens suksess. Det bør også være et mål å produsere filmer som har en kunstnerisk verdi, som sier noe om Norge og norsk virkelighet. Som unntakene i nyere norsk filmhistorie gjør på forskjellige måter, som *Veiviseren*, *Søndagsengler*, *Budbringeren*, *Elling* og *Salmer fra kjøkkenet*.

Norsk film er i en oppadgående kurve i hensyn til kvalitet, både hvis vi måler ut fra festivaldeltakelsen på utenlandske festivaler og ut fra populariteten blant publikum. Det kan hende at vi kommer nærmere en Oscar-nominasjon hvis den samme utviklingen fortsetter. I anledning av at tre norske filmer ble tatt ut til Cannes i 2006, *Den brysomme mannen*, *Uro* (Faldbakken, 2006) og *Slipp Jimmy fri* (Nielsen, 2006), er Nikolaj Frobenius en av flere som har et mer positivt blikk på norsk film. “Den vanlige øvelsen vi gjør når vi snakker om og diskuterer norsk film, er jo hvorfor den er så dårlig, eller hvorfor den ikke er bedre. La oss snu kortene, nå, og spørre oss: Hva er det som er så fordømt bra med norsk film?”²⁶

²⁵ ”Godt år på norske kinoer” 2. 01. 2009

<http://www.filmweb.no/filmogkino/incoming/article183938.ece> (lest 2/4-09)

²⁶ ”Hva er bra med norsk film?” i *Dagbladet* 15.05.2006 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072006051506053363&serviceId=2> (lest 3/3-09)

”Hva er bra med norsk film?” i *Dagbladet* 15.05.2006 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072006051506053363&serviceId=2> (lest 4/4-09)

3. En casestudie av *Elling* i et Oscar-perspektiv

Innledning

Elling (2001) kan sammenlignes med *Flåklypa Grandprix* (1975) og *Kristin Lavransdatter* (Ullmann, 1995) i henhold til publikumssuksess. *Elling* hadde stor gjennomslagskraft i både Sverige, Danmark og i USA. Den ble også Oscar-nominert, derfor er det interessant å undersøke *Elling* nærmere, fremfor de 12 andre Oscar-kandidatene. Jeg skal kartlegge egenskapene *Elling* bærer, både fra et amerikansk og et norsk perspektiv. Denne drøftingen anses som vesentlig fordi *Elling* kan fungere som en målestokk i hva type egenskaper en Oscar-kandidat kan være innehaver av. *Elling* er et eksempel på en norsk filmsuksess både nasjonalt og internasjonalt i nyere tid, derfor er en næranalyse av *Elling* et hensiktsmessig prosjekt, spesielt i en Oscar-kontekst.

Er kriteriene som ligger til grunn når de velger en norsk Oscar-kandidat også en pekepinn på en vellykket film? Dette spørsmålet er verdt å stille, når *Elling* er en av de største kommersielle suksessene i nyere norsk filmhistorie. Som jeg skal argumentere for i dette kapittelet, samsvarer egenskapene ved *Elling* på mange måter med Oscar-kriteriene. I dette kapittelet vil to av kriteriene bli drøftet. Først diskuterer jeg hvordan *Elling* tar hensyn til de amerikanske preferansene, ved å plassere *Elling* under en syklus som har vært dominerende i Amerikansk film i nyere tid. Deretter argumenterer jeg for at den likevel skiller seg fra den amerikanske mainstreamfilmen. I denne sammenheng vil jeg anvende sympatistrukturen til Murray Smith for å tydeliggjøre ulike vesenstrekk, som henspiller seg på narrasjonen og på karakterene, mellom *Elling* og de andre medlemmene av syklusen. Dette resulterer i, at jeg til slutt kvalifiserer *Elling* under den europeiske filmtradisjonen.

3.1 Formelbaserte filmer.

Emanuel Levy som har skrevet boken *Oscar Fever*, handler om Oscar-historien og forholdene rundt Oscar-fenomenet. Han argumenterer for at historiske og kulturelle faktorer spiller inn på hva slags filmer som blir nominert og vinner Oscar. Under et

kapittel, der han diskuterer forholdene rundt Oscar, påstår han at akademimedlemmene, som vanlig filmtilskuere, har tendens til å dømme film ut i fra viktigheten av tema og relevansen av det (Levy 2003:319).

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).

Det er ofte filmer med et stort eller viktig tema som får en gevinst hos akademiet, spesielt i de mest anerkjente og profilerte prisene, som eksempel *Best Picture*, *Best Directing* og *Actor in a Leading Role*. Dette har også vært hovedankepunktet for kritikerne av Oscar, at de premierer dyre kommersielle produksjoner med et stort markedsførings budsjett til fordel for eksperimentelle og smale filmretninger (Rafto 1989). Egil Rafto diskuterte i denne artikkelen hva slags betydning statuetten har i filmindustrien, og understreker den kommersielle egenskapen som Oscar har i et essay i forkant av Oscar-utdelingen i 1989. Rafto understreker at det er ulike oppfatninger av Oscar-statuettens betydning, og det er flere kritikere som vil ha oppmerksomheten mot at det er liten grad av nye filmretninger, eksperimenter og smale kunstfilmer som har prestert i Oscar-sammenheng. Jeg har funnet noen eksempler i Oscar-historien som belyser at det er store og viktige temaer som slår an i Oscar-sammenheng, spesielt blant amerikanske filmer. *Forrest Gump* (Zemeckis, 1994) , som handler om den tilbakestående Forrest, vant i 1994 over *Pulp Fiction* (Tarantino,1994) som handler om stoffmisbruk og svindel i kriminelle miljøer. I 1997 vant *Titanic* (Cameron, 1996) over *L.A Confidential* (Hanson,1997) og i 1998 vant *Shakespeare in Love* (Madden, 1998) over *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998). Ut i fra disse eksemplene kan det leses at det har vært filmer med et viktig og universelt tema som har slått best an hos akademiet. Akademiet velger filmer med store og menneskelige temaer når de skal kåre en vinner, fremfor kontroversielle filmer med en nyere agenda.

På bakgrunn av observasjonene som angår hva som står sterkt i Oscar-konkurransen, kan man klassifisere akademipublikummet som en publikumsgruppe. Det er verdt å spørre hva slags filmer er det de ser etter? Filmskaperen og komedieskuespilleren Ben

Stiller henviser til Oscar-publikummet i filmen *Tropic Thunder* (Stiller, 2008) som handler om selvhøytidelige skuespillere og griske filmselskapsjefer. Ben Stiller gestalter karakteren Tugg Speedman i *Tropic Thunder*. Tugg Speedman mener han har gode muligheter til å få en Oscar hvis han tar på seg en skuespillerjobb som innebærer å spille en “åndssvak” rolle, som “tar igjen i hjertet for det han mangler i hodet”.²⁷ Dermed spiller Tugg Speedman inn en film der han gestalter den tilbakestående Jack. Filmen blir kalt “Simple Jack”, og blir en total fiasko. Karakteren han parodierer har vi sett mange av og de har gjort det veldig bra i Oscar-sammenheng. Med filmen “Simple Jack” gjør Ben Stiller en kritikk av akademimedlemmene, og hevder at det å vinne en Oscar, kan være veldig formelbasert. Ben Stiller hevder hvis man spiller “åndssvake” roller, gjør man et Oscar-frieri og henviser blant annet til filmsuksesser som *Rain man* (Levinson, 1998) og *Forrest Gump*. En artikkel i *Dagbladet* kommer med liknende utsagn, og hevder at det er spesielle rolletyper og filmer som gjør seg ekstra bemerket i Oscar-kappløpet.²⁸ Det er altså en forestilling at karakterer med en form for handikap, er populært i Oscar-sammenheng. Med denne forestillingen om at åndssvake karakterer er svært populært i Oscar-konkurransen ser jeg verdien ved å sammenligne *Elling* med noen amerikanske filmer, som også har en “åndssvak” hovedkarakter. Ved at jeg gjør en komparativ analyse til amerikanske filmer med samme tema, vil det tydeliggjøre de amerikanske preferansene *Elling* tar hensyn til.

De siste årene er det lagd flere filmer som har de samme type karakterer, og som har fått stor oppmerksomhet i Oscar-konkurransen. Det er snakk om filmer med mannlige karakterer som skal overvinne en form for handikap. Denne type karakteren finner vi i *Rainman* (Levinson, 1998) *Forrest Gump*, *Shine* (Hicks, 1996), *Good will hunting* (Van, Sant 1997), *I am Sam* (Nelson, 2001) og *Elling*. *Rainman* hadde stor gjennomslagskraft i Oscar-sammenheng og fikk 8 nominasjoner og vant 4 priser. *Forrest Gump* ble nominert til 13 priser og vant 6 priser. *Shine* som er fra Australia ble nominert til 7 priser, og vant prisen for beste hovedrolle. *Good will hunting* ble nominert til 9 priser, og vant 2 priser. *I am sam* hadde en nominasjon for beste hovedrolle. Disse fem filmene ble nominert til de mest profilerte prisene, som det er

²⁷ ”Redd for åndssvake roller” i *Aftenbladet* 19.09.2008
<http://www.aftenbladet.no/underholdning/article699344.ece> (lest 26/11-08)

²⁸ ”Slik vinner du en Oscar” i *Dagbladet* 05.12.2008
<http://www.dagbladet.no/2008/12/05/kultur/film/oscar/3941126/> (lest 8/12-08)

mest oppmerksomhet rundt.”The very nomination for an Oscar has pervasive impact on artists` careers, contributing to their visibility in the film industry through the exposure that follows the nomination” (Levy 2002:64). Når man har blitt nominert, blir karrieren til de involverte i produksjonen observert nøye av filmbransjen og tilskuere. De nevnte filmene vakte oppsikt hos akademiet og ble belønnet med priser og Oscar-nominasjoner, slik at filmene ble lagt ekstra godt merke til internasjonalt.

Dette belyser at det fortsatt er en standardisering i filmindustrien, slik det var i studiosystemets storhetstid i Hollywood. Det er mange filmproduksjonsselskap i Hollywood som fortsatt ikke tar store risikoer, og operer innenfor den klassisk fortellende dramaturgien, ofte innenfor en bestemt sjanger. Dette gjør det til en lettere oppgave i å markedsføre filmen og tiltrekke seg publikumsgrupper. På denne måten er kan en si at blockbustere og store internasjonale filmstjerner har en fordel, når det gjelder å vinne de viktigste prisene i Oscar-sammenheng.

Den norske filmindustrien som den utenlandske og amerikanske har et forhold til filmmediets genre, og har fått øynene opp for ”standardiserings-fortrinnet”. Jeg skal ikke sammenligne *Elling* med filmer som har vært synlige i *Best Foreign Language* kategorien, men i de andre ”store” kategoriene, der bare engelskspråklige filmer konkurrerer. Det korte tidspennet og de samme vesenstrekkene gjør det mulig og sette *Elling* inn en syklus, som ikke skiller seg mye fra en filmgenre. For å begrunne min påstand om at *Elling*, *Forrest Gump*, *Good Will Hutning*, *I am Sam* og *Shine* er en del av en syklus, vil jeg først skrive genreteori. Jeg anser denne metoden som relevant på grunn av at alle filmene har mannlige protagonister som lider av en form for handikap, og dermed noen vesenstrekk som er verdt å sammenligne. Samtidig bruker jeg tilnærmingen til å argumentere for at *Elling* oppfyller et kriterium som utvalgelseskomiteen operer med. Nemlig at en skal ta hensyn til de amerikanske preferansene.

3.2 Genre

Genre har blitt brukt på forskjellige måter og på forskjellige felt i historien. (Tom Ryall, Andrew Tudor og Alan Williams er teoretikere som har kommet med viktige poenger og spørsmål om genre.) Steve Neale henviser til disse teoretikerne når han oppsummerer genre, og stiller seg i forlengelsen av deres teorier. Neale understreker at det er viktig å tenke på genre som allestedsnærværende og at de har mange sider ved seg, fremfor å tenke at genre er endimensjonalt og ikke finnes utenfor Hollywood eller den kommersielle populærkulturen (Neale 2000:28). Diskusjonen og definisjonene i filmvitenskapen om genre har først og fremst fokusert på mainstream, kommersielle filmer som er produsert i Hollywood.

In addition, the argument that genre is multi-dimensional means that attention needs to be paid as much to the factors that impinge on audience expectations, the construction of generic corpuses, and the processes of labelling and naming as to those that impinge on the film themselves (Neale 2000: 31).

Hovedpoenget hans er at genre består ikke bare av filmer, men de avhenger av tilskuerens forventninger og hypoteser som dannes hos tilskueren i møte med filmen. Genresystemet hjelper tilskuerne med til å danne en bedre forståelse av den meningen som forskjellige filmer har. Gjennom gjenkjennelse blir det som skjer i fiksjonen mer forståelig. Genre hjelper oss til å forstå hvorfor spesielle handlinger skjer, og hvorfor karakterene er kledd som de er, hvordan de ser ut, hvordan de snakker og oppfører seg slik de gjør (ibid).

For at en genrefilm skal være meningsfull og underholdende, må filmen henviser til noen regler og konvensjoner som deles både av den individuelle tilskueren, som utgjør publikum, og på den andre siden filminstitusjonen. Disse reglene og konvensjonene inkluderer da de generelle klassiske narrative og stilistiske normene og genresystemet ²⁹ (Krutnik 1991:6). Henvisninger til regler og konvensjoner vil variere fra film til film, og forskjellige filmtilskuere og akademikere vil ha forskjellige oppfatninger av hva genre er, og hvor grensene går mellom forskjellige

²⁹ Den vanligste normen i henhold til dramaturgi er fortsatt den klassisk fortellende filmen, med en bred publikumsappell og en "usynlig" stil.

genre. Det er derfor problematisk å definere genre. Det er forskjellige måter å strukturere filmer i et genresystem på. Grensene mellom genre er ikke endelige eller presise, og en genre kan ikke bare bli definert på grunnlag av de elementene en film inneholder. Steve Neale argumenterer for at forskjellene mellom genrer ikke bare kan skilles på definerte filmatiske elementer som er gjeldene for den genren, men hvordan man kombinerer og tydeliggjør de elementene som er gjeldene og spesielt i den ene genren.

Rick Altman viderefører dette argumentet når han skiller mellom semantisk, syntaktisk og pragmatisk tilnærming til genre. Den semantiske ser hvordan karakterer, setting og egenskaper ved filmen jobber sammen, mens den syntaktiske ser hvordan elementene i narrasjonen er satt sammen (Altman 1999:219). Altman innså etter hvert at disse tilnærmingene ikke holdt mål fordi det er av sjeldenheten at en genre hører bare til sin egen genre. Han lanserte den pragmatiske tilhøringen fordi den åpner for at det kan være en relasjon mellom genre. Filmer i forskjellige genre kan ha de samme problemstillingene og den samme type konflikten. Derfor må en genre ses i forhold til andre genre. Det pragmatiske bidraget tar høyde for at tilskuerne og produsentene har forskjellige forestillinger av genre og at det hele tiden er under forandring.

Neale argumenterer også for at genre ikke er en betegnelse som bare er gjeldene for filmen, men at genre også eksisterer i den kommersielle populærkulturen, selv om filmverdenen på sin side har egne kodifiserte regler. Filmtilskueren har forventninger til en genrefilm, som vil skille seg fra filmer som er fra den samme genren. Genre er derfor dynamiske fordi de samler mening over tid, de gjentar ikke bare temaer, settinger, karakter typer eller plot elementer. David Bordwell viser at genre er dynamiske og kan kategoriseres på ulike måter i filmkritikken: “Grouping by period or country (American films of the 1930s), by director or star or producer or writer or studio, by technical process (CinemaScope films), by cycle (the “fallen women” films)... by subject or theme (family film, paranoid-politics movies)” (Bordwell 1989:148). Det er derfor vesentlig å ta i betraktning at genre utvikler seg over tid. Slik kommer man inn på syklus tilnærmingen, som ser på genre periodisk.

3.2.1 Syklus

Syklus grupperingen er en historisk måte å sortere genre på. “The cycle represents a short-term attempt to rework a proven success, and as with the genre itself the key to cyclic production is the play between repetition and difference” (Krutnik 1991:12). En viktig del av dette systemet er at publikumet forandrer seg over tid. Trender bidrar til å strukturere filmindustrien slik at uttrykket står i stil med det kulturelle klimaet som er rådende på den gitte tiden. En måte å trekke publikum til en film, er at industrien behandler temaer som allerede var kjente for et bredt publikum for å forsikre seg suksess. De reproducerer en historie som har vist seg som en suksess. Denne historien har noen gitte kjennetegn som videreføres på et eller annet vis. I denne sammenheng ser også filmindustrien ofte den økonomiske verdien i det og produserer lignende filmer. Hvis en genre, stil eller en teknikk oppnår positive resultater vil andre prøve å gjøre en imitasjon av den suksessen. Dette vil resultere i lignende filmer som ofte kommer tett på hverandre, som vil utgjøre en syklus. Nye suksessfulle trender vil bli den nye standarden. “Innovation leads to a second effect of standardisation versus differentiation: cyclical change within classical stylistic practice” (Staiger 1985:110). Hollywood-industrien har blitt beskrevet som en syklusdrevet industri, der en suksess fører til en annen. Tendensen har periodevis vært å kopiere og lage variasjoner over samme tema.

Av de filmene som jeg har valgt ut å kalle en syklus, ble først *Rainman* en populær film verden over. En så at en hovedkarakter med handikap ble likt av tilskuerne av filmen, så kom *Forrest Gump* noen år seinere. Deretter *Good Will Hunting* og *Shine*. Måten filmene fremstiller og prøver å gi en opplevelse av hvordan det er å ha et handikap er på mange måter lik, og filmene er produsert under et kort tidsspenn. Slik kan det argumenteres for at *Rainman*, *Forrest Gump*, *Good Will Hunting* og *Shine* er en del av en syklus som oppstod rundt slutten av 1980-tallet. *Elling* som var den norske Oscar-kandidaten i 2001 ligner på disse filmene under den syklusen. Et vesenstrekk i alle filmene er at karakterene skal reintegreres i samfunnet med et form for sosialt handikap.

3.2.2 Protagonistene i syklusen

Filmene har protagonister som lider av en form for handikap, og klarer å overvinne personlige hindringer. De er til tider morsomme i sin fremtoning, og de ufarliggjør et sosialt problem hos et menneske ved at de opplever de primitive gledene i livet. Protagontene i filmene møter utfordringer, som går ut på å klare seg i det store samfunnet. At de har et sosialt handikap gjør at utfordringene er større for dem, enn for vanlige mennesker. Protagontene i filmene integreres allikevel i samfunnet, uten unntak av et talent de har. Elling er ikke geni som autisten i *Rainman*, eller som matematikeren Will Hunting, eller Forrest Gump som har talenter på flere områder. Han finner sin vei som undergrunnspoet, og blir på sin egen måte anerkjent av omverdenen. De har altså forskjellige utfordringer og metoder for å nå sine mål, derfor er karakterene også forskjellige. Ved at jeg har plassert filmene under en syklus, skal jeg dra nytte av det og gjøre en komparativ analyse, med hovedvekt på *Elling* og *Forrest Gump*.

Videre skal jeg skal drøfte hvilke filmspråklige grep i henhold til karakterene som blir tatt i bruk for at tilskueren skal føle sympati med karakterene. Drøftingen vil til slutt belyse noen forskjeller mellom filmene, til tross for at de er etablert i samme syklus.

3.2.3 Synopsis

Filmen handler om Elling og Kjell-Bjarne som fra en skjermet tilværelse på Brøyne-behandlingshjem blir kastet ut i det å måtte klare seg alene i en trygdeleilighet på Majorstuen i Oslo. Vi følger Elling og Kjell-Bjarne i deres daglige utfordringer som består blant annet av å gå i butikken, krysse et restaurantgulv og møte kvinner. Målet er å overvinne de sosiale sperrene som de bærer og klare seg selv uten innblanding av Oslo Kommune og sosialarbeideren Frank. Venenskapet mellom Kjell-Bjarne og Elling fungerer som en forutsetning for friheten, og sakte men sikkert fører de hverandre mot frihet med nye interesser og venner.

3.3 Sympati

For å belyse at *Elling* skiller seg fra den amerikanske Hollywood-filmen skal jeg drøfte hvordan filmene legger opp til å føle sympati med *Elling* og *Forrest Gump*. Først skal jeg kort gjøre rede for hva slags sympati en gjerne har til karakterer og mennesker med et sosialt handikap, og diskutere hvorfor det er ekstra interessant å fokusere på sympati i den sammenheng.

I filmene som inngår i syklusen representeres det personer med handikap, og det legges opp til medfølelse og sympati fra tilskueren. I filmens første scene i *Forrest Gump* sitter Forrest Gump på en benk, så kommer en sykepleier og setter seg ved siden av han. Dette er en effektiv presentasjon av den tilbakestående personen som vi skal følge resten av filmen. Han forteller henne hva han heter og hun bare nikker og overser han. På denne måten skjønner vi som tilskuere at han er av den type som er annerledes og oversett, og vanligvis ikke klarer seg på egen hånd. Sykepleieren i fiksjonen overser han, og representerer en holdning som er vanlig også i virkeligheten.

Det stereotype bildet av tilbakestående mennesker er mer nyansert i *Forrest Gump* og *Elling*. Menneskene i fiksjonen har hovedsaklig en positiv holdning til de “unormale” rollekarakterene (bortsett fra den første scenen i *Forrest Gump*, som heller er en effektiv metode til å etablere Forrest som en unormal skikkelse). I virkeligheten derimot er stereotypiske holdninger mer vanlig. De fleste er skeptiske og usikre til mennesker som er annerledes. Filmene betrakter også disse mennene som annerledes, ved at de lever med et handikap, men fremstiller de som ressurssterke personer og som klarer å overvinne frykt og sosiale barrierer. Dette er et tema som er overdrevet og ikke like sannsynlig i det virkelige liv, men har altså fått en stor plass i Oscar-kappløpet. Ved at filmene bryter med vår oppfatning i det virkelige liv, danner fremstillingen av hovedkarakterene en høy attraksjonsverdi. *Forrest Gump*, *Elling* og de andre medlemmene av syklusen har noen egenskaper i henvendelsesformen som bryter med våre oppfatninger av slike mennesker i det virkelige liv.

Janet Maslin skreiv i New York Times (1994), at *Forrest Gump* spilt av Tom Hanks er en form for “holy fool”.³⁰ Med dette mener hun at Tom Hanks ikke spiller en “dust” på en nedlatende måte, og at vi som tilskuere og de andre karakterene i fiksjonens verden aksepterer hans handikap. Det er paradoksalt når en skuespiller spiller en dust, som i det virkelige ville kanskje blitt blir mobbet, fått nedverdiggende tilnærminger og ikke blitt sett på som et ressurskrevende menneske, plutselig blir opphøyet og høyt respektert i samfunnet når det er presentert på film.

Maslin påpeker på denne måten at *Forrest Gump* er en form for antihelt. Jeg skal finne ut hvilke grep filmen legger for å få oss til å engasjere oss i karakterer som er antihelter, men som fungerer som helter. Det følelsesmessige engasjementet filmer ofte vekker i oss som er et av filmmediets mest sentrale karakteristika, slik blir også en tolkningsoppgave om følelser og tilskuerens mottagelse meget interessant. Det følelsesmessige engasjementet som oppstår i møtet med karakterer på film bringer meg til Murray Smith sin sympatistruktur.

3.3.1 Murray Smith og sympatistruktur

Filmforskeren Murray Smith har i boken *Engaging characters- Fiction, Emotion and the Cinema* (1995), lagt vekt på vårt engasjement til karakterer i fiksjonsfilm. Smith har altså fokuset på karakterer i sin analysetilnærming, og hevder at karakteren er det viktigste elementet i en film. “Our propensity to respond emotionally to fictional characters is a key aspect of our experience and enjoyment of narrative films” (Smith 1995:1). Smith har lagd en sympatistrukturmodell for å forklare hvordan vi blir presset inn i karakterens univers. Noe som blir en ekstra viktig del av disse antihelt-filmene. Hvilke emosjonelle sorger og gleder gir disse filmene som handler om mennesker med en form for sosial tilbakeståendehet, og til slutt klarer å overvinne den. Smith er en kognitiv filmteoretiker som har lansert en analysemodell som kan hjelpe oss til å forstå forholdet mellom tilskuer og filmtekstlige elementer når det gjelder den følelsesmessige responsen tilskueren har i møte med de handikappede

³⁰ “Forrest Gump (1994) July 6, 1994 FILM REVIEW; Tom Hanks as an Interloper in History”. I *Variety*
http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9F02EFDB1F3CF935A35754C0A962958260&sc p=3&sq=forrest%20gump&st=cse (lest 24/11-08)

karakterene i filmene. Den kognitive filmteorien anser ikke tilskuerens følelser som kaotiske eller formløse. Det er ikke tilfeldig at vi ler når Kjell-Bjarne slår hodet sitt hardt i veggen eller når han låner trusa til Elling. I følge Smith legger filmen føringer for å påvirke tilskueren mot bestemte følelser. Til dette brukes spesielle vikemidler knyttet til karakter eller andre elementer i filmfortellingen.

For å finne ut av forholdet mellom karakter og tilskuer har Smith spesielt henblikk på hvordan narrasjonen konstruerer vårt forhold til karakteren. Slik blir karakterens mål og narrasjonens vendepunkter fokusert på fremfor stil. Murray Smith tar et oppgjør med det psykoanalytiske identifikasjonsbegrepet. Der blir tilskuerposisjonen beskrevet som en drømmelignende tilstand, at filmen har direkte tilgang til underbevisstheten. Dette gjør at tilskueren mister seg selv, og går inn i fiksjonen og er protagonisten. Dette har røtter fra Jacques Lacans teori om speilfasen. Speilfasen er fasen som former jeg-et, når barnet gjenkjenner seg selv i et speil, former den erfaringen egoet ved å se "den andre". Smith gjør et oppgjør med denne forståelsen og hevder at tilskueren har erkjent at møtet med karakterene skjer i fiktive rammer, og jobber hele tiden med å forstå karakterene fra deres ståsted. En nødvendig betingelse er ikke at vi absorberes inn i teksten og glemmer at filmen er fiksjon. Dette kan forklare fiksjonspadokset; at vi som tilskuere er bevisst på at det vi ser er fiksjon og ikke virkelighet, men at vi likevel kan ha følelser for fiktive karakterer. Slik kan det oppstå empatiske følelser i møte med filmen. I den psykoanalytiske tradisjonen er det enten eller, man identifiserer seg fullt og holdent, eller så gjør man det ikke i det hele tatt.

Sympatistrukturen som Murray Smith presenterer er mer nyansert enn den psykoanalytiske tradisjonen, og et hovedargument er at det bevisste og det underbevisste aktivt jobber sammen hos tilskueren. Vi som tilskurere veit at karakterene er fiktive karakterer, men allikevel er de følelsene vi har til mennesker i virkeligheten nokså like de vi får til fiktive karakterer på film. Dette er mulig fordi vi tilegger dem menneskelige egenskaper. Vi kan altså utvikle følelser for karakterer på film via audiovisuell kommunikasjon, noe som er et paradoks når følelsene ikke er ulike de vi får til medmennesker i det virkelige liv. Murray Smith's tilnærming kan anvendes til å diskutere følelsene filmene formidler.

Murray Smith lanserte et analyseverktøy som ser på i hvilken grad vi som tilskuere kan føle sympati med de ulike karakterene i fiksjonen: “Jeg vil foreslå at fiksjonsfortellinger fremkaller tre nivåer av fortellingsmessig engasjement i forhold til fiksjonens karakter; distinkte responstyper som normalt slås sammen i begrepet “identifikasjon”. Sammen utgjør disse tre nivåene av engasjement en sympatistruktur” (Smith 1999:12). Denne strukturen er inndelt i tre nivåer av engasjement; gjenkjennelse (recognition), oppstilling (alignment), og troskap (allegiance). Det er filmens bruk av ulike narrative virkemidler som er med på å bestemme hvilken grad av karakterengasjement vi oppnår.

Jeg vil dra nytte av at jeg har opprettet en syklus, og *Elling* som medlem av den. Prosjektet videre vil være å peke på trekk som belyser forskjellene som allikevel er til stede når det gjelder vår sympati til karakterene. Med eksempler fra *Elling* og *Forrest Gump* vil det komme frem at karakterene har forskjellige mål og egenskaper, som gjør at sympatien blir frembrakt på ulike måter. Jeg har valgt å utelate de andre medlemmene av syklusen for å gjøre analysen så kompakt som mulig rundt *Elling*. Det er *Elling* som norsk Oscar-nominert som er målet for denne forskningen.

3.4 Teori og analyse

3.4.1 Gjenkjennelse.

Det første steget vi tar for å nærme oss en karakter i sympatistrukturmodellen er gjenkjennelse. Gjenkjennelse handler om å identifisere en karakter som en enhetlig karakter: “The spectator’s construction of character: the perception of a set of textual elements, in film typically cohering around the image of a body, as an individuated and continuous human agent”(Smith 1995:81). Gjenkjennelsen går på basale kjennetegn hos karakteren. Altså de fysiske kjennetegnene som kroppen, ansiktet og stemmen. Dette kan fremstå som et naivt nivå i sympatistrukturmodellen, når den konstruksjonen tilskueren gjør av karakteren i fiksjonen, er veldig lik den gjenkjennelsen vi gjør av mennesker i virkeligheten. Et poeng fra Smith i dette nivået er at tilskueren bidrar med å konstruere karakterene ut i fra de kjennetegnene som vi

blir fremvist. Vi er bevisste på at de kjennetegnene som vi gjenkjenner er fra fiktive roller, men vi tolker de på samme måte som vi gjør i det virkelige liv.

Selv om dette nivået er veldig grunnleggende, sier det noe om førsteinntrykket tilskueren danner av karakterene. Først skal jeg se på Elling, hvordan det legges opp til at vi skal gjenkjenne han som karakter.

Elling er først og fremst fremstilt av Ingvar Ambjørnsen i bokform “Brødre i blodet”, seinere på teater og til slutt på film. Ved at mange er kjent med Elling fra før, er det forventninger om hvordan Elling skal se ut og hvordan han oppfører seg. For at alle, inkludert de som ikke har lest bøkene eller sett Elling på teater, skal gjenkjenne en karakter med handikap, er det viktig at skuespilleren som gestalter karakteren utvikler noen fysiske kjennetegn som ofte er sett hos slike mennesker.

I *Elling* legges det ikke opp til at vi skal gjenkjenne Per Christian Ellefsen som skuespiller først, og deretter forstå at han gestalter en karakter med et sosialt handikap. Det første vi hører i filmen er den spinkle stemmen til Elling gjennom voice-over over en svart skjerm, med en bakgrunnsmusikk spilt av en gitar på lyse toner: “Jeg har vel alltid vært en mammadalt, jeg er enebarn, mor var enebarn. Vi trivdes best hjemme”. Samtidig ser vi et rotete hjem, med en slank mann fra sosialtjenesten i forgrunnen. Mens Elling fortsetter å prate om sin bakgrunn fører kameraet oss inn i leiligheten. Vi får ikke en umiddelbar presentasjon, eller et nærbilde av Ellefsen. Næss benytter et long-shot som viser en sammenkrøllet skikkelse sitte i et skap, omgitt av et rotete og mørkt rom. Ved hjelp av scenografien og lyssettingen, og de fysiske kjennetegnene vi gjenkjenner og en voice-over med en lys stemme, gjenkjenner vi han som en bestemt type. Nemlig en person med formen for sosiale problemer. Allerede fra første scene, skjønner vi at det er en fortelling om et individ som sliter med å tilpasse seg til den sosiale verden, som også er prosjektet i filmen. Med disse grepene gjenkjenner også en tilskuer som ikke er kjent med det litterære forelegget (“Brødre i blodet”) protagonisten.

Hvis vi ser på “jokey credit”- sekvensen i *Forrest Gump*, så ser vi først teksten “Tom Hanks in”, så bytter de til teksten “Forrest Gump”, som er ført foran en flyende fjær. Kameraet følger fjæren til den lander på Tom Hanks sine sko, derfra panorerer

kameraet sakte opp mot ansiktet hans. Kameraet følger bevegelsen når han legger fjæren i kofferten sin, så opp mot ansiktet hans igjen, der kameraet fokuserer lenge på ansiktet hans. Slik prioriterer de å vise frem stjerneskespilleren Tom Hanks som hovedperson i filmen helt fra starten av og gjennom hele filmen. Fokuset gjelder både karakter (hans utvikling og prosjekter) og han som stjerne (karakter i filmen og som filmstjerne). Dette fungerer også som eksempel på det jeg sa innledningsvis om at amerikanere er opptatt av stjerneskespillere i Oscar-sammenheng. Her ser vi allerede på gjenkjennelsesnivået en stor forskjell i hvordan de vil at tilskueren skal gjenkjenne protagonisten. I *Forrest Gump* er stjerneskespilleren Tom Hanks først presentert, i *Elling* var det de fysiske kjennetegnene det ble fokusert på, slik at tilskueren skulle forstå hans sosiale posisjon i fiksjonsuniverset.

Starten på narrasjonen gjør at vi videre vil lete etter flere emosjonelle veiledere ut i handlingen, som vil bekrefte vår sympatiske innstilling i forhold til *Elling* og *Forrest*. Som sagt så er Smith åpen for at karakterer kan utvikle seg utover handlingen, og at gjenkjennelsen må revideres hvis karakteren ikke lenger er innehaver av sympatiske og gode karaktertrekk. Når det angår *Elling* og *Forrest* blir ikke gjenkjennelsen utfordret på den måten. De beholder de samme fysiske kjennetegnene og de er moralsk stabile under hele handlingen. Gjenkjennelse er et vesentlig nivå i sympatistrukturmodellen fordi det kan hjelpe oss med å analysere hvordan ulike filmer har valgt at karakterene skal fremstå. Nivået kan røpe hva slags fokus en film velger å ha i fremstillingsformen av karakteren, og det kan avsløre hva slags film vi har med å gjøre. Allerede i gjenkjennelsesnivået, som er det første nivået i sympatistrukturmodellen, avsløres det at *Elling* har mindre fokus på stjerneskespilleren, og mer fokus på de fysiske kjennetegnene. Hans klare vokabular og lyse stemme, og de fysiske kjennetegnene er fra starten av mer vesentlig vist frem i *Elling*, sammenlignet med *Forrest Gump*. Der er Tom Hanks som stjerneskespiller er tydeligere vektlagt fra filmens start.

3.4.2 Oppstilling

Det andre nivået i sympatistrukturen er oppstilling. Dette nivået beskriver prosessen der tilskueren blir plassert i forhold til karakterene når det gjelder informasjonen vi får til deres handlinger, og hva de vet og føler. Filmen gir tilskueren retningslinjer på hvordan de skal bli oppstilt med karakterene, gjennom den informasjonen vi får tilgang til. I forbindelse med dette nivået brukes to begreper som regulerer vår tilgjengelighet til karakterens persepsjon. Det er romlig tilknytning (spacial attachment) og subjektiv tilgang (subjective access). Romlig tilknytning er del av narrasjonen som bestemmer hvor mye vi knyttes til en karakter(er). I *Elling* utspiller narrasjonen seg rundt Elling og Kjell-Bjarne, det gjør at vi raskt skjønner at disse karakterene er filmens hovedpersoner. Vi er mye til stede i leiligheten deres og de omgivelsene de beveger seg i.

Et eksempel som kan forklare hvordan tilskueren blir plassert i forhold til Elling, gjennom romlig tilknytning, er når tilskueren ser Elling for første gang gjemt i et klesskap i leiligheten til mor. Den romlige tilknytningen bidrar til å fortelle oss om de sosiale utfordringene Elling har overvunnet. Mot slutten fortelles historien om Elling i en helt annen setting, og bidrar til å si noe om utviklingen til Elling som karakter. I nest siste scene i filmen sitter Elling og Kjell-Bjarne i en befolket restaurant/bar med høy partymusikk, og de tar over hele festen fordi Kjell-Bjarne har blitt pappa til ei svær jente. En lykkerus omgitt av mange mennesker i en stor bar med høyt tak. Siste scenen går Elling tvers over en gate i Oslo sentrum. Disse to scenene har en setting av helt annen karakter når det gjelder den romlige tilknytningen sammenlignet med første scenen i filmen, og signaliserer en utvikling fra trange rom, til større landskap. Den romlige tilknytningen bidrar på denne måten til å formidle at den sosiale angsten til Elling er i ferd med og leges.

I *Forrest Gump* er ikke den romlige tilknytningen utnyttet på samme vis. Det sosiale handikapedet er ikke fremvist på samme måte, det første bildet av protagonisten er på en offentlig benk. Denne settingen forklarer tilskueren at Forrest ikke har problemer med å omgås andre mennesker eller bevege seg utendørs slik som Elling har. Heller tvert imot, når hele historien handler om hans pågangsmot i de nye situasjonene han har blitt hivd uti, men med IQ 75 i ryggen. Den narrative oppbygningen er bygd opp ved

at Forrest Gump forteller sin livshistorie til de fremmede menneskene som setter seg ved siden av han på benken. Slik får også hans handikap en annen betydning, fordi Forrest Gump har klart å takle de sosiale utfordringene han har blitt stilt ovenfor (krigen, fotballstjerne, mobbing, rekefisker etc) selv, med sitt dumme og naive vesen. Forrest Gump blir en statisk figur i forhold til Elling, fordi han ikke går gjennom under den samme utviklingen, når det gjelder sosiale ferdigheter. Forrest Gump oppnår større ting enn det som er sannsynlig, til tross for de dårlige sosiale ferdighetene som han egentlig har. Den største forandringen på karakternivå er det heller Jenny som gjennomgår, hun går fra å være mishandlet barn, til student, til sanger, til narkoman, til mamma og til døden.

Ved å anvende romlig tilknytning i oppstillingsnivået har jeg kartlagt noen forskjeller på karakterene Elling og Forrest Gump. Elling har en større utvikling på karakternivå, når du ser på kontrasten fra et klesskap til en gate i hovedstaden.

Forrest Gump er en statisk figur basert på utviklingen av rommene han beveger seg. Ved at jeg har observert deres utvikling, har jeg også slått fast at narrasjonen spiller en stor rolle for hvordan tilskueren konstruerer sitt forhold til karakteren. Dette forholdet vil også belyses videre i analyse av subjektiv tilgang til karakterene.

Subjektiv tilgang vedrører tilskuerens mulighet til å forstå det subjektive ved karakteren. Dette kan skje ved at vi for eksempel ved hjelp av voice-over og point of view får tilgang til hva karakteren tenker, tror og føler. Den subjektive tilgangen kan forklare motivasjonen for handlingene til karakterene fordi den omfatter tanker og følelser. Mye subjektiv tilgang kan være med å forsterke vårt engasjement. Point of view skaper ikke automatisk identifikasjon med karakteren, den kan også ha andre funksjoner angående "identifikasjon". Point of view kan for eksempel brukes i et ekstremt tilfelle, knyttet til en morder eller en voldtekts mann. Her kan det heller virke motsatt, ved at det skaper mer distanse mellom tilskuer og karakter. Det er tilfeller der vi blir oppstilt med onde karakterer, men vi mener ikke at det de gjør og tenker er moralsk forsvarlig.

Slik er ikke det neste nivået; troskap, som er en direkte følge av gjenkjennelse og oppstilling. For å danne troskap (tredje nivå) til karakterer på film er oppstilling en viktig forutsetning, fordi det er på dette nivået som avgjør om vi har tilfredsstillende

tilgang til karakterene. Når for eksempel filmen utstyres Elling med voice over, legger filmen opp til at tilskueren skal ha mye subjektiv tilgang til Elling som karakter. Elling forteller hva han tenker under forskjellige hendelser i fiksjonen, slik legger filmen opp til at vi skal få muligheten til å få god forståelse av hva han føler og tenker under handlingens gang.

Den subjektive tilgangen danner på denne måten en grunnlag for hvordan vi evaluerer Elling og Kjell-Bjarnes moralske ståsted, som skjer i neste nivå i sympatistrukturmodellen. Den klare, såre og reflekterte stemmen til Elling har noe å si for hva vi tenker om Elling. Han forteller med en sår og sliten stemme, etter at Kjell-Bjarne hjalp Reidun Nordsletten, om hvordan han prøver å finne seg til rette i sin egen situasjon.

Da var det ordene kom til meg. Det var som om de var skrevet på innersiden av øyelokkene mine, vi fant henne i trappen. Håret, en sort ravnevinge, som vinden slo mot det uvaskende linoleum (...) Hele mitt liv har jeg gått rundt på jorden uten å forstå at det er poet jeg er. Er det rart at det har oppstått enkelte misforståelser. Når poesien, mitt eget språk har ligget uoppdaget i meg.

Denne voice-overen gjør at tilskueren forstår hans tanker og utgangspunkt i livet. Denne teksten eksemplifiserer Elling sin gestikulerende og klare stemme. Samtidig avslører han en hemmelighet om hans måte å tenke på, og hans nye "livsprosjekt". Denne voiceoveren er viktig fordi den forteller en hemmelighet som blir mellom Elling og tilskueren, nemlig at han skal bli poet. Filmen skjuler minimalt av informasjon om Elling, slik blir det også lettere å danne et troskapsforhold til han. Det legges opp til at vi skal forstå mest mulig av motivasjonen bak hans handlinger.

For å føre en sammenligning med Forrest Gump, der også protagonisten er utstyrt med voice-over, er heller hans tanker om Jenny det gjennomgående temaet, og de mange utrettelsene han gjør underveis blant annet i militæret og på fotballbanen. Voice-overen er dessuten ikke så reflekterende og impulsiv som Elling sin stemme. Gump sin stemme fungerer heller som en forklaring på tilbakeblikkene, og hans oppfatning om hvordan og hvorfor han gjorde de forskjellige handlingene i de ulike situasjonene. Et eksempel er. "Moren min sa alltid: Livet er som en konfekteske, du

vet aldri hva du får”. Eller når kjærlighetshistorien blir etablert for tilskueren tidlig i filmen:

Det er rart hva en ung mann kan huske, for jeg husker ikke å bli født. Jeg husker ikke hva jeg fikk på min første julaften, og jeg husker ikke når jeg først dro på piknik, men jeg husker første gang jeg hørte verdens søteste stemme. . . Aldri før hadde jeg sett noe så vakkert. Hun var som en engel.

Kjærligheten til Jenny er etablert tidlig i narrasjonen gjennom voice-over og subjektiv tilgang. Det fortelles at han har henne i tankene gjennom de opplevelsene han er gjennom. Å bli sammen med Jenny fremstår som et vesentlig mål for Forrest gjennom voice-overen, mer enn å bli ”frisk” å få aksept for sitt ”dumme vesen”. Den berører ikke de tankene og refleksjonene som han kommer ute for, som det gjør i Elling sitt tilfelle.

Ved hjelp av romlig og subjektiv tilknytning er det mulig å diskutere hvordan det er lagt opp til at vi skal få sympati med de to “loveable moron’s”. Dette forklarer hvorfor vi ler av Kjell-Bjarne og Elling, og hvorfor vi blir rørt av Forrest og Ellings pågangsmot. Men som jeg har påpekt er det forskjell på *Elling* og *Forrest Gump* når det gjelder fremstillingen av karakterenes egenskaper, at måten vi det blir fortalt på har noe å si for hvordan vi oppfatter karakterene. Dette vil bli drøftet videre i neste nivået. Der jeg skal diskutere hvordan vi går fra å være oppstilt til å danne troskap til Elling og Forrest.

Hittil i sympatistrukturen har vi kjent igjen karakterene som handlende vesener (gjenkjennelsen), og vi er blitt stilt ved siden av dem, vi forstår hva som motiverer de og hva de føler, og vi har akseptert og forstått deres plass i handlingsuniverset. De to første nivåene i sympatistrukturen krever altså at tilskueren oppfatter elementene som blir framlagt. Den informasjon vi har fått om karakteren må være tilfredsstillende slik at vi kan ta hans standpunkt i prosjektet i filmen. I begge disse filmene har vi fått fremvist informasjon som gjør at vi får sympati med dem.

3.4.3 Troskap

Det tredje nivået i sympatistrukturmodellen er troskap. Dette nivået er kanskje det som er mest beslektet med begrepet identifikasjon, sånn som vi bruker det i det daglige språket. Vi kommer over mennesker i film og i virkeligheten der vi snakker om at vi kjente oss igjen i holdningene og følelsene deres, og at det var noe vi kunne relatere oss til. I henhold til karakterene i disse filmene, bærer protagonistene noen egenskaper og følelser som vi kan ha vanskelig for å relatere oss til. De mangler noen sosiale ferdigheter, og som kan være problematisk å få en forståelse av når de fleste ikke bærer disse skavankene. Det er på dette punktet Smith sin modell kan få en analytisk gevinst, nemlig å drøfte en forklaring på at vi kan frembringe sympati til disse karakterene med handikap. Et viktig poeng som Smith fremlegger her er at tilskueren ikke dras inn i fiksjonen, men at den er aktiv i møte med teksten.

På film så avhenger troskap av tre ting: at tilskueren har det som anses som pålitelig tilgang til karakterens sinnstilstand, forstår konteksten av karakterens handlinger, og har foretatt en moralsk vurdering av karakteren på bakgrunn av kunnskapen (Smith 1995:84). Det tredje nivået er det som omhandler vår lojalitet, og der vi gir den emosjonelle responsen på grunnlag av de to første nivåene. Troskapsnivået sier noe om hva slags posisjon vi setter oss moralsk i forhold til dem, om vi aksepterer hvordan de tenker og handler. Tilskuere har forskjellige preferanser og følelsesregister og på grunnlag av det vurderes karakterens moralske posisjon. I følge Smith er karakterens handling, ikonografien og musikken toneangivende i forhold til den moralske orienteringen vi utfører i forhold til karakterer på film. Troskapsnivået er kanskje det mest vesentlige nivået i sympatistrukturmodellen fordi det er her vi begrunner vårt forhold til karakteren.

Vi må gå tilbake til oppstillingsnivået, som er en viktig begrunnelse for å forklare det trokapsforholdet vi danner til Elling. Som sagt er den romlige tilknytningen dominerende hos Elling og Kjell-Bjarne. Dette fører til at vi får god innsikt karakterenes relasjon til hverandre, når fortellerperspektivet er sterkt forankret hos dem. Dette gjelder spesielt Elling, han er til stede i samtlige scener. Den subjektiv

tilgangen, er som sagt knyttet til Elling. Gjennom voice-over deler han tanker og refleksjoner angående den utfordrende hverdagen hans med tilskueren. Vi som tilskuere får stor tilgang til hans sjeloliv. “Så lenge jeg kan huske har jeg hatt to uvenner, svimmelheten og uroen. Uansett, hvor jeg går følger de etter meg”.

Denne åpne dialogen gjør at Elling fremstår slik han gjør. Han er en person som må klare seg på egenhånd, med sosial angst og vi forstår utover i filmen at både Kjell-Bjarne og Elling er sosialt utrenede. Den subjektive tilgangen tilrettelegges hele tiden og fører til at vi får solid tilgang til deres liv og problemstillinger. Denne informasjonen er også fulgt opp romlig sett. Elling er med i samtlige scener i filmen. Dette fører til at vi klarer å inngå et troskapsforhold til Elling, samtidig som det gir troskapsforholdet en viss retning. Måten det oppstilles på har betydning på hva slags type troskap vi får. Videre vil jeg diskutere når tilskueren oppnår troskap med Elling og hvilke filmatiske virkemidler som benyttes.

I hvilken scene danner tilskueren troskap til *Elling* og *Forrest Gump*? Jeg har kategorisert filmene i en syklus fordi de berører det samme temaet. De har protagonister som møter utfordringer ved å være annerledes. Vi som tilskuere klarer tross deres annerledeshet å leve oss inn i deres situasjon. Hva er det da som styrer vår reaksjon og vår forståelse av karakterene? Hva slags filmatiske føringer blir lagt for å skape scener som tilskueren reagerer emosjonelt på? Disse spørsmålene skal diskuteres videre i troskapsnivået, hva som skiller disse filmene fra hverandre i måten de fremstiller karakterene på.

3.4.4 Fra oppstilling til troskap

I *Elling* følger vi protagonisten i en voksen alder. I *Forrest Gump* og *Shine* følger vi protagonistene fra de er barn, altså i et livsperspektiv. Handlingen i *Elling* utspiller seg altså i et kortere tidsrom. I *Elling* får også Kjell-Bjarne mye oppmerksomhet, siden filmen også handler om vennskap. Elling og Kjell-Bjarne supplerer hverandre i deres sosiale ferdigheter, og hjelper hverandre med å ta små skritt i riktig retning. Vi blir tidlig stilt ved siden av dem, ved at vi forstår hva som motiverer dem og hva de

føler, og vi har akseptert og forstått deres plass i handlingsuniverset. Deres vennskap og deres avhengighet av hverandre blir tidlig etablert, ved at vi helt fra begynnelsen av er med på prosessen når de flytter fra behandlingshjemmet til sin egen leilighet. Narrasjonen legger altså opp til at vi skal forstå konteksten rundt dem som karakterer tidlig i fiksjonen, og deres vennskap har en vesentlig betydning hele veien.

For å forklare hvilken grad av troskap vi får med Elling og Forrest, vil jeg se nærmere på en scene som signaliserer et vendepunkt i karakterens univers. Når er det sympatien vi danner i forhold til Elling går fra nivået oppstilling til troskap? Hva slags fortellertekniske grep er det som gjør at vi som tilskuere endrer posisjon fra oppstilling til troskap?

I scenen der vi går til troskap, har vi identifisert Elling og forstått til en viss grad hvordan han forholder seg til verden. Men det er ikke allmenngjort hvordan han blir vår mann. Scenen som er et vendepunkt for karakteren Elling, i handlingen og i vårt forhold til Elling, er når Elling gjør et stort skritt i en riktig retning etter at Kjell-Bjarne har klart å overtale Elling til å gå ut å spise. Nå skal jeg beskrive hvordan narrasjonen er konstruert for å dra frem denne scenen som et viktig vendepunkt for karakteren Elling. Scenene i forkant av denne viktige scenen vil bli gjennomgått med eksempler for å belyse hvordan det er lagt opp til at vi skal danne trokapsforhold til Elling.

Elling og Kjell-Bjarne må bevise at de kan leve som vanlige mennesker for at de kan beholde leiligheten som er disponert av Oslo kommune. De må ta personlige fremskritt som viser at de kan klare seg selv uten innblanding av andre. Første utfordringen til Elling er at han må ut å handle på egenhånd, noe som han blir bedt om å gjøre kort tid etter de har kommet til den nye leiligheten. Dette blir et mislykket oppdrag, når Elling faller om utenfor butikken på grunn av angst og må hentes av Kjell-Bjarne og Frank. Allikevel stiller Frank kravet om at Elling skal komme seg ut igjen så fort som mulig. Men det blir Kjell-Bjarne som går ut og handler når Frank drar, mens Elling blir hjemme og gjør husarbeid. Telefonen svarer de heller ikke på, fordi det aldri før har vært deres oppgave.

Det utvikler seg uenighet mellom Kjell-Bjarne og Elling om hvem som skal ha de forskjellige oppgavene, samtidig som tålmodigheten til Frank begynner å briste når ingen tar telefonen. Frank er nødt til å gjøre telefontrening med Kjell-Bjarne og Elling, og Elling føler seg presset til å gjøre noe han egentlig ikke føler seg i stand til. Elling synes situasjonen er heller komisk og kunstig. Den tivoli-lignende musikken og det håndholdte kameraet, og nærbildet av Elling er med å gi en klaustrofobisk følelse på vegne av Elling. Telefontreningen illuderes til å vare lenge ved fade-in og fade-out, der vi ser Frank, Kjell-Bjarne og Elling i forskjellige posisjoner ved telefonen. Dette virkemidlet er med å understreke den motløse og selvmotarbeidende holdningen til Elling: “Det er helt unaturlig og stå sånn rett opp og ned med en liten plastdings, og snakke med et menneske du ikke kan se”. Frank: “Ja, da får du se å komme deg ut av leiligheten da, og treffe folk”.

Etter denne scenen prøver Kjell-Bjarne å overtale Elling til å bli med ut for å treffe damer, de føler åpenbart presset fra Frank om at de må ta et skritt i riktig retning snart. Elling ser løsningen på damejaget til Kjell-Bjarne og introduserer han for telefonsex. Frank finner ut dette på grunn av en enorm telefonregning og gir de nok en skjennepreken. Frank poengterer nok en gang at de må ha tydelige fremskritt for å beholde leiligheten, og han tar med begge to på kino. Elling synes ikke dette var morsomt, og han ville fort hjem for å gå på toalettet, noe som han ikke klarer å gjøre på offentlige steder. Med disse scenene viser at karakterutviklingen står på stedet hvil, og at de må utvikle seg for å kunne beholde leiligheten.

Etter kinoscenen gjør Elling noen viktige personlig fremskritt. Han klarer å gå på do alene, samtidig som han tar utfordringen i å tisse i en renne til tross for den frykten han har til offentlige toaletter. Han ringer også Frank for å fortelle dette. Dette er et viktig vendepunkt i filmen fordi han klarer å overvinne flere sosiale barrierer, som har fremstått som umulige utfordringer tidligere. Utfordringer som å gå på do, gå ut blant andre mennesker og å ta telefonen har narrasjonen brukt tid på å etablere som umulige utfordringer. Derfor er dette en scene der det signaliseres et stort og viktig personlig steg for Elling, noe som fører til at tilskueren heier på Elling. Vi ser at hans stae og hjelpeløse side er mulig å bekjempe, dermed ønsker vi oss mer av det.

Nå skal jeg beskrive vendepunkt-scenen nærmere for å undersøke hva slags grep filmen gjør for at vi skal føle troskap til Elling. Kjell-Bjarne har overtalt Elling til å bli med ut og spise flesk og duppe. De setter seg i hjørnet av en ganske tom restaurant. Når de har fått tildelt menyen ser de at det ikke er “flesk og duppe” på menyen. Kjell-Bjarne skriker i frustrasjon: “Faen i Helvete, de har ikke flesk og duppe” og slår knyttneven ned i bordet. Elling reiser seg fort opp og Kjell-Bjarne drar han ned i stolen igjen når servitøren kommer tilbake. De ytrer sitt ønske til servitøren. Hun sier at det er brun lapskaus som er dagens. Elling henvender seg til Kjell-Bjarne, opprørt: “Du sa at de hadde flesk og duppe her”. Servitøren oppfatter deres sterke behov, og sier hun skal høre med kokken. Kjell-Bjarne sier til Elling når hun har gått: “De har sagt at du gir opp for fort Elling, du må ikke gjøre det nå”. Elling svarer: “Jeg var totalt innstilt på flesk og duppe nå!” Så kommer servitøren med en dypt utringet topp og to porsjoner flesk og duppe. Næss gjør dette i slow-motion og bruker musikk som er forførende med symbal og orgellignende toner. Grepene med musikken og hvordan Næss sorterer hendelsene gjør at tilskueren kjenner nervøsiteten og anspenheten til Kjell-Bjarne og Elling til de mottar maten.

Når de har fått maten og spiser, får scenen en helt annen stemning, når servitøren sier: “Jeg håper det smaker”, og Kjell-Bjarne svarer: “Beste maten jeg har smakt”. Elling tilfører med en lys og positiv stemme: “Ja, den er ikke like god som mor min mor laget, men...” For å illudere at tiden går og at de koser seg ute blant folk, gjør Næss et utsnitt av at det sitter mange flere på restauranten, samtidig er den diegetiske musikken skrudd opp, og som har en jazzpreget sound med positive toner. Kameraet zoomer ut slik at utsnittet får en dybde for å understreke den folksomme stemningen som er i restauranten. Kjell-Bjarne sier: “Nå skulle Frank sett oss vet du, da hadde han nok vært nogen lunde fornøyd”. Elling svarer: “Han hadde vel ikke vært ordentlig fornøyd før vi hadde satt oss ved et langbord sammen med forskjellige mennesker fra fremmede kulturer”. Kjell-Bjarne ler og sier: “Tulling”. Elling smiler og sier: “Det er nesten sånn at vi skulle ha ringt til Frank og sagt at vi var her, da hadde han blitt overrasket da”. Kjell-Bjarne: “Gjør det da”. Elling: “Nesten sa jeg”.

Plutselig skiftes det til nærbilde av Elling, og han sitter med et nervøst blikk, og vi skjønner at noe er galt igjen. Før det skiftes til det opprinnelige kamerautsnittet. Elling hvisker til Kjell-Bjarne: “Kjell-Bjarne, vi må gå”. Kjell-Bjarne: “Gå, hvorfor det”?

Elling hvisker: “Jeg må på do”. Å besøke offentlige toaletter har Elling sett som problematisk, men det har ikke Kjell-Bjarne i bakhodet når han svarer med en unaturlig høy stemme: “Dassen er jo rett der borte jo, skal jeg følge deg eller”? Det skiftes til et long-shot som dekker hele restaurantgulvet, vi ser Elling reiser seg, og Næss klarer med kamerautsnittet å illudere et langt gulv når Elling går sakte og stiv over gulvet og sier: “Så forskjellige vi mennesker er, her har folk gått alene på ski over sydpolen, mens jeg må ta meg kraftig sammen for å krysse et restaurantgulv. Det er vel dette som menes ved å sprengre grenser”. Elling går på do, men der er doen ødelagt, så han må tisse i en renne siden av en annen. Han får det først ikke til, men når sidemannen knipser så kommer det. Elling er forfjamset og går ut og følger med han som sto ved siden han ut av døren.

Neste personlige fremskritt gjør han i en forbløffet tilstand. Han ser på Kjell-Bjarne og knipser mens han sier “Ja”, og går til telefonen. Den diegetiske musikken spiller fortsatt en viktig rolle for å opprettholde den positive stemningen, og vi hører han trykker inn et telefonnummer på telefonkiosken. Kamerautsnittet gjør at vi ser Kjell-Bjarne sitte i restauranten og Elling stå i gangen ved toalettet. Kjell-Bjarne reiser seg og går mot Elling. Han steller seg ved dørkarmen og ser spent på Elling. Det skiftes til close-up av Elling og vi hører Frank si: “Ja, hallo, det er hos Åsli”. Elling: “Er det Frank? Det er meg”. Frank svarer overrasket: “Jøss, Elling, ringer du?” Elling smiler til Kjell-Bjarne mens han svarer Frank på telefonen: “Jeg skulle bare si at Kjell-Bjarne og jeg vi er på stamkneipen vår nå, vi har nettopp slengt i oss en liten matbit. Det er flesk og duppe her på fredager og da er ikke Kjell-Bjarne vanskelig å overtale”. Frank: “Jah, det må jeg si”. Elling svarer fornøyd: “Jah. Det kan du godt si”. Kameraet flyttes mot Kjell-Bjarne mens hans sier: “Bra Elling”. Elling svarer begeistrende og blid: “Ikke sant”?

Ved hjelp av settingen, musikken og sorteringen av hendelsene gjør at vi effektivt i løpet av en scene blir fortalt hvordan Elling på et spontant vis klarer å overvinne situasjoner som tidligere i narrasjonen har blitt etablert som umulige utfordringer. Vi har blitt fortalt før denne scenen at det eneste han og Kjell-Bjarne ønsker er å klare seg i banale hverdagslige gjøremål, noe som alle fortjener. Etter denne scenen vil jeg på dette grunnlaget hevde at vi inngår et troskapsforhold til Elling. Med tilpasningen til karakteren som skjer gjennom subjektiv tilgang og romlig tilknytning er aksepten

av dette tilrettelagt. Vi har før denne nøkkelscenen fått nok tilgang til å forstå hvordan han tenker og handler, og på dette grunnlaget forstår vi hvor store utfordringene er i hans liv. Derfor blir det effektivt å samle disse overvinningene av de sosiale problemene han har slitt med i en scene. Dette resulterer i at vi danner et troskapsforhold til han, det betyr at vi heier på han, og unner han den fremgangen som er mulig i hans situasjon.

På grunnlag av at vi har inngått troskapsforhold til Elling aksepterer vi også at Elling kan få tilbakefall, der han blir sint og mister kontrollen. Senere i filmen da Kjell-Bjarne kommer hjem fra Reidun Nordsletten, blir Elling sint fordi Kjell-Bjarne plutselig skal hjelpe henne med en ødelagt kran i tillegg. Ved at vi på et tidligere tidspunkt i fiksjonen allerede har inngått et troskapsforhold til Elling, aksepterer vi hans oppførsel i de gitte situasjonene i fiksjonen. Selv om raserianfallet som han får etter Kjell-Bjarne har hjulpet Reidun Nordsletten ikke er rettferdig, forstår vi hans situasjon, og klarer å rettferdiggjøre raseriet i hans favør. Et av Smith sine poenger er at nivået troskap er fleksibelt, vi kan gå inn og ut av dette nivået, men i *Elling* og *Forrest Gump* sitt tilfelle er nok troskapen vi danner til karakterene nærmere stabil under hele handlingen.

Nivåforflytningen fra oppstilling til troskap i *Forrest Gump* foregår i en lignende situasjon, men av større dimensjon. Når Forrest blir fotballstjerne på grunn av sine løpeferdigheter, er det et viktig vendepunkt. Scenen starter med at Forrest og Jenny går på en landevei, det kommer tre gutter som kaster en stein på han. Jenny skriker: "Løp Forrest, Løp"! Guttene skriker: "Hørte du ikke, Idiot"! Jenny gjentar: "Løp, Forrest"! Det brukes ikke-diegetisk musikk, som minner om en country-låt, som går i sekvens, det melodiske går flere ganger etter hverandre, der melodien varierer på høyere og lavere nivå. Noe som gir scenen en komisk og stressende effekt, samtidig som det gir en rytmisk følelse til løpingen, som illuderer at det føles lett for Forrest å løpe fra bilen. Det klippes til Forrest som sitter på benken på bussholderplassen, der han forteller til den som sitter ved siden av han, med den samme stemningsmusikken: "Det pleide å være slik at jeg løp dit jeg skulle, jeg trodde ikke at det ville ta meg noe sted" Så tilbake der vi ser han løper fra bilen og inn på en fotballbane. Vi får se et utsnitt av trenere og spillere som blir overrasket av de kjappe beina til Forrest. "Hvem i huleste er det?" En annen svarer: "Det er Forrest Gump. Landsbyidioten". Deretter

klippes det tilbake til et close-up av Forrest, mens han løper og vi hører han si i voice-over. “Kan du tro det? Jeg kom på College også” Så fades det inn lyd av en stor folkemasse, med en dommerfløyte. Et nærbilde av en fotball som blir sparket blir klippet frem, samtidig dukker en slagkraftig form for seiersmusikk opp på lydbildet. Det klippes til et long-shot av en fullsatt fotballstadium. Deretter klippes det til Forrest som står og ser på folkemassen rundt seg, og en fotballspiller løper mot han og sier: “Forrest, fort! Løp”! Forrest: “Ok”. Fotballspilleren: “Løp, din idiotiske drittsekk”! Kameraet følger Forrest gjennom hele fotballbanen, der de fleste bidrar med å fortelle han hvor han skal løpe. Til slutt konkluderer treneren med: “Han er nok en premieidiot, men visst er han rask”!

Dette vendepunktet står i stor motsetning til vendepunktet i *Elling*. I *Forrest Gump* er en full fotballstadium og tusenvis av mennesker brukt for å signalisere en personlig hindring som blir overvunnet. Dette fremstilles spektakulært og stort sammenlignet med *Elling*. I *Elling* er det et restaurantgulv som krysses, i *Forrest Gump* er det en fotballbane som krysses.

Gjennom de forskjellige nivåene i sympatistrukturmodellen har jeg forsøkt å belyse forskjeller mellom *Forrest Gump* og *Elling*. I *Forrest Gump* er iscenesettelsen og karakterens utvikling mer dramatisk fortalt, og det inngår mange flere mennesker i hendelsene i *Forrest Gump*. Forrest blir et amerikansk ikon og “shaker hands” med både presidenten og dronningen. I *Forrest Gump* er det den ”helte-aktige” måten som Forrest kommuniserer med som bli fremhevet i filmen. I *Elling* derimot blir vi presentert for en karakter som ikke kommuniserer med noen og holder seg mer skjermet fra omverdenen og drømmen er ikke større enn å være en “undergrundspoet” som ingen andre veit om.

Under denne analysen har jeg forsøkt å belyse at *Elling* har andre egenskaper enn den amerikanske mainstreamfilmen *Forrest Gump*, basert på hvordan de fremstiller protagonistene. Jeg skal diskutere dette videre ved å argumentere for at *Elling* har noen egenskaper som trekker den nærmere den europeiske filmtradisjon. Den er ikke så dramatisk i sitt uttrykk og det er heller få karakterer med mindre personlige mål som står i fokus hos *Elling*. Filmen er personifisert i måten filmen er fortalt på, det er karakterene som står i fokus, og ikke stjernen i filmen. Det som skjer når syklus og

genre flytter fra en filmkultur til en annen, er at den gjør noen kulturelle tilpasninger. Jeg vil nå argumentere for at *Elling* i større grad tilhører av den europeiske tradisjonen.

3.4.5 *Elling*- en europeisk film

Ginette Vincendeau har skrevet en artikkel som heter “Hijacked” om franske filmer som har blitt reprodusert i Hollywood. Hun peker på fundamentale forskjeller mellom europeisk film og amerikansk Hollywoodfilm. Forskjellen som jeg nevnte ovenfor er en av dem, at europeere ofte fokuserer på det eksistensielle, mens amerikanerne ofte lager en ekte helt, for samfunnet, i filmen og for tilskueren. En annen kontrast som hun beskriver er:

Studies of classical Hollywood cinema have defined one of its key characteristics as clear-cut motivation, both of causality (lo loose ends) and character (good or evil). By contrast, the essence of European/French auteur cinema has been seen as ambiguity. (Vincendeau 1994:22)

Filmene som jeg har etablert i syklusen er ganske forskjellige, når jeg har drøftet de i en nærmere gjennomgang. Selv om karakterene lider av en form for handikap i alle filmene er det noen forskjeller som det er verdt å peke på. Til tross for ulikhetene i utviklingen av karakterene er det lagt opp til sympati med samtlige av protagonistene. Når karakterene har forskjellige mål, og progresjonen mot målene er fortalt på ulike måter, vil også sympatien tilskueren utvikler til de forskjellige protagonistene være av ulik karakter. Ved at jeg har undersøkt hvordan det er lagt opp til sympati til protagonistene, har gjort at det til slutt er lettere å peke på forskjellene mellom filmene. *Forrest Gump* er en klassisk fortellende Hollywoodfilm, den er bærer av den klassiske dramaturgien, som sjelden har en åpen slutt. Europeisk film derimot er mer tvetydig, og slutten er ofte åpen.

Elling operer også innenfor den klassisk fortellende dramaturgien, men slutten er ikke så entydig og lukket sammenlignet med *Forrest Gump* og de andre filmene i syklusen. *Elling* antyder at Elling går mot en tid som undergrunnspoet, og tilskueren får aldri vite om noen i fiksjonsuniverset forsto at Elling var undergrunnspoeten.

Spørsmålet om hvordan det går med Elling og Kjell-Bjarne videre er også åpent. Flytter de fra hverandre, eller fortsetter de å bo sammen som før? I *Forrest Gump* derimot gifter Forrest seg med sin store kjærlighet Jenny før hun dør av sykdom. De har fått en sønn sammen, og det slutter med at han følger sønnen på akkurat samme bussen som han selv tok når han var barn. Det er altså en “happy ending” der Forrest har fått en sønn med kvinnen han elsker, og Forrest og sønnen skal leve et godt liv i barndomshjemmet, der skjebnen skal bringe dem fremover. Alle trådene samles til en forløsende slutt.

Til tross ulikhetene, er det viktig å minnes likhetene som jeg har etablert med syklustilnærmingen. *Forrest Gump* og *Elling* har noen likheter både på karakternivå og på det narrative. Forrest tilber også moren sin som Elling. De har et særegent nært forhold til mødrene fordi de har vokst opp med mødrene som omsorgsperson. Forrest har nok ikke lidd så mye negativt gjennom det som Elling, men er preget av det i den forstand at han også har stor respekt for moren og henviser til hennes råd og uttalelser flere ganger. Men Forrest er en landsbyidiot, han er kjent i omverdenen. Det skiller seg fra Elling som ikke er kjent for noe eller noen. Forrest blir en helt i flere sammenhenger. Forrest er konstruert som en tradisjonell helt for tilskueren, mens i Elling ligger fokuset på individet, og dens problemer med å tilpasse seg den sosiale sfæren. Slik blir Elling en mer tvetydig karakter, mens det kan ikke være tvil om at Forrest er konstruert som en ekte tradisjonell filmhelt.

En annen egenskap som Vincendeau forbinder med Hollywood-filmen er at amerikanerne bruker store stjerner i filmene. Tom Hanks var en velkjent filmskuespiller som også tidligere hadde gjort seg bemerket i Oscar-sammenheng. Han ble nominert til beste hovedrolle i filmene *Big* (Marshall, 1988) og *Philadelphia* (Demme, 1993). Per Christian Ellefsen og Sven Nordin er kjente skuespillere fra teater, og fra noen produksjoner i tv og på film på hjemmebane. De var derfor folkelige kjent, gjennom teater og sit-com, men i filmmediet hadde de ikke hatt sitt gjennombrudd. Allikevel kan det hevdes at *Elling* trakk til seg publikum på grunn av det folkekjære aspektet til disse skuespillerne, fordi de var kjent gjennom teateroppsetninger og fjernsynsmediet. De var navn som kunne trekke et brukbart publikum, men hadde ikke langt nær den filmstjerneauraen som Tom Hanks.

3.5 Avslutning

I dette kapittelet har jeg analysert *Elling*, som var den norske Oscar-kandidaten i 2001, og sammenlignet den med utvalgte internasjonale filmer. De utenlandske filmene og *Elling* har jeg plassert i en syklus med genreteori som argumentasjon. Deretter gjorde jeg en analyse av *Elling*, med hovedvekt på karakterene, og jeg valgte å bruke Murray Smith sin sympatistrukturmodell som filmanalytisk verktøy. På bakgrunn av den komparative filmanalysen av karakterene *Elling* og *Forrest Gump*, anser jeg *Elling* som tilhørende av den europeiske filmtradisjonen i henhold til karakterer og stil.

Innledningsvis i oppgaven gjorde jeg rede for noen kriterier som har kommet frem i artikler og som har vært publisert i forskjellige tidskrifter i forbindelse med utvelgelsen av den norske Oscar-kandidater. Kriteriene som den norske Oscar-komiteen opererer med når de sender den norske kandidaten til kategorien *Best Foreign Language film*, vil nedfelle seg i oppsummeringen av dette kapittelet. Dette fordi jeg har valgt å bruke disse kriteriene til å lete etter kjennetegn ved *Elling*.

Et kriterium filmen bør ha suksess på andre utenlandske festivaler. *Elling* hadde nettopp en suksessreise på amerikanske, europeiske. Den er vist på AFI Fest 2001: The American Film Institute Los Angeles International Film Festival (International Competition), på Seattle International Film Festival (Contemporary World Cinema), på Toronto International Film Festival, på San Sebastian International Film Festival, på Stockholm International Film Festival November, på Tribeca Film Festival (ibid). *Elling* vant på den internasjonale filmfestivalen i Haugesund, Best Nordic skuespiller: Per Christian Ellefsen, Haugesund Norwegian International Film Festival, Andreaspris-juryen: Spesiell heder San Sebastian, Young Audience Award, Mention from New Directors Award-Jury, Nordische Filmtage Lübeck, LN Audience Prize, Church Prize, Forum du Cinema, Européen de Strasbourg, Don Quiote-prisen fra den Internasjonale Filmklubborganisasjonen, Stockholm International Film Festival; Best Nordic Film, Best Script, International Film Festival Mannheim-Heidelberg, Cinema Owners recommendaton for theatrical release in Germany, Black Night Film Festival, Tallinn, The Scandinavian Films' award of DKK 50 000 for the Baltic distribution of

a Nordic film gitt til Petter Næss' film *Elling*.³¹ Med denne merittlista ser en at *Elling* var godt dekt på utenlandske festivaler, og han fikk priser på mange av dem.

Det andre kriteriet er at filmen skal ta hensyn til preferansene til amerikanerne. Som jeg har diskutert i dette kapitlet, har *Elling* karakterer og et plot som ligner på tidlige amerikanske produksjoner som har blitt nominert og vunnet i andre kategorier i Oscar. Ved at jeg la *Elling* under en eksisterende syklus som har gjort seg gjeldene i Oscar-sammenheng, ville jeg peke mot dette kriteriet som NFI operer med. Oscar er et amerikansk fenomen, derfor var det verdt å henvise til amerikanske filmer for å argumentere for at *Elling* også henvender seg til amerikanere like mye som til nordmenn. *Elling* hører under en syklus som har vist seg å være et godt salgskriterium i Oscar-konkurransen.

Den narrative spenningskurven og karakterene som var sterke menn med et form for handikap var vist før i den amerikanske filmverdenen. Slik hadde *Elling* noen egenskaper som amerikanerne var fortrolig med og som allerede var velkjent blant amerikanerne. Men *Ellings* variant, den tvetydige karakteren som klarte å overvinne små utfordringer i sin egen verden, ble lagd med en enkelthet der personene står i sentrum. Slik ble *Elling* noe nytt innenfor det kjente. Slik hadde den en pirrende appell fordi den på samme tid skilte seg fra den amerikanske mainstreamfilmen. Dette fører meg til neste kriterium.

Den norske Oscar-kandidaten skal skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen. Det finnes andre kandidater som er enda mer tydeligere i stil og karakterer som går under art cinema tradisjonen. Sett i kontekst med syklusen som har gjort seg gjeldene i Oscar-sammenheng, som jeg har etablert gjennom kapitlet, skiller *Elling* seg allikevel fra den amerikanske mainstream filmen på både karakternivå og plotnivå. Karakteren *Elling* er ingen helt, fordi hans utfordringer og mål i filmen er mer på det individuelle planet. *Elling* er utstyrt med en mer tvetydig personlighet, slik blir det fokusert mer på det individuelle i *Elling*, noe som er et viktig kjennetegn i europeisk film i følge Vincendeau. Dette står i motsetning til amerikansk film, der

³¹ »Årsmelding 2001»<http://www.nfi.no/omnfi/arsmeldinger/2001/vedlegg.html#e> (lest 1/12-08)

protagonisten ofte får heltestatus og det store samfunnet er en viktig del av plotutviklingen, som foreksempel i *Forrest Gump*.

På den andre siden deler *Elling* noen egenskaper med de andre medlemmene av syklusen. En kan si at *Elling* er en klassisk fortellende film, der karakterrelasjoner og karakterens handlinger og mål er viktigst. Dette formidles gjennom en stil som kanskje kan sies å være usynlig for “vanlige kinogjengere”. De tvetydige karakterene og den nakne settingen er med å etablere noe annet enn det amerikanerne er fortrolig med. Slik er *Elling* innehaber av en europeiskhet som gjør filmen passende til *Best Foreign Language Film* kategorien i Oscar-sammenheng, sett ut i fra de kriteriene den norske Oscar-komiteen operer med.

Gjennom denne tekstanalysen har fokuset vært å diskutere kriteriene som Oscar-komiteen opererer med i kontekst med *Elling*. Med de teoretiske perspektivene jeg har valgt å anvende, vil jeg påstå kriteriene har vært gjenkjennelige i gjennomgangen av *Elling*.

4.0 Avslutning

I oppgaven har hensikten min vært å undersøke norske filmer som har vært representert i Oscar de siste 12 årene. Jeg diskuterte først hvilken betydning Oscar har hatt for norsk film, og hva konsekvensene av å være Oscar-kandidat, Oscar-nominert eller å vinne en Oscar ville være for norsk film og den norske filmbransjen. Jeg har gjort en historiografisk analyse av de 13 Oscar-kandidatene fra forskjellige perspektiver, for å undersøke hva slags kjennetegn og egenskaper filmene bærer. Etterpå gjorde jeg en casestudie av *Elling*. Jeg gjorde en næranalyse for å kunne peke på egenskaper som kunne forklare hvorfor filmen var egnet til Oscar.

Før jeg bestemte meg for hvilke perspektiver og teorier jeg skulle bruke i oppgaven måtte jeg undersøke hva som var avdekket og hva som fantes av kilder på dette feltet. Det viste seg at ingen hadde skrevet om de norske Oscar-kandidatene før, i noen form for akademiske tekster, og det var svært lite materiale som hadde direkte relevans til emnet. Det var motiverende, men samtidig visste jeg at det var nødvendig å finne teori som kunne belyse det problemfeltet jeg valgte å skrive om. Jeg valgte bort å skrive en bransjestudie, altså gå i dybden på hvilke strategier, metoder og rutiner som følges i de komplekse nominasjonsprosessene både her i Norge og i USA. Å kartlegge virksomheten i disse delene av bransjen ville kreve en hel masteroppgave, og mine interesser gikk i en annen retning. Jeg syntes det var mer interessant å skrive om den linjen som disse 13 Oscar-kandidatene danner i nyere norsk filmhistorie, med vekt på estetikk, produksjon og publikumsreaksjoner. Oscar er som jeg skrev i kapittel 1 en viktig bransjesamling i filmverdenen og de 13 norske filmene har fått hver sin mulighet til å slå igjennom på det internasjonale markedet. Der åpnes det for at filmen kan bli anerkjent og få kommersiell suksess utenfor Norge. *Søndagsengler* og *Elling* fikk positive økonomiske konsekvenser ved å være nominert, og enda større hadde konsekvensene vært hvis en norsk Oscar-kandidat hadde vunnet en Oscar.

Kjetil Lismoen, Erik Poppe og Gunnar Iversen uttalte i *Bergens Tidende* april 2009 om hvor vidt norsk film kunne knekke Oscar-koden. Jeg lener meg ikke på deres meninger, men disse er insidere i den norske filmbransjen og oppsummerer situasjonen til norsk film i en internasjonal sammenheng. Lismoen mener at den

norske filmbransjen ikke lager filmer som er egnet på det internasjonale markedet, men hovedsakelig lager filmer for et nasjonalt publikum. Det samme sier Poppe som påpeker at vi er et lite språkområde som alltid vil lage filmer for et mindre publikum. Iversen er enig og hevder at vi må produsere annerledes film enn det vi lager nå for å vinne viktige internasjonale priser.³² Det er nettopp dette problemet jeg har forsøkt å berøre i denne oppgaven; jeg har ønsket å se på de 13 Oscar-kandidatene for å diskutere hva de forteller om norsk film. Denne gjennomgangen har gjort det mulig å diskutere om vi produserer grenseoverskridende filmer som er originale og som skiller seg fra mainstreamfilmer og som konvensjonelt er beregnet for en mindre publikumsgruppe, mer nasjonalt enn internasjonalt. Eller kan filmene karakteriseres som genrefilmer med en bred publikumsappell som har potensial til å få kommersiell internasjonal suksess. Dette fører meg videre mot kriteriene som instituttet opererer med når de velger ut en Oscar-kandidat, som skal tas videre opp til diskusjon i avslutningen av oppgaven.

Kriteriene kan oppsummeres slik; 1: kandidaten burde være en suksess på utenlandske festivaler, 2: den burde skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen, 3: den burde ta hensyn til de amerikanske preferansene. Det første kriteriet som handler om å ha suksess på utenlandske festivaler inngår i et samspill med de to andre kriteriene på en kompleks måte. Ser vi nærmere på Cannes eller Berlin, som Holst fremhever som de viktigste festivalene å vise seg frem på, så må en sterk individuell stemme med en form for originalitet som skiller seg fra den amerikanske mainstreamfilmen komme til uttrykk i filmen, i følge Lismoen (ibid). Slik er Cannes rettet mot den kunstneriske europeiske filmen mer enn Oscar, og det tredje kriteriet skulle tilsi at en film som er egnet i Cannes og Berlin ikke er like egnet i Oscar. Tradisjonell europeisk kunstfilm vil ikke ta nok hensyn til de amerikanske preferansene. Likevel kan Cannes og Berlin stå som eksempler på en motsatt tendens som er overførbar på *Best Foreign Language* kategorien. Berlin og Cannes har i de senere årene også inkludert internasjonale profilerte regissører og kjendiser til konkurransene for å få ekstra oppmerksomhet mot festivalene. *The International* (Tykwer, 2009) åpnet konkurransen i Berlin i 2009 og stjerneskuespilleren Clive Owen var invitert uten tvil for å oppnå mer oppmerksomhet

³² ”Tror ikke Norge knekker Oscar-koden” i *Bergens Tidende* 28.04.09
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=05500520090428711232&serviceId=2> (lest 29.04.09)

fra pressen. Året før var Martin Scorsese og bandmedlemmene av *The Rolling Stones* invitert for å åpne festivalen med filmen *Shine A Light* (2008). Disse internasjonale premierene av ulike kommersielle filmer har blitt vanlig på festivaler som Cannes og Berlin, og fremstår nesten like viktig som konkurranseprogrammene.

Ved å trekke en sammenligning mellom *Best Foreign Language* kategorien og Cannes og Berlin mener jeg at statusen og oppmerksomheten rundt de internasjonale filmene i de forskjellige konkurransene blir lik på flere måter. Selv om jeg sa innledningsvis at Berlin og Cannes har en annen status, har den allikevel en effekt på Oscar. Nyansene mellom de to siste kriteriene kan bidra med å diskutere hva festivaldeltakelse i Berlin og Cannes kan bety for en Oscar-kandidat. Filmene i *Best Foreign Language* kategorien skal skille seg fra de andre hovedkategoriene som bare priser engelskspråklige filmer, som ofte er engelske eller amerikanske filmer med en kommersiell appell. Derfor er det naturlig at den ene kategorien som omfatter utenlandsk film er tilegnet et annerledes filmspråk enn det som er forbundet med mainstreamfilmen. Siden konkurransen er amerikansk, så må også de utenlandske filmene ta hensyn til det. Derfor må filmene ha et kommersielt potensial, slik at filmen kan ha en mulighet til å få et internasjonalt marked. For å se det fra Cannes og Berlin sin side igjen må de som europeiske festivaler se til USA for å etterspørre de store internasjonale regissørene for å danne en oppmerksomhet rundt de filmene som egentlig er konkurransens hovedfokus. Det er slik to ulike filmtradisjoner som må forholde seg til hverandre i den internasjonale filmfestivalverdenen, for å oppnå både økonomisk og ikke-økonomisk kapital (Bourdieu). Cannes og Berlin er stereotypisk ansett som den festivalen som er opptatt av ikke-økonomisk kapital, men i de siste årene har de sett verdien av å invitere kjendiser og kjente kommersielle internasjonale regissører. Dette skaper blest rundt festivalen slik at filmene i konkurranseprogrammet skal få oppmerksomhet fra den internasjonale pressen. På denne måten vil jeg hevde at Berlin og Cannes som filmfestivaler har noe felles med auraen til *Best Foreign Language* kategorien. Der filmene som deltar favner både økonomisk kapital (det kommersielle) og den ikke-økonomiske kapitalen (europeiske kunstfilmen).

I kriteriene for egnethet ser man at den kommersielle amerikanske mainstreamfilmen og den kunstneriske europeiske filmen skal møtes og blandes, og det kan være problematisk å produsere filmer som svarer til begge motstridende typer. Dette er en vanskelig balansekunst for alle komiteer rundt om i verden som har en ambisjon om å se en film fra sin egen nasjon konkurrere i de mest prestisjefulle filmkonkurransene i verden. Dette gjenspeiles i de 13 norske Oscar-kandidatene som jeg har diskutert i denne oppgaven.

Jeg har kartlagt at bredden er stor når det gjelder Oscar-kandidatenes form og innhold. Komiteen har sendt barnefilmer, kommersielle og mer kunstneriske filmer med ”New-Hollywood” estetikk, og til slutt filmer som går mot den europeiske kunstfilmen. Oscar-kandidatene er såpass ulike i form og innhold at det kreves brede definerte kategorier for å legge dem under en bestemt tendens. Slik skinner det ikke gjennom en Oscar-mal i diskusjonen av de 13 Oscar-kandidatene. Jeg har ikke kunnet spore et ensartet utvalg av filmer. Derfor er det interessant å se på forholdet mellom kriteriene, og om det er noen kriterier som er viktigere enn andre. Det er ingen av kriteriene som er konsekvent anvendt gjennom de 13 Oscar-kandidatene. Derfor er det relevant å spørre, er det noen av kriteriene som ser ut til å være mer prioritert i forhold til de andre? Er det at filmen skal skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen viktigere enn at man skal ta hensyn til de amerikanske preferansene?

For å diskutere dette nærmere, skal jeg først se på *Tyven, tyven* som representerte norsk film i Oscar da det var et dårlig år målt ut i fra den norske markedsandelen, som bare var på 7, 5 prosent. I pressemeldingen der de presenterte Oscar-kandidaten, ble *Himmelfall* fremhevet som den ene konkurrenten.³³ *Tyven, tyven* er som jeg diskuterte i kapittel 2 en svært kommersiell film. Den har et thrillerformat og følger den klassiske dramaturgien ganske tett. *Himmelfall* er ikke en spenningsfilm, det er et drama der vi følger karakterer som lider av en psykisk lidelse, slik berører filmen et tema som har vært populært i Oscar-sammenheng før (kapittel 3). *Himmelfall* skiller seg mer fra den amerikanske mainstreamfilmen sammenlignet med *Tyven, Tyven* på

³³ ”«Tyven, Tyven» på Oscar-raid” i *Aftenposten* 02.11.2002 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055004200211020064&serviceId=2> (lest 5/2-09)

grunn av at den har en annerledes narrativ oppbygning, men *Himmelfall* har likevel mulighet for å treffe preferansene til amerikanerne på grunn av temaet. *Tyven, Tyven* fikk en pris på en filmfestival i Würzburg og i Damascus. Disse festivalene er ikke veldig profilerte sammenlignet med Berlin, der *Himmelfall* deltok i Talent Campus-programmet. *Himmelfall* deltok også på Karlovy Vary International Film Festival og fikk *Variety's Critics' Choice* pris. I 2002 nedprioriterer de derfor kriteriet om å delta på utenlandske festivaler, og at den skal skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen. *Tyven, tyven* har flere kjennetegn som er forbundet med den amerikanske mainstreamfilmen. Slik ser man at dette året ble preferansene til amerikanerne tatt mest hensyn til.

I året etter når *Salmer fra kjøkkenet* representerte norsk film i Oscar, var det et bedre år for norsk film, da markedsandelen var på hele 18,2 prosent. *Buddy* fremheves som den sterkeste konkurrenten til *Salmer fra kjøkkenet* dette året.³⁴ *Salmer fra kjøkkenet* vant *Europa Cinemas Labell* i Cannes og deltok på mange europeiske festivaler. *Buddy* deltok også på mange utenlandske festivaler, men mottok ikke en pris av samme prestisje som *Salmer fra kjøkkenet*. *Salmer fra kjøkkenet* skiller seg fra den amerikanske mainstreamfilmen, det gjør ikke *Buddy* som har et kjent romantisk komedieformat i en klassisk dramaturgi. I dette året er derfor kriteriet om at filmen skal skille seg fra den amerikanske mainstreamfilmen mest relevant. Det samme gjelder suksessen på utenlandske festivaler. At de valgte *Salmer fra kjøkkenet* kan henge sammen med erfaringen som man kunne trekke fra det forrige året, da komiteen observert at *Mannen uten minne* ble nominert i kategorien, som *Salmer fra kjøkkenet* har noen likhetstegn med i formspråket.

I 2004 valgte de *Reprise* over *Den brysomme mannen*. *Den brysomme mannen* er mer stilisert, den har en innovativ stil og innholdet og meningen er spennende fortalt. Den fikk også en pris i ACID-programmet i Cannes. *Reprise* fikk priser på litt mindre profilerte festivaler som Istanbul, Rotterdam, Karlovy Vary og Toronto. *Reprise* er som jeg diskuterte i kapittel to en film som også kan karakteriseres som en europeisk kunsthjelm, men med færre trekk fra avante garde stilen sammenlignet med *Den*

³⁴ »«Salmer fra kjøkkenet» kjemper om Oscar» i *VG* 26.09.2003 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055016200309265271669&serviceId=2> lest 2/5-09

bryksomme mannen. Selv med noen forskjeller mellom filmene skiller begge seg fra den amerikanske mainstreamfilmen. Begge svarer slik til de to første kriteriene. Det kan derfor antas at det preferansene til amerikanerne ble avgjørende for hvilken film de sendte til slutt. Holst uttalte i intervjuet at *Den bryksomme mannen* hadde noen eksplisitte scener, knyttet til kroppslig ubehag som de antok ikke ville falle i smak for amerikanerne. *Reprise* derimot hadde noen referanser til den ”nye bølgen”. Komiteen antok derfor at *Reprise* ville bli tatt bedre i mot fordi den nye bølgen har vært populær i amerikansk filmkultur. (Eget intervju 08.04.09 Jan Erik Holst). I dette tilfellet kan man trekke den konklusjonen at preferansene til amerikanerne så ut til å ha forrang foran de to andre kriteriene, som i større grad blir tatt hensyn til med *Reprise* sammenlignet med *Den bryksomme mannen*.

Ut i fra disse tre årene kan vi se at de har prioritert ulike kriterier fra år til år. Som jeg har nevnt tidligere vil jeg allikevel hevde at noen av avgjørelser er begrunnet med hendelser som springer ut av tilfeldigheter. Som for eksempel på filmfestivalen i Toronto da noen henvendte seg til den norske komiteen og sa at *Reprise* måtte de sende til Oscar. På denne bakgrunn virker komiteens begrunnelser for å sende de rette filmene noe vilkårlig. Poppe nevner i artikkelen at lanserings-og salgsapparatet på Norsk Filminstitutt er lite utarbeidet og det trengs mer kompetanse om hvilke filmer som egner seg til Oscar og andre festivaler. Han viser til Danmark og Sverige som jobber på en helt annen måte med prosessen å bestemme hvilke filmer som har størst sjanse til å vinne Oscar. Lismoen påpeker også at Sverige og Danmark er flinkere til å hente penger fra andre land, for eksempel ved å hente inn co-produsenter fra utlandet. Hvis en ser på statistikken til Norge i Oscar sammenlignet med Danmark og Sverige får en bekreftet at de har klart å velge riktig filmer. I Oscar-historien har Sverige vunnet tre statuetter og vært nominert 14 ganger, og Danmark vunnet to og vært nominert sju ganger. I løpet av de 12 siste årene er Sverige nominert tre ganger, Danmark bare en.³⁵ Til sammen bekrefter dette at Danmark og Sverige har vært flinkere til å sende kandidater til Oscar enn Norge.

En annen grunn til at Sverige og Danmark har gjort seg mer synlig i Oscar sammenlignet med Norge, er at Norge ikke har den samme filmhistorien som

³⁵ "AwardsDatabase" i *Academy of motion arts and Sciences*
http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1241866071224

Danmark og Sverige. Vi har som jeg skrev i kapittel 2 hatt problemer med å bli lagt merke til internasjonalt sammenlignet med Danmark og Sverige. Vi har ikke regissører, produsenter eller skuespillere som lager filmer som er egnet for det internasjonale markedet.

Det har ikke vært produsert nok egnede filmer til at det er mulig å sende en film der kriteriene kan spores i hver eneste Oscar-kandidat. Den forklaringen samsvarer med Lismoens uttalelse i artikkelen ”Tror ikke Norge knekker Oscar-koden”: ”Vi mangler de djerve, grenseoverskridende filmene som påkaller oppmerksomhet ved sin originalitet, som skiller seg ut fra de ordinære mainstreamproduktene” Han mener Norge rett og slett ikke produserer filmer som er egnet til Oscar. Vi har ingen filmskapere som har den særegne stemmen som har en internasjonal appell i filmen. I denne sammenheng synes jeg Lismoens utsagn om at norsk film kun er for et nasjonalt publikum er for krast, og en kan for eksempel spørre om *Mannen uten minne* er mindre finsk enn *Salmer fra kjøkkenet* er norsk?

Elling ble nominert til Oscar i 2001, og *Elling* var et lyspunkt i norsk filmhistorie både med hensyn til nasjonal og internasjonal suksess. Til tross for de pessimistiske uttalelsene fra ulike folk fra bransjen, og den alminnelige lidelseshistorien i norsk filmhistorie, har norsk film evnen til å bli lagt merke til i utlandet ved å delta på den ”viktigste” kommersielle filmprisen i verden. En kan nevne andre viktige filmer som *Nord* (Langlo, 2009) som nylig fikk filmkritikerlagets pris i Berlin, og den vant på Tribeca film festival i USA for beste regissør. I 2007 fikk norske filmer 120 priser på små og store festivaler i utlandet, *Reprise* og *Den brysomme mannen* vant de mest profilerte.³⁶ Bak filmer som *Nord*, *Den brysomme mannen* og *Reprise* står regissører med særegne stemmer, de er fortalt med en fremtredende stil og mangler den kjente publikumsvennlige handlingen. Disse filmene hadde samtidig et lite marked i Norge. *Den brysomme mannen* hadde 30 934 besøkende på kino, *Reprise* 49 835 og *Nord* 36 480, og en kan dermed se at kunstnerisk suksess ikke kan måles i publikumstall på kino. Det kan på mange måter virke som noen norske regissører og produsenter må velge hvor filmen skal nå ut, enten nasjonalt eller internasjonalt. Vi har også sett at

³⁶ ”Men ingen slår Oscar- 120 priser utenlands til norske filmer i år” i *Aftenposten* 27.12.2007 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055004200712273944&serviceId=2> (lest 1/5-09)

det er mulig å treffe begge publikumsgruppene (*Elling*), men det kan virke vanskelig. Spørsmålene om hvordan og hvorfor vi skal gjøre oss bemerket i utlandet er spennende å diskutere, nå og i fremtiden. Spørsmålene ble behandlet i ”Veiviseren”, stortingsmeldingen om norsk film som ble lagt fram for stortinget i 2007. Det handler om det norske filmloftet, og denne planen sto nedskrevet: ”Det må også være en ambisjon for norsk filmproduksjon å vinne internasjonale filmpriser. Det norske markedet er lite. Det må satses på økt eksport av norske filmer for å styrke økonomien i produksjonsmiljøene”.³⁷

Dette er en viktig ambisjon for norsk film. I oppgaven har jeg funnet ut at det ligger prestisje i å vinne Oscar, men også i å være norsk Oscar-kandidat og Oscar-nominert. Komiteen på norsk filminstitutt beveget seg fra å velge den beste filmen, til å velge filmen som er mest egnet i 1996, da gikk opp for dem at filmer gjerne med et kjent fortellemønster hadde størst sjanse til å vinne i konkurransen. Denne egnetheten står ikke nedskrevet i noen konkrete kriterier. Jeg har allikevel klart å utskille tre diffuse kriterier på bakgrunn av uttalelser som er gjort under ulike utvelgelser de siste 12 årene. I den historiografiske analysen fant jeg ut at filmene samsvarer til at det ikke er noen konkret oscar-mal, de viser en stor variasjon i hensyn til estetikk, produksjon og publikumsreaksjoner. Majoriteten av Oscar-kanonen faller under en myttestruktur jeg har kartlagt i den norske filmhistorien; lidelseshistorien. Hvis det finnes en Oscar-mal, så ligger den mellom to forskjellige filmtradisjoner. En estetikk som *Elling* svarte til. Slik har instituttet klart å observere kriterier som utgjør en balansekunst som er problematisk å tilfredsstille. De fleste utvalgte har allikevel ikke klart å innfri denne balansen.

³⁷ ”Veiviseren ” i Kultur-og kirke departementet St.meld. nr. 22 (2006-2007)
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-/4.html?id=460762> (lest 1/5-09)

Bibliografi

Bøker

- Allen, Robert C & Gomery, Douglas (1985): *Film history: Theory and Practice*, McGraw-Hill: New York
- Altman, Rick (1999): *Film/genre*. BFI Publ: London
- Bakøy, Eva & Moseng, Jo Sondre (2008): *Filmanalytiske tradisjoner*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Bordwell, David (1989): *Making Meaning*. Harvard University Press: Cambridge Massachusetts
- Bordwell, David (2006): *The way Hollywood tells it: story and style in modern movies*. University of California Press: Berkeley: California
- Bordwell, David & Thompson, Kristin & Staiger, Janet (1985): *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. Routledge & Kegan Paul: London
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften.*; oversatt av Annick Prieur ; etterordet er oversatt av Theo Barth. Pax: Oslo
- Bourdieu, Pierre (1996): *Symbolsk makt : artikler i utvalg / Pierre Bourdieu ; oversatt av Anick Prieur*. Pax: Oslo
- Bourdieu, Pierre (1996): *The rules of art: genesis and structure of the literary field*. Polity Press: Cambridge
- Cowie, Peter (1992): *Scandinavian cinema : a survey of the films and film-makers of Denmark, Finland, Iceland, Norway and Sweden*. Tantivy Press: London
- Cowie, Peter (1999): *Straight from the heart : modern Norwegian cinema 1971-1999*. Norwegian Film institute Kom forlag AS: Oslo Kristiansund
- Cowie, Peter (2005): *Cool and crazy: Modern Norwegian Cinema 1990-2005*. FilmInstitute: Oslo
- Evensmo, Sigurd (1967): *Det store tivoli*. Gyldendal: Oslo
- English, James F (2005): *The economy of prestige: prizes, awards, and the circulation of cultural value*, Harvard University Press: Cambridge
- Fossheim, Hallvard J. (1999): *Filmteori: en antologi*. Pax: Oslo
- Hancke, Øivind & Iversen, Gunnar & Aas, Nils Klevjer (2004): *"Bedre enn sitt rykte": En liten norsk filmhistorie*. Norsk Filminstitutt: Oslo

Holst, Jan Erik (2006): *Det lille sirkus : et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006*. Norsk Filminstitutt: Oslo

Krutnik, Frank (1991): *In a lonely street, film noir, genre, masculinity*, Routledge: London & New York.

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

Neale, Steve (2000): *Genre and Hollywood*. Routledge: London & New York

Schiefloe, Per Morten (2003): *Mennesker og samfunn : innføring i sosiologisk forståelse*, Fagbokforlaget: Bergen

Scmidt, Gunn E & Tukec, Oliver (2008): *100 norske filmer du må se*. Orion: Oslo

Smith, Murray (1995): *Engaging characters: Fiction, Emotion and the Cinema*, Oxford University Press Inc: New York

White, Hayden (2003): *Historie og fortelling : utvalgte essay* Pax Forlag A/S: Oslo

Essays og kapitler:

Holst, Jan Erik: "Norsk spillefilms historie i kortversjon" i Nistad, Einar & Meyn, Ida (1999): *Drømmen om de levende bilder : artikkelsamling i anledning åpning av Filmmuseet*. Filminstituttet: Oslo

Larsen, Leif Ove (2008): *Hva er sjangeranalyse?* i Bakøy, Eva & Moseng, Jo Sondre: *Filmanalytiske tradisjoner*. Universitetsforlaget: Oslo

Myrstad, Anne Marit (2009): "Filmhistoriografiske perspektiver" i Brinch, Sara & Gjelsvik, Anne: *Veier tilbake: Filmhistoriske perspektiver filmhistoriske perspektiver : festskrift i anledning Gunnar Iversens 50-årsdag 18. januar 2009*. Høyskoleforlaget: Kristiansand

Smith, Murray (1999): "Endrede tilstander, karakterer og følelsesmessig respons i film". i Fosshem, Halvard J: *Filmteori. En antologi*. Pax forlag A/S: Oslo

Solum, Ove (1997): "Veiviserne" i Iversen, Gunnar & Solum: *Nærbilder. Artikler om norsk filmhistorie*. Universitetsforlaget: Oslo

Vincendeau, Ginette : "Hijacked" i *Sight and sound* 1993 nr 3.

Artikler, anmeldelser og årsrapporter:

Agenda- Programserie på NRK "Hvorfor er norsk film så dårlig. Fjernlånkopi.
22.09.1998

Alver, Erik: "Fornytt tillit" i *Dagbladet* 03.04.2008 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072008040308048748&serviceId=2> (besøkt første gang 12/12-08)

Bakke, Sven Ove: "Millionbeløp må til for å vinne" I *Dagbladet* 13.02.2002
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055007200202130062&serviceId=2> (besøkt første gang 2/2-09)

Bøe, Grethe: "Kvinner i norsk film. Igjen". i *VG*. 01.03.09
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550162009030133739030&serviceId=2> (besøkt første gang 22/3-09)

Engelstad, Audun: "Hva sier en filmliste?" i *Dagbladet* 16.08.2007
http://www.dagbladet.no/kultur/2007/08/16/508992.html#comments_container
(besøkt første gang 5/1-09)

Faldalen, Jon Inge: "Kjærlighet og tilfeldighet" i *Rushprint* Årg. 39, nr 3 (2004), s.
16-17. (besøkt første gang 2/2-09)

Fehr, Anne-Lise Von Der: "«Salmer fra kjøkkenet» kjemper om Oscar" i *VG*
26.09.2003 <https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055016200309265271669&serviceId=2> (besøkt første gang 1/3-09)

Frobenius, Nikolaj: "Hva er bra med norsk film"? i *Dagbladet* 15.05.2006
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072006051506053363&serviceId=2> (besøkt første gang 4/4-09)

Frobenius, Nikolaj: "Oppgitthetens enemerker" i *Dagbladet* 28.10.2006
<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/28/481097.html> (besøkt første gang 3/3-09)

Hagen, Gunnar Sohlberg: «Reprise» Oscarkandidat" I *Dagbladet* 30.09.2006
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072006093006074691&serviceId=2> (besøkt første gang 19/2-09)

Hansen, Lars Ditlev: "Men ingen slår Oscar- 120 priser utenlands til norske filmer i år" i *Aftenposten* 27.12.2007

<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055004200712273944&serviceId=2> (besøkt første gang 1/5-09)

Hansen, Lars Ditlev: ”«Tyven, Tyven» på Oscar-raid” i *Aftenposten* 02.11.2002
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055004200211020064&serviceId=2> (besøkt første gang 5/2-09)

Iversen, Gunnar: ”Av og for menn” i *Dagbladet* 15.02.2009
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550072009021509039907&serviceId=2> (besøkt første gang 21/3-09)

Kløvstad, Cecilie: ”Film med bred appell” i *Dagbladet* 29.01.2008
<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/01/29/525273.html> (besøkt første gang 1/2-08)

Langballe, Birgitte: ”Godt år på norske kinoer” i *Film og kino* 02.01.09
<http://www.filmweb.no/filmogkino/incoming/article183938.ece> (besøkt første gang 2/4-09)

Lavik, Erlend: ”«The way Bordwell tells it»: om klassisk og post-klassisk Hollywoodfilm” i *Norsk medietidsskrift* 2006. Nr 3
<http://www.idunn.no/?marketplaceId=2000&languageId=1&siteNodeId=2571512> (besøkt første gang 20/3-09)

Lismoen, Kjetil: ”Cannes 2008” i *Rushprint* 43. Årgang 03/2008 (Besøkt første gang 1.4.09)

Løchen, Kalle: ”Form og følelse” i *Film og Kino* ukjent dato
<http://www.filmweb.no/tidsskriftet/article107368.ece> (besøkt første gang 20/3-09)

Maslin, Janet: ”Forrest Gump (1994) July 6, 1994 *FILM REVIEW*; Tom Hanks as an Interloper in History” i *New York Times* 06.07.1997
http://movies.nytimes.com/movie/review?_r=1&res=9F02EFDB1F3CF935A35754C0A962958260&scp=3&sq=forrest%20gump&st=cse (besøkt første gang 24/11-08)

Møllerop, Karen Moe: ”Er dette Norges 4. viktigste film?” i *Dagbladet* 25.07.2007
<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/07/25/507079.html> (besøkt første gang 1/2-09)

Norsk filminstitutt: Årsmelding 2001
<http://www.nfi.no/omnfi/arsmeldinger/2001/vedlegg.html#e> (besøkt første gang 1/12-08)

Olsen, Trygve Aas: ”Norsk films framtid. Hva må til for å skape norske filmsuksesser?” i *Dagbladet* 26.08.2000.
<http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001000047965&tag=item&words=norsk%3Bfilms%3Bframtid> (besøkt første gang 21/1-09)

- Oppebøen, Ingrid: "Jakter på Oscar" i *NRK* 15.11.2002
<http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.531172> (besøkt første gang 2/4-09)
- Rafto, Egil: "Onkel Oscar" i *Bergens Tidende* 1.04.1989
(papirutgave på *NFI*)
- Skodje, Hanne Tenfjord: "Redd for "åndssvake" roller" i *Aftenbladet* 19.09.2008
<http://www.aftenbladet.no/underholdning/article699344.ece> (besøkt første gang 26/11-08)
- Stokka, Pål: "Slik vinner du en Oscar" i *Dagbladet* 05.12.2008
<http://www.dagbladet.no/2008/12/05/kultur/film/oscar/3941126/> (besøkt første gang 8/12-08)
- Usignert: "AwardsDatabase" i *Academy of motion arts and Sciences*
http://awardsdatabase.oscars.org/ampas_awards/DisplayMain.jsp?curTime=1241866071224 (besøkt første gang 2/9-08)
- Usignert: "Elling" i *Variety*
<http://www.variety.com/profiles/Film/main/142302/Elling.html?dataSet=1&query=elling+petter#Awards> (besøkt første gang 1/12-08)
- Usignert: "LEDER norsk filmbølge" I *Dagbladet* 11.08.2003
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=055007200308110068&serviceId=2> (besøkt første gang 2/4-09)
- Usignert: "Norsk film bedre i utlandet" I *Stavanger Aftenblad* 16.01.2003:side 41
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=0550192003011620030116000008190249&serviceId=2> (besøkt første gang 4/4-09)
- Usignert: "Tror ikke Norge knekker "Oscar-koden" i *Bergens Tidende* 28.04.2009
<https://web.retriever-info.com/services/archive.html?method=displayDocument&documentId=05500520090428711232&serviceId=2> (Besøkt første gang 28.04.2009)
- Ursin, Lars Holger: "Vanskelig å anmelde norsk" i *Bergens Tidende* 04.01.2009
<http://www.bt.no/bergenpuls/tv/article684236.ece> (besøkt første gang 2/2-09)
- "Veiviseren " i *Kultur-og kirke departementet* St.meld. nr. 22 (2006-2007)
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-4.html?id=460762> (besøkt første gang 1/5-09)
- Vik, Sissel: "Brakte et nytt, "polskinspirert" billedspråk inni norsk film". I *Dagbladet* 04.08.2007
<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/08/03/507906.html> (besøkt første gang 2/2-09)
- Årsheim, Turid: "Hva er en god Oscar-kandidat" i *Rushprint* 30.09.2005
<http://rushprint.no/2005/9/hva-er-en-god-oscar-kandidat> (besøkt første gang 12/2-09)

Intervjuer:

Gjerdrum, Finn, Produsent. 14.04.2009. *Paradox*

Holst, Jan Erik: Redaktør, 08.04.2009. *Norsk Filminstitutt*

Epost-korrespondanse:

Holst, Jan Erik Holst: Redaktør. 28.04.2009. *Norsk Filminstitutt*

Filmografi:

Almodovar, Pedro: *All about my mother* (1999)

Altman, Robert: *Short Cuts* (1993)

Anderson, Paul Thomas: *Magnolia* (1999)

Cameron, James: *Titanic* (1996)

Caprino, Ivo: *Flåklypa Grand Prix* (1975)

Carlmar, Edith: *Den store barnedåpen* (1949)

Demme, Jonathan: *Philadelphia* (1993)

Diesen, Trygve Allister: *Tyven, Tyven* (2002)

Einarson, Oddvar: *X* (1987)

Faldbakken, Stefan: *Uro* (2006)

Fellini, Federico: *La Strada* (1954)

Gaup, Nils: *Kautekeino opprøret* (2008)

Gaup, Nils: *Veiviseren* (1987)

Gustavson, Erik: *Weekend* (2000)

Hamer, Bent: *Eggs* (1995)

Hamer, Bent: *Factotum* (2005)

Hamer, Bent: *O'Horten* (2008)

Hamer, Bent: *Salmer fra kjøkkenet* (2003)

Hanson, Curtiz: *L.A Confidential* (1997)

Heier, Hilde: *Suffløsen* (1998)

Heyerdahl, Thor: *Kon-Tiki* (1950)

Holst, Marius: *Ti kniver i hjertet* (1994)

Holst, Marius: *Blodsband* (2007)

Hicks, Scott: *Shine* (1996)

Ibsen, Tancred: *Den store barnedåpen* (1938)

Jackman, Pål: *Detektor* (2000)

Jensen, Knut Erik: *Stella Polaris* (1993)

Jeunet, Jean Pierre: *Amelie* (2001)

Johnsen, Sara: *Vinterkyss* (2005)

Langlo, Rune Denstad: *Nord* (2009)

Leikanger, Stein: *Da jeg traff Jesus med sprettert* (2000)

Levinson, Barry: *Rain man* (1998)

Lian, Torun: *Bare skyer beveger stjernene* (1998)
Lien, Jens: *Den brysomme mannen* (2006)
Madden, John: *Shakespeare in love* (1998)
Marshall, Penny: *Big* (1988)
Molan, Hans Petter: *Kjærlighetens kjøtere* (1995)
Nesheim, Berit: *Søndagsengler* (1996)
Nielsen, Christopher: *Slipp Jimmy fri* (2006)
Nolan, Christopher: *Memento* (2000)
Næss, Petter: *Absolutt blåmandag* (1999)
Næss, Petter: *Elling* (2001)
Næss, Petter: *Tatt av kvinnen* (2007)
Olin, Margareth: *Dei mjuke hendane* (1998)
Ommundsen, Arlild Østin: *Mongoland* (2001)
Poppe, Erik: *De usynlige* (2008)
Poppe, Erik: *Hawaii Oslo* (2004)
Rønning, Joachim & Sandberg, Espen: *Max Manus* (2008)
Sand, Aune: *Dis* (1995)
Sant, Gus Van: *Good will hunting* (1997)
Scorsese, Martin: *Shine A Light* (2008)
Skauen, Arne: *Ni liv* (1958)
Skjoldbjærg, Erik: *Insomnia* (1997)
Skouen, Arne: *Gategutter* (1949)
Skouen, Arne: *Ni liv* (1957)
Sletaune, Pål: *Budbringeren* (1997)
Sletaune, Pål: *Amatørene* (2001)
Sletaune, Pål: *Naboer* (2005)
Solum, Ola: *Orions belte* (1985)
Spielberg, Steven: *Saving Private Ryan* (1998)
Stiller, Ben: *Tropic Thunder* (2008)
Strand, Erik Richter: *Sønner* (2006)
Tanovic, Danis: *No man`s land* (2001)
Tarantino, Quentin: *Pulp Fiction* (1994)
Trier, Joachim: *Reprise* (2006)
Tykwer, Tom: *The International* (2009)
Tyldum, Morten: *Buddy* (2003)
Ullmann, Liv: *Kristin lavrandsdatter* (1995)
Vikene, Gunnar: *Himmelfall* (2002)
Wirkola, Tommy: *Død snø* (2009)
Zemeckis, Robert: *Forrest Gump* (1994)

Vedlegg 1: Liste over de norske Oscar-kandidatene fra 1996-2008, og oversikt over priser på utenlandske festivaler og publikumstall.

1996: *Søndagsengler* regissert av Berit Nesheim: Handler om en generasjon som gjennomlevde puberteten i en tid da nesten alt var synd. Maria vil bort fra kirkegjengerlivet og ut i 50-tallsungdomsliv. Maria vil tro på en gud som er stolt av sitt skaperverk.

Besøkstall: 94 906

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Festival du Cinema Nordique, Rouen, Frankrike
Beste kvinnelige skuespiller: Marie Theisen
- Publikumsprisen
Cinequest San José Film Festival, USA
Special Jury Award Best Feature
Audience Favorite Choice Award
- Noorderlicht, Belgia
Beste kvinnelige skuespiller: Marie Theisen
Special Prize of the Jury
- Flanders International Film Festival, Ghent, Belgia
Special Prize of the Jury

1997: *Budbringeren* regissert av Pål Sletaune: Handler om en Roy som jobber som postmann. Han er frekk og uetisk og ved tilfældigheter kommer han i vanskeligheter når han finner nøkkelen til en døv dame i postkassa og laser seg inn hos henne.

Besøkstall: 131 504

Priser på utenlandske filmfestivaler(ibid):

- Cannes International Film Festival, Frankrike
- Kritikerukens spillefilmpris (Prix Mercedes-Benz),
FF 50.000 til regissør og FF 50.000 til distributør
- Napoli Film Festival, Italia
Grand Prix of the Jury
- Flanders International Film Festival, Ghent, Belgia
Prize of the Flemish Community for the Best Director
Silver Spur 1997
- Tokyo International Film Festival, Japan
Tokyo Silver Prize, ¥ 10.000.000
- Stockholm International Film Festival, Sverige
FIPRESCI-prisen i kategorien Northern Lights
- São Paulo International Film Festival
Special Mention Award
- Travelling - Rennes Film Festival
Prix du Jury

1998: *Bare skyer beveger stjernene* regissert av Torun Lian: Handler om Maria som mister sin lillebror av kreft. På grunn av dette får moren depresjoner og Maria må flytte til besteforeldrene. Der møter hun Jakob som hjelper henne gjennom sorgprosessen.

Besøkstall: 126 250

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Festival du Cinema Nordique, Rouen, Frankrike
Publikumsprisen (Prix du Public)
- Beste kvinnelige skuespiller: Thea Sofie Rusten
- International Festival of Films for Children Ale Kino, Polen
International Jury:
Best Film
Best Actress: Thea Sofie Rusten
Best Script
Best Photography
CIFEJ prize
- Children's Jury: Marcin-prize
- Sochi International Film Festival, Russland
Best Actress: Thea Sofie Rusten

1999: *Suffløsen* er regissert av Hilde Heier: Handler om suffløsen Siv som blir forelsket i den fraskilte legen Fred og gifter seg. Det ender opp i ulykkelighet når ekskona og barna tar for stor plass i ekteskapet deres. Hun søker tilflukt i musikken og jobben.

Besøkstall: 38 193

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Shanghai International Film Festival, Kina
Silver Cup

2000: *Da jeg traff Jesus med sprettert* er regissert av Stein Leikanger: Handler om da Odd Børretsen var barn. Handlingen er satt til 1930-tallet og Oddemann bor i utkanten av Oslo på en gård sammen med familien. Det blir fortalt om den verden Odd levde godt i som barn, og hans velkjente stemme følger filmen hele veien.

Besøkstall: 140 138

Ingen priser

2001: *Elling* er regissert av Petter Næss: Handler om Kjell-Bjarne og Elling som kommer fra en skjernet tilværelse på Brøyenes behandlingshjem og plutselig skal klare seg selv i en trygdeleilighet på majorstuen i Oslo. Begge sliter med engstelse og angst, derfor blir ikke alt like enkelt.

Besøkstall: 749 810

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Andreas-pris-juryen: Spesiell heder
- San Sebastian. Young Audience Award. Mention from New Directors Award-Jury
- Nordische Filmtage Lübeck, LN Audience Prize, Church Prize
- Forum du Cinema Européen de Strasbourg
- Don Quiote-prisen frå den Internasjonale Filmklubborganisasjonen
- Stockholm International Film Festival, Best Nordic Film, Best Script
- International Film Festival Mannheim-Heidelberg, Cinema Owners recommendaton for theatrical release in Germany
- -Black Night Film Festival, Tallinn
- The Scandinavian Films' award of DKK 50 000 for the Baltic distribution of a Nordic film went to Petter Næss' film Elling

2002: *Tyven, tyven* er regissert av Trygve Allister Diesen: Handler om en ung far som av fortvilelse av å ikke se sin datter kidnapper henne og rømmer. Gjennom reisen finner far og datter tonen igjen samtidig som de blir jaget av familien og politiet. Han blir til slutt pågrepet, men resulterer likevel i at han kan møte datteren sin igjen. Når det kommer frem at moren har løyet om overgrep for å få full foreldrerett for datteren. Besøkstall: 15 401

Priser utenlandske festivaler:

- Internationalen Filmwochenende Würzburg: Audience Award
- 2003: Damascus International Film Festival: Best Actors
Jørgen Langhelle and Vera Rudi

2003: *Salmer fra kjøkkenet* regissert av Bent Hamer: Handler om at Hemmes forskningsinstitutt sender observatører til den vesle bygda Landstad der de vil at de skal studere enslige menns kjøkkenrutiner. Vi følger Folke som studerer Isak. Folke finner ut av at han liker Isaks selskap og omvendt. Besøkstall: 107 507

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Cannes International Film Festival, Quinzaine: Europa Cinemas Label
- Distribution prize to 52 countries, Quinzaine: Regard Jeune Prize
- Festival Paysages de Cinéastes, Chatenay-Malabry, France: Audience Award and Best Photographer: Philip Øgaard
- Copenhagen International Film Festival, Denmark: Golden Swan: Best Director
- Cinessonne Film Festival, France: Le Prix Etudiants
- Ghent International Film Festival: Script Award
- Sao Paulo International Film Festival, Brasil: Jury Award, Best Director
- Valladolid International Film Festival: Best Director of Photography Award to Philip Øgaard, Special Jury Prize, Silver Spike
- Nordische Filmtage Lübeck, Germany: Baltic Film Prize

2004: *Hawaii Oslo* er regissert av Erik Poppe: Det er tre forskjellige hovedhistorier som til slutt møtes i en trafikkulykke. Det er forskjellige hovedkarakterer i historiene, men bi-karakterene går på tvers av historiene. Bi-karakterene knytter historiene sammen som til syvende og sist handler om kjærlighet.

Besøkstall: 181 219

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Academy Award: Norwegian Entry Best Foreign Language Film
- Festroia, Portugal: Best Director, Silver Dolphin to Erik Poppe, Special Mention to Hawaii, Oslo
- Riga Nordic Film Days: Audience Award, TVNets Special Award

2005: *Vinterkyss* er regissert av Sara Johnson: Handler om den svenske legen Viktoria som kommer til en liten bygd på Østlandet. To jenter finner et lik i veikanten og det mistenkes at han har blitt kjørt over av en snøplog. Viktoria får rollen som legen i etterforskningsarbeidet samtidig som hun innleder et forhold til plogføreren. Dette viser seg senere å bli problematisk, når det samtidig avdekkes litt etter litt at det er en tung sorgprosess hun i tillegg må sloss seg igjennom.

Besøkstall: 35 384

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Received 2005 Brussels Festival of European Film: Best Actress Award to Annika Hallin
- AFI Fest, Los Angeles, USA: Grand Jury Prize
- Jurors: Actress Tamlyn Tomita; DP Wally Pfister; Film Critic Jean Oppenheimer
- Cinequest - San Jose Film Festival: Global Vision Award
- Roma independent Film Festival: New Vision Award

2006: *Reprise* er regissert av Joachim Trier: Handler om Philip og Erik som her ambisjoner om å være forfattere. De er veldig ressurssterke men møter hver sine problemer før de når sine mål. Dette er en film som gjør noen tidshopp, fra nåtid til fortid og fremtid, som handler om hvordan Philip og Erik etterstreber på hver sin måte for å finne sin egen identitet.

Besøkstall: 50 560

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Received Karlovy Vary International Film Festival: Crystal Globe for Best Director og Don Quijote Award from FICC (International Federation of Film Societies)
- Toronto International Film Festival: Diesel Discovery Award
- London International Film Festival: FIPRESCI nomination
- Premiers Plans, Anger: Prix de la Creation Musicale
- International Film Festival Rotterdam: Young People's Jury Award
- Göteborg International Film Festival: Bergman Award Nomination
- Nordic Film Festival, Rouen: Audience Award, Grand Prix Award, Le Deuxième souffle Award
- NATfilm Festival, Denmark: Critics' Award

- Istanbul International Film Festival: Grand Prize "Golden Tulip"
- European Cinema Festival of Lecce: Best Film: Golden Olive Tree, Screenplay, Audience Award, Best Editing
- Milano Film Festival, Italy: Winner of the feature film competition
- Umeå International Film Festival, Sweden: Honorable Mention
- Riga Nordic Film Days, Latvia: Audience Award

2007: *Tatt av kvinnen* er regissert av Petter Næss: Handler om en mann som egentlig lever i en ganske stuslig tilværelse helt til Marianne dukker opp og preger livet hans med hennes spontane innfall. Han har store problemer med å overbevise seg selv om at det er slik kjærligheten er, men får hjelp av svømmekompisen sin. Han klarer etter til slutt å bryte med forholdet til Marianne og drar til Frankrike for å oppsøke den store kjærligheten.

Besøkstall: 165 957

Priser på utenlandske filmfestivaler:

2007 Hollywood Film Festival: Discovery Award for Best Film

2008: *O`Horten* er regissert av Bent Hamer: Handler om Odd som hele sitt liv har vært lokfører. Vi følger han inn i en pensjonisttilværelse som han har vanskeligheter med å tilpasse seg med.

Besøkstall: 11 589

Priser på utenlandske filmfestivaler:

- Flanders International Film Festival Ghent, Belgia: Best Director
- IFF "Tomorrow", Moscow, Russia: Best Screenplay, Blog Award (audience award, voted by blog users)
- European Film Award: Nomination: Best Sound Design to Petter Fladeby
- Fantasporto, Portugal: Best Director

Besøkstall er hentet fra: "Nøkkeltall for norske kinofilmer 1994-Dags Dato"

<http://www.filmfondet.no/iCM.aspx?PageId=6>

Besøkstallet på *O`Horten* er hentet fra *Film & Kino*, Årsmelding 2007

<http://www.filmweb.no/filmogkino/publikasjoner/article166175.ece>

Vedlegg 2: Intervjuguide med Jan Erik Holst og Finn Gjerdrum

Navn: Finn Gjerdrum

Sted: Høgskolen i Lillehammer

Dato: 14.4.2009

Del 1.

Generelt om Oscar og prestisje

- Hvordan vil du vurdere en Oscar-nominasjon opp mot hovedprogrammet i Cannes, Venezia, Berlin. Kan du si noe om statusen for Oscar-konkurransen?

- Har du noen forestillinger om hva slags filmer som er egnet til *Best Foreign Language* kategorien?

- Har du også hørt at det er pensjonister som stemmer frem de nominerte i *Best Foreign Language* kategorien?

- Kan du si litt mer om hva det betyr å bli påmeldt fra her i Norge?

- Tror du det er like viktig for de andre landene som deltar i *Best Foreign Language* kategorien å være nominert, eller vinne Oscar?

- Hva slags betydning har Oscar i forhold til, en kåring av Norges beste film, som Amanda-prisen eller kritikerprisen?

Del 2.

Produsentens perspektiv

- Hvordan tror du norske produsenter vurderer en Oscar-nominasjon? Er det noe dere ser mot når dere produserer en film?

- Hva var reaksjonen deres når *Hawaii Oslo* ble den norske Oscar-kandidaten? Hvordan foregikk samarbeidet deres med norsk filminstitutt?

- Hva slags kostnader var det du som produsent måtte ut med? Eller var det norsk filminstitutt som sto for alle kostnader?

- Hadde dere forventninger om at dere skulle bli nominert blant de fem, med *Hawaii Oslo*?

- Deltok du mye i markedsføringen USA?

- Hadde dere forventninger om at *Hawaii Oslo* skulle bli Norsk Oscar-kandidat?
- Var det noen egenskaper ved filmen som dere fokuserte på for å markedsføre den. Om det var spennende fortellerform eller at den stammer fra en annen kultur etc. Var det noe som ble ekstra fokusert på?
- Det som ligger rundt Oscar, penger og sånn. Er det noen produsenter som ville sagt neitakk, jeg vil ikke være Oscar-kandidat?
- Er produsentselskapet avhengig av å ha midler?

Intervjuguide Jan Erik Holst.

Sted: Telefonintervju

Dato: 08.04.09

Del 1

Kriterier

- Har dere bestemte kriterier når dere velger ut en Oscar-kandidat?
- Jeg har observert noen begrunnelser, når dere har sendt ut pressemelding om hva slags vesenstrekk dere legger vekt på når dere har valgt kandidaten.
- Det ene kriteriet er at den burde være en suksess på andre utenlandske festivaler (som du nevner i anledning *Tatt av kvinnen*. Nfi.no)
- Det andre kriteriet er at filmen kulturelt skiller seg fra den amerikanske mainstream-filmen,
- Det tredje angår om det matcher akademi-medlemmenes antatte preferanser. (De to andre nevnes anledning *Vinterkyss*)
- Kan du bekrefte disse kriteriene? Eller utdype?
- Hvorfor valgte dere for eksempel *Reprise* istedenfor *Den brysomme mannen*?
- Siden det er tre barne-og ungdomsrettede filmer. *Søndagsengler*, *Da jeg traff Jesus med sprettert* og *Da skyer beveger stjernene*, har dere noen forestillinger om at det funker i Oscar?

Del 2

Virksomheten og utvikling

Du skriver i boken din "Det lille sirkus" at det ble ekstra fokusering på utenlandsarbeidet i 1996 da *Søndagsengler* ble nominert. Kan du si noe om det?

- Hva fungerte før og etter 1996, og hvem bestemte?

- Hvilke strategier og grep gjør dere på utenlandsavdelingen etter at en film har blitt plukket ut til å være Oscar-kandidat?

Del 3

Markedsføring av Oscar-kandidaten

- Hvem har ansvaret for å markedsføre filmen fra den blir påmeldt?

- Hva er produsentens ansvar?

- Hva er konsulentenes i USA sitt ansvar? Hva forventer dere av de?

- Hvis det er noen som viser ekstra ressurser i produsentrollen, har det noe å si for hvem dere sender til Oscar? For eksempel: *Reprise* Vs *Brysomme mannen*?

- Hvorfor hadde så mange troa på at *Hawaii Oslo* skulle vinne?

- Har du en mislykket og vellykket historie å fortelle i henhold til hvordan en film har blitt markedsført?

- For eksempel så fikk *Vinterkyss* en pris på filminstituttet i USA for beste utenlandske film, med et nokså lite produksjonsselskap i ryggen. Hva var det som ble gjort riktig der for at det skulle skje?

Del 4

Utvikling

- Er det noen valg som dere har foretatt som dere har vurdert om var feil i løpet av denne tolv-års perioden?

- Husker du noen erfaringer i perioden 1996-2008 som dere tok med dere videre, som utvalgelseskomiteen?

- **Til slutt** hvordan vil du vurdere en Oscar-nominasjon- opp mot hovedprogrammet i Cannes, Berlin eller Venezia. Kan du si noe om statusen for Oscar-konkurransen?

Vedlegg 3: Liste av de 15 mest betydningsfulle filmene i Norge

1. *Budbringeren*, Pål Sletaune (1997)
2. *Insomnia*, Erik skjoldberg (1997)
3. *Reprise*, Joachim Trier (2006)
4. *Salmer fra kjøkkenet*, Bent Hamer (2003)
5. *Veiviseren*, Nils Gaup (1987)
6. *Kjærlighetens kjøtere*, Hans Petter Moland (1995)
7. *Mongoland*, Arild Østin Ommundsen (2005)
8. *Eggs*, Bent Hamer (1995)
9. *X*, Oddvar Einarson (1987)
10. *Orions belte*, Ola Solum (1985)
11. *Slipp Jimmy fri*, Christopher Nielsen (2006)
12. *Dei mjuke hendene*, Margareth Olin (1998)
13. *Ti kniver i hjertet*, Marius Holst (1994)
14. *Den brysomme mannen*, Jens Lien (2006)
15. *Stella Polaris*, Knut Erik Jensen (1993)