

KLASSISK STIL OG FORTELLING

EN ANALYSE AV

SYV DAGE FOR ELISABETH,

BRA MENNESKER,

SANGEN TIL LIVET &

HEKSENETTER

MASTEROPPGAVE I MEDIEVITENSKAP

INSTITUTT FOR MEDIER OG KOMMUNIKASJON

UNIVERSITETET I OSLO

ØISTEIN S. REFSETH

2009

SYNOPSIS

Masteroppgaven ”Klassisk stil og fortelling – en analyse av *Syv dage for Elisabeth, Bra mennesker, Sangen til livet* og *Heksenetter*” er en beskrivelse og analyse av stil og fortelling i fire norske filmer laget mellom 1927 og 1954. Målet for analysen er å undersøke hvordan filmene forholder seg til den klassisk fortellende filmens normer, eksemplifisert av hollywoodparadigmet som hadde sin ubestridte storhetstid i samme periode. Oppgaven bygger på neoformalistisk filmteori og plasserer seg innenfor feltet estetisk filmhistorie.

ABSTRACT

The Master’s thesis ”Classical style and storytelling – an analysis of *Syv dage for Elisabeth, Bra mennesker, Sangen til livet* and *Heksenetter*” is a description and analysis of style and storytelling in four Norwegian films made between 1927 and 1954. The analysis aims to understand how the films relate to the norms of classical narrative film, exemplified by the Hollywood paradigm, which dominance was at its peak during the same period. The thesis is based on neoformalist film theory and belongs to the tradition of aesthetic film history.

STOR TAKK TIL

Veileder Ove Solum (vår og høst 2009)

Arbeidsgiver Arthaus (og gode kollegaer Svend, Unnur og Anne Marte) som har gjort det mulig for meg å skrive oppgaven ved siden av jobben

Håvard Oppøyen ved Nasjonalbiblioteket og Jan Langlo ved Norsk filminstitutt

Kollokviegruppa med Jon Inge "It's a Sinding" Faldalen, Gry Cecilie Rustad, Haakon Berg Johnsen og Aleksander Huser

Korrekturleser Anne Marte Nygaard

Tålmodig kjæreste og stor hjelp i arbeidet Torkell Sætervadet

INNHold

1. INNLEDNING	4
2. KILDER OG LITTERATUR	8
3. HISTORIEN OM FILMHISTORIE	10
4. LEIF SINDING OG KLASSISK FORTELLENDE FILM	16
5. DEN KLASSISK FORTELLENDE FILMENS STIL OG FORTELLING	22
6. FORTELLING	22
7. STIL	26
8. SYV DAGE FOR ELISABETH (1927)	32
9. BRA MENNESKER (1937)	48
10. SANGEN TIL LIVET (1943)	65
11. HEKSENETTER (1954)	84
12. DE FIRE FILMENES Plass I SINDINGS FILMOGRAFI	101
13. KONKLUSJON	103
REFERANSER	106
VEDLEGG: LEIF SINDINGS FILMOGRAFI	110

1. INNLEDNING

Denne oppgaven handler om fire filmer: *Syv dage for Elisabeth* (1927) er en lystig stumfilm om en ung pikes dramatiske påskeferie. *Bra mennesker* (1937) er en folkelig satire basert på Oskar Braatens stykke. *Sangen til livet* (1943) er et melodrama laget under okkupasjonen av Norge. *Heksenetter* (1954) er et ekspresjonistisk sjeledrama om krigens ødeleggende virkning på mennesket.

Filmene har én ting til felles: De er regissert av den norske filmskaperen Leif Sinding (1895 – 1985) og alle er laget innenfor en periode i filmhistorien hvor Hollywood hadde sin ubestridte storhetstid. De amerikanske studioene produserte i denne perioden filmer med en distinkt og homogen stil som med sin gjennomslagskraft og stabilitet med rette kan kalles *den klassisk fortellende filmen* (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 3). Dette paradigmets stil og fortellemåte fungerer fremdeles i dag som en norm for hvordan en ”ordentlig” spillefilm skal være. Denne normen måtte også filmskapere i Norge forholde seg til når spillefilmproduksjonen her til lands fikk sin spede begynnelse på 1920-tallet.

Oppgavens mål er å analysere de fire filmenes stil og fortelling for å se hvordan de forholder seg til den klassisk fortellende filmens normer. At filmene er svært ulike i innhold og at de er laget i hvert sitt tiår, gjør det interessant å se om de ulike periodene påvirker filmskaperens valg. At regissør Leif Sinding er blant norsk films første generasjon filmskapere og blant de få i norsk filmhistorie har en karriere som strekker seg over mange år, gjør han til et spennende valg for analysefilmer. Disse filmene har dessuten i liten grad vært skrevet om tidligere.

Leif Sinding levde og åndet for den norske filmen. Han jobbet som regissør, manusforfatter og produsent, og i tillegg var han en svært engasjert aktør i den norske film- og kinodebatten så lenge han levde. Til tross for at Sinding regisserte 13 spillefilmer i løpet av en 30 år lang karriere, er det ikke filmene han er mest kjent for. Ikke overraskende overskygger hans rolle i norsk filmpolitikk det filmverket han etterlot seg. Sinding ble dømt som landssviker i 1946 etter å ha vært NS-medlem, han samarbeidet med de tyske okkupasjonsmaktene under andre verdenskrig og i 1941 påtok han seg jobben som direktør for Statens Filmdirektorat som var opprettet og styrt av nazistene. Som en av de mest markante motstanderne av det særnorske, kommunale kinosystemet, fikk han i denne perioden makt til å forsøke å endre på dette systemet, og da i en retning han mente skulle gagne norske filmskapere. Som filmprodusent

var Sinding bitter for at kinoenes inntekter ikke ble ført tilbake til norsk filmproduksjon, men heller til kommunale formål. Dette gjorde det vanskelig for filmarbeidere og produksjonsselskaper å skape en kontinuerlig produksjon, noe Sinding beklaget seg over fram til siste slutt (Sinding 1972: 18-19 og 126; Solum 2009: 207).¹

Tross de vanskelige forholdene for filmproduksjon i Norge, klarte Sinding å regissere en film i året mellom 1936 og 1941 med sitt private produksjonsselskap A/S Merkur Produksjon. Dette var hans mest produktive periode i en karriere som strakk seg fra begynnelsen av 1920-tallet og fram til midten av 1950-tallet.

Sindings filmer var alltid ment for et bredt publikum og laget med et uttalt mål om at filmene skulle holde en høy kunstnerisk standard. Han jobbet innenfor et vidt spekter av genre, fra historisk melodrama til kriminalfilm. Hans største kommersielle suksess var lystspillet *Tante Pose* (1940) som sammen med det realistiske og samfunnskritiske dramaet *De vergeløse* (1939) er hans mest kjente filmer i dag.² *De vergeløse* regnes som en av de viktigste filmene i den såkalte norske gullalderen mellom 1937 og 1939, hvor norsk lydfilm fikk sitt kommersielle og kunstneriske gjennombrudd (Braaten og Solum 2008: 65). Til tross for Sindings framtrepende rolle i norsk filmhistorie er det skrevet lite om filmene hans.

Denne oppgavens mål er derfor å analysere *filmene* til Leif Sinding. Jeg har valgt å ta for meg fire spillefilmer fra ulike tiår: *Syv dage for Elisabeth* (1927), *Bra mennesker* (1937), *Sangen til livet* (1943) og *Heksenetter* (1954). Valget falt på disse fordi de viser noen av de ulike sidene ved det heterogene filmverket til Sinding og de er fra ulike perioder i norsk filmhistorie. I analysen av hver films stil og fortelling vil jeg nettopp se på forskjellene mellom dem og hvordan de forholder seg til de ulike periodene de ble laget i. Det å ha et nært fokus på filmene i seg selv ser jeg også på som oppgavens begrensning.

¹ Eksempler på skarpe debattinnlegg om norsk filmproduksjon, filmskapernes kår og det kommunale kinosystemet skrevet av Sinding finner man tilbake til midten av 1920-tallet (Sinding 1924 og Solum 2004: 351). Sinding var dessuten redaktør for filmbladet *Helt og Skurk* som ble etablert i 1918 med mål om å ta norsk filmproduksjon på alvor (Solum 2004: 273). Sindings engasjement karakteriseres av Bjørn Sørensen som et "nærmest paranoid hat overfor det norske kommunale kinosystemet" (1993: 30). Spesielt Sindings uttalelser under okkupasjonen gjør dette til en passende karakteristik. Se for eksempel Sindings artikkel "Norsk film i støpeskjeen" fra 1943, delvis gjengitt i Melsom (1980: 202-206).

² En tredje film Leif Sindings navn er forbundet med er *Selkvinnen* (Per G. Johnson, 1953). Denne filmen er kjent på grunn av sin status som "den første og eneste norske film som har gått nedennom med offisiell attest for slett kvalitet" (Evensmo 1992: 252). Per G. Johnson er kreditert som regissør, mens Leif Sinding er oppført som manusforfatter og produsent. *Tante Pose* er den eneste filmen av Sinding som er listet opp i *100 norske filmer du må se* (Schmidt (red.) 2008: 36-37), det nyeste bidraget til kanoniseringen av norsk filmhistorie.

Et poeng i valget av filmene er at de ikke er regissørens mest kjente og i liten grad har vært omtalt tidligere. Gjennom valget av filmer hadde jeg ingen ambisjon om å avdekke glemte eller misforståtte mesterverker. Inspirert av Kristin Thompson, ønsket jeg å finne fram til noen eksempler på ”ordinære” filmer fra den norske filmhistorien, med ulik grad av kunstnerisk og kommersiell suksess (1988: 49). Hvor ordinære filmene håper jeg å belyse i analysene.

Problemstilling

Hvordan forholder de fire filmene Syv dage for Elisabeth, Bra mennesker, Sangen til livet og Heksenetter seg til den klassisk fortellende filmen med tanke på stil og fortelling?

Denne masteroppgaven skal gjøre en grundig analyse av disse fire filmenes fortelling og stil. Fordi filmer ikke oppstår i vakuum, vil analysene se på hvordan stil og fortelling påvirkes av den filmhistoriske konteksten. På grunnlag av analysene vil jeg til slutt se på noen utviklingstrekk i filmene og kort kommentere deres plass i resten av filmografien til Sinding. At de fire analyseobjektene alle er regissert av samme filmskaper gjør dette likevel ikke til et *auteurstudie*.

I møtet med Sindings filmer har ikke auteurstudiet virket som et relevant valg. Heller enn å sette sitt personlige fingeravtrykk på hver film han regisserte, var Sinding opptatt av å virkeliggjøre sin drøm for norsk film. Denne drømmen var å få i stand en profesjonell filmindustri som laget gode og velfungerende filmer. Dette var en stor utfordring med tanke på de dårlige kårerne norsk film hadde før andre verdenskrig. Sindings visjon innebar også et ønske om å lage ”særnorske” filmer med tydelig utgangspunkt i norsk kultur. Denne visjonen fikk et sterkere nasjonalistisk preg under okkupasjonen. I praksis laget han gjennom hele karrieren innholdsmessig varierte filmer, hvor denne nasjonalismen bare til en viss grad kommer til syne. Denne oppgaven skal i liten grad se på innholdet til fordel for et fokus på filmenes form.

Filmenes til Sinding sin manglende status i norsk filmhistorie, og hans visjoner for profesjonaliseringen av norsk film, gjør filmene hans interessante for min analyse. Denne oppgavens mål er å redegjøre for den klassisk fortellende filmens normer og i analysene se på hvilke fortellermessige og stilistiske valg filmene gjør og hvordan disse fungerer i filmens helhet. Dette blir metoden for analysene og gir dem en felles retning og mønster.

Oppgavens teoretiske base er neoformalistisk filmteori som også har vært inspirasjonen til filmanalysenes metode. Fokus på stil og fortelling plasserer oppgaven innenfor den estetiske filmhistorietradisjonen. Analysene vil unngå fortolkning, til fordel for etterprøvbare observasjoner og forklaringer av filmenes form. Dette vil relateres til historisk kontekst og i den sammenheng vil noen spørsmål om ideologi gjøre seg gjeldende.

En av fordelene ved neoformalismen er at den unngår fortolkning, spesielt i forhold til om filmer er gode eller dårlige. Formålet med denne oppgaven er ikke en oppvurdering av filmene eller Sinding som regissør.³ Filmene til Sinding er av variabel kvalitet, men mer interessante enn norsk filmhistories manglende oppmerksomhet skulle tilsi. Denne oppgaven ønsker å bidra til skrivingen av norsk filmhistorie ved å gå i dybden på stil og fortelling i de utvalgte filmene og beskrive virkemidlene de benytter seg av. Analysene har ikke vært en leting etter skjulte skatter eller filmer som er ”bedre enn sitt rykte”.

Mange ulike masteroppgaver kunne vært skrevet om Sindings filmer og han biografi, men denne oppgaven er en analyse av de fire filmene i problemstillingen. Analysene vil referere til ”filmskaperne” fordi filmene er resultat av flere fagpersoners samarbeid og Sindings biografi blir derfor kun nevnt der dette er betydningsfullt for analysen. Dette gir oppgaven en nødvendig begrensning, for Sindings filmer og karriere er full av interessante aspekter som kunne utgjort flere masteroppgaver, men som ikke er relevant for min problemstilling.

Første del redegjør for oppgavens plassering i filmhistorisk skriving, før jeg ser på begrepet den klassisk fortellende filmen og redegjør for dens stilistiske og fortellende kjennetegn. Disse kjennetegnene blir brukt i oppgavens andre del, som består av de fire analysene. Avslutningsvis vil oppgaven bruke de fire filmanalysene som et utgangspunkt for en kort kommentar om deres plass i resten av filmografien til Sinding.

³ I en tradisjonell auteurstudie ligger det gjerne en implisitt, og i mine øyne problematisk, forventning om dette.

2. KILDER OG LITTERATUR

De fire analysefilmene *Syv dage for Elisabeth*, *Bra mennesker*, *Sangen til livet* og *Heksenetter* er oppgavens primærkilde. I tillegg har de andre ni spillefilmene til Leif Sinding beriket analysen og forståelsen av disse fire.

Sekundærkildene kan deles inn etter to funksjoner for oppgavens filmanalyser. På den ene siden kildene som er brukt for å forstå konteksten rundt filmproduksjonene. På den andre siden de som utgjør det teoretiske grunnlaget for analysene og plasseringen av oppgaven i filmhistorisk teori.

Kontekst

Sangen til livet og *Bra mennesker* er basert på kjente litterære forelegg som er tatt med i analysene. *Heksenetter* og *Syv dage for Elisabeth* er basert på henholdsvis et skuespill og en novelle som ikke utgitt og de har derfor ikke vært mulige å vurdere i analysen. Mottagelsen av filmene vil også bli kort kommentert, basert på anmeldelser og omtale fra samtidens aviser og magasiner.

Det finnes en stor mengde artikler og uttalelser fra Sinding i den norske film- og kinodebatten, men disse vil kun brukes der det er relevant for Sinding som filmskaper. Mye er allerede skrevet om denne delen av karrieren hans, spesielt hans rolle under okkupasjonen.⁴

Om filmene til Sinding finnes det lite litteratur. Han nevnes ofte i forbindelse med gullalderen og da spesielt filmen *De vergeløse*. Ren omtale av filmene hans begrenser seg utover dette til noen få unntak.⁵ Denne oppgavens mål er nettopp å endre på dette.

Et filmintervju med Leif Sinding ble gjort av Norsk filminstitutt i 1969.⁶ I dette timeslange intervjuet forteller Sinding om karrieren sin fra begynnelse til slutt, og det gir noen

⁴ Mest nyttig for min oppgave har vært masteroppgaven *Norsk film og okkupasjon* (Braadland 2008), i tillegg til Bjørn Sørensen og Øivind Hanches artikler fra *Krigsbilder* (2001) og Ove Solums avhandling om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering: *Helt og skurk* (2004).

⁵ Et eksempel er Gunnar Iversens analyse av *Morderen uten ansikt* (1990) og den påfølgende debatten i *Levende bilder* mellom Solum (1990) og Iversen (1991). Iversen skrev også om *Bra mennesker* i en artikkel om Oskar Braaten-filmatiseringer (1987). Myrstad ser kort på Sindings stumfilmer (1996: 156 og 160-163).

interessante opplysninger om filmproduksjonen hans. Likevel er det i størst grad det film- og kinopolitiske som engasjerer ham. Intervjuet må også ses i kontekst av at Sinding i etterkrigstiden ønsket en rehabilitering av hans navn og rykte etter landssvikdommen. Omtale av filmene begrenser seg i stor grad til noen kommentarer om skuespillerne, anekdoter fra innspillingen og mottagelsen.

I 1972 utga Sinding boka *En filmsaga*.⁷ Boka er en kronologisk og personlig gjennomgang av norske stumfilmproduksjoner fra 1920 til 1930. Her gir han også en pekepinn på hvordan han tenkte som filmskaper, men det er igjen i filmpolitikken han viser sitt brennende engasjement og som gjennomgående er fokus for hans fortelling. Denne boka bærer også preg av forsøk på rehabilitering.⁸ Oppgaven vil på grunn av dette kun i beskjeden grad benytte seg av Sindings egne uttalelser.

Ingen norsk filmhistorie er komplett uten referanser til Sigurd Evensmos *Det store tivoli* (1992). For generell bakgrunn om norsk filmhistorie og for forståelse av kontekst rundt filmproduksjonene har denne boka vært viktig. Den har blitt supplert av oppslagsverkene *Filmen i Norge* (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995) og *Kinoens mørke – fjernsynets lys* (Dahl et al (red.) 1996). A. Heltbergs oversikt over norske spillefilmer fra 1920 til 1943 og boka *Film i Norge 1943* er interessante eksempler på publikasjoner fra okkupasjonen. De gir interessante opplysninger om filmens status og visjonen for filmnorge under krigen og bærer sterkt preg av tiden de ble publisert i. Thompson og Bordwells *Film History* (1994) har vært et nyttig utgangspunkt for internasjonal kontekst.

Teori

Oppgavens andre del, filmanalysene, vil basere seg på neoformalistisk filmteori og analyse. Neoformalistenes viktigste filmhistoriske verk er *The Classical Hollywood Cinema* (1985). Den er skrevet av David Bordwell, Janet Staiger og Kristin Thompson og er resultatet av en omfattende studie av den klassisk fortellende filmens stil og form i Hollywood mellom 1917

⁶ Dette filmintervjuet var en del av en serie intervjuer med filmveteraner utført av Norsk filminstitutt.

⁷ Mange av kapitlene i boka var tidligere publisert som artikler i *Norsk filmblad* i 1962 og 1963.

⁸ Forordet slutter for eksempel med setningen: "Les hva jeg har å fortelle – og prøv å forstå" (Sinding 1972: 7).

og 1960. Denne boka er utgangspunktet for redegjørelsen av den klassisk fortellende filmens kjennetegn. I tillegg har denne og andre bøker av Kristin Thompson og David Bordwell hjulpet meg å finne min metode for analyse av filmfortelling og stil. Spesielt Thompsons bok *Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis* (1988) har vært en inspirasjon for valg av filmer og selve analysearbeidet. Begge forfatterne har dessuten gitt ut hver sin ”oppfølger” til *The Classical Hollywood Cinema* som ser videre på stil og fortelling i hollywoodfilmen også etter 1960: Thompsons bok *Storytelling in the New Hollywood* (2001) [1999] og Bordwells bok *The Way Hollywood Tells It* (2006). For diskusjonen rundt filmhistorie og denne oppgavens plassering innenfor dette feltet har *Film History – Theory and Practice* av Robert C. Allen og Douglas Gomery (1985) vært viktig. Selv om det har blitt skrevet flere bøker om filmens historiografi senere, blant annet David Bordwells *On the History of Film Style* (1999), er Allen og Gomery fremdeles et svært viktig referansepunkt når man skriver om filmhistorie (se for eksempel Sørensen 2009 og Myrstad 2009). Neste kapittel utdyper oppgavens teoretiske grunnlag.

3. HISTORIEN OM FILMHISTORIE

Hva er filmhistorie? I boka *Film History* deler Robert C. Allen og Douglas Gomery filmvitenskapelig virksomhet inn i tre deler: *Filmteori* stiller det abstrakte spørsmålet ”Hva er film?” og ser på mediets form generelt. *Filmkritikk* er derimot interessert i en film eller en gruppe filmers spesielle egenskaper og kvaliteter. *Filmhistorie* tar for seg hvordan film som kunst, teknologi, sosialt fenomen eller økonomisk institusjon utviklet seg over tid eller fungerte på et gitt tidspunkt i fortiden. Filmhistorikerens oppgave er derfor å forklare endringer som har skjedd i filmen siden mediets opprinnelse, i tillegg til å belyse aspekter ved film som ikke har endret seg (1985: 4-5).

Filmhistorie kan igjen deles inn i fire hovedområder: *Økonomisk, teknologisk, sosial og estetisk* filmhistorie (Allen og Gomery 1985: 37). Disse fire områdene henger egentlig svært

tett sammen, men har i filmhistorisk skriving ofte blitt studert hver for seg uten at man har tatt nok hensyn til hvordan de påvirker hverandre.⁹

Økonomisk filmhistorie handler om produksjons-, distribusjons- og visningsforholdene for filmindustrien. Hvem finansierer en films produksjon, hvordan og hvorfor? Allen og Gomery påpeker at det også er relevant å sette spørsmålstegn ved forholdet mellom filmproduksjon og en nasjons økonomiske struktur (1985: 131). *Teknologisk filmhistorie* ser på hvordan og hvorfor filmteknologi har blitt utviklet og hvordan det har blitt tatt i bruk (1985: 109). *Sosial filmhistorie* har filmen som sosialt fenomen som utgangspunkt. Hvem lagde filmer og hvorfor? Hvem så filmer, hvordan og hvorfor? Hvilke filmer ble sett, hvordan og hvorfor? Og hvordan ble filmer vurdert, av hvem og hvorfor? Filmer oppstår i det samfunnet som filmskaperen og filmens publikum er en del av. Sosial filmhistorie ønsker derfor å se på dem som laget filmene, men også de som så filmene (1985: 153). Den kan også se nærmere på filmen som en sosial institusjon og dens forhold til andre sosiale institusjoner (1985:170). Spørsmål rundt filmens betydning for nazistene under okkupasjonen av Norge passer inn her.

Av de tre nevnte retningene innenfor filmhistorie kommer jeg bare til å berøre disse i ulik grad der det er relevant for problemstillingen og der områdene naturlig overlapper hverandre. Denne oppgaven befinner seg i den siste av de fire kategoriene, nemlig *estetisk filmhistorie*.

Estetisk filmhistorie

Estetisk filmhistorie har utgjort den største delen av filmhistorieskrivingen og omhandler kort sagt mediet som *kunst*. Siden filmen er et nytt fenomen og filmhistorie er en ennå nyere akademisk retning, er det naturlig at en type filmhistorie som befester og rettferdiggjør mediets status som kunst er den mest dominante. Innenfor estetisk filmhistorie finnes det ulike modeller for hvordan man betrakter filmhistorien. Disse redegjør jeg kort for her.

I *mesterverktradisjonen* i estetisk filmhistorie er filmhistorikerens arbeid å finne fram til filmkunstens virkelige mesterverker uavhengig av konteksten man ser filmen i. Historikerens oppgave er å evaluere filmhistoriens verker etter noen bestemte estetiske kriterier.

⁹ Økonomisk filmhistorie har for eksempel ofte blitt neglisjert fordi filmhistorikere har vært opptatt av å løfte filmens status som kunst og dermed har unnlatt å ta hensyn til de økonomiske forholdene rundt filmen som avslører filmen som den kommersielle varen den også er (Allen og Gomery 1985: 133).

Økonomiske, teknologiske og sosiale faktorer er mindre viktige. Holder ikke filmen standarden til et mesterverk, fortjener den ikke en plass i filmhistorien. Problemet med denne tanken er naturlig nok at ulike teoretikere og historikere vil ha ulike syn på hva som bør utgjøre kriteriene.

Mesterverkstradisjonen fikk en ny retning på midten av 1950-tallet med *auteurteorien*. Teorien begynte som et opprør av noen unge, franske skribenter tilknyttet filmmagasinet *Cahiers du Cinéma*. Auteurteorien ønsket å finne den sanne kunstneren bak en film, den som satte sin signatur på verket og som gjorde filmen til noe annet enn en illustrasjon av et litterært forelegg. Filmens *auteur* skulle man se etter i regissøren, skrev François Truffaut i *Cahiers du Cinéma* i 1954 (gjengitt i Nichols 1976: 224-237). Det var regissøren som var filmens sanne skaper og som gjorde den til et personlig kunstnerisk uttrykk, hevdet Truffaut.

I USA ble ideene plukket opp av Andrew Sarris som gjennom sin bok *The American Cinema* (1968) presenterte auteurteorien som en historisk metode. Sarris rangerte amerikanske filmregissører etter hvilken grad de klarte å sette et personlig stempel på filmene de laget innenfor Hollywoods studiosystem (Allen og Gomery 1985: 72). Det personlige stempelet innbærer en gjenkjennelig stil og variasjoner av personlige temaer gjennom karrieren. Auteuren blir kunstneren som mot alle odds klarer å lage et personlig kunstnerisk uttrykk innenfor en industri med krav til masseproduksjon og "usynlig" stil. Sarris' bok har satt en standard for hvordan man evaluerer regissøren som kunster og ikke minst hvordan man har sett på filmhistorien siden. Selv om denne oppgaven ikke anvender auteurteorien i analysen av Leif Sindings filmer, er ideen om å se på en spesiell regissørs filmer i utgangpunktet et resultat av teoriens påvirkning i filmvitenskapen. Auteurteorien har naturlig nok fått mye kritikk for å unnlate å se på filmmediets kollektive natur: En film er alltid et resultat av arbeidet til en mengde filmarbeidere med forskjellige fagområder som alle bidrar til det endelige resultatet.

I auteurteorien blir kunstnerisk geni ansett som årsaken til filmhistoriens forandringer i større grad enn den teknologiske, økonomiske og sosiale konteksten filmskaperne jobber i. Auteurteoriens romantiske oppfatning av kunstneren og mesterverkstradisjonens tro på filmverkets tidløshet ble kritisert fra flere hold. Begge retninger evaluerer film i historisk sammenheng, en oppgave mange mener hører hjemme i filmkritikken ikke i filmhistorie. Teoriene baserte seg også i stor grad på tematisk tolkning av innholdet, på bekostning av

drøfting av teknikk og form. Mer resepsjonsorientert teori innenfor filmhistorie har dessuten påpekt betydningen av tilskuer for å skape mening av en estetisk opplevelse og at hun forstår en film ut i fra sin kulturelle og historiske kontekst (Allen og Gomery 1985: 75).

Fra semiotikkens inntog i filmteorien på 1960- og 1970-tallet, fikk den estetiske filmhistorien et alternativ til mesterverktradisjonens fokus på kunstverkene. Man begynte å studere hvordan bredden av filmer formidler mening gjennom konvensjoner. Semiotikk handler om studiet av tegn og ble først overført på filmen i 1960 av Christian Metz. Etter hvert ble teoriene i økende grad blandet med marxisme, psykoanalyse og feminisme. Spørsmålet ble ikke hvorvidt en film er viktig som kunstverk eller ikke, men hvordan filmer skapes innenfor rammer av konvensjoner og forventninger. Her blir alle filmer viktige for å forstå historien. Mens semiotikken var dominerende i *filmteorien* på 1960- og 1970-tallet, har den ikke vært like viktig for *filmhistorien*, men den har gitt nye perspektiver som fører oss fram til neoformalismens syn på estetisk filmhistorie (Allen og Gomery 1985: 77-78).

Neoformalismen og filmhistorien

Hvordan er en film satt sammen, hvordan og for hvem? Hvordan fungerer en film og hvordan forstås den av tilskueren? Ved å stille konkrete og pragmatiske spørsmål om filmproduksjon, filmfortelling og -stil kan man skrive en filmhistorie basert på filmene og konteksten rundt produksjonsforholdene. Dette er kjernen i *neoformalismen* – en reaksjon både mot mesterverktradisjonen i filmhistorien og spesielt semiotikken i filmvitenskapen. Filmen skal studeres i seg selv som et unikt, estetisk objekt og være kilden til sin egen historie. Dermed er bredden av filmer igjen det interessante. Empiriske undersøkelser og rasjonell diskusjon er i følge neoformalistene det filmvitenskapen bør fokusere på for å gjøre seg fortjent til sin status som en vitenskap (Stam 2000: 240).

Kristin Thompson er den mest kjente neoformalisten i tillegg til Noel Carroll og Janet Staiger. Å gi denne retningen i filmhistorieskrivningen et konkret navn er vanskelig fordi de ulike filmviterene ikke følger et felles program. David Bordwell regnet seg selv som en neoformalist da han sammen med Thompson og Staiger jobbet med *The Classical Hollywood Cinema*, men like etter gikk han i en egen retning han kaller *filmpoetikken* (2008). Poetikken vektlegger produksjonen av en film og arbeidet med å skape verket (Bordwell 1989: 268). Bordwell kaller filmskaperen en *moderat rasjonell agent* - hun gjør sine valg ut i fra den

kulturelle og historiske konteksten og med ønske om å oppnå en bestemt effekt hos filmens tilskuer. Forståelse av filmskaperens intensjoner er viktig for filmhistorikeren. Selv om poetikken kan regnes som en egen retning i filmhistorieskrivningen, ser jeg på den som en gren av neoformalismen, med mange sammenfallende områder. I resten av dette kapitlet gjør jeg rede for neoformalismen og poetikkens syn på filmhistorie og analyse. Jeg velger for enkelhets skyld å bruke neoformalisme som fellesbegrep i det jeg skriver videre.

Neoformalismen har sin base i russisk formalisme i litteraturteori fra 1920-tallet (Thompson 1988: 6). Rasjonell forskning på hvordan en film er satt sammen og fungerer i møtet med sitt publikum er det viktigste feltet for neoformalistene. For å forstå dette støtter man seg på kognitiv psykologi, spesielt teorier om persepsjon. Filmens tilskuer blir dermed ansett som aktiv - en reaksjon mot spesielt det psykoanalytiske og marxistiske synet på tilskueren som en passiv mottaker. I møtet med en film gjennomfører tilskueren en rekke aktiviteter for å forstå filmen. Dette aktive persepsjons- og tankearbeidet gjør kunstens rolle spesiell for neoformalistene – det er mental trening utenfor den praktiske og hverdagslige persepsjonen. En ”enkel” underholdningsfilm er like interessant som en komplisert kunstfilm, fordi begge befinner seg innenfor et estetisk område hvor persepsjonen utfordres på ulike vis. Neoformalistene skiller derfor ikke mellom ”høy” og ”lav” kunst, men tar utgangspunkt i hvordan den enkelte film fungerer i møte med tilskueren på dens egne premisser (Thompson 1988: 9).

Fokuset på rasjonell og empirisk forskning er også en reaksjon mot de ulike variantene av semiotikk i filmvitenskapen, oppsummert av Bordwell og Carroll som *Grand Theory* – en ferdig teori man trer over filmen man analyserer, i stedet for å ta utgangspunktet i filmen selv (Bordwell 1996: 3).¹⁰

Piecemeal history er Bordwells alternativ til *Grand Theory*. Prinsippet er å unngå en forenklet framstilling av *hele* filmhistorien og heller konsentrere seg om en utvalgt periode, spesielle utviklinger eller et enkelt stilistisk grep i sin historiske kontekst og studere dette grundigere isolert (Bordwell 1999: 118). Målet er å forstå filmhistorien basert på mange mindre studier av utvalgte problemer som sammen vil skape bredere og mer etterrettelig forståelse for hele filmhistorien. Å studere valgene filmskaperne har gjort gjennom historien, slik de er

¹⁰ *Grand Theory* brukes som et samlebegrep på hvordan psykoanalyse, marxisme og strukturalistisk semiotikk i filmteorien brukte filmen som utgangspunkt for å forklare eller beskrive ”very broad features of society, history, language, and psyche” (Bordwell 1996: 3).

manifestert i filmene, danner grunnlaget for forståelsen. Dette fokuset på filmen selv har vært et viktig prinsipp for mine analyser i denne oppgaven.

I følge Thompson kan ikke filmen betraktes som et abstrakt objekt utenfor en historisk kontekst (1988: 21). Kontekst blir viktig, for filmens motivasjon og funksjon kun kan forstås historisk. Filmhistorikeren må derfor være ydmyk for det faktum at man har begrenset mulighet til å forstå hvordan en tilskuer oppfattet en film i en annen tid, siden man ikke kan ”gjenskape” filmopplevelsen fortidige tilskuere hadde, og historikeren alltid vil ha perspektiver fra egen samtid som påvirker hvordan man ser filmen (1988: 22).

Den historiske konteksten forstås delvis gjennom *forventningshorisonten* filmen ble produsert og mottatt på bakgrunn av. Normer og avvik fra normer innenfor filmhistorien vært viktig for neoformalistene. Dette har gjort studiet av *bredden* av filmer nødvendig. For Thompson er den klassisk fortellende filmen, spesielt slik man kjenner den fra Hollywood, den viktigste bakgrunnen for å forstå forventningshorisonten til en fortellende film gjennom historien (1988: 24). Derfor er også neoformalistenes viktigste bidrag til filmhistorieskrivingen studiet *The Classical Hollywood Cinema*. De fleste kinogjengere over hele verden lærte seg ”å se film” gjennom stadige møter med den klassisk fortellende filmen. Brudd med dens formel kunne dermed bli sett på som avvik.

Denne oppgavens filmanalyser har tatt utgangspunkt i normene til den klassisk fortellende filmen, for å se i hvilken grad filmene samsvarer med forventningene til en velfungerende film. Hos neoformalistene er studiet av alle typer filmer er viktig. Dette er en befriende motsetning til mesterverktradisjonen fordi det gir plass til filmene som tilsynelatende ikke utfordrer tilskueren eller til og med kan oppleves som klisjéfylte eller dårlige. Man må fremmedgjøre disse filmene i en analyse og se på dem med nye øyne (Thompson 1988: 32). Når en film ikke utfordrer tilskueren og virker helt ”normal”, er det nettopp interessant for neoformalistene å forstå *hvorfor* den oppleves slik.

I neste kapittel vil jeg se på neoformalistenes definisjon av den klassisk fortellende filmen og dens kjennetegn. Dette bruker jeg i analysene av de fire filmene, for å se hvordan de følger eller skiller seg fra de etablerte normene. Jeg har i dette kapitlet gjort rede for auteurteorien, men i denne oppgaven brukes neoformalistenes empiriske studier av *bredden* i filmhistorien som utgangspunkt for analysen. Sinding har få tydelige gjennomgående trekk som regissør,

annet enn hans ønske om å lage profesjonell og god norsk film for et stort publikum.¹¹ Dette forsøkte han i et vidt spekter av genre og stiler – og gjennom forskjellige perioder for norsk film. I hvilken grad han følger eller avviker fra den klassisk fortellende filmens normer blir interessant i forhold til konteksten og periodenes forventningshorisont.

4. LEIF SINDING OG KLASSISK FORTELLENDE FILM

”Den regissør som først og fremst vil sette seg selv i scene har ikke noe å gjøre i rasjonell filmproduksjon. Det som utmerker de virkelig store regissører er da også deres enkelhet i virkemidlene. Den sanne kunstner er ydmyk overfor sitt stoff, ikke arrogant og innbilsk” (Sinding 1972: 154)

I slutten av *En filmsaga* vier Leif Sinding et kapittel til urealiserte filmprosjekter fra stumfilmstida. Her formidler han kort, men tydelig, sitt syn på stil og fortelling i film gjennom en anekdote. I 1925 hadde han en idé om å filmatisere Obstfelders ”Korset”, selv om tanken dukket opp etter en diskusjon om litteratur som var uegnet for film. Han jobbet med et manus og var stolt av resultatet:

”Jeg hadde funnet frem til et helt nytt billedspråk: antydningenes og symbolenes kunst. Også montasjen spilte en betydelig rolle. Det var noen år før man stiftet bekjentskap med sovjetrusserne Pudovkin og Eisensteins ’montasjefilmer’, så jeg hadde vært tidlig ute. (...) ...jeg hadde lagt an på ’rare’, såkalte artistiske kamerainnstillinger. Det var meningen at det skulle være atskillige skjeve hus, de medvirkende fotografert i alle slags mulige vinkler o.s.v. Muligens – eller rettere sagt sannsynligvis – ville dette ha forvirret og imponert kritikken, men mellom oss sagt er den slags ikke verd et rødt øre i film” (1972: 154).

Han illustrerer dette med å fortelle om Mauritz Stillers dårlige erfaring i Hollywood. Stiller laget, i følge Sinding, en film som var formmessig og stilistisk altfor utfordrende, og dette

¹¹ Iversens analyse av *Morderen uten ansikt* påpeker at filmen tematiserer menneskers opphav og identitet og at dette er et sentralt tema i Sindings tidligere filmer, spesielt *Syv dage for Elisabeth* og *Fantegutten* (1932) (1990: 10-15). Selv om man finner igjen spor av dette i *De vergeløse* (1939), *Josefa* [ikke ferdigstilt – 1945] og *Gylne ungdom* (1956) er jeg forsiktig med å lese for mye inn i dette. Det er definitivt til stede som et spenningsmoment i handlingen, men når man lister filmene opp er det vanskelig å se at Sinding bruker tematikken spesielt bevisst. At det dukker opp kommer nok i stor grad fra litteraturen Sinding valgte å filmatisere (spesielt Oskar Braaten og Gabriel Scott), til dels var varianter av tema etablert og populært i norsk film siden *Fante-Anne* (1920). Internasjonalt var dette også tydelig til stede i fransk poetisk realismes naturalisme på 1930-tallet og kriminalfilmene og -litteraturen *Morderen uten ansikt* var inspirert av. Med andre ord er det mer interessant å se på bruken av temaet i den historiske konteksten enn Sindings behandling av det som auteur.

førte til at han ikke fikk jobbe i Hollywood igjen.¹² ”Det er nemlig en dødssynd å neglisjere den store og gylne hovedregel i film, der er det bare to ting som gjelder: *The story and the players*” (1972: 154).

Det er liten tvil om at Sinding så opp til den realistiske, fortellende filmens prinsipper, representert gjennom Hollywood og store filmnasjoner.¹³ Hans ønske var nettopp å realisere en type ”rasjonell filmproduksjon” fra sitatet over. Sinding ønsket at filmene hans skulle være kommersielt lønnsomme – og dette betydde samsvar mellom filmen og publikums forventninger. Eksperimentering med den klassisk fortellende filmens prinsipper var uønsket.¹⁴

Hollywoodparadigmet

Hvordan kunne Sinding ha denne tydelige oppfatningen av hva som var en ”ordentlig” film og hvordan ble den klassisk fortellende filmen et begrep? Det er ikke tilfeldig at Sinding illustrer sitt poeng med et eksempel fra Hollywood. *Den klassisk fortellende filmen* er på mange måter synonymt med *hollywoodfilmen*. I løpet av første verdenskrig ble USA den ledende leverandøren av film til verden og beholdt denne rollen også etter krigens slutt. I samme periode perfektionerte amerikanerne den klassisk fortellende filmstilen og økte budsjettene som en følge av økte inntekter fra eksporten. Dette gjorde hollywoodfilmen svært konkurransedyktig mot europeisk film som hadde lidd under krigsårene (Thompson og Bordwell 1994: 54-56). Hollywoodfilmen dominerte på kinolerretene over hele verden. I

¹² Det er snakk om filmen *Hotel Imperial* (1927). Sinding skriver at Stillers ønske om å være ”den store regissøren” resulterte i ”de mest søkte innstillinger og (...) at kamera fulgte personene opp trapper og bortover korridorer så utspekulert at tilskuerne ble helt sjøsyke av det” (1972: 154). Mer nøktern beskrevet av Thompson og Bordwell: ”Stiller’s most notable Hollywood production, including some ‘Germanic’ camera movements that involved placing the camera on an elaborate elevator system” (1994: 174).

¹³Sinding studerte i følge seg selv filmproduksjon på nært hold i Tyskland og Frankrike på begynnelsen av 1920-tallet (Sinding-intervju 1969). Det er også viktig å poengtere at han var svært kritisk til Hollywoods dominans på norske kinoer og til innholdet i filmene, som ikke var kulturelt høyverdige i følge han. Dette kommer spesielt fram under okkupasjonen, hvor han er talsmann for den nasjonale og norske filmen som skulle dyrkes (Melsom 1980: 203). Hans kritikk av hollywoodfilmen handler i størst grad om innholdet – ikke formen.

¹⁴ Riktignok skriver Sinding at om filmnorge hadde hatt ”en sterk kontinuerlig produksjon så kunne det muligens ha vært plass til en eksperimentfilm av denne art [*Korset*].” (1972: 155). Det viktigste for ham på denne tiden var at kinopublikummet skulle få *tiltro* til norsk film og derfor var profesjonalisering avgjørende. I dette skinner det også igjennom hvor selvfølgelig den klassisk fortellende filmens prinsipper var for han.

1928 var andelen av amerikanske titler som ble distribuert på kino i Norge oppe i 70 prosent (Thompson 1985: 129). Det var altså i stor grad amerikanske filmer folk fikk se.¹⁵

Bordwell, Staiger og Thompsons *The Classical Hollywood Cinema* (1985) har blitt beskrevet som et vannskille i filmhistorieskrivingen fordi den foretok en grundig gjennomgang av den klassisk fortellende filmen, et begrep som filmvitenskapen fram til utgivelsen stort sett hadde tatt for gitt uten å definere innholdet (Pearson og Simpson (red.) 2001: 50). Et av de viktigste argumentene i boka er sammenhengen mellom filmenes form og produksjonsforholdene. Her finner vi igjen tanken om ”rasjonell filmproduksjon” og at nettopp denne var avgjørende for hvordan filmer ble fortalt og har sett ut i det store og hele siden 1917 og fram til i dag:

”A mode of film practice, then, consists of a set of widely held stylistic norms sustained by and sustaining an integral mode of film production. Those norms constitute a determinate set of assumptions about how a movie should behave, about what stories it properly tells and how it should tell them (...) These formal and stylistic norms will be created, shaped, and supported within a mode of film production – a characteristic ensemble of economic aims, a specific division of labor, and particular ways of conceiving and executing the work of filmmaking. (...) Thus to see Hollywood filmmaking from 1917-60 as a unified mode of film practice is to argue for a coherent system whereby aesthetic norms and the mode of film production reinforced one another” (1985: xiv).

Produksjonen måtte være rasjonell fordi film var en dyr kunstform som skulle masseproduseres med mål om størst mulig økonomisk vinning. Utviklingen av en formell og stilistisk standard for filmskapning var en del av denne rasjonaliteten – en måte å sikre enhetlig kvalitet i det ferdige produktet hvor mange arbeidere var involvert i produksjonen.

Med denne enhetlige kvaliteten ble hollywoodfilmen et dominerende estetisk og filmspråklig paradigme som dannet en forventningshorisont for publikum. Den klassisk fortellende filmen ble *den normale filmen* – den filmen som alle andre typer filmer blir sammenlignet med. Filmer som ikke samsvarer med konvensjonene til paradigmet blir ansett som avvik (Braaten og Solum 2008: 67). Det er det Sinding gjør når han snakker om stil. Man skal ikke trosse reglene til den klassiske fortellende filmen – og fortellingen, *the story*, må komme først.¹⁶

¹⁵ Man regner med at amerikanske filmer tradisjonelt har utgjort 60-65% av tilbudet på norske kinoer (Braaten, Kulset og Solum 1994: 85).

¹⁶ Som det kommer fram i sitatet fra Sinding er Hollywoods stjernesystem (*the players*) en av grunnene til dets enorme popularitet på verdensbasis. Man kan lett avfeie denne idoldyrkingen som uviktig for filmens form, men stjernesystemet har spilt en rolle i utviklingen av den klassisk fortellende filmen. Den økte bruken av klipp og nærbilder på 1910-tallet ble forsterket av at man ville la publikum komme nærmere filmstjernene (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 201). Et annet poeng er at stjernesystemet var skreddersydd for den klassisk

Den klassisk fortellende filmen og den norske filmen

André Bazin omtalte i 1939 hollywoodfilmen som ”klassisk” og mente det fantes en internasjonal konsensus rundt filmproduksjon på dette tidspunktet (Braaten 1994: 64-65). Å bruke begrepet ”klassisk” om den amerikanske filmen var ikke noe nytt,¹⁷ men Bazin påpeker at filmformen nå ble brukt med like stor selvfølgelighet i resten av verden. Bordwell, Staiger og Thompson argumenterer for bruken av begrepet slik: ”(...) the principles which Hollywood claims as its own rely on notions decorum, proportion, formal harmony, respect for tradition, mimesis, self-effacing craftsmanship, and cool control of the perceiver’s response – canons which critics in any medium usually call ‘classical’” (1985: 3-4).

Kan man uproblematisk sette likhetstegn mellom den klassisk fortellende filmen og hollywoodfilmen? Bordwell påpeker at klassiske perioder i andre filmproduserende land kan skille seg noe i valg av fortellermessige grep fra Hollywood (for eksempel ser den lykkelige slutten ut til å være viktigere i amerikansk film enn ellers), men at det i det store og hele sammenfaller og ”som narrasjonsmåte korresponderer klassisismen klart med ideen om en ’vanlig film’ i de fleste filmkonsumerende nasjoner i verden” (Bordwell 1999b: 205).

Elisabeth Cowie har kritisert *The Classical Hollywood Cinema* nettopp for å sette likhetstegn mellom den klassisk fortellende filmen og klassisk Hollywood.¹⁸ Hun mener den klassiske fortellingen bare er ett av elementene i hollywoodfilmen som hun kaller ”the package” (1998). Andre elementer i denne pakken er spektakulære elementer, store filmstjerner og høy produksjonsverdi, satt sammen med den hensikt at filmen skal ha største mulig sjanse til å tjene mest mulig penger. Elementene i pakken er i følge Cowie *på linje* med fortellingen i betydning, mens de i *The Classical Hollywood Cinema* blir ansett som elementer underlagt fortellingen og motivert gjennom genre.

Selv om funnene i *The Classical Hollywood Cinema* nettopp beskriver hvilke forventninger man kan regne med at et kinovant publikum hadde til en spillefilm fra 1920-tallet og framover, kan man risikere å blindes av disse forventningene i møtet med en gammel norsk

fortellende filmens fokus på konsistente psykologiske karakterer som basen i fortellingen. Slik kunne publikum lese de riktige kvalitetene inn i en karakter basert på kjennskap til filmstjernes ”merkevare” (1985: 14).

¹⁷ I 1923 beskrev Jean Renoir de amerikanske filmene til blant andre Chaplin og Lubitsch som eksempler på klassisk film (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 3).

¹⁸ *The Classical Hollywood Cinema* har vært en kontroversiell bok i filmvitenskapen. For en god og kritisk gjennomgang av boka og dens kritikere, se Lavik (2008).

film. Det er en fare for å bedømme manglende sammenfall med konvensjonene til den klassisk fortellende filmen *kvalitativt*.¹⁹ På samme vis kan man blindes av disse konvensjonene og ikke få øye på filmenes eventuelle særpreg og alternative bruk av stil.²⁰ Jeg mener neoformalistisk filmanalyse hjelper en med å unngå begge disse potensielle fellene ved å se bort fra kvalitet og rette oppmerksomheten mot de filmatiske grepene i seg selv.

Begrepet ”norsk film” brukes ofte som et nasjonalt alternativ til hollywoodfilmen, men historisk har suksessen til norske filmer som regel hengt sammen med samsvar med den klassisk fortellende filmens konvensjoner. Det norske særpreget kan se ut til å være viktigere i hva som blir fortalt, enn hvordan det blir fortalt.²¹ Når den norske filmen fikk sitt såkalte ”nasjonale gjennombrudd” med *Fante-Anne* i 1920 (Solum 2009: 207) fulgte denne filmen allerede i stor grad normene til den klassisk fortellende filmen (Myrstad 1996: 105-106).

”Den norske gullalderen” har nettopp fått det navnet fordi filmproduksjonen i større grad hadde blitt profesjonalisert og filmene mestret hollywoodparadigmets konvensjoner tydeligere (Braaten og Solum 2008: 70).

”Gullalderen” og ”nasjonalt gjennombrudd” er merkelapper gitt av filmkritikere og filmhistorikere. Interessant er derfor Gunnar Iversens analyse av okkupasjonstidens desidert mest *populære*, men lite omtalte film, nemlig *Vigdis* (Helge Lunde, 1943) (2001: 5-28). Filmen innfrir i følge Iversen publikums forventninger til en god film i 1943 ved å følge konvensjonene til den klassisk fortellende filmen. Men samtidig er den ”mer et potpourri – av velkjente og populære temaer, stiluttrykk og stemninger – enn en enhetlig film. (...) Med alle sine attraksjoner hadde det til syvende og sist kanskje vært mer merkelig om filmen ikke hadde blitt noen suksess” (2001: 26). Iversen mener attraksjonene er elementer fra ”den norske populærfilmen” og at suksessen til filmen ligger i kombinasjonen av den klassiske

¹⁹ Spesielt i møtet med en gammel norsk film i 2009, vil man være påvirket av at det man har sett av klassisk hollywoodfilm og historisk film generelt, stort sett er et lite, kanonisert utvalg av de beste og/eller mest spesielle filmene fra et enormt antall mer ordinære filmer som ble produsert hvert år. *The Classical Hollywood Cinema* baserer seg på hundre mer eller mindre tilfeldig utvalgte filmer og en rask kikk på oversikten over filmer viser at det her stort sett dreier seg om ukjente filmer (1985: 388-396).

²⁰ Selv om det var en internasjonal konsensus rundt den klassisk fortellende filmen på slutten av 1930-tallet og den klassiske stilen ble mestret f.eks. av Fritz Lang allerede i *Dr. Mabuse – der Spieler* (1922) (Bordwell 1999b: 205), hadde man også alternativer som Sovjet-montasjen, fransk impresjonisme og tysk ekspresjonisme.

²¹ I forhold til stil har det norske særpreget en betydning i mise-en-scène, spesielt skuespillere, setting, språk, kostymer og dekor.

formen og populære elementer som ikke utelukkende er underlagt en enhetlig fortelling (2001: 26).²²

At Iversen ser på denne blandingen av elementer som en del av oppskriften til filmens suksess viser at det norske kinopublikummet var åpne for komiske digresjoner i handlingen og nettopp at elementer som minner om revy (karikerte karakterer og musikkinnslag) kunne aksepteres i en ellers dramatisk spillefilm.²³ I filmanalysene i denne oppgaven vil jeg også se på hvordan filmen rettferdiggjør forekomsten av scener som ikke ser ut til å drive handlingen framover.

Sinding var engasjert i hva en norsk film skulle være hele karrieren – og det var en diskusjon som opptok det norske filmmiljøet i stor grad før og under okkupasjonen. Myrstad skriver om det kulturelle ”ubehaget ved dårlige norske filmer” og forholdet mellom filmen og nasjonalfølelsen på 1910- og 1920-tallet, men diskusjonen omhandler innholdet, språket og settingen for filmene – stil er ikke et diskusjonstema (1996: 84-87). Denne diskusjonen fortsatte utover 1930-tallet og fikk en ny nasjonalsosialistisk vri under okkupasjonen med Sinding i spissen. En *alternativ filmstil* er det ikke snakk om å utvikle, men filmene må være ”bygget over norsk diktning og inneholdende norske tanker og med en særpreget norsk ramme” (Sinding 1943: 4).

²² Dette minner om Cowies skille mellom hollywoodfilmen og den klassisk fortellende filmen. Bruken av ordet ”attraksjon” kommer fra Tom Gunnings studie av film mellom 1894-1907 som han mener er bygget opp på andre prinsipper enn den fortellende filmen som kom etter. Han kaller denne typen film for *The Cinema of Attractions* og mener at man finner noen av prinsippene fra denne typen film igjen i den fortellende filmen som rene attraksjoner som er til stede for sin egen del og ikke integrert i fortellingen (1990).

²³ *The Classical Hollywood Cinema* har blitt kritisert for å unnlate å gå inn på forholdet mellom den klassisk fortellende filmen og attraksjonelementer, spesielt i komedier hvor komiske opptrinn nesten kan punktere handlingsframdriften uten at publikum reagerer på dette (Lavik 2008: 118). Som oppgaven kommer tilbake til og Thompson skriver, gjenkjenner publikum genrens konvensjoner og er gjerne inneforstått med en lek med filmens konvensjoner, kanskje spesielt i komedier (1988: 18). Hva som ”aksepteres” i en klassisk fortellende film kan strekkes langt om det er tilstrekkelig godt motivert. Oppgaven kommer tilbake til motivasjon.

5. DEN KLASSISK FORTELLEDE FILMENS STIL OG FORTELLING

Hva er så den klassisk fortellende filmens kjennetegn? Svaret utgjør en stor del av *The Classical Hollywood Cinema*. Før analysene må man se på disse normene som har utgjort filmspråket publikum og filmskapere har forholdt seg til. Først definerer jeg hva *stil* og *fortelling* er, før jeg går igjennom kjennetegnene.

En *fortelling* defineres av Bordwell og Thompson i *Film Art* som en kjede av hendelser i årsak-virkningforhold som finner sted i tid og rom (2001: 60). I følge den neoformalistiske modellen Bordwell, Staiger og Thompson bruker i *The Classical Hollywood Cinema* er fortellingens kausalitet det dominerende elementet i den klassisk fortellende filmen.²⁴ Filmens andre elementer er først og fremst til stede for å støtte opp om fortellingens kausale handlingskjede. Filmens *hva* dominerer slik over filmens *hvordan* (Braaten, Kulset og Solum 1994: 86).

Stil er den viktigste delen av filmens *hvordan*. Stilens oppgave i den klassisk fortellende filmen er å formidle fortellingen så godt som mulig. Bordwell definerer filmstil som den systematiske og betydningsfulle bruken av mediets teknikker (1999: 4). De spesifikke teknikkene og bruken av dem kommer jeg tilbake til etter først å ha sett nærmere på fortellingen.

6. FORTELLING

Bordwell, Staiger og Thompson kaller den klassisk fortellende filmen ”an excessively obvious cinema” (1985: 3). Når fortellingens kausalitet er høyeste prioritet er det viktig at fortellingen er så klar som mulig. At en film er *opplagt* betyr likevel ikke at tilskueren blir passivt fôret med handlingen – hun må selv aktivt skape en helhet av delene i filmen. Det tydeligste eksempelet på dette er formalismens skille mellom *historie* (”fabula” – filmens

²⁴ Begrepet *det dominante* kommer fra russisk formalisme og er i følge Roman Jakobson ”the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining component. It is the dominant which guarantees the integrity of the structure” (gjengitt i Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 12). For Bordwell, Staiger og Thompson består den fortellende filmen av tre systemer: fortellingens logikk, representasjonen av tid og representasjonen av rom. Alle grep i en film kan plasseres under et av systemene, og formalistene mener at systemene forholder seg til hverandre i et hierarki hvor de underliggende støtter opp om den dominante (1985: 12).

hva) og *diskurs* ("syuzhet" – filmens *hvordan*).²⁵ *Diskurs* er kjeden av alle kausale hendelser, slik tilskueren ser og hører dem igjennom filmen – altså den estetisk konstruerte opplevelsen. Tilskueren bruker diskursen til å sette sammen historien. *Historien* er en kronologisk sammensetning av handlingen (som kan bli presentert ikke-kronologisk i diskursen), bakgrunnsinformasjonen man har fått om karakterene og eventuelt andre hendelser som refereres til i diskursen. Historien er altså den større enheten vi sitter igjen med når filmen er ferdig. For å sette sammen historien fra diskursen må tilskueren være aktiv og denne aktiviteten tar hun fatt på idet filmen begynner. I filmanalyse hjelper delingen av diskurs og historie for å se hvordan alle delene fungerer i oppbyggingen av en større helhet.

Denne forståelsen kan sies å inkludere stil som en del av diskursen. Men som Bordwell argumenterer for i *Narration in the Fiction Film* er det verd å skape et skille mellom diskurs og stil (1985: 50). Begge elementene er viktige i fortellerhandlingen og som jeg vil vise i analysene hjelper *stilen* sammen med *diskursen* tilskuerens forming av *historien* og slik filmens helhet.

I analysene er delingen av diskurs og historie nyttig når jeg skal se på filmenes struktur ved å bryte opp handlingene i deler. Dette tydeliggjør hvordan fortellingen drives framover.

Når Sinding understreker "the story" og "the players" som de viktigste elementene i film, er dette passende nettopp fordi handlingen drives framover av *karakterer* som handler ut fra et knippe lett gjenkjennelige og konsekvente psykologiske karaktertrekk, for å oppnå et tydelig definert mål. Veien til målet problematiseres gjennom konflikt, som regel med andre karakterer og overvinning av midlertidige delmål. Fortellingen ender når målet er nådd, eller nederlaget er et faktum. "Siden karakterenes egenskaper er med på å bestemme hvordan de handler, framstår handlingene som psykologisk motivert. Handlingen blir på den måten enkel å følge" (Engelstad og Lothe 2008: 24-25). Karaktertrekkene må derfor være nyttige for å drive historien videre og vekke interesse, og gjerne beundring, hos tilskueren. Vendepunktene nevnt i forrige avsnitt er som regel markert gjennom karakterers utvikling eller gjennomføring av delmål i handlingen. Gjennom handlingene framstår også karaktertrekkene som konsistente og dette skaper en realisme i fortellingen. Som regel vil en karakters trekk presenteres i første bilde (i stumfilmer skjedde dette gjerne med en beskrivende tekstplakat)

²⁵ Jeg velger å bruke de norske begrepene *historie* og *diskurs*, slik det er brukt hos Engelstad og Lothe (2008: 27) og Braaten, Kulset og Solum (1994: 86). Bordwell, Staiger og Thompson bruker de russiske uttrykkene *fabula* og *syuzhet*, oversatt med *story* og *plot* (1985: 12).

og dette førsteinntrykket vil bevares gjennom hele filmen (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 37).

Vektleggingen av ”de dramatiske situasjonene med interessante personer i konflikt” har sine røtter i Eugene Scribes dramaturgiske teknikker fra hans såkalte veldreide mondene teater på 1800-tallet, som ble videreutviklet av blant annet Henrik Ibsen (Braaten og Solum 2008: 71-73). I tillegg var den sene 1800-tallsromanen en viktig faktor for betydningen psykologi skulle få i filmdramaturgien, mens fokuset på tydelige trekk, motiver, vaner og særegenheter i karakterene kom fra melodramaet og populærfiksjon (Bordwell 1999b: 193).

Som regel har filmen to parallelle handlingstråder. Hovedhandlingen er protagonistens oppgave og mål definert etter at en hendelse har inntruffet som har skapt ubalanse i hennes verden. Den andre handlingstråden er som regel en heteroseksuell romanse. Disse to handlingstrådene vil blande seg i og påvirke hverandre underveis. Når filmen nærmer seg klimaks vil de to parallelle handlingstrådene gjerne krysses for å øke spenningen i filmen, noe vi skal se i finner sted i Sindings filmer. Det viktigste prinsippet er at alle handlingstråder er helt avsluttet og forløst når filmen er slutt.

Hvordan fortelles fortellingen?

”Klassisk narrasjon er stort sett allvitende, høyst kommunikativ og bare moderat selvbevisst. Det vil si at narrasjonen vet mer enn den enkelte eller alle karakterer, den skjuler relativt lite (hovedsakelig ’hva som kommer til å skje deretter’), og den innrømmer sjelden at den henvender seg til publikum” (Bordwell 1999b: 196).

Likevel modifiseres dette i forhold til genre og kodete fortellergrep ved begynnelsen og slutten av filmen som åpenlyst kommuniserer med publikum. Konvensjoner som montasjesekvensen eller eksposisjon i etableringen av en scene (f.eks. ved gjentakning av navn i dialogen eller skilt på dører som forteller hvor man er) er typiske tegn på en åpenbart kommuniserende forteller som man tar for gitt i filmen fordi konvensjonene er sterkt kodet.

Hvis handlingen hopper i tid åpner gjerne påfølgende scene med forklarende dialog. Hopp og hull i handlingen er også til stede for å skape spenning i fortellingen, for å få publikum til å fortsette å gjette hva som vil skje, men alle hull må være tettet når filmen er over. Vi må vite alt når filmen er slutt (Bordwell 1999b: 197).

Motivasjon av grep

Et begrep fra neoformalismen som vil bli brukt i analysedelen er *motivasjon*. For Bordwell, Staiger og Thompson er motivasjon måten en klassisk fortellende film skaper enhet og sammenheng i den kausale handlingskjeden (1985: 19). Motivasjon rettfærdiggjør filmens grep og er en del av grunnlaget til publikums forventningshorisont.²⁶ Det er dessuten med på å gi filmskaperne et stort spillerom innenfor paradigmet: Så lenge grepene er tilstrekkelig motivert kan man tillate seg mye (1985: 70). Det finnes fire typer motivasjon: *Komposisjonell, realistisk, intertekstuell* og *artistisk*.

Komposisjonell motivasjon rettfærdiggjør ethvert grep som er nødvendig for konstruksjonen av fortellingens kausalitet, rom og tid. Dette dreier seg ofte om eksposisjon – altså forklarende, innledende informasjon om handlingen som blir viktig for å forstå resten av filmen. Komposisjonell motivasjon går ofte på bekostning av plausibilitet, fordi det først og fremst dreier seg om grep som er nødvendige for å drive handlingen videre. Slik kan det sies å bidra til et internt regelverk for handlingen (Thompson 1988: 16).

Realistisk motivasjon er todelt på den måten at det på én side dreier seg om å ”knytte forbindelser som folk flest vil gjenkjenne som troverdige” (Bordwell 1999b: 203) – at filmen innenfor sitt konstruerte univers, svarer til tilskuerens forståelse av virkeligheten der dette er nødvendig. Men på den andre siden handler realismen her også om at filmatiske grep svarer overens med den gjeldende realismeforståelsen i kunst generelt. Realistisk motivasjon forholder seg til tilskuerens *forestilling* om virkeligheten og hvordan man er vant til at dette framstilles.

Intertekstuell motivasjon forholder seg til konvensjonene til andre kunstverk og i denne sammenhengen spesielt til filmgenres konvensjoner. På bakgrunn av tidligere erfaringer med film og annen kunst, vil tilskueren gjenkjenne grepene filmskaperen gjør som i overensstemmelse med forventningene til en bestemt type historie. Man antar for eksempel at en hollywoodfilm vil ende lykkelig, fordi det *er* en hollywoodfilm (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 19). Dette kan også inkludere gjenkjennelsen av en skuespillers personlighet fra en film til en annen (Bordwell 1999b: 203).

²⁶ Grep (*device*) defineres av Kristin Thompson som ”any single element or structure that plays a role in the artwork – a camera movement, a frame story, a repeated word, a costume, a theme, and so on” (1988: 15).

Artistisk motivasjon kan være vanskelig å definere, fordi *ethvert* grep er artistisk konstruert som en del av verkets helhet. Artistisk motivasjon gjenkjennes ved at man oppfatter ”et element som til stede for sin egen skyld. (...) Et oppsiktsvekkende øyeblikk eller en teknisk virtuositet, et tilføyd musikalsk nummer eller et komisk mellomspill (...) Slike øyeblikk kan være høyst refleksive og blottlegge grepet for narrasjonens eget arbeide” (Bordwell 1999b: 203). Komposisjonell, realistisk eller intertekstuell motivasjon (som alltid vil være de viktigste i en klassisk film) trer altså her til side, slik at tilskueren blir klar over og betrakter verket i seg selv som estetisk opplevelse. I noen tilfeller kan slike grep brukes gjennomført i en fortellende film for å skape kontraster og paralleller som bidrar til forståelsen av handlingen, men i klassisk fortellende film vil man som regel kun tillate seg dette i små øyeblikk (Thompson 1988: 19).

De ulike motivasjonstypene vil ofte jobbe sammen, og i analysen av Sindings filmer vil jeg påpeke noen områder hvor det også finnes en spenning mellom ulike motivasjonstyper i grepene filmene velger.

7. STIL

Den klassisk fortellende filmens stil er underlagt fortellingen og dens kausale handlingskjede. Stilen er en viktig del av det man kan kalle *kontinuitetssystemet* (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 194). Stilen skal være et usynlig verktøy for å fortelle historien best mulig, uten at publikum tenker over den. Som nevnt er Bordwells definisjon av stil filmens spesifikke og betydningsfulle bruk av mediets teknikker. Han utdyper dette ved å kalle stilen for *teksturen* i filmens bilde og lyd, og resultatet av filmskapernes valg i gitte historiske omstendigheter (1999: 4). Stilens områder er *mise-en-scène* (alt foran kamera: iscenesettelse, skuespill, lyssetting og lokale), *redigering*, *lyd* og de mange ulike aspektene ved *foto*, fra opptak til fremkalling og etterarbeid (1999: 4). Spørsmål knyttet til fortellingen i film er i stor grad de samme som man kan stille enhver fortellende kunstform. Stilen er det mediespesifikke for filmen – det som gjør fortellingen til en *filmfortelling*. Jeg vil her gjøre rede for noe av det viktigste ved den klassisk fortellende filmens stilgrep, men i analysene også komme tilbake til andre aspekter ved stil som er relevante.

Kontinuitetssystemet

Kontinuitetssystemet ønsker å gi en best mulig presentasjon av den kausale handlingskjeden. Dette innebærer at filmens tekstur hjelper tilskueren å fokusere på det som er viktig i handlingen. På lydsporet vil dialog ligge tydelig i front, mens støy fra omgivelsene ligger i bakgrunnen og kan fylle inn informasjon man ikke ser i bildet. Bildene komponeres med det viktigste i sentrum, eventuelt i balanse mellom høyre og venstre bildehalvdel når det klippes mellom to innstillinger. En bevegelse som begynner i den ene innstillingen, fortsettes der den slapp i den neste. To personer som snakker med hverandre plasseres på jevn høyde, likt fordelt i bildekomposisjonen. Kamera befinner seg normalt i en standardhøyde på nivå med karakterenes blikk. For at filmens tilskuer skal kunne se ansiktsuttrykkene, vil karakterer i dialog stå vendt litt mot kamera, selv om dette ikke ville vært naturlig i virkeligheten. Generelt er tilgang på ansiktsuttrykkene til karakterene, spesielt gjennom nærbilder, viktige fordi handlingen i stor grad er basert på karakterenes psykologi.

Selv om disse tekniske grepene tydelig gjøres til fordel for tilskueren og kamera, har de nesten alltid sterk realistisk og komposisjonell motivasjon som er med på å gjøre teknikkene usynlige. Man får et inntrykk av at filmen forteller seg selv – at den filmens form er *naturlig* – og man glemmer fort at handlingen presenteres fra et ideelt perspektiv. Den viktigste delen av denne kontinuitetsstrømmen er *redigeringen*. Redigeringen må først og fremst sørge for sammenhengende tid, rom og handling mellom ulike enkeltinnstillinger.

180-gradersregelen er det grunnleggende prinsippet for kontinuitetsklipp. Man trekker opp en akse i rommet hvor handlingen utspiller seg og alle innstillingene skytes fra den ene siden av aksene, men aldri krysser den. Filmskaperen kan slik klippe mellom innstillinger uten at karakterer eller objekters plassering i rom endrer seg for tilskueren. Aksebrudd vil som oftest forvirre tilskueren og regnes som en elementær feil. Andre standardiserte prinsipper for redigering forholder seg også til denne regelen.

Analytisk klipping er det vanlige prinsippet for hvordan man introduserer handlingsrommet og så deler opp scenen (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 202). Man begynner på avstand med en etableringsinnstilling, før man klipper nærmere inn i rommet og videre inn på en vesentlig detalj eller et eller flere mennesker sentrale for handlingen. Første innstilling i analytisk klipping etablerer gjerne 180-gradersaksen for resten av scenen.

Som regel vil analytisk klipping føre fram til en *shot/reverse-shot*-veksling (SRS) i en dialogscene mellom to personer.²⁷ Denne teknikken skaper balanse mellom to innstillinger og bruker blikkretningsklipp (*eyeline match*) med dobbel effekt (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 210). Blikkretningsklipp finner sted når man klipper fra en innstilling hvor man ser en karakter kikke på noe, til en innstilling hvor kamera inntar karakterens posisjon og vi ser det han eller hun ser. Dette er et av filmens mest særegne grep og spesielt viktig for klassisk fortellende film. Tilskueren tas med *inn* i det filmatiske rommet: Man ser ikke bare *på*, men man ser også *med*. Dette kalles ofte *point-of-view* (POV), men en blikkretningsinnstilling behøver ikke innta karakterens posisjon nøyaktig. I tilfellet *shot/reverse-shot* i en dialogscene legger kamera seg gjerne på skrå bak skulderen på den ene karakteren i samtalen i den ene innstillingen. Så klipper man til neste innstilling bak den andre partens skulder når det er mest relevant å vise enten karakteren som snakker eller reaksjonen til den som hører på.²⁸ Dette skaper balanse mellom bildene, tilskueren får nærmest øyekontakt med karakterene og inntrykket av de romlige forholdene mellom innstillingene forsterkes. POV, blikkretningsklipp og SRS er alle teknikker som understreker og utvikler betydningen av karakterenes psykologi for handlingen (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 210). Teknikkene for kontinuitetsklipp er de viktigste – og strengeste – reglene for den klassisk fortellende filmen (1985: 57). At teknikkene tilsynelatende er nøytrale gjennom sterk komposisjonell motivasjon gjør brudd på disse reglene synlige. Slike brudd er nettopp noe av det man reagerer først på i møtet med Sindings første filmer. I analysen vil jeg derfor se spesielt på SRS-teknikken og analytisk klipp for å se hvordan Sinding utvikler bruken.

Det filmatiske rommet og skuespillet

Betydningen av karakterenes psykologi understrekes også i framstillingen av det filmatiske rommet: Omgivelsene kan brukes for å demonstrere individualitet (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 54). Spesielt objekter knyttet til karakteren blir viktige som

²⁷ Dette prinsippet kalles gjerne veksleklipp på norsk (som i Braaten, Kulset og Solum 1994: 66), men kan mer betegnende oversettes som ”innstilling og motinnstilling” (Solum 1988: 91). Jeg beholder det engelske *shot/reverse-shot*-begrepet og vil i analysene forkorte det til SRS.

²⁸ Bordwell, Staiger og Thompson påpeker at plasseringen av kamera slik at skulderen er med i bildekomposisjonen først ble standardisert mot slutten av 1920-tallet, mens man i stumfilmtiden ofte valgte å bruke SRS med veksling mellom POV eller mer inkonsekvent med skuldre i bildet (1985:210).

meningsbærende symboler for personlighet. Analysen vil komme inn på hvordan Sinding bruker rom ekspressivt og se hvordan dette henger sammen med skuespillerstilen.

Skuespillerstilen i Sindings filmer omtales negativt i mange kritikker (se for eksempel Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 109). Siden Sinding begynte karrieren i stumfilmtiden kritisertes ofte lydfilmene hans for at skuespillet er teatralisk og utdatert. I den amerikanske utviklingen av den klassisk fortellende filmens stilistiske og fortellende premisser på 1910-tallet, skjedde en gradvis overgang fra overdreven pantomime til en mer subtil spillestil. Mindre fakter og større vekt på ansiktsuttrykk passet sammen med utviklingen av kontinuitetssystemets prinsipper. Dette førte også til økt bruk av nærbilder. Tekniske forbedringer i lyssetting, kameralinser, opptaksmaterialet og sminke gjorde det også lettere med en nedtonet spillestil når komposisjonen hadde lenger avstand til skuespillerne (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 190). På dette tidspunktet ble denne spillestilen ansett som spesielt amerikansk, mens den europeiske, mer teatraliske stilen endret seg i takt med at filmene ble lengre og handlingen i større grad ble basert på psykologi (1985: 191-192).

Spørsmål om skuespillerstil handler ofte om “realisme”. Realismen i hollywoodfilmen representerer psykologisk motiverte karakterer, men forestillinger om realisme er ikke konstant og må motiveres i filmens fortelling. I mange av Sindings filmer og andre norske filmer fra samme periode kan man ofte se en blanding av ulike spillestiler i samme film, gjerne ved at det dukker opp komiske karakterer i ellers svært alvorstunge filmer. Siden forståelsen av spillestil endrer seg gjennom historien er det en utfordring å kommentere femti år gamle filmer sett med dagens øyne.

Når man snakker om skuespillerstilen i *mise-en-scène*, skal man ikke glemme å kommentere selve skuespilleren, som gjerne har med seg konnotasjoner fra tidligere roller eller spesielle karaktertrekk som publikum kjenner fra markedsføring av filmen.

Kinematografi og lyssetting

Kinematografi og lyssetting henger nøye sammen i forhold til en films stil, selv om lyssetting regnes som ”prikken over i’en i *mise-en-scène*”, mens alt relatert til kamera og foto blir betegnet som en egen kategori (Bordwell 1999: 4 og Braaten, Kulset og Solum 1994: 13-16). Siden Sindings karriere strakk seg fra midten av 1920-tallet og fram til midten av 1950-tallet

jobbet han med stumfilm og lydfilm, men alltid i svart-hvitt og normalformat i bildekomposisjonen. Lyssettingen har flere viktige oppgaver som stilgrep. Den kan fremheve figurer fra bakgrunnen, skape dybde i rommet, gi kontraster og spille med skygger og stemninger. Målet er å klargjøre forståelsen og intensivere opplevelsen av handlingen.

Kinematografien fanger opp alt i mise-en-scène og formidler dette til publikum. Det jeg vil se spesielt på i filmanalysene er bildekomposisjon, utsnitt og kamerabevegelse og i hvor stor grad dette er motivert og skaper et effektfullt, dynamisk filmatisk rom.

Analysen av stilen

Filmlyd og musikk vil også kommenteres i analysen, men hovedvekten vil ligge på mise-en-scène, kinematografi og klipp. Analysene vil kommentere det som er mest relevant i den enkelte filmen. Den røde tråden vil være hvordan grepene motiveres og hvordan de forholder seg til den klassisk fortellende filmens kjennetegn og samtidens forventningshorisonter. Som jeg har vist ovenfor var forventningshorisontene for publikum basert på hollywoodparadigmet, men må også forstås ut i fra den historiske konteksten og hvordan dette påvirket filmens fortelling og stil. Det var stor forskjell på norsk filmproduksjon på slutten av stumfilmperioden, i gullalderen, under okkupasjonen og på 1950-tallet. Ulike kontekster fører til ulike beslutninger fra filmskaperen.

”For Bordwell handler stil i første rekke om kommunikasjonshensyn som tilgodeser spesifikke og pragmatiske behov” skriver Søren Birkvad (2008: 53). Der hvor Bordwell ser på filmen som en apolitisk og amoralsk kommunikasjonsmaskin basert på filmskaperens beslutninger, mener andre at filmstil er et spørsmål om moral. Spørsmål om moral og ideologi kommer man ikke utenom i møtet med Sindings filmer. Selv om jeg følger Bordwell og neoformalistisk tankegang utelukker ikke dette spørsmål om ideologi, men det blir kommentert som en del av den historiske konteksten som påvirket Sindings valg som filmskaper. Dette faller inn under oppgavens problemstilling om å se på stil og fortelling i forhold til den klassisk fortellende filmen, men leder ikke ut i en diskusjon rundt det eventuelt nazistiske eller nasjonalsosialistiske innholdet i filmene.

Neste del av oppgaven består av analysen av de fire filmene. Analysene vil se på filmenes form, struktureringen av handlingsforløpet og filmens stil. I stilanalysen vil det i stor grad

dreie seg om hvordan grepene tjener fortellingen og på den måten følger premissene til den klassisk fortellende filmen. Hovedvekten vil ligge på redigering, kinematografi og utvalgte aspekter ved mise-en-scene. Til slutt i hver analyse vil jeg kort se på form og stil i forhold til historisk kontekst og mottagelsen av filmene.

8. SYV DAGE FOR ELISABETH (1927)

En påskeflirt

Arbeidet med analysen av stumfilmen *Syv dage for Elisabeth* (1927) er basert på en DVD-kopi fra Nasjonalbiblioteket. Det er vanskelig å si om hastigheten på filmen er helt korrekt og det kan virke som om det et par steder mangler noen innstillinger eller tekstplakater fra originalfilmen.²⁹ I analysen vil jeg se på hvordan blikket er avgjørende for å formidle fortellingen og avgjørende for hvordan stilen binder hendelsesforløpet sammen. Hvordan filmen er delt mellom psykologisk motivert melodrama og en mer løssluppen komedie blir også kommentert.

Handlingen

Elisabeth Borg er en ung jente som lever under fattige kår hos sin pleiemor i Oslo. Moren er død og etterlot seg kun et smykke med bilde av faren som Elisabeth går med rundt halsen. De siste fire årene har hun jobbet med den frisinnede venninnen Lucie på frisersalongen Charme. Arbeidet er langt fra glamorøst og ikke godt betalt. Lucie drømmer om å bli ballettdanserinne, mens Elisabeth drømmer om uavhengighet fra andre. Når en kolportør fra Pengelotteriet kommer innom Charme, kjøper de begge lodd.

Vinnertallene annonseres et par dager senere, og Lucie finner ut at hun ikke har vunnet. Elisabeth har glemt loddet hjemme og legger listen med vinnertallene i veska. På Charme kommer hun til å fornærme den viktige kunden Henriette Kaspar og får sparken på stedet. I fortvilelse går hun hjem til pleiemoren. Pleiemoren ber henne være tapper som moren hun aldri har kjent og forteller at hennes mors svakhet var at hun stolte for mye på mannfolkene. Elisabeth kommer tilfeldigvis over loddet og sjekker vinnertallene. Håpløsheten snus til lykke da hun finner ut at hun har vunnet førstepremien.

²⁹ I tillegg til noen brå hopp i noen scener, er det ingen tekstplakat som markerer skillet mellom dag to (som slutter med festen) og dag tre (som begynner med pokerspillet), selv om alle de andre dagene blir markert på en slik måte.

Påsketid. Elisabeth og Lucie skal på sju dagers høyfjellsferie. På toget oppover er også spekulanten Frantz Markel. Han er på utkikk etter et rikt bytte for å få orden på økonomien sin.

Fremme på Fjeldheim høyfjellshotell legger Markel merke til Elisabeth. Resepsjonisten på hotellet forteller at han tror hun er en ustyrtelig rik enke. På Fjeldheim bor den klønete lektoren Gunnar Erlind som blir betatt av Lucie, samt en rekke overklassefolk og ikke minst millionarving og rundbrenner Rolf Heller, en sportsmann og real kar. På hotellet finner man også gamle Thomas Heie, en rik, flørtende onkel som er venn med Henriette Kaspar.

Elisabeth og Lucie kaster seg ut i selskapslivet på hotellet, men Elisabeth blir nervøs når hun blir gjenkjent av Kaspar som sladrer til Thomas Heie om at Elisabeth bare er en ”avskjediget friserpike”. For å unnsnippe disse lar Elisabeth seg be opp av Markel til Rolfs irritasjon som også har fått et godt øye til Elisabeth. Rolf får sin hevn dagen etter når han hindrer Markel i å jukse i poker. Dette fører til at Markel taper store summer. Markel får høre av Thomas Heie at Elisabeth bare er en friserpike. Dette bekreftes av Lucie som også forteller at Elisabeth har vunnet en stor sum penger.

Neste dag flørter Rolf med Elisabeth. Markel blir illsint av dette og senere på dagen konfronterer han Elisabeth med bakgrunnen hennes og truer med å avsløre henne for alle på hotellet. Dagen etter er det tid for hopprenn, og konflikten eskalerer når Markel igjen ser Rolf og Elisabeth flørte i skibakken. Han skjærer i bindingene på skiene til Rolf, men en ung gutt tar ved en feiltagelse skiene og får et dramatisk fall i hoppbakken. Rolf skjønner at det var meningen at dette skulle skje med han.

På kvelden er det kostymeball. Elisabeth er uvitende om at Markel har spionert på henne gjennom et nøkkelhull mens hun skiftet klær til festen. Hun har en strålende kveld med Rolf, og de kysser hverandre for første gang. Hun danser med en direktør og lever seg stadig mer inn i overklasselivet. En uanstendig lapp fra Rolf gir kvelden en brå slutt og Elisabeth kaller Rolf en pøbel før hun legger seg gråtende på rommet sitt.

Neste dag drar hun, Markel og en del av gjestene på fjelltur, men Rolf blir igjen. Markel får med seg Elisabeth til en øde hytte uten de andre. Der gjør han det klart at han både vil ha pengene og kroppen hennes. Elisabeth kjemper i mot. På hotellet finner Rolf lappen fra kostymballet og går til Markels rom hvor han finner flere signaturforfalskninger. I mens blåser en storm opp og de andre på turen drar tilbake på hotellet. I kampen mot Markel løper

Elisabeth ut av hytta som holder på å snø ned, mens Markel lukker døra etter henne. Rolf trosser stormen og leter i timevis etter Elisabeth. Han finner henne og tar henne inn på hytta hvor han slåss mot og overmanner Markel.

Dagen etter er alle samlet på hotellet. Markel truer igjen Elisabeth med å avsløre henne, men Elisabeth forteller alle om sin bakgrunn og at hun nå vil starte en egen salong. Rolf bryter inn og sier at det ikke blir noe av, for hun skal bli fru Heller. Thomas Heie protesterer mot ekteskapet mellom en arving og en simpel pike uten foreldre. Elisabeth sier det stemmer at hun er foreldreløs og viser smykket til Rolf. Rolf kjenner igjen Heie på bildet. Thomas Heie er altså faren til Elisabeth og de tre omfavner hverandre. I mens sniker Markel seg ut fra hotellet og hopper på toget tilbake til Oslo.

Det litterære forelegg

Syv dage for Elisabeth var basert på novellen *Påskeflirt* av Arvid Skappel, journalist i *Verdens Gang* og Sindings tidligere kollega fra hans tid som journalist i samme avis. Skappel var også i følge Sinding ”primus motor i utarbeidelsen av filmmanuskriptet” (1972: 127).

Struktur

Filmens tittel gir en god pekepinn på handlingens struktur og hovedperson. De ”syv dage” gir handlingen en ramme og styrer tilskuerens forventninger om dramatik og forløsning.³⁰ ”Elisabeth” forteller hvem som er hovedpersonen – og hun er også den første karakteren man blir introdusert for. At dagene er *for* henne, forteller at hun vil ha et personlig mål som må oppnås på denne tiden. Filmens handling utspiller seg i en realistisk samtid og spenner i tillegg til de sju dagene i tittelen over noen dager i mars måned i filmens prolog.

Filmen er cirka 98 minutter og jeg velger å se på handlingen som fordelt over fire deler i tråd med Kristin Thompsons analysemodell. I følge Thompson vil overgangen fra en del til en annen som regel markeres ved at protagonistens mål reformuleres eller endres (2001: 27). Den inndelingen jeg foreslår under tar hensyn til strukturen i handlingsutviklingen, men som

³⁰ De ulike dagene signaliseres gjennom tekstplakater, men i versjonen av filmen som ble brukt i analysen var det ingen tekstplakat for dag to.

vi skal se har karakterene rundt Elisabeth tydeligere mål enn henne selv. Det kan være vanskelig å se entydige steder i fortellingen hvor Elisabeth formulerer eller redefinerer sine mål. Etter oppdelingen ser jeg på filmens handlingstråder og hvordan karakterene fungerer i dem.

Filmens første del (15 minutter) er en prolog fra Oslo fram til Elisabeth har fått sparken og vunnet i lotteriet. Her blir Elisabeth og Lucie introdusert og viktig informasjon om miljø og karakterene plantet. Dette er nødvendig for forståelsen vår av karakterenes handlinger senere. Ikke minst er det viktig for å skape spenning og forventning i det som følger.

Andre del begynner med etablering av en ny situasjon – overklassens ferie på høyfjellshotellet – og introduksjon av karakterene der som skal bli viktige for handlingens utvikling. De viktigste karakterene er selvsagt Markel, filmens skurk, og Rolf Heller, den romantiske helten. Ikke alle disse karakterene bidrar direkte til handlingsutviklingen men er der først og fremst som komiske innslag og som stereotyper fra overklassemiljøet som blir latterliggjort. Latterliggjøringen av overklassemiljøet passer filmens lette tone og gjør at vår sympati ligger hos jordnære Elisabeth og Lucie. Elisabeth ønsker bare å ha en ferie for å slappe av, men hun får et nytt mål cirka 36 minutter inn i filmen når hun ser igjen Henriette Kaspar på hotellet. For å unngå Kaspars onde tunge, takker hun ja til Markels invitasjon, selv om man har sett henne unngå menn, deriblant Rolf, litt tidligere. Elisabeth ser nå ut til å la seg forføre takket være Markels champagne, og dette blir også begynnelsen på kampen mellom Rolf og Markel om Elisabeths gunst.

I filmens tredje del ser man hvordan filmens skurk blir farligere enn først antatt når han får vite om Elisabeths fortid som friserpike og truer med å avsløre henne foran de andre gjestene. Han sier at han skal sette sine betingelser for ikke å si noe senere, noe som gjør at denne trusselen henger over Elisabeth uten at hun vet hvor farlig Markel virkelig er. Det får derimot tilskueren innblikk i når man følger utviklingen mellom Markel og Rolf. Man ser desperasjonen når han taper penger på grunn av Rolf ved pokerbordet og sjalusien når Rolf flørter med Elisabeth. Rolf mistenker noe når han finner ut at skibindingene hans er blitt sabotert for å skade ham. I denne tredje delen eskalerer konflikten mellom karakterene og får sitt høydepunkt på kostymballet. Når Markel kikker på Elisabeth gjennom nøkkelhullet mens hun skifter om til ballet, blir hans trussel seksuelt ladet, men man ser ham ikke igjen resten av kvelden. Derimot blir man minnet på Kaspar som misliker at Elisabeth danser med

direktøren. Elisabeth nyter nå overklasselivet og lever en slags askepottdrøm. Det romantiske høydepunktet nås når hun kysser Rolf, men dette snus en time og åtte minutter ut i filmen når hun finner den uanstendige lappen fra Rolf og avviser ham. Gråtende på sengen er det uklart hvor veien skal gå videre for Elisabeth. Hun innser at hun har vært for naiv i forhold til mennene og står igjen alene med trusselen om avsløring fra Markel og Kaspar.

Fjerde del utgjør de to siste dagene i filmens tittel og den siste halvtimen av filmen. Den begynner med den dramatiske skituren hvor Elisabeth følger Markel til Juvhytta. Først her innser Elisabeth hvor onde Markels hensikter er. Dette kryssklippes med at Rolf finner ut at det er Markel som står bak den uanstendige lappen som fikk Elisabeth til å avvise ham. Når Rolf redder Elisabeth avsluttes også konfliktlinjen mellom ham og Markel med en lang slåsskamp i hytta og ute i snøen.

Dagen etter på hotellet avsluttes de andre handlingstrådene en etter en. Elisabeth forteller sannheten om at hun ikke tilhører overklassen. Hun viser at hun har gjennomgått en utvikling og funnet en måte å leve uavhengig av andre på når hun forteller at hun skal åpne en egen frisersalong. Dette blir avbrutt av Rolf som sier at hun skal bli hans kone og flytte inn i hans villa på Slemdal. Når Thomas Heie og Kaspar reagerer på ekteskapet mellom en millionarving og en foreldreløs jente, bekrefter Elisabeth at hun er foreldreløs og da hun viser fram bildet til Rolf blir det klart at Thomas er faren. Dette avslutter Elisabeths søken etter tilhørighet og det blir hennes siste spark mot overklassen som har snakket bak ryggen hennes. Dermed er alle tråder i handlingen nøstet opp – bortsett fra at man ser en ydmyket Markel løpe fra hotellregningen i siste scene.

Filmens karakterer og handlingstråder

Filmen har hovedsakelig fire handlingstråder som ligger parallelt og som påvirker hverandre. Den mest sentrale og viktigste er Elisabeths søken etter tilhørighet og å finne sin plass, symbolisert ved den døde moren og den ukjente faren. At hun får sparken skaper en krise, mens vinnerloddet gir henne en sjanse til å nyte livet og ta en ferie, uten at hun vet hva hun ønsker å gjøre når ferien er over. Man vet bare at hun forbanner det å være avhengig av andre. Denne handlingstråden blir den sentrale fordi den er katalysator for Elisabeths handlinger på høyfjellshotellet, når hun blir gjenkjent av Kaspar og vil holde seg unna henne.

Det er også denne handlingstråden som avslutter filmen, ved at Elisabeth finner sin plass på flere måter.

Detaljene i denne handlingstråden er temmelig subtile, basert på hvordan Elisabeth reagerer på det som skjer rundt henne. Selv om årsak-virkningsforholdet i denne handlingstråden til tider er uklar eller overskygget av det andre som skjer, er den avgjørende på de sentrale vendepunktene i fortellingen – spesielt i begynnelsen og på slutten. Et eksempel på hvordan begynnelsen og slutten knyttes sammen er når Elisabeth forteller de andre hotellgjestene sannheten om seg selv. Handlingen kan karakteriseres som tapper som nettopp er det ordet pleiemoren brukte i begynnelsen da hun oppfordret Elisabeth til å være som moren. Slike detaljer skaper sammenhenger og gir en følelse av tilfredsstillende helhet i fortellingen.

Årsak-virkningskjeden er mer tydelig i handlingstråden som handler om forholdet mellom Elisabeth og skurken Markel. Han introduseres som en amoralsk svindler og spekulant som er på utkikk etter et rikt bytte, mens han ser på kvinnelegger på toget. Framme på hotellet får han øynene opp for Elisabeth, og på grunn av en misforståelse tror han at hun er en rik enke. Han har funnet sitt bytte – men han viser også et begjær for Elisabeth. Når han byr henne opp takker hun ja for å slippe unna Kaspar, og Markel skjenker henne opp på champagne. Han bruker igjen alkohol når han spør ut Lucie om Elisabeths fortid og drikker når han fusker ved pokerbordet. Når han truer Elisabeth med å avsløre henne, har han skiftet taktikk fra forførelse til utpressing. Hans sanne natur avsløres for Elisabeth på Juvhytta, da han prøver å voldta henne, før han iskaldt lar henne løpe ut i snøstormen og stenger henne ute. Handlingstråden får sin forløsning siste dagen når han igjen truer med å avsløre henne og hun svarer ved å si ”Hvor De er ond og gemen. Stakkars Dem!” Markel blir stående ydmyket i bakgrunnen og ser at Elisabeth avslører seg selv for de andre og at Rolf vil gifte seg med henne. At Markel likevel får slippe unna i siste scene av filmen virker overraskende i forhold til alvoret i gjerningene hans.

Den romantiske handlingstråden går mellom helten Rolf Heller og Elisabeth. Rolf introduseres som en løve og rundbrenner, men med kjernesunne sider. Mens filmen framstiller de andre gjestene på hotellet som overfladiske, falske og vulgære, er han er en sportslig og real kar. Dette vises ved at han ikke tar del i noen av gruppeaktivitetene men nesten utelukkende handler alene. At han i begynnelsen avvises av Elisabeth, som prøver å være forsiktig med mannfolkene, ser ut til å øke interessen hans for henne. Når de møtes på

skitur og han forsvarer henne mot en innpåsletten herre, gir Elisabeth etter og lar seg smigre av ham. Dette utvikles i hoppbakken hvor de flørter. At Elisabeth er jordnær og annerledes enn overklassejentene på hotellet som alle blir framstilt i dårlig lys, ser ut til å tiltrekke Rolf. Når hun har avvist ham på kostymballet vet ikke tilskueren at det ikke er han som har skrevet lappen, men hans triste og forvirrede reaksjon gjør det tydelig at det er noe som ikke stemmer. Den romantiske helten redder som seg hør og bør Elisabeth fra snøstormen, og man må gå ut i fra at denne handlingen gjør henne overbevist om at han ikke skrev lappen.

Den siste viktige handlingstråden i filmen er også den med tydeligst årsaks-virkningskjede. Konflikten mellom Markel og Rolf utgjør en stor del av handlingen og er den som eskaleres mest gjennom filmen. Den får også sitt klimaks i slåsskampen på fjellet. Denne handlingstråden er hele veien avhengig av Elisabeths ulike reaksjoner på det som skjer, men det er utvilsomt den delen som sørger for mest framdrift og ytre dramatik.

Det finnes en annen handlingstråd i filmen som tar opp mye plass, men som *ikke* driver handlingen framover. Dette er forholdet mellom Lucie og Gunnar. Begge disse karakterene fungerer som lystige motsetninger til de mer dramatiske hendelsene. Lucie holder Gunnar på avstand, mens han stort sett ramler på ski eller drikker seg full på hotellet. Likevel får disse to hverandre til slutt.

Alle karakterene er konsistente i sine handlinger og utvikler seg lite fra førsteinntrykket man får av dem gjennom de første bildene og en forklarende tekstplakat. Elisabeth er en drømmende, men hardt arbeidende jente. Når pleiemoren forteller henne om moren og at hun hadde en svakhet når det gjaldt mannfolk, overfører man dette som latent i Elisabeths karakter. Fordi tilskueren ser en film og man vet det er vanlig med en romantisk handlingstråd, forventer man at Elisabeth kommer til å møte Rolf Heller når han introduseres. At tekstplakaten forteller oss at han er rundbrenner skaper allikevel et spenningsmoment i forhold til at Elisabeth kan ende opp på samme måte som moren. Markel introduseres gjennom hans blick på kvinnelegger og hans begjærende blick er et viktig element gjennom hele handlingen. Når han forsøker å voldta Elisabeth på Juvhytta er det konsekvensen av noe som har ligget latent i ham fra første bilde.

Elisabeth oppleves ikke alltid som like konsekvent i sine handlinger, men hun er den personen som faktisk gjennomgår en stor forandring i løpet av filmen. Når hun bestemmer seg for å "stå fram" for de andre hotellgjestene, tar hun endelig kontroll over sitt eget liv. Når

hun ønsker å åpne en egen frisersalong, løser dette spørsmålet om avhengighet av andre og hva hun skal gjøre etter at ferien er over. Dette framstår som en lykkelig slutt, fordi Elisabeth har funnet en selvstendig vei gjennom sin krise og bruker pengegevinsten på noe fornuftig. Man kunne også tro at dette ville løse tilhørighetsspørsmålet, fordi Elisabeth nå hever seg over overklassen som ikke har ønsket henne og som har blitt latterliggjort gjennom hele filmen. Likevel kommer den romantiske handlingstråden inn og undergraver denne lykkelige slutten ved å gi oss en ny: Nemlig at Elisabeth gifter seg med Rolf og blir en overklassefrue på Slemdal. Ironisk nok betyr dette at hun nå vil bli avhengig av noen andre igjen. Fordi Rolfs karakter gjennom hele filmen har hevet seg over det vulgære og overfladiske i overklassen er dette likevel filmens virkelige lykkelige slutt. At avsløringen av Thomas Heie som Elisabeths far gir et siste spark til Heie og Kaspar som har vært ute etter Elisabeth gjennom hele filmen forsterker dette. At Elisabeth finner sin far, gjør at hun også finner sin egentlige tilhørighet og sitt opphav.

Genre og fortellerhandling

Til tross for at *Syv dage for Elisabeth* er dramatisk og motivert av karakterenes psykologi, er filmen også en komedie og har en lystig og lett tone gjennom hele filmen. Som man har sett i tilfellet med Lucie og Gunnar, bidrar dette i liten grad til handlingens framdrift, men det komiske har likevel andre viktige funksjoner. Som man har sett bruker filmen humor i beskrivelsen av overklassemiljøet. For eksempel blir man introdusert for journalisten Morten Gribb i den første festscenen på høyfjellshotellet. Gribb er en karakter som ikke viser seg igjen senere i filmen selv om han lett kunne vært integrert i den videre handlingen. Han presenteres som en usympatisk person med mye makt og snakker til tre unge jenter som tydelig er svært betatte av ham. Scenen er morsom fordi den viser hvordan journalisten utnytter seg av ungpikenes begeistring men også fordi den viser disse overklassepikene som uelegante. Scenens funksjon blir å bidra til det komiske bakteppet og stemning for intrigene. Denne latterliggjøringen av overklassen plasserer også tilskueren på linje med Elisabeth gjennom filmen. Selv om hun ikke gjør narr av de andre gjestene selv, står hun utenfor dette miljøet.

Denne markante framstillingen av overklassen gjennom hele filmen gjør det også tydelig at filmen har en forteller. Latterliggjøringen vises ikke gjennom Elisabeth eller noen andre

karakterer og selv om Elisabeth betrakter overklasse miljøet utenifra, er det ikke slik at hun ser det samme som tilskueren. Disse scenene er mer eller mindre åpenlyst fortalt med et vink til tilskueren. Mest tydelig er dette i scenen hvor Elisabeth behandler Kaspar på Charme. Man ser først annonsen hvor ”mudbehandlingen” avrettes – og det er ingen tegn i filmen til at denne annonsen leses av en bestemt karakter, den bare vises for filmens tilskuer. I annonsen står det at gamle damer blir som unge. Dette etterfølges av bilder fra behandlingen på en eldre kvinne og tekstplakaten som sier ”Frøken Henriette Kaspar har nu blitt 29 aar”.

Videre fortsetter filmen med å klippe fra et nærbilde av ansiktet hennes, til ansiktet til en hund. Som tilskuer antar man automatisk at en rik dame har denne hunden med seg, men den er ikke synlig i noen av de andre innstillingene fra Charme. Funksjonen er altså utelukkende en komisk assosiasjon mellom Kaspars og hundens ansikt for filmens publikum.

Som vi har sett, etterstreber den klassisk fortellende filmen en usynlig fortelling, men når den likevel blir synlig bruker filmen ulik motivasjon for å rettferdiggjøre grepene innenfor helheten. At filmen tilhører komediegenren plasserer grepene jeg har påpekt over i kategorien intertekstuell motivasjon, men i scenene med Kaspar og Morten Gribb er det også et element av komposisjonell motivasjon, fordi scenene presenterer et miljø og karakterene innenfor det og et element i handlingen: Klassekonflikten mellom Elisabeth og de andre gjestene på høyfjellshotellet.

Alle de viktige karakterene presenteres gjennom tekstplakater med et humoristisk tilsnitt og sier noe om de relevante karaktertrekkene til personen. Denne formen for eksposisjon synliggjør fortelleren, men er samtidig så standardisert og komposisjonelt motivert, at man ikke tenker over det. Eksposisjonen er også tydeligst i første del av filmen når karakterene og handlingen etableres. Når dette er etablert blir behovet for forklarende tekstplakater mindre.

48 minutter inn i *Syv dage for Elisabeth* dukker det opp en påkestemningssekvens som viser noen folk på lang avstand som går på ski under flotte forhold. ”Solen skinnet, sneen glitret, menneskene tindret – Ja, det var paaske!” formidler en tekstplakat før man får se flere bilder fra fjellet, så to innstillinger fra en skøytebane hvor en ung jente tar en piruett og ser inn i kamera.³¹ Flere bilder fra høyfjellet følger, før man til slutt ser mennene som sitter inne ved

³¹ Dette er første opptreden på film av Sonja Henie. Henie og hennes far var i følge Sinding tilfeldigvis gjester på hotellet hvor de spilte inn ekstriørscenene til filmen. Sinding og faren ble enige om å innlemme henne i filmen i en kort scene (1972: 132). Det at Henie ser inn i kamera føles ikke som noe stort brudd på illusjonen om

pokerbordet og slutter seg til: ”Gud for paaske i aar, gutter!” Sekvensen varer i ett og et halvt minutt og finner sted mellom tidspunktet hvor Markel observerer Elisabeths flørt med Rolf og scenen der Elisabeth blir utpresset av Markel. Handlingen stopper her altså helt opp og motiveres først nærmest artistisk, fordi det er tydelig et ønske om å vise norsk natur i all sin prakt for sin egen del – et slags attraksjonselement.³² Ved å avslutte sekvensen med en scene fra pokerbordet forankres likevel sekvensen i filmens generelle komiske tone og får dermed en grad av intertekstuell motivasjon. Filmen viser flere steder scener fra pokerbordet som skaper en komisk kontrast til handlingen ellers. Dette danner et internt mønster i handlingen som stryker en følelse av enhet for tilskueren.

Filmens to dansesekvenser framtrer også som rene attraksjoner og truer med å stoppe opp framdriften, men disse blir bevisst integrert i handlingen og er løst motivert.³³ I den første festscenen blir dansegulvet ryddet for en opptreden av den russiske ballerinaen Carena. Så fort man ser ordet ”ballerina” på lerretet påminnes man Lucies drøm om å ta flere ballettimer fra filmens første scene. Tilskueren forventer her å se Lucies reaksjon og regner det som sannsynlig at denne handlingstråden kan utvikles videre. Ganske riktig er fokuset på Lucies reaksjon som er så oppslukt at hun nesten ikke merker at hun har to beilere på hver side. Man får også se Elisabeths drømmende reaksjon på dansen, mens Markel forsøker å få hennes oppmerksomhet.

På kostymeballet får man et lignende dansenummer, men nå er det Lucie som danser iført et sommerfuglkostyme. Kamera viser mange nærbilder av kroppen hennes, og at hun er svært lettkledd passer med hennes frigjorte tone gjennom hele filmen. I tillegg til at denne scenen til en viss grad oppfyller dansedømmen til Lucie, settes den i en ramme av at en forfjamset Gunnar leter etter henne på sitt vanlige, komiske vis. I begge dansescenene er *blikkene* – Elisabeth og Lucies beundrende blikk, mannfolkens begjærende blikk og konenes sjalu blikk – naturlig nok viktige. Som jeg skal se nærmere på i forhold til stil, dannes et styrende prinsipp for hele filmen hvor blikk er avgjørende for handlingens rom og for forståelsen av

den usynlige fortellingen, fordi dette skjer innenfor en sekvens hvor filmen tydelig henvender seg til filmens publikum likevel.

³² Noe av det som trakk Sinding til prosjektet var i følge han selv muligheten til å vise ”friske bilder fra norsk vintersport” (1972: 128).

³³ Sinding skriver ironisk nok i *En filmsaga* at dansescenene var puttet inn for ”å ’sprite opp’ den tynne og usannsynlige handlingen” (1972: 135).

karakterenes tanker og følelser. Dansescenene er ikke sterkt motivert i handlingskjeden, men likevel er de ikke rene attraksjonsmomenter, siden de er knyttet til karakterenes handlinger.

Generelt sett er filmen tett og hurtig fortalt. Stedene hvor karakterenes motivasjon eller scenenes funksjon i helheten virker uklare merkes ikke så lett – i alle fall ikke ved første gjennomsyn. Dette har noe med filmens tempo å gjøre. Den klassiske filmens hurtige rytme er nettopp en av de viktigste måtene å unngå at publikum reflekterer for mye eller begynner å kjede seg (Bordwell 1999b: 204-205).

Som vi har sett har filmen en tydelig forteller gjennom store deler av handlingen, men denne knytter seg spesielt til komedien. De dramatiske handlingstrådene er i stor grad basert på psykologisk motivasjon og blir fortalt med få hjelpende tekstplakater eller andre tydelige fortellergrep.

Blikkets betydning

I den klassisk fortellende filmen skal stilen i seg selv være usynlig og tjene fortellingen. I *Syv dage for Elisabeth* blir denne sammenhengen tydelig i forhold til karakterenes blikk. På den ene siden er dette et helt avgjørende element i fortellingen gjennom hele filmen, på den andre siden er det helt avgjørende for den stilistiske formidlingen av fortellingen, spesielt med tanke på kontinuitet.

Et av de viktigste filmatiske grepene for den klassiske filmen er nettopp å la tilskueren se med karakterene og på den måten innlemme henne i det filmatiske rommet. Blikket er også tydelig knyttet til karakterens psykologi. Å se en karakter observere noe, så i neste innstilling vise hva det er karakteren ser, for å så klippe tilbake til første innstilling hvor man ser reaksjonen lar ikke bare tilskueren se med karakteren på lerretet. Gjennom å se reaksjonen får man også forståelse for hva karakteren tenker og føler. I tillegg gir det menneskelige blikket en nødvendig stilistisk ledetråd for hvordan det filmatiske rommet presenteres.

I prinsippet kunne man plassert kamera hvor som helst i et rom, men man relaterer det til karakterenes plassering. Karakterene og deres blikk blir ofte tilskuerens vei inn i det filmatiske rommet.

Mens Elisabeth etableres som en drømmende karakter som ofte ser ut i luften, er Markels karakter fra første øyeblikk en mann med et begjærende blikk. Karakteren hans introduseres som nevnt ved at han ser på kvinnelegger på toget. Rett etter følger scenen hvor han ser på Elisabeth for første gang utenfor hotellet. Når blikkene deres så vidt møtes forsterker dette inntrykket av plasseringen de to har i forhold til hverandre, men at Elisabeth er unnvikende forteller at hun er varsom overfor mennene. Sjalusien til Markel blir understreket gjennom scenene i skiløypa og hoppbakken, hvor man ser han observere flørten mellom Rolf og Elisabeth.

Skihoppscenen er spesielt interessant fordi den inneholder flere eksempler på hvordan blikket brukes som motiverende for klipp, skaper kontinuitet mellom innstillingene og hjelper fortellingen videre. I begynnelsen av scenen ser man Markel snakke med Elisabeth litt på avstand. Dette er første gang man ser dem sammen etter at Markel har truet med å avsløre henne. Elisabeth ser ukomfortabel ut, men det kan tolkes som om de begge holder en høflig maske offentlig. Likevel føles det umiddelbart merkelig at man ikke får tilgang til hva det er de snakker om eller klipp til nærmere innstillinger av ansiktene. Når det så klippes til en halvnær innstilling av Rolf som følger med på dem, forankres den forrige innstillingen i hans blikk. Det var hans *point-of-view* (POV) man så Markel og Elisabeth gjennom – og måtte derfor tolke kroppsspråket deres, slik Rolf også må gjøre. Når filmen igjen klipper tilbake til innstillingen med Markel og Elisabeth, vet man at man ikke bare ser på karakterene, men man ser også med Rolf. Når Rolf etterpå flørter med Elisabeth er det Markels tur til å observere dem og hans blikk som man tar med i betrakningen av flørten deres. Spørsmålet tilskueren sannsynligvis vil stille blir hvordan Markel kommer til å reagere på dette. Svaret får man umiddelbart når man ser han skjære i bindingene på Rolfs ski. Årsak-virkningssammenhengen er altså svært tydelig, og i konflikten mellom Rolf og Markel er virkningene ofte konkret fysiske og dermed mer åpenbare.

At en innstilling forankres gjennom en karakters blikk finner man flere steder gjennom filmen. Ofte brukes POV-innstillinger, selv om det ikke alltid er umiddelbart klart om det faktisk er en POV man ser. Ofte viser det seg å være blikkretnings-innstillinger, hvor kamera ser i samme retning som karakteren, men det ikke er den nøyaktige POV-retningen. Dette prinsippet er også grunnlaget for *shot/reverse-shot*-redigeringen (SRS) som brukes gjennom filmen. Denne teknikken er ikke alltid konsekvent gjennomført, og det veksles sjelden mellom de to innstillingene mer enn én gang. En grunn til dette er at filmen har få lange

dialogscener. Et godt eksempel på en scene hvor SRS brukes, og blikkene i de ulike innstillingene forsterker hverandre, er sluttkonfrontasjonen mellom Markel og Elisabeth på hotellgangen den sjuende dagen.

Et oversikt-bilde viser at Elisabeth blir konfrontert av Markel på gangen. Det klippes til et nærbilde av Markels ansikt, sett fra Elisabeths vinkel og man kan så vidt se Elisabeth i høyre bildekant. Han snakker, og en tekstplakat formidler at han fremdeles vil ydmyke henne foran de andre gjestene. Man ser igjen innstillingen hvor Markel slutter å snakke, før det klippes til nærbilde av Elisabeths ansikt som nå er rolig og mildt, til forskjell fra tidligere reaksjoner på Markels ondskap. Hun snakker, og en tekstplakat formidler hennes avsky for ham. Innstillingen som følger er en halvtotal av begge to fra leggene og opp, hvor man ser Elisabeth gå ut av bildet. Scenen har ved hjelp av analytisk klipping gått fra oversikt-bilde, inn på to nære utsnitt av ansiktene, før det igjen klippes ut til et totalutsnitt som formidler at scenen er over.

Kryssklipping for å bygge opp dramaet mot klimaks brukes i sluttsekvensen når Elisabeth blir med Markel til Juvhytta. Det veksles først mellom gruppen som er ute på skituren og Rolf som er igjen på hotellet. Når Markel og Elisabeth går til hytta alene, og Markel avslører sine hensikter, finner Rolf lappen fra kostymballet på hotellgulvet og skjønner at det er Markel som står bak. Etter dette ser man mørke skyer på himmelen, og turlederen sier de ikke kan vente på Markel og Elisabeth men må komme seg ned fra fjellet før stormen. Kryssklippingen fortsetter mellom stormen som blir verre utenfor hytta, kampen mellom Markel og Elisabeth inne i hytta, skigruppen som kommer tilbake til hotellet og Rolf som bestemmer seg for å trosse stormen for å redde Elisabeth.

Kryssklippingen er med på å øke tempoet som er høyt gjennom store deler av filmen.³⁴ Sammen med den analytiske klippingen og bruken av blick som styrende skift mellom innstillingene skapes god kontinuitet og flyt i fortellingen. Det er bare noen få tydelige aksebrudd gjennom filmen, noe som også har med filmens enkle lokaler å gjøre. De fleste

³⁴ Filmen har litt over 640 innstillinger og rett over hundre tekstplakater. Til sammen ligger filmen plassert midt i normalen på mellom 500 og 1000 innstillinger i en amerikansk film mellom 1917 og 1928, men noe langsommere i gjennomsnittlengden for innstillingene som i samme periode lå på mellom 5 og 7 sekunder. Om hastigheten på DVDen som er brukt for denne analysen er korrekt har *Syv dage for Elisabeth* med sin lengde på ca 97 minutter uten fortekster en gjennomsnittslengde for innstillingene på ca. 7,8 sekunder. Forholdet mellom antall tekstplakater og innstillinger ligger litt under i forhold til den amerikanske normalen i denne perioden, hvor tekstene utgjør ca. 15% av det totale antall innstillinger i en film (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 60-61).

interiørscenene utspiller seg rett og slett foran en vegg eller et forheng, noe som gjør at veggen blir aksens filmen forholder seg til. Dette er også årsaken til at filmen visuelt sett er svært flat. Dette gir en følelse av å sitte og se *på* karakterene, slik det er i klisjeen av stumfilm som arvtaker etter teateret, og en kontrast til den dynamiske klippingen, hvor man ser *med* karakterene. De fleste innstillinger er en eller to karakterer filmet i halvtotal fra leggene og opp, eller halvnært fra hoftene og opp, foran en flat bakgrunn. Forskjellen mellom interiørscenene og eksteriørscenene blir ekstra stor, når man får noen åpne landskapsbilder, ofte med stor dybde. Plasseringen av karakterene i komposisjonen tyder ikke på at filmskaperne hadde noen stor bevissthet rundt dybden. Likevel ser man tendenser til bruk av dybde som effekt i noen av skisports scenene og spesielt i hopprennet.

Selv om kamerabevegelser var helt vanlig i filmer på slutten av 1920-tallet, har *Syv dage for Elisabeth* så og si ingen kamerabevegelser som strekker seg utover små panoreringer horisontalt og vertikale tilter. Disse er utelukkende til stede for å sentrere en karakter som gjør en bevegelse, men er for eksempel aldri til stede som et kunstnerisk grep.

I en film hvor tilskueren får innblikk i psykologisk motiverte karakterers handlinger gjennom kontinuitetssystemet, er det viktig med en nedtonet skuespillerstil som passer denne formen. Spenningen mellom den dramatiske handlingen og de komiske elementene i *Syv dage for Elisabeth* reflekterer dette. Elisabeth og Rolf, spilt av henholdsvis svenske Magda Holm og norske Haakon Hjelde, er de karakterene med tydeligst psykologisk motivert handlingsmønster, og hos disse to er spillet også tonet passende ned. Spillestilen til Ellen Sinding som Lucie og Per Kvist som Gunnar er derimot mer teatralisk. Deres rolle i filmen er i større grad å bli sett på, enten det er Lucies dans eller Gunnars rolle som turens klovn med mange fall på ski og voldsomme fakter og grimaser.³⁵ De andre skuespillerne i filmen befinner seg mellom disse to ytterpunktene. Helt fra introduksjonen av Elisabeth og Lucie understreker filmen forskjellen mellom disse to og etablerer slik de to ulike stemningene som skal ligge side om side gjennom hele filmen. På denne måten blander filmen tøys, jazz og champagne med fattigdom, arbeidsledighet og overgrep.

³⁵ Per Kvist hadde en lignende rolle *Fjeldeventyret* (1927), filmen Sinding før *Syv dage for Elisabeth*. Her oppdaget Sinding hvilken effekt Kvists slapstick hadde på publikum: ”Man brølte av latter over den klønete tykksaken. Av alle farsetricks er det intet som er så virkningsfullt som at en eller annen tykksak detter i vannet. Publikum simpelthen elsker det” (1972: 111). Kvists suksess i *Fjeldeventyret* kan forklare hvorfor hans karakter får så fritt spillerom i *Syv dage for Elisabeth*.

Siden filmen først og fremst er en komedie som blir veldig dramatisk, er det tydelig at genren brukes for å motivere alle de elementene som ikke hjelper handlingen videre, men som er der for komikk og lystig stemning. Den lystige stemningen skulle også reflekteres på lydsiden. Selv om versjonen av filmen som har blitt analysert her ikke har noe lydspor, gir filmen noen steder tydelige hint om hvordan musikken kunne eller burde være. Ikke bare er de to festsценene på høyfjellshotellet fulle av bilder av folk som danser til jazz og nærbilder av orkester med instrumentene, i togscenen på vei opp til fjellet er det også musikere med. Dette fokuset på musikken tyder på at *Syv dage for Elisabeth* skal være en moderne film med høyt tempo.

Syv dage for Elisabeth og dens samtid

Når *Syv dage for Elisabeth* hadde sin premiere sent på høsten 1927 representerte filmen sammen med *Madame besøker Oslo* (Harry Ivarson, 1927) og *Café X* (Walter Fyrst, 1928) et brudd med den dominerende genren i norsk film på 1920-tallet, nemlig bygderomantikken og folkelivsskildringene (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 18). Som bladet *Filmen og Vi* skrev i sin forhåndsomtale av filmen i august 1927: ”Bondefortellinger er for øieblikket ikke i kurs (...) tempoet er for langsomt for vår rastløse tid. Man vil ha noget nytt, noget raskt, noget kvikt og moderne”. Sinding betegnet filmen som den første norske fra et moderne miljø og at filmen var blitt ”amerikanisert med jazz, charleston og solodanserinner” (gjengitt i Myrstad 1996: 163). For Sinding som var svært opptatt av det nasjonales betydning for den norske filmen var påskefjellet viktig som en særnorsk arena.

Som analysen har vist, betød amerikaniseringen en tett fortalt film etter den klassisk fortellende filmens premisser. I følge Sinding finner man årsakene til de mindre vellykkede sidene av filmens stil i produksjonsforholdene. Når man merker at interiørscenene i filmen virker flate forsterkes dette av den nesten totale mangelen på vinduer i disse scenene. Dette skaper en innestengt følelse med fokus på noen få enslige møbler. Som Sinding selv kommenterer i *En filmsaga* er det lite i mise-en-scène som minner om et ”mondent hotell” (1972: 131). Filmens bærer tydelig preg av mangelen på et profesjonelt filmstudio og spesielt dekor og lokalene i interiørscenene hindrer filmen å nå opp til ambisjonene.

I følge Sinding var det økonomiske tapet for filmen ”stort og uunngåelig” fordi den ble lansert rett før jul (1972: 135). Filmens fikk en blandet mottagelse. *Tidens Tegn*, som Sinding

siterer gjennom hele *En filmsaga* og som i stor grad er svært positive til filmene hans, kommenterer i sin anmeldelse mangelen på tydelighet i fortellingen i tredje akt og at det er en intrige det er vanskelig å tro på (gjengitt i Sinding 1972: 135). Det samme skriver Sinding at var et problem i filmens dramaturgi, og han var ikke fornøyd med det ferdige resultatet (1972: 127).

9. BRA MENNESKER (1937)

Et nytt liv

Bra mennesker (1937) er analysert med utgangspunkt i en VHS fra Nasjonalbiblioteket og en 35mm-kopi sett på et påsynsbord hos Norsk filminstitutt. I analysen ser jeg på hva slags utslag det gir at filmen er basert på et skuespill og hvordan helheten i stilen og fortellergrepene påvirkes av filmens humoristiske tone.

Handlingen

David Andersen er en ung gutt i tjuetåra som plukker opp den prostituerte Maggi på gata i Oslo. Hjemme på hybelen hennes blir hun positivt overrasket over at han skiller seg fra de mennene hun tidligere har møtt. Han virker trist, oppriktig og redelig, men også naiv og uerfaren. Midt på natten foreslår han for Maggi at de to skal starte et nytt liv sammen, borte fra byen hos søsteren hans. Maggi er fascinert av naiviteten hans og lar seg overtale. Hun sier hun vil følge ham til verdens ende.

Når de neste dag tar beina fatt, angrer Maggi på sin beslutning, men David er standhaftig. Utpå kvelden innser de at de ikke når fram til søsteren hans, og derfor de bryter seg inn i en hytte. Inne i hytta forteller David at han nettopp har kommet ut fra fengsel for noen hytteinnbrudd og skjønner at han ikke vil klare å begynne et nytt liv. Etter dette innbruddet tror han at han vil bli satt i fengsel igjen.

En mann som heter Haakensen dukker opp og forteller at det er han som eier hytta. Han er villig til å la David gå om han får betaling i naturalia av Maggi. Hun går med på dette. David går men blir likevel anholdt av to politifolk som venter ham. Maggi forteller Haakensen at hun er glad i David og tror på et nytt liv for dem om de bare holder sammen. Haakensen forlater henne etter å ha sagt at hun kan få bo i hytta hans. Maggi blir overlykkelig når David kommer tilbake etter at Haakensen har latt ham gå. Hun forklarer at hun ikke måtte betale Haakensen noe og at hytta nå er deres.

Det blir vår, og David har jobbet i to måneder sammen med Marius Vik som motvillig lar seg be på en kopp kaffe i hytta med kona si. Folk i bygda er skeptiske til Maggi og David og

spesielt til at de ofte lar fremmede bo hos seg. Midtpunktet for sladderer er kassererens kone, Margrethe Haldorsen, som dominerer i alle foreninger og lag i bygda. Hun snakker med bygdas lærer som er på vei til hytta for å ta en prat med de nyinnflyttede. Det er nemlig observert en løslatt tyv i bygda som har fått bo hos Maggi og David. Bygdas to politimenn er også på utkikk etter denne tyven.

Læreren besøker Maggi og gir klar beskjed om at hun og David er nødt til å gifte seg og slutte å ha fremmede på besøk. Ellers må de flytte derifra. Maggi svarer frekt tilbake til læreren men later som ingenting når David kommer hjem fra jobb. David føler at de er tatt inn i samfunnets varme og Maggi lar han leve i sin naive forestilling om verden. Hun sier at hun ikke kan gifte seg med ham. Hun er svært glad i ham men er for usikker på seg selv til å inngå giftemål.

Tyven kommer tilbake til hytta og ber om å bli gjemt der for nok en natt siden politiet har ham i søkelyset. Han innrømmer at gavene han har gitt Maggi og David er stjålet. De vil egentlig kaste ham på dør, men idet de lar seg overtale kommer Marius Vik og kona på besøk. Kona er den husmoren man så tyven stjele mat fra litt tidligere, og grunnen til at Vik og frua kommer på besøk er nettopp for å se etter tjuvgodset. Når David ønsker å utlevere tyven har han rømt ut av vinduet. Maggi løper etter for å få tyven til å tilstå og at David og hun er uskyldige.

Tyven blir tatt. Maggi kommer hjem og forteller David at lensmannen forstår at de er uskyldige. De bestemmer seg der og da for ikke å ta inn flere gjester i hytta og kaster ut en gammel selger som egentlig skulle få lov til å overnatte. De skal begynne et nytt liv igjen, og denne gangen skal de virkelig være bra mennesker.

Maggi blir overfalt av sønnen til Margrethe ved et tjern. Hun overmanner ham og kaster ham i vannet. Senere blir hun også overfalt av Marius Vik i skogen. Hun tenker på å dra tilbake til sitt gamle liv i byen og forteller David hvor mye hun mistrives i den hjerteråe bygda.

David har fått sparken fra jobben, og de lever nå med stor gjeld til de andre i bygda. Han forteller Maggi at han har vært hos presten og bestilt bryllup, i håp om at Maggi likevel vil gifte seg og at folk da skal godta dem. Giftemålet er gode nyheter for Margrethe og de andre, og de bestemmer seg for å avlegge paret et besøk for å ønske dem velkommen i varmen.

Maggi bestemmer seg for å dra tilbake til byen, pakker kofferten og går til stasjonen. David lover at han alltid skal vente på henne, og han sitter igjen alene på hytta når Haakensen kommer for å skrive ham inn i manntallet. Deretter kommer Maggi tilbake for å bli hos David. Bygdas borgere kommer inn på hytta og inviterer dem til å ta del i foreninger og lag. Spesielt er de interesserte i å få høre Maggis liv som gatepike. Maggi blir illsint og begynner å fortelle om at mennene i bygda har lusket rundt hytta og forsøkt å overfalle henne. Marius Vik stikker av, så læreren og til slutt Margrethe, når Maggi insinuerer at hennes sønn har gjort noe slikt.

Naive David forstår ikke noe av dette. Maggi sier at hun vil gå derfra med David, ikke tilbake til byen men til de kommer til et sted der det ikke finnes ”bra mennesker”. Så kommer Marius Vik luskende tilbake til hytta og lover David jobb som kommunevaktmester dersom Maggi ikke røper noe. Deretter kommer Margrethe og ber Maggi love at hun ikke skal si noe om sønnen. Læreren kommer også tilbake for å si at han ikke anser dem for å være løslatte forbrytere. David forstår igjen ingenting av den plutselige godheten, men begynner å gråte av at bygda aksepterer dem. Haakensen spør dem om han skal hjelpe dem å synge ut mot det hykleriske småsamfunnet en gang for alle, men David ber han om å holde munn. Når Haakensen spør hva frekkheten skal bety, svarer en smilende David: ”Det skal bety at vi endelig har blitt bra mennesker”. Smilende omfavner han og Maggi hverandre og det nye livet.

Det litterære forelegget

Manuset er basert på Oskar Braatens skuespill *Bra mennesker* fra 1930. Som vi skal se i neste avsnitt følger filmen foreleggets treaktors struktur. I skuespillet utspiller hele handlingen seg i hytta til Haakensen, og det er ingen scener uten David eller Maggi. Første scene begynner med at Maggi og David kommer fram til hytta på kvelden, og gjennom dialogen får man vite hva som har ført dem dit. Her skiller også skuespillet seg fra filmen ved at det blir klart at Maggi og David har tilbrakt åtte dager sammen før de bestemte seg for å forlate byen. I filmen virker det som om de legger i vei dagen etter at de først møter hverandre.³⁶

³⁶ Det er riktignok et markant skille mellom scenen hvor Maggi forfører David med en sang og scenen hvor David foreslår at de sammen skal begynne et nytt liv midt på natta. I filmen virker det som om det bare har gått noen timer i mellom disse to scenene, men det kunne like gjerne vært flere dager. Når denne muligheten ikke

Når filmen velger å inkludere scener med de bra menneskene i bygda, uten David og Maggi tilstede, er dette med på å gi filmen en tydeligere satirisk og distansert tone som jeg ser nærmere på i den videre analysen.

Karakteren til Maggi får også en mer spesiell plass i filmen enn i skuespillet. Tydeligst er dette i to fantasiscener som Maggi bare refererer til i stykket. Maggis ønske om å la David tro godt om de bra menneskene er mer eksplisitt uttalt i skuespillet enn det er i filmen. At uretten som gjøres mot Maggi vises side om side med borgerskapets pene fasade er et tydelig og effektfullt grep i filmen som ikke er mulig med skuespillets begrensning til ett lokale. Filmene unnlater å nevne Maggis avbrutte graviditet som det nettopp er vanskelig å se noen god motivasjon for i forelegget. Den utenomekteskapelige graviditeten understreker hvor lite opptatt paret er av å innfri samfunnets normer. Det gir også en delvis forklaring på Maggis endrede sinnstemning i siste del og hennes ønske om å dra fra bygda når barnet egentlig skulle vært født. Dette føles som et noe overflødig element i forelegget og savnes ikke i filmen.

Dialogene er i det store og hele tatt direkte fra skuespillet, men filmen forsøker å åpne opp handlingen fra Haakensens hytte der dette er mulig. Dette skaper et fortettet dramatisk uttrykk som elegant utvikler noen handlingstråder. I stykket blir man kjent med Marius Vik, kona hans, tyven og læreren for første gang i hytta til Haakensens. I filmen blir derimot alle disse karakterene introdusert med sine ulike kvaliteter hver for seg utenfor hytta. Dette skaper en forventning til hvordan møtene mellom dem vil utspille seg. Man vet at Marius Vik og kona tenker å komme på besøk, men man vet ikke før scenen på hytta at kona er den kvinnen som har fått frastjålet forkleet av tyven i en tidligere scene. Dette skaper en klassisk *suspense*-situasjon, fordi man vet mer enn karakterene i scenen og skjønner hva slags baktanker Vik har med å komme på besøk. Dette gir også tilskueren en tilfredsstillende følelse av å føle at hun selv får bitene til å falle på plass, uten at det vises eksplisitt på lerretet.

I gjennomgangen av stil og fortelling som følger vil jeg se ennå mer på hvordan filmen skaper en tett filmatisk fortelling selv om den også bærer tydelig preg av å være basert på et skuespill.

blir nevnt i dialogen igjen, slik det blir i stykket, er det naturlig for tilskueren å tolke det som om scenene er nært knyttet til hverandre i tid. Når handlingen senere hopper et halvt år fram i hvert aktskifte poengteres dette tydelig i dialogen.

Struktur

Filmen er 87 minutter lang og handlingen deler seg naturlig opp i tre deler på litt under tretti minutter hver. Selv om Kristin Thompson mener at de fleste filmer vil kunne deles opp i fire deler når man analyserer strukturen, finnes det mange unntak, og spesielt kan korte filmer ofte deles opp i tre deler (2001: 38). *Bra mennesker* følger nøyaktig skuespillets vendepunkter mellom de tre aktene.

Første del introduserer oss for prostituerte Maggi og småkriminelle David. Maggi er kynisk, men lar seg fascinere av David som er hennes naive motsetning. Han har en romantisk drøm om et annet liv og får henne med på denne ideen. Når de får lov til å bo i hytta til Haakensen i stedet for å bli arrestert for innbrudd, får de sjansen til å starte på nytt – borte fra byen og umorale. I første del skifter målet fra å være å begynne et nytt liv *hos søsteren* til David, til bare å være et nytt liv *der de er nå*. Når de får bo i hytta til Haakensen, nevnes ikke søsteren på noe tidspunkt senere i handlingen.³⁷ Fordi handlingen tar en helt ny vending i andre del og dreier seg om David og Maggis forhold til samfunnet rundt dem, er det lett å glemme søsteren helt, og det er også meningen. Haakensen framstår først som en tvilsom type som kommer med uanstendige forslag, men som gjennom resten av filmen viser seg å ha sine motiver for å la det unge paret bli boende der. Etter at filmen har introdusert de andre karakterene i bygda, virker han også som en mer sympatisk karakter nettopp fordi han er ærlig om sine dårligere sider.

Andre del presenterer oss for småborgerskapet i bygda og deres reaksjon på innflytterne. Læreren formulerer et ultimatum for dem: Bli som de andre i bygda eller flytt. Den ironiske tonen i hele dette partiet er at for å bli akseptert som ”bra mennesker”, må Maggi og David slutte å vise omsorg for fremmede og ikke bo sammen fordi de er glade i hverandre, men fordi de er gift. Maggi gjennomskuer dobbeltmoralen og småborgerligheten, men skjuler det for David som er lykkelig over å ta del i samfunnet. Tyven blir katalysatoren for deres valg i forhold til lærerens ultimatum. Når de igjen står i fare for å bli arrestert for tyvens ugjerninger, men deres uskyld blir bevist, bestemmer de seg for å ta nok et stort skritt i retning av å begynne det nye livet. Midt på natta kaster de ut selgeren de tidligere har vært

³⁷ Dette fortoner seg merkelig fordi hun ifølge David ikke skal bo så langt unna. Søsteren nevnes også i Braatens stykke, men siden skuespillet begynner idet David og Maggi kommer fram til Haakensens hytte, vet man ikke at de hadde et mål om å gå til søsteren. Dermed blir mangelen på oppfølging av det opprinnelige målet mindre åpenbart. I filmen er det mer problematisk fordi dette er ideen som setter filmens handling i gang.

svært snille mot. Maggi går motvillig med på at de nå ikke lenger skal gi husly til fremmede som trenger det.

Tredje del fokuserer på hva Maggi blir utsatt for av mennene i bygda, at hun trekkes tilbake til livet i byen og vurderer å dra hjem. Det er hun som sitter med trumfkortene for å avsløre bygdas hykleri, men de brukes til å vinne aksept i bygda og for å få ”skikkelige” liv. Dette er selvsagt like dobbeltmoralsk og hyklerisk som samfunnet rundt dem. Tonen i denne delen er mørkere. Optimismen og livsgleden som Maggi og David kontret all motstanden fra bygda i forrige del med er borte. Denne delen begynner som den forrige med at litt tid har gått og at filmen i de første scenene med folket i bygda forklarer hva som er skjedd i mellomtiden. Marius Vik har sørget for at David har mistet jobben, men David prøver å holde humøret oppe fordi bra mennesker har gjeld og må finne seg i arbeidsledighet i blant. At David har satt dato for bryllup i kirka uten å spørre Maggi, utløser bygdas positive reaksjon. I klimakset kommer Haakensen tilbake.³⁸ Han var på Maggi og Davids side i begynnelsen av filmen og er det igjen i den siste konfrontasjonen med bygda inne på hytta. Når Maggi først har fornærmet alle gjestene slik at de går, drømmer hun og David om et liv uten bra mennesker. Dette er en redefinert variant av det opprinnelige målet, men som man vet er en romantisk utopi. Derfor snur de også raskt om når én etter én fra bygda kommer tilbake for å unnskyldes seg, mot at Maggi ikke avslører dem. At Maggi og David nå plutselig omfavner den typen borgerlige liv de tidligere har harselert med, er ikke realistisk motivert, men et naturlig resultat av filmens satiriske tone og humor, hvor ingen slipper unna.

³⁸ Fra man så Haakensen i første del og til han dukker opp i slutten av tredje del har det gått nesten femti minutter, men han er langt fra glemt. En av grunnene til dette er at han nevnes tre ganger i andre del: Margareth nevner han to ganger og sier Haakensen sikkert har latt Maggi og David flytte inn i hytta kun for å irritere bygdas innbyggere. Dette gir større forståelse for Haakensens motiver som plukkes opp igjen i klimakset. Maggi nevner også for David at Haakensen har vært innom for å samle inn husleia midt i andre del. Dette virker som en overflødig kommentar, men den fungerer for å fortelle oss at David og Maggi er i stand til å betale for seg og det gjør at man blir minnet om Haakensen igjen. Dette stemmer overens med Hollywoods *rule of three* som handler om å understreke viktige poenger tre ganger for at publikum oppfatter poengets betydning (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 31). At Haakensen nevnes akkurat *tre* ganger er nok tilfeldig i denne filmen, men det fungerer som et grep for at man ikke skal glemme karakteren og skaper en viss indre logikk i fortellingen når han dukker opp igjen mot slutten. Dette er motsetningen til søsteren til David som nevnes et par ganger i første del, men som filmskaperne tydelig ønsker at man skal glemme så fort som mulig etterpå. Om hun hadde dukket opp i siste del ville dette virket inkonsekvent og abrupt fordi hun ikke nevnes igjen etter første del.

Ironiens grep

Bra mennesker er en satire hvor ironi er et gjennomgående grep i fortelling, karakterer og dialog. Dette påvirker filmens form og hvordan filmen oppfattes av publikum. Tross komedien er filmens handling er dramatisk med en realistisk samtidssetting som viser fram bylivets skyggesider. Likevel framstiller den bygdeborgerskapets pene fasade som verre med sitt hykleri og sin dobbeltmoral. Det er i framstillingen av karakterene og spesielt dialogene at den ironiske snerten kommer fram. Dette er et godt stykke unna *Syv dage for Elisabeths* slapstick og eksplisitte latterliggjøring av borgerskapet.

Hvordan forberedes tilskueren på ironien i filmen? Allerede under fortekstene står det ”Komedie av Oskar Braaten” under tittelen. Braatens navn var i 1937 forbundet med denne type humor og fortellinger. I tillegg legges fortekstene over noen skisser av viktige scener fra filmen. Motivet bak tittelen viser Maggi under en lyktestolpe og David lent inntil en vegg i en mørk gate. To karakterer fra samfunnets skyggeside står umiddelbart i ironisk kontrast til tittelen. Her begynner leken med begrepet ”bra mennesker” som er et viktig motiv gjennom hele filmen.

Musikken under fortekstene begynner sørgmodig men blir snart lystigere, og ulike variasjoner av et tema spilles. Musikken fortsetter over åpningsmontasjen med bilder fra nattelivet i Oslo. Her er forventningene om en lystig tone allerede på plass, og det understrekes videre når en xylofon spiller temaet idet man ser nærbilder av Maggis legger når hun plukker opp David på gata. Det er vanlig at en film er mer eksplisitt fortalt i åpningen og eksposisjonen, og dette setter en tone mellom tøff realisme og snerten humor som resten av filmen er avhengig av.

Med filmens satiriske og ironiske tone blir psykologisk motiverte karakterer mindre viktige, fordi de i større grad er eksempler på ulike typer i samfunnet. Dette gjør dem lett gjenkjennelige og skaper umiddelbart konflikter. Bikarakterene er spesielt karikerte. Sønnen til kassereren og Margrethe er den bortskjemte, sleske mammagutten, mens Marius Vik representerer bygdas ”vanlige” menn og deres skepsis mot Maggi og David. Haakensen er en mer sammensatt figur og det er han som starter konflikten mellom innflytterne og bygda, når han lar dem bo i hytta si.

Maggi er den karakteren som er mest sammensatt, og et problem med dette er at hun ofte kan virke inkonsistent i sine reaksjoner. Hun er karakteren som virker mest handlekraftig og

hennes valg er avgjørende for fortellingens utvikling. Filmens satiriske tone fungerer først når publikum gjenkjenner satirens mål. Siden Maggi er karakteren som i likhet med filmens publikum gjennomskuer bygdas dobbeltmoral, er hun karakteren man i størst grad identifiserer seg med. David blir delvis latterliggjort som en naiv figur selv om han har sine mer innsiktsfulle øyeblikk, og man sympatiserer med hans mål om å bli et bra menneske. Det er David som setter igang handlingen med ønsket om å begynne et nytt og godt liv – og det er når hans mål oppnås at filmen får sin forløsning. Men det er Maggi som gjør dette målet mulig – og det er hun som har innsikten i hvordan samfunnet fungerer, som betyr at hun er nødt til å spille med på borgerskapets fasade.

Filmens forteller hopper mellom de ulike karakterene fritt, selv om det er Maggi og David som er hovedfokuset. Filmene viser oss bygdas andre beboere med tydelig satirisk blick – også når David og Maggi ikke er til stede i scenen. Dette grepet gjør at man følger dramaet som utspiller seg med en viss distanse. I introduksjonen av kassereren ser man ham sitte nedtynget i papirarbeid før han ser sukkende inn i kamera. I en senere scene ser man Margrethes sønn i et selskap hvor bygdas fine folk er samlet til møte, og filmen viser oss at han leser i en bok om geometri men har gjemt et blad med lettkledde damer inne i boken. Denne blir ”tilfeldigvis” synlig for kamera, men kan ikke ses av noen av karakterene i scenen. Slik avsløres karakterene for tilskueren av kameraets blick.

Unntaket her er Maggi. Muligheten til identifikasjon mellom Maggi og tilskueren har ikke bare Maggis ironiske tone og kyniske verdensanskuelse å bygge på. I scenen mellom henne og læreren viser Maggi at hun gjennomskuer bygdas fordommer men dette skjuler hun for David. Ennå tydeligere blir dette i scenene hvor hun blir overfalt av Marius Vik og sønnen til Margrethe. I tillegg får man innblikk i hennes tanker i to scener hvor hun henholdsvis fantaserer og drømmer om livet som lykkelig gledespike i byen. Dette er fortellergrep som ikke filmen vier noen av de andre karakterene og det er også spesifikt filmatiske grep i en film som ellers bærer tydelige tegn på å være basert på et skuespill.

Fra teater til film

Antall scener i filmen hvor dialog ikke er hovedkomponenten er svært få. I tillegg til Maggis to drømmescener er det grovt regnet bare ti minutter av filmen hvor *handling* er viktigere enn dialog. Et annet tegn på at filmen er basert på et skuespill er at rundt en time av

handlingen utspiller seg i hytta til Haakensen. Bortsett fra noen få utendørsscener utspiller også resten av filmen seg innendørs i noen få lokaler. Filmen gjør altså noen få, men tydelige forsøk på å ”åpne opp” handlingen og slik være mer filmatisk, men i det store og hele er opphavet til filmen lett å legge merke til.

Dialogen er kanskje det elementet i filmen som tilskueren lettest vil reagere på som teatralisk. Siden dialogen er dominerende gjennom hele filmen er den et svært viktig element og har flere funksjoner.

I forhold til ironiens funksjon i fortellingen er dialogen med på å skape distansen til karakterene ved at den er svært humoristisk og karakterene ”avslører” seg selv gjennom det de sier, ofte uten at de er klar over det selv. Gjennom dialogene blir også publikum oppmerksomme på hvem av karakterene som gjennomskuer fasaden og ikke – og at dette til en viss grad er et sosialt spill mellom karakterene.

Dialogene er svært velskrevne og sørger for at filmen i hovedsak har en verbal komikk. Når dialogen peker på seg selv på denne måten, bryter dette til en viss grad med den usynlige fortellerstilen, men motiveres samtidig intertekstuelte gjennom genren. I tillegg er dialogbruken avgjørende for hvordan man forstår karakterene. Bruken og forståelsen av ironi viser intelligensen og holdningene til karakterene. Samtidig ligger det en realistisk motivasjon i bunnen gjennom at de fleste karakterene bruker dialekt og slang.³⁹ Dette knytter karakterene til ulike sosiale lag og til by eller bygd.

En tett fortelling

Ved å ha et relativt lavt antall karakterer, motiver og handlingstråder som tett er knyttet sammen i en årsak-virkningskjede, framstår *Bra mennesker* som en tett fortalt film. Karakterene gjør avtaler som skaper forventning om scener som skal komme (læreren forteller Margrethe at han skal avlegge et besøk på hytta; Marius Vik takker ja til at han og kona skal komme på kaffe senere samme dag). Et eksempel på et effektivt motivbruk er den omvandrende selgeren som man først ser blir avvist i hagen til Margrethe. Selgeren går når læreren kommer. Læreren begynner å snakke om problemet med omstreifende folk i bygda

³⁹ Denne folkelige realismen var et av kjennemerkene til Braatens skuespill.

og knytter dette til Maggi og David. Neste gang man ser selgeren, takker han for maten i hytta hos Maggi som tilbyr han å sove over hos dem slik han har gjort før. Når selgeren skal ut for å gå en ny runde møter han læreren som skal avlegge besøk i døra. Dette blir dermed andre møtet mellom læreren og selgeren på kort tid, og det gir læreren umiddelbart bevis for at selgeren får husly i hytta. Dette blir også første samtaleemnet mellom ham og Maggi.

Neste scene med selgeren er når David venter på at Maggi skal komme tilbake etter å ha forsøkt å stoppe tyven. Selgeren er utslitt og venter på å få legge seg slik han avtalte med Maggi tidligere, men når Maggi kommer tilbake bestemmer de seg for å kaste ham ut. Dette blir dermed direkte knyttet opp til lærerens formaning om å ikke la fremmede få overnatte der lengre. Selgeren og læreren er på denne måten knyttet sammen, selgeren blir et motiv i andre del for endringen David og Maggi gjennomgår.

Et annet grep som skaper en følelse av enhet og flyt i fortellingen er *ordkobling (dialogue hook)* som tilrettelegger for en overgang fra slutten på en scene til begynnelsen på den neste (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 33). Når læreren og Margrethe snakker om tyven som er observert i bygda, klippes det til et etableringsbilde av tyven som lusker ved en port. I prinsippet kunne dette vært en hvilken som helst mann i bygda, men fordi det klippes rett fra dialogen om tyven er tilskueren innstilt på å få se ham. Dette bekreftes også svært raskt ved at mannen er sluskete kledd og sniker seg rundt huset for å stjele. Et annet eksempel: Når Marius Vik takker ja til Davids invitasjon sier David at dette vil glede Maggi som er mye alene. Neste scene er første gang i andre del man ser Maggi.

Disse grepene er essensielle i klassisk fortellende film for å gi tilskueren en følelse av at filmen nærmest naturlig forteller seg selv. Men for å skape spenning og variasjon har filmen gjerne også noen scener som virker løsrevet og som først senere virkelig faller på plass i sammenhengen. Begge overfallene mot Maggi virker litt tilfeldig plassert i helheten. Begge scenene kommer umiddelbart etter at Margrethe har snakket godt om overgriperne. Dette skaper en grell kontrast mellom bygdas fasade og det som egentlig foregår. Dette er motivasjonen for scenene når de inntreffer, og virkningen av dem er at Maggi bestemmer seg for å dra tilbake til byen. Det er først i avslutningen at scenene avslører sin viktigere funksjon idet de blir pressmiddelet Maggi har mot bygdas borgere.

Sluttscenen er det siste ironiske stinget i filmens satire. Når Maggi og David plutselig omfavner muligheten for å bli akseptert i bygda, blir dette en lykkelig slutt med en vri. Om de

hadde bestemt seg for å forlate bygda og lete videre etter et sted uten bra mennesker, ville filmen på mange måter begynt på nytt og det ville vært en utopisk lykkelig slutt, fordi tilskueren ”vet” at de aldri ville komme fram til målet. I stedet velger de å bli som de andre i bygda. Som det understrekes ved at de ser inn i kamera når de omfavner hverandre i siste bildet gjør de dermed det samme valget som ”alle” mennesker er nødt til å gjøre ved å finne sin plass i samfunnet. Denne tydelige henvendelsen til filmens tilskuere sier at vi er alle ”bra mennesker”.

Stil

Når man sitter med et inntrykk av å se en tett fortalt fortelling, bør dette bety at filmens stil gjør jobben sin med å formidle handlingen best mulig. *Bra mennesker* er laget ti år etter *Syv dage for Elisabeth* og utviklingen har vært stor på mange områder. Den mest opplagte forskjellen mellom de to filmene er at *Bra mennesker* er en lydfilm som er svært dialogtung. Dialogen påvirker stilen på interessante måter.

Uten forttekster er *Bra mennesker* cirka 85 minutter og tjue sekunder. Antall innstillinger er rundt 368 og dette gir en gjennomsnittslengde på innstillingene på nesten 14 sekunder.⁴⁰ Det vil si at klipperytmen er nesten halvparten så rask som i *Syv dage for Elisabeth*. Den mest åpenbare årsaken til den lavere klipperytmen er dialogen i filmen. Man sitter likevel ikke igjen med følelsen av å se en veldig langsom film når man ser *Bra mennesker*. En av årsakene til dette er at dialogen er framtrødende og betydningsfullt som et eget element i filmen. I tillegg skal vi se at redigeringen og kinematografien brukes på ulike måter.

Kamerabevegelse og kontinuitetsklipp

Bra mennesker benytter to ulike og delvis motstridende løsninger for å gjengi de dominerende dialogene. I noen scener bruker filmen analytisk klipp inkludert *shot/reverse-*

⁴⁰ I overgangen fra stumfilm til lydfilm gikk gjennomsnittslengden på innstillingene i amerikansk film opp, men som Bordwell, Staiger og Thompson poengterer, hadde filmskaperne stor valgfrihet til å klippe mye raskere eller langsommere. En kilde fra 1937 de refererer til, skriver at ti sekunder er passe for en typisk innstilling, mens gjennomsnittslengden i filmene de selv analyserte fra 1935 til 1946 lå på ni sekunder (1985: 61). Selv om variasjonene mellom filmene innad er svært stor, er *Bra menneskers* 14 sekunder på linje med de mest langsomme av de amerikanske filmene forfatterne analyserte.

shot-teknikken (SRS) helt etter læreboken. Det beste eksempelet her er scenen mellom Maggi og læreren som etablerer scenen mellom de to, før den bygger opp intensiteten i utvekslingen av replikker ved tett klipping mellom replikker og reaksjoner.

I andre scener brukes brå kamerabevegelser i stedet for redigering for å følge replikk og reaksjon mellom to karakterer. At dette blir et forsøk på et alternativ til SRS som samtidig skal øke intensiteten er tydelig i scenen hvor Haakensen konfronterer Maggi og David med innbruddet i hytta hans.

Hele filmen er, i motsetning til *Syv dage for Elisabeth*, full av kamerabevegelser. Som regel er disse motivert av karakterenes bevegelser eller at de gjør komposisjonen klar for en karakter som skal komme inn i bildet. Men like ofte brukes kamerabevegelsen som erstatning for SRS eller som en måte å følge blikket til en karakter som ser på en annen og får en reaksjon. Dette gjør selvsagt at lengden på innstillingene øker fordi bevegelsene erstatter redigering. I scenene hvor kamerabevegelse følger dialogen er det også ofte aksebrudd eller overraskende plasseringer av kamera som ikke føles ”riktige” og som heller ikke er satt i noe åpenbart system. Kameraets utgangsposisjon skifter stadig på grunn av bevegelsene.

Aksebruddene er ikke så graverende fordi det stort sett dreier seg om to eller tre personer i et definert rom. I den første scenen i hytta til Haakensen er det mange aksebrudd og dette gjør det vanskelig å orientere seg i hytta. Mot slutten av filmen vil man finne ytterligere eksempler på aksebrudd, men siden store deler av handlingen har utspilt seg i dette ene rommet bidrar det til at tilskueren nå orienterer seg lettere.

Dette fører til at filmen får et hybriduttrykk hvor noen scener er klippet analytisk og man *ser med* karakterene, mens i andre scener gir kamerabevegelsene inntrykk av at man *ser på* en framføring av et skuespill fra frontale posisjoner.

Det er tydelig at filmskaperne har ønsket å forsøke ulike måter å gjøre stoffet filmatisk interessant på. I blant bytter kamera posisjoner i disse scenene i stedet for å være plassert frontalt foran karakterene. I motsetning til *Syv dage for Elisabeth*, hvor interiørscenene i stor grad utspilte seg foran en flat vegg, kan det tyde på at *Bra menneskers* langt mer profesjonelle innspillingsforhold i det nyopprettede filmstudioet på Jar muliggjorde en større utforskning av kameraplasseringer og redigering av dialogscener. Selv om filmskaperne viser at de mestrer analytisk klipping, er det interessant at dette ikke brukes mer gjennomført i filmen. At man valgte å prøve ut kamerabevegelser og ulike kameraposisjoner virker som et

forsøk på å unngå følelsen av at dette bare var filmet teater, og lydfilmstudioet gjorde dette mulig.

I overganger mellom scener brukes som regel en uttoning til svart før neste scene tones inn slik som i *Syv dage for Elisabeth*, men filmen benytter også hyppig vertikale *wipes* mellom to scener. Dette er som regel motivert av at scenene er nært knyttet til hverandre i tid eller betydning. Når Margrethe og læreren snakker om tyven, og en wipe brukes i overgangen til første scene med ham, bidrar det til at tilskueren umiddelbart forstår at dette er tyven. Hadde scenene vært adskilt med en uttoning til svart, ville man forventet en tydeligere eksposisjon på begynnelsen av scenen for å forklare at han faktisk var den det ble snakket om i forrige scene. I overgangen mellom selskapet hos Margrethe til Marius Viks overfall på Maggi i skogen brukes en *wipe* for å skape en brå og nesten sjokkerende kontrast til at Margrethe sier at Vik er en sympatisk mann.

Det tredimensjonale rommet

En annen stor forskjell fra *Syv dager for Elisabeth* er dybden i bildene og hvordan filmatiske grep er med på å gjøre rommet tredimensjonalt. Flere løsninger på kameraets plassering i rommet og kamerabevegelser bidrar til dette, men hovedgrunnen til den sterkere følelsen av dybde og dynamikk i bildene finner man i *mise-en-scène*.

Selv om karakterene ofte plasseres i en klassisk *plan américain*-innstilling (bildekomposisjon fra knærne og opp) med to personer som snakker med hverandre, finner man flere eksempler på at karakterene plasseres foran eller bak objekter i rommet eller hverandre, som i scenene på kassererens kontor. Lyssettingen blir også tydelig som faktor i en rekke scener, enten den er med på å skape spenning som lyset fra ilden på peisen i første scenen med Haakensen, eller det er det tilsynelatende realistiske dagslyset som kommer inn i hytta under scenen hvor Marius Vik og kona besøker hytta. Dette gir bildeuttrykket en større dynamikk og følelse av realisme. I tillegg benyttes grep med lyssettingen for å fremheve karakterene mot bakgrunnen og rundheten i ansikter i nærbilder. Sammen med den gjennomførte sentreringen og balansen i bildekomposisjonen er *Bra mennesker* nær idealet for den klassisk fortellende filmen.

At kamera i noen innstillinger skifter fokus mellom forgrunn og bakgrunn avhengig av hva som er mest av interesse, viser hvordan filmskaperne er bevisst subtile grep for å styre tilskuerens oppmerksomhet i ønsket retning.

Mise-en-scène er generelt veldig enkel. Karakterene er i fokus hele veien og det er begrenset hva filmen viser av omgivelsene rundt. Selv i scenene som forsøker å ”åpne opp” filmen i forhold til skuespillet, er utsnittene begrenset og viser lite. Man ser et tjern, villaen til Margrethe, jernbanestasjonen, landhandleren og litt av huset til Marius Vik, men likevel er det umulig å si noe om størrelsen på bygda ut i fra bildene. Fordi dialogene refererer til ulike ting i bygda som man ikke ser (som skolen, kommunehuset og lensmannen), fyller tilskueren likevel inn det som mangler av visuell informasjon.

Maggis særstilling

Når filmens handling ikke er utelukkende basert på karakterenes psykologiske motivasjon, og dialogen er et så framtrædende element, er det ikke overraskende at også skuespillerstilen i filmen kan oppleves som teatralisk.⁴¹ På et viktig punkt skiller denne filmen seg fra *Syv dage for Elisabeth* og noen andre norske filmer fra samme tid: Den har en konsistent spillestil. Til tross for at dette er en komedie dukker det ikke opp noen karakterer som skiller seg ut ved en bredere komisk spillestil enn andre. Karakterene er alle lett karikerte og typete, men siden dette er konsistent skaper det en enhetlig ramme for filmen. Slik føles ikke filmen så sammensatt som *Syv dage for Elisabeth* eller til dels *Sangen til livet* som vi skal se i neste kapittel.

Maggi er nøkkelpersonen i andre og tredje del. Hennes karakter er ikke mindre karikert enn de andre i filmen, men det benyttes noen stilistiske grep rundt henne som gir henne en egen status. Fra scenen hvor Maggi forfører David med en sang er det tydelig at filmen ønsker å framstille henne som en filmstjerne. Hun er en gatepike, men har et lett glamorøst preg over seg, tross de stusslige omgivelsene og hennes gateslang. Sangens funksjon i handlingen er

⁴¹Sinding skriver om skuespillerinstruksjonen i *Bra mennesker* i boka *En filmsaga*. Før innspillingen hadde skuespillerne og Sinding en leseprøve sammen med Oskar Braaten. Dette var i følge Sinding for å kunne sette ”Dialoginstruksjon av Oskar Braaten” i filmens fortekster og for å gardere seg mot filmkritikernes holdning til at norske stumfilmregissører ikke kunne instruere dialog. Dette ble for Sinding et eksempel på hvordan dialogen *ikke* skulle framføres, siden Braaten var en teatermann. Konklusjonen på erfaringen for Sinding var at ”På teateret må alt forstørres, på filmen forminskes” (1972: 17).

utelukkende å la tilskueren betrakte Maggi med David og la seg forføre. Sangen motiveres ikke utover dette i handlingen, og dette er også det eneste sangnummeret.⁴²

Musikk er i det hele tatt svært sparsomt brukt i filmen. Utover montasjesekvensene, er det mest framtrødende brukt i Maggis to drømmescener i tredje del av filmen. Den første drømmescenen er en montasje med elementer fra Maggis glamorøse byliv akkompagnert av jazzmusikk. Den andre drømmescenen er en lang tagning av Maggi som blir plukket opp av en rik mann på gata. Her ligger det en mer sørgmodig musikk over.

Den første drømmescenen innledes ved at Maggi sitter på hyttegulvet ved kofferten sin og ser på kjolen hun hadde på seg i begynnelsen av filmen. Idet hun legger kjolen mot kroppen begynner hun å minnes, signalisert ved at kamera sakte nærmer seg. Hun ser inn i kamera og man kan høre ikke-diegetisk musikk. Når kamera nesten har nådd et nærbilde av ansiktet hennes kommer en overtoning til første innstilling i montasjesekvensen av Maggi som drikker champagne. Dette er standardiserte, kodede signaler om at man skal få innblikk i tankene til karakteren man nærmer seg. Når montasjen er over, tones Maggi inn og musikken slutter brått. Det er tydelig at hun blir revet ut av fantasien av David som kommer hjem. Kamera trekker seg også tilbake og speiler slik begynnelsen av sekvensen.

Hva er motivasjonen for å plassere en så rent filmatisk sekvens inn i filmen? Igjen kan det ha vært en artistisk motivasjon om å åpne skuespillet og putte inn et element som skilte seg fra resten av filmen. Montasjen inneholder overtoninger av instrumenter, dansende føtter og et orkester som spiller. Den skaper en kontrast til bygda og en kobling tilbake til åpningsmontasjen av bylivet i Oslo. Sekvensen får dermed en komposisjonell motivasjon ved at den viser at Maggi vurderer å forlate David til fordel for livet i byen. Dette er i tråd med at hun forteller David at hun er for usikker på seg selv til å gifte seg med ham i filmens andre del. Dermed vet man at denne tvilen ligger latent i henne.

Dette blir ennå tydeligere i den neste drømmesekvensen hvor Maggi og David sover i senga på hytta og kamera igjen nærmer seg Maggis ansikt. Ikke-diegetisk musikk høres igjen og

⁴² Dette sangnummeret kan gi tilskueren en forventning om at dette er en musikal. Det ville vært interessant å se nærmere på om et slikt alenestående sangnummer ble sett på av samtidens publikum som normalt i en film. Sangen har realistisk motivasjon (Maggi setter på en plate og synger for David) og komposisjonell motivasjon (David lar seg forføre av sangen). Dersom skuespiller Sonja Wigert også var kjent som sangerinne publikum ville scenen også vært intertekstuell motivert gjennom hennes person. At melodien kommer igjen i filmens siste innstilling og utgjør filmens sluttmusikk tyder på at dette kanskje var en kjent melodi for samtidens publikum, eventuelt at sangen skulle presenteres for et platekjøpende publikum.

gjennom en overtoning ser man Maggi på gata som plukkes opp av en velholden mann. Igjen stopper musikken brått, og man ser Maggi som åpner øynene og setter seg opp i senga. Nå har hun besluttet å forlate David, og i dialogen som følger forteller hun David om drømmen og at hun også har tenkt tilbake på sitt tidligere liv på dagtid. Etter at filmen har vist oss hennes tanker gjennom to sekvenser, kommer her dialogen igjen og forteller på nytt det man har sett, slik det gjøres i skuespillet.

Disse to sekvensene viser tydelig hvordan filmen benytter veletablerte, kodede grep for å veksle fra en objektiv virkelighet til Maggis subjektivitet. Komposisjonelt motiveres dette ved at spenningen rundt Maggis valg om å bli eller dra økes. Samtidig er det med på å gjøre Maggi til en mer kompleks og interessant karakter enn de andre i filmen. Dette gjør også at det er vanskeligere å svelge hennes plutselige beslutning om å bli værende i bygda i siste scene – men som i de fleste filmene til Sinding oppnår de kvinnelige karakterene sin endelige lykke idet de ofrer alt for mannen sin.

En riktig realisme

Årstallet 1937 er utvilsomt en milepæl i norsk filmhistorie. Tancred Ibsen lagde *Fant og To levende og en død* som markerer begynnelsen på det som har blitt kalt norsk films gullalder. Denne gullalderen skapte en forløsning av energi i filmnorge etter det Sinding karakteriserer som to svært mørke år (Sinding-intervju 1969). Etter en optimistisk begynnelse på 1930-tallet, hvor man håpet at den norske filmen ville øke i popularitet fordi publikum endelig skulle få høre sitt eget språk, gikk produksjonen ned. Sinding laget heller ingen filmer mellom hans første lydfilm *Fantegutten* (1932) og *Morderen uten ansikt* (1936).

Den første norske lydfilmen ble allikevel avgjørende for gullalderen. Tancred Ibsen filmatiserte Oskar Braatens stykke *Den store barsedåpen* i 1931 og det ble en stor suksess. Braatens folkelige og satiriske stil traff noe i det norske kinopublikummet. Samtidssettingen og realismen i miljøbeskrivelsen til vanlige folk var viktig for populariteten. Valget av Braaten som filmstoff markerte ”et oppbrudd fra 1920-årenes bygderomantikk og ’folkekomedie’. Braaten-filmene var komedier om alminnelige folk og for alminnelige folk, men ikke folkekomedier i den gamle, billige forstand” (Evensmo 1992: 176). Med *Bra mennesker* viderefører Sinding disse populære elementene og året etter ble også Braatens *Ungen* filmatisert av Rasmus Breistein og i 1940 kom *Godvakker-Maren* i Knut Hergels regi.

Braatens skuespill var svært populære på norske teaterscener på denne tiden og viste seg som egnet stoff for norske filmskapere.

I Arbeiderbladets anmeldelse av filmen ble det også kommentert at *Bra mennesker* var ”godt fotografert teater”, men at den ikke holdt den *internasjonale* standarden til *To levende og en død* som hadde kinopremiere en måned før Sinding's film (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 120-121). Tancred Ibsens film ble regnet som en seier for norsk film. Den var produsert av det kommunalt eide produksjonsselskapet Norsk Film A/S og spilt inn i landet første profesjonelle filmstudio på Jar (Braaten og Solum 2008: 66). *Bra mennesker* ble også innspilt på filmstudioet på Jar, men produsert av det private produksjonsselskapet Merkur film A/S, som Sinding hadde opprettet i 1936 med Arne Nørholm og Gustav Martinsen (Disen 1997: 117). Merkur distribuerte også filmen til kinoene. Merkur og Norsk Film A/S var i prinsippet de eneste selskapene som klarte å ha en kontinuerlig filmproduksjon i disse årene. Profesjonaliseringen som ga den norske filmen et nytt liv fra 1937 er derfor forbundet med disse to selskapene, og filmene de produserte utgjorde kjernen i gullalderen. Som analysen av *Syv dage for Elisabeth* viste, var formen til den klassisk fortellende filmen i stor grad på plass i Norge alt på et tidlig tidpunkt, men i gullalderen raffineres formen gjennom bedre produksjonsforhold. Spesielt ses dette i *Bra mennesker* i bruken av det filmatiske rommet.

Bra mennesker ble lansert på kino midt mellom *To levende og en død* og *Fant*, men er ikke den første filmen som blir nevnt når man snakker om gullalderen. Den regnes likevel som filmen Leif Sinding endelig fikk anerkjennelse for (Dahl et al (red.) 1996: 152). Den usammenhengende kriminalfilmen *Morderen uten ansikt*, som også var innspilt i studioet på Jar, ble slaktet av kritikerne året før og Sinding hadde generelt ikke noe godt rykte blant norske filmanmeldere. To år senere var for en gangs skyld alle kritikerne på hans side når *De vergeløse* hadde premieren. Det vitner også om at filmanmelderne i løpet av gullalderen ble langt mer positivt innstilt til norske filmer enn de hadde vært tidligere.

10. SANGEN TIL LIVET (1943)

Livskraft og sang – hat og penger

Grunnlaget for analysen av *Sangen til livet* (1943) har vært en VHS-kopi fra Nasjonalbiblioteket og en 35mm-kopi sett på påsynsbord hos Norsk filminstitutt. I analysen ser jeg spesielt på hvordan filmen utvikler motiver fra skuespillet i filmens helhet. Dessuten ser analysen på hvordan filmen bruker eksposisjon for å etablere karakterer og konflikter. Til slutt vil analysen se på filmens stil og fortelling i forhold til ideologi.

Handlingen

Sangen til livet handler om industrigründeren Sigurd Braa, direktør for Braaverkene som ligger i idylliske omgivelser et stykke utenfor byen, og hans kone Eli, som får beskjed om at hun bare har et halvt år igjen å leve. Sammen har de datteren Gerda på fem år og bor i den store villaen Ekely. De er svært lykkelige sammen, og Eli velger å ikke si noe om sykdommen til sin mann. I stedet vil hun leve sin siste tid maksimalt og støtte sin ektemann som har problemer i Braaverkene. Ekteparets kjennetegn er at de har et enormt overskudd på livsglede og skapervilje, noe som har gjort mange rundt dem misunnelige og gitt dem mange fiender. Braa er imidlertid svært godt likt av arbeiderne på Braaverkenes fabrikk som etter Braas ønske får en del av utbyttet til fabrikk.

En av dem som bærer nag til Braa er Jørgen Roll. Han var en tidligere venn av Braa men ble kastet ut av Braaverkenes direksjon etter en konflikt. Gjennom en konspirasjon har han alliert seg med noen av Braas nærmeste venner og kollegaer og skaffet seg majoriteten av aksjene i Braaverkene. Hans plan er å fjerne Braa og ta over som direktør selv. Han mener han har fellebevis mot Braa. Til dette har han fått hjelp av advokat Brahm og overingeniør Rud, Braas høyre hånd på fabrikk. En annen person som er klar for å felle Braa er redaktøren i lokalavisen Folkets røst. Han får sin informasjon fra Roll, men vil også trykke de mange kvinnehistoriene til Braa.

Til tross for alle avisoppslagene om uro i Braaverkene og rett før den skjebnesvangre generalforsamlingen, holder Eli og Sigurd Braa et stort ball på Ekely. Overingeniøren advarer

Braa om at Roll er på vei. På ballet setter redaktøren ut rykter om Braa, og gjestene forlater huset. Ekteparet danser alene i ballsalen. I en samtale mellom advokaten, overingeniøren og redaktøren blir det klart at Braa er mistenkt for å ha underslått 300.000 kr.

Dagen etter dukker Roll opp på Sigurd Braas kontor og ber Braa om oppreisning for den gamle konflikten, men Braa nekter. Roll overtar deretter direktørstillingen fra Braa som står i fare for å bli arrestert på grunn av underslaget. Familien Braa mister alt de har og må flytte ut av Ekely til et enkelt hus i skogen.

Eli forsøker å holde livsmotet oppe ved å holde øvinger for fabrikkarbeidernes sangkor og blir ved sin manns side uten å si noe om sykdommen, men han er langt nede. Han innrømmer underslaget til Eli. Dette var penger han satte i et fond for arbeiderne, slik at de skulle få igjen noe av utbyttet fra fabrikkene, når styret i Braaverkene nektet. Han håpet på å kunne betale dette tilbake fra egen lomme. Eli synes dette er vindunderlig, men ber ham om å gå i fengsel for å sone sin straff.

Arbeiderne gjør opprør på verket, og Roll kommer til Braa igjen. Roll tilbyr han å droppe anklagene og forhindre arrestasjon for underslaget, dersom Braa forlater bygda og ikke kommer tilbake. Braa nekter og går i fengsel.

Eli dør mens hun holder korøvelse for fabrikkarbeiderne som synger ”Sangen til livet”. Braa får beskjeden om hennes sjukdom og død i fengselet.

Arbeiderne slutter en etter en i Braaverkene og Roll står igjen alene. Han klarer ikke å fylle skoene til Braa og blir langsomt gal. Bedre blir det ikke da Braas mest trofaste arbeider Nordahl prøver å ta livet av han, uten å lykkes. Paranoiaen og galskapen ser ut til å ta over når han vandrer alene på Ekely.

Sigurd Braa løslates og besøker graven til Eli. Deretter møter han fabrikkarbeiderne på Folkets hus hvor han møter fabrikkarbeiderne. Braa går så til Ekely hvor han blir møtt av Roll med en revolver. Samtidig går fabrikkarbeiderne i flokk mot villaen. De stiller seg opp inne i stua foran Braa og Roll. Gerda kommer fram med en blomsterbukett som hun gir til Roll og smiler til han, slik hun har lært av sin mor at man skal gjøre, selv mot sine fiender. Braa hvisker til Roll at han har fortalt arbeiderne at fondet var Rolls ide. Nå har han bedt arbeiderne om å hylle Roll med en sang. Roll protesterer, men Braa insisterer på at dette er en måte å snu en stygg handling til noe vakkert og slik oppfylle Elis ønsker for dem hun etterlot

seg. Før arbeiderne stemmer i ”Sangen til livet” en siste gang, står Roll og Braa sammen når Sigurd Braa sier ”Hvorfor kan ikke menneskene bare være gode mot hverandre?”

Det litterære forelegg

Sangen til livet er basert på Johan Bojers skuespill ”Sigurd Braa” fra 1916. Stykket er delt inn i fire akter, som stemmer overens med oppdelingen av filmens struktur på fire deler. Filmen følger også skuespillets *historie* ganske nøyaktig, men skiller seg svært ut i *diskursen*. Hendelser som bare blir nevnt retrospektivt av en av karakterene, er ofte en egen scene i filmen. Hendelsene blir dramatisert for å egne seg til filmmediet, i tillegg utvikles noen motiver fra stykket til å bli viktigere i filmen. Eksempel på dette er Jørgen Rolls karakter, som er med i flere scener i filmen enn i stykket og som med hjelp av filmatiske grep blir en mer sammensatt karakter. Hovedfokuset i gjennomgangen av fortellingen ligger på hvordan filmen etablerer karakterene og konfliktene gjennom eksposisjon. Nettopp her skiller filmen seg i stor grad fra stykket. Den omstrukturerer scenene og gjør alt mye tydeligere ved at man får se alle hendelsene som det kun refereres til i dialogen. Eksempler på dette kommer også mot slutten av filmen hvor Sigurd Braa i filmen går en skogstur hvor han er nær et sammenbrudd og hører mange stemmer si ”Roll! Roll! Roll!”. I skuespillet fortelles dette til Eli. Fjerde akt i skuespillet begynner med scenen mellom Utgarden og Amanda. Her oppsummeres viktige hendelser som man får se i filmen, for eksempel Elis død og Nordahl som forsøker å skyte Roll. Resultatet er at historien i skuespillet og filmen er nesten lik, mens presentasjonen er svært annerledes.

Med filmens langsomme og grundige eksposisjon bedres forståelsen for de mellommenneskelige forholdene. Filmen vektlegger de personlig melodramatiske aspektene ved historien. Siden filmens dialog stort sett er en nedkortet versjon av Bojers opprinnelige replikker, har filmen med seg de politiske aspektene fra stykket om forholdet mellom kapitalen, det skapende mennesket og samfunnet. Likevel er det ikke fullt så eksplisitt og bærer tegn på at filmen oppdaterer handlingen noe. Hva slags tid filmen oppdaterer det til, er ikke godt å si ut i fra filmen selv. I avsnittet om konteksten rundt filmproduksjonen vil jeg komme tilbake til dette. Spørsmålet om filmen utspiller seg i en nær fortid eller i en alternativ samtid er åpent.

Struktur

Sangen til livet har en karakterdreven handling og et stort persongalleri. Filmens handling kan deles opp i fire deler som alle markeres med viktige vendepunkter. To handlingstråder står fram som de viktigste i filmen, og begge er knyttet til hver sin hovedperson: Eli er kjernen i handlingstråden som dreier seg om samlivet med ektemannen. Sigurd Braa er kjernen i tråden som handler om hans profesjonelle liv som direktør for Braaverkene. Disse to handlingstrådene utvikler seg parallelt og påvirker hverandre. De to viktigste vendepunktene i historien kommer som et resultat av Rolls konfrontasjoner med Braa, men disse henger samtidig tett sammen med vendepunkter for Eli. Dramaet utvikler seg som følge av de valgene Eli og Sigurd Braa gjør i møtet med utenforliggende krefter – i Elis tilfelle den dødelige sykdommen og i Braas tilfelle Rolls konspirasjon.

I tillegg til disse to hovedtrådene i handlingen, har filmen en mer humoristisk handlingstråd som handler om Braas skogvokter og gamle venn Utgarden som ønsker å bli ”dannet” i forsøk på å finne seg ei kone. Denne handlingstråden gir filmen et mer folkelig perspektiv på handlingen blant de rike og brukes som en kommentar til de andre handlingstrådene.

Filmen har en sammensatt konflikt og mange karakterer som alle får mye tid på lerretet. Den tar seg derfor også god tid til å presentere alle karakterene og vise hva slags forhold de har til hverandre. Første del (30 minutter) etablerer filmen som et melodrama om en industrifamilie, hvor forholdene mellom familielivet og det profesjonelle livet er essensielt. Både Eli og Sigurd Braa får igjennom denne delen hint om at farer lur, men ingen av dem tar dette seriøst før helt på slutten. Da får Eli beskjeden om at hun kun har seks måneder igjen å leve.⁴³ Braa får beskjed av overingeniør Rud om at det er Roll som står bak presseoppslagene og at han har kjøpt opp majoriteten av aksjene i Braaverkene. Både Eli og Sigurd Braa gjør her valget om å fortsette å leve like utsvevende som før, slik man får demonstrert i filmens andre del (28 minutter) som i sin helhet utgjør ballet på Ekely og konfrontasjonen mellom Braa og Roll dagen etter.

Ballet viser livsgleden og fändenivoldskheten til Eli og Sigurd Braa som står i sterk kontrast til de gjestene på ballet som har bedratt dem og som drikker seg fulle mens de anklager hverandres motiver. Her får man også de første to scenene hvor ekteparet er alene sammen.

⁴³ Dette skjer derimot i første scene i skuespillet. I filmen får beskjeden om at Eli bare har seks måneder igjen å leve et større alvor, fordi filmen lar publikum først bli kjent med henne og hennes betydning for Braa.

De viser sin kjærlighet for hverandre, men snakker om trusselen for at Braa vil miste jobben som direktør. Når alle gjestene har forlatt Ekely etter redaktørens rykter, danser paret ”minnenes vals” på gulvet alene. I neste scene konfronteres Braa med Roll for første gang. Roll gir Braa muligheten til å fortsette i jobben, med Roll ved sin side. Braa nekter å gå med på dette og sier han vil kjempe kampen ut.

Tredje del (24 minutter) begynner nesten en time inn i filmen og ender med en ny konfrontasjon mellom Braa og Roll. Braa mister alt av eiendeler og familien hans har blitt støtt ut av det lille samfunnet. Eli føler seg dårligere men nekter å forlate mannen sin. I denne delen viser Eli seg som en engel som ofrer alt for sin ektemann. Eli forteller sin datter at hun skal smile til dem som er slemme mot henne og at selv fattige har mye å gi til andre. Gerda forstår ikke dette, og Eli sier hun er for ung. Selv om ikke Braa er tilstede i denne scenen, legges grunnlaget for hans endring i slutten her. I konfrontasjonen mellom Roll og Braa står Braa igjen på sitt og nekter å gå med på tilbudet til Roll. Dette fører til hans arrestasjon, og Eli får dermed tatt farvel med ham uten at han får vite om sykdommen.

Siste del (26 minutter) gir oss en større forståelse for Rolls motiver – han er ensom, har alltid vært misunnelig på Braa men samtidig beundret ham. I tillegg viser filmen en mer ydmyk Braa som tydelig har blitt forandret av å sitte i fengsel og av sin kones død. Han velger nå en ny taktikk i kampen mot Roll, en taktikk som hedrer kvinnen han elsker. Dette fører til klimakset hvor han overvinner Roll med godhet og skjønnhet. På denne måten har hans karakter endret seg og han viser nå omtanke for sin fiende, som man som tilskuer regner med vil føre til at Braa igjen blir direktør for Braa-verkene med arbeiderne i ryggen.

Eksposisjon i *Sangen til livet*

I tillegg til protagonistene Eli og Sigurd Braa, inkluderer persongalleriet deres datter Gerda, direktør Roll, overingeniør Rud, advokat Brahm, redaktøren, Utgarden, hushjelpen Amanda, Elis mor, Elis søster, Elis doktor og fabrikkarbeideren Nordahl. Hvordan presenterer filmen alle karakterene, miljøet og konfliktene på en tydelig og enhetlig måte som legger grunnlaget for resten av fortellingen?

Med sine 30 minutter er første del av filmen den lengste av de fire og selv om denne delen gjør konfliktlinjene tydelige, er det først mot slutten at Eli og Sigurd Braa blir tvunget til

konkrete valg på hver sin front som påvirker handlingsforløpet. Filmen lar tilskueren bli godt kjent med karakterene, og grunnlaget for konfliktene før dramatikken virkelig settes i gang. En tydelig eksposisjon er derfor essensiell for at filmen skal fungere, og *Sangen til livet* følger her den klassisk fortellende filmens prinsipper.

Etter fortekstene etableres stedet hvor handlingen skal utspille seg med et oversiktsbilde av en vakker dal. Så klippes man gradvis inn på fabrikkens i den storslåtte naturen, en arbeider som våkner opp og en stor mengde fabrikkarbeidere som går til jobb. Neste scene er fra Sigurd Braas store og moderne kontor, hvor han står midt i rommet. Rundt seg har han en rekke trøtte medarbeidere. De har jobbet hele natten og er utslitt i motsetning til Braa som fremdeles er våken og kvikk. Han foreslår at de alle skal ta seg en dukkert. Braa presenteres som en ukonvensjonell direktør og en som har en utrolig mengde overskudd og kraft, som skiller han fra alle de andre. Ordet ”dukkert” blir en ordkobling (*dialogue hook*) til neste scene som viser mennene hoppe i et tjern. Overingeniør Rud sier til Braa at hans tempo tar pusten fra dem, noe som bekrefter inntrykket man fikk i første scene, samtidig forteller det oss navnet på hovedpersonen. Braa svarer at de blir betalt godt for arbeidet, som bekrefter inntrykket av velstand man får av introduksjonen. Braa nevner så at han bekymrer seg for Eli som er inne i byen for å konsultere en lege.

Igjen skaper dette en ordkobling inn i neste scene. Det klippes til et halvnært bilde av en mann i hvit frakk som man umiddelbart antar er legen og når kamera trekker seg bakover ser man en ung og velstående kvinne sitte ved skrivebordet hans. Legen kaller henne ”fru Braa” og det er tydelig at han er bekymret når han tilbyr å ha henne til observasjon. Eli takker nei, fordi hun er nødt til å dra tilbake til sin mann og datter. Dessuten har moren og søsteren kommet på besøk og husholdersken venter også. At hun nevner husholdersken overfor legen er kun komposisjonelt motivert – det er ikke realistisk at hun skal nevnes i denne sammenhengen – og dette legger grunnlaget for den gode forbindelsen man får se at Eli har til husholdersken Amanda. Til slutt sier Eli at hun snarest mulig må hjem til Ekely.

I neste innstilling ser man den store villaen Ekely. På dette tidspunktet vil tilskueren forstå at det er en automatikk i hvordan scenene presenteres og derfor kan man også raskt gjette at det er moren til Eli man ser når det klippes til en streng dame inne på et kjøkken. Hun snakker til noen man ikke ser, men når hun sier ”Amanda” og det klippes til en husholderske som

tydelig er irritert på gjesten, får man bekreftet hvem karakterene er og et umiddelbart inntrykk av forholdet mellom dem.

Eli kommer hjem til Ekely med bil. Dette skjer altså rett etter besøket hos legen i byen. Hun møter Amanda som klager på Elis mor, og man får bekreftet at Eli og Amanda har et godt forhold. Man får se at Eli er full av livsglede og vet hvordan man snur humøret til dem rundt seg. Kontrasten til det kjølige forholdet hun har til moren blir dermed tydelig når moren kommer inn og ber om å få snakke med sin datter.

I samtalen mellom moren og Eli blir grunnlaget for konflikten mellom Braa-familien og resten av samfunnet lagt. Moren er til stede kun for eksposisjonen skyld. Hun nevner at folk misliker at de lever liv fulle av pomp og prakt, at Sigurd Braa blir angrepet i avisene, at han får flere fiender, at et millionsselskap bygget på aksjer og kapital fra mange steder er utrygt og at det er mange kvinnehistorier om Elis mann. Eli bare ler av alt dette og sier at hun er ennå verre med mannfolkene.

Uten noen form for ordkobling ser man et barn og en ung jente utenfor Ekely, som man ut i fra scenen hos legen kan anta er Elis søster og Gerda. Når Sigurd Braa kommer ridende på en hest bekrefter han dette når han hilser på dem. Så rir han hjem og møter Eli og sin svigermor. Her blir inntrykket av at paret har et sterkt og romantisk ekteskap bekreftet. Dessuten blir det klart at Braa er villig til å gå imot styret for Braaverkene for å gi fabrikkarbeiderne goder. Dette er et viktig hint, siden det er denne holdningen som kommer til å felle han. Moren kommenterer også at ”Kong Braa tror han er allmektig ennå”. Fra hagen til Ekely viser Braa moren og Eli utsikten til fabrikk og husene rundt, som han har vært opphavet til. Eksposisjonsfunksjonen til moren blir igjen tydelig når hun oppsummerer filmen så langt og gir en ordkobling til neste scene når hun sier: ”Dere er overmodige nå, begge to, men en vakker dag faller det hele kanskje sammen med et *brak*.”

Ut i fra samtalen mellom Eli og hennes mor vet man at Braa har fiender. Når filmen klipper til et nærbilde av en tromme fortsetter dette mønsteret med en ordkobling til neste scene (fra ”brak” til tromme) og dette bildet introduserer en mørk nattklubb med en eksotisk, mannlig danser. I en montasje med musikken og dansen i sentrum, ser man ulike karakterer og får et inntrykk av et dekadent overklasseliv. Kontrasten til solfylte Ekely og de livsglade karakterene man har blitt introdusert for, gir en forventning om at denne scenen er begynnelsen på introduksjonen av fiendene til Braa. Kamera nærmer seg to karakterer ved et

bord og en mann kommer inn og sier ”Direktør Roll? Deres tjener var her med et telegram”. Filmen er igjen svært tydelig når Roll sier til assistenten sin at det ikke vil være lenge til han har knust Sigurd Braa. Assistenten spør om advokat Brahm har fått fullmakt til å ta affære med Braaverkene, og Roll bekrefter at dette stemmer, inntil han selv skal ta seg av saken. Dette skaper en ordkobling til neste scene med Brahm og planter en forventning om at Roll vil komme tilbake i handlingen som Braas hovedfiende. Spørsmålet man stiller seg nå er hvorfor Roll er ute etter Braa, og det er ikke overraskende et av samtaletemaene mellom Brahm og overingeniør Rud i neste scene. Her påpekes det også at Roll benytter svært gemene metoder og at Roll og Braa en gang har vært venner – noe som er viktig for at man skal akseptere slutten av filmen.

På dette tidspunktet begynner dramatikken å stige – spesielt fordi man ser at overingeniør Rud, som Braa var fortrolig med i filmens åpning, er en del av Rolls sammensvergelse. Dette betyr at Eli og Sigurd Braa virkelig burde være redde for fiendene og avisoppslagene de fnyser av. Når filmen så tar en omstendelig omvei for å introdusere skogsforvalteren Utgarden mister filmen sitt dramatiske fokus et øyeblikk, selv om dette også gjøres med samme mønster for eksposisjon som tidligere.

Etter dette plukkes igjen en tråd fra Eli og morens samtale opp – nemlig avisene. Et etableringsbilde av et hus med et stort skilt hvor det står ”Folkets røst” understrekes som truende med mørk musikk. På innsiden ser man redaktøren i sine mørke lokaler som leser noe han fornøyd kommenterer er godt stoff. At han nå vet noe om Braa som ikke tilskueren vet, bekreftes når han ser Braa gå forbi på gaten og sier: ”Når man snakker om solen så skinner den.” Han sier han skal kviste Braa, noe som minner om moren til Elis bilde på at selv de mektigste kan falle. Det mørke lokalet knytter redaktøren visuelt til Roll og motiverer også avisoppslagsmontasjene som dukker opp senere.

I neste sekvens ser man Braa, som er godt likt av sine arbeidere, og Nordahl – en arbeider som Braa har spesiell tro på. Nordahls funksjon i fortellingen er å være en parallell til Braa. Nordahl har vært oppe og jobbet hele natten, slik man har sett Braa også gjøre og det poengteres at dette ikke er første gang. Når Braa inviterer Nordahl hjem til seg på middag for å møte Utgarden, er dette starten på den komiske handlingstråden som handler om Utgardens dannelsesprosjekt og spørsmålet om klasseforskjeller. I neste scene er det nemlig Utgarden som står for eksposisjonen når han forteller Eli og moren at han og Braa var like fattige som

barndomsvenner, men at Braa jobbet seg opp fra ingenting. Braa ønsker å gi samme mulighet til Nordahl. Nordahl viser seg senere å ha samme engasjement og aggresjon som Braa i konflikten med Roll, og når Eli dør prøver Nordahl å skyte Roll. Parallellen blir åpenbar når Braa senere sier han tenkte på å ta livet til Roll mens han satt i fengselet.

En avisopp slagsmontasje skaper igjen fortettet eksposisjon i filmen i det den først viser oppslag om at Braaverkene skal ha en ekstraordinær generalforsamling og om at Braa-aksjene synker i verdi. Montasjen viser deretter oppslag som stiller spørsmål om dette er tid for luksus og fjas og tilslutt en reportasje om at Roll er på vei tilbake til Norge med store planer. Overskriften med ”luksus og fjas” peker igjen tilbake på det moren sa om ”pomp og prakt”, men peker også framover til ballet som ekteparet skal holde på Ekely. At siste oppslag viser et stort bilde av Roll blir en kobling til neste scene hvor Roll snakker med assistenten på sitt kontor. Her gjentas det faktum at Roll har arvet sin formue, mens Braa er særst begavet og har jobbet seg opp fra ingenting. Til nå har handlingen vært svært utydelig på hva slags trussel Roll virkelig er, men scenen avsluttes med at han ser rett inn i kamera og sier: ”Jeg har fellende bevis for at han bruker sin stilling til egen fordel. Og det er det han skal falle på.” Man har allerede fått hint om at Braa som ukonvensjonell direktør er villig til å foreta seg handlinger som går imot resten av direksjonen. Derfor er det ikke usannsynlig at han kan ha misbrukt stillingen sin. Spørsmålet man sitter med nå er om dette virkelig kan stemme og hvor graverende det faktisk er. Først i slutten av andre del får man svar på dette når redaktøren forteller at det er snakk om 300.000 kroner. I tredje del bekrefter Braa dette for Eli og går i fengsel for det.

Overingeniøren prøver å hjelpe Braa i neste scene ved å advare han mot å holde ballet på Ekely. Braa får vite at Roll har kjøpt opp aksjene i verket og stått for avisopp slagene. Når Braa nekter å avlyse ballet, ber Rud ham om å gjøre det for sin egen og Elis skyld. Dette blir ordkoblingen til scenen hvor Eli får beskjed om at hun skal dø om seks måneder, bestemmer seg for å holde det hemmelig for mannen sin og å leve fullt ut den siste tiden. Dette skaper en parallell mellom henne og Sigurd Braa i hvordan de reagerer – de vil begge kjempe og leve til siste slutt.

Eksposisjonen er tung og tett i denne delen og dette er nødvendig på grunn av det høye antallet karakterer og den kompliserte konflikten. Utgarden, moren til Eli og assistenten til Roll er til stede i denne delen utelukkende for å legge til rette for eksposisjon. Det er først fra

ballet og utover at man i større grad ser karakterene *handle* på bakgrunn av de egenskapene de har blitt introdusert med. Sekvensen på ballet samler alle karakterene, bortsett fra Roll. Den rommer mye komikk, men humoren og livsgleden til Eli og Sigurd Braa oppfattes nå som tapper på bakgrunn av den tragedien tilskueren vet hviler over dem.

At tilskueren sammen med Eli er de eneste som vet at hun skal dø, gjør at man ser hendelsene med andre øyne. *Det usagte* som Eli holder fra sin mann for å ofre seg selv for hans beste er et vanlig element i melodramaet. At handlingen hopper mellom karakterene og viser tilskueren at Sigurd Braa har langt mer å frykte enn han ser selv, gjør dette til en tragedie, fordi man vet at dette ikke vil gå bra for han. Som helten i fortellingen forventer man likevel at han skal komme seg opp igjen etter at tragedien har inntruffet, men hvordan dette skjer blir filmens siste overraskende vending og knyttet opp til det viktigste motivet i filmen.

Sangen som motiv

Under fortekstene synger et mannskor ”Sangen til livet”. Når dette i tillegg er filmens tittel legges grunnlaget for at *musikk* og *sang* skal være et av motivene som går igjennom filmen fram til klimaks hvor arbeiderkoret synger ”Sangen til livet” for Roll og Braa. Passende nok for et melodrama benytter filmen tydelig musikken som en del av fortellerhandlingen både i fortelling og i stilgrep. Spesielt knyttes musikken til Elis karakter og noe av det usagte får utløp gjennom sangen i klimakset.⁴⁴

Under fortekstene vises industriemblemer og mannskoret som synger er sannsynligvis arbeiderkoret fra Braaverket. Denne forbindelsen mellom industrien som symbol på livskraft blir eksplisitt når Sigurd Braa viser fabrikken til Eli og moren fra Ekely. Han snakker om at maskinene på fabrikken kommuniserer og spiller Wagner. Dette er en del av hans visjon om at maskinene skal frigjøre arbeiderne fra manuelt arbeid og at arbeiderne skal bli skapere. Moren svarer med at ”Eli kunne vært en stor kunstner, men hennes musikk hører du ikke på”. Dette er et tilfelle i filmen hvor eksposisjonen *ikke* er tydelig og man må gjette seg til at Eli er

⁴⁴ Elis rolle i filmen er viktigere enn i skuespillet. At filmen heter *Sangen til livet* i stedet for ”Sigurd Braa” forteller at det melodramatiske vektlegges, mens skuespillet er mer opptatt av politikken rundt fabrikken og Braas karakter.

musiker og at hennes instrument er pianoet som står i Ekely.⁴⁵ Når han viser moren fabrikk og samfunnet rundt, sier Braa at *det* er Elis musikk og at det i deres ekteskap ikke er forskjell på hva som er hennes og hva som er hans.

Når man ser filmen første gang kan betydningen av denne scenen være vanskelig å forstå. Det virker underlig at man ikke blir forklart hva Elis kunst er, og det virker som om moren har rett i at Sigurd Braa dikterer Eli. Eli nevner aldri at hun spiller musikk selv, og det at hun øver med arbeiderkoret kommer først fram i tredje del av filmen. Derfor kan det være vanskelig å se denne forbindelsen når Braa faktisk endrer seg og hører på Elis musikk i overført betydning når han overvinner Roll med godhet og sang.

Noen flere hint gis likevel underveis. Når moren til Eli snakker om dannelsen med Utgarden spør hun om han spiller noe instrument, fordi hun står ved siden av pianoet på Ekely. Pianoet har igjen en betydningsfull plassering i ballscenen. Eli og Sigurd Braa sitter ved et piano når de har sin samtale og senere, når alle gjestene er gått, går Eli fra pianoet i den tomme ballsalen til mannen sin og de danser "minnenes vals". Som et visuelt krydder har noen av innstillingene i dansescenene pianoet i forgrunnen som ramme om paret.

Sangen som paret danser minnenes vals til, begynner i bakgrunnen idet Eli snakker om gleden ved å leve. Fra scenen hvor legen ga Eli beskjeden om at hun er dødssyk henger døden og musikken tett sammen, og etter hvert blir sammenhengen mer spirituelt ladet. I siste scene mellom legen og Eli, snakker hun om at hun ønsker å vise at det finnes noe sterkere i mennesket og at dette er trøsten til dem som skal leve videre etter henne. Dette understrekes med svak musikk. Legen spør hvor hun får den "overmenneskelige flammen" fra som gjør at hun kan øve med arbeiderkoret når hun er så svak. Legens siste ord er at han er glad for å ha møtt noen som "synger en annen melodi".

Rett før Eli dør foran hele arbeiderkoret som synger "Sangen til livet" hvisker hun til Nordahl og den andre arbeideren som prøver å hjelpe henne: "Syng videre! Syng videre!". Lyden av orgelet fra denne scenen dukker også opp igjen når Nordahl står på graven til Eli senere.

Eli er til stede for tilskueren og Braa i de siste scenene på lyd- og bildesiden også. Melodien fra minnenes vals høres igjen når Braa står på graven til Eli etter å ha kommet ut av fengsel.

⁴⁵ Skuespillet er tydeligere på at Eli har spilt piano og har musikalsk talent. Hadde filmen etablert dette ville også øvelsene med arbeidernes sangkor virket mer integrert i helheten.

Når han i avslutningen går inn på Ekely og konfronterer Roll, spiller pianoet igjen en subtil rolle. Det er til stede i hele scenen men blir knyttet til Braa ved at han legger fra seg hatt og stakk på pianoet og setter seg ved siden av det mens han snakker med Roll. Roll viser pistolen han vil forsvare seg med, og man forventer et voldsomt oppgjør mellom de to. Pianoets tilstedeværelse gir likevel et hint om Braas overraskende endring.

Når arbeiderne marsjerer inn på Ekely, stiller de seg opp ved pianoet og musikken blir mild når Gerda går fram med blomster til Roll. Melodien til "Sangen til livet" høres i bakgrunnen mens Braa snakker til Roll, og når Roll nevner Eli høres "minnenes vals"-musikken igjen. Pianoet er også med i bildet når Nordahl dirigerer koret som begynner å synge "Sangen til livet". På et elegant vis blir dermed pianoet et symbol på Elis tilstedeværelse gjennom musikken i disse scenene.

Musikkens forsterkende effekt på filmens uttrykk ses også i andre scener. Maskinenes melodi, som Braa snakker om i begynnelsen av filmen, blir illustrert i to montasjer fra fabrikkene. Et lekent og modernistisk tema ligger over bilder av fabrikkarbeidere blant maskiner. Dette understreker Braas poeng om arbeiderne og maskinene som skapende vesner og arbeid som noe positivt.

Helt og skurk

Introduksjonen av Jørgen Roll på den mørke nattklubben skaper en umiddelbar kontrast til Sigurd Braas lyse og lette verden. Denne kontrasten finner man gjennom hele filmen, men fra å være en karikert skurk i første del, blir Roll en mer kompleks figur i siste del av filmen. Dette må til for at tilskueren skal godta en slutt der Braa strekker ut en hånd til Roll og lyver for arbeiderne for hans skyld. Handlingstråden som dreier seg om Braa og Roll er i prinsippet en kamp mellom den gode og den onde kapitalisten. Det blir derfor lagt betydelig arbeid i å gjøre forskjellen mellom de to tydelig.

Etter at Roll blir forsøkt drept i slutten av filmen vandrer han ensom og paranoid på Ekely. Dette er med på å gjøre ham mer patetisk enn farlig. Dessuten understreker dette forskjellen mellom ham og de sunne arbeiderne. På ballet forteller Utgarden, som nettopp har lest en del bøker for å bli dannet, at fine folk alltid har sjelelige smerter. Man bør helst tenke på selvmord og gi samfunnet skylden for alle sine psykiske problemer. Motivasjonen til denne

humoristiske kommentaren er nettopp å skille mellom Braa som er annerledes enn de andre fine folkene i filmen, med røtter i det jordnære og folkelige. På samme måte er Eli eksempelet på noen som ikke lar seg knekke og ofrer seg selv for sine nærmeste, selv under de verst tenkelige forhold.

Kontrastene mellom Braa og Roll understrekes i stor grad i dialogene, men får også noen interessante utslag i mise-en-scène. At Roll sammen med den unge assistenten sin sitter og ser på en *mannlig* danser i nattklubben blir først verd å merke seg når man ser filmen som helhet. De kvinnelige gjestene i scenen kan synes å ha en løs moral og understreker at denne klubben er av tvilsom karakter⁴⁶, men Roll har ingen kontakt med disse kvinnene. Man ser en forfinet og feminin mann som beundrer danseren. Mens Braa forbindes med kvinner og fruktbarhet gjennom hele filmen, ser man Roll kun sammen med menn. Når Roll flytter inn på Ekely, lar han dukkehuset til Gerda bli et hundehus. I Rolls konfrontasjon med Braa i tredje del, sier Roll at han misunner Braa som har skapt fruktbarhet rundt seg.

Roll er også forfinet, noe man spesielt legger merke til i scenen på hans kontor som er preget av moderne kunst, en hvit telefon og et akvarium, og hans feminine trekk blir også kommentert av Braa som karakteriserer han som en ”prippen jomfru” og ”frøken”.

De psykologiske problemene til Roll kommer fram når han snakker med overingeniør Rud mot slutten, og Rud advarer mot at Braaverkene holder på å gå konkurs på grunn av Rolls manglende handlekraft. Her blir den potensielle homoseksualiteten til Roll nesten uttalt, når han med henvisning til Braa sier til overingeniøren at det har en ødeleggende kraft å ”forfølge den som man i sitt innerste...” ”Elsker?” spør Rud mer overrasket enn spydig. Til dette svarer Roll: ”Men herregud mann, har du aldri følt vemmelsen ved din egen person? Sulten etter å ligne en annen? Raseriet over at du aldri kan nå ham?” Roll føler altså en tiltrekning til Braa, seksuell eller ikke. Motivet med Rolls manglende kjærlighetsliv får sitt punktum når Braa mot slutten er kommet til Ekely og kommenterer overfor Roll at han ser bra ut og burde gifte seg. Dette virker som en siste fornærmelse før filmen får sin overraskende slutt hvor Braa og Elis godhet blir det som beseierer Roll.

Slutten er på mange måter åpen. Man får ikke vite hvordan det vil gå med Braa i forhold til direktørstillingen på Braaverkene, men man kan anta at Roll vil gi han jobben tilbake nå som

⁴⁶ Musikken og dansen er eksotisk og av en karakter nazister sannsynligvis ville stemplet ”entartet”. Det gjør det tydelig at Roll oppholder seg i utlandet og langt unna sunne, norske verdier.

han har sonet dommen. Dette er en naturlig slutning siden Roll kaller Braa for ”kjære venn” og sier han har blitt beseiret av Braa. Likevel føles handlingstråden til Braa avsluttet fordi han har gjennomgått en endring som følge av Elis død og nå kan stille spørsmålet om hvorfor ikke menneskene kan være gode mot hverandre til filmens publikum.

Den langsomme stilen

Avslutningsscenens direkte henvendelse til publikum bryter ikke i stor grad med resten av filmens pompøse og selvhøytidelige stil. Som det er påpekt over, er eksposisjonen svært klar. Så og si alt som kan formidles gjennom dialog blir sagt høyt og tydelig. På et tidligere tidspunkt i filmen ser også Roll rett inn i kamera når han først nevner underslaget til Braa. Da klippes det med grafisk match til en innstilling av Braa som også sitter bak et skrivebord. Filmen skaper altså tydelige overganger som stort sett er nødvendige for at tilskueren skal kunne følge handlingen.

I likhet med *Bra mennesker* bærer *Sangen til livet* tydelig preg av å være basert på et skuespill hvor dialogene er et framtrædende element i seg selv. Dette resulterer i en rekke lange tagninger med mye dialog. Tagningene har ofte langsomme kamerabevegelser som følger karakterene gjennom rommet og gjør scenene mindre statiske. Selvhøytideligheten til filmen gjør at den i motsetning til *Bra mennesker* tydelig tar seg god tid for å understreke viktigheten av noe. Med bare 337 innstillinger fordelt på rundt 116 minutter, har tagningene en gjennomsnittlig lengde på 19 sekunder. Forskjellen mellom lengden på tagningene varierer veldig. Det klippes raskt i montasjesekvensene, mens en tagning som når Eli får besøk av legen i tredje del av filmen kan vare i over ett og et halvt minutt. Denne scenen inneholder flere kamerabevegelser og har ulike elementer (Eli pakker koffert, Eli gråter på gulvet, legen kommer inn, Eli og legen hilser) som det ville vært helt naturlig å klippe mellom. Når kamera beveger seg mellom ulike komposisjoner i stedet for at det klippes, understrekes den langsomme og alvorstunge tonen i scenen.

Mens det i *Bra mennesker* stadig forekom aksebrudd, er det ikke mange tydelige aksebrudd i *Sangen til livet*. Det er få forsøk på å gjøre originale grep i filmen og kamerabevegelsene er langsommere og i større grad motivert av karakterene, enn de brå skiftene mellom to parter i en dialog som *Bra mennesker* hadde en del av. *Shot/reverse-shot*-teknikken benyttes så og si gjennomført i filmen.

Et interessant moment i den analytiske redigeringen er hvordan filmen ofte introduserer en scene. Som oppgaven har vært inne på er en ordkobling i dialogen gjerne utgangspunktet for klippet til neste scene. I begynnelsen av filmen er koblingen gjerne et navn noe som gir tilskueren en intuitiv forståelse av hvem det er man ser i neste scene. På denne måten brukes den analytiske redigeringen i noen scener slik at man går inn på en person i en scene, uten at miljøet rundt er etablert først. Når scenen mellom legen og Eli begynner med et halvnært bilde av legen, er det ikke vanskelig å gjette hvor dette er hen, fordi Sigurd Braa i forrige scene har fortalt at Eli er i byen for å konsultere legen. Når kamera trekker seg tilbake og viser Eli i samme rom som legen får man dette bekreftet. To innstillinger i SRS-mønster holder oss nær karakterene og viser oss reaksjonene på det den andre sier. Først etter dette klippes det til et totalbilde som viser hele legeværelset de to befinner seg i. Fordi Sigurd Braa har sagt at legen holder til i byen behøver man ikke å se at legekantoret befinner seg i byen.

Den tunge eksposisjonen i dialogen gjør her at filmskaperne kan klippe utover i rommet, i stedet for innover fra et etableringsbilde som presenterer de romlige forholdene for scenen først. Scenen som introduserer oss for redaktøren har ikke noen direkte ordkobling og velger derfor det mer vanlige mønsteret for analytisk klipp ved å åpne med et etableringsbilde av huset med avisens navn og "redaksjon" skrevet på vinduet. Så følger en lang tagning i det mørke lokalet hvor man ser redaktøren lese noe han får av en kollega, før han går bort til vinduet. Her får man et av filmens få helt konkrete *point-of-view*-innstillinger, når redaktøren reagerer på at han ser Sigurd Braa gå forbi på gaten nedenfor. Siden scenen er plassert mellom der Braa går fra Ekely og der han ankommer fabrikken, vet man at Folkets røst befinner seg i gangavstand til de to stedene og at artikkelen redaktøren har lest har med Braa å gjøre.

Filmen har en gjennomgående realistisk stil men unner seg noen spesielle grep som utfordrer realismen noe. Scenen hvor Sigurd Braa går fortvilet rundt i skogen i tredje del åpner med et bilde av en bro og Braa som stopper opp på den. Den dramatiske musikken understreker sinnstilstanden hans og et nærbilde av vannet i bekken følges av en brå tilt opp til Braa som holder seg for ansiktet. I neste innstilling ser man Braa gå som en jaget mann foran en bakgrunnsprojeksjon av skogen, mens man hører mange stemmer rope "Roll! Roll! Roll!". Braa holder seg for ørene før han dukker under. Her brukes filmatiske virkemidler for å vise hvor ille vår protagonist har det og dette kan også ses på som en åpning av skuespillets handling - en variasjon fra alle dialogene i interiørene. Dette valget kan dermed sies å være

komposisjonelt motivert, selv om dette skifte til subjektivitet er det eneste i filmen og slik kan sies å bryte med realismen i resten av fortellingen.

Et subtilt eksempel på hvordan et enkelt grep i mise-en-scène kan skape et motiv i scener og spille på ulike typer motivasjon, finner man når spiritualitet blir et tema i tredje del. Eli har snakket med legen om at det er noe mer i menneskene enn det rent fysiske, og legen nevnte korøvingene hennes sammen med hennes overmenneskelige flamme. Like etterpå kommer samtalen mellom Eli og Sigurd Braa, hvor han innrømmer underslag og får trøst av henne. Han sitter foran henne på gulvet og legger hodet sitt i fanget hennes, og en frontal bildekomposisjon viser Eli sittende i stolen med et broderi bak hodet og skuldrene. Dette broderiet gjør at det ser ut som om hun har to englevinger bak seg, uten at det gjøres noe stort poeng ut av dette. I denne scenen snakker hun til sin mann om å dø og at alle de skjønne øyeblikkene de har opplevd sammen er som en hellig åpenbaring. Scenen viderefører spiritualitetstemaet og broderiet blir et visuelt krydder i scenen. Den frontale bildekomposisjonen med Braas hode i hennes fang ser ut til å være valgt nettopp for å understreke dette nesten bibelske motivet.

Når Eli dør foran arbeiderkoret er det også nettopp i denne stolen, med det samme broderiet – selv om stolen er flyttet til andre siden av rommet. Broderiet er selvsagt realistisk motivert i settingen siden det passer naturlig inn med resten av interiøret i stua hvor stolen står. At det samtidig skaper et englemotiv i en ellers realistisk film gjør det sammen med bildekomposisjonen til en viss grad artistisk motivert, fordi det i prinsippet er et overflødig visuelt motiv. Men likevel er det spirituelle temaet en del av handlingen og Elis karakter på dette tidspunktet i filmen. Det er derfor mer naturlig å se på grepet som komposisjonelt motivert. Det understreker et motiv i fortellingens helhet. Uansett motivasjon, denne detaljen løfter scenen og får Eli til å framstå som en engel på mer enn én måte.

En annen virkelighet

I boken *Film i Norge 1943*⁴⁷ beskrives *Sangen til livet* som ”et moderne problemdrama av store dimensjoner”. Den skulle markere et brudd med det lette underholdningsstoffet som

⁴⁷ Boken er en presentasjon av norske filmskapere og norske filmer under okkupasjonen og den nye visjonen for filmnorge under nazistene. Boken er sannsynligvis utgitt av Kultur- og folkeopplysningsdepartementet og bærer sterkt preg av tiden den er skrevet i. Blant annet presenterer Leif Sinding selv *Bra mennesker*, *Eli Sjursdotter* og

norsk film var forbundet med de ”siste par år”. I bokens ubeskjedne stil kommer det fram at produksjonen har stilt store krav til filmskaperne og at den også vil kreve noe av publikum. ”I *Sangen til livet* tumler man med problemene med samme virtuositet som en jonglør med sine baller, men det er allikevel ikke noe tungt Ibsens skjebnedrama som er kommet ut av det. Handlingen er fast og sikkert bygget opp, ofte fylt av en fortettet spenning, og det mangler heller ikke på lysstreif som kaller smilet frem. Det er kort og godt en film av stort format (...)” (1943: 38).

Med *Sangen til livet* laget Leif Sinding sin første film etter å ha vært ”riksfilmdirektør” i Statens Filmdirektorat (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 30).⁴⁸ Filmen skulle være et eksempel på hva den nye tiden i norsk film innebar. Filmene som hadde blitt produsert de to første årene av okkupasjonen hadde stort sett vært farser, komedier og melodramaer som fungerte som ren eskapisme fra krigshverdagen. *Sangen til livet* hadde, som beskrivelsen over vitner om, ambisjoner langt utover dette.

Til tross for den alvorstunge stilen og de store temaene i filmen, er *Sangen til livet* først og fremst et melodrama. Handlingen har en tydelig høyrevridd ideologi med spark til både kapitalismen og sosialismen. Leser man Johan Bojers skuespill er det politiske likevel tydeligere i stykket, uten at det på noen måte er snakk om nazistisk ideologi. Nedtoningen av det politiske og vektleggingen av det melodramatiske vitner om at *Sangen til livet* først og fremst skulle være en engasjerende film, men med de riktige holdningene for den nye tiden. Filmen har i ettertid et rykte som en lite vellykket film og det er derfor interessant at selv om den ikke gikk spesielt godt på kinoene i Oslo, var det den filmen som spilte inn mest i Bergen i 1944 (Hancke 2001: 67-68).⁴⁹ *Sangen til livet* hadde altså et kinopublikum og det tyder på at en eventuell tolkning av filmen som nazistisk nok ikke kom i første rekke for tilskuerne.

Boken *Filmen i Norge* deler opp filmene som ble produsert under okkupasjonen i fire kategorier og plasserer *Sangen til livet* i kategorien med filmer som ble laget med

De vergeløse som førkrigstidens viktigste verker, men unnlater å nevne at han selv sto regien (1943: 4). Bokens tekster er parallelt oversatt til tysk.

⁴⁸ Dramakomedien *Kjærlighet og vennskap* hadde premiere august 1941, men var planlagt før okkupasjonen og Sinding fikk unntak fra stillingen i Statens filmdirektorat for å fullføre den.

⁴⁹ Det finnes ikke objektive anmeldelser av filmen fra okkupasjonstiden. Evensmo skriver i *Det store tivoli* at filmen ble ”et skingrende falskt melodrama” (1992: 246). I *Det magiske rommet* skriver Einar Nistad at filmen ikke ble noen suksess uten at han går grundigere inn på dette (2002: 107). Bjørn Sørensen beskriver filmen som ”en temmelig tannløs affære både som drama og propaganda” (1993: 35).

nasjonalsosialistisk fortegn (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 33).⁵⁰ Den mest notoriske filmen i denne kategorien er Walter Fyrsts *Unge viljer* (1943) som er den eneste eksplisitte propagandafilmen som ble laget med tanke på ordinær kinodistribusjon.⁵¹ Selv om *Sangen til livet* har en ideologi som er i samsvar med noe av det nazistiske tankegodset, gir *Filmen i Norge* en beskrivelse av kjennetegnene ved denne kategoriens filmer som ikke passer helt overens med *Sangen til livet* (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 34).⁵²

For eksempel er det få tegn til nasjonalromantiske og nasjonalsosialistiske prinsipper fra 1920-tallet med "landlivet, slekten, gården og folkefelleskapet" som representanter for "det gode" (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 34). *Sangen til livet* viser riktignok fram industri i direkte sammenheng med storslått norsk natur og har et par utendørs badescener, men Eli og Sigurd Braa er utvilsomt overklassefolk og livsnytere som minner mer om miljøet i de mer lettbenete og bekymringsløse filmene som var populær virkelighetsflukt i samme periode. Klasseforskjeller er et tema i filmen, men Braa er selv en mann som har jobbet seg opp fra ingenting og hans visjon er å fri arbeiderne fra manuelt arbeid, slik at de også kan bli skapere. Dette kan virkeliggjøres ved hjelp av maskinene og ny teknologi. Dette er altså ikke tegn til gammel teknologiskepsis og hang til nasjonalromantikk fra 1920-tallet slik Braaten, Holst og Kortner (red.) skriver (1995: 34). Tvert om viser Sigurd Braa en moderne tankegang i filmen.

Beskrivelsen av filmenes estetikk som en nasjonalsosialistisk protest mot det moderne med teatralisk spillestil og trekk fra stumfilmen (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 34) virker også upresis for *Sangen til livet*. Filmene er i tråd med den klassisk fortellende filmens prinsipper, dog med en tydelig langsomhet og teatralisk stil som i større grad virker som et

⁵⁰ Kategoriene boken deler opp filmene i er: Den gamle tid (filmer planlagt før okkupasjonen eller som videreførte av tendenser fra 1930-tallet), farsene (de lette og apolitiske underholdningsfilmene), nazifiseringen (filmene som skulle markere en ny tid i norsk film) og melodramaene (filmene som ikke passer i noen av de øvrige kategoriene) (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 31-35).

⁵¹ Sinding motarbeidet produksjonen av *Unge viljer* fordi filmen hadde som mål å være propaganda. Han var redd for konsekvensene dette ville ha for det gode forholdet kinopublikummet hadde til norsk film og visjonen for oppbygningen av landets filmproduksjon (Dahl et al (red.) 1996: 179-183).

⁵² Engøy (1988) foretar derimot følgende inndeling av filmene fra okkupasjonen: Nasjonalromantiske; folkelivskildringer; dramatiske; lystspill; propaganda og barnefilm. *Sangen til livet* plasseres i den dramatiske kategorien og hennes beskrivelse av kategorien er presis og treffende for Sinding's film: "Fellestrekk for disse filmene er at handlingen er preget av dype personlige konflikter og tragedier. Alle filmene har en handling som utspiller seg i datidens overklassemiljøer, realistisk og med ingredienser som død og strafferettslige handlinger, foruten personlige problemer. Et annet fellestrekk er at de fleste karakterer som er skildret gjennomgår en dyptgripende utvikling gjennom handlingsforløpet."

forsøk på å finne en form til Alvoret og den tunge tematikken, enn å være et skritt tilbake til stumfilmen.

Det som er interessant er hvordan et seriøst problemdrama som *Sangen til livet* prøver å være, unngår sin samtids realiteter helt. Dette var tilfellet for alle filmene i denne perioden. Mens *Unge viljer* la handlingen sin til begynnelsen av 1930-tallet, foregår *Sangen til livet* i en slags alternativ samtid. Den oppdaterer en del av momentene fra det opprinnelige skuespillet som foregår i sin samtid fra midten av 1910-tallet, men inneholder ingen konkrete tegn til hvilket tidspunkt handlingen utspiller seg.⁵³ Man kan tolke dette dit hen at filmen utspiller seg i tiden før andre verdenskrig, eventuelt rett og slett i en alternativ filmvirkelighet.

Denne oppgavens analyse av stil og fortelling har ikke gått i dybden på det ideologiske innholdet, men det er ingenting i stil og fortelling som tyder på at den nazistiske ideologien filmen ble laget under påvirket filmens *form* i stor grad. Neste filmanalyse tar også for seg en film satt til en alternativ virkelighet og med et ambivalent forhold til krigen. Der merker man tydeligere forsøk på å utfordre den klassisk fortellende filmens form.

⁵³ Summen på underslaget har for eksempel økt kraftig og interiøret tyder på en 1930- eller 1940-talls setting. Som i skuespillet forteller Utgarden til Amanda rett før klimakset i fortellingen at Braa og alle fabrikkarbeiderne tenker på å reise til Australia for å starte ny bedrift. Dette plasserer kanskje handlingen i tid for datidens tilskuere og er et temmelig sikkert tegn på at filmen ikke foregår i sin samtid.

11. HEKSENETTER (1954)

De fordømte

Analysen av *Heksenetter* (1954) er basert på en VHS fra Nasjonalbiblioteket og en 35mm-kopi av filmen sett på påsynsbord hos Norsk filminstitutt. *Heksenetter* er ved første øyekast den minst klassiske i formen av alle Sindings filmer. Analysen vil derfor se på hvordan filmen motiverer de ulike grepene for å prøve å skape enhet mellom de sprikende elementene. Forholdet mellom fiksjon og virkelighet er også et tema i slutten av denne analysen.

Handlingen

En fortellerstemme sier over dokumentarfilmopptak fra andre verdenskrig at dette er en film om Krigens ødeleggende effekt på Mennesket.

Oberst Ranlow mottar et telegram om at krigen snart er over men beordrer likevel gjennomføringen av et nå unødvendig oppdrag. Han utpeker major Tregenna og løytnantene Lanner, Waldo og Dahlfeldt til å utføre oppdraget sammen med den tilfeldig utvalgte sersjanten Sander. Majoren og løytnantene mister livet under oppdraget. Før Tregenna dør gir han Sander beskjed om å rapportere tilbake til Ranlow og hilse til hans kone. Etter krigen besøker Sander den psykiatriske klinikken hvor fru Tregenna er innlagt, men hun kan ikke motta besøk.

Sander er en ivrig leser av bøker om vampyrer og jobber nå som tjener hos general Ranlow i et stort, gammelt hus. Sanders arm har blitt ødelagt under oppdraget, mens Ranlow er blitt avskjediget i nåde og er ferdig med sin militære karriere. Denne kvelden ser Sander en kvinne falle om utenfor kirkegården ved siden av huset. Ranlow ber ham om å hente inn kvinnen. Hun virker fjern og mystisk og introduserer seg selv som Lilian. Hun spør om et stort portrett av en kvinne som henger på veggen, og Ranlow forteller gjennom en rekke tilbakeblikk at dette var hans kone Vera. Ranlow var svært sjalu på henne og mistenkte henne for å ha affærer med mennene han sendte i døden under krigen. Vera forlot Ranlow etter å ha gjennomskuet dette da han ble forfremmet til general.

Ranlow tar seg i å fortelle alt dette til en fremmed kvinne, men Lilian fortsetter å spørre. Det virker som om hun kjenner Ranlow fra før. Han forteller videre at han fikk høre at Vera opptrådte som danserinne i utlandet og at han dro Europa rundt for å lete etter henne. En dag så han henne opptre på scenen – dristig kledd i et vovet dansenummer med en svart mann. Når han møter henne bak scenen forteller hun at hun er fornøyd med endelig å ha klart å ydmyke og såre ham.

Etter forsøket på å glemme Vera, valgte Ranlow å isolere seg i det gamle huset han arvet. Nå venter han på døden med Tregenna og løytnantenes liv på samvittigheten. Lilian sier han venter forgjeves og er dømt til å leve videre som en levende død. Hun virker med ett truende, men Ranlow omfavner henne og hun kaller ham Nikolas. De går til soverommet hvor hun senere biter en sovende Ranlow i halsen.

Dagen etter kommer Ranlows lege og eneste venn Robert på besøk. Han blir overrasket over hvordan tilstanden til Ranlow har forverret seg betraktelig på en dag og kommenterer at han virker tappet for blod. Sander påstår det kan ha noe med vampyrer å gjøre, siden de bor rett ved en kirkegård, og når de sjekker halsen til Ranlow finner de bitemerker. Robert later til å ta dette like alvorlig som Sander, men har samtidig en ironisk og kynisk tone. Han sier han skal ta med seg psykiateren Thorne fra klinikken på andre siden av kirkegården når han kommer igjen neste dag.

Vera forteller en teatersjef at hun ikke vil fortsette å jobbe som skuespiller og at hun hadde personlige grunner for å ha vært danserinne. På spørsmål om hun har tenkt å gå tilbake til mannen sin, svarer hun at hun ikke vet.

Ranlow drømmer at Lilian kommer inn igjennom vinduet og fortsetter samtalen deres. Hun kommer med en anklage av ham. Ansiktene til de døde mennene viser seg, og Lilian spør dem om Ranlow er skyldig. Ranlow frykter Tregenna, men tviholder på at han ikke kan dømmes. Igjen leder Lilian ham mot soverommet hvor han skal få sin dom. Sengen i soverommet blir en kiste. Ranlow og Lilian legger seg oppå den, før Ranlow våkner fra marerittet.

Robert kommer igjen på besøk og ser nye bitemerker på Ranlows hals. Han spør om den mystiske gjesten kan ha påvirket eller hypnotisert ham på noen måte før han går for å hente doktor Thorne. Sander legger oblater i et pentagram rundt stolen til Ranlow og gir ham et kjede med hvitløk til å henge rundt halsen som beskyttelse mot vampyren.

Sander avlegger et nytt besøk på klinikken til Thorne og besøker fru major Tregenna. Ranlow våkner opp av at Lilian igjen er i rommet. Han spør henne hva hun vil, og hun svarer at noe ondt forfølger henne og at han er forbundet med dette. Ranlow vet han har forbrutt seg mot et annet menneske, og Lilian sier at det er ham Ranlow frykter. Ranlow forteller at han kjente Tregenna fra han var i skolen og at de to alltid konkurrerte. Ranlow opparbeidet et hat mot ham. Når Tregenna kom under hans kommando i krigen og begynte å omgås Vera, blusset Ranlows hat opp igjen, og han ønsket å ta livet av han. Lilian sier dette blir hans siste natt og kaller han igjen for Nikolas.

Vera har mottatt et brev fra Robert hvor han ber henne om å komme hjem for å hjelpe Ranlow. Hun leser dette brevet på et fly. På klinikken er Thorne og Robert klare for å gå snarveien over kirkegården til Ranlows hus.

Når Thorne og Robert ankommer huset hører de et skrik fra røkeværelset. Der finner de det Sander kaller vampyren, men som Thorne gjenkjenner som en av sine pasienter. Han forteller at det er enken etter major Nikolas Tregenna som falt i siste krig. Lilian beskylder Ranlow for å ha sendt Tregenna i døden. Sander og Thorne tvinger Lilian ut. Robert ber Ranlow om å ta konsekvensene av sine handlinger og for en gang skyld tenke på noen andre enn seg selv, før han går.

Ranlow finner fram en pistol. Sander ser dette og Ranlow gir ham kompliment for å være en pliktoppfyllende tjener og en god soldat. Sander forlater rommet, mens Ranlow skriver testamente hvor han overlater en betydelig sum til Sander. Vera ankommer huset idet Ranlow skyter seg selv.

På gravplassen til Ranlow hedres han som et godt menneske og en sønn av fedrelandet. I huset har Vera pakket sakene og spør Sander om hun kunne reddet Ranlow om hun hadde kommet tidligere, men Sander sier at det var uunngåelig. Robert vil ha et ord alene med Sander.

Robert konfronterer Sander med at han var en skuespiller som jobbet på teateret før krigen og at han i lengre tid påvirket fru Tregenna med sine vampyrhistorier. Sander innrømmer at han ville drive Ranlow til selvmord, som hevn for at han sendte fire kamerater i døden. Den ødelagte armen ødela dessuten hans karriere som skuespiller. Robert sier at døden var en befrielse for Ranlow og tar avskjed. Tilbake sitter Sander alene med minnet om komplimenten fra Ranlow – og hans liv på samvittigheten.

Det litterære forelegg

Heksenetter er basert på Leif Sindings eget skuespill *Vampyren* (Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 186-187), selv om dette ikke er nevnt i fortekstene til filmen. Dette skuespillet er ikke publisert og er ikke tatt med i denne analysen.

Struktur

Handlingen i *Heksenetter* utspiller seg over noen år, fra slutten av krigen og fram til sjeledramaet som utfolder seg i løpet av et par, tre dager i huset til Ranlow og dagen han blir begravd på kirkegården. Filmen befinner seg mellom det dokumentariske og det overnaturlige, og spenningen i handlingens oppbygning ligger i hva som fortelles og hva som skjules for tilskueren.

Første del (10 minutter) viser dokumentarbilder fra andre verdenskrig sammen med at Arthur Ranlow beordrer den unødvendige og farlige operasjonen. Sander får på Tregennas dødsleie to ting å gjøre: Hilse til Tregennas kone og gi beskjed til Ranlow om at oppdraget er utført. Det siste får man ikke se om blir gjort eller ikke, mens forsøket på å hilse på fru major Tregenna på klinikken ikke lykkes. Dermed har filmen to løse tråder knyttet til Sander. I tillegg spør tilskueren seg hvilken motivasjon Ranlow hadde for å sende mennene i døden og forbindelsen dette har til kvinnen på fotografiet han så på når han ga ordren.

Filmen skifter brått tone i andre del (23 minutter), fra krigsfilm til noe som minner om en lett ekspresjonistisk skrekkfilm. Stemningen settes av det store, mørke huset ved kirkegården og følges opp av scenen fra Sanders rom, pyntet med hodeskaller, flaggermus og gamle bøker. Det store røkeværelset med tente stearinlys som Ranlow sitter i – hvor størstedelen av filmen utspiller seg – er fylt opp med krigseffekter, et stort portrett av ham i generaluniform og et av kona Vera. Andre del domineres av Ranlows tilbakeblikk som motiveres gjennom Lilians utspørring. Ranlows sykelige sjalusi forklarer hvorfor han sendte mennene i døden. I tilbakeblikket hvor han har blitt general forlater Vera ham fordi hun har gjennomskuet ugjerningen og generelt blir elendig behandlet av Ranlow. Her ser man også Sander gi beskjeden til Ranlow om at oppdraget er utført, og når Ranlow sier han vil gjøre noe for Sander får man svaret på hvordan det har seg at Sander nå jobber som Ranlows tjener.

Slutten av denne delen dreier seg om letingen etter Vera, hvordan hun ydmyket Ranlow og hvordan han blir hjemsøkt av skyldfølelsen etter krigen. Lilian etablerer vampyrmotivet når hun sier at Ranlow skal bli en levende død. At hun kaller ham Nikolas og snakker til ham som om hun tror Ranlow er en avdød elsker skaper en forventning om at dette skal forklares senere.⁵⁴ Når de omfavner hverandre ved soverommet er Ranlow en blanding av tiltrukket av og redd for Lilian fordi hun har noe mystisk og uhyggelig ved seg. Når man i siste innstilling ser henne bite Ranlow i halsen er det vanskelig å si om dette er en drøm eller om det virkelig skjer.

I tredje del (15 minutter) etableres noen nye elementer i historien. Først kommer den alkoholisererte legen og vennen Robert på besøk. Sander forteller Ranlow og Robert om vampyrer. Når de finner bitemerket på halsen til Ranlow, får tilskueren bekreftet at bittet man så på slutten av forrige del virkelig fant sted. Dette får Robert til å si at han skal ta med psykiateren Edgar Thorne, hvis klinikk ligger på andre siden av kirkegården. Dette er første gang man får høre om nærheten mellom klinikken og kirkegården, et poeng som skal understrekes igjen senere. Når Robert har gått, sitter Ranlow igjen alene og mumler sin kones navn. Dette skaper en overgang til en drømmescene hvor Vera sitter ved pianoet og framfører sangen ”Elskede, hvor er du?” Dette markerer et vendepunkt i handlingstråden som omhandler Ranlow og Vera. Til nå har filmen kun vist scener hvor de har hatt et dårlig forhold. Selv om sangen bare finnes i Ranlows drøm, antyder teksten at Vera fremdeles tenker på ham og lengter etter ham. I neste scene introduseres man for ”den virkelige Vera”, siden dette er første scene med henne som ikke er et av Ranlows tilbakeblikk. Her blir det klart at det er en mulighet for henne å gå tilbake til Ranlow. Tredje del avsluttes med Ranlows drøm om at Lilian dømmer han til døden med de døde mennene som vitner. Scenen avsluttes igjen med at hun biter ham inne på soverommet, men Ranlow våkner og innser at det er en drøm.

Avsløringer og konsekvenser er nøkkelordene for fjerde del (22 minutter). Den begynner med en ny scene mellom Robert og Ranlow som gjentar legens skepsis til Sanders vampyrteori, men tilskueren blir mer usikker på grunn av nye bitemerker på halsen, selv om siste bitt skjedde i en drøm. Robert skal hente Thorne fra klinikken og komme tilbake. Dette skaper en forventning om at Thornes besøk skal bli betydningsfullt. I scenen hvor Sander går til

⁵⁴ Navnet Nikolas har blitt nevnt en gang tidligere i filmen, når Sander besøker Thornes klinikk og spør etter fru major Nikolas Tregenna. En svært observant tilskuer vil kunne se forbindelsen allerede her.

klinikken og rett til rommet som er skiltet med "Fru major Tregenna" forstår man at han har blitt en fast gjest hos pasienten siden sist. Det blir et tydelig tegn på at Sander (og filmens fortelling) skjuler noe for tilskueren. I siste samtale mellom Lilian og Ranlow forteller han historien bak hans hat og sjalusi for Tregenna som går tilbake til barndommen.

Siste del består av kryssklipping mellom Lilian og Ranlow, Vera som er på vei tilbake og Robert som henter Thorne på klinikken. Når Lilian har blitt avslørt som enken til Tregenna fortsetter kryssklippingen mellom Ranlow som forbereder selvmord og Vera som ankommer for sent til å hindre dette. Siste scene avslører Sander og de siste bitene i puslespillet faller dermed på plass.

Mange måter å myrde på

Heksenetter er en ambisiøs film, både i stil og fortelling. Filmen er sammensatt og benytter grep fra dokumentar-, skrekk-, krim- og kunstoffilm. Den befinner seg likevel i det store og hele innenfor det klassisk fortellende paradigmet, men inneholder elementer som ikke bare er til stede for å drive historien videre. Hvordan motiveres disse elementene i helheten?

Allerede i anslaget forberedes tilskueren på at filmen vil handle om mer enn bare en karakters streben etter å nå et mål. Til montasjen av dokumentariske krigsbilder ligger en fortellerstemme som minner om dokumentarens typiske *voice-of-God*-fortelleren. Denne stemmen har ingen plass i diegesen, men forklarer at filmen er "en beretning om mennesket, slik som krigen har formet det, fullt av hat og hevntanker og umenneskelighet, men også lengtende, ensomt og i dødelig redsel for evighetens regnskapskrav". Under de siste ordene klippes det fra montasjen til Ranlow som sitter ved et skrivebord med bildet av Vera foran seg. Dette er det første tegnet til at Ranlow er filmens protagonist og at han skal representere "mennesket" fortellerstemmen snakket om. Når han beordrer den unødvendige aksjonen, vises Ranlows POV av bilde av Vera. En annen innstilling av henne som danser med en major legges over og man hører musikken de danser til. Når Ranlow utpeker major Tregenna som leder for aksjonen skjønner man at han er mannen i bildet. På dette tidspunktet kjenner man ikke Ranlows motivasjon for handlingen, men på grunn av fortellerstemmen og innblikket i Ranlows subjektive POV, ledes man til å forstå at dette skal være et psykologisk drama om det som Robert senere beskriver som en sjel i nød.

Filmen har ved anslaget også lagt opp til at fortellingen skal tolkes som en generell og ahistorisk beretning om krigens innvirkning på mennesket. Fortekstene ligger over et ridderemblem med et brennende stearinlys ved siden av. Sammen med musikken får man et inntrykk av at det som følger kan være et historisk drama eller en gotisk skrekkfilm. Ridderemblemene viser seg senere å pryde peisen i røkeværelset, og peisen skal vise seg å bli et sentralt motiv i filmen. Overgangen fra fortekstene til dokumentarbildene fra andre verdenskrig skaper en overraskende effekt, men poenget med kontrasten markeres når fortellerstemmen forankrer bildene med ordene ”Krigen, slik som vi kjenner den fra historien og fra vår egen tid”.⁵⁵ Slik blir innledningen en rettesnor for tilskueren til hvordan filmen skal sees. Dette blir nødvendig utover i filmen når det blir klart at den foregår i en slags alternativ samtid. Riktignok utspiller filmen seg etter en stor krig, men måten krigen framstilles på har ingenting med virkelighetens andre verdenskrig i Norge å gjøre. Ranlow er en oberst som blir forfremmet til general ved krigens slutt og etter sin død hyllest han som en sønn av fedrelandet ved graven. Dette er ikke forenelig med Norge som okkupert nasjon under andre verdenskrig. Selv om det ikke er uttalt at filmen utspiller seg i Norge, finnes det heller ingen konkrete tegn til at den utspiller seg i noe annet land. Karakterenes ubestemmelige navn bidrar også til denne stedløshet.

Filmen ønsker å være en slags parabel til virkeligheten, og særlig filmens åpning og stilen utover i filmen hjelper tilskueren inn på dette sporet. Filmen gir ingen konkrete tegn til tidspunkt og sted for handlingen, men tidskoloritten – spesielt i tilbakeblikkene og scenene med Vera – tyder på en 1950-talls setting.⁵⁶ Røkeværelset har derimot et tidløst preg. At noen av tilbakeblikkene utspiller seg i London, Paris og Monte Carlo gir et inntrykk av at Ranlow og Vera driver rundt uten fast holdepunkt i det moderne Europa. Det gamle, store huset har Ranlow arvet og det spesifiseres ikke hvor huset ligger. Huset og røkeværelset får en symbolsk verdi når det er her han slår seg til for å være alene med døden. Dette blir selvsagt ekstra ladet når det ikke virker som om det er noe annet i nærheten av huset enn kirkegården med den psykiatriske klinikken på andre siden. Dette spiller åpenlyst på settingen i *Dracula* av Bram Stoker.

⁵⁵ Til slutt i fortekstene kommer bemerkningen om at ”Samtlige personer i filmen er fantasifigurer. Enhver eventuell likhet med *nålevende* eller avdøde personer er helt og holdent tilfeldig” (min utheving). Dette varsler at filmen foregår i sin samtid, men at det er en ren fiksjonsfilm.

⁵⁶ Brevet fra detektiven i et av Ranlows tilbakeblikk er muligens datert til 1951 eller 1953, men dette er vanskelig å tyde.

Bortsett fra åpningen er ikke Ranlow en *handlende* karakter, og målene han måtte ha er uklare. Han lengter etter Vera og håper at hun kommer tilbake, men gjør ingenting for at dette skal skje. At han lar seg forhøre og forføre av Lilian, virker motivert av at han får lettet samvittigheten, men dette er uklart. Han sitter stort sett i stolen sin foran peisen og dører mellom søvn og våkenhet. Hans mål vil være å innse hva slags ugjerning han har begått og ta konsekvensen av dette. Når han begår selvmord gjør han et endelig valg, men filmen slutter ikke med dette.

Sander er den usynlige hånden i hendelsesforløpet. Som sersjant blir han det tilfeldige utvalgte offeret i Ranlows aksjon og fordi han ikke får overlevert hilsenen til fru Tregenna i begynnelsen av filmen, er dette en løs tråd til den plukkes opp mot slutten. At han nå er fast gjest hos henne på klinikken gjør tilskueren oppmerksom på at både Sander og fortellingen skjuler noe, og spørsmålet blir hvordan dette henger sammen med resten av handlingen.

Filmene klipper en rekke ganger bort fra handlingen i en scene til en innstilling av Sander. Dette gir konkrete tegn til Sanders rolle i handlingen. Dette skjer på noen viktige steder i filmen, som når Lilian er kommet inn til Ranlow og Sander er ute for å hente noe å drikke. Innstillingen av han som går på gangen og ser seg tilbake er tilsynelatende ikke motivert av noe, men gjør tilskueren oppmerksom på Sander når han ikke er i samme rom som Ranlow. Like etterpå blir dette mer eksplisitt når Lilian sier til Ranlow: ”Det er noe mørkt ved Dem. Det står noe skremmende bak Dem”. Dette viser til Lilians kjennskap til Ranlows medvirkning i Tregennas dødsfall, men får en dobbelt betydning når filmen klipper til en innstilling av Sander som lytter ved døren til røkeværelset. Dette gir tilskueren et hint om at Sander har en skjult agenda, men det er samtidig ikke åpenlyst nok til at man tolker Sander til det skremmende Lilian refererer til. Stedet Sander lytter fra er det samme stedet han står igjen når han mot slutten av filmen venter på at Ranlow skal ta livet sitt.

Et annet eksempel på hvordan filmen nesten røper Sanders påvirkning er i drømmesekvensen i tredje del av filmen. Når Lilian biter Ranlow i halsen går filmen i svart. Det neste man ser er et nærbilde av boka hvor Sander leser at vampyren suger blod fra sitt offer. Dette kan virke som begynnelsen på en ny sekvens, men en overtoning fra nærbildet av Sander til Ranlow som våkner opp i stolen, tar en tilbake til der drømmesekvensen begynte. Det Ranlow drømmer knyttes altså direkte til det Sander leser. Ved å vise Sander før Ranlow våkner opp fra drømmen, gis det et tydelig tegn på Sanders rolle i Ranlows mareritt.

At Sander forbindes med mystikken i filmen, har sin årsak i at filmens skifte i tone fra første til andre del er direkte knyttet til og motivert av Sander. Han er den siste karakteren man ser i første del, og den første karakteren i andre del. Bortsett fra fortellerstemmen i begynnelsen gir første del inntrykk av å være en ordinær krigsfilm. Med overgangen fra Sander på Thornes klinikk, til Sander som leser om vampyrer i det store huset, skaper filmen assosiasjoner til skrekkfilmer. Dette forsterkes når det neste som vises er en hodeskalle og en flaggermus over Sander som leser. Musikken bygger opp om det skrekkfilmaktige og når man ser ansiktet til Sander spiller musikken et *cue* som høres ved flere viktige øyeblikk gjennom resten av filmen. I scenen på klinikken smilte Sander, mens han nå er blitt gravalvorlig og mystisk.

Filmens genreskifte fra krigsfilm til et sjeledrama med skrekkelementer gjør fortellerhandlingen tydelig for tilskueren. Sander gir motivasjon for dette skiftet på flere måter. Fordi andre del begynner med ham som leser en bok om vampyrer i et dystert innredet rom, blir tolkningen av Lilian som vampyr mulig. Først når filmen er over vet man at Sander bevisst har påvirket Lilian og Ranlow til å tro på vampyrhistoriene og skapt en morbid stemning i huset – noe han også gjør for tilskueren! Siden Sander med usynlig hånd har styrt hendelsesforløpet gjennom filmen fra andre del og til Ranlow begår selvmord, skaper dette en form for realistisk motivasjon for grepene som er gjort, selv om denne puslespillbrikken først faller på plass når Sander avsløres av Robert.⁵⁷

Vi vil ikke leve

Avsløringene er sentrale for slutten av filmen: Lilian er Fru Tregenna og Sander er en skuespiller som bevisst har drevet Ranlow til selvmord. Dette skaper en tilfredsstillende følelse av kompletthet i fortellingen, og spørsmålene tilskueren har sittet med blir besvart. Denne forløsningen gjør at man lett kan overse hvor pessimistisk slutten faktisk er. I følge Robert vil døden være en befrielse for Ranlow, men selv om dette er et selvmord er det Sander som er hans indirekte morder. Etter at Robert har avslørt Sander, blir Sander sittende i den samme stolen som Ranlow stort sett satt i. Når filmen slutter med at Sander husker de

⁵⁷ Filmen skifter igjen tone etter Ranlows død. Da ser man for første gang røkeværelset i dagslys og skrekkfilmstemningen er borte. Dette viser også at skrekkelementene i filmen er motivert av Sanders plan om å drive Ranlow til selvmord.

siste ordene Ranlow sa til ham før selvmordet, er det klart at Sander nå har gjort seg skyldig i samme type forbrytelse som Ranlow gjorde – og at han som Ranlow nå kommer til å sitte igjen med skyldfølelse.

Vera som vender tilbake til Ranlow på oppfordring fra Robert kommer bare tilbake til begravelsen til ektemannen og blir en ny enke, slik som Lilian. Vera framstår som en kvinne med vilje og livskraft. Dette er en klar motsetning til resten av karakterene som alle er preget av krigen. Ranlow og Sander er begge psykisk (og i Sanders tilfelle også fysisk) ødelagt av krigen. Fru Tregenna har sannsynligvis blitt psykisk syk av mannens død. Robert er en kynisk alkoholiker. I helheten blir det lett å forbinde dette alkoholproblemet til krigen, uten at det sies.

Denne beretningen har altså ingen heroiske krigshistorier. Det tegnes et dystert bilde av mennesket etter krigen – og filmen passer på å understreke dette i dialogene. Et godt eksempel på denne type replikk kommer når Ranlow har fortalt Lilian om hvordan Vera ydmyket ham. Uten noen direkte sammenheng med dialogen så langt i scenen sier Ranlow: ”Hvor skal vi vende oss hen? Hvordan skal vi finne frem til et livssyn som gir oss noe å tro på, noe å håpe på?” Videre snakker han om de personene i samfunnet som fordømmer sine medmennesker og som har ”røyken fra heksebålene” kjær i sin erindring. Når han sier dette går han bort til et maleri av en heksebrenning som henger ved siden av peisen. Videre fortsetter Ranlow å fortelle at om han døde i dag, ville hans grav bli prydet med en imponerende minnestein, men at en tåke av blod og tårer ville legge seg over den etter hvert.⁵⁸ Lilian sier så at han aldri vil få Vera tilbake, noe som leder til tilbakeblikket hvor Ranlow forsøker å glemme henne.

Skiftet i dialogen fra å handle om Vera til å gå over til manglende livssyn og heksebrenninger, virker dårlig motivert. Disse løse assosiasjonene og pompøse verdensanskuelsene er en del av Ranlows karakter (Robert kritiserer han nettopp for å være så selvhøytidelig) og filmens helhet, men han blir på denne måten også et talerør for filmens ”viktige temaer” om mennesket etter krigen og sjelen i nød. Når anslaget allerede har presentert filmens ”dypere meninger”, fungerer denne type dialoger til en viss grad innenfor filmens ramme og stilen bygger opp om dette. Likevel stopper handlingen opp og dette virker

⁵⁸ Hekseprosessene er lette å tolke som parallell til Sindings landssvikdom, men dette tåkelegges noe av at Ranlow faktisk er en helt som hylles av landet sitt. Dette skaper den merkelige blandingen av relevans til Sindings eget liv og filmens samtid, men samtidig unnvikenhet, utydelighet og ambivalens i de samme temaene.

frustrerende når interessen rent fortellerteknisk er hvordan Ranlow reagerte på Veras ydmykelse og hvordan han endte opp i huset alene. Formidlingen av disse tankene virker like viktige for filmen som formidlingen av fortellingen.

At Ranlow gir så eksplisitt uttrykk for sjele kvalene sine og knytter dette til en *Weltschmerz* han ser i menneskeheten etter krigen er interessant fordi dette virker tydelig påvirket av den psykoanalytiske ”moten” i amerikansk film fra 1940-tallet (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 20). Ikke bare er Thornes psykiatriske klinikk en viktig pekepinn. I dialogene til Ranlow kommer det fram hvordan han tror handlingene hans er påvirket av oppveksten, familien og tradisjonen, at han er usikker og svak overfor kvinner, og Lilians utspørring lokker fram tilbakeblikkene og hjelper han fram mot en forløsning. Dette er ikke ulikt de forestillingene av psykoanalysen og dens metode Hollywood var med å popularisere tiåret før.⁵⁹ Bordwell, Staiger og Thompson påpeker hvordan Hollywood brukte psykoanalysen som realistisk motivasjon for ”komplekse” og tildels inkonsekvente karakterer og som en egnet modell for en handlings etterforskning fram mot en forløsning.⁶⁰ *Heksenetter* er som vi skal se også påvirket stilistisk av denne tendensen med sine subjektive innstillinger og ekspresjonistiske elementer som benytter seg av generisk kodete grep for framstilling av galskap fra 1920-tallets filmer (1985: 20).

Heksenetter har flere åpenbare hull i fortellingen som skiller den fra den klassisk fortellende filmens prinsipper om klarhet og kausalitet. Det er ikke noe problem å akseptere Ranlows reaksjon når Lilian kaller han Nikolas første gangen. Hun er en forvirret person, eventuelt en vampyr som ser sin gamle elsker i Ranlow. I deres siste konfrontasjon derimot har Ranlow nettopp fortalt at han kjente Tregenna fra de var ungdommer. De må altså ha kjent hverandre så godt at det ville være meget rart om ikke Ranlow visste at fornavnet hans var Nikolas. Når Lilian kaller han Nikolas igjen reagerer merkelig nok ikke Ranlow på dette. Grunnen til at tilskueren ikke ser den manglende logikken, er selvsagt at med mindre tilskueren husker Tregennas fornavn fra begynnelsen av filmen vet man ikke hvem Nikolas er før det avsløres.

⁵⁹ At *Heksenetter* på mange måter representerer noen av tendensene fra litteraturen Utgarden gjør narr av i *Sangen til livet* er selvsagt en ironi som også viser noe av den tematiske inkonsekvensen i Sinding's filmer. Det viser også forskjellen på holdningen til Sinding som regissør rett etter å ha vært Norges ”Filmfører” (*Sangen til livet*) og rett etter å ha sonet dommen for landssvik.

⁶⁰ Ingrid Bergmans psykoanalytiske (altså vitenskapelige og dermed realistiske) forklaring på Gregory Pecks ulogiske handlinger skaper for eksempel en katarsis for karakteren og filmens handling i *Spellbound* (1945).

Et eksempel på et annet hull kommer når Robert i sitt andre besøk refererer til den mystiske damen som Ranlow hadde besøk av. Lilian ble ikke nevnt for ham i hans første besøk. Likevel ser Robert her en sammenheng mellom Lilians besøk og Ranlows endrede tilstand som han ikke egentlig kan vite om.

Disse hullene merkes kanskje ikke første gang man ser filmen, men de er med på å svekke handlingens kausalitet og logikk. At filmen tar seg tid til å la karakterene proklamere noen av filmens meningslag peker på fortellerhandlingen. Når filmen spiller på tvetydighet og ambivalens (Ranlow befinner seg i en rekke scener mellom søvn og våkenhet og de to drømmesekvensene inngår på noen måter i det kausale hendelsesforløpet) er dette delvis fordi filmen har en eller flere gåter som den ønsker å la tilskueren gjette løsningen på gjennom handlingen. Delvis er det også fordi den har en ambisjon om å være mer enn en helt strømlinjeformet fortelling. Filmens fortelling befinner seg mellom ulike genre men innenfor den klassisk fortellende filmen, samtidig som den tester ut grensene for dens regler.

Å visualisere sjelelivet

Som analysen av fortellingen har vist, er ikke *Heksenetter* ute etter å skape en realistisk setting for filmen. Huset ved kirkegården skaper assosiasjoner til skrekkfilm men blir også et visuelt motiv for dødstatikken i filmen. Stilen i *Heksenetter* skal ikke bare formidle historien best mulig. Like viktig er det å skape en ramme og stemning rundt Ranlows sjelelige kvaler og ”dypere tematikk”. Mye av uhyggen i filmen er motivert av Sanders karakter og hans plan om å drive Ranlow til selvmord. Filmens mer ekspresjonistiske og impresjonistiske stilgrep forsøker å styrke formidlingen av Ranlows tanker, minner og følelser.

Filmens består av mange tilbakeblikk, og disse er tydelig kodet gjennom kamerabevegelser inn og ut mot Ranlows ansikt og bølgende overtoninger. Fra begynnelse til slutt benytter også filmen seg av overtoninger av to innstillinger for å formidle hva Ranlow tenker på. I andre del ser man Veras aktiviteter med løytnantene og dansen med Tregenna, med et ekstremt nærbilde av Ranlows ansikt i bakgrunnen. Samtidig hører man Ranlow som gjentar navnene på mennene i en overstemme, men leppene hans beveger seg ikke. Dette skaper et slags drømmeaktig innblikk i hans tanker.

Første drømmesekvens hvor Vera synger "Elskede, hvor er du?" er en lang tagning som begynner med Vera ved pianoet man har sett fra Vera og Ranlows tidligere hjem, men som ikke befinner seg i røkeværelset. Bakgrunnen er helt svart og det er tydelig at dette ikke skjer i virkeligheten. Kamera trekker seg lenger og lenger unna og hun synger mot kamera. Kamerabevegelsen ender når man ser ansiktet til den sovende Ranlow i stolen under leselampen. Kontrasten mellom hans opplyste ansikt og Vera i den mørke bakgrunnen er stor, og komposisjonen forsterker inntrykket av avstanden mellom dem.

Sangens melodi dukker også opp når Ranlow bestemmer seg for å begå selvmord i slutten av filmen. Idet Robert forlater ham alene klipper filmen til en innstilling av Ranlow foran portrettet av Vera, og man hører melodien igjen. En kamerabevegelse følger Ranlow bortover til en halvnær innstilling hvor han som sier til seg selv: "La oss være overbærende med andres feil, men ubarmhjertige med våre egne." Dette forbereder tilskueren på Ranlows selvmord, samtidig ledes tankene til Vera og den urett han har gjort henne. Siden tilskueren vet at Vera er på vei, bygger dette opp spenningen til hvorvidt hun vil nå tilbake til Ranlow i tide.

Den andre drømmesekvensen hvor Lilian dømmes Ranlow er også tydelig kodet med kamerabevegelser inn og ut mot den sovende Ranlow på begynnelsen og slutten av sekvensen. I tillegg ligger det klangeffekt på stemmene, og scenen er skutt gjennom et filter som skaper et drømmeaktig lag på innstillingene. Her blir også overtoninger brukt når de døde mennenes ansikter projiseres på gardinene ved vinduet til kirkegården.

Et av de tydeligste grepet i filmen er lyssettingen, som både bygger opp om den uhyggelige skrekkfilmstemningen og visualiserer sjelelivet til Ranlow. *Heksenetter* benytter seg i stor grad av low-key lyssetting, som skaper sterke kontraster og stor dynamikk i bildene mellom det mørke og det lyse. Lange skygger kastes på veggene og faller gjerne dramatisk over ansiktene og kroppene til karakterene. Lyssettingen brukes med en blanding av realistisk, komposisjonell og intertekstuell motivasjon. Intertekstuell motivasjon er til stede fordi filmens lyssetting etterligner grep fra skrekkfilmgenren, hvor low-key lyssetting nærmest er en selvfølge, men den skaper også slektskap til andre filmer fra samme periode som kan karakteriseres som *film noir*-aktige.⁶¹ Filmen passer stort sett på at det dramatiske lyset har

⁶¹ To filmer det er lett å assosiere med fordi de bruker en blanding av film noirs ekspresjonisme og dramatisk realisme er *The Third Man* (Carol Reed, 1949) og *The Best Years of Our Lives* (William Wyler, 1946). Grunnen til assosiasjonen er at disse filmene også tematiserer menneskers delvis ødelagte (sjele-) liv etter andre

realistiske kilder i filmens mise-en-scène. I røkeværelset blir lysestakene og Ranlows leselampe kilden til lyset, men også objekter som effektivt skaper dybde i rommet når kamera til stadighet glir forbi dem eller plasserer dem bevisst i komposisjonen. Dessuten utspiller nesten all handling i huset seg på kvelden eller natten. Dermed økes også kontrasten til scenene med Vera som ofte er i dagslys. Komposisjonelt skaper lyssettingen den nødvendige rammen for handlingens uhygge og ambivalens.

For å øke intensiteten i noen scener går den komposisjonelle motivasjonen av lyssettingen på bekostning av den realistiske. Spesielt tydelig er dette i den tidligere nevnte scenen hvor Lilian og Ranlow snakker sammen ved peisen om heksebålene. Idet Lilian nevner ordet ”døden” klippes det til et nærbilde av Ranlow som nå har halve ansiktet dekket av skygge. Forskjellen fra denne innstillingen til den forrige er så stor at dette blir et overtydelig grep hvor en realistisk motivasjon mangler.

Lyssettingen påvirkes også effektivt av peisens plassering i røkeværelset. Et blafrende lys fra flammene setter en stemning gjennom alle scenene. Peisens betydning som symbol blir poengtert med riddersymbolet som pryder den, heksebålmaleriet ved siden av og sist men ikke minst at tre innstillinger av røkeværelset filmes *gjennom* flammene. Dette skaper nærmest en POV-innstilling fra peisen hvor man på tre ulike steder i filmen ser Ranlow snakke med henholdsvis Sander, Lilian og Robert bak flammene. Denne urealistiske plasseringen av kamera kan sies å være artistisk motivert, fordi det er en slags stilistisk *show-off*. Likevel blir det gjennom Ranlows karakter gitt en komposisjonell og intertekstuell motivasjon, når dette blir et ekspresjonistisk uttrykk for den *skjærsilden* han befinner seg i og at alle disse fire karakterene er like fordømte. Denne tolkningen knyttes også til filmens tittel og heksebålmaleriet.

verdenskrig. Gregg Toland, som fotograferte *The Best Years of Our Lives*, ble verdenskjent for arbeidet med dybdefokus og et lignende billedspråk i *Citizen Kane* (Orson Welles, 1941) (Bordwell, Staiger og Thompson 1985: 348). *Citizen Kane* er en annen naturlig referanse, fordi dens fortellerstil er bygget opp av tilbakeblikk og gjorde at dette ble en trend i mange amerikanske filmer som kom i årene etter. En mer rendyrket film noir-klassiker fra samme periode som *Heksenetter* også har noen likhetstrekk med, er Otto Premingers *Laura* (1944). I denne filmen er tittelens Laura tilsynelatende død i filmens første del, men dette viser seg å være feil. Som Vera i *Heksenetter* blir Laura fremstilt gjennom minner, ulike portretter og drømmer fram til hun virkelig returnerer, men Premingers film bruker disse motivene langt mer bevisst gjennomført og effektivt. Likevel kan noir-stemningen i filmen, sammen med ambivalensen mellom minner, drøm og virkelighet, vært en inspirasjon for den norske filmen. Mange av de klassiske noir-filmene fra 1940-tallet var filmer som kom på norske kinoer først i årene etter okkupasjonen.

Siden galskap er et underliggende tema i fortellingen finner man ikke overraskende noen rent ekspresjonistiske elementer. Kirkegården er full av unaturlig store kors som står hulter til bulter. Dette minner om skrekkfilmens arv fra tysk ekspresjonisme på 1920-tallet, men selv om den ikke-realistiske og ofte unaturlige plasseringen av viktige objekter i bildene gjøres gjennom hele filmen, er de sjelden så ekstreme som kirkegårdeksempelet.

At kamera plasseres bak flammene i peisen er også betegnende for kameraarbeidet i filmen. At filmen bygger på et skuespill er tydelig, fordi det meste av handlingen utspiller seg i ett rom og filmen benytter enhver anledning til å åpne handlingen med bilracescener fra Monte Carlo og diverse nattklubber i London og Paris.⁶² Det er lagt betydelig arbeid i å gjøre røkeværelset visuelt interessant. Lyssettingen er en viktig del, men også at kamera filmer rommet fra svært mange vinkler, blant annet fugleperspektiv fra taket.

Kamera er ofte i bevegelse. Disse kamerabevegelsene følger karakterene i rommet, men har også en del frittstående kjøring inn og ut på karakterene. Plasseringen av lysestaker, peishyllen og lignende gjør bevegelsene mer dynamiske og suggererende. Ofte ligger bakgrunnen av rommet med sine rustninger og sverd litt ute av fokus, slik at rommets størrelse og mange mørke kroker får en truende karakter. Filmene benytter som regel ulike former for SRS-mønstre i dialogscenene, men mange sekvenser preges av at det karakterene sier nærmest er lange monologer og her benyttes lange tagninger. Dette gjør også gjennomsnittslengden på innstillingene lang, men variasjonen mellom de lengste taggingene og de hurtige montasjene er stor.⁶³

⁶² Mange av innstillingene som brukes i disse scenene er tydeligvis ulike eksisterende opptak som Ranlow blir klippet inn i, men det er også gjort opptak fra de ulike byene med Georg Løkkeberg som Ranlow til stede. Et kuriøst eksempel på gjenbruk av en eksisterende innstilling kommer i montasjesekvensen hvor Ranlow prøver å glemme Vera. Et av innklippene fra nattklubben rundt han er nemlig en innstilling fra scenen hvor *Sangen til livet* introduserer Jørgen Roll. Disse eksisterende opptakenes åpenbare forskjell i kvalitet fra originalopptakene gir disse sekvensene en lappeteppefølelse.

⁶³ Filmene har litt over 350 innstillinger fordelt på cirka 70 minutter. Dette gir en gjennomsnittlig lengde på innstillingene på 11,7 sekunder, som er nøyaktig i tråd med gjennomsnittet på 11-12 sekunder Bordwell, Staiger og Thompson fant for hollywoodfilmer mellom 1946 og 1960 (1985: 61). Dette tempoet er langsommere enn gjennomsnittet i Hollywood mellom 1935 og 1945, men altså betrakelig raskere enn *Sangen til livet* (ca. 19 sekunder) og *Bra mennesker* (ca. 14 sekunder). En av *Heksenettens* lengste tagninger er framføringen av "Elskede, hvor er du?" på 2 minutter og 20 sekunder uten klipp.

Ingen plass for den indre kampen

Heksenetter var på mange måter en film som var dømt til å feile. Det mest oppsiktsvekkende med filmen er kanskje at den i det hele tatt kunne bli laget og at den har vært så lite kommentert i ettertiden. Filmens pompøse kvalitet er selvsagt en viktig grunn, og anmeldelsene i avisene etter premieren var ikke nådige. Arbeiderbladets anmelder mente at ”maken til melodramatisk og hul historie skal en lete lenge etter”, og Aftenposten skrev at historien kort og godt kunne kalles noe sprøyt (gjengitt i Braaten, Holst og Kortner (red.) 1995: 187). Men sistnevnte avis passet samtidig på å bemerke at filmens håndverk var godt.

Heksenetter ble laget på et tidspunkt i norsk film hvor hovedtendensene var komedier og okkupasjonsdramaene med heltefortellinger fra andre verdenskrig i sentrum. Disse okkupasjonsdramaene blandet ofte dokumentariske elementer inn i fiksjonsfilmuniverset, og kanskje var dette noe av motivasjonen for å åpne filmen med en montasje av dokumentariske krigsbilder. Resten av *Heksenetter* har derimot lite å gjøre med virkelighetens Norge etter krigen. At filmen ønsker å skape et pessimistisk bilde av den menneskelige tilstanden etter krig, var nok ikke populært hos nordmenn på dette tidspunktet. Skildring av de moralske gråsonene krigen tvinger mennesket inn i var ikke på 1950-tallets dagsorden i norsk film. Dette skulle i større grad bli et tema i de mer revisjonistiske okkupasjonsdramaene på 1960-tallet. Når filmen i tillegg var laget av en regissør som nettopp hadde sonet etter å ha blitt dømt som landssviker, er det vanskelig å se for seg at mottagelsen av filmen ville blitt god, selv om kvaliteten på filmen hadde vært bedre.⁶⁴

Blanding av det dokumentariske i filmen og unnvikelsen fra å forholde seg til virkeligheten er forvirrende. Okkupasjonsdramaenes helter forholdt seg nettopp til en virkelighet de fleste nordmenn kjente, og de kjempet en tydelig ytre kamp. I *Heksenetter* foregår derimot kampen i det indre. Mens okkupasjonsdramaene dramatiserte nær fortid, prøver *Heksenetter* å skape en stilisert parabel til samtiden. Dette passet heller ikke inn i 1950-tallets fremtidsoptimisme slik man kjenner det fra komediene som dominerte siste halvdel av tiåret i norsk film.

Den urene blandingen av elementer som utgjør filmens form, gjør det heller ikke noe lettere for filmen. Den innfrir ikke forventningene til hverken en krigsfilm, en skrekkfilm, et mysterium eller et sjeledrama, men blir noe i mellom alt dette. Det er nettopp denne til dels

⁶⁴ At Sinding også nettopp hadde vært svært involvert i den beryktede *Selkvinnen* (1953) hjalp heller ikke på den manglende statusen til filmskaperen etter krigen.

vågale og til dels bisarre blandingen av genre, stemninger og logikk som gjør filmen mer interessant i dag. Filmen leker seg med noen modernistiske *grep*, uten at den kan plasseres i samme kategori som Tancred Ibsens mer gjennomført modernistiske *Den hemmelighetsfulle leiligheten* (1948) som også fikk en dårlig mottagelse etter premieren.

Som jeg har vist i analysen er filmen interessant fortellerteknisk og stilistisk, fordi den tross alt forsøker å holde alle elementene innenfor rammene til den klassisk fortellende filmen og prøver å motivere valgene sine i helheten. *Heksenetter* er uten tvil den av Sindings filmer hvor stilen spiller viktigst rolle og den gir umiddelbart inntrykk av å være mer *filmatisk* enn de andre filmene som er analysert her. Dette viser også inspirasjonen fra amerikansk og europeisk film fra samme periode som benyttet tydeligere stilistiske valg innenfor den klassisk fortellende filmen. At veteranene Tancred Ibsen og Leif Sinding gjorde noen radikale valg sent i karrieren tyder på at de var på stadig leting etter det riktige stoffet for norsk film – og for den nye tiden. På 1950-tallet var imidlertid deres tid forbi, når en ny generasjon unge filmskapere tok over filmnorge.

12. DE FIRE FILMENES Plass I SINDINGS FILMOGRAFI

Det er fire vidt forskjellige filmer som har blitt analysert i de forrige kapitlene. *Syv dage for Elisabeth* og *Bra mennesker* er ulike typer komedier, mens *Sangen til livet* og *Heksenetter* er ulike typer alvorlige og dramatiske filmer. Tross stort sprik i genre, stemning og innhold har analysene vist hvordan alle fire filmene forholder seg til den klassisk, fortellende filmens form. Kan man se noen utvikling i dette forholdet mellom filmene?

I forhold til filmenes tempo og rytme er *Syv dage for Elisabeth* klart den hurtigste filmen. Dette er også den filmen med mest ytre handling. *Bra mennesker* og *Sangen til livet* ser ut til å dempe klipperytmen på grunn av de dominerende dialogene. *Heksenetter* er også langsomt fortalt, men her virker tempoet mer i samsvar med filmens generelle stil og stemning. Som vi har sett er denne filmen også den som var nærmest gjennomsnittet til hollywoodfilmer i samme periode.

Til tross for at *Bra mennesker* og *Sangen til livet* har et langsomt tempo, ser man en raffinering i bruken av den klassisk fortellende filmens form. Det filmatiske rommet brukes med større bevissthet rundt dybden i bildekomposisjonene, og i mise-en-scène finner man en detaljrikdom som hjelper filmene å skape en filmatisk realisme. Noen detaljer brukes også for å skape visuelle motiver som intensiverer forståelsen av fortellingen. Hvis man kan se en tydelig utvikling gjennom filmene, så er det en profesjonalisering av filmproduksjonen.

Selv om *Heksenetter* på mange måter er den merkeligste og kanskje minst ”klassiske” av filmene, er dette den filmen med det mest interessante tekniske håndverket. Det kan virke som filmskaperens økte selvtillit og beherskning av den klassisk fortellende filmens prinsipper gjorde at man med en film som *Heksenetter* kunne eksperimentere mer med formen, inspirert av stilistiske tendenser i amerikansk og europeisk film fra samme tid. Disse tendensene assimilerte grep fra avant-garde film inn i den klassisk fortellende filmen. Grunnen til at dette forekom hadde nettopp med standardiseringen av den klassisk fortellende filmens normer å gjøre. Dette får sin parallell i norsk films profesjonalisering.

I følge Sinding var det en fordom mot regissørene som startet sin karriere på 1920-tallet at de ikke kunne regissere lydfilm (Sinding-intervju 1969). At Sindings filmer faktisk er temmelig pompøse og teatraliske i stil og innhold gjør denne fordommen lett å forstå, men det er ikke lett å peke på en direkte forbindelse mellom dette og en karrierestart i stumfilmen. Det teatraliske og pompøse ser i større grad til å komme fra pretensjoner om å lage

betydningsfulle og alvorlige filmer. Selv om stumfilmen *Syv dage for Elisabeth* har teatraliske elementer, er den handlingsmettet og i overraskende stor grad basert på psykologisk motivasjon som også er avgjørende for filmens stil.

Det som er tydelig er at jo lenger ut i karrieren Sinding kom, jo lenger borte var han fra sin samtids publikum. Den norske filmens gullalder ble også perioden han laget sine viktigste og mest vellykkede filmer. Norsk film fant i denne perioden det riktige stoffet og den riktige måten å behandle dette på, i følge Sinding (Sinding-intervju 1969). Det er ikke tilfeldig at *De vergeløse* (1939) har blitt stående som hans viktigste film i norsk filmhistorie. Dette er den filmen Sigurd Evensmo trekker fram som den beste i karrieren til en filmskaper han ikke hadde mye godt å si om (1992: 195). Dette var den eneste filmen til Sinding som hadde en politisk slagkraft og relevans til virkeligheten⁶⁵. Betegnende for Sindings karriere og valg av filmer er nettopp at hans neste film ble noe helt annet. Med *Tante Pose* laget han sin mest populære film og på mange måter den rake motsetningen til *De vergeløse*.

Gjennom hele karrieren ser Sinding ut til å ha lett etter det riktige stoffet for norsk film. Fra den tidstypiske bygdekomedien *Fjeldeventyret* (1927) gikk han til *Syv dage for Elisabeth* som ønsket å være et alternativ til nettopp det hans forrige film hadde vært. Med *Fantegutten* (1932) laget han Norges første ”operette”, men tydelig preget av tematikk fra 1920-tallet. *Morderen uten ansikt* (1936) er en merkelig usammenhengende kriminalfilm, mens *Eli Sjursdotter* (1938) er et stemningsfullt historisk drama og en svensk-norsk samproduksjon. *Kjærlighet og vennskap* (1941) har mange elementer fra 1930-tallets screwball-komedier. De fragmentene som finnes fra *Josefa* tyder på at om denne filmen hadde blitt ferdigstilt ville den blitt et forsøk på å bygge videre på suksessen til *Fant* og de andre gullalderfilmene – kanskje et håp om å finne tilbake til den riktige behandlingen av det riktige stoffet. Hans siste film *Gylne ungdom* (1956) virker på én side som et forsøk på å gå tilbake til en type ungdomstematikk han hadde suksess med i *De vergeløse*, men samtidig er den tydelig inspirert av amerikanske ungdomsfilmer fra samme tid. *Gylne ungdom* er også en tematisk og stilistisk helomvending i forhold til *Heksenetter*.

⁶⁵ Evensmo mener *De vergeløse* er den første filmen i norsk filmhistorie som våget å tematisere dagsaktuell problematikk.

Det er påfallende at filmene ligner så lite på hverandre i genre og innhold og tyder på en stadig leting etter egnet stoff for norsk film. Samtlige av Sindings filmer følger – med variabel suksess – den klassisk fortellende filmens normer.

Et aspekt ved Sindings karriere man ikke kommer utenom er at hans samarbeid med nazistene under okkupasjonen ville farge oppfatningen av filmene i ettertiden. Hans uttalelser blanding av pompøs selvhøytidelighet og naivitet kommer selvsagt i spesielt dårlig lys når seierherrene skulle skrive historien.

13. KONKLUSJON

Denne oppgaven har analysert hvordan fire av Sindings filmer har forholdt seg til den klassisk fortellende filmens stil og fortelling. Gjennom grundig analyse har jeg sett på hvordan filmene i stor grad benytter seg av etablerte grep for å skape velfungerende filmer som forsøker å svare til publikums forventningshorisont. Jeg har sett på hvordan grepene filmskaperne har valgt er motivert for å bygge opp om fortellingen, men også hvordan det brukes for å skape berikende assosiasjoner eller stemninger.

De fire filmene ble laget innenfor en tidsperiode på 27 år. Dette var år hvor norsk film utviklet seg gjennom oppturer og nedturer. Selv om de fire filmene er laget av én regissør, har analysene vist at produksjonenes kontekst har vært viktigere enn en kunstnerisk visjon hos regissøren. Det viktigste utviklingstrekket for bruken av stil og fortelling ser ut til å være en generell profesjonalisering av produksjonsarbeidet.

Dette er det aspektet ved filmanalysene som det dessverre ikke har vært plass til innenfor en masteroppgave men det ville beriket forståelsen av funnene i analysene mine. En grundig gjennomgang av produksjonsforholdene ville kunne sett på de økonomiske, sosiale og teknologiske forutsetningene filmene hadde og også de ulike fagpersonenes innvirkning på resultatet. Spesielt interessant ville dette vært i forhold til *Sangen til livet* og *Heksenetter*.

Opgavens avgrensning var å konsentrere arbeidet rundt analysene av de fire filmene. Samtidig som jeg følte at jeg gjerne skulle gått dypere inn på hver film, var det også givende å ha fire filmer fra ulike tiår som et overhengende moment i analysene. Dette styrte mitt blikk

i analysene til å se etter forbindelser, utviklingstrekk og gjorde det også mer spennende å skrive analysene fordi filmene er så ulike hverandre. Mange interessante spørsmål om filmene og forholdene rundt dem har dukket opp under arbeidet, men disse har det ikke vært relevante for min problemstilling. Spesielt har spørsmål rundt begrepet *norsk film* stadig dukket opp.

Forskningen på *norsk filmhistorie* generelt ville kanskje hatt godt av et stort studie ala *The Classical Hollywood Cinema* hvor man hadde tatt utgangspunkt i et stort antall norske filmer for å analysere stil- og fortellergrep i detalj. Dette ville kunne nyansere oppfatninger som eksempelvis at norske filmskaperne endelig mestret den klassisk fortellende stilen når gullalderen begynte i 1937. Jeg tror det også ville gjøre det lettere å diskutere *hva norsk film er* – spesielt å definere eventuelle særegne grep i norsk film som revyhumoren og - karakterene, genreblandinger og betydningen av norsk mise-en-scène i stilen generelt.

I analysen av Sindings filmer har jeg savnet lignende analyser av andre norske filmer fra samme periode som sammenligningsgrunnlag. Dermed har analysene mine i det store og hele sett på hvordan filmene forholder seg til den klassisk fortellende filmen, slik man kjenner den fra Hollywoods gullalder, men kanskje gått glipp av noen særegne grep for den norske filmen fra denne perioden.

I møtet med ordinære og populære norske filmer som ikke skiller seg ut med originalitet og særegenhet i stil og form, har det tradisjonelt vært vanlig å tolke disse filmene tematisk – og da gjerne lete etter strukturer i filmene som kanskje ikke den store massen i kinosalen la merke til selv eller som var usynlig i deres samtid. Ved å analysere filmene på denne måten, stempler man dem gjerne med ”ordinær”-stempelet, uten å definere hva dette ordinære faktisk er. En grundigere gjennomgang av stil og form i et større antall norske filmer som ikke skiller seg ut med tydelig kunstnerisk ambisjon kunne derfor vært nyttig for forskningen av all norsk film.

Jeg håper med de fire filmanalysene å ha gitt et lite bidrag til dette. Å se grundig på hver film har vært en berikende opplevelse – spesielt fordi det har gitt meg en utvidet forståelse av filmer man ved første møte lett kan avfeie som trivielle (*Syv dage for Elisabeth*), teatralisk og enkelt (*Bra mennesker*), pompøst og ideologisk tvilsomt (*Sangen til livet*) og en oppblåst kalkun (*Heksenetter*). Analysene har åpnet øynene mine for valgene som er gjort av

filmskaperne, spenningene mellom intensjoner og faktisk resultat og ikke minst det usynlige arbeidet med stil og form som ligger til grunn for alle filmer, uavhengig av kvalitet.

REFERANSER

LITTERATUR

Birkvad, Søren (2008) “Kunstens stedfortredende sanselighet: stil i film” i Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*, Universitetsforlaget, Oslo: 51-56

Bojer, Johan (1927) [1916] *Sigurd Braa*, Gyldendal norsk forlag, Oslo

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

Bordwell, David (1989) *Making Meaning – Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts og London, England

Bordwell, David (1996) “Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory” i David Bordwell og Noel Carroll (red.) *Post-Theory – Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, Madison: 3-36

Bordwell, David (1999) [1997] *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts og London, England

Bordwell, David (1999b) [1986] “Prinsipper og fremgangsmåter for den klasiske hollywoodfilmens narrasjon” i fra Hallvard J. Fossheim (red.) *Filmteori – En antologi*, Pax Forlag, Oslo: 192-210 – artikkelens originaltittel *Classical Hollywood Cinema*

Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It – Story and Style in Modern Movies*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London

Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*, Routledge, New York og London

Bordwell, David; Janet Staiger og Kristin Thompson (1985) *The Classical Hollywood Cinema - Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York

Bordwell, David og Kristin Thompson (2001) *Film Art – An Introduction*, McGraw Hill, New York

Braaten, Oskar (1955) [1930] *Bra mennesker – Komedie i tre akter*, [ukjent forlag] Oslo

Braaten, Lars Thomas; Stig Kulset og Ove Solum (1994) *Introduksjon til film – Historie, teori og analyse* Ad Notam Gyldendal, Oslo

Braaten, Lars Thomas; Jan Erik Holst og Jan H. Kortner (red.) (1995) *Filmen i Norge. Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Ad Notam Gyldendal, Oslo

- Braaten, Lars Thomas og Ove Solum (2008) [1988] "Noen tendenser i norsk film. Tancred Ibsen og hollywoodparadigmet", i *Z*, nr 4, 2008: 65-83
- Cowie, Elisabeth (1998) "Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative" i Steve Neale og Murray Smith (red.) *Contemporary Hollywood Cinema*, Routledge, London og New York: 178-190
- Dahl, Hans Fredrik; Jostein Gripsrud; Gunnar Iversen; Kathrine Skretting & Bjørn Sørensen (red.) (1996) *Kinoens mørke, fjernsynets lys – Levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Disen, Ole H. P. (1997) *Den store illusjonen – Filmbyråenes historie*, Norske filmbyråers forening, Oslo
- Engelstad, Audun og Jakob Lothe (2008) "Innledning til narrativ teori og filmanalyse" i Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*, Universitetsforlaget, Oslo: 23-29
- Engøy, Gunhild Falkberget (1988) "Herrer med og uten bart – en kort oversikt over okkupasjonstidens film og filmforhold" i *Norske bilder - Bildetekster 10*, Skrifter fra prosjektet "Bildemediene og skolen", Universitetet i Trondheim: 98-114
- Evensmo, Sigurd (1992) [1967] *Det store tivoli. Film og kino i Norge gjennom 70 år*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo
- Filmen i Norge 1943* (1943) [red.] [Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Oslo]
- Gunning, Tom (1990) "The Cinema of Attractions – Early Film, its Spectator and the Avant-Garde" i Thomas Elsaesser (red.) *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, BFI Publishing, London: 56-62
- Hanche, Øivind (2001) "Krig i kulissene – Filmpolitikk i Norge under andre verdenskrig" i Gunnar Iversen (red.) *Krigsbilder*, Kube – Skriftserie fra Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim: 45-83
- Heltberg, A. H. (1943) *Norsk film gjennom 35 år*, Centralforlaget, Oslo
- Iversen, Gunnar (1987) "Fra sosialrealisme til skrekkromantikk – om Oskar Braaten-filmatiseringer gjennom tidene" i *Film & Kino*, nr 4: 78-85
- Iversen, Gunnar (1990) "Det splintrede rommet – om Leif Sindings 'Morderen uten ansikt'" i *Z*, nr 1, årg. 8: 10-15
- Iversen, Gunnar (1991) "Hinsides intensjonen" i Kathrine Skretting (red.) *Levende bilder*, nr 1, Universitetet i Trondheim: 109-116
- Iversen, Gunnar (2001) "'Eros er en Gud!' – Om Helge Lundes film *Vigdis*" i Gunnar Iversen (red.) *Krigsbilder*, Kube – Skriftserie fra Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim: 5-28
- Lavik, Erlend (2008) "Perspectives on and in 'The Classical Hollywood Cinema'" i Erlend Lavik *Changing Narratives – Five Essays on Hollywood History*, Dissertation for the degree philosophiae doctor (PhD), University of Bergen: 111-140

- Melsom, Odd (1980) *Fra kirke- og kulturkampen under okkupasjonen*, Institutt for Norsk Okkupasjonshistorie, Oslo
- Myrstad, Anne Marit (1996) *Melodrama, kjønn og nasjon. En studie av norske bygdefilmer 1920-1930*, Dr. art. avhandling i filmvitenskap, Universitetet i Trondheim
- Myrstad, Anne Marit (2009) "Filmhistorie som vitenskap, et filmhistoriografisk tilbakeblikk" i Sara Brinch og Anne Gjelsvik (red.) *Veier tilbake – Filmhistoriske perspektiver*, Høyskoleforlaget, Kristiansand: 90-101
- Nistad, Einar (2002) *Det magiske rommet – en reise gjennom den norske film- og kinohistorien*, Norske kinosjefers forbund, Oslo
- Pearson, Roberta E. og Philip Simpson (red.) (2001) *Critical Dictionary of Film and Television Theory*, Routledge, London og New York
- Sarris, Andrew (1968) *The American Cinema*, Dutton, New York
- Schmidt, Gunn E. (red.) (2008) *100 norske filmer du må se*, Orion, Oslo
- Sinding, Leif (1924) "Norsk film i Norge", i *Filmavisen*, Aarg. 1, nr 8: 174-176
- Sinding, Leif (1942) "Norsk film og framtiden" i *Norsk åndsliv på vejen heim – Foredrag holdt i Norsk Rikskringkasting vinteren 1941-1942*, Norsk Rikskringkasting i kommisjon hos J. M. Stenersens forlag, Oslo: 77-84
- Sinding, Leif (1943) "Norsk film av igår, idag og imorgen" i *Film i Norge 1943*, [Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, Oslo]: 3-4
- Sinding, Leif (1972) *En filmsaga. Fra norsk filmkunsts begynnelse. Stumfilmårene som jeg så og opplevet dem.*, Universitetsforlaget, Oslo, Bergen, Tromsø
- Solum, Ove (1988) "En viss tendens i den norske filmen – eller hvordan lage en norsk filmsuksess" i *Norske bilder - Bildetekster 10*, Skrifter fra prosjektet "Bildemediene og skolen", Universitetet i Trondheim: 83-97
- Solum, Ove (1990) "Hvordan lage et filmeksperiment – eller en kommentar til Gunnar Iversens artikkel om Leif Sindings 'Morderen uten ansikt'" i Hans Fredrik Dahl (red.) *Levende bilder*, nr 3, Universitetet i Trondheim: 105-123
- Solum, Ove (2004) *Helt og skurk – Om den kommunale film- og kinoinstitusjonens etablering i Norge*, Unipub, Oslo
- Solum, Ove (2009) "Film- og kinoinstitusjonen i Norge; en alternativ historie" i Sara Brinch og Anne Gjelsvik (red.) *Veier tilbake – Filmhistoriske perspektiver*, Høyskoleforlaget, Kristiansand: 202-218
- Stam, Robert (2000) *Film Theory – An introduction*, Blackwell publishers, Oxford

Svendsen, Trond Olav: *Leif Sinding – utdypning (NBL-artikkel)*, i Store norske leksikon på Internett, URL: http://www.sn.no/nbl_biografi/Leif_Sinding/utdypning [lest 28.09.2009]

Sørensen, Bjørn (1993) “Fra vilje til virkelighet – norsk filmproduksjon under solkorset” i Jan Anders Diesen og Gudmund Moren (red.) *Fascisme – film – propaganda – Rapport fra et seminar om fascismens estetikk og propaganda*, Institutt for kultur- og mediefag, Oppland distriktshøgskole, Lillehammer: 29-36

Sørensen, Bjørn (2001) “Direktorat og direktiv – Kampen om filmen i den norske NS-administrasjonen” i Gunnar Iversen (red.) *Krigsbilder*, Kube – Skriftserie fra Institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim: 29-43

Sørensen, Bjørn (2009) “Dokumentarfilmens ‘Basic Story’ og ‘Standard Version’ – noen historiografiske overlegninger” i Sara Brinch og Anne Gjelsvik (red.) *Veier tilbake – Filmhistoriske perspektiver*, Høyskoleforlaget, Kristiansand: 102-114

Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment – America in the World Film Market 1907-34*, BFI Publishing, London

Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor – Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey

Thompson, Kristin og David Bordwell (1994) *Film History – An introduction*, McGraw-Hill, New York

Thompson, Kristin (2001) [1999] *Storytelling in the New Hollywood – Understanding Classical Narrative Technique*, Havard University Press, Cambridge, Massachusetts og London, England

Truffaut, François (1976) [1955] “A Certain Tendency of the French Cinema” i Bill Nichols (red.) *Movies and Methods. An Anthology*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles: 224-237

MASTEROPPGAVER

Braadland, Haakon Moltke-Johnsen (2008) *Norsk film og okkupasjon – institusjon, aktører og endringer*, Masteroppgave i Medievitenskap, Universitetet i Oslo

ANDRE REFERANSER

Sinding, Leif – filmintervju – Norsk filminstitutt (1969)

VEDLEGG

LEIF SINDINGS FILMOGRAFI

HIMMELURET (1925 - *tapt)

REGI: AMUND RYDLAND (& LEIF SINDING)

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ GABRIELS SCOTTS SKUESPILL OG NOVELLE

PRODUKSJON: A/S CINEMA

DEN NYE LENSMANDEN (1926)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ LUDVIG MÜLLERS SKUESPILL

PRODUKSJON: SVALEFILM

FJELDEVENTYRET (1927)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ BJERREGAARD & THRANES SYNGESPILL

PRODUKSJON: SVALEFILM

SYV DAGE FOR ELISABETH (1927)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING & ARVID SKAPPEL, BASERT PÅ HANS NOVELLE "PÅSKEFLIRT"

PRODUKSJON: SVALEFILM

FANTEGUTTEN (1932)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ HARALD MELTZERS ROMAN

PRODUKSJON: A/S VIKING-FILM

"VI VIL OSS ET LAND..." – HØIRES VALGFILM 1936 (1936)

REGI: LEIF SINDING

PRODUKSJON: GLADTVET FILM

MORDEREN UTEN ANSIKT (1936)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ STEIN RIVERTONS ROMAN

PRODUKSJON: A/S MERKUR PRODUKSJON

BRA MENNESKER (1937)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ OSKAR BRAATENS SKUESPILL

PRODUKSJON: A/S MERKUR PRODUKSJON

ELI SJURSDOTTER (1938)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: HENNING OHLSON, BASERT PÅ JOHAN FALKBERGETS ROMAN

PRODUKSJON: A/S MERKUR PRODUKSJON & SVEA FILM AB

DE VERGELØSE (1939)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ GABRIEL SCOTTS ROMAN

PRODUKSJON: A/S MERKUR PRODUKSJON

TANTE POSE (1940)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ GABRIEL SCOTTS FORTELLING

PRODUKSJON: A/S MERKUR PRODUKSJON

KJÆRLIGHET OG VENNSKAP (1941)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: BERG-JÆGER, NEELS-HANSSON & RØD, BASERT PÅ PETER EGGES SKUESPILL

PRODUKSJON: A/S MERKUR PRODUKSJON

SANGEN TIL LIVET (1943)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ JOHAN BOJERS SKUESPILL "SIGURD BRAA"

PRODUKSJON: A/S EFI PRODUKSJON

JOSEFA (1944-1945 – ikke fullført)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING, BASERT PÅ GABRIEL SCOTTS ROMAN

PRODUKSJON: A/S EFI PRODUKSJON

SELKVINNEN (1953)

REGI: PER G. JONSON (TEKNISK) & LAURITZ FALK (DIALOGINSTRUKSJON)

MANUS: LEIF SINDING

PRODUKSJON: A/S JANUS-FILM

HEKSENETTER (1954)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: ANDERSEN, BERGH-PEDERSEN & SINDING, BASERT PÅ HANS SKUESPILL "VAMPYREN"

PRODUKSJON: A/S VESTA-FILM

GYLNE UNGDOM (1956)

REGI: LEIF SINDING

MANUS: LEIF SINDING

PRODUKSJON: A/S ELITE-FILM