



UNIVERSITETSBIBLIOTEKET I OSLO

Det statsvitenskapelige

kulturbibliotek

Postboks 1090 Blindern 0317 Oslo 3

And GRE

4/10/2

Wam & Vennerød - et filmunivers

Tone Minerva Grenness
Hovedoppgave i medier og kommunikasjon
Institutt for medier og kommunikasjon
Universitetet i Oslo 1994



Da jeg i 1990 første gang hørte om prosjektet *Levende Bilder i Norge, et film -og fjernsynshistorisk prosjekt*, fant jeg ut at dette ville jeg være med på. Derfor en stor takk til prosjektleder Kathrine Skretting og alle prosjektets deltagere for stimulerende seminarer, gode foredrag og nyttig kontaktskapende virksomhet. Så gjaldt det å finne seg et passende emne. Jeg grep fatt i prosjektets forskningsplan for å finne inspirasjon. Klemte mellom "Olsen-banden" og "barnefilm" under perioden 1970-80, lyste "Wam & Vennerød" mot meg. Feltet var blankt, ingen ville skrive denne oppgaven. Jeg svelget hardt og tenkte - ja, jeg gjør det! Dette har jeg aldri angret.

De to som fortjener den største takksigelsen er Svend Wam og Petter Vennerød selv. Fra første stund var de positive til prosjektet. De har brukt mye av sin tid til korrespondanse, stilt opp på lange intervjuer og hjulpet meg med datainnsamlingen. Den åpenheten jeg møtte hos dem, gjorde arbeidet inspirerende og lystbetont.

Så en stor takk til Ola Erstad som sparket det hele i gang gjennom dyktig veiledning i den første vanskelige fasen. Siden har Gunnar Iversen og Hans Fredrik Dahl hjulpet meg med å løse det hele i havn. Mine veiledere har latt meg få skrive denne oppgaven på mine egne premisser, det er jeg takknemlig for. Takk også til hele Instituttet for begivenhetsrike år, stimulerende lærdom og gode vennskap. Jeg skylder også å opplyse om at Pål Dybwig lot meg benytte hans glimrende tegning som forsideillustrasjon helt gratis.

Uten jentekollokviens faglige, moralske og kjærlige støtte hadde dette arbeidet tatt enda lengre tid og vært langt ensommere; en varm takk til Birgit Semb Christophersen, Ingrid Kristin Dokka, Hanne Bru Gabrielsen, Edle Stray Pedersen og Wenche Lagertha Mühleisen.

Til sist må jeg takke Bjørn og Bjørn. For all støtte og oppmuntring, konstruktive samtaler og ikke minst; for verdifull kjennskap til PC'ns hemmeligheter.

Tone Minerva Grenness, februar 1994.

Innhold

Innledning	4
Teoretiske posisjoner	5
Problemstilling og metode	7
Avgrensninger.....	8
Kilder.....	8
Leserveiledning.....	9
Kapittel 1.	
Wam & Vennerød - en presentasjon	10
Biografisk skisse	10
Svend Wam	11
Petter Vennerød	12
Med anarkisme som ideologi.....	14
Kunstnerfolkets varmestue	17
Teatererfaringen.....	18
Mefistofilm a.s	20
Mefistofilms filmografi.....	22
Wam & Vennerød i norsk film	23
Desillusjonsromantikken	25
Sammenfatning	27
Kapittel 2.	
Teoretiske perspektiver	28
Filmskaperen som Auteur.....	28
Kort kritikk av auteurteorien	30
Wam & Vennerød som auteurs	31
Filmen som stil.....	33
Seks stiltrekk hos Wam & Vennerød.....	36
Eksess	40
Melodramaet som genre	43
Karneval og satire	45
Wam & Vennerød som melodramatikere	46
Sammenfatninger: Sosialrealisme eller opera?.....	48

Kapittel 3.

Analyse av Trilogien.....	50
Bakgrunn.....	50
Tidskoloritten.....	52
Den ene og de mange.....	53
Handlingen i Trilogien.....	54
Åpen framtid.....	57
Produksjon og mottagelse.....	57
Selvreferende trekk.....	59
Filmens stil - avvikende tendenser.....	60
Liten karakteranalyse: Dengang framtiden lå åpen.....	62
Det "uskyldige" 60-tallet.....	65
Drømmeslottet.....	66
Produksjon og mottagelse.....	66
Filmens stil - sekstiåtternes såpeopera.....	67
Seksualitet som metafor.....	70
Mannens identitetskriser.....	73
Adjø solidaritet.....	74
Produksjon og mottagelse.....	74
Identitet og seksualitet.....	76
Den ødelagte familie.....	77
Den venstre-radikale identitet.....	78
Outsideren.....	80
Filmens stil.....	81
Ute og inne - mørke og lys.....	82
Verden er en scene.....	83
Dødsrittets klimaks.....	83
Et tragisk melodrama.....	85
Der Weltschmerz.....	88
Et faustisk drama.....	90
Sammenfatninger.....	92

Kapittel 4.

Det kritiske prosjekt.....	94
Seksualiteten	95
Modernitet og Ubehag.....	98
Byen	99
Det terapeutiske samfunn	100
Kritikk av Det kritiske prosjekt	101
Kritikkens relevans: noen motargumenter	103

Kapittel 5.

Mediefenomenet	106
"Rakkerungene"	106
Oppmerksomhet og aktivitet	108
Beretningen om et varslet slakt.....	110
Sluttord	114
Epilog.....	119

Filmografi**Kilder****Litteratur**

Det første.....

Det første som møter meg er et par sterkt sminkete øyne. Er det en kvinne? Er det en mann? Skapningen på lerretet senker hodet i et anklagende og intenst blick og slenger av all kraft armen mot venstre, peker forbi meg. Bildet fryses mens musikken stiger mot et flerrende crescendo og Mefistofilm lyser hvitt i lerretets høyre kant. Så det er sånn Mefistofeles ser ut. Så renner det menneskeskjebner ut av lerretet. Og bisarre situasjoner. Som en billedbok. En fakir stikker nåler gjennom kinnet mens han smiler oppmuntrende. Noen unge mennesker maler hverandre i fjeset, detter i vannet, ruller rundt i gresset. To gutter spruter boksøl på sine medpassasjerer, viser pikken til en fisefin frue og havner i fyllearesten for dette. Klassepurk! Damen var jo fascist.

I en drabantbyleilighet sitter en ung mann og spiser spaghetti rett fra en hermetikkboks. Moren gomler sjokolade, faren knasker smertestillende. Huff, så triste liv. På diskoteket er det morsommere; negre og transvestitter og fulle damer. Temmelig aparte. Hvor ligger det diskoteket? Neste bilde; en mann blir lobotomert. Er det fordi han har private drag-parties i leiligheten sin? Mamma'n legger han inn på psykiatrisk institusjon. Det danses mye etter ABBA gjennom alle bildene. Ingenting er som "Dancing Queen"!

Så spises det rikelig; frokost og middag ved kjøkkenbordet, kaffe og snacks foran TV'n. Dette er gjenkjennelig. Mor og far som krangler - og elsker. Og av og til tar livet av hverandre. Vi er hele tiden i byen med det store hjertet, i Oslo. Jeg kjenner igjen gatene, parkene, drabantbyene og Nordmarka, men ikke diskotekene. Festene er ubeskrivelige! Mye alkohol og mange skandaler. En gang kaster vertinnen kalkun på gjestene mens hun blottes brystene og skriker "spis!". En mann stripper i en annen. Og rullestolbrukere kan også danse. Det er ikke så farlig hvilken farge du har på huden, eller om du foretrekker menn eller kvinner i senga. Eller unge gutter når du har passert 50 år.

Noen bilder er fæle; han som river opp blodårene ved å dra håndleddene over et knust vindu, han som får hovedpulsåren kuttet over ved kjønnsorganet. Og marerittene! Isblå, røyklagte bilder av kastreringer, kvelning og elektroshjokk. Nei, nå vil jeg ikke være med lengre! Men mye er vakkert; en ung familie på piknik, tango i friluft, elskov i sivet, lek i bølgene. Hmmm....

Når billedboka ble lukket, når jeg hadde sett 13 filmer på tre dager, var både jeg og kinomaskinist Arild Jørgensen på Norsk Filminstitutt temmelig utslitte.

Innledning

Wam og Vennerød har skapt et eget, lett gjenkjennelig univers i sine filmer.¹

Samtidig har de klart å skape en egen mytologi som går igjen fra film til film - et eget filmens univers.²

Wam & Vennerød.

Vammåvennerød. Kvalm og Vemmelig. Harm og Venneløs. Kald og Hemmelig. Varm og Vennlig. Rabulister, rebeller, bråkmakere...*Enfants terribles!* Knoll og Tott...

Dette er bare noen av de "kjælenavnene" de to filmskaperne Svend Wam og Petter Vennerød har blitt tildelt av pressen og "folkesnakket". Til sammen (og mest sammen) har de produsert 11 kortfilmer/dokumentarer og 15 spillefilmer i tidsrommet 1968 - 1993. Filmduoen står med dette som sin generasjons desidert mest produktive filmskaperne. De deler på manus -, regi - og produsentoppgavene, har medvirket som skuespillere i sine egne filmer, og tar selv hånd om distribusjonen. Deres kontroll over filmproduktene er følgelig nærmest total. Tematikken i filmene er først og fremst preget av en anarkistisk inspirert kritikk av det moderne norske samfunn, formidlet gjennom tildels kraftige virkemidler. Wam & Vennerød er to filmskaperne vi alle "elsker å hate". Mange mener de er selve in-begrepet på den "elendige norske filmen". Likevel har de klart å lage så mange filmer, og publikumsoppslutningen har jevnt over vært god. Filmkritikerne har (med noen hederlige unntak) kategorisk slaktet filmene deres. Wam & Vennerød har ofte svart på denne kritikken, og polemikken har til tider rast voldsomt i mediene omkring filmene deres. Wam & Vennerød er mer enn to kontroversielle filmskaperne - de er et *mediefenomen* det nå er på tide å vie en hovedfagsoppgave til.

Når jeg vel hadde bestemt meg for dette emnet, så startet jeg arbeidet med å søke etter tidligere arbeider gjort på mine studieobjekter. Og til min store overraskelse fant jeg egentlig ingenting! Det fantes noen korte tidsskriftsartikler og et par små øvelsesoppgaver fra landets distriktshøyskoler. Hvorfor har ingen skrevet noe av lengde eller tyngde om de to mest pro-

¹ Per Haddal i *Dagbladet* 13/3 - 92.

² Jon Iversen i *Z* nr.3/85.

duktive filmskaperne i vår samtid? Dette er kanskje subjektivt, men "svaret" fikk jeg etter som jeg begynte å prate med studenter, lærere og andre filmvitere om mitt prosjekt; "Skal du virkelig skrive en hovedoppgave om de drittfilmene der!!?" Jeg ble temmelig overrasket over alle de negative og følelsesladete reaksjonene jeg fikk. Folk fortalte villig vekk om sine "grusomme" opplevelser i møte med filmene. Dette tydelige *ubehaget* i møtet med filmtekstene pirret meg mer enn det avskrekket meg fra oppgaven, for man må spørre seg om hva det er de gjør som fremkaller denne effekten?

Den andre reaksjonene fra omgivelsene var også interessant. Når jeg var vel igang med mitt arbeide og hadde truffet dem et par ganger, fikk jeg spørsmål av typen "er det virkelig sant at....?". Sladderer, ryktene og mytene omkring filmduoen er sterke og hardnakkete. De er nærmest blitt et begrep, et tegn i den norske symbolverden som står for lite flatterende forestillinger som "paranoid", "hysterisk" og "naivt". Det har likevel til tider vært ganske slitsomt å måtte forsvare mitt valg av emne, og spesielt har spørsmålet om jeg nå skal gi Wam & Vennerøds filmer en "akademisk æresoppreisning" vært temmelig påtrengende. Dette er det selvsagt ikke snakk om, men jeg vil, i motsetning til veldig mange andre, ta Wam & Vennerød og deres filmforfatterskap på alvor.

Teoretiske posisjoner

Veldig mange spørsmål og problemstillinger melder seg når man velger et nesten utforsket område på det norske filmhistoriske kartet. Først og fremst må man velge seg et perspektiv og en hovedtyngde på arbeidet. Dernest må man se filmene fra et teoretisk ståsted. Robert C. Allen og Douglas Gomery har skissert opp fire hovedtyper av filmhistorie-skrivning; estetisk filmhistorie, sosial filmhistorie, teknologisk filmhistorie og økonomisk filmhistorie.³ Ideelt sett burde man favne over alle disse fire typologiene for å vise samspillet mellom filmen som kunstform, som et sosialt kultur-produkt, som et teknologisk apparat og som en vare på markedet.⁴ I praksis er dette selvsagt en umulighet med tanke på en hovedoppgaves foretrukne hundresiders format.

I Norge er filmvitenskapen svært ung som akademisk disiplin, og det meste som har vært skrevet om film i Norge har lagt seg på et sosiologisk eller økonomisk perspektiv. Internasjonalt derimot, har den estetiske filmforskningen vært dominert av regissørstudier siden auteurkritikkens gjennombrudd i Frankrike på 50-tallet. I auteurkritikkens første fase var hensikten å oppvurdere filmens status som en kunstform, og gi regissøren status som

³ Allen & Gomery *Film History - Theory and Practice*, 1985.

⁴ Gunnar Iversen "Om å studere en regissør - erfaringer med Erik Løchen" i *Levende Bilder* 1991:43.

kunstner. Regissørstudiene endret imidlertid karakter ganske raskt, fra de rene feiringer av en regissørpersonlighet, til heller "å avdekke de mer eller mindre åpne eller skjulte strukturelle sammenhengene i en regissørs verk".⁵ Rene regissørstudier ble etterhvert temmelig "gammeldags" og "elitistiske".

Likevel finnes det også i vår tid en mengde arbeider som tar utgangspunkt i en regissør og henter opp arven fra den historisk-biografiske metode. Som Ingrid Kristin Dokkas arbeide om Edith Carlmar (1993) Gunnar Iversens doktorgradsavhandling på Erik Løchen (1992), Erik Hedlings avhandling om Lindsay Anderson (1992), Christian Braad Thomsens bok om Fassbinder (1991) og Anne Jerslevs verk om David Lynch (1991). Disse "moderne" regissørstudier har likevel det til felles at de tar avstand fra den romantiske kunstnermyten, og prøver å unngå en kobling mellom liv og verk. Regissørpersonligheten blir én kontekst blant flere, for primært å forstå filmenes form og innhold. Som Anne Jerslev skriver i sin bok om David Lynch:

Den auteur jeg er interessert i at fastholde, er imidlertid ikke den geniale håndværker, der står bak kameraet, og som ideligt kjemper med grimme pengemenn. Jeg er ikke ude på først at bevise mesterskapet i, og dernæst at skrive historien om en stor instruktør. Derimod vil jeg fastholde et *univers* jeg synes er spennende.⁶

Jeg håper, i likhet med Jerslev, ha klart å fastholde dette helhetssyn gjennom denne oppgaven. Det er det samlede filmunivers jeg finner spennende. De biografiske og produksjonsmessige opplysningene er likevel ikke uten verdi for analysen. For eksempel er filmskapernes politiske meningsgrunnlag og de økonomiske rammebetingelsene for filmproduksjonen, i stor grad determinerende for filmens innhold og form.

Mitt teoretiske utgangspunkt er derfor auteurteoriens kritikerpraksis med vektlegging på filmenes stiltrekk, genretilknytning og tematiske innhold. Fordi auteurkritikken har sine klare begrensninger, har jeg forsøkt foreta et "kontekstuel løft" ut mot resepsjonen og filmenes forhold til sin egen samtid. På denne måten håper jeg å antyde nye perspektiver og utledninger av dette arbeidet.

⁵ Gunnar Iversen *Framtidsdrøm og filmlek*, 1992:8.

⁶ Anne Jerslev, *David Lynch i vore øjne*, 1991:17.

Problemstilling og metode

Den humanistiske metode går ut på å stille teksten spørsmål, sa engang Helge Rønning i en forelesning. Denne oppgaven er et resultat av en prosessuell, hermeneutisk metode der film-tekstene, kildene og teoriene hele tiden har blitt sett i lys av hverandre. Jeg vil i denne forbindelse sitere Ehn og Löfgren som i sin metodebok skriver:

Varje kulturanalytisk tolkning är en *skapelse* och som sådan produkt av en mängd olika faktorer: tänkande, läsning, personliga erfarenheter och intressen, subjektiva föreställningar och kulturell tillhörighet.⁷

Konsekvensene av dette må bli at min tolkning kun er én mulig tolkning, og at spørsmålene jeg stiller teksten blir den viktigste faktor for en prøving av tolkningene; det bør finnes en overensstemmelse mellom min fortolkning og den presenterte empiri.

Opgavens overordnede problemstilling er allerede langt på vei blitt antydnet: Hva er det som kjennetegner Wam & Vennerøds filmunivers? Begrepet 'filmunivers' dukket opp i forbindelse med gjennomlesningen av filmanmeldelsene, og gir hentydninger til at Wam & Vennerød opererer i ett eget "filmatisk verdensrom" og dermed skiller seg ut fra andre film-skapere. Da må neste spørsmål bli *hvordan* det er de skiller seg ut, hva det er som særpreger deres *stil*? Stil-begrepet vil stå helt sentralt i analysene, både metodisk og teoretisk. Et siste spørsmål vil være: Er Wam & Vennerød-filmene så unike, eller finnes det likhetspunkter til andre regissører og tradisjoner?

Avhandlingen ønsker å være et bidrag til den estetiske filmhistorie der filmene selv står i sentrum. Hva er det som kjennetegner Wam & Vennerøds filmunivers med hensyn til tematikk, narrasjon og stil? Hvilke typiske elementer dominerer deres filmspråk? Hvilke genre opererer de under? Deres særtrekk, uttrykk, stil og form - hva betyr dette for opplevelsen og forståelsen av filmene?

For å kunne besvare disse spørsmål er det likevel nødvendig, ikke å la filmene stå i *splendid isolation*, men også trekke inn Wam & Vennerøds uttalte kritiske prosjekt, deres rolle i den norske filmoffentligheten og kritikerstandens vurdering av deres filmiske prosjekt. Jeg spør derfor: Hvilken samfunnskritikk er det filmene formidler? Hva er deres rolle som medie-fenomen i offentligheten? Og hvordan har kritikere generelt mottatt og bedømt deres filmer, deres medie-offentlige rolle og kritiske prosjekt?

⁷ Ehn og Löfgren *Kulturanalys* 1982:105.

november 1993 i Mefistofilms lokaler. Den biografiske skissen er i det store og hele basert på de opplysningene mine studieobjekter gav meg. Jeg har latt dem selv tale, tillatt dem å gi sin versjon av sin egen virkelighet.

Intervjuene er strukturert på den måten at spørsmålene var sendt filmduoen på forhånd slik at de var forberedt på hva vi skulle snakke om. Siden godkjente de sine egne svar som jeg redigerte ned fra de fem båndene samtalene resulterte i. Båndene og det fullstendige intervjuet er deponert hos Norsk Filminstitutt.

Leserveiledning

Oppgaven er strukturert i fem kapitler. Jeg starter opp med den nødvendige bakgrunnsinformasjon der jeg presenterer filmskaperne, deres filmselskap og filmografi. Dette vil utlede i en redegjørelse av de tematiske linjer i deres filmforfatterskap, og filmenes plassering i forhold til det norske filmlandskap.

Del to er viet de teoretiske innfallsvinkler hvor jeg ser på auteurperspektivet og stilbegrepet. Videre vil jeg se på de stilistiske virkemidler med hovedvekt på begrepet *eksess*. Dette skal deretter knyttes direkte opp mot de to genrene filmene kan behandles som, *melodramaet* og *satiren*, eller mer presist *karnevalet*.

Deretter følger oppgavens analyse av Trilogien. De teoretiske perspektivene skal her knyttes til analysematerialet. Også korte innholdsreferater, produksjonsopplysninger og mottagelse er tatt med før fortolkningene blir presentert.

Det fjerde kapittel vil se på hovedlinjene i filmenes overordnede budskap, Wam & Vennerøds kritiske prosjekt. Her vil også andre filmkritikere slippe til med sine analyser av filmduoens visjoner. Til sist vil Wam & Vennerøds offentlige rolle i den norsk mediedebatten bli belyst gjennom en case-study av rabalderet rundt deres seneste film *Lakki*.

Mitt ønske med dette arbeidet er å gi den første, brede og noenlunde samlende framstilling av Wam & Vennerøds filmiske univers. Målet har vært å gi et bidrag til en bit av den uskrevne norske filmhistorien. Slik håper jeg også oppgaven kan danne bakgrunn for senere arbeider omkring den norske filmen generelt, og Wam & Vennerød spesielt.

Kapittel 1

Wam & Vennerød - en presentasjon

Wam & Vennerød er et dobbeltindivid. Svend Wam med mykt kunstnerhår er følsom og engasjert. Petter Vennerød med stram hestehale er systematisk perfektjonist. Slik ser de hverandre. Vevet sammen og adskilt som sort og hvitt.⁸

Svend Wam og Petter Vennerød traff hverandre på premiefesten på *Mors Hus* (regi Per Blom) 15. august 1974. Wam holdt på med manusutviklingen til *Lasse & Geir*, og trengte en regiassistent. Vennerød hadde fått gode attester fra arbeidsgivere som Oddvar Bull Tuhus (*Streik!*, 1975) og Anja Breien (*Hustruer*, 1975), for sin jobb som regiassistent på de to filmene. Wam gav Vennerød B-regien på *Lasse & Geir* - og slik begynte et samarbeid som hittil har resultert i 13 spillefilmer og to kortfilmer.

Det finnes ikke så mange eksempler fra filmhistorien hvor to mennesker har gått i parskap, og laget så mange filmer sammen. De italienske brødrene Vittorio og Paolo Taviani er et eksempel, det svenske filmparet Hasse & Tage ett annet. Stokkes ord i innledningen til dette kapitlet går antagelig rett inn til beinet; Wam & Vennerød har utfylt hverandre. Wam har trengt Vennerøds kyndige overblikk over, og erfaring med, det totale filmmaskineri. Hans produksjonstalent. Vennerød har trengt Wams kunstneriske temperament og utålmodige viljestyrke. Og de har stått last og brast med hverandre når filmkritikerne har brukt slakterkniven mot produktene deres.

BIOGRAFISK SKISSE

Fordi jeg fastholder et auteurperspektiv, fordi Wam & Vennerød er interessante som medie-fenomen, og ikke minst fordi jeg prøver å gripe fatt i et helhetssyn på deres verker ved å si noe om et samlet filmunivers, faller det naturlig å gripe fatt i filmduoen's biografi. Gunnar

⁸ Olga Stokke "En tvehodet urokråke", portrettintervju i *Aftenposten* 21.03.92.

Iversen skriver: "Filmtekstene bør ses i forhold til ulike kontekster, og regissørpersonligheten blir én kontekst blant flere".⁹

Svend Wam

Svend Svendsen er født 5. mai 1946 og vokste opp like utenfor det idylliske tettstedet Son. Da foreldrene skilte seg tok han etternavnet Wam, en forkortelse av morens pikenavn Wamnes. Foreldrene drev vekselbruk med fiske, handel og jordbruk. Wam forteller at foreldrene hadde en stor grad av frihet i sitt virke: "Jeg vokste opp uten at mine foreldre hadde vekkerklokka på. Dessuten har jeg taterblod i årene fra begge sider, uten at det er så veldig offisielt innad i familien. Men jeg kjenner dette blodet i mitt temperament".¹⁰ Etter ett og et halvt år på gymnaset kuttet Wam ut skolen og flyttet til Oslo i 1964 med det mål for øyet å bli fotograf. Åtte måneder senere flyttet han til Stockholm der han begynte på Fotoskolan. Siden fortsatte han sin utdanning ved Den Svenske Dokumentärfilmskolan under ledelse av Christer Strömholm som hadde en betydelig innflytelse på den unge Wam både faglig og menneskelig:

Jeg hadde en enorm flaks som kom til Christer Strömholm. Det var et fenomenalt menneske jeg her fikk møte. Han hadde en livserfaring og et menneskesyn og en følelse av en helhet som var helt formidabel. Og han bare øste dette ut av seg, sin kunnskap om kunsten og livet. Jeg fikk tifold igjen for "flukten" til Sverige - ikke bare rent faglig.¹¹

Også den kjente svenske filmregissør, journalist, romanforfatter og filmkritiker Bo Widerberg var tilknyttet skolen som lærer. Sommeren 1967 drar Wam tilbake til Oslo på ferie. Da lager han sammen med Fred Gundersen (senere Sassebo) og Tormod E. Eitrheim en helafstens spillefilm, *Lek*, med leid 16mm kamera og oppsparte lommepenger. Filmen kom opp på kino, og hadde premiere på Scala kino i Oslo 29. april 1968. Den omhandler en gruppe tyveåringer som ikke helt vil slippe taket i barndommens lekenhet. Filmene er også en lek med kameraet, med de filmiske muligheter, med mennesker og naturen, og er løst sammensatt av en rekke episoder. Wam blir lettere brydd når man konfronterer ham med denne ungdommelige bedriften, men den illustrerer klart hans pågangsmot og tro på egne evner. Ikke alle

⁹ Iversen Op.cit:9.

¹⁰ Den biografiske skissen er utarbeidet på bakgrunn av intervjuer med filmskaperne. Sitatene i dette avsnittet er hentet fra egne intervjuer med dem. Se forøvrig appendixet.

¹¹ Christer Strömholm er en av Sveriges mest kjente fotografer og har laget flere fotobøker. Internasjonalt gjorde han seg bemerket med en fotoserie fra Paris der motivene er prostituerte transvestitter. Han har også jobbet som filmfotograf, men er mest kjent for sine stills-bilder.

ville turt å besøke daværende kinodirektør Engh i Oslo Kinomatografer med et eksperimentelt elev-arbeid under armen!

Etter tre års fullførte studier arbeidet Wam i et år som skuespiller og regiassistent ved Kungliga Dramatiske Teatern i Stockholm. I 1969 flyttet Wam tilbake til Oslo og etablerte seg raskt som en hyppig brukt stills-fotograf i det norske filmmiljøet. Wams foto av skuespilleren Tom Courtenay fra filmen *En dag i Ivan Denisovitsj' liv* (Regi Casper Wrede, 1970), havnet på forsiden av *Time Magazine*. Wam hadde også en separatutstilling av sine fotografier på Kunstnerforeningen. Men stills-fotografering var ikke nok for Wam, han ville selv regissere. I 1970 lager han dokumentarfilmen *Rekruttskolen* og i 1971 *Skolegården* på oppdrag fra NRK, den siste ble for sterk kost for oppdragsgiverne og dermed ikke vist på fjernsynet. Dette skulle vise seg å bli skjebnen for flere av Wams - og senere Wam & Vennerøds - dokumentarfilmer, noe jeg kommer tilbake til i neste underkapittel.

I 1973 gjør Wam sin debut som spillefilmregissør; *Fem døgn i august* het filmen som hadde premiere 24. januar, og som fikk en god mottagelse både blant kritikere og publikum. Men filminnspillingen kostet ham mye. Han sier selv han var for ung til å håndtere det voldsomme apparatet en filminnspilling er, det slet han helt ut. Etter dette "bodde" han på Club7 i tre år der han "lærte å leve igjen" som tilhørende teaterkretsen rundt Sossen Krohg og Scene7.¹²

Petter Vennerød

Petter Vennerød er født 25. september 1948 i Oslo. I motsetning til Wam vokste Vennerød opp i et filmmiljø. Faren het Øyvind Vennerød (1919 - 1991) og var på 50 -og 60-tallet en av Norges mest kjente og populære spillefilmregissører med suksesser som *Støv på hjernen* (1959) og *Alle tiders kupp* (1964) på samvittigheten.¹³ Moren Anne Vennerød var innspilningsleder på sin manns filmer, og har også vært økonomisjef på mange av sin sønns.

Familien bodde i Fredrik Stangs gate 41, og en dag ble bakgårdens andedam omgjort til Frogner kino. Småungene i gården fikk fort tak i en brannstige som de klatret opp på for å høre lydene fra kinoen. "Det var en fortryllelse, akkurat som det blir skildret i *Cinema Paradiso*", forteller Vennerød. Om å vokse opp i et filmmiljø sier Vennerød dette:

¹² Jeg kommer tilbake til Club7 og miljøet på syttitallet nedenunder.

¹³ For en oversikt over Øyvind Vennerøds mest populære filmer, se Tone M. Grenness

"Lambertseterkomediene" i *Levende Bilder* nr. 3/1992.

Jeg har nå risset opp en kort biografi, og skal gå over til å se på noen faktorer som har preget filmduoen's liv og virke sterkt; deres anarkistiske grunnholdning, erfaringen med teatret og miljøet rundt Club7.

Nittensøttiårene i Norge var grovt sett delt inn i to leire; AKP-ml'erne og "de konservative" som bestod både av de borgerlige og sosialdemokratene. Mellom dette fantes det ingen rom. AKP'erne okkuperte og dominerte store deler av landets intelligentsia, kulturliv og universiteter. Dette er en viktig kontekst når man skal forstå Wam & Vennerøds kritikk av staten og den dogmatiske marxismen. Anarkismen ble for dem et politisk og kunstnerisk fristed.

Med anarkisme som ideologi

"Et samfunn er sunt bare i den grad det viser anarkistiske trekk", sa Jens Bjørneboe.¹⁷ I dette ligger også Wam & Vennerøds politiske filosofi. En dyptgående analyse av deres filmunivers må nødvendigvis forholde seg til deres anarkistiske grunnholdning. Hva består denne av? Anarkismen er i sin grunnleggende betydning en seriøs samfunnsfilosofi, som først og fremst har utviklet sin ideologi som en kritikk mot staten. Den populistiske betydningen av begrepet "anarki" er derimot "sosial uorden". Mot dette framsatte anarkistene slagordet "Anarki eller Kaos" for å poengtere at først de forskjellige individers frie forening skaper en virkelig orden og sammenheng i et samfunn.¹⁸ Wam & Vennerøds anarkisme er først og fremst preget av, både en *opposisjon* til statsmakten og den sosialdemokratiske velferdsmodellen, samt er en sterk motsetning til datidens AKP'ere. Opprøret har et samfunnsmessig og konkret grunnlag i søttiårenes politiske klima. Dette er viktig å ha klart for seg når man betrakter filmene - deres anarkistiske talerør.

Svend Wam forklarer sin anarkistiske oppvåkning slik:

Jeg bodde i Son som alltid har vært stappfull av kunstnere, av anarkister og "galninger". Dette er en del av min barndoms mytologi. Det var bare å plukke de impulsene som lå der fra gammelt av. Jeg prøvde meg jo både i Unge Høyre og AUF, men fant meg ikke til rette. Det krevde en innordning i en organisasjon som ikke passet meg. Jeg har helt fra barnsben av fått en anarkistisk "input", og dessuten kjenner jeg tateren i meg; tjoringen sitter løst.¹⁹

¹⁷ Sitatet er hentet fra *Pax Leksikon*, Oslo 1978.

¹⁸ *Politikens Filosofileksikon* 1983:18.

¹⁹ Opplysningene og sitatene i hele dette kapittelet kommer fra mitt intervju med W&V gjort 9. november 1993, hvis ikke annet er oppgitt.

Petter Vennerøds oppvekst i et kunstnermiljø var også "frihetlig under ansvar". "Mine foreldre var blå anarkister", forteller Vennerød, "de ønsket ikke å være ansatt noe sted, og skapte sin egen arbeidsplass for seg selv og sine nærmeste". For øvrig forteller Vennerød at erfarin-gen med Oddvar Bull Tuhus' film *Streik!* (1975), som han oppfatter som "en ML-film om ML-bevegelsen laget innenfor en sosialdemokratisk form", virkelig gav ham en "anarkistisk skolering".

Begge oppgir Jens Bjørneboes forfatterskap og virke som det som virkelig gav støtet til deres politiske livsfilosofi. Som 17-18 åringer leste Wam *Jonas* (1955) og Vennerød *Under en hårdere himmel* (1957) - bøker som gjorde et sterkt inntrykk og etterlot en varig beundring for Bjørneboe. Det må derfor ha vært en stor dag når Bjørneboe etter å ha sett *Lasse og Geir* ringte dem for å uttrykke sin glede over filmen, trass i at han "slett ikke var edru". Vennerød hadde også samtaler med Bjørneboe om å filmatisere sin ungdoms store leseropp-levelse *Under en hårdere himmel*, som handler om det norske rettsoppgjøret etter krigen: "Vi var skjønt enige om hvordan filmen skulle starte, med den enorme og jublende gleden over freden, og hvor galt det gikk senere. Men det ble aldri noe av, temaet var for betent".

Senere kom Emma Goldmans selvbiografi *Living my life* (1970, norsk utgave 1978) og befestet troen på anarkismen:

Med Goldmans selvbiografi ble man også kjent med Aleksander Berkman, med deres kjærlighets-historie, og med hvordan anarkistene i Russland ble fordrevet under revolusjonen. Og ikke minst hvordan Jean Paul Sartre løy og bedro hele den franske intelligentsiaen. Sartre var en enormt sentral figur i det intellektuelle Europa. Han var jo i Sovjet i de første kritiske årene, kom tilbake til Paris og fortalte at alt var i den skjønneste orden! Når vi skjønte det sviket... dette var år da vi virkelig ble bevisstgjorte anarkister. I og med Emma Goldmans biografi skilte anarkistene og kommunistene absolutt lag. Men bl.a. på grunn av Sartre havnet likevel den store majoritet av Europas progressive intelligentsia som dogmatiske marxister istedenfor å søke den frihetlige tanke. Sartre svek hele det sovjetiske folk - og Europa.

Denne uttalelsen er meningsbærende på to plan; den viser deres sterke engasjement i anar-kismen som ideologi, men gir også en pekepinn om deres *egen* dogmatisme i fortolkningen av denne. At Sartre var en dogmatisk marxist som svek hele Europa, er en påstand man absolutt kan diskutere. Sartre står først og fremst som en radikal frihetsfilosof, som gjorde et opprør med stalinismen.

Samtidig med utgivelsen av Goldmans selvbiografi dannes det av en gruppe intellektuelle i Vest-Tyskland en venstreorientert bygerilja, Rote Armee Fraktion, mest kjent som "Baader-

Meinhof banden". Jens Bjørneboes forsvar og identifikasjon med terroristgruppen er velkjent, likeså at han "hengte seg i sin egen stue etter å ha hørt på morgen-nyhetene at Ulrike Meinhof hadde gjort det samme i Stammheim-fengslet. Neppe noen tilfeldighet."²⁰

Man kunne jo ikke si at vi var Baader-Meinhof sympatisør for det betydde overvåkelse dag og natt, men hele vår omgangskrets, hele vår gjeng, hadde en dyp forståelse for hvorfor det ble som det ble i Tyskland. Og vi identifiserte oss i en mild grad med gruppas desperasjon, galskapen ved det de gjorde. Vi skjønnte hvorfor de ble gærne. Vi ble terrorister på vår måte, meningsterrorister i vårt medium. Og vi gjorde resten av landet delaktig i vår nye kunnskap og erkjennelse.

For Wam & Vennerød er anarkisme likevel ikke bombekasting og terrorisme. I filmen *Hvem har bestemt...?* står en plakate med mottoet "Leve et solfylt og fredelig anarki". De innrømmer uten problemer det naive håpet i dette, og mener det ligger på samme plan som en personlig religiøs tro: "Anarkismen hevder at livet er skjønt, livet er godt, livet er vakkert. Livet er fullt av dufter, smak, sanselighet, opplevelser, erotikk, av syn og klanger. Guds skaperverk er vidunderlig og i utgangspunktet tilgjengelig for alle". God anarkisme for Wam & Vennerød, er også å "opponere mot den dagsorden de store mediebedriftene setter for menneskenes liv".

Med "hele vår omgangskrets og gjeng" sikter Wam & Vennerød først og fremst til en gruppe mennesker de kom i kontakt med i 1975. Da hadde en nystartet fri teatergruppe sin første forestilling på Henie Onstad sentret i Bærum. Gruppens navn var Perleporten, startet av Karl Hoff, Birgit Christensen og Cathrine Telle, og forestillingen het *Faren satt på første benk og mora satt på annen, og Knoll og Tott på galleriet og lo som bare faen*. "Vi elsket dem fra første stund" sier Wam. De to var aldri direkte tilknyttet gruppen som medvirkende, men gruppens medlemmer har senere hatt ulike funksjoner i Wam & Vennerøds filmer. Først og fremst var de "verdens beste venner" og meningsfeller innen politikken. Gruppens kunstneriske og politiske prosjekt var å: "Filleriste borgerskapet og det begynnende selvtilfredse sosialdemokratiet. De så på seg selv som vektere, som oppviglere og som flammekastere".

Perleporten, Gateavisa i Hjelmsgata og Mefistofilm var tilsammen de fora, som i Norge på syttitallet prøvde å være et anarkistisk alternativ til sosialdemokratene og de borgerlige på den ene siden, og AKP'erne på den andre. De hadde også enkelte aksjoner. Første mai 1975 stilte 15-20 anarkister seg opp langs togtruten og danset cancan mens de sang *Internasjonalen*, med regnbuehær og svarte flagg. Denne scenen ble i 1978 brukt i filmen *Hvem har*

²⁰ Niels Chr. Geelmuyden *Kjempers ødeland*, 1993:135. Geelmuyden legger forøvrig til: "Kulturskaperne er i Norge alltid blitt ansett som terrorister, og blitt behandlet derefter".

bestemt...?. Det var på den tiden en åpen "krig" mellom Oslos anarkister og AKP-m-l'erne. Wam & Vennerød hevder bestemt at dette har skadet dem fordi datidens AKP'ere etterhvert gikk inn i sosialdemokratiske maktposisjoner: "Hadde det virkelig blitt revolusjon hadde vi vært de første til å dingle. "Alle" var der og alle kunne se oss. At det var noen som bestemte seg for å ta kvælsilda på Wam & Vennerød allerede den gang er helt opplagt".

Ett år senere gikk de til aksjon mot Nationalteatret.²¹ Våren 1976 tok Bjørneboe sitt eget liv. Før året var omme satte Nationalteatret opp ett potpurri over Bjørneboes tekster, iscenesatt av Magne Bleness. Dette var "likskjending" for Bjørneboes disipler. De kjøpte billetter til forestillingen, lot den spille seg godt inn i første akt, før en representant reiste seg opp, blåste i en fløyte og leste opp et manifest. Vennerød forklarer deres motivasjon for å stanse forestillingen slik:

Bjørneboe hadde i mange år forsøkt å få sin dramatikk satt opp på teatrene i Oslo, særlig Nationalteatret. Han var interessert i å bli tilsluttet teatrene som dramatiker, men dette hadde de nektet ham. Det øyeblikket han døde, sammenrasket de en masse småtetter og lagde sin egen dramatikk av hans ideer. Hadde han vært en hyllet dramatiker ville en slik forestilling enda gått an, men dette var et menneske man hadde vært med på å holde nede. Derfor gjorde vi dette. Dette var også innholdet i den talen vi holdt under forestillingen.

Etter å ha lest opp talen oppfordret de samtlige av tilskuerne som delte deres oppfatning om å følge dem ut av teatret, syv-åtte mennesker fulgte dem til Grand Hotell der de feiret aksjonen med store mengder billig rødvin.

Kunstnerfolkets varmestue

Club7 ble startet av Atila Horvath og Odd Schou i 1963. Etter noen omflakkende år fikk klubben permanent lokale i Konserthusets D-blokk i Vika i 1971. Club7 ble et ukonvensjonelt møtested for ukonvensjonelle voksne. Det var først og fremst et kulturelt møtested, ikke en politisk kamplass. På programmet sto "jazz and poetry", visesang og eksperimentelt teater. Klubben hadde egen avis, drev en liten filmklubb, hadde bibliotek og galleri samt diverse arrangementer for barn. Det ideologiske program var at "på Club7 kan man bære sin hatt som man vil, så lenge man også lar andre gjøre det".²²

²¹ Aksjoner mot teaterforestillinger har historiske tråder bakover til Wergelands pipekonserter mot det danskspråklige teater i Norge og Christiania-bohemens aksjoner på slutten av 1800-tallet. I 1981 satte Nationalteatret opp Ibsens *Brand* under regi av Stein Winge, der han la inn et teateropprør i stykket.

²² Kilde: *Pax Leksikon* bind II, 1981:25-26.

Club7 var først og fremst Svend Wams "andre hjem" på midten av syttitallet. Han tilhørte klubbens indre krets som Atilla Horvath uttrykker det, de som bodde, spiste, jobbet og elsket der.²³ Petter Vennerød var senere sporadisk innom, men da som en hvilken som helst annen gjest. En av grunnene til at Club7 var "forbudt område" for ham i de tidligste tider, var farens film *Himmel og Helvete*, der filmens "Club13" uten tvil var synonymt med Club7.²⁴

Wam regisserte to teaterstykker på Scene7; *Intermezzo i evigheten* om Billy the Kid og Jean Harlow som møtes i himmelen, og *Den hvite horen*, et stykke om Marilyn Monroe.²⁵ Disse stykkene gikk et par år på Scene7 og var storslåtte suksesser for det lille friteatret. De to teaterforestillingerne var ikke politiske, men tvert imot "dekadente, fabulerende, uansvarlige, luksuriøse, merkelige og humoristiske". Scenen i *Intermezzo* var bekledd med høyrød og kongeblå fløyel, scenegulvet besto av speil, på glassbordet fantes gule roser og krystallglass og Scene7's sjef Sossen Krohg spilte selv Jean Harlow, Helge Jordal var hennes motspiller. Mange kunstnere og kulturbyråkrater fikk sitt springbrett på Club7, og det var der Wam fant sin "leading lady", Jorunn Kjellsby.

Club7 ble slått konkurs i 1985. På begynnelsen av 80-tallet overtok AKP'erne fagforeningen, og Horvath sier det slik: "Kunsten kan ikke styres av en beinhard fagforening". Husleien steg mange hundre prosent, frikortene forsvant, folk ble dårlig mottatt i døra, og kunstnerne forlot sin varmetue. I dag har Club7-navnet nærmest en nostalgisk mytologi knyttet til seg, men er likefullt en modell for hvordan man bygger opp kultursteder rundt omkring i landet.

Teatererfaringen

Jeg opplever ikke at det er teateret som sådan som har farget våre filmer, at det er derfor vi legger inn et teaterstykke eller en revyopptreden. Det jeg opplever som linken mellom oss og teateret er det litterære innholdet som finnes i alt godt teater, og som også finnes i våre filmer.²⁶

²³ Telefonintervju med Atilla Horvath, 23. november 1993.

²⁴ Premiere 28. august 1969. Filmen handler om to ungdommer som forsøker seg på cannabis, har et intermezzo på Club13 som drives av sydlendingen Zatek (Club7 ble drevet av ungaren Atilla Horvath), før de ender blandt narkovrak i København. Filmen er regnet som den norske filmhistoriens kanskje største kalkun.

²⁵ Wam husker ikke helt eksakte årstall eller forfatterens navn her, og jeg har heller ikke klart å finne ut av dette. Men 1973 - 75 er tidsrommet vi nå befinner oss i, og det første stykket var skrevet av en poet med kunstnernavnet "The Bearded".

²⁶ Petter Vennerød, eget intervju 9. november 1993.

Svend Wam jobbet ett år på Dramaten i Stockholm som regiassistent og skuespiller, og han virket som teater-regissør ved Scene7. Parallelt med Wams teaterarbeid på Club7, drev Petter Vennerød en fri, omreisende teatergruppe på Lillestrøm, Romerike Teatergruppe. De skrev, regisserte og spilte egne revyer, samt stykker som *Anne Franks dagbok* og Pär Lagerkvists *Himmelens hemmelighet*, som de bl.a. framførte ved Ullersmo landsfengsel. I 1976 hadde Vennerød også regiansvaret for årets Fagerborgrevy som resulterte i kortfilmen *Parkradehysen*.

Vennskapet med teatergruppe Perleporten har også satt sine spor. Gruppens anti-aristoteliske teaterstil har i stor grad preget filmduoen sine filmer, spesielt de fire første. I Aristoteles lære om teatret (ca 300 f.Kr.) settes tragedien og komedien opp som dramatikkenes to grunnformer. I begge formene gjelder regelen om en begynnelse, et klimaks og en avrundning. Tragedien starter i lykke og ender i ulykke, komedien det omvendte. Tragedien er en avsluttende, alvorlig handling som ved å vekke tilskuerens frykt og medlidenhet skal føre til en renselse. Dramaet skal få sin forløsning på scenen. Det anti-aristoteliske teater er sterkt knyttet til Bertolt Brecht, som utviklet sin teaterteori som et motstykke til den naturalistiske, aristoteliske modell. Dramaets konflikter skulle ikke føre til en renselse via en scenisk forløsning, men tvert imot bringes med hjem, ut på gatene, inn i samfunnet. Teatrets formproblemer er derfor politiske problemer. Likhetspunktene mellom Wam & Vennerød og Brechts episke teater er ikke direkte overførbart. Likevel benytter filmduoen seg av en "Brecht-sk" rett-frem fortellende dramaturgi, de lar ofte scenografien bevisst framstå som kulisser, og de lar overdrivelser og brudd framstå som en underliggjørende effekt.

Årene 1973 til 1976 var, som det fremgår, noen svært viktige år for Wam & Vennerød. De er i midten av tyveårene, de jobber vekselvis med teater, film, foto og politikk. De er ikke kjendiser på noen måte, men "kjente nok til at det ble tilbudt en del fri sex" som Vennerød med smil i stemmen betrodde i et av intervjuene. De skrev avisinnlegg, de hadde fester og aksjoner. Men etter *Lasse og Geir* i 1976 ble all deres konsentrasjon sentrert rundt spillefilmproduksjonen. "Vi hadde ingenting imot å drive "vekselbruk" i de årene der alt bare boblet, men etterhvert ble vi stengt ute fra teaterarbeidet. Det ble naturlig for oss å slutte med både teater og kortfilm/dokumentarfilm på samme tid. Det som egentlig skal være det vanskeligste ble det letteste; spillefilmen var det eneste som lot seg gjøre for oss etterhvert".

Etter 1976 jobbet Wam & Vennerød kun med egne spillefilmer med unntak av en kortfilm, *Bildød* som kom i 1978.

MEFISTOFILM A.S

Per Haddal skriver: "Det ble Filmkritikerprisen²⁷ for anarkisten Wam som slo seg sammen med det effektive produksjonstalentet Vennerød om å skape Mefistofilm, navnevalget var programatisk"²⁸. Mefistofilm a.s ble stiftet 17. desember 1976. Motivasjonen for dette var etter egne opplysninger et ønske om økonomisk og kunstnerisk uavhengighet. De ville skape sin egen arbeidsplass. Som Vennerød sier så sto det dårlig til med norsk film på den tiden. Det var stort sett kun Olsenbande-filmene som trakk et stort publikum.²⁹ De ville derfor ikke assosieres med "norsk film", men stå for noe eget. Man kan jo også tenke seg muligheten av at de aldri ville fått innpass i den etablerte norske filmbransjen som regissører, og derfor dannet sitt eget selskap.

Navnevalget var, som Haddal så riktig påpeker, programatisk. De ønsket seg et firmanavn som var betydningsbærende i langt større grad enn f.eks. ABC-film, Elan-film eller Team-film. Dagbladet intervjuer dem 12. mars 1977 under tittelen "Med djevelen bak kameraet":

- Vi har dannet selskapet Mefistofilm, sier de to med mildt satanistiske smil. Man forbauses ikke. Det er utvilsomt noe diabolsk over de to filmfolkene. Begge er solid utstyrt med ravnsvart hår og skjegg som skjuler eventuelle horn. Filmene deres tyder likevel på at hornene er der - og de er skarpe!

Begrepet 'diabolsk' skulle for øvrig bli en glose man ofte brukte om filmduoen etter dette intervjuet, noe Wam & Vennerød ikke har hatt så mye imot. Som de sier i det samme intervjuet så; "står den lille djevelen i oss alle for noe godt, noe konstruktivt, evnen til å reagere". Wam uttalte videre at: "Hver gang du merker at du har en faen i deg, er når du bryter en av de normene den kristne tradisjonen har pådyttet oss og vil at vi skal ha dårlig samvittighet for at vi bryter".³⁰ Denne innstillingen har ikke forandret seg nevneverdig hos de to anarkistene siden 1977. De har også sagt følgende om navnevalget:

Det har vært et godt navn for oss i alle år fordi det til en viss grad beskriver innholdet i filmene våre (...) Mefistofeles kom til verden med synden og lettskapen, men også med sanseligheten, innsikten, opplevelsesinstinktet og kunnskapen. Livskunnskapen. Den kunnskapen man ikke finner i bøkene.³¹

²⁷ Svend Wam fikk Filmkritikerprisen i 1976 for *Lasse og Geir*.

²⁸ Haddal i Evensmo, *ibid*.

²⁹ Se oversikter over billettinntekter ved norske filmer, f.eks, *Film & Kino's* årbøker 1987-93.

³⁰ *Dagbladet* 12.03.77.

³¹ Intervju gjort 24. og 25. august 1993.

Før dannelsen av Mefistofilm hadde Wam & Vennerød også laget kortfilmer, hver for seg og sammen. Wam regisserte den høyst kontroversielle *Tango Industri* i 1974 og *Christian 5 år* i 1975, Vennerød kortfilmene *Parkradehypsen*, *Hvor menn møtes* (NRK, "Filmra") og *Hvem har bestemt at vi skal høre på den musikken da...?*, alle fra 1976. *Tango Industri* omhandlet forurensnings-problematikken i Grenlandsområdet og vakte betydelig debatt og oppsikt. Wam fikk stemplet "rabulist" allerede den gang.

I 1975 produserer Wam & Vennerød sammen, på oppdrag fra NRK, men under Mefistofilm-vignetten, dokumentarfilmen *Oljeeventyret*. Filmen er en 36 minutters kritisk rapport fra Stavanger der omveltningene i lokalsamfunnet, arbeidsforholdene i Nordsjøen, pendling, avfolkning og ulykkesfrekvens blir skildret. Den ble aldri vist på NRK. "Usaklig" var begrunnelsen, "en sammenrasking av tilfeldige mennesker og en særdeles krass bruk av musikk og lydeffekter"³². I Dagbladet ble filmduoen kraftig tatt i forsvar over flere artikler i november 1976. Thor Ellingsen framholdt blant annet at "Kvalitativt-formelt ligger *Oljeeventyret* et par-tre sjømil foran mye av det NRK jevnt viser oss fra Nordsjøen (...) I holdningen til det den viser er filmen subjektiv - den *tar stilling*. Men man skal få vanskeligheter med å gripe den i å jukse med sine *fakta*."³³ I 1978 lager de sammen en siste kortfilm med den megetsigende tittelen *Bildød*. Wam & Vennerød har altså helt fra begynnelsen av sin filmkarriere *tatt stilling*, og stått for sine meningers mot - uansett hvor negativt kritikken har rammet dem.

Innad i det norske filmmiljøet regnes Wam & Vennerød som bransjens kanskje mest profesjonelle produsenter, med et svært avklart forhold til hva som er mulig og hva som er umulig å gjøre her til lands. Økonomisk har Mefistofilm fått det til å gå rundt og vel så det, noe journalister og folkemeningen ofte har stusset over. "De får jo penger til alt" er omkvedet. Faktum er at Wam & Vennerød alltid overholder de formelle krav ovenfor riksrevisjonen og den statlige støtteordningen. De har lært seg formatet og kjenner reglene for produksjonsstøtte. Det skal legges til at de likevel har fått avslag på 30 av 40 søknader om statsstøtte. Dette sier for øvrig mye om deres arbeidskapasitet.³⁴

Man kan kanskje trekke paralleller til film-ekteparet Edith og Otto Carlmar som også eide sitt eget private produksjonsselskap, og som i sin holdning til film ble stemplet som kom-

³² Intervju med fungerende leder av NRK's opplysningssjef Ole Christian Lagesen som stoppet visningen, *Dagbladet*, 6. november 1976.

³³ Ellingsen i *Dagbladet*, 6. november 1976.

³⁴ Opplysningene er dobbeltsjekkert med Hans Morten Wærp som forsker på den statlige støtteordningen i norsk spillefilmproduksjon. Oppgaven vil bli levert som hovedoppgave ved IMK i 1994.

mersielle. Otto Carlmars tre "ikke'r" - ikke lage kostymedramaer, ikke ta opp eksteriør utenfor Oslo og ikke lage film om bønder og fiskere, gjelder i stor grad også for Wam & Vennerød.³⁵ Mefistofilms programprofil har alltid vært å produsere billig, 20 - 30 % under gjennomsnittet, og samtidig trekke et stort publikum. Wam & Vennerød har alltid satset sin egenkapital så høyt at de har måttet få et stort publikum for å overleve. Som regel har dette gått bra. Mefistofilm har også satset kapital på andre filmprosjekter. Det ferskeste eksemplet er den svenske, kritikerroste filmen *Min stora, tjocka far* som i skrivende stund går på norske kinoer.

I 1985 ble de tildelt Aamotstatuetten for "lang og tro tjeneste" generelt, og *Adjø solidaritet* spesielt. I tildelingstalen til komitéformann Adèle Lerche ble faktorer som "pågangsmot, dristighet og uavhengighet" vektlagt, samt det faktum at de "Før fylte 40 år har laget 10 originalmanuskripter, og hatt såvel produksjonsansvar som regionsvar i alle ti filmene".³⁶

Mefistofilms filmografi

Den franske filmregissøren Jean Renoir har en gang sagt at alle filmskapere lager den samme filmen flere ganger. I Wam & Vennerøds tilfelle gjelder dette i høyeste grad. Filmene deres har påfallende mange likhetstrekk, de danner en forbausende helhet når man ser dem under ett. Dette gjelder for såvel stilen, tematikken, personene som befolker filmene og location. Et svært viktig fellestrekk er at de alle er *samtidsfilmer*. Skal man likevel prøve å gruppere filmene deres, vil man finne at produksjonen kan deles i fire kategorier. De tre første 70-talls filmene *Lasse & Geir* (1976)³⁷, *Det tause flertall* (1977) og *Hvem har bestemt..?* (1978), kan man sette merkelappen tilstands-rapporter på. De er alle tatt opp på 16mm film, og gir derved en følelse av dokumentarisk grovhet i billedspråket. De framstiller subjektive fakta -og stemningsrapporter fra storby-Norge i en uvøren og slentrende form. For samtidspublikumet gav nok filmene en påtakelig her-og-nå-følelse, mens de for dagens tilskuere kan fungere godt som tolkninger av det norske 70-talls samfunnet.

Med deres neste film, *Svartere enn natten* (1979) gikk de over til 35mm film, og med denne filmen og den neste, *Liv & Død* (1980), inntar de 80-årene med å lage samlivs-dramaer. I denne gruppen kan man også plassere den senere *Hotel St. Pauli* (1988) og delvis den noe avvikende *Leve sitt liv* (1982). Disse filmene har større innbyrdes ulikheter enn den første

³⁵ Se Ingrid K. Dokka *Edith Carlmar - Norsk films førstekvinne*, 1993:38.

³⁶ Talen er trykket i *Film & Kino* nr.6/1985.

³⁷ Jeg må her gjøre oppmerksom på at *Lasse & Geir* ikke er produsert av Mefistofilm, men av

A/S Elan-Film. Jeg har likevel tatt med denne filmen fordi den er den første Wam & Vennerød filmen.

gruppen, men felles for dem alle er at tematikken i større grad kretser rundt intimsfærens gleder og sorger. Den lett slentrende, rått tilhoggede fortellerformen fra de tidligste filmene er erstattet med en tettere billedstruktur og en høyere puls. Med disse filmene begynner også filmskaperne å dyrke den melodramatiske genre nokså hemningsløst. Seksualitet får en langt større plass, og likeledes dennes kobling til sjalusi og død.

Den tredje grupperingen danner en egen enhet med Trilogien *Åpen framtid* (1983), *Adjø solidaritet* (1985) og *Drømmeslottet* (1986), som filmskaperne selv gav navnet "Sangen om den knuste drømmen". Disse filmene er en generasjons-skildring av den store etterkrigs-generasjonen som hadde sin ungdom på 60-70 tallet og ble voksne på 80-tallet. Med denne trilogien ønsket filmskaperne å tegne et bilde av tyve år av vår samtidshistorie. Filmene har tematisk mange likhetspunkter og er en gradvis stigning mot den totale oppløsning og nederlag, men formmessig skiller de seg klart fra hverandre. *Åpen framtid* er lyrisk og litt stillestående med mange drømmebilder og en åpen slutt. *Drømmeslottet* er et realistisk melodrama, et kammerspill for seks personer der både det satiriske og det tragiske har fått sin plass. *Adjø solidaritet* (som altså kom før *Drømmeslottet*, men skal "leses" som nummer to i rekken), avslutter trilogien med en "Wagnersk" intensitet i form og innhold, en voldsomhet i billeduttrykket som ikke de andre innehar.

Til slutt har vi den siste gruppen, bestående av *Julia, Julia* (1981) og *Bryllupsfesten* (1989) som genrekategorisk er komedier. Likevel er de to filmene svært forskjellige. *Julia, Julia* rendyrker det drømmeaktige, svevende og fabulerende, mens *Bryllupsfesten* er en klassisk forviklingsfarse, en folkelig buskis-komedie. Her er det "vulgære", karnevaleske aspektet ved deres filmvirke som utfolder seg.

Deres siste film, *Lakki/Gutten som kunne fly* (1992) kombinerer trekk fra nærmest alle kategoriene. Man kan kanskje si at Lasse & Geir har fått en sønn, man kan se den som et familiedrama og også som en videreføring av trilogien der 68-generasjonens barn blir skildret.

WAM & VENNERØD I NORSK FILM

Wam & Vennerød opplever seg selv som spesielle, ja nærmest unike. De har i alle år forsvart seg selv utfra myten om de "misforståtte kunstnere". Som sårbare, misoppfattede, anarkistiske bohemer. I intervjuet med dem uttalte Svend Wam at: "Vi er nok temmelig sære i

forhold til hele verdens resterende filmproduksjon".³⁸ De har også provosert mange med uttalelser av følgende slag:

Vi har artsfrender i alle land. Levende og døde. Hans Jæger, Charlie Chaplin, Jens Bjørneboe, Rainer W. Fassbinder, Dusan Makavejev, Odd Nerdrum, Liliana Cavani. Og for den saks skyld; Roar Skolmen og den unge Edvard Munch. Felles for oss alle: Forfølgelse fra etablissementet.³⁹

Er de nå så spesielle, så unike?

Trond Olav Svendsen skriver i *Z*, at Wam & Vennerød tematisk står for "de etablerte normer for hvordan norsk film skal se ut".⁴⁰ Med utgangspunkt i *Adjø solidaritet* og Egil Kolstøs *Galskap* satt opp mot Ola Solums *Orions belte* (alle tre filmene fra 1985), kritiserer han de to første for å være "konstruert rundt den norske 70 -og 80-tallsfilmens sentrale tematiske dogmer, et begrenset sett med ideer som har utgjort innholdsmessig råmateriale for et stort antall filmer, og som må ta skylden for den norske filmens stagnasjon"⁴¹. Hva disse ideene egentlig er sier Svendsen mindre om, men han nevner "fronten mot det borgerlige samfunn", "det frihetselskende mennesket i tottene på psykiatrien og politiet", og til sist "troen på ungdommen som løsningen på problemene". Skal vi følge Svendsens resonnement avviker altså ikke Wam & Vennerød innholdsmessig fra den gjengse norske samtidsfilmen.

Gunnar Iversen derimot, som riktignok også plasserer Wam & Vennerød innenfor en typisk norsk tradisjon, påpeker samtidig det avvikende og spesielle i måten de fremlegger sitt budskap på.⁴² Om 70-talls filmen sier Iversen dette:

70-tallsfilmen ble dominert av virkelighetsnære, enkle og hverdagslige historier. Gjennom små konflikter og vanlige menneskers hverdagsproblemer forsøkte man å blottlegge sosiale og politiske årsakssammenhenger og gi informasjon om samfunnsforhold. Filmen var budskapsorientert. Den hadde engasjement og styrke i sin vilje til å ta opp urett, undertrykkelse og samfunnsproblemer, men ble grunn som filmkunst. Denne hverdags-realismens fremste emblemer ble de obligatoriske middags-scenene; de rene "genrebilder" i malerisk forstand, der samfunnsdebatten utspilte seg over middagsbordet.⁴³

³⁸ Eget intervju med Wam & Vennerød gjort 24. og 25. august.

³⁹ Sitat fra *Natt & Dag*, nr. 5/1991.

⁴⁰ *Z* nr. 12, 4/85.

⁴¹ Ibid.

⁴² *Samtiden* nr. 101, 4/91.

⁴³ Ibid.

Wam & Vennerød har så godt som i alle filmene slike "middagsscener", enten utspilt i traurig DOMUS-interiør, eller i storslagne borgerlige og dekadente omgivelser. Iversen fortsetter med å karakterisere 70-tallsfilmen som sosialrealistisk idèfilm, "meningsfilmer" der hensikten med all kunst var å gå i Henrik Ibsens fotspor ved å sette problemer under debatt. Søttiårene var i det hele tatt et sterkt politisk tiår der også kunsten, både litteraturen, teatret og filmen søkte seg mot "en problemorientert og politisk sosialrealisme som forsøkte å lappe sammen modernismens brudd i identiteten og de store sammenhengene i livet"⁴⁴.

Svend Wam fikk kritikerprisen i 1976 for *Lasse & Geir*, en film som nettopp tematiserer moderniteten - representert ved drabantbyens rasjonelle instrumentalitet - og to ungdommers identitetsglidning ved tapet av "de store sammenhenger"⁴⁵. Likevel møtte filmen stor motbør i radikale kretser fordi Wam ikke unnlot å sparke like mye til venstre som til høyre og at løsningen filmen tilbød ikke var å finne i det sosialistiske fellesskap, men i den anarkistiske, private frihet. Tross store tematiske likhetspunkter med den resterende filmproduksjon i Norge på 70/80-tallet, vil jeg altså hevde at selv om tematikken er den samme, så er løsningene filmene tilbyr radikalt forskjellige fra de filmene som "stryker sosialdemokratiet med hårene". Løsningene og stilen - måten de artikulere sitt budskap på.

Desillusjonsromantikken

Gunnar Iversen inndeler den norske 80-tallsfilmen i tre hovedlinjer: Spenningsfilmen (*Orions belte, Etter Rubicon, Dykket* m.fl.), sosialmodernismen (*Fabel, Ja, vi elsker, X* m.fl.) og desillusjonsromantikken, der Wam & Vennerød blir plassert. Wam & Vennerød lagde hele åtte spillefilmer dette tiåret og står derfor i særklasse som de mest produktive regissørene i dette decennium. Begrepet 'desillusjonsromantik' har Iversen lånt fra Øystein Rottem som karakteriserer den litterære desillusjonsromantikken på følgende måte:

Når utopiene er døde, framtrer virkeligheten som atomisert, amorf og uten mening. Motsetningen mellom jeg'et og verden radikaliseres, men jeg'et fastholdes likevel som orienteringspunkt selv om det er dømt til nederlag, ja, nettopp i nederlaget framtrer dets tragiske storhet.⁴⁶

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Dette kommer jeg nærmere tilbake til i kapittel 4.

⁴⁶ Øystein Rottem: *Fantasiens tiår - et utvalg litteraturkritikk 1980-89*, 1990:24. Gunnar Iversens artikkel er sterkt inspirert av Rottens innledningskapittel, og jeg har latt meg inspirere videre. Både Iversen og jeg selv er klar over at Rottem behandler litteraturen i sin bok, men likhetspunktene mellom filmen og litteraturen på denne tiden er mange.

Spesielt i *Adjø solidaritet* kommer denne svarte romantikken tydelig til syne. En av protagonistenes selvmord fremstår ikke som en ynkelig og desperat handling, men mer som begynnelsen på noe nytt, en overgang til noe bedre, en port til friheten. Slik får filmens slutt en tragisk patos knyttet opp til andre "store menns" selvmord. Sønnens narkomisbruk er også skildret med en slags poesi, så også her er den svarte romantikken en klar komponent. Desillusjonsromantikken har således en karakter av å romantisere at livene og visjonene våre har slått feil.

Også andre norske filmskapere kan inkluderes innenfor desillusjonsromantikkenes rammer; som Lasse Glomm (*Zeppelin, Svarte fugler, Havlandet, Sweetwater*) og Egil Kolstø (*Arme syndige menneske, Galskap, Fengslende dager for Christina Berg*), samt filmer som tematiserer den foregående nevnte troen på barna/ungdommen, eller kanskje heller "uskyldens død" som Iversen kaller det, og nevner Laila Mikkelsens *Liten Ida*, Vibeke Løkkebergs *Løperjenta*, Margrethe Robsahms *Begynnelsen på en historie*, Eva Dahr/Eva Isaksens ungdomsfilm *Brennende blomster* og Per Bloms *Isslottet*.⁴⁷ Fellesnevneren her er vare barne/ungdomskildringer, de voksnes nederlag og et håp om at barnet kan peke veien ut av mørket og skape en bedre verden.

Denne siden av desillusjonsromantikken er i høy grad også tilstede i Wam & Vennerøds filmer. Det ikke barnas synsvinkel historiene fortelles fra, men barna er alltid med (med unntak av *Hotel St.Pauli*), ofte noe i ytterkant av historien, men alltid som storøyde betrakttere til de voksnes dårskap. Tre filmer har også ungdommer (14 - 18 år) i hovedrollene: *Lasse & Geir, Åpen framtid* og *Lakki/Gutten som kunne fly*. Fellesnevneren i disse tre skildringene er, som alltid i Wam & Vennerøds filmer, det unge individets kamp mot det etablerte, og deres søken etter identitet og mening i en forrykt verden.

Samtidig finnes det et annet element i filmene som skiller dem fra den rene, "seriøse" desillusjonsromantikken. Iversen formulerer dette slik: "I Wam og Vennerøds filmer har 80-tallets overgang fra sosialrealisme og "idéfilm" til desillusjonsromantikken fått en egen karnevalesk form. Deres skildringer av brustne fellesskapsdrømmer og velferdstatens underside har en burlesk og eksessiv tone".⁴⁸

⁴⁷ Gunnar Iversen: "Fortellingens tiår" i *Samtiden* nr. 101, 4/91:52 -54.

⁴⁸ Ibid.

Sammenfatning

Jeg har i dette kapitlet forsøkt å gi en rekke bakgrunnsfaktorer og rammebetingelser for en forståelse av Wam & Vennerøds filmunivers. Jeg har ganske kort presentert deres kunstneriske biografi og konsentrert meg om noen sentrale år i filmduoen's liv, de årene de traff hverandre, og startet sin spillefilmproduksjon. Nå vil jeg trenge dypere inn i tre av deres filmer. Men før jeg starter analysen skal jeg se på hvilke teoretiske perspektiver man kan knytte analysen til. Jeg har i teoridelen ikke unnlatt å slippe filmskaperne og deres filmtekster av syne. Dette for å unngå den type kritikk filmvitenskaplige avhandlinger gjerne møter, som her fra Peter Schepelern:

Avhandlingen är ingen filmhistorisk arkivinventering eller några filmteoretiska sonderingar i spekulativens allmänning, utan en sorts hybrid av det slag som dominerar i akademisk filmforskning, där en begränsad empirisk corpus analyseras med en viss teoretisk begreppsapparat i bakfickan. Problemet är här, som så ofta, att skapa ett sammanhang mellan teori och analys, inte minst därför att de teoretiska begreppen framstår som auktoritärt orubbliga.⁴⁹

Etter de generelle teoretiske forklaringsmodellene har jeg derfor tatt med utledninger og drøftelser av det konkrete analysematerialet. Teoriene skal forhåpentligvis fungere som "lyskastere" på tekstene, slik at spranget mellom teori og analyse ikke blir for stort.

⁴⁹ Fra Peter Schepelerns anmeldelse av Maaret Koskinen's doktorgradsavhandling om Bergman, i det svenske filmtidsskriftet *Chaplin*, nr. 2/1993.

Kapittel 2

Teoretiske perspektiver

Author and criticism have developed together over the last hundred and fifty odd years until the achieved situation of today when the institutionalization of 'literary criticism' (in faculties, journals, newspaper reviews etc.) in replacement of the discipline of rhetoric (founded not in the 'author' but on the orders of discourse) depends on and sustains the author (enshrined in syllabi and examinations, interviews and television portraits). The task of criticism has been precisely the construction of the author. It must read the author in the texts grouped under his name. Style in this perspective is the result of the extraction of marks of individuality, a creation of the author and the area of his value.⁵⁰

FILMSKAPEREN SOM AUTEUR

I introduksjonen til sin bok *Film Theory: An Introduction*, skriver Robert Lapsley & Michael Westlake at seriøs filmforskning har vært dominert av to anliggende; det ene har vært å etablere filmens status som kunstverk, det andre å forstå filmens sosiale funksjoner. Filmforskningen kan med dette sies å ha vært delt i to leire, den ene estetisk fundert, den andre sosiologisk. Lapsley & Westlake hevder videre at etter 1968 kom den siste metoden til å dominere filmforskningen, og det som ble kalt "auteurisme" eller "mesterverkstudier", ble fortrent av slagord som "død over forfatteren - lenge leve leseren".⁵¹ Den såkalte nykritikken ser på forfatteren kun som meningsfull i forhold til leserens konstruksjon av denne. Dette "drapet på forfatteren" og forfatterens egne intensjoner vakte stor debatt, og også bitterhet hos de som hadde kjempet en hard kamp for å legitimere filmen som en individuell kunstart, og regissøren til en personlig kunstner, på lik linje med en maler, komponist eller forfatter. Under innflytelse av ideologikritiske, poststrukturalistiske og dekonstruktivistiske teorier ble den dominerende holdning til tekster å se verket uavhengig av forfatteren.

Auteurbegrepet ble for alvor lansert av Francois Truffaut i *Cahiers du Cinéma*, der han kontrasterte mellom en *metteur-en-scène* som en kompetent, men upersonlig iscenesetter, og

⁵⁰ Stephen Heath *The Nouveau Roman*, 1972:24, sitert fra John Caughie *Theories of Authorship* 1981:1.

⁵¹ Roland Barthes i *Image - Music - Text*, 1968.

en *auteur* - filmskaperen som hadde en individuell og gjenkjennbar stil, en "stilistisk signatur".⁵² Truffaut var inspirert av André Bazins betoning på stil som et nøkkelbegrep, og av Alexandre Astrucs sammenligning av kameraet med en penn.⁵³ I den første tiden la man sterk vekt på regissørens personlighet og hans stilistiske signatur, men mot slutten av 60-tallet gikk auteurkritikken inn i en ny fase. Man var i den første perioden mest opptatt av filmens form, estetikk og *mise-en-scène* (iscenesettelse). Den franske auteurkritikken gikk svært langt, og ble av André Bazin omtalt som en "estetisk personlighetskult".⁵⁴ Denne kultholdningen ble senere ytterligere rendyrket i USA, der blant annet kritikeren Andrew Sarris utviklet sin egen "auteurteori" og estetiske rangordning.⁵⁵ I England derimot, gikk den auteurteoretiske utvikling den andre veien, mot den ideologikritiske polen. Influert av strukturalismen generelt, og Claude Lévi-Strauss spesielt, ble den britiske "auteur-strukturalismen" unnfanget som et forsøk på å "vitenskapeliggjøre" auteurkritikken.

Auteur-strukturalismen skulle:

(..)uncover behind the superficial contrast of subject and treatment a structural hard core of basic and often recondite motifs; these motifs united in various combinations constitute(d) the true specificity of an author's work.⁵⁶

Man søkte med auteur-strukturalismen å finne en løsning på det problematiske forholdet mellom teksten og produserende subjekt, men slik Lapsley & Westlake beskriver det gravde auteurismen sin egen grav ved å gå i ledetog med strukturalistene, "the auterists could hardly have made a worse choice".⁵⁷ Regissørpersonligheten forsvant nå helt ut av bildet, 'John Ford' ble en tekst, ikke en "empirical author", og strukturalistenes jakt etter universelle binæriteter og myter i filmer mystifiserte mange av analysene. Brian Henderson var en av dem som avviste denne formen for "auteurisme" ved å stille spørsmålstegn ved sammenligningen myte og film. Andre kritiserte Lèvi-Struss for å være a-historisk og idealistisk, en kritikk som særlig kom fra 1968-generasjonens historiske materialister.⁵⁸

Den strukturelle arven sitter fortsatt igjen, og i dag er auteurteorien knyttet til denne og andre teorier, som genre-analysen og semiotikk. Det hersker bred enighet om at auteur-

⁵² Francois Trauffaut "Une certaine tendance du cinéma francais", i *Cahiers du Cinéma* nr. 31, januar 1954.

⁵³ Alexandre Astruc "The birth of a new avant-garde:la caméra stylo" i *Ecran Francais* nr. 144, 1948.

⁵⁴ André Bazin "La politique de auteurs?" i *Cahiers du Cinéma* nr. 70, 1957.

⁵⁵ Se f.eks. Lapsley & Westlake, Andrew Sarris eller Allen & Gomery.

⁵⁶ G. Nowell-Smith sitert fra Lapsley & Westlake, 1988:109.

⁵⁷ Lapsley & Westlake Op.cit.:108.

⁵⁸ Op.cit:110.

kritikken har vært utgangspunktet for senere estetiske teorier, men at auteurismen ikke egentlig er en teori, men en *kritikerpraksis*. Dens viktigste bidrag er vektleggingen av de formmessige spørsmål knyttet til den visuelle analyse. Robert Allen & Douglas Gomery sier det slik: "By the end of the 1960's 'auteurism' had become the *basis* of the first self-conscious and fully articulated theory of film history to emerge from the young discipline of cinema studies."⁵⁹

De fleste betydningsfulle teorier vil engang bli møtt av mot-teorier. Dette er en dynamisk prosess som gavner forskningen. Ofte blir også ringer sluttet, man finner tilbake til eldre teorier man tidligere har forkastet. Det kan tyde på at auteurkritikken er på vei inn i en slik rehabiliterende fase: "Breathe easily. *Epuration* has ended. After a dozen years of clandestine whispering we are permitted to mention, even to discuss, the auteur again".⁶⁰ Andrew synes å mene at vi i den postmoderne verden, fylt av TV-flimmer, neon, simulacrum og kommersialisering, *trenger* auteuren - den personlige kunstner - mer enn noensinne: "(...) literature and cinema have in common the futile and pathetic struggle to preserve the value of thought, of feeling, of art, in a world that decreasingly cares about such things".⁶¹

Kort kritikk av auteurteorien

Den klassiske, eldre auteurkritikken er begrensende på en analyse av mange grunner. Ingrid K. Dokka skriver: "Selv om auteurkritikerne konsentrerte seg om å finne tema, motiv og strukturer i sine filmanalyser, endte det oftest med at de kom til å forklare analysene via regissørpersonlighetene. Filmanalysene kom til å bære preg av å være biografier".⁶² Tone K. Kolbjørnsen finner i sin analyse av Vibeke Løkkebergs filmer, "tematiske konstanter" i hennes filmproduksjon som lett kan relateres til filmskaperens eget liv. Hun konstaterer likevel: "Det spesifikke ved det skapende subjektets ubevisste er utilgjengelig for tekst-analysen".⁶³ Å betrakte et filmverk kun utfra regissørens bevisste intensjoner eller biografiske data, underminerer dessuten det faktum at en film er et resultat av en kollektiv arbeidsprosess. Fotografens dyktighet eller skuespillernes utstråling kan godt være det som gjør en

⁵⁹ Allen & Gomery 1985:71.

⁶⁰ Dudley Andrew "The Unauthorized Auteur Today" i Collins et.al. *Film Theory goes to The Movies*, 1993:77.

⁶¹ Op.cit:82. Andrew nevner flere nye bøker og artikler med et auteurperspektiv, som *Hors Cadres* nummer "L'Etat de l'auteur" (1990), James Naremore's artikkel "Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism" i *Film Quarterly* (1990), og Timothy Corrigan's bok *A Cinema Without Walls* (1991).

⁶² Ingrid K. Dokka *Edith Carlmar - Norsk films førstekvinne*, 1993:11.

⁶³ Tone K. Kolbjørnsen *Levende Kvinnebilder*, 1992:132.

film vellykket, like meget som regissørens valg: "Kan man inte hävda att *Dimmornas kaj* like mycket är Jean Gabins film som det är Marcel Carnés?".⁶⁴ Og Ingmar Bergmans "personlige signatur" med overtoning i hvitt var jo opprinnelig en "tabbe" fra fotografens side.⁶⁵

Den andre seriøse innvendingen til mesterverkstudiet er at regissørens hensikter med verket kun er én av mange tenkbare lesninger som verket stimulerer tilskueren til. Som Hedling formulerer det: "Precis som verbal -och skriftspråket følger ju 'filmspråket' sin egen historiska och sociala dynamik där relationen mellan uttryck och innehåll ständigt är föremål för tidsliga och rumsliga förändringar".⁶⁶ Et hvilket som helst kunstverk vil altså alltid måtte forholde seg til tiden, rommet og historien. Den måten jeg i dag leser Wam & Vennerød-filmene på, vil ganske sikkert forandre seg med tidens løp. Muligens vil de bli totalt avskrevet av ettertiden, kanskje oppleve en rehabilitering, eller få et kultstempel. Kan hende også ende opp som historiske kilder til en forgangen tid en gang over tusenårsskiftet.

Wam & Vennerød som auteurer

Og Wam & Vennerød må absolutt kunne kalles epokens mest iøynefallende auteurer, med et høyst personlig univers av hudløshet, hysteri og forfølgelsesangst.⁶⁷

Er Wam & Vennerød auteurer? Ovenfor nevnte jeg at auteurismen også ble kalt mesterverkstudier.⁶⁸ Auteurstudiene/mesterverkstudiene har en aura av opphøyd kunst, sublimt filmspråk, geniforklarte mestere. Navn som Ingmar Bergman, Carl Th. Dreyer, Alfred Hitchcock, Orson Welles, Pier Paolo Pasolini, Yasujiro Ozu - eller vår egen Erik Løchen - for å nevne noen, er alle filmregissører med en biografisk legende, og et tungt auteurstempel knyttet til seg. Betegnelsen 'auteur' er en hederstittel som kun noen få regissører er blitt tillagt.

Men auteurstemplet er ikke kun knyttet til den avanserte kunstfilmen. Et hovedpoeng for de franske auteurkritikerne var at "miskjente" regissører som John Ford og Howard Hawks, som først og fremst forbindes med kommersielle western-filmer, også ble funnet verdige auteurstemplet på grunnlag av deres stilistiske signatur og åpenbare regissørpersonlighet.

⁶⁴ Dag Nordmark *Bildspråkets betydelse*, 1976:102.

⁶⁵ Fra en forelesning med Bob Foss, 1989.

⁶⁶ Erik Hedling *Lindsey Anderson och filmens estetik*, 1992:24.

⁶⁷ Per Haddal i nyutgaven av Sigurd Evensmos *Det store tivoli*, 1992:394.

⁶⁸ Allen & Gomery 1985:71-76.

Det er utfra disse kriterier jeg mener man klart kan kalle Wam & Vennerød to "ekte" auteurer. Først og fremst ved deres personlige stil, uavhengig av normative evalueringer. Dernest ved den eruptive produktivitet, ved det faktum at de selv har skrevet de fleste originalmanuskriptene, at de selv har hatt ansvar for produksjon og regi, og ofte selv spiller små eller store roller. Også når det gjelder de andre yrkesfunksjonene, som foto og klipping, har Wam & Vennerød den overordnede kontroll. Uten å sammenligne Wam & Vennerød med den avanserte kunstfilmen eller de store Hollywood-regissørene har de uansett et felles trekk ved at: "(...) an individual authors his or her life in choice and where writers and filmmakers authenticate their work in style".⁶⁹

I en norsk sammenheng er det for såvidt ikke så uvanlig at regissøren har hatt den totale kontroll over filmproduktet, på den ene filmen de har laget. Norge har vært et land av "engangsregissører", skriver Gunnar Iversen, og fordi Norge har manglet en filmindustri i ordets rette forstand har "den rent personlige dimensjonen ved selve filmproduksjonen vært sterkere enn i mange andre land, og regissøren hatt en sterkere og mer sentral rolle i filmkulturen".⁷⁰

Det andre klare auteurtrekket er det Haddal i sitatet ovenfor benevner som "et høyst personlig univers bestående av hudløshet, hysteri og forfølgelsesangst". Man kjenner igjen en Wam & Vennerød-film, og man kjenner også begrepet Wam & Vennerød. Det er nok ikke alle som vet at opphavsmannen bak så forskjellige filmer som *Blackout*, *Herman* og *Telegrafisten* heter Erik Gustavson, man kjenner kanskje filmtitlene, men ikke regissør-navnet. De tematiske og stilistiske forbindelsene mellom Gustavson-filmene er også vage. I tilfellet Wam & Vennerød derimot, finner man fort mønstre, strukturelle likhetstrekk, stilistiske fellesnevner.

Erik Hedling og Gunnar Iversen snakker om "sine" filmregissører som "biografiske legender".⁷¹ I dette ligger det at de riktig store filmkunstnere har fått en personlig legende, eller myte, uløselig knyttet til sine verker. Hedling og Iversen kaller det et raster som filmene sees gjennom, som preger forståelsen og mottagelsen av verket. Både Iversen og Hedling er kri-

⁶⁹ Dudley Andrew 1993:77.

⁷⁰ Gunnar Iversen, *Framtidsdrøm og filmlek - Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*, 1992:7.

⁷¹ Iversen 92:134-35 og Erik Hedling 1992:24-26. Boris Tomasjevskij introduserte begrepet i sin bok *Literatura i biografija* fra 1923, for å vise hvordan visse aspekter ved Majakovskijs eller Gorkijs liv uungåelig har blitt sammenkoblet med forståelsen av deres respektive verker. Siden har bl.a David Bordwell introdusert termen for filmvitenskapen ved å gjøre lignende analyser av C.Th. Dreyer og Y. Ozu's filmer. (Opplysningene er hentet fra Hedling).

tiske til en for sterk betoning av den biografiske legenden. Bildet av Den Store Kunstneren i kamp mot Systemet, kan ofte overskygge såvel filmene som de reelle biografiske fakta. Hedling velger seg derfor en definisjon av Tomasjevskjis term som han har hentet fra Tom Ryalls studie av Hitchcocks britiske filmer:

The 'biographical legend' mediates between the empirical life history of an artist or film maker and the artistic films themselves. The artistic image of a film maker can have a key role in decisions about production and can explain the particular trajectory of an artistic career. It can also function as a guide for audiences in their reading of individual works. Such an image is the end product of a range of 'historical forces' which include the public utterance of the artist concerned together with a variety of discourses such as those of journalism, academic criticism, publicity and marketing, all of which work together to produce 'the biographical legend'.⁷²

I denne definisjonen handler det altså mindre om menneskene Lindsay Anderson eller Svend og Petter, men om regissørene som offentlige personer, og om det offentlige bildet som har blitt skapt gjennom deres verker og uttalelser, samt forskning og kritikker. Det offentlige bildet av Wam & Vennerød, deres rolle som 'mediefenomen', skal jeg komme tilbake til i oppgavens siste kapittel.

I et auteurperspektiv vektlegges sterkt filmskaperens stil, den stilistiske signatur. Jeg skal derfor se litt nærmere på dette begrepet slik det har blitt brukt innen lingvistikken, kunsthistorien og filmteorien.

FILMEN SOM STIL

Susan Sontag skriver i sitt essay *On Style*: "To speak of style is one way of speaking about the totality of a work of art. Like all discourses about totalities, talk of style must rely on metaphors. And metaphors mislead".⁷³ Vi står med andre ord overfor et temmelig vagt og uhandterlig begrep, men skal likevel prøve å gjøre begrepet til gjenstand for en diskusjon. Etymologisk har ordet 'stil' sitt opphav i en metonymi: "*Stilus* betecknade ursprungligen skrivarens stift med vilket han ristade texter på tavlor klädda med vax".⁷⁴ På fransk betyr *stylo* "fyllepenn".

⁷² Tom Ryall sitert fra Hedling 1992:25-26.

⁷³ Susan Sontag 1990:17.

⁷⁴ Nils Erik Enkvist *Stilforskning och stilteori*, 1973:7.

'Stil' defineres vanligvis temmelig parallelt med 'form'. I hverdagspråket anvender vi oftest begrepet som en positiv vurdering, som at "maleren X har stil", eller omvendt "maleren X mangler fullstendig stil", da som en kritikk. Men ved å si at "maleren X mangler fullstendig stil" så har man definert begrepet til noe annet enn 'form', for hvordan kan et uttrykk mangle form? 'Stil' blir altså satt i forbindelse med noe man har eller ikke har, nesten som "klasse" eller "allmenn dannelse", men er ikke det å ha en nøytral, transparent stil også en stil? Jo, selvsagt, men slik man oftest bruker begrepet så fokuserer stilbegrepet på det "dekorative" og "utvendige", noe man har "mer eller mindre" av. Seymour Chatman definerer stil som fortellingens "overflate",⁷⁵ mens Nils Erik Enkvist foretrekker omskrivningen "uttrycks-sätt".⁷⁶ Uansett kan man konstatere at stilen har noe med *måten* en tekst fremstiller sitt innhold på. 'Form' derimot, er et "mindre", mer nøytralt og generelt begrep. Denne termen er en del av det semiotiske tegnsystemet - der tegnet har et formuttrykk og en innholdsside. Stilbegrepet hører ikke hjemme på et systemnivå, men befinner seg på et normnivå. Stil er kulturelt og sosialt skapt og gitt, en modalitet om man vil. Man snakker f.eks. ikke om "nostalgi" som en form, men som en stil, som en måte å betrakte et fenomen på. "Eksess" er heller ikke en form, men et stiltrekk. Stil er altså knyttet til det personlige uttrykk, til det auteurkritikken kaller den stilistiske signatur.

Susan Sontag bruker begrepene "style versus content" , isteden for den vanlige form/innhold opposisjonen, og sier videre: "There are no style-less works of art, only works belonging to different, more or less complex stylistic traditions and conventions".⁷⁷ Forestillingen om stil, sier Sontag, må betraktes utfra et *historisk* synspunkt, stil har en spesifikk historisk mening. Dette vil nok stilforskeren Nils Erik Enkvist si seg helt enig i. Hans prosjekt er å gjøre leseren oppmerksom på det utvalget av ulike betydninger som begrepet har hatt for ulike tiders språk -og litteraturforskere. Fordi stil er et svært vagt begrep, så kom det på 60-tallet reaksjoner på stilistikken innen litteraturteorien som et tomt og unødig konsept man måtte erstatte med eksaktere og mer presise omskrivninger.⁷⁸ I kunsthistorien derimot, opererer man med stilbegrepet på en langt mer godtatt og allmenn måte. Stilretninger som klassisisme, gotikk, renessanse, barokk eller ekspresjonisme, er begreper som gir noen felles assosiasjoner rundt de store, kronologisk fulgte epokers visuelle stiltrekk. Dette gjelder også i stor grad for arkitekturen. Felles kronologiske stiltrekk i litteraturen og språket er derimot mye vanskeligere å generalisere, og litteraturteorien foretrekker derfor ofte å operere med

⁷⁵ Seymour Chatman *Story and Discourse*, 1978:10.

⁷⁶ Enkvist, *ibid.*

⁷⁷ Sontag, *Op.cit.*:18.

⁷⁸ Enkvist *Op.cit.*:8.

begrepet 'genre' som et ordnende prinsipp. Dette kommer jeg tilbake til i underkapittelet om melodrama.

Slik den litteraturvitenskaplige stilistikken er studiet av et språks estetiske virkemidler, så framhever stilbegrepet innen filmvitenskapen filmspråkets estetiske virkemidler. Søren Kjørup sier kort og greit at stilen er de konkrete virkemidlene som er i bruk i filmen, som replikker, skuespillernes uttrykk, kamerabevegelser, utsnitt, klipping og bilde-oppygging.⁷⁹ Stil er altså først og fremst en tekstintern størrelse. Bordwell & Thompson forklarer stil slik: "Every film develops specific techniques in patterned ways. This unified, developed, and significant use of particular technical choices we call *style*".⁸⁰

Stil i film defineres altså som bruken av gjentatte teknikker som blir karakteristisk for en film, et filmforfatterskap eller en gruppe filmer. Den stilen som med Allen & Gomerys ord har blitt "*the style of narrative filmmaking*" er den klassiske, realistisk-narrative Hollywood filmen. Så dominerende var (og tildels er) denne forteller-stilen at all annen film må sees i forhold til denne. Hollywood filmen etablerte et sett med forventninger som ble totalt bestemmende for hvordan en film "skal se ut". Denne stilen har fått tilnavnet "*the invisible style*", eller "*the zero point of cinematic style*"⁸¹ og kjennetegnes først og fremst ved at: "(...) alle de filmatiske elementene på en systematisk måte skal underlegges den kausale handlingsgangens premisser".⁸²

Med utviklingen av stilgrep som skjulte den fortellende instansen gjennom blant annet kontinuitetsklipping, akse-systemet, point-of-view-shot, normalperspektiver og diskret lyssetting, så vil tilskuerens oppmerksomhet kun rettes mot fortellingen som blir fortalt og ikke måten dette gjøres på. En viktig konsekvens av Hollywood-stilens dominans er at enhver film som fraviker fra denne formen blir oppfattet som et avvik og ikke som et alternativ til en bestemt form, skriver Braaten og Solum.⁸³ Samtidig fungerer Hollywood-stilen som et historisk definert sammenligningsgrunnlag, en estetisk referanseramme man som filmskaper eller kritiker kan forholde seg til, opponere mot, eller ha som forbilde.

⁷⁹ Søren Kjørup i Z nr. 39, 1/92.

⁸⁰ Bordwell & Thompson *Film Art - An Introduction*, 1990:126.

⁸¹ Allen & Gomery 1985:81.

⁸² Lars Thomas Braten og Ove Solum "Noen tendenser i norsk film", Z nr. 3/88.

⁸³ Ibid.

Seks stiltrekk hos Wam & Vennerød

Wam & Vennerød ble spurt om hvordan de selv ville karakterisere sin egen stil. Svend Wam besvarte spørsmålet ved å sammenligne deres egen stil med den engelske filmregissøren Lindsay Anderson og spanjolen Luis Buñuel:

De bryter alle regler og stiler, de finner seg ikke i å lage filmene sine innenfor en bestemt form. Hvis de ikke kan få sagt det de må si innen filmens form - da bryter de stilen. De tillater seg hva som helst, de bryter filmens stil ti ganger om nødvendig. (...) Det sies at Buñuel har en ren og enhetlig produksjon, men det har han ikke. Plutselig er det show, så dyp tragedie, så folkelivsskildringer, så cabaret og buskis. Hans stil er en salig blanding - akkurat som vår.⁸⁴

Wam & Vennerød ser altså selv på sin stil som en slags anti-stil. Ett oppgjør med genrekonvensjoner og det rene, formfullendte filmspråk. Likevel er det intet problem å finne utpregede stilistiske likhetstrekk ved alle filmene. En inngang til dette spørsmålet kan vi kanskje finne hos forfatteren Paal-Helge Haugen, som i 1980 gjorde en analyse av Wam & Vennerøds daværende fem-filmers produksjon. Han kom opp med følgende konklusjon:

To hovudtendensar går gjennom Wam og Vennerøds filmar - som parallelle linjer av og til, oftare som kryssingar og varierende kombinasjonar: den eine kjem til uttrykk som ei krass og nærgående skildring av trekk ved søttitallets norske storby-røyndom, utkrystalisert i ein slags potensert, punktforma realisme. Den andre er prega av fabel, av draum eller mareritt, av rituelle og symbolske handlingar - den søker under den realistiske overflata, den framstiller figurar i eit indre landskap.⁸⁵

Selv om denne analysen er av eldre dato, og kun har de fem første filmene å forholde seg til, så holder dette resonnementet fremdeles bemerkelsesverdig godt. Ikke så mye har skjedd med filmduoen stilistiske eller tematiske særegenheter siden den gang. Selvsagt har den tekniske-estetiske standarden forbedret seg, og erfaringen har gjort dem mer profesjonelle som filmskapere, men blandingen av "potensert, punktforma realisme" og "fabel, draum eller mareritt" er fortsatt sterkt tilstede i Wam & Vennerøds filmer.

Hvordan kommer dette til uttrykk i stilen?

Petter Nore og Finn Skårderud kaller deres stil for manisk-ekspressiv, og deres estetiske formel for brølets estetikk.⁸⁶ Det er scener av sensasjonell, ekstrem art man forbinder med

⁸⁴ Svend Wam fra eget intervju gjort 24. og 25. august 1993.

⁸⁵ Paal-Helge Haugen "Angst og Karneval", *Filmavisa* 1/1980.

⁸⁶ Nore og Skårderud i *Dagbladet* 16. mars 1988.

filmduoen, der det "veltes, bråkes, hogges, myrdes, spys, selvmyrdes, og gjøres gal"⁸⁷. Nore og Skårderuds kritikk er ensidig negativ til filmenes "sensasjonelle" scener. Haugen, derimot, har et mer nyansert bilde på de scenene han mener får "ein elementær fysiologisk appell til oss, dei tar tak i kroppen sjølv om hovudet strittar aldri så mykje imot":⁸⁸

Dei liknar ein draum, og det handlar om sterke sensuelle opplevingar på grensen mellom lyst og smerte, ein augenblinks oppleving av fridom og utleving av impulsar innanfor ein begrensa og lausreven idyll, det handlar om erotisk omgang med Verden.⁸⁹

Det neste stiltrekk er negasjonen til Hollywood-filmen klassiske, realistiske fortellerstrategi. I den klassiske Hollywood-filmen sentreres handlingen som oftest rundt et psykologisk definerert enkeltindivid, utstyrt med klare, menneskelige adferdsmønstre og kvaliteter. Dette individet har et bestemt mål eller et tydelig problem, og ofte finnes det en "gåte" som må løses. Individet beveger seg i et filmisk rom det er lett å orientere seg i, dvs. at billedforløpet har en klar kausal, "naturlig" progresjon.⁹⁰ Hollywood-filmens skuespillerstil hviler også tungt på den såkalte "method acting" der skuespillerne forsøker, ikke å spille den figuren de framstiller, men "bli" rollekaraktøren.

Wam & Vennerøds estetiske formel er det teatrale, stiliserte, nærmest opera-aktige. Dette gjelder riktignok ikke for alle filmene eller alle skuespillerprestasjonene (f.eks. ikke i *Åpen framtid*), men generelt kan man si at skuespillernes uttrykk ofte nærmer seg det sceniske teaterets i sin voldsomme "acting out". Replikkene som skuespillerne har fått tildelt samsvarer oftest med denne spillestilen. Wam & Vennerøds rollefigurer sier ikke naturlige replikker på en naturlig måte, de sier "ting som *ingen* ville finne på å si - selv i norske romaner" som Torgrim Eggen sier det, men legger til at "Wam & Vennerød har iallfall maktet å utvikle sin kunst så langt at folk forstår hva som foregår på lerretet".⁹¹

Med dårlig skjult ironi peker Eggen her på det kanskje klareste stiltrekket hos filmduoen, nemlig filmenes utvetydige og bastante tydeliggjøring. Nettopp ved dette punkt er det kritikerne har skutt det hardeste skyts mot regissørene. Nore og Skårderud hevder at filmduoen er litterære og teatraliske, ikke filmiske. De forfekter det standpunkt at samtlige stemninger

⁸⁷ Lett omskrivning av en passage i Nore/Skårderuds artikkel.

⁸⁸ Haugen 1980:10.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ Liv Hausken har i sin avhandling om Anja Breiens *Hustruer*, gjort en dyptpløyende analyse av disse fortellerteoretiske posisjonene. Se *Levende Bilder*, nr. 4/92.

⁹¹ Torgrim Eggen i en artikkel som vakte betydelig debatt; "Må vi ha norsk film?" i *Natt&Dag* nov. 5/91.

og følelser blir presentert som kraftfulle påstander, "fine bilder kveles av overtydelighet og karikering".⁹²

Wam & Vennerød forsvarer selv sine valg slik:

(...) vi setter spiss på det og trekker det ut til sitt ytterste for å klargjøre, for å løfte problematikken, løfte tematikken ut i lyset og gjøre det synlig og forståelig for et publikum. Og det er klart at vi har fått mye kritikk for at vi tillater oss å sette sterkt farge på, slik at det skal bli begripelig og tydelig.⁹³

Riktignok innrømmer de at filmene deres befinner seg på en stram line, og at de alltid er redde for å tippe fullstendig over. Petter Vennerød innrømmer at: "Innimellom, i noen av filmene våre, har vi brukt såpass svulstige uttrykk at også jeg har kjent på meg at det var litt over kanten. Da kan jeg bli både svett, rød og varm og få gåsehud". Svend Wam ville likevel ikke la dette stå uimotsagt og la derfor til: "Kjernen i vårt publikum som har fulgt oss i alle år, som har fått vesentlig intellektuell stimulans og næring av våre meninger og holdninger, de får jo med seg også underteksten. Da blir de ikke irritert av det overtydelige, men ser dette som underholdning og buskis som ligger og bobler på toppen av filmene".⁹⁴

Enda ett stiltrekk: Wam & Vennerøds fortellerstil er episodisk. Med dette mener jeg at filmene ofte består av små fortellinger i fortellingen, tåblåer som spilles ut og avsluttes, parallelle handlinger og situasjoner, mer eller mindre tilfeldige opptrinn. I motsetning til Hollywood-filmen er deres manuskripter ikke konstruert rundt en gåte eller et spesielt problem som protagonistene i løpet av filmen må løse. Wam & Vennerød lager definitivt ikke thrillere. Deres filmspråk har mer til felles med drømmelogikkens lette absurditet.

Svend Wam forklarer dette trekk ved deres stilistiske signatur på denne måten:

For eksempel: I *Det tause flertall* har vi en passage-scene der hovedpersonen går ned en gate og møter en mann som synger "Singing in the rain" hvorpå kameraet panner ned og der står jeg og maler hakekors på en VG-reklame. På den tiden hadde VG en serie gående som het noe sånt som "Folketinget" der folket skulle uttale seg om det og hint. Og når folket uttaler seg så blir det jo gjerne litt "småbrunt". Vi anså dette "folketinget" til VG så redselsfullt, så da havna den scenen der,

⁹² Nore og Skårderud i *Dagbladet* 16. mars 1988.

⁹³ Fra intervjuet med Wam & Vennerød gjort 24. og 25. august 1993.

⁹⁴ Fra det samme intervjuet.

og det er jo temmelig frekt! Denne scenen har jo egentlig ingenting i filmen å gjøre, men det kan være så maktpåliggende for oss å få sagt det vi mener at vi legger inn den type påfunn.⁹⁵

Wam & Vennerød lager heller ikke storslåtte, episke verk. De er nærmest "unorske", for eksempel i sin manglende bruk av norsk natur. Norsk film har lange tradisjoner på å benytte seg av det norske av det norske; våre fjell, våre skoger og vår langstrakte kyst.⁹⁶ Om norsk film ikke har kunnet måle seg med Hollywood-produksjonene i oppbud av branner, orkaner, togulykker eller bilkræs, har den ihvertfall visst å benytte seg av våre storslåtte og filmiske naturressurser. Den norske identitet er i ekstrem grad knyttet til natur og friluftsliv. Naturen har derfor alltid vært en bærekraftig metafor for dyder som frihet, mot, styrke, skjønnhet og renhet. I Norge er naturen en stor del av vår kultur, også innen den norske kunsttradisjon. Wam & Vennerød-filmene derimot, tar seg høyden en svipp innom Huk nudiststrand eller en liten tur i nordmarka. Det innelukkede rommet er stort sett deres filmiske rom - leiligheter, butikker, skoler, busser, diskoteker, kafeer og kontorer. Når de nå og da likevel tar med seg kameraet ut i naturen, symboliserer alltid dette, på norsk vis, en lykketilstand.

Når Nore og Skårderud hevder at Wam & Vennerøds kinostykker er teatrale og litterære, så har de absolutt rett i det. Men filmene er likevel ikke filmet teater, for er det en ting Wam & Vennerød vektlegger, så er det tempoet, klipperytmen og montasjen. Og det er det kun de levende bilder som kan formidle.

Jeg har nå etablert seks stiltrekk hos Wam & Vennerød: "Anti-stilen", det manisk-ekspressive, den teatrale arven, tydeliggjøringen, den episodiske fortellerformen og deres "unorske" særpreg. Jeg vil her et øyeblikk gå tilbake til læresetningen Vennerød fikk av sin far Øyvind; "Aldri et tomt bilde". Dette mottoet har de definitivt fulgt opp. Filmene er lite dvelende, de holder aldri et bilde lengre enn høyst nødvendig, og gir sjelden tilskueren mange pustepauser. Det er blant annet dette som gir filmene deres manisk-ekspressive karakter.

Et siste stiltrekk, om man kan kalle det det, er av en overordnet type og skal redegjøres noe dypere for. Det er et adjektiv man ofte bruker i forbindelse med Wam & Vennerød; man kaller deres filmer for overdrevne, med et annet ord; de er *eksessive*.

⁹⁵ Fra intervjuet gjort 24. og 25. august 1993.

⁹⁶ Jeg vil her straks legge til at dette er en noe bastant påstand. Norsk film på 50/60-tallet hadde i utpreget grad location lagt til Oslo. Likevel er den norske filmhistorien sterkt preget av en generell natur-romantikk.

EKSESS

Adjektivet 'eksessiv' betyr i følge ordboken "sterkt overdrevet". Eksess kan være overflødigheter, utskielser, voldsomheter eller det mer positivt ladede "overflod". I de fleste filmer finnes det eksessive elementer, aspekter ved filmfortellingen som så å si faller utenfor fortellingens fabel og susjett, som kunne vært utelatt uten at vi som tilskuere mistet tråden av den grunn.

Eksessbegrepet har blitt en del av filmens fortellerteori bl.a. gjennom bidragene til Stephen Heath (1975) og Kristin Thompson (1977), men ble egentlig foregrepet av Roland Barthes (1970) i artikkelen *Den tredje mening*, der han analyserer stillbilder fra Eisensteins film *Ivan den Grusomme*. Barthes finner den "tredje" mening i tilfeldige detaljer i filmen som leder han vekk fra den narrative mening, som et dårlig skjult løsskjegg, stygge hender, overdreven sminke.⁹⁷ Kristin Thompson, derimot, går til mottagerens generelle kunnskaper og filmiske kompetanse, og hevder at tilskuere med en stor grad av disse bakgrunns-faktorene på sitt kunnskapsmessige repertoar vil kunne frigjøre seg fra fortellingens grep og konsentrere seg om teksten *stil*. Thompson utforsket begrepet i sin artikkel *The Concept of Cinematic Excess*, og skriver at: "(...) the excess arises from the conflict between the *materiality* of a film and the unifying structures within it".⁹⁸ Thompson hevder at en film kan sees på som en kamp mellom motstridende krefter der den ene siden strever for å "holde verket samlet" slik at vi kan forstå og forfølge filmens struktur og mening. Hun skriver videre: "Outside any such structures lies those aspects of the work which are not contained by its unifying forces - the "excess".⁹⁹

Espen Ytreberg skriver i sin avhandling *Stil som argumentasjon* at det spesielt hos Thompson virker som hun søker etter eksessene i tekstens ytterkant, i de elementer som i første omgang ikke tiltrekker seg tilskuerens oppmerksomhet.¹⁰⁰ Ytreberg gir i sin avhandling omtrent avkall på hele eksess-begrepet på grunn av dets flyktighet, og benytter seg heller av det positivt konnoterende "narrativt overskudd" som mer gir assosiasjoner til glede og energi. Dette passer også langt bedre på hans analyseobjekt "U", et vitalt og nyskapende fjernsynsprogram for ungdom.

⁹⁷ Roland Barthes "The Third Meaning" i *The Responsibility of Forms*, 1985.

⁹⁸ Kristin Thompson "The Concept of Cinematic Excess" i P. Rosen (red) *Narrative, Apparatus, Ideologi*, 1986:132.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Espen Ytreberg *Stil som argumentasjon*, 1993:41.

Hos Wam & Vennerød er eksessene langt fra små og flyktige "i tekstens ytterkant", de er tvert imot høyst oppmerksomhets-fremkallende. Jeg vil derfor forholde meg til dette begrepet slik det etymologisk framstår og slik det brukes i dagligtalen, som overdrivelser, utskjelsetelser, overflod.

I denne forbindelse faller det naturlig å introdusere enda et begrep som neoformalistene har hentet fra den russiske formalismen innen litteraturteorien på 1920-tallet. *Ostranenie* - fremmedgjøring, underliggjøring eller defamiliarisering - brukes av formalistene (gamle som nye) som et grep der leseren tvinges til å betrakte det familiære på en ny måte. Eksesser har blant annet den effekt at de kan underliggjøre en tilsynelatende hverdagslig situasjon. Hos de russiske formalistene står begrepet for en renselse og fornyelse av vår persepsjon.¹⁰¹ Fremmedgjøringsbegrepet (*verfremdung*) er svært tett knyttet til Bertolt Brecht og hans politiske og sosiale program, og mange vil nok hevde at bruddene, eksessene og stiltrekkene hos Wam & Vennerød har mer til felles med opera-formen enn med Brechts episke teater. Den teatrale stiliseringen, troen på at kunsten skal underholde og glede, men også vekke til våkenhet og kritikk - dette har likevel filmduoen og Brecht til felles.

Innenfor Hollywood-paradigmet har bevisste eksessive elementer hatt dårlige kår. Den klassiske fortellende film bestreber seg på å alltid ha en klar motivasjon for alt som skjer i filmen, alt skal være meningsbærende. Eksessive trekk derimot, inngår ikke direkte i en films meningsunivers, hverken narrativt eller symbolskt. Eksess er altså de aspekter ved en film som ikke tjener dens rene narrative funksjon. Det er lett å gå seg vill her. Er f.eks. scenen i *Adjø solidaritet* der protagonisten danser tango med Mefisto et typisk eksessivt trekk? Som en symbolsk konstruksjon sier denne scenen faktisk mye om rollekarakterens følelse av å ha solgt seg til Mefisto med hud og hår, og slik fungerer den som et viktig element i historien. Sang -og dansenummerene i den samme sekvensen derimot, er typiske eksesser. De driver ikke handlingen framover og sier ingenting om karakterene vi ikke allerede vet. Og attpåtil gjør de to slike nummer, i sin fulle lengde.

Hvis en scene, en sekvens eller segment som i og for seg har en narrativ funksjon blir utført på en overdreven måte, blir "exhausted" - så tenderer også dette mot eksess, skriver Thompson. Man kan altså oppnå en eksessiv effekt ved å la bilde, lyd, replikker, scenografi osv. fortelle akkurat det samme. Det er altså snakk om å overdrive, overlesse, gjenta, til det hele blir enten absurd, morsomt, gripende eller i verste fall bare stupid.¹⁰² Det er denne formen for *tydeliggjøring* gjennom eksesser jeg vil fram til.

¹⁰¹ Gunnar Iversen "Men kanskje litt mer forvirret..." i *Z Filmtidsskrift* nr. 17, 4/86:13.

¹⁰² Roland Barthes "The Third Meaning" i *The Responsibility of Forms*, 1973/85.

Eksess-begrepet kan innta to former skriver John Fiske, enten i form av den hyperbole eksess eller den mer generelle semiotiske eksess.¹⁰³ Denne siste formen er det akademikere flest har konsentrert seg om utfra antagelsen om at eksesser generelt virker både med -og mot den dominante ideologi. Eksessene innehar et betydningsoverskudd som tillater en subversiv, eller hvertfall parodisk, lesning av teksten. Feministene f.eks., har gått til såpeoperaene og kiosklitteraturen for å se hvordan eksessene virker som motbilder til de åpenlyse overflate-nivåene i tekstene.

Den hyperbole eksess er mindre generell og mer en spesifikk tekstuell innretning som i sin form er sterk overdreven, og som tenderer mot det selvbevisste begrepet *camp*. Man kunne muligens ha behandlet Wam & Vennerøds filmer utfra camp-begrepet, for er man affektert nok, teatralisk nok, eksentrisk, frivol, dekadent og vulgær nok, så aspirere man til benevnelsen camp.¹⁰⁴ Begrepet har versert i den homofile undergrunns-kulturen i uminnelige tider, og ble plukket opp av de intellektuelle i New York på 60-tallet (f.eks. Susan Sontag) som en forestilling sterkt knyttet til nettopp eksesser. Og visst finnes det et vell av campe elementer i Wam & Vennerøds filmer; som når Petter Vennerød som Ottar i *Hvem har bestemt..?* i kler seg rosa kjole, plastblomst bak øret og knallblå øyenskygge og har seg et privat lite dragparty, eller interiøret i *Svartere enn natten*, som den kostbar-vulgære baren eller det konditori-fargede soverommet, eller den outrerte, diva-aktige spillestilen til Jorunn Kjeldsby som Astrid i *Adjø solidaritet*. Eksemplene er mange, men samtidig har filmene en særdeles u-camp dimensjon; de er politiske, moralske, vil oppfattes seriøst og har en heller liten grad av selvironi. Jeg vil derfor holde meg til eksess-begrepet i den videre framstillingen.

Jeg vil til slutt ta med en bitende kritikk av eksess-begrepet som stammer fra den danske medieforskeren Peter Schepelern. Han har i det svenske filmtidsskriftet *Chaplin* en anmeldelse av Maaret Koskinens doktoravhandling om Ingmar Bergman, gitt følgende kommentar:

Och särskilt flitigt nyttjas begreppet "exces" lånat hos Heath och Thompson (med rötter i Barthes mystifierande "tredje betydelse", som i seg gett upphov til en del dimridåer i modern filmteori). "Exces" är en av den aktuella filmteorins "handy" termer, bekväm at tilgripa därför att den erbjuder en låda i vilket man kan stoppa allt det som inte ryms i en låda. Med exces-begrepet i bakfickan kan det aldrig gå fel! Men kanske blir vi inte så särdeles mycket klokare.¹⁰⁵

¹⁰³ John Fiske *Television Culture*, 1987:90. 'Hyperbol' er en stilistisk talefigur som består i en overdrivelse for å forsterke inntrykket, som "tynn som en tråd" osv.

¹⁰⁴ Se Kjetil Rolness *Vulgær og Vidunderlig - en studie i utsøkt dårlig smak*, 1992.

¹⁰⁵ Peter Schepelern i *Chaplin* 2/93:61.

Også Søren Kjørup mener at neoformalistenes eksess-begrep har en karakter av å være en "diverse-kategori" som antyder at det vitterligen er noe denne filmteorien ikke klarer få med seg.¹⁰⁶ Velger man seg derimot, slik jeg har gjort, John Fiskes definisjon eller den bokstavelige betydning av ordet, så behøver ikke termen bli så "mystifiserende". Da blir eksess et overordnet stiltrekk, en uttrykksform som for mitt formål gir en dekkende og overgripende forestilling om filmenes karakter.

Eksess-begrepet kan direkte settes i forbindelse med en velbrukt genre innen operaen, teatret, litteraturen, ukeblad-novellen, tabloid-journalistikken, fjernsynsserier og filmen - jeg tenker her på melodramaet som Peter Brooks har kalt "the literary aesthetic of excess".¹⁰⁷

MELODRAMAET SOM GENRE

Wam & Vennerød har også dyrket melodramaet nokså hemningsløst, maniert, tilspisset og udistansert.¹⁰⁸

Genreteorien inndeler litteraturen og litteraturhistorien, ikke i tid og rom, men i spesifikt litterære organisasjons -og strukturtyper. Kriteriene er absolutt ikke entydige og klare: *Alice in Wonderland* f.eks, kan oppfattes som en form for hyrdediktning og *Brødrene Karamazov* som en kriminalroman, uten andre fellestrekk enn at de er skrevet omtrent i samme tidsperiode.¹⁰⁹

Genrebegrepet er likevel et av de få organiserende prinsipp som filmvitenskapen har for hånden. Kort definert følger en genrefilm visse "lover" angående tema, historie og stil. På denne måten etableres en uskreven kontrakt med publikum om innhold og utforming. Likevel er det svært få filmer som er "rene" genrefilmer, som westernfilmen, skrekfilmen og musikalen, og også disse henter elementer fra andre, mer overgripende genre. En slik romslig kategori er det melodramaet utgjør. Både westernfilmen og musikalen har klare melodramatiske elementer. Faktisk kan man hevde, slik Lena Nordby gjør, at all konvensjonell narrativ film bærer preg av melodramaet.¹¹⁰

¹⁰⁶ Kjørup, *ibid.*

¹⁰⁷ Peter Brooks *The Melodramatic Imagination*, 1985.

¹⁰⁸ Per Haddal i nyutgaven av Sigurd Evensmo's *Det store Tivoli*, 1992:394.

¹⁰⁹ Wellek & Warren *Litteraturteori* 1970:200.

¹¹⁰ Lena Nordby "Melodrama - en dominerende narrativ strategi" i *Z Filmtidsskrift* nr.34, 4/90.

Adjektivet 'melodramatisk' har i størsteparten av dette århundret vært brukt som en nedsettende karakteristikk, som en holdning preget av voldsomme og hysterisk oppjagede følelser, noe Peter Brooks begrunner i oppkomsten av moderniteten, rasjonaliteten og realismen som det sene 1800-talls nye verdensbilde. Melodramaet er ikke rasjonelt, men derimot emosjonelt og ekspresjonistisk, og kan følgelig ikke vurderes utfra en realistisk-estetisk norm. Melodramaet forenkler karakterene og presenterer et plot der de moralske elementer er klare, nærmest overforenklet. Innenfor en kontekst av tilsynelatende realisme utspiller det seg et drama av hyperbole, polariserende konsepter som lys og mørke, befrielse og fordømmelse, frelse og dom.¹¹¹ Rune Waldekranz mener melodramaet er selve bindeleddet mellom teatret og filmen.¹¹² Brooks hevder på samme måte at melodramaet tar fatt i selve den teatreale impulsen; mot sterk dramatisering, ekspressive følelser, opphøyning av hendelser og "acting out".

Jeg skal ikke her bruke plass på å greie ut for melodramaets historiske forutsetninger og dets mange grener, men heller konsentrere meg om det moderne melodramaet slik det utviklet seg i USA på 40 -og 50-tallet med oppkomsten av familie-melodramaet. Her er det mellommenneskelige relasjoner, forholdet mellom kjønn og generasjoner som er det sentrale. USA "oppdaget" Freud på 50-tallet, og kjernefamilien kom for alvor i fokus.¹¹³ Brooks mener at melodramaet kan sammenlignes med psykoanalysen i det at de begge kretser rundt "the nature of conflicts".¹¹⁴ Våre psykiske virkelighetsliv er full av melodramaer, sentrert rundt familierelasjoner, kjærlighetsforhold, fødsler og død.

Brooks hevder videre at vi i vår rasjonelle verdsliggjorte verden *trenger* melodramaet, som i sitt univers prøver å løfte fram dyder og moralske prinsipper i en meningsløs og kaotisk verden. Brooks betrakter derfor melodramaets karakterer som rene tegn på eksternaliserte konflikter, ikke som "ekte" personer med psykologiske motivasjoner. Her kommer kravet til tydelige visuelle representasjoner inn. Kampen mellom det Gode og det Onde er monumental og absolutt, og kan sammenlignes med en drømmetekst der kun en fullstendig utagering av marerittet kan gi en "oppvåkning".

Familie-melodramaet blir ofte sett på som tilhørende kategorien "woman's film", beregnet på et kvinnelig publikum. Melodramaet underordner alle rasjonelle, realistiske, "maskuline" faktorer for å framkalle emosjonelle virkninger. Dette er nok en av de viktigste grunnene til

¹¹¹ Peter Brooks 1985:IX.

¹¹² Rune Waldekranz *Så föddes filmen*, 1976 og *Filmens Historia Del I*, 1985.

¹¹³ Thomas Elseasser (1972) i Nichols 1985:179.

¹¹⁴ Brooks Op.cit:201.

at melodramaet ikke ble ansett som et "verdige" studieobjekt for teoretiske og kritiske vurderinger. Men de siste 20-25 års fornyende interesse for populærkulturen, de kritiske diskusjonene i auteurkritikkens kjølvann og den strukturalistiske neo-marxismens jakt etter ideologiske motsetninger i main-stream filmen, brakte melodramaet igjen i fokus på 60-tallet. Man fant da en splittelse mellom melodramaets estetikk og dets ideologiske program. Ut fra formal-elementene kunne man lese en skjult kritikk av det amerikanske samfunn hvis man tolket filmene "mot hårene".

Ikke minst overdrivelsene, eksessene, hadde dette subversive potensiale til å bringe rådende ideologiske motsetninger og frustrasjoner til overflaten. Feministene konsentrerte seg om kvinnerollen i melodramaene og fant sterke kvinner og en oppløsning av det patriarkalske subjekt. Dette siste poenget har Lena Nordby ført videre til også å gjelde for det unge publikums mest elskede melodramatiker - kultregissøren David Lynch. Særlig i TV-serien *Twin Peaks* finner man den melodramatiske Fader totalt indisponert som enten fraværende, gal eller død, serien er da også full av gråtende menn og hjelpeløse fedre.

Karneval og satire

Nokså unorsk og med en dionystisk dekadanse har Wam & Vennerød dessuten feiret karneval, skjurfene har flagret og seksualiteten har vært alternativ.¹¹⁵

Melodramaet og karnevalet har på mange måter den samme funksjonen; Overdrivelsene - eksessene - innen begge genrene gir rom for kritiske, ironiske måter å lese tekster på. Wam & Vennerød lager det kritikere har karakterisert som "vrengebilder", "masker", "drømmebilder" og "narrespeil". Og karneval.¹¹⁶ Paal-Helge Haugen bruker dessuten uttrykket "fridomsritual", og utbygger dette slik:

Det er eit spel med "maskar", med ulike formar for utkledding, med glidning i seksuell identitet (...). I nattklubbsekvansane glir bisarre personar forbi i draumaktig interiør prega av glitter, staffasje og lyseffektar - alt flyt, alt er masker, ingenting er fast og varig. Det er ein tilstand som lokkar deg med ein lovnad om å sleppe ut av deg sjølv og ut over dine grenser, her kan du flyte fritt, som ein skugge mellom dei andre skuggane og leike.¹¹⁷

¹¹⁵ Per Haddal Evensmo 1992:394.

¹¹⁶ Se Paal-Helge Haugen, Per Haddal, Frønes & Finslo, Nore & Skårderud.

¹¹⁷ Haugen Op.cit:10-11.

Karnevalet har lange tradisjoner som et offentlig rom der identiteten "vrenses", der menn blir kvinner og fattige blir rike - et "bakvendtland der alt går an" for å si det med Prøysen. Michael Bakhtin (1968) har utviklet en karneval-teori som i korthet dreier seg om hvordan karnevalets kroppslige eksesser og nytelse står i opposisjon til et samfunns moral, disiplin og sosiale kontroll. Karnevalet, ifølge Bakhtin, karakteriseres av latter, av eksesser (spesielt kroppslige), av "bad taste" og motbydelighet, av fornedrelse og degradering.¹¹⁸ Dette karnevalske aspektet finnes i de fleste av Wam & Vennerøds 14 spillefilmer. Gamle damer blir bohemske hippier, maskuline negre gjør håndarbeid, menn ikler seg dragkostymer, politi og småkriminelle bytter klær, banksjefer driter på seg, byråkrater kommer i fengsel og det danses tango etter ABBA over en lav sko. Det er i stor grad disse scenene som folk først og fremst husker, og forbinder med den Wam & Vennerød'ske stil.

Satire kaller vi en tekst som "håner og latterliggjør menneskenes dårskap, dumheter og latter".¹¹⁹ Wam & Vennerød vil gjerne oppfattes som satirikere; "*Julia, Julia* f.eks. er jo en besk politisk satire"¹²⁰. Filmene benytter seg ofte av ironi som virkemiddel for å fremme sin kritikk. Fortsettelsen på Wams utsagn er imidlertid: " - det var det jo ingen som forsto"! Problemet slik jeg ser det, med filmduoen satiriske tilsnitt, er at ironien alltid rammer andre enn dem selv, og samtidig ofte har et internt siktemål. Deres satire blir derfor ikke allmenngyldig eller mellommenneskelig, og langt fra selvironisk. Karneval og melodrama er derfor bedre genre-betegnelser på duoens filmer enn satiren.

Wam & Vennerød som melodramatikere

Wam & Vennerød har i flere intervjuer uttalt at "ting trives best på spissen", og de innrømmer gjerne sitt slektskap med den melodramatiske genre, og med teaterformen. Det moderne melodramaets intriger er stort sett konsentrert rundt intimsfæren. Man skal kunne, om ikke identifisere seg, så gjenkjenne karakterene som derfor bør ha visse hverdagslige, gjenkjennende trekk. Alle de hittil 13 Wam & Vennerød filmene omhandler familierelasjoner, vennskap, hverdagserfaringer, generasjonskonflikter osv. Handlingene har også som oftest opphav i en moralsk eller etisk konflikt, men de ender ikke nødvendigvis i lykke og harmoni, noe som bryter med det eldre, klassiske melodramaets premisser om en lykkelig slutt. Samtidig har flere kritikere konstatert at de ofte "happy endings" i melodramaene egentlig er en umulighet - de foregående konfliktene har vært for voldsomme, for opprivende - og en lykkelig slutt må derfor leses ironisk.

¹¹⁸ John Fiske 1987:241.

¹¹⁹ *Kunnskapsforlagets teater -og filmleksikon*, 1991.

¹²⁰ Fra eget intervju.

Wam & Vennerøds slektskap med den melodramatiske genre ligger først og fremst i filmenes overtidelighet, i den eksessive formen og i de hysterisk oppjagede følelses-utlevelsene. Melodramaet er i sin grunnform realistisk, dvs. at innholdet representerer hypotetisk ekte hendelser, men på et eller annet punkt i historien skjer det en nedbrytning av den realistisk representative konvensjonen, og teksten blir "hysterisk".¹²¹ Dette behøver ikke skje via karakterenes handlinger og replikker, men kan først oppdages i stilen - i musikken, scenografien, fargebruken osv. Ved en ironisk bruk av *mise-en-scène*, som alt for blankskurte interiører, for gjennomtenkte dekorasjoner og fargebruk, eller for dramatisk lydlegging tipper det hele over i ironi og satire.¹²² Ole Paus diktet etter *Svartere enn natten* i 1979 en sang som het "*I en sofa fra IKEA*", og siktet nettopp her til det "vaskede" interiøret med den kostbar-vulgære baren, vegg-til-vegg teppet i lys velur og sengetøyet som ser ut som det kommer rett fra Høye fabrikker.

Det meste som er skrevet av kritiske og teoretiske funderinger rundt melodramaet som genre, tar utgangspunkt i Hollywoods familie-melodrama (1940 - 1963), og i særdeleshet regissøren Douglas Sirk. Bill Nichols skriver dette om forholdet mellom melodramaet og eksess:

The films exhibit a "contents under pressure" that usually erupts in the moments of emotional excess on which the popular definition on melodrama depends. That excess reverberates with the the basic historical tensions of class, race and sex that are *expressed* more than they are *resolved* as characters live out the impossible contradictions that have turned the American Dream into a nightmare.¹²³

Det sosialdemokratiske Norge er selvsagt langt fra Eisenhowers USA, og Wam & Vennerød legger sin samfunnskritikk blott og bar på en helt annen måte en f.eks. Sirk. Man behøver ikke lete etter "skjulte" budskap i teksten angående Wam & Vennerøds versjon av det norske sosialdemokratiske "marerittet". Likevel benytter de seg av familie-melodramaet som *form* når de retter sin kritikk mot velferdsstaten. De fokuserer på individet og den hjemlige sfære, på hverdagslige hendelser som måltider, jobb-scener og familiedramaer. Som fra sitatet ovenfor tilbyr filmene få løsninger på problemene, men konfliktene spilles ut, uttales tyde-

¹²¹ Geoffrey Nowell-Smith "Minelli and Melodrama" (1977) fra Bill Nichols *Movies and Methods* volum II, 1985.

¹²² Disse argumentene er i særdeles utviklet med utgangspunkt i Douglas Sirks Hollywood-melodramaer. Man hevder at filmene innehar et subversivt potensiale som ligger innebakt i selve den melodramatiske formen - i dens eksesser og overdrivelser bringes de rådende ideologikritiske motsetninger til syne. Se f.eks Laura Mulvey "Notes on Sirk and melodrama", *Movie* nr. 25/77.

¹²³ Fra forordet til Thomas Elsaessers artikkel "Tales of Sound and Fury" (1972) i Nichols 1985:165.

lig. Som i de fleste melodramatiske verker hentes miljøene og menneskene fra samfunnets midtre skikt, de som slåss for ikke å falle et hakk ned på den sosiale stigen og for ikke å la overklassen få makten over dem. Særlig filmen *Svartere enn natten* tematiserer denne klassekampen.

Uten å være en syntese så bygger melodramaet både på tragedien og komedien, begge delene er viktige komponenter, og "skal" være med. De fleste Wam & Vennerød filmene fyller dette kravet - den svarte humoren er aldri langt unna, som f.eks. harselaset over manssrollen og samfunnsstøttene som "en gjeng uryddige, ulykkelige, ubalanserte og ufysiske drittunger" i *Adjø solidaritet*.¹²⁴ Unntaket synes å være filmene *Svartere enn natten* og *Hotel St.Pauli*. Her er den karnevalske humor fortrent til fordel for den dystre melodramatiske tragedie. *Svartere enn natten* har riktignok noen bisarre nattklubb -og restaurant scener som kaller på latteren, men filmens slutt med konedrap på vegg-til-vegg teppet har mest til felles med opera-genren. Også *Hotel St.Pauli* etterlater alle de tre protagonistene døde på en temmelig spektakulær måte, og her kjøres overdrivelsene, denne gang i form av lidelser, rus og seksuelle perversjoner, sterkere ut enn noen gang. De tre første 70-talls filmene benytter seg også mer av den dokumentariske sosial-realismen enn melodramaet, men fra og med *Svartere enn natten* kjøres den melodramatiske genre sterkt ut. Trilogien er i så måte intet unntak

SAMMENFATNINGER: SOSIALREALISME ELLER OPERA?

Wam & Vennerøds filmer er ikke lette å sette i bås. De utgjør nærmest en helt egen subgenre og har bygd opp et eget filmunivers som gjør at man som tilskuer forventer seg visse ting av filmene deres. Som at de skal behandle en flagrende urban paranoia, at de slår like hardt til venstre som til høyre, at de har Jorunn Kjellsby i en (stor eller liten) rolle, at de sjokkerer litt men også er lattervekkende, at de gjør en (stor eller liten) "Hitchcock appearance", og at de har noen opptrinn av hysterisk melodramatisk art man ikke så lett glemmer - gjerne i form av diskotekscener eller andre fester.

Wam & Vennerøds filmer er komplekse tekster i den forstand at de er sammensatt av flere motstridende tendenser som ofte ender i en form for "dobbelkommunikasjon". Med dette mener jeg ikke den psykologiske definisjonen av begrepet som utelukkende har en negativ klang og heller ikke høykunstens euforisering av begrepet som noe som handler om sublinitet, antydningens kunst, tekstens polysemi, eller det tvetydige. Derimot mener jeg at film-

¹²⁴ Elsa Brita Marcussen i *Film & Kino* 3-4/85.

tekstene ofte sier flere ting på en gang, at de tillater seg å gå på tvers av sine egne indre strukturer, at de som opphavsmennene selv, er mildt anarkistiske.

Jeg tror det er dette som vekker uroen, forvirringen og noen ganger ubehaget i møtet med filmene. Blandingen av sosialrealisme og "opera", av beinhard hverdagslig naturalisme og surrealistiske marerittlandskaper, av skjøre og vakre stemninger på den ene siden og vulgært dekadente drømmebilder på den andre, av naive klisjé-replikker som knuser de godt komponerte bildene - dette er det som gir Wam & Vennerød filmene deres helt særegne stemning. De er interessert i å vise sin versjon av den politiske virkelighet, de filmer Oslos gater med amatører i rollene og former grove og "dokumentariske" sekvenser, men de lager også surrealistiske billedbøker som gis ut på Saga kino.

Jeg har i dette kapitlet forsøkt å føre en teoretisk argumentasjon der målet har vært å tegne et helhetlig bilde av Wam & Vennerøds filmer. Ved å ta utgangspunkt i auteurkritikkens praksis har jeg lett etter deres stilistiske signatur, etter gjennomgående stiltrekk, og mønstre i den totale filmcorpus.

Nå er tiden inne for et dypere dykk inn i et utvalg filmtekster. La meg i derfor få presentere trilogien: *Sangen om den knuste drømmen*.

Kapittel 3

Analyse av Trilogien

Det er merkelig at ikke flere har kastet seg over denne enormt spennende tiden, og den enormt engasjerte generasjonen som sekstiåttene var. Den generasjonen fortjente en trilogi - på godt og vondt. Det er dette vi har forsøkt å gjøre.¹²⁵

Fri og bevare meg for deres analyse!¹²⁶

BAKGRUNN

Med filmene *Åpen framtid* (1983), *Drømmeslottet* (1986) og *Adjø solidaritet* (1985), har Wam & Vennerød laget en trilogi med fellestittelen *Sangen om den knuste drømmen*. Trilogien utgjør både et tidsbilde av tre tiår; 1960, 70 -og 80-tallet, og et gruppeportrett av den delen av nordmenn som fikk merkelappen "sekstiåttene". Filmene er derimot ikke en føljetong i den forstand at de samme karakterene går igjen. Filmene kan derfor vurderes både samlet og som separate verk. Jeg kommer i det følgende til å gjøre begge deler, men har valgt å konsentrere hovedanalysen om *Adjø solidaritet*. Dette fordi jeg da kan gå i dybden av én film og bruke tilstrekkelig krevet plass på denne. Filmen regnes også blant Wam & Vennerøds beste, en film som ifølge kritikerne er tro mot de sterke sidene ved deres filmiske talent. Den er også en svært "typisk" Wam & Vennerød film og egner seg derfor godt som referansepunkt for de andre filmene, og som materiale for en diskusjon om filmuniverset. Men først noen få ord om trilogiens tilblivelse og fellestrekk.

Trilogien har én produksjons-kronologi og en annen verk-kronologi. Dette var absolutt ikke ønsket fra Wam & Vennerøds side. I 1982-83 hadde de alle tre manuskriptene klare og søkte Statens Filmproduksjonsutvalg¹²⁷ om 10 millioner i støttegaranti for alle de tre filmene til sammen. Dette fikk de ikke innvilget. Derimot likte utvalget manuset til *Adjø solidaritet*

¹²⁵ Petter Vennerød fra eget intervju.

¹²⁶ René Bjerke i *Ny Tid*, 11/1 - 84.

¹²⁷ Opprettet 1955, konsultativt organ for Kulturdepartementet i filmspørsmål, fra 1988 sorterer utvalget under Norsk Filminstitutt som har avgjørelsesmyndighet for tildeling av lånegaranti til prosjekter.

svært godt, men ba dem utvide manuset med en halv time - så skulle de iallfall få garanti til den filmen. *Åpen framtid* hadde de startet innspillingen av allerede i 1981. Det finnes i filmen noen tilbakeblikk med hovedpersonen Pål (Thomas Robsahm) hvor jeg tenkte at jammen har de ikke fått ham til å se yngre ut. Vel, han er to år yngre. I 1981 var ikke manuset fullt utviklet enda, men de tok noen opptak på "spekk" (dvs. uten støtte og uten helt å vite om de ville få bruk for opptakene), og fullførte filmen i 1983 med Norsk Film A.S. som co-producent innenfor en svært begrenset kostnadsramme. *Adjø solidaritet* fulgte så i 1985 og er en "ren" Mefistofilm og dessuten deres største satsing - et filmepos som det står på reklame-materialet. En stund så det ut for at *Drømmeslottet* ikke ville la seg finansiere, men så leste kunstnerisk leder ved Norsk Film, Lasse Glomm manuset og ansatte Wam & Vennerød som regissører og produsenter. Slik ble det til slutt en trilogi.

'Trilogi' kalles det når tre verk danner et sammenhengende hele. Det sammenhengende rammeverk for *Sangen om den knuste drømmen* er at den følger en helt bestemt generasjons politiske oppvåkning og fall. Trilogien er en tematisk trilogi, ikke en fortelling om noen folk som blir tyve år eldre. I alle tre filmene møter vi en eller flere AKP-ml'ere. Det er deres historie som trilogien hovedsakelig forteller. Berge Furre skriver:

"M-l-rørsla" var totalitær i partipraksisen, i den sosiale visjonen og dei internasjonale førebileta: Stalin, Mao, Enver Hoxha. Korleis kunne en god del av "sekstiåttarene", av det antiautoritære opprøret, slå over i si totalitære motsetning og gjere seg sterkare gjeldande i Noreg enn tilsvarande rørslar i andre europeiske land? Denne forfatteren resignerer. Kanskje vil neste generasjon finne trådar og samanhengar i den norske samfunnsveven som kan gjera dette fenomenet meir skjønleg.¹²⁸

Jeg skal ikke her og nå påta meg den spennende utfordringen Furre gir min egen generasjon, men nøye meg med å konstatere at Wam & Vennerød med sin trilogi stiller nøyaktig det samme spørsmålet som Furre stiller. De lurer på hva som skjedde med blomsterbarna fra 60-tallet, hvordan ble de antiautoritære og frihetselskende studentene i stand til å omfavne ideer som "proletariatets diktatur", "væpna kamp" og ha Stalin-buttons på cordfløyels-jakken? Heller ikke Wam & Vennerød har et svar på dette, de prøver bare på sin måte å skildre det de selv opplevde. Men hvilken måte gjør de dette på? Hvilke valg foretar de i sin framstilling av tyve års samtidshistorie? Jeg skal her kort skissere noen linjer.

¹²⁸ Berge Furre *Vårt hundreår*, 1991:410.

Tidskoloritten

Fordelen med å lage samtidsfilmer er at man kan benytte seg av samtidens ikonografi. Klær, bygninger, sminke, teknologisk standard osv. kan filmes som det er. Jeg har tidligere påpekt at Wam & Vennerød lager samtidsfilmer, og det stemmer for såvidt som samtiden også er vår nære fortid. I deres resterende produksjon er filmens tid og virkelighetens tid totalt sammenfattende, eller av underordnet betydning. I trilogien derimot, beveger de seg litt tilbake og litt fram i tid. Wam & Vennerød sier selv de ønsket å filmskrive sin samtidshistorie, men som ikonografiske dokumenter over tre tiår fungerer trilogien dårlig. *Lasse og Geir* og *Det tause flertall* som er fra 70-tallet, fungerer meget bedre som tidsbilder enn *Drømmeslottet*. Leter man i filmene etter visuelle signaler som kunne gitt den rette tidsånd, vært en dokumentasjon over hvordan verden virkelig så ut dengang, må man heller gå til de ekte 60/70-tallsfilmene. Som Elsa Brita Marcussen påpeker om *Åpen framtid*:

Wam og Vennerød har, (...) avstått fra å forankre handlinger og personer i en billedmessig gjengivelse av tidsepoken. Tidskoloritten er kokt ned til dagsnyttmeldinger i radio om Vietnamkrigen, raseuro, Kennedy og Martin Luther King. (...) Ellers beveger de tre hovedpersonene Pål, Erik og Ruth seg i tidløse landskaper: skog, strand, skolekorridorer, et kunstneratelier. Ikke engang hippies Kjøbenhavn er mer enn en park og en trapp.¹²⁹

Marcussen sammenligner i sin anmeldelse *Åpen framtid* med tilsvarende filmer der temaet er unge menneskers utvikling for tyve - tredve år siden. Felles for disse er at de ikke bare er stemningsmalerier, men innehar sosiologisk og dokumentarisk verdi. Dette, slår hun fast, kan man ikke si om *Åpen framtid*.

Trilogien første film er nok den som lider mest under den manglende tidskoloritten. I *Drømmeslottet* har man løst scenografi-problemet ved rett å slett å la nesten hele handlingen utspille seg innenfor villaens fire vegger. Slik presenterer også denne filmen et tidløst rom, lik *Åpen framtid*'s tidløse landskaper. I den siste filmen har Wam & Vennerød kunnet ta seg større friheter fordi filmen er lagt litt fram i tid. Det finnes dermed i scenografien et svakt science fiction preg samtidig som dekorasjonene er trygt forankret i 80-tallets maskuline glass-og-krom estetikk.

Samtidig kan man innvende mot Marcussens kritikk at nettopp disse tidløse rom gir filmene en større allmenngyldighet. Tids -og rombegrepet kan ha andre dimensjoner enn det rent sosio-dokumentariske; i etterkrigstidens herjede Europa er det faste rommet oppløst,

¹²⁹ Elsa Brita Marcussen i *Film & Kino* nr. 1/1984.

mennesket er ikke lenger rotfestet i sitt miljø, men vandrer formålsløst rundt i hvilke som helst rom.¹³⁰

Den ene og de mange

Alle filmene har en uhyre sterk konsentrasjon rundt *individet*. Det er individets kamp med seg selv og sine omgivelser som er filmenes fokuseringspunkt. Filmene er portretter av enkeltskjebner med det felles berøringspunkt at de tilhører, eller tilhørte etterkrig-generasjonens politisk venstre-radikale fløy. Det finnes riktignok to masse-scener; demonstrasjonstøget mot slutten av *Åpen framtid* og konfrontasjonene mellom punkere og nazi-sympatisører i *Adjø solidaritet*. Man ville kanskje forventet flere scener av denne sorten fra tre filmer om 68-generasjonenes politiske oppvåkning og kamp. Flere "politiske" scener, flere demonstrasjoner, møter, paroler, ungpioner-leire og kamper. Mer "action", rett og slett. I stedet for handling får vi verbale utgytelser, filmene forteller mer enn de viser. Og det de forteller om er individet mot kollektivet, selvet mot fellesskapet. Dette er selve kjernen i trilogien. Personene i filmene ønsker så sterkt å være idealister, stå på for fellesskapet, gjennomføre sosialismens utopier, utslette sitt eget ego for kollektivets og menneskehetens beste. Blott ved trilogiens titler har Wam & Vennerød gitt sitt svar; den åpne framtid som skulle realiseres i et drømmeslott endte kun i et adjø til solidariteten.

Fordi filmene i så sterk grad konsentrerer seg om individet som handlingens sentrum og drivkraft, har jeg for analysene valgt å gå inn på karakterenes funksjoner og representasjoner. Hvem er filmenes karakterer? Hva representerer de? Hvordan går trekk fra personene igjen i alle filmene? Videre vil hver film også vurderes utfra sine stilmessige trekk og genre, og det er til hver analyse tatt med et utvalg filmkritikker.

Susan Sontag skriver: "The function of criticism should be to show *how it is what it is*, even *that it is what it is*, rather than to show *what it means*".¹³¹ Den tidligere omtalte tydeliggjøring i filmene motiverer denne analyse-strategien. Wam & Vennerød filmene mangler så og si undertekst, det David Bordwell kaller implisitt og symptomatisk mening.¹³² Meningen i filmene er derimot synlig, manifest og eksplisitt. Dette gjelder sågar for symbolikken i filmene. En kritiker inviteres ikke til å lete etter skjulte spor, undertrykt mening eller latente aspekter i tekstene. Wam & Vennerød har overhodet ikke sansen for "mettet symbolikk" eller "fine virkemidler". Slik sett har de langt mer til felles med den kommersielle under-

¹³⁰ Se f.eks. Gilles Deleuze *Cinema 1* og *Cinema 2*, 1983,1986.

¹³¹ Susan Sontag *Against Interpretation*, (1965) 1990:14.

¹³² David Bordwell *Making Meaning*, 1989.

holdningsfilmen enn den europeiske, "smale" kunstfilm. Jeg har forsøkt unngå en alt for deskriptiv og sympatisk lesning av tekstene, men er likevel ikke på jakt etter det "uuttalte" i tekstene.

Analysen vil ta for seg filmene i den verk-kronologiske oppstilling. Jeg har også valgt å presentere handlingsreferatene samlet. Dette gir en oversikt over trilogiens innhold, og gjør at jeg i analysen kan trekke forbindelseslinjer mellom filmene.

Handlingen i Trilogien

I *Åpen framtid* befinner vi oss i en småby på østlandet, engang på 60-tallet. **Pål** (Thomas Robsahm) går i andre gym, men trives dårlig på skolen. Han er flink til å tegne og drømmer om å bli kunstner. Foreldrene (Jorunn Kjellsby, Frank Iversen) er skilt og han bor hos moren som ønsker han ut av redet. Like før han skal ha de avsluttende eksamener slutter han skolen i protest. Bestekameraten **Erik** (Are Sjaastad) synes dette er et dumt valg. Han er selv i opprør mot det etablerte, men på en annen måte; han har meldt seg inn i SUF og ønsker å bli lege for å dra til Kina å tjene arbeiderklassen. Til sist har vi **Ruth** (Julie Wiggen), en blid og seksuelt frigjort jente som drømmer om å reise rundt i verden og bo i kollektiv.

Vi følger disse tre ungdommene den sommeren de må bestemme seg hva de vil bli. Fra radioen til Pål strømmes nyheter om Vietnamkrigen, Martin Luther King, The Beatles, fremmedarbeider-strømmen til Tyskland, økende narkotika-forbruk og atombombefrykt. En dag blir Pål og Ruth med Erik på et SUF-møte. Pål blir sjokkert over planene om væpna revolusjon og død over imperialismen, mens Ruth får fullstendig fniseanfallet av det hele. Erik blir såret av dette. Pål og Erik drar også en uke til København hvor de for første gang røyker hasj. Det oppleves deilig i første, men så får Erik bondeanger og blir redd av rusen. Vel hjemme igjen møter Pål Ruth på vei til hyre som lugarpike på et cruiseskip, og Pål har kommet inn på malerskole i Sverige. Erik har fått lettere nerveproblemer etter København-turen og er blitt usikker på sine egne overbevisninger. Pål drar til Sverige. Den siste scenen viser Pål stående på en høyde mens han skuer utover et bølgende demonstrasjonstog for FNL, mot USA.

Drømmeslottet foregår en gang på 70-tallet i Oslo, og handlingen foregår innenfor et tidsrom på tre måneder. Vi følger tre par i tredivetårene, og deres tilsammen fem barn samt en yngre bror, som har virkeliggjort drømmen om å bo i kollektiv. Når vi går inn i handlingen er kollektivet i ferd med å forberede og pusse opp til ett-års dagen for innflyttingen, da de planlegger en stor fest.

De seks voksne er velutdannede og ressurssterke personer. **Thomas** (Øyvind Berven) er gift med **TrineLise** (Birgitte Victoria Svendsen) som er gravid i 6. måned. De har to barn fra før. Thomas er privatpraktiserende psykolog, mens TrineLise er skuespiller i en fri teatergruppe. **Arild** (Petter Vennerød) er gift med **Mona** (Hilde Grythe), de har tvillinger sammen. Mona er sosionom og arbeider blant prostituerte. Hun er aktiv feminist og porno-motstander samtidig som hun jobber på et bokprosjekt hun ikke helt får til. Arild er historielærer i videregående skole. Han har problemer med nervene og er mye borte fra jobben. **Anders** (Lasse Lindtner) er gift med **Kjersti** (Mari Maurstad) og er henholdsvis forsvarsadvokat og spesiallærer for vanskeligstilte unge gutter. Kjersti kan ikke få barn, men de har adoptert en mørkhudet jente. Anders' pønket lillebror **Lars** (Sigurd Hølmebakk) bor der midlertidig. De seks har kjent hverandre fra ungdomstiden og gjennom politisk arbeid på venstresiden. Anders og TrineLise har dessuten vært kjærester tidligere.

Historien åpner med nattkjøring i Oslos gater. Thomas kjører rundt i horestrøket i Oslo. Han plukker opp en hore, knuller henne i baksetet på bilen, og kjører hjem til kollektivet. Utenfor står Anders og snekrer på plankegjerdet. Thomas lar det falle en lett kommentar; "- Jaså, du står på?" Anders svarer; "- Ja, var det ikke det som var meningen a'? At vi skulle henge i alle sammen så vi blir ferdige til ett-års dagen?!". Med disse replikkene blir hovedkonflikten introdusert; drømmen om fellesskapet der alle drar lasset sammen er ikke så lett å virkelig gjøre.

Filmen behandler ca tre måneder av disse menneskenes liv. Vi møter deres styrke og svakheter, deres uoppfylte lengsler og drømmer, deres svik, nederlag og utroskap. De er seks svært forskjellige personligheter som møter seg selv i døra når idealene fra ungdomstiden skal settes ut i praksis. Klimakset for alle de brustne drømmene eksploderer under ettårsfesten, og ingenting kan riktig bli det samme mellom dem etter dette. Likevel ønsker de å fortsette bofelleskapet, for framfor alt barna deres finner stor glede i den kollektive boform. Filmen ender dramatisk med at Arild av mer eller mindre vanvare skyter seg selv samtidig som TrineLise føder sitt tredje barn. Etter begravelsen går de sammen hjem til "drømme-slottet", lysene tennes i huset og filmen slutter der.

Adjø solidaritet har fått undertittelen "Et dødsritt gjennom 80-årene", og handlingen er lagt litt, men ikke mye, fram i tid. Fortellingen foregår i Oslo. Vi følger to bestekamerater ett års tid av deres liv. De er begge 40 år, velutdannede og var politisk aktive AKP-ml'ere på 60/70-tallet. **Atle** (Svein Sturla Hungnes) er sjefs-psykiater på et stort sykehus. Han sitter også som faglig rådgiver i Statens Filmkontroll og holder forelesninger på Universitetet. Han er skilt fra **Astrid** (Jorunn Kjellsby) som er sosionom. Sammen har de sønnen **Fridtjof** (Thomas Robsahm), pønker, husokkupant og stoffmisbruker. Atle kommer fra et over-

klassehjem som han har brutt med, men han besøker av og til sin drikkfeldige mor (Wenche Foss). **Eigil** (Knut Husebø) er en feiret og overarbeidet teaterinstruktør som aspirerer til teatersjef-stillingen. Også han er skilt fra sin kone **Tove** (Eli-Anne Linnestad). De har en politisk mørkeblå datter og en yngre opprørsk sønn. Eigil kommer fra et arbeiderklassehjem der faren ustanselig anklager sønnen for å ha sviktet arbeiderbevegelsen.

En stor del av filmen viser de to mennene i deres respektive arbeidssituasjoner; Atle forordner medikamenter til sine pasienter og skriver ut en pasient med diagnosen "paranoid revolusjons-romantiker". Eigil setter opp *Faust* på teatret og krangler med skuespillerne. Innimellom drømmer de seg tilbake til sin grønne ungdom da de sang *Avanti Popolo* og kastet stein på den amerikanske ambassaden. Eigil har også sterke flashbacks til en elskovscene med sin ex-kone på stranden. Atles drømmer er mer marerittaktige; han ser seg selv skjære opp sine døde pasienter, men to av dem reiser seg og tar kvelertak på ham, han drømmer om Fridtjof som en av flere nakne pasienter gå i ring mens Atle sprayer dem osv. Vi ser også de to mennene i sine ensomme leiligheter; Eigil tenner lys og spiser hummer, Atle drikker og studerer Kina-kartet. Etter at Astrid har fortalt Atle at Fridtjof ikke bor hos henne lenger og at hun er livredd for narkotika-forbruket hans, bestemmer Atle seg for å lete opp Fridtjof og prøve å gjenopprette far-sønn kontakten. Ved å vise Fridtjof at han er stolt av opprøret som pønkerne fremviser, men bekymret over den lette omgangen med narkotika så oppnår Fridtjof og Atle en helt spesiell kontakt.

Eigil fyller 40 år og skal ha herreselskap. Atle stikker først innom Fridtjof. Han og vennene skal ut og demonstrere mot nynazistene som skal holde folkemøte utendørs, og Atle gir ungdommene et par tips som "gammel parolebærer". Plutselig får Atle et forvarsel om noe vondt, redselen står skrevet i fjeset hans. I det følgende får vi kryssklipping mellom Eigils 40-års lag og demonstrasjonen Fridtjof deltar i. Eigil har kun invitert menn i selskapet, stort sett gamle klassekamerater fra gymnaset. Som presang har de leid inn to jenter og en høy, mørk mann som synger og danser. Samtidig har Fridtjof og vennene sniffet i seg noe stoff og kommet fram til nazi-møtet der en taler forbanner pønkere, degos, alene-mødre og hippies. Tilbake i herreselskapet går kvelden mot slutten, de som er igjen er drita fulle. Atle har hele kvelden vært svært amper og kranglevoren. Plutselig dukker den høye mørke opp i en blanding av drag -og Mefistofeles utstyr. Han byr Eigil opp til en tango. Tilbake til demonstrasjonen har pønkerne begynt å slåss med nazistene. Fridtjof spytter en skinhead i trynet, og denne svarer med å denge løs på Fridtjofs hode med en diger kjepp. Førtiårs laget ender med at Atle går fullstendig berserk.

Astrid og Atle møtes på sykehuset - Fridtjof er død. Astrid bikker fullstendig over, og dagen etter kan Eigil observere henne mens hun sykler rundt i natta og roper: "Stopp fascismen,

redd våre barn. Fri dem fra vold og narkotika". Atle oppsøker sin mor og forteller om Fridtjof. Begge to lider de fryktelig, men klarer likevel ikke trøste hverandre. Atle drar hjem. Han drikker sprit og kaster Kina-kartet. Så prøver han kutte pulsåren med en kniv, men lykkes bare halvveis. I en drøm ser han Fridtjof i vinduet, naken med utstrakte armer. Atle kjører hendene gjennom vinduet og risper opp håndleddene på det knuste vinduet, han segner om. Siste scene viser Eigil som entrer den Trans-Sibirske jernbane, han skal endelig til Kina.

ÅPEN FRAMTID

Produksjon og mottagelse

Åpen framtid hadde premiere 26. desember 1983. Den kostet en tredjedel av en gjennomsnittlig norsk spillefilm (ca 3,5 millioner), ble besøkt av ca. 70 000 mennesker og spilte inn 926.375 kroner. Wam & Vennerød har et gjennomsnittsbesøk på i underkant av 140 000 mennesker per film, så *Åpen framtid* var ingen betinget suksess.¹³³ Nittenåttitre var i det store og hele enda et (slik de to foregående årene var det) elendig år for norsk film, *Åpen framtid* var ikke alene om å spille for halvfulle saler.

Kritikken i avisene var stort sett dårlige, til tider de rene slakt. Jevnt over mener anmelderne den er for nær og privat, at den mangler distanse til stoffet. Den manglende tidskoloritten blir også etterlyst, selv om de fleste kritikerne "unnskylder" dette med den stramme budsjett-rammen. Det finnes likevel noen lyspunkter i anmeldelsene, først og fremst fra de to store avisene i Nord-Norge; "Etter mitt skjønn er dette blitt en av de aller beste filmene som er kommet fra Mefistofilm".¹³⁴ "Som film er det igjen godt arbeid med den engasjerende friskhet i uttrykket vi er vant med fra W&V".¹³⁵ Aller mest positiv er faktisk NKP's organ *Friheten* til filmen. Anmelderen analyserer faktisk filmen like mye som han anmelder den, utfra det han finner som filmens "anarkistiske meningsgrunnlag". Spesielt finner han glede i scenen der Pål, Ruth og Erik drar på helgeseminar under ledelse av SUF: "(...) denne film-atisk dyktige sekvensen sier egentlig at gjennomføringen av sosialismen må skje på et fritt

¹³³ Tallene er hentet fra Mefistofilms regnskaper og *Film & Kinos* årbok fra 1993.

¹³⁴ BHL "Åpen framtid", *Nordlys* 27.12.83.

¹³⁵ Teem "Åpen framtid", *Tromsø Dagblad* 27.12.83

personlig grunnlag uten noen form for sterk partistyring". Anmelderen synes også filmen er en "estetisk nytelse, men så langt fra bare det".¹³⁶

Men dette var unntakene. Overskriftene går mest i dommer som "håpløst på norsk", "en tålmodighetsprøve", og "blodfattige klisjeer". De tre største avisene i Norge gir filmen typisk lunkne anmeldelser. Thor Ellingsen summerer opp: "Jeg ser *Åpen framtid* som en serie lovende tilløp der selve Spranget uteblir. (...) Filmen synes å hvile sterkt på improvisasjon og grip-stemningen-i-flukten. Men det den vinner i spontanitet og sensualitet, taper den i klarhet og perspektiv".¹³⁷

Så fra de lett likegyldige til de glødende negative. Sosialist-avisene *Ny Tid* og *Klassekampen*, samt *Morgenbladet* og *Arbeiderbladet* i Oslo var ikke nådige mot filmen. René Bjerke skriver på vegne av *Ny Tid* under overskriften "Åpen framtid - en katastrofe" at filmen er "en eneste stor kunstnerisk ubegrunnet påstand". Dette begrunner han i tre punkter: (1) At man aldri får følge en psykologisk utvikling eller oppbygning av en følelse og dermed blir utbruddene påstander, man får hele tiden kun *slutten* på en opplevelserekke. (2) At de misbruker ethvert kunstnerisk virkemiddel ved at "de tror det er *livet* de skildrer fordi det de ser eksponert *ligner* på virkeligheten", og (3) at filmens fysiske miljø er så forenklet *uten* at dette blir et bevisst stilistisk trekk. Bjerke raser også mot Wam & Vennerøds "historie-skrivning":

Fri og bevare meg for deres analyse. Hvis arkeologer i år 2000 skulle komme til å finne *Åpen framtid* på en søppeldyng (andre steder ville det ikke være forsvarlig å oppbevare den), måtte de jo tro at 68-generasjonen (...) var rene idioter. At hår og kunstnerdrøm var det eneste som drev oss til opprør. At det var noe som het ML-bevegelsen, som kun arrangerte tåpelige karikerte sommerleire og ikke aktivt grep inn i samtidskulturen og samtidshistorien.¹³⁸

De tre første punktene Bjerke kritiserer filmen utfra er saklige og velbegrunnede, med vekt på form og persepsjon. I mangt og meget har han også helt rett. Når han i det siterte avsnitt derimot går til frontalangrep mot *holdningene* i filmen utfra sin private deltagelse i ML-bevegelsen, detter kritikken litt sammen. Da ender det med en høyst personlig krig mellom to anarkister og en forhenværende AKP'er.

¹³⁶ Kjell Andersen "W&V slår til igjen!", *Friheten* 11.01.84.

¹³⁷ Thor Ellingsen "Uteblitt sprang m/lovende tilløp", *Dagbladet* 27.12.83.

¹³⁸ René Bjerke "Åpen framtid - en katastrofe", *Ny Tid* 11. januar 1984.

En tilsvarende liten debatt ble satt igang i *Arbeiderbladet* etter Øystein Hagens kritikk av filmen. Han konkluderer med et: "Æsj! Denne filmen er et oppgulp av utslitte klisjeer, ufordøyde pubertetsminner og uutalte holdninger".¹³⁹ Den 18. januar 1984 kommer et forsvar for filmen i *Arbeiderbladet*, men denne gang ikke fra Wam & Vennerød selv. Thore Langfeldt, Terje Gammelsrud og Svein Dybing så filmen sammen og kom med dette sparket til Hagen: "Intellektuelt kan man forstå hvorfor en firkanta filmkritiker, marxist-leninisten Øystein Hagen er redd for Wam & Vennerøds frodige sensualitet". Trioen refser den norske filmkritikerstanden generelt og mener de skremmer bort publikum fra en film de fant "sensuell, varm og morsom".¹⁴⁰ Hagen lot ikke dette stå uimotsagt. Under overskriften "Stalin på kino", ba han om "en klargjørende diskusjon om filmkritikkens betydning", og fortsatte med: "Ansatsene denne gang var av samme art som vi har sett *hver gang* en ny film av filmparet Wam & Vennerød har hatt premiere".¹⁴¹ Hagen mener altså at det hele dreier seg om dyktig markedsføring. Det kan så være, men i dette tilfellet kom forsvaret fra tre utenforstående tilskuere, ikke fra filmduoen selv.

Skjønt de holdt heller ikke sine meninger om filmkritikkene for seg selv, men gikk til motangrep både på *Morgenbladet's* anmelder Bjørg Vindsetmo, og *Klassekampen's* Roald Helgheim, samt hadde innlegg i *Arbeiderbladet* og i *Aftenposten*. Dette er et typisk trekk for filmduoen. De debatterer seg selv, sine filmer og kritikken av disse i avisene. Dette skal jeg komme tilbake til i kapittel fem.

Selvreferende trekk

Det skal ikke mye fantasi til for å oppdage at *Åpen framtid* på mange måter er Svend Wams selvbiografi. *Tromsø Dagblad* skriver følgende: "Samtidig blir det Wams selvbiografi. Holdepunktene for dette er en sentralt plassert sekvens der hovedpersonen møter den etablerte filmbransje uten å få napp, og en heller pompøs gryende bevissthet om sin bifile legning".¹⁴² Også at foreldrene er skilt, at Pål slutter skolen for å bli kunstner, hans uenighet med Erik angående de politiske utopier og at han flytter til Sverige harmonerer med Wams eget liv. Før Pål setter seg på toget til Sverige får han også en presang av Erik - et fotografiapparat!

¹³⁹ Øystein Hagen "Finne seg sjæl for n'te gang", *Arbeiderbladet* 27.12.83.

¹⁴⁰ Langfeldt, Gammelsrud & Dybing "Skandaløs filmkritikk", *Arbeiderbladet* 18.01.84.

¹⁴¹ Øystein Hagen "Stalin på kino", *Arbeiderbladet* 31.01.84.

¹⁴² *Tromsø Dagblad* 27.12.83.

Sekvensen anmelderen rapporterer om er også sentral. Pål dumper tilfeldigvis over en film-innspilling, og blir fascinert av dette. Her er det spilt på alle klisjeene om skuespillere og regissører. Regissøren (Per Theodor Haugen) er iført alpelue og klarer overhodet ikke å formidle sine intensjoner til skuespilleren (Anders Hatlo) bortsett fra å kommandere "vær naturlig". Skuespilleren på sin side er bakfull, med primadonnanykker og ute av stand til å huske replikkene sine. Og han spiller overhodet ikke "naturlig". Filmen som tas opp i filmen er også et kostymedrama fra det forrige århundret, altså langt fra Wam & Vennerøds egne samtidsfilmer. En annen film i filmen får vi når Pål og Erik i løpet av sin København-tur går på kino og ser *Fem døgn i august*. Dette er ikke en "realistisk" situasjon i og med at Wam lagde sin debutfilm i 1973, og handlingen i *Åpen framtid* foregår på slutten av sekstitallet. Pål koser seg med filmen og synes den var "sterk og sprø", mens Erik er mer forbeholden. Den var for "flippete og tullete" for ham. Pål har også i en tidligere scene en krangel med moren sin der bakgrunnen dannes av et stills-foto fra *Hvem har bestemt...?*. Og igjen spiller Jorunn Kjellsby og Frank Iversen "mor og far som elsker hverandre, men ikke fikser leve sammen" som i *Svartere enn natten*.

Det er for sterkt å kalle disse selvrefererende elementene for metafiksjon, for hensikten er ikke å "(...) bevisst rette oppmerksomheten mot sin egen status som kunstgjenstand, for på den måten å stille spørsmål mellom fiksjon og virkelighet"¹⁴³. Det kan heller ikke kalles intertekstuelt i den forstand at den spiller på andre tekster og filmtradisjoner. Derimot er det intertekstuelt i forhold til deres eget filmunivers, til Wam & Vennerøds tidligere tekster, og som sådan et klart auteur-trekk.

Filmens stil - avvikende tendenser

Åpen framtid er den "minste" filmen i trilogien i den forstand at ambisjonene om å si noe om "hele" 60-tallet ikke er tilstede. Den har også noen avvik i forhold til de seks stiltrekkene jeg tidligere har redegjort for. Eksessene er ikke så eksplisitte, representasjonen av lys og natur mer tilstedeværende, filmen er ikke utpreget urban, fortellerstilen mer dempet og det teatrale aspekt (i form av teatralt spill og kulissemiljøer) er nærmest fraværende. Filmen har en lett og ungdommelig, nærmest barnlig tone som hører sammen med at den faktisk er en film først og fremst rettet mot ungdom. Den melodramatiske genre, med sine høyspente "voksne" problemer og følelser, er erstattet med genren "lyrisk ungdomsdrama". Dette gjør sitt til at trilogien som trilogi ikke helt henger sammen. Likhetspunktene mellom *Åpen framtid* og *Lakki* er større enn parallellene til trilogien forøvrig.

¹⁴³ Hege Gundersen i Z, 4/92. Gundersen har også skrevet om metafiksjon i *Tegnkritikk og mediekritikk*, rapport nr. 4, Institutt for medier & kommunikasjon 1991.

Et klart eksessivt element finner vi likevel i en scene mot slutten av filmen: Wenche Foss framfører et ensomstående cabaret-nummer som skånsk hybelvertinne. Denne scenen har egentlig ingen funksjon i filmens fortelling, hverken narrativt eller symbolskt. Mer enn det; den bryter med filmens stil. Som nevnt ovenfor holder filmen seg på et mindre teatralt leie enn resten av trilogien. Ungdommene som spiller hovedpersonene har en naturlig, rett-frem, lett amatørmessig spillestil. Fru Foss, derimot, er utstyrt med teatrale rekvisitter som en alt for gul parykk og mye sminke. Hennes spillestil er hentet fra teaterets "acting out", ikke filmens foretrukne minimalistiske spill. Scenen hun oppfører hadde passet bedre i en revy enn i denne filmens lyriske og neddempede tone. Hun entrer scenen - fremfører sin solo-opptreden - og forlater filmen like plutselig som hun dukket opp.

To andre stiltrekk er derimot framtrepende i denne filmen; bruk av tilbakeblikk og drømmesekvenser, og musikkens sterke rolle. Det siste henger nok sammen med filmens primære målgruppe. Musikken fungerer som miljøskildrer, og skal - stikk i strid med alle teser om at "god filmmusikk ikke skal høres" - nettopp høres. Svein Gundersens spesialkomponerte populærmusikk fungerer ikke subliminalt, dvs. under vår bevissthetsterskel, men fungerer heller slik at deler av filmen blir den reneste musikkvideo. Helt eksplisitt gjøres dette ved at Pål og Erik spiller i band sammen, og framfører Rolling Stones "I really don't know what to do". Drømmesekvensene minner mye om dem man også finner i *Adjø solidaritet*. De har to funksjoner; de retrospektive scenene med lille Pål, gir tilskueren hans subjektive opplevelse av vonde (på skolen) og gode (hos billedhuggeren) barndomsminner. De forteller om det sårbare barnet Pål engang var.

De andre drømmesekvensene, som er motivert gjennom Påls feberfantasier, har en større symbolsk funksjon. Pål ser seg selv naken og blodig, badet i et grelt blått lys, ramle gjennom en korridor. Så klippes det over til en annen retrospektiv drøm; Pål er ca 14 år og er på skolens legekantor. Legen beføler ham på hans penis, for så å finne fram en diger kjøttkniv. I neste klipp er vi tilbake i korridoren. Musikken blir lysere og Pål løper i slow motion gjennom korridoren - hvitkledd og smilende.

Den narrative "realismen" i disse bildene er motivert av Påls kraftige feber, han opplever selv at han svever mellom liv og død. På symbolplanet finner vi filmens bærende tematikk; overgangen, og redselen for å bli voksen. Fra barndommens paradisi, uskyld og evighet, opplever Pål overgangen til voksen som en form for dødsangst og helvete. Den voksne legen "kastrerer" ham før han har rukket å bli en mann. Utfra psykoanalytiske teorier innebærer den mannlige kastrasjonsangst et bilde på angsten for kjønnsforskjellene. Kvinnens manglende penis er en trussel for det mannlige subjekt. Mer generelt kan man si at utviklingen av guttebarnets penis konstituerer ham som mann. Puberteten gjentar på en måte alle de

primærprosessene et menneske må igjennom.¹⁴⁴ Det Wam & Vennerød imidlertid gjør, er å vise fram disse primærscenene i vår kollektive underbevissthet, som i sin teoretiske utforming ikke skal forstås *bokstavelig*, nettopp helt bokstavelig. Dette viser igjen den omtalte tydeliggjøringen med hensyn til stil og innhold. Det blir nærmest parodisk å snakke om undertekst i disse scenene.

Filmen kan videre sies å være episodisk i sin struktur, et stiltrekk jeg tidligere har definert som typisk for filmduoen. Dette er også et formspråk som særpreger mange nordiske barn/ungdomsfilmene. Barnet/ungdommen registrere voksenverden gjennom episodiske hendelser, heller enn å kontrollere og drive handlingen til klimaks og avrundning. Som Birgitta Steene uttrykker det: "Barnet blir en vandrer i sitt eget miljø. Dets sosiale identitet er ikke definert. Intet yrke og ingen voksenrolle binder det til et bestemt sted, eller en bestemt tid. (...) Barnet er på oppdagelsesferd og barnet flykter fra en vanskelig situasjon".¹⁴⁵ I dette tilfellet dreier filmen seg mer om ungdom og brytning, enn barn og uskyld, men den episodiske forteller-strukturen har den samme effekt; det ligger ofte noe uavsluttet i barnvoksenfilmene.

Liten karakteranalyse: Den gang framtiden lå åpen

Åpen framtid står ikke som et bilde på et helt tiår slik de to neste filmene prøver å være. Representasjonene er ikke så meningsbærende, betydningsnivåene færre. Likevel er Pål, Erik og Ruth rollekarakterer som skal representere forskjellige sider ved sekstiåttene; den dogmatiske sosialisten, den frigjorte kvinnen og tvileren iblant dem. Erik har vokst opp i et borgerlig hjem og foreldrene forventer at han skal ta seg en høyere utdanning, gjerne bli lege slik faren er. Erik har da også planer om å bruke sin skoleflinkhet til å studere medisin. Men dette er ikke fordi han ønsker å leve opp til foreldrenes ønsker om en sønn med et høystatus-yrke, men fordi han fabler om å dra til Kina for å hjelpe arbeiderklassen og oppleve maoismen i praksis. Erik-figuren er altså en klassisk representant for den typen AKP-m-l'er som bryter opp fra sitt borgerlige opphav, går på universitetet i årene 1968 - 73 og her får sin politiske oppvåkning og kamplass. Om han drar til Kina, sjøl-proletariserer seg eller ender opp som Høyre-mann med egen praksis vites ikke.

Ser man trilogien under ett er det likevel nærliggende å tro at Erik er den yngre utgaven av Atle i *Adjø solidaritet*. Da vet man hvordan det gikk med ham. Han kom aldri til Kina og

¹⁴⁴ Se f.eks. Wenche Mühleisen *Tre kortfilmer av kvinnelige filmskapere og det feministiske prosjekt*, IMK, Oslo 1993:13-16.

¹⁴⁵ Birgitta Steene "Barnvoksensfilmen - en ny genre?" i *Z filmtidsskrift*, 4/92.

han tok sitt eget liv. Som Atle er Erik alvorlig, lettere fanatisk og melankolsk. Når de tre vennene er på badestranden har de radioen med som spyr ut nyheter om Vietnamkrigen og en aldrende Maos helsetilstand. Pål er mest interessert i skisseblokken sin, Ruth nyter solen og sin egen kroppslighet, mens Erik blir tankefull og alvorlig av radioens meldinger. Ved bålet om kvelden prøver han iherdig å få de to vennene til å forstå hans politiske visjoner, men Pål og Ruth er lite opptatt av politikk.

Erik og Pål får sommerjobb som sjauere på kaia. Erik får allerede her et eksempel på hvor vanskelig det skal bli for ham å solidarisere seg med arbeiderne. De gamle karene på kaia ler av de to langhårete ungguttene, og på den stedlige kafeen får de ikke servering fordi de "ligner jenter". Pål blir rasende, men Erik forvarer dem iherdig utfra en argumentasjon om at de "har flere tusen års reaksjonær propaganda og borgerlig indoktrinering mot seg".

Ruth bor alene sammen med sin bestemor. Hun er i filmen "foreldreløs" og sliter ikke med opprivende konflikter i forhold til opphavet. Hun har derfor utviklet en frigjorthet i forhold til forventninger, ambisjoner og framtid. Ruth sluttet antagelig skolen etter den daværende syv-årige folkeskolen. Hun jobber i bestemorens lille nærbutikk, tar livet som det kommer og prøver å nyte det så godt hun kan. Sin egen frodige kropp har hun for lengst oppdaget gledene ved, og har ingen moralske problemer med å forføre Pål ved rett fram å si "Vet du hva jeg har lyst på nå?". Pål kaller Ruth en "rundbrenner" og bestemoren henne "guttemor", uten at dette affiserer Ruth det minste. Hun representerer det nye frisatte kvinne-idealet som med den største selvfølgelighet bryter en del av de gamle moralnormene for kvinnelig anstendighet og dyder. Som en motsats til Ruth møter vi på SUF-leieren en kvinnelig kader. Hennes framtoning er forknytt, a-seksuell, (dog prøver hun å flørte med lederen) skoleflink og stiv.

Når Pål kommer tilbake fra Danmark-turen har Ruth pakket koffertene. Hun har fått hyre som lugarpike på et cruiseskip. Pål forvirres av Ruth. Her ligger hun med ham og blander blod, for så å stikke av når det måtte passe henne. Pål blir med Ruth konfrontert med en del av sine gammeldagse fordommer om hvordan kvinner "skal" oppføre seg og opplever at det er han som nå må vente på henne, ikke omvendt. Det finnes også et bindeledd fra Ruth til kvinnene i *Drømmeslottet*, for Ruth forteller til Pål at hun har en drøm om å flytte i kollektiv der fri barneoppdragelse og fri sex kan gjøre livet enda deiligere. Ruths sytten-årige, naive livsappetitt på sanselige nytelser skal i denne sammenheng få seg en smekk noen år senere.

Pål representerer den søkende, anarkistisk-orienterte kunstner-bohemen. Det er gjennom hans synsvinkel filmen fortelles. Pål kommer fra et arbeiderklassehjem og moren og faren er skilt. Via tilbakeblikk når Pål var åtte og femten år gammel skildres han som et ensomt barn,

en enstøing som går turer alene i skogen, klarer seg dårlig på skolen og søker voksenkontakt hos en billedhugger. Men det betyr ikke at Pål er en taper, han er bare litt annerledes enn sine jevnaldrende. Der Erik søker trygghet og identitet i m-l-bevegelsen og Ruth "selvrealiserer" seg gjennom seksualitet og reiser, så er Pål en tviler, en betrakter til livet. Han er for såvidt i opposisjon til alt og alle; foreldrene, skolen og klassekameratene, men også til Eriks politiske filosofi og Ruths "lettlivethet". Det er utfra dette ståsted han bestemmer seg for å forsøke et liv i kunstens tjeneste, for kunsten er et frigjort land i en verden av dogmer og normer.

Skal man trekke noen paralleller mellom Pål og senere karakterer i trilogien, må det bli at Eigil i *Adjø solidaritet* har den samme bakgrunn, en pragmatisk-radikal natur og at også han valgte kunsten som levebrød. Pål og Eigil er likevel ikke i "slekt" i samme grad som Erik og Atle er, men man noterer seg at for Eigils del ble ikke kunsten et "fristed", men like normstyrt og bundet som en hvilket som helst annen jobb.

Påls frihetslengsel og søkende sinn vises i lett tolkbare bilder fra den gang han var 8 år. Filmen åpner med at lille Pål løper i skogen. Plutselig treffer han på et fante-følge som kommer skramlende gjennom skogen med vognen sin. Hva lille Pål opplevde da får vi senere vite når nåtidens Pål gjenopplever dette i feberfantasier. Han så noe som var både forlokkende og frastøtende, fritt og farlig på en gang. Unger som slapp å gå på skole og drakk øl rett fra flasker, kvinner som drar opp skjørtene og viser hud, hunder og geiter i det brokete følget.¹⁴⁶ Vesle Pål betrakter dette skuespillet smilende og med et "kan-jeg-få-være-med"-uttrykk i ansiktet, men når de bryter opp leiren spytter en tater-unge ham rett i fjeset. Så lenge varte den romantiske drømmen! Senere oppsøker han et sirkus. Han betrakter en ung balansekunstner som trener. Friheten i sirkuslivet er også disiplinert og risikofyllt, mister artisten balansen, slår han seg stygt. Den siste situasjonen viser åtteårige Pål i skogen. Billedhoggeren og noen glade venner kommer brasende gjennom skogholtet, synger og drikker og holder rundt hverandre. Pål og billedhoggeren får øyekontakt og det er som lille Pål tenker at "jeg vil bli som ham". Han kan ikke bli tater og han kan ikke bli sirkusartist, men han kan bli kunstner.

¹⁴⁶ Fante-følget er skildret i en "god, norsk" tradisjon som uhyre stereotype. Se forøvrig Birgit Semb-Christophersens hovedoppgave *Filmiske representasjoner av "de andre" - Framstilling av samer og Fantefolk i norsk spillefilm fra 1920 til 1937*, IMK, Oslo 1994.

Det "uskyldige" 60-tallet

At Wam & Vennerød valgte å lage en ungdomsfilm når de skulle skildre en sommer mot slutten av sekstiårene, kan betraktes som en metafor på det "uskyldige" 60-tall, som får sin etterfølger i det "problemorienterte og voksne" 70-tallet. Overgangen mellom barn/ungdom og ung voksen er en overgang fra uskyld og renhet til ondskap og synd. Fra den ubevisste fantasi til den bevisste logikk, fra barndommens frihet til voksenlivets tvang.¹⁴⁷ Birgitta Steene finner mange mønstre i den skandinaviske barnvoksenfilmen; som dens bruk av det nordiske sommerlandskap som bærende metafor for en renere verden: "Så lenge barna oppholder seg i slike miljøer består barndommen" poengterer hun.¹⁴⁸ I *Åpen framtid* forlater Pål, Ruth og Erik sin barndoms skog og strand for å dra til København, til Stockholm, ut i den vide verden. Oppbruddet fra barndommen markeres således ved at høsten kommer, og de forflyttes fra småbyidyllen til det urbane. I deres barndoms magiske skog, tar de avskjed under et tre mens gjøken galer. De kysser hverandre varmt på munnen alle tre, enda er ikke dette voksenstempelt som "unormalt" eller "homoseksuelt".

Fellestrekket ved de tre ungdommene er at de selv tar klare valg for sin framtid. På hver sin måte bryter de med det som skulle vært deres "naturlige skjebne" utfra teser om sosial arv. Pål fra arbeiderklassen blir kunstner, Erik fra borgerskapet blir revolusjonær og Ruth, som burde giftet seg og fått barn, drar ut i den store verden. Det er dette som er filmens hovedbudskap; man har sin skjebne i egne hender, man kan velge selv og ikke la andre mennesker bestemme over eget liv. Det andre budskapet filmen gir er blomsterbarnas eget epigram "make love, not war" - kjærligheten, seksualiteten og vennskapet mellom Pål, Ruth og Erik er bærebjelken i filmens episodiske hendelser. Dette budskapet skal for såvidt tolkes uavhengig av tid og sted, men er også spesifikt knyttet til 60-tallet. For Fridtjof og hans generasjon (68'ernes barn) i *Adjø solidaritet* er ikke valgene så mange, blomsterbarnas flørt med stoffer har utviklet seg til grov narkomani, og den seksuelle revolusjonen har kun ført til oppløste ekteskap og kjønnssykdommer.

Påls far, som har seilt i tyve år og vært "fri mann" som han sier, men som av ikke oppgitte grunner har måttet bli snekker, kommer også med en profeti overfor Pål: "Det er jaggu blitt lettvinnt nå for tida. Dere blir en udugelig generasjon, Pål! Subbe rundt på skoler og universiteter til dere blir tredve, og så forlange at alt blir lagt til rette for dere etterpå. Men dere får oppleve mer realistiske tider dere, og. Vær du sikker!" Påls far finner vi også igjen i Eigils far. De representerer de hardt arbeidende sliterne, født rundt 1920, opplevde krigen, fikk

¹⁴⁷ Birgitta Steene, *ibid.*

¹⁴⁸ *Op.cit:*34.

barn rett etter og bygde landet til en velferdsstat på 50 - 60-tallet. Det er barna deres trilogien handler om.

DRØMMESLOTTET

Produksjon og mottagelse

Drømmeslottet hadde premiere 25. september 1986, og fullførte således trilogien. Den spilte inn i overkant av 2. millioner kroner som tilsvarer et besøkstall på rundt 100.000 mennesker. Dette er en halvering av hva trilogiens siste del, som altså kom året før, hadde hatt av besøkende, men likevel bedre enn de tilsvarende tall for *Åpen framtid*.¹⁴⁹ 1986 var et spennende år for norsk film; Erik Gustavson debuterte med *Blackout*, Vibeke Løkkeberg fullførte sitt mastodont-prosjekt *Hud*, Oddvar Einarsons film *X* ble hyllet av kritikere og andre film-skapere og *Hard asfalt* av Sølve Skagen ble en gedigen publikumssuksess. Legger man til komedien *Plastposen*, regissert av Hans Otto Nicolayssen, finner man at norsk film dette året var sammensatt, bred og vital.

Kritikken av *Drømmeslottet* var ikke på langt nær så strålende som for *Adjø solidaritet*, men likevel bedre enn for *Åpen framtid*. Amerikas ledende filmtidsskrift, *Variety*, gav filmen en uforbeholden ros ifølge en Dagbladet-notis: "Filmen er gjennomført og byr på stor underholdning", mente *Variety*s anmelder.¹⁵⁰ Ett generelt trekk i anmeldelsene er det nærmest uunngåelige faktum at hele trilogien ble vurdert nå som siste film var på plass. Det brukes meget spalteplass på å sammenligne de tre filmene samt å redegjøre for Wam & Vennerøds neste prosjekt, *Hotel St. Pauli* som da hadde fått støtte.

Anmeldelsene er alle datert 26. september 1986 hvis ikke annet er oppført. Igjen er *Nordlys* filmanmelder svært positiv: "(...) en film til ettertanke, (...) glimrende visuell, (...) kanskje den aller beste av duoens filmer, (...) la dette være min sterke anbefaling". Og igjen er det fra *Morgenbladet*, *Klassekampen* og *Ny Tid* de mest negative kritikkene kommer. Men heller ikke storavisene *VG* og *Dagbladet* finner filmen særlig vellykket. Det negative fellestrekk i anmeldelsene synes å være at filmkritikerne er gått lei av filmduoen. Det klages over "likedanhet" i filmuttrykk og meningsinnhold i forhold til den resterende produksjon. Ellers

¹⁴⁹ Tallene er hentet fra Mefistofilms beregninger og *Film & Kino's* årbøker. Det er ikke tatt hensyn til utenlandssalg eller videoinntekter, og heller ikke prisindexen de gjeldende år.

¹⁵⁰ *Dagbladet* 28.10.86.

rettes kritikken hardt mot bruk av klisjeer og floskler, av de verbale utgytelser og eksessive opptrinn. Man kunne her være fristet til å skyte inn at også i filmkritikkene har det sneket seg inn en "likedanhet" i måten å anmelde filmene på. Skytset rettes alltid mot det samme mål. Dette poenget har Erling Bø i *Vårt Land* tatt til seg når han skriver: "Vi har tidligere kritisert Wam & Vennerød for dårlig replikkinstruksjon. Nå tar vi selvkritikk. Replikkene har ikke blitt "bedre", altså mer slik vi er vant til fra filmer flest. Men vi har lært at det går an å bedømme og oppleve duoens filmer ut fra regissørenes kunstneriske intensjoner, ikke våre egne".¹⁵¹ Det denne filmkritiker gjør, er å akseptere Wam & Vennerøds filmiske uttrykksform, og anmelder filmen deretter. *Det* har ikke så mange kritikere gjort etter ham.

Aftenposten's anmelder Per Haddal synes filmen tilfører Wam & Vennerød-produksjonen noe nytt: "Men så frigjør den seg fra alle slags puritanske krav i bakhodet om betydningsfullt budskap og blir et karneval med mange maskefall, nærmest en nyttårsnatt med farger og varme og mange kinaputter".¹⁵² Haddal var ellers ikke den eneste som synes *Drømmeslottet* først og fremst framsto som en komedie i motsetning til *Adjø solidaritet*. Andre fant den direkte humørløs, som Nore og Skårderud:

Post Festum samles kollektivet til analyse. Som i første del avleverer de livløse og ideologisk pre-fabrikerte replikker, men nå er forventningene avløst av desillusjonen. Vi får derimot ingen svar på hvorfor kollektivet ikke kunne leve, bortsett fra vage antydninger om at vi alle er borgerlige demoner bak radikalismen. Det var den festen".¹⁵³

Jeg skal i det følgende plukke opp noen tråder fra anmeldelsene og se på hvordan Haddal kan ha rett i sin analyse av filmen som et karneval med maskefall, men også hvordan filmen peker hen mot desillusjonen, og mot at vi "alle er borgerlige demoner bak radikalismen". Stilistisk og genremessig vil jeg argumentere for at *Drømmeslottet* kan karakteriseres som et melodrama i slekt med såpeoperaen.

Filmens stil - sekstiåttens såpeopera

Vi har aldri prøvd å lage kjøkkenbenk-realisme. *Drømmeslottet* er et drama hvor vi har gjort virkeligheten sterkere enn den egentlig er. Som kjent står ting best på spissen, og vi har helt bevisst vært ute etter å skape tydelige personer.¹⁵⁴

¹⁵¹ Erling Bø "Drømmeslottet - en ærlig film" i *Vårt land*, 26.09.86.

¹⁵² Per Haddal "Samlivs-action med kinaputter" i *Aftenposten*, 26.09.86.

¹⁵³ Nore & Skårderud i *Ny Tid*, 11. oktober 1986.

¹⁵⁴ Intervju med Wam & Vennerød, *Adresseavisa* 25.09.86.

I flere intervjuer i forbindelse med *Drømmeslottets* lansering presiserer Wam & Vennerød at de lager "fortettet virkelighet", ikke en sosialrealistisk skildring av hvordan livet virkelig var i et bokollektiv på 70-tallet. "Rollene i filmen er ikke sånne typer du finner igjen i deg selv, slekt og venner. De er personer i et drama", forteller Petter Vennerød til *Det Nye*.¹⁵⁵

Stavanger Aftenblad skriver følgende mot slutten av sin anmeldelse: "Det finnes rett som det er fine filmatiske uttrykk i *Drømmeslottet*, men fortellerformen tror jeg ville gjort seg bedre som TV-serie. Noen burde lage skikkelig såpeopera av *Drømmeslottet*!".¹⁵⁶ Såpeoperaen er TV-mediets mest utpregede melodramatiske genre, og defineres ved dets intense emosjonelle konfrontasjoner, ved fokuseringen på intimsfæren - der storfamilien ofte er samlet under ett tak -, ved en ekspressiv *mise-en-scène*, og ved en narrativ struktur som ikke har en begynnelse, et midtparti og en slutt, men virker som en eneste lang "indefinitely expandable middle".¹⁵⁷ Det faktum at man i *Drømmeslottet* ikke har kun én (eller noen få) hovedpersoner, men syv protagonister (pluss noen barn), er også et likhetspunkt til såpeoperaen. Scenene de opptrer på er henholdsvis på jobben eller i kollektivets mange rom. Lik en såpeopera glir protagonistene ut og inn av forskjellige historier - noen er individuelle, noen er felles. Noen biter blir forløst underveis (Arild dør, Trine-Lise føder, Lars flytter ut osv.), noen blir hengende i luften (vil kollektivet fortsette? Vil Thomas slutte med horekjøpet? Vil Anders og Kjersti skilles osv.).

I klassisk narrativ teori er en fortelling definert etter skjemaet harmoni/konflikt/konfliktløsning/harmoni. Som Ien Ang uttrykker det: "(...) at the end all the problems which have disturbed the equilibrium of the opening situation has been resolved".¹⁵⁸ I *Drømmeslottet* kommer vi inn i handlingen på et tilsynelatende tilfeldig valgt tidspunkt og forlater personene uten at konfliktene som forstyrret likevekten har blitt løst. Filmen dropper innom viktige episoder i rollegalleriet og kollektivets liv, lik en såpeopera. Her er ingen gåte eller felles intrige som skal løses, eller harmoni som gjenopprettes. Filmen har likevel en klar stigning mot et klimaks i form av den fatale innvielsesfesten, og en dramatisk slutt med Arilds "slumsete" selvmord og Trine-Lises nedkomst. Filmen skiller seg ut fra den øvrige produksjonen ved sitt klart definerte tidsangivelse (tre måneder, fra Trine-Lise er i 6.måned til hun føder) og ved at det Nore og Skårderud kaller "filmduoen's varemerke; det dekadente drømmebildet", mangler.¹⁵⁹ Det finnes ingen brudd, ingen retrospektive sekvenser, ingen

¹⁵⁵ Peter Nagy "Petter Vennerød begraver meningene" i *Det Nye* nr. 46, 1986.

¹⁵⁶ Arab "Sekstiåttens såpeopera" i *Stavanger Aftenblad*, 26.09.86.

¹⁵⁷ Tania Modleski "The search for tomorrow in today's soap operas", sitert fra I. Ang, 1989.

¹⁵⁸ Ien Ang *Watching Dallas* 1989:54.

¹⁵⁹ Nore og Skårderud "Brølets estetikk" i *Dagbladet* 16.mars 1988.

drømmer eller surrealistiske påstander i *Drømmeslottet*. Derimot har filmen en "klassisk" festsekvens som på mange måter summerer opp alle festene i Wam & Vennerøds filmer. Det er også helt klart at Wam & Vennerød har intendert et komedie-element i denne trilogidelen. Såpeopera-genren åpner jo også opp for ironiske lesninger av sine tekster.

Knytter vi dette til de seks stiltrekkene jeg tidligere har definert, finner man at *Drømmeslottet* innehar det tydeliggjørende og det teatrale i store doser. Melodramaet vil være tydelig. Jostein Gripsrud sier dette om melodramaets tydeliggjøring: "Noen av personene gikk derfor rundt og sa slike ting som at "jeg er det onde dyr som har forfulgt deg og din familie og det vil jeg fortsette med til du ligger i din grav", for å gjøre det helt uttrykkelig klart hvor forferdelige de var".¹⁶⁰ *Drømmeslottet* er bestrødd med replikker av denne typen. Når Arild erkjenner den myke manns fallitt uttaler han "jeg har tatt feil". Trine-Lise sier etter en kran- gel i kollektivet "jeg synes dette kollektivet er veldig ukollektivt, jeg". Og etter festen har kollektivets medlemmer følgende replikkveksling:

- Vi flyttet inn her i tre ganger tosomhet, med felles venteværelse, og kalte det et kollektiv.
- Og baserte det på fasttømra regler..
- På flertallsdiktatur!
- Ja, hva annet skulle vi ha basert oss på da?
- Tja, frihet og toleranse. Og akseptert at livet består av andre ting - enn ting.
- Som hva da for eksempel?
- Som for eksempel religion.

Det eksplisitt (over)tydelige i denne "analysen", der filmen sier det den så tydelig allerede har vist, hører også til melodramaets stiltrekk. Problemene dette fører til for tilskuerens opplevelse av filmen er en annen sak, og vil bli nærmere berørt senere.

I *Drømmeslottet* er det ikke individet eller outsideren som står i fokus, men heller kollektivet, eller tanken om kollektivet, representert ved de seks voksne rollefigurene. Personene i dramaet er "normale" mennesker med hensyn til yrke, utseende, verdier og familieliv. Samlet kan man se rollegalleriet i filmen som sekstiåtter-generasjonen i mikrokosmos. De er tegnet med bred pensel for at man lett skal kunne gjenkjenne delene av en helhet. Som kraftfulle kontraster settes pønkerbroren Lars og den hysteriske, dekadent-borgerlige tanten Else opp mot hovedpersonene.

¹⁶⁰ Jostein Gripsrud "Melodramatiske mannfolk - og noe om lyst og innsikt" i J.Gripsrud (red.) *Medieleder - et festskrift til Peter Larsen*, 1993:37.

Skildringen konsentrere seg i stor grad om de seks voksne kollektivistenes seksuelle frustrasjoner. Jeg skal i det følgende se nærmere på hvordan seksualiteten brukes som en metafor på hvorfor kollektivets drøm måtte gå i oppløsning.

Seksualitet som metafor

Seksualiteten har en svært fremtredende plass i skildringen av de tre parene og deres barn. Ingen av dem har et "normalt", lykkelig sexliv med sine partnere. Slik jeg ser det, benytter Wam & Vennerød seg av de seksuelle frustrasjonene som en metafor på diskrepansen mellom liv og lære, mellom idealisme og virkelighet. Dette får sitt klareste bilde i det Mona i løpet av festen, etter å ha kranglet med sin mann og ligget med Thomas, hogger i stykker ektesengen. Med dette knuser hun effektivt ideen om et lykkelig parforhold innenfor en kollektiv drøm.

Det er mennene det går hardest utover når Wam & Vennerød skal skildre det heterofile parforhold. De tre kvinnene er tildelt langt mer sympatiske trekk enn de tre mennene, der to er mannssjåvinister og den siste en "dott". Impotente i forhold til sine koner er de imidlertid alle tre. De lever alle seks mer eller mindre et dobbeltliv. I yrkessituasjonene er de vellykkede og hjelper andre mennesker. På hjemmebanen er de hensynsløse, mislykkede og frustrerte. Psykologen Thomas har ikke lenger lyst på sin kone Trine-Lise som er gravid. Han kjøper isteden horer. Macho-juristen Anders er gift med spesiallæreren Kjersti. Deres seksualliv har tydeligvis ligget brakk i mange år. Kjersti onanerer, Anders jogger som seksualsubstitutt. Kjersti er også seksuelt attrahert av unge gutter og ligger til slutt med Anders' lillebror Lars. Mona er aktiv feminist, forsker og horekunde-aksjonist, og "prøver" å være lesbisk. Hun legger an på Trine-Lise, som får lettere panikk. Trine-Lise ligger med ekkjæresten Anders i badstuen. Pornoaktivisten Mona ligger med horekunden Thomas på festen. Hun er gift med kollektivets myke antroposof-mann som har latt seg sterilisere og ikke ligger med noen.

Dette er et godt eksempel på hvordan Wam & Vennerød benytter seg av en ekstrem fortelling med hensyn til filmenes narrative økonomi. Istedenfor å la noen av rollekarakterene ha problemer med sin seksualitet og identitet, lar de *alle* personene bale med de samme problemene. Det blir en opphopning av problemkomplekset (i dette tilfellet seksualitet), en overdrivelse av tematikken, som direkte kan knyttes til begrepet eksess. Det største problemet med hensyn til identifikasjon med problemkomplekset, blir følgelig at det i kollektivet

ikke finnes én karakterfigur med et "normalt" seksualliv. Vrengbildet har ingen rettside, normaliteten er fraværende som grunnlag for det a-normale.¹⁶¹

Fokuseringen på seksualiteten har ifølge Wam & Vennerød selv to dimensjoner:

Grunnen til dette er jo for det første at de (rollekarakterene) er i en veldig seksuell alder, og de lever tett innpå hverandre og mottar seksuelle impulser hele tiden. (...) Så representerer seksualiteten også det indre og ytre kaos alle er i mellom ung og voksen, mellom opprør og etablerthet, og forbudt interesse for andre enn "Den Rette".¹⁶²

De seks personene i filmen ønsker å framstå som vellykkede i alle henseende, både med hensyn til karriere og privatliv. Deres livs mål er å være "politisk og sosialt korrekte". På overflaten virker også alt idyllisk og korrekt idealistisk. Man baker brød sammen, ser film sammen, diskuterer politikk og kvinnefrigjøring, tar fellesbadstue, synger allsanger og drikker te av store kjeramikopper. Men de sover ikke sammen, og i parenes indre gemakker ulmer det stygt. Seksualitet er et svært privat anliggende, og deres individuelle seksuelle frustrasjoner kolliderer fullstendig med kollektivets fellesskap og idealisme.

Den mest ekstreme persontegningen i så måte er Thomas. Hans karakter er nærmest av en psykopatisk art. På overflaten er han en kjærlig familiefar, maskulin og vakker, politisk korrekt og suksessfull i sitt arbeid som privatpraktiserende psykolog. Sin manndoms kraft har han bekreftet ved å gjøre sin kone gravid tre ganger, i motsetning til Anders som ikke kan få barn og Arild som har latt seg sterilisere. Han gir treffende psykoanalytiske diagnoser på samtlige av kollektivets medlemmer og brisiker seg med sin akademiske kunnskap. Thomas ser på seg selv som et strålende menneske, et forbilde for andre. Thomas og Trine-Lise er på mange måter kollektivets forbilde-par fordi de tilsynelatende er så "perfekte". Men allerede filmens første bilde har gitt oss "sannheten" om Thomas - han kjøper kvinner. At vi får denne opplysningen allerede i åpningssekvensen setter Thomas' "uklanderlige" oppførsel i et grelt lys. Thomas er den rollekarakteren som mest av alle lever et dobbeltliv, som symboliserer det enorme gapet mellom liv og lære, visjon og virkelighet.

Mona havner i et stort dilemma når hun oppdager Thomas' aktivitet på horestrøket. Hun spør resten av kollektivet hvordan de synes hun bør forholde seg til sin observasjon om at "horekunder finnes også blant oss. Bør jeg skrive det i boka mi, eller er det bedre for saka å

¹⁶¹ Dette vil jeg komme nærmere tilbake til i kapittel fire, der andre kritikere skal få slippe til med sine synspunkter.

¹⁶² Svend Wam i intervjuet gjort 24. og 25. august 1993.

tie det ihjel?". Mest paradoksalt er det likevel at Mona isteden for å bli rasende på Thomas *tenner* på ham og forfører ham på festen. Igjen vises splittelsen mellom ytre, korrekt oppførsel og indre, dunkle begjær. Det mest forbudte blir det mest opphissende.

Et tabu-begjær finner man også hos Kjersti. Hennes jobb som spesiallærer for vanskeligstilte unge gutter viser seg å skjule mer enn profesjonelle interesser for deres ve og vel. Hun klarer ikke å skille mellom sine egne begjær etter de unge guttene og sin profesjon som lærer. Men det er likevel sin unge svoger Lars hun til slutt elsker med, og med denne handlingen bryter hun et sterkt tabu i vår kultur - for Lars er ikke bare ung, han er også Kjerstis svoger. For Kjersti blir Lars likevel et substitutt for elevene hun ikke "kan" involvere seg i på det seksuelle plan.

At Anders og Trine-Lise ligger med hverandre etter fellesbadstuen er for såvidt en naturlig følge av deres tidligere forhold, og det faktum at de blir avvist av sine ektefeller. Deres "forbudte" elskov gir likevel en pekepinn om at de muligens giftet seg med feil person. Men også deres stjalne knull har en "unormal" dimensjon i og med Trine-Lises rolle som høygravid og moderlig. Hun er den mykeste av kollektivets medlemmer og forsøker desperat å holde "familien" samlet. At heller ikke hun klarer å være trofast mot sin mann peker klart mot den konklusjonen at menneskets seksualitet ikke er monogamt i sitt vesen.

Den ytre fokuseringen om de tre parenes seksualitet er et enkelt fortolkbart bilde på hvordan egne behov alltid kolliderer med andres behov. Hvordan sannheten alltid har en løgnaktig bakside, hvordan tryggheten alltid vil sprenges av forbudte frihetslengsler og hvordan individet må få lov til å være individ. Det klarer ikke innordne seg et strengt kollektiv.

Den i kollektivet som underveis oppdager dette, og gjennomgår en slags forvandling, er Arild. Etter et mislykket forsøk på å belære sine uinteresserte elever om de store revolusjonene, gir han helt opp sin rolle som myk mann og politisk revolusjonær. Sigrun Berg skjærfet og cordfløyelsbuksa byttes ut med silkeskjert og dressjakke. Så går han på café og drikker portvin på beste borgerlige maner, før han går hjem til det tomme kollektivet og ser pornofilm (før så han tegnefilmer med barna). Når han finner Thomas' pistol sitter han og fikler (sic!) med denne mens han glør på pornoen. Vådeskuddet går av og han dør. Arild, som i filmen står som prototypen på den myke mannen, han som leker med barna og blir hundset av kona, blir den klareste markeringen av 70-årenes forandring og død. Med hans begravelse helt på tampen av filmen, begravnes også 70-årene.

Mannens identitetskriser

Drømmeslottet er på mange måter et melodrama om mannsrollen - et tema Wam & Vennerød stadig vender tilbake til i sine filmer. Trangen til frihet satt opp mot tørsten etter tilhørighet finner vi også i *Det tause flertall*, *Svartere enn natten*, *Liv & Død*, *Julia, Julia* og *Hotel St.Pauli*. Felles for disse er også at de tematiserer det mannlige subjekts identitetsproblemer i den moderne verden, et fellestrekk vi i enda sterkere grad finner i *Adjø solidaritet*. Man er fristet til å sitere August Strindberg: "Det är synd om människorna. Och speciellt om Mannen...".¹⁶³

I *Drømmeslottet* er de tre kvinnelige kollektivmedlemmene skildret som tilnærmevis hele og noenlunde friske personligheter. De hankses bedre med sine problemer, snakker bedre sammen og skiller seg heller ikke så mye fra hverandre. De er dermed heller ikke så dramatisk interessante som de tre mannspersonene. Slik Vibeke Løkkeberg først og fremst tematiserer kvinnelige erfaringer i sine filmer, er det det mannlige subjekt som står i fokus gjennom alle Wam & Vennerød-filmene. Kvinnene og barna har en mindre sentral plass i filmene. De er i enda større grad ofre for et system, representerer ofte det rene og ekte, og er gjerne uten selvstendig handlekraft og valgmuligheter.

Da er det mer interessant å se på det mannlige subjekt. Samlet representerer Anders, Thomas og Arild "Mannen" (på syttitallet), som slites mellom det maskuline og det feminine i sitt eget ego. " 'Kvinde' (eller 'mann') er en position der ikke nødvendigvis er bundet til den biologiske og sosiologiske størrelse 'kvinde' (eller 'mann')", skriver Anne Jerslev.¹⁶⁴ Kjønn er altså kulturelt bestemt ifølge dette standpunkt, ikke en "biologisk skjebne". Ifølge Jerslev har Laura Mulveys epokegjørende lille essay, nærmest skapt en uheldig presedens hva gjelder forestillingene om kjønnsforskjellene; "(...)utmøntet i motsetningsparene kvindelig/passiv/machokistisk/narcissistisk, versus mandelig/aktiv/sadistisk/voyeristisk (...).¹⁶⁵ Men la meg likevel benytte disse kategoriene med hensyn til de mannlige protagonisters sentrale spørsmål: "Hva er en mann?".

Arild er den som har gått lengst i å ville innfri sin feministiske kones ønsker om likestilling mellom kjønnene. Resultatet av dette forsøket er en fullstendig utradering av hans "aktive/sadistiske/voyeuristiske" identitet. Når han bestemmer seg for å finne tilbake til sitt "mannlige" jeg, setter han seg ned å ser pornofilm - han vil søke opp den "sadistiske voyeur-

¹⁶³ Fra August Strindbergs *Ett Drömspel*, 1902.

¹⁶⁴ Anne Jerlev "Tilskuerbegræpet i den feministiske psyko-semiotik", i *NORDICOM* nr.3/93.

¹⁶⁵ Ibid.

isten" i seg selv. Anders representerer en motpol til Arild. Han dyrker sitt maskuline, aktive ego, men innehar samtidig et sterkt narsissistisk aspekt, dvs. at hans erotiske drift er rettet mot ham selv. Sadisten i ham er likevel tilstede; han bruker sin egen maskulinitet og selvdyrkelse mot hustruen Kjersti. Så til Thomas, den mest kompliserte manssrollen av de tre. I denne rollekarakteren er forskjellen mellom liv og lære sterkest tegnet opp. Hans mørke sider er kjent for tilskueren, men ikke for kollektivets medlemmer, (unntatt Mona som oppdager dem, men ikke forteller det). På overflaten er Thomas den "perfekte mann"; han virker som ha funnet en balanse mellom sitt maskuline og feminine jeg. Hans identitet synes sterkt knyttet til rollen som familiefar, suksessfull psykolog og kollektivets ideologiske patriark. Han *kunne* ha representert den "normale, vellykkede" 68'er. Nettopp derfor lar filmen akkurat ham representere det verste ved mannen; sexomanen og sadisten, mannen som betrakter kvinnen som en salgsvare.

Jeg har funnet at *Drømmeslottet* kan karakteriseres som et melodrama om manssrollen, om seksualitet og identitet. I det følgende skal jeg undersøke *Adjø solidaritet's* videreføring av denne tematikken - ti år etter kollektivets oppløsning.

ADJØ SOLIDARITET

Produksjon og mottagelse

Adjø solidaritet hadde premiere 13.mars 1985. Produksjonen kostet 8 millioner kroner, og er duoens eneste virkelige "store" film. Den er lang (2 t, 22 m), har 85 definerte roller og 250 statister, innehar 32 forskjellige miljøer, og har spandert på seg 55 innspillingsdager og seks måneder ved klippebordet. Publikumsoppslutningen var upåklagelig. Sammen med den enorme kassasuksessen *Orions belte* (Ola Solum), samt filmer som *Hustruer II* (Anja Breien) og vampyr-komedien *Noe helt annet* (Morten Kolstad) gjorde filmen sitt til at publikum igjen strømmet til kinoene for å se norsk film.

Mottagelsen i avisene var jevnt over svært mye bedre enn Wam & Vennerøds fire foregående filmer hadde opplevd å få. Av 21 kritikker er 15 fra middels til svært fornøyde, mens 6 av anmeldelsene er hovedsaklig negative til filmen. Igjen er det de to venstre-radikale Oslo-avisene *Klassekampen* og *Ny Tid* som mest har latt seg provosere til slakt. Idalou Larsen i *Ny tid* konkluderer sin anmeldelse med at: "De har ingen fabel, ingen historie å fortelle, og til tross for - eller på grunn av - alle effektene blir filmen ikke troverdig, og dermed holder

hverken postulat eller analyse. Slik sett er filmen en fiasko, men i sitt resolute forsøk på nærmest å voldta publikum med lyd og bilder, er den iallefall en ærgjerrig fiasko".¹⁶⁶

De dårlige kritikkene er likevel unntakene blant anmeldelsene. La meg kort referere noen aviskritikers syn på filmen som alle er datert 14. mars 1985 hvis ikke annet er oppgitt: "For *Adjø solidaritet* er vel den mest helstøpte og kunstnerisk sett vellykkede film de to har skrevet og produsert" (*Morgenbladet*). "W & V - på sitt beste" (*Arbeiderbladet*). "En briljant film - Wam og Vennerøds desidert største og mest vellykkede verk" (*Fædrelandsvennen* 25/3-85). "Men som helhet: Et krafttak det står respekt av" (*Dagbladet*). "(...)en av duoens sterkeste prestasjoner hittil" (*Vårt Land*). "Se filmen. Den er herved anbefalt på det varmeste" (*Nordlys* 20/3-85). "Denne gangen er de tro mot de sterke sidene i sitt talent...(...) av beste W&V-merke" (*Film og Kino* 3/4-85). "(...)Wam & Vennerød nå presenterer en film som forsvaret sin plass i norsk filmhistorie" (*Z* 3/85).

Også det amerikanske filmbladet *Variety* har anmeldt filmen (24/4-85), og finner filmen: "(...) gaudy, gross, tasteless, excessive in scope and length, overly theatrical and general pretentious...(...) but it also has an exuberance and vigor that help explain its audience appeal". *Variety*s anmelder finner altså filmen både smakløs, grov, utmaiet og teatralisk, men også frodig, vital og kraftfull.

Ikke siden *Lasse & Geir* hadde Wam & Vennerød fått så gode kritikker som de ble møtt med for *Adjø solidaritet*. Der *Lasse & Geir* var freidig og nyskapende, grov i filmspråket, dokumentarisk i innholdet og friskt provoserende, er *Adjø solidaritet* filmduoens mest "klassiske" verk. Den provoserte få og begeistret mange. Her mener jeg man kan dra paralleller til Vibeke Løkkebergs film *Løperjenten* (1981) som ifølge Tone K. Kolbjørnsen ble slik en suksess på grunn av dens konvensjonelle narrative stil. "Elendigheten forsvant (...)det ubehagelige blir behagelig" skriver Kolbjørnsen, og hevder at selvom kritikerne mente at filmen "ikke ligner på noe de har sett tidligere" så er det nettopp det den gjør. Den minner om utallige Hoolywood filmer i sin narrative logikk, linjær-kausale fortellerteknikk og jevne handlingsstrøm.¹⁶⁷

Dette gjelder i stor grad også for *Adjø solidaritet*, samtidig som filmen innehar flere tolkningsmuligheter, er en åpnere tekst, enn de fleste av duoens filmer. Denne filmen er derfor gjort til oppgavens hovedanalyse. I de to foregående analysene har jeg først redegjort for filmenes stiltrekk og siden foretatt en innholdsanalyse. For den siste analysen vil jeg bytte

¹⁶⁶ Idalou Larsen "Storslått fiasko" i *Ny Tid*, 16.03.85.

¹⁶⁷ Tone K. Kolbjørnsen *Levende Kvinnebilder* 1992.

om på rekkefølgen. Dette for at *måten* filmen legger fram sitt budskap på, ikke skal virke blokkerende på *hva* filmen prøver å fortelle.

Filmens overordnede motiv dreier seg om *identitet*: "Et individ som har fjernet seg fra sitt opprinnelige miljø, har lettere for å føle seg splittet og oppleve sin identitet som en glidning mellom forskjellige roller, enn et individ som er fast forankret i en klasse eller et miljø".¹⁶⁸ Dette gjelder i høysete grad for filmens to hovedpersoner. Atle og Eigil har mistet fotfeste i tilværelsen, deres subjekter befinner seg i en dyp identitetskrise. Dette avspeiler seg på tre plan: Det familiære, det sosial-politiske og det seksuelle.

Identitet og seksualitet

I motsetning til i *Drømmeslottet*, der seksualiteten er et helt eksplisitt og tydeliggjort tema, representerer seksualiteten i *Adjø solidaritet* heller et fravær, et tap og et savn. De sterkt seksuelle tredve-åringene i forrige film, har ti år senere mistet den ekteskapelige tilgangen til erotikk. Alt de sitter igjen med er minnene fra den gang.

Atle har funnet sitt substitutt i en dyrking av melankolien og narsissismen. Som surrogat for seksualiteten fungerer også hans hang til bar Pernod i store mengder. Når Astrid sier: "Jeg har ikke pult på fem år jeg, Atle", forteller dette at hun savner den delen av ekteskapet. Astrid blir skildret som nervesvak og lettere hysterisk, mens hun i tilbakeblikkene fra unge år er vakker og sterk. Tapet av ektemann og erotikk har tydelig hatt sin negative virkning på henne. Atle derimot, har avskrevet seksualiteten i sitt eget liv, og dyrker heller sin bitre skjebne.

Eigil savner også erotikken. Han flykter gang på gang inn i sin gyldne dagdrøm fra den gang han var i tyveårene og elsket med Tove på stranden. Eigils identitet er sterkt knyttet opp til det å være Mann. Han prøver derfor å lappe over tapet av Tove ved stadig å sjekke jenter. Og er han først fri fra ektesengens konforme sengelek, skal fantasiene leves ut. Han forfører teatrets vakre koreograf - først på teaterscenen, så i kongelosjen! Eigil gir her helt konkret en oppvisning (for et imaginært publikum) av sin manndom. Men når han senere forsøker forføre en annen ung kvinne, som synes å tro hun er en reinkarnert Isadora Duncan, sukker han trett: "Nei, dette er du blitt for gammel til, Eigil" - og går å legger seg. Eigil søker å leve ut den seksuelle friheten skilsmissen har gitt ham, men oppdager at også dette er en utopi, i likheten med troen på kommunismen. Begge deler gir ham en like stor nedtur.

¹⁶⁸ Øystein Rottem *Fantasiens tiår*, 1990:29.

Førtiårs-festen for Eigil har også klare henvisninger til at det mannlige subjekts identitet er sterkt knyttet til tradisjonelle føringer med hensyn til hva den mannlige seksualiteten er, eller bør være. Her går det i "jentepreik", grove vitser, håndbaktevlinger, styrkeoppvisninger, "et party uten damer æ'kke no' party" og selvsagt; gaven til Eigil som består av to lettkledde, dansende syngedamer. Eigils macho-identitet blir derfor svært flytende når han mot slutten av herreselskapet danser tango med den mannlige Mefisto-figuren. Dette kommer jeg tilbake til senere i analysen.

Som en motpol og "rettside" til Atle og Eigils besværlige seksuelle identitet, finner vi Eigils datter Mette og hennes kjæreste Morten. De representerer et ganske alminnelig, tradisjonelt par med "gammeldagse" verdier og et godt samliv. Deres drøm er eget firma, villa i Bærum og to snille barn. Viktig i denne forbindelse er skildringen av deres kjærlighetsliv som lidenskapelig og vakkert. Mette velger seg et liv, og en kjæreste i sterk kontrast til sin far, og har ikke mistet troen på at ekteskapet gir rom for et lykkelig liv.

Den ødelagte familie

Hele trilogien skildrer familien, og seksualiteten, på en temmelig tvetydig og ambivalent måte. Det er likevel den ødelagte familie som klarest trer fram. Konsekvensene av dette er heller ikke entydige: På den ene siden innebærer dette uavhengighet og seksuell frihet, på den annen side er fraværet av en familie selvdestruktivt og utslettende. Den kritikken filmen retter mot sekstiåtter-generasjonens behandling av familien, er kanskje tekstens sterkeste budskap. Atle og Eigil ofrer sitt forhold til andre mennesker - koner, barn, foreldre og venner - for å forfølge sine politiske idealer og sin egen egoisme. Resultatet er katastrofalt for alle parter. De ender alle opp som barnløse og foreldreløse.

De to protagonistenes egoisme og umodenhet får framfor alt sitt uttrykk i deres forhold til barna. Eigils sønn forteller sine foreldre at: "Jeg husker dere slåss om hvem som måtte passe meg - hvem som sto for tur". Datteren Mette prøver å gjenopprette et nært forhold til sin far etter skilsmissen, men Eigil stenger følelsene av. Hun har sviktet hans idealer, blitt politisk mørkeblå og altfor "streit". Eigil klarer ikke å se at ved å avvise Mette så gjør han den samme feilen hans egen far har gjort mot ham; kutte de følelsesmessige bånd fordi man har forskjellig ideologi. Mette og Morten er på mange måter langt mer voksne enn de voksne. Hun forsøker megle mellom sine skilte foreldre og krangleverne lillebror, irettesetter mildt sin far og forsøker få ham til å akseptere sine valg. Eigils følelsesmessige umodenhet vises tydelig i scenen der hunden Helmer kommer hjem etter en natt på rømmen. Mette vil så gjerne at faren skal elske henne, men må isteden overvære farens kjærlighetserklæringer til

Helmer. Eigil er ute av stand til å forholde seg til andre mennesker, derfor blir en hund hans nærmeste venn. En hund svikter ikke sin herre, den bare er der.

Atles forhold til Fridtjof er av en helt annen karakter - men også her ligger det selvopptatte og egoistiske under, om enn på en annen, og kanskje verre måte. Far og sønn har mistet den helt nære kontakten etter at han og Astrid ble skilt og Fridtjof ble boende hos moren. Atle tror alt står bra til med dem, og fordi han ikke vil ha noe med sin nevrotiske ex-kone å gjøre, så har hans farskapsrolle blitt redusert til å åpne lommeboka. Men når Atle oppdager at Fridtjof har stjålet piller fra medisinskapet hans, og Astrid begynner å renne ned dørene i en fortvilet bønn om hjelp, så skjønner etterhvert Atle alvoret i situasjonen; Fridtjof er faktisk i ferd med å bli narkoman. Dette tenner en slags gnist i Atle, han får igjen et håp og en drøm; Atle skal redde Fridtjof og Fridtjof skal føre hans opprør videre.

Et vendepunkt kommer derfor midtveis i filmen. Atle bestemmer seg, etter hardt press fra Astrid, for å spore opp Fridtjof. Atle er langt fra fordømmende i forhold til sønnens narkoinntak, bare litt engstelig. Fridtjof er et varmt, ungt, levende vesen som kysser sin far på munnen når han mest trenger det. Dessuten går Fridtjof og gjengen hans i demonstrasjonstog for å bekjempe "forjævliseringen". På festen brisiker Atle seg med dette overfor Eigil: "Du skal se det blir en orden på ungene våre!", sier han stolt. At en narkoman pønker skal være "bedre" som etterkommer fordi han gjør opprør mot systemet, enn det skikkelige barnet Mette, levner ikke mye heder til sekstiåttene som fedre.

Den venstre-radikale identitet

Atle og Eigil er to menn som traff hverandre under de røde faner. Den sterkeste kampen for sin venstre-radikale identitet har de måttet føre på hjemmebane. Filmen tematiserer den politisk-sosiale identitet ved å sette sterke motpoler opp mot hverandre; arbeiderklassen, overklassen og kommunistene. De to første representerer røttene og den tradisjonelle tilhørighet, AKP'erne representerer et opprør mot dette. Dette har for såvidt en konkret forankring i historien om den politisk-radikale generasjonen fra 70-tallet. Viktigere er virkningene av utdanningsekspløsjonen, forskyvningene i klasse-mønstrene og den nye sosiale mobilitet som; "førte med seg individuelle konflikter og personlige problemer som kom til uttrykk i identitetsforvirring, usikkerhet med hensyn til sosial tilhørighet og verdimesig forankring, eller som en konflikt mellom sosial bakgrunn og nye roller og livsmønstre."¹⁶⁹

¹⁶⁹ Op.cit:28.

Eigil har sine røtter i arbeiderklassen. Faren er industriarbeider med dårlig helse, moren er hjemmeværende husmor. Eigil trodde han solidariserer seg med arbeiderklassen da han valgte å bli kommunist - han ville gi faren "kontroll over produksjonsmidlene", og derved sitt eget liv. Samtidig valgte han seg et yrke fullstendig på tvers av foreldrenes verdier - han ble teaterinstruktør, og det ved Nationalteatret - borgerskapets kulturelle høyborg. Eigil ser kunsten som et fristed der han fremdeles kan gi uttrykk for sine idealer, men foreldrene dvs. arbeiderklassen stiller seg negative eller likegyldige til det han driver med. På premieren stiller kun Eigils yngste sønn opp med kommentaren "fett esse, fatter'n". Han så kun overflaten i stykket; sminken, røyken og kostymene. Ellers tropper borgerskapet opp i finstasen og Eigil må hykle for teatersjefen, for "Teatrets Venner", for journalister og ikke minst for seg selv.

Atles opprør med sine røtter har vært en mer smertefull prosess. Der Eigil brøt med en grå og trist sliter-tilværelse for å leve sterkt og intenst i politikken og kunsten, så bryter Atle opp fra et borgerlig hjem i velstand og trygghet. Moren påpeker at: "Du svek din egen klasse, Atle. Og i din nye har du ikke funnet en eneste venn". Sannheten i dette utsagnet er for Atle hans livs kanskje verste nederlag. Yrkesmessig har Atle nådd toppen. Han er assisterende overlege i psykiatri, underviser på Universitetet, stiller som sakkyndig i rettsmøter og er faglig rådgiver ved Statens Filmkontroll. Når han valgte psykiatrien som sitt yrke, var det utfra en sterk idealistisk motivasjon om å hjelpe mennesker i sjelelig nød. Det var ikke penger eller prestisje som drev ham, det var idealisme. Derfor blir Atles nederlag så sterkt når han innser at det nettopp er penger og prestisje jobben har gitt ham.

Venstre-radikalismen som identitet er for Atle det siste han har igjen. Derfor tror han ennå på Mao, lærer seg kinesisk, har Kinakartet liggende fremme, tvholder på en forestilling om den store revolusjonen. Men han tror vel ikke lenger at det er hans egen generasjon som skal gjennomføre samfunnsomveltningen, det er sønnen Fridtjof han setter sin lit til. Atles kompromissløse holdning til kommunismen som ideologi, og hans vilje til å ta på seg all verdens sorg, gjør ham på mange måter til et helere menneske enn Eigil. Når Eigil sier: "Vi gav oss", så repliserer Atle: "Vi svikta". Atle nekter å forandre seg, han vil ikke fjerne seg fra sin politiske overbevisning, slik de fleste kameratene har gjort.

Eigil vingler adskillig mer i sitt forhold til marxist-leninismen. For ham er det mer opplevelser fra en ungdomstid, som han gjerne skryter av: "Vi kasta stein på den amerikanske ambassaden", forteller han sin konservative datter. Eigils identitet er virkelig uten en kjerne, men holdes oppe av en ekstrem selvopptatthet og iscenesettelse av seg selv. Alt han foretar seg, fra å forføre kvinner til å innta utsøkt danderte måltider i ensomhet, gjøres på en teatral måte. Han lever ikke livet, han spiller det. Splittelsen i hans indre viser seg også i forhold til

han og Atles drøm om å dra til Kina: "Det er for seint å reise dit nå" sier han allerede ved filmens start. Likevel - når alt til slutt bryter sammen, så drar virkelig Eigil til Kina. Kanskje for å flykte, kanskje for å redde stumpene av sin egen identitet, og kanskje for å hedre Atles minne, gjennomføre den reisen de hadde planlagt i femten år.

Outsideren

I *Drømmeslottet* sto tanken om fellesskapet, storfamilien og det kollektive helt sentralt. I *Adjø solidaritet* har denne tanken spilt fallitt, mennesket står alene. I filmen har så å si alle rollekarakterene falt utenfor fellesskapet og "det normale". Familier og venneforhold er brutt opp, pønkerkollektivet (som i utgangspunktet søker et solidarisk samhold) vil antagelig ødelegges av narkotika, i teatret florerer hierarkiske maktforhold og uvennskap, psykiatrien gjør kun vondt verre, og utenfor disse storby-rommene hersker fascismen.

Fridtjofs narkomani, Astrids galskap mot slutten av filmen og moren og Atles alkoholisme, plasserer dem alle i marginale, avvikende posisjoner. Eigil og hans familie har i langt større grad klart å finne seg til rette i samfunnet. Men filmen forteller tydelig at deres posisjon ikke er noe å foretrekke. Eigils forstillinger og vingling med makten kan riktignok føre til en teatersjef-stilling, men han må gi slipp på sin radikale identitet for dette.

Outsideren som en mytologisk størrelse finnes som en svært viktig figur i alle Wam & Vennerød-filmene. Pønkerne, taterfølget, de transseksuelle, rusmisbrukerne, bohemene og kunstnerne, står alle som representanter på en motkultur. De står for det "kaotiske", "desintegreerte" og "provoserende", men samtidig en eggende og befriende annerledeshet, et alternativ til den etablerte orden. Fremfor alt er outsideren en sterk individualist i opprør mot det etablerte. I *Adjø solidaritet* har outsider-flørten fått et dystert preg. Atles manglende klassetilhørighet, hans fiasko som mann og far, utopienes fall, og hans selvmedlidende dyrking av seg selv som en melankolsk drukkenbolt, gjør selvmordet til en frelse. Det får en tragisk patos-dimensjon; døden blir porten til friheten, slik det ofte blir skildret på film f.eks. i *Thelma & Louise* (Ridley Scott, 1991). Men man kan også tolke det som en flukt, som den eneste løsningen på uoverkommelige problemer. Man står da ovenfor det Emile Durkheim beskrev som det egoistiske selvmord, forårsaket av at individet ikke er tilstrekkelig integrert i samfunnet. Det egoistiske selvmord er den ensommes selvmord, og frambringes psykologisk oftest av tungsinn, innadvendthet og drømmerier.¹⁷⁰ Det er også mulig å betrakte hele filmen som sådan som en vei mot døden. Uten å kunne gjøre noe med det.

¹⁷⁰ Emile Durkheim *Selvmordet*, 1897 (1981) Gyldendal.

Filmens stil

Adjø solidaritet bygger i store trekk på den klassiske dramaturgis hovedstruktur med anslag - konfliktoppbygging - krise - klimaks - oppløsning. Anslaget gir oss raskt bildet av de to hovedpersonene som lett fordrukne, fraskilte og med en drøm om å reise til Kina. Konfliktoppbyggingen får vi presentert i de påfølgende bildene av Atle og Eigil på jobben, hjemme alene, i konfrontasjoner med familie og kollegaer/klienter, og i Eigils dagdrømmer tilbake til ungdomstiden. Krisene bygger seg etterhvert opp med Atles mareritter, hans hang til alkohol, Fridtjofs narkomisbruk og Eigils problemer på jobben. Klimakset kommer med parallell-bildene av Eigils 40-års lag og demonstrasjonen der Fridtjof blir drept. Oppløsningen etter Fridtjofs død ender med Astrids galskap, Atles selvmord og Eigils flukt til Kina.

Fordi allerede anslaget er såpass dystert så forventer man seg ikke noen "happy ending" på denne historien. Tragedien er etablert allerede fra åpningsbildet: I en nattsvalt og regntung gate flerres natten av et skrik "Sieg Heil!", og filmtittelen skrives over lerretet i rød, tykk og rennende skrift. Lydbildet preges av mollstemte bassgitar-akkorder, og de to hovedpersonene sjangler hjem fulgt av et subjektivt kamera på de svært ustø føttene, akkompagnert av Leonard Cohens melankolske: "Like a bird on a wire/like a drunk in a midnight choir/I have tried in my way to be free". Samme musikk brukes i avslutningsbildene når Eigil endelig drar til Kina. På denne måten lukkes filmen inn i sin egen ramme ved hjelp av den tids -og stemningsriktige musikken.

Filmens struktur kan sies å være episodisk, med parallelle handlinger og noen få retrospektive sekvenser. Vi får tablåer, episoder fra de to herrenes liv i kryssklipping. Slik dannes, litt stakkato og impresjonistisk, et bilde av de to protagonistenes livssituasjon. Billedforløpets tid -og romdimensjon er likevel presentert oversiktlig og kronologisk. Når brudd i fortellingen finner sted forstyrrer likevel ikke disse den klassiske fortellingens kontinuitetsklipping. Bruddene utgjør en del av fabelen, og er mer avbrekk i innholdets ellers realistiske form.

Litt grovt kan filmen deles i to; før og etter Eigils 40-års lag/demonstrasjonen. I filmens første del får vi Atles og Eigils historier parallell-fortalt i kryssklipping. I to scener får vi også glimt av Fridtjofs situasjon, ellers er Atle eller Eigil med i alle scenene. Under festen møtes de to livshistoriene i filmens klimaks samtidig som vi får en ny parallell-handling med demonstrasjonen. Her skrus klipperytmen, lydeffektene og intensiteten opp mange hakk.

Sekvensen er nærmest bygd opp som et partitur og kunne i en forkortet form ha fungert som en musikkvideo. Begge scenebildene (festlokalet/møte-plassen) er scenografisk og drama-

turgisk stiliserte og teatrale. Det filmiske består i kameraets hurtige bevegelser, lydbufferne og klipperytmens raske musikalitet. Sidestillingen av klipp mellom de to scenene gir en tematisk sammenheng. Fra taktfaste rop under demonstrasjonen fører lyden oss over til samme taktfaste klapping under festen. Når Fridtjof blir slått ned, klippes det over til Atle som går berserk. Fra Mefistofeles brutalt sminkede ansikt klippes det direkte over til naziføreren. Ved sammenstillingen av klipp og effektiv lydbruk skapes likheten mellom de to scenene. Atle blir Fridtjof og omvendt, Mefistofeles og naziføreren blir ett, slåsskampen i herreselskapet blir den samme slåsskampen som foregår under demonstrasjonen. De to siste kuttene benytter seg også seg av slow-motion som dramatisk virkemiddel.

Ute og inne - mørke og lys

Bildene i *Adjø solidaritet* er langt mer betydningsbærende enn i duoens tidligere filmer. Det finnes en billed-interesse fra regissørens side som nærmest er uvant for dem. Spesielt i scenografien er dette tydelig. Så og si hele filmen foregår innendørs; i diverse leiligheter, på kontorer, i teatret, på sykehus, restauranter, en forelesningssal, et kjøpesenter - ja selv når Eigil og Atle gjør noe så konstruktivt som å trene - så spiller de squash i et lukket rom. "Utendørs" demonstrasjonen er også en "innendørs" scene med teatralt oppbygde kulisser og kunstig røk. Festens lokale er et hermetisk lukket titteskap bekledd med sølvgrå draperier. Fraværet av natur, av lys og luft, er et framtreddende stilistisk trekk hele filmen igjennom.

Adjø solidaritet presenterer på denne måten en lukket, klaustrofobisk verden. David Bordwell skriver: "All the expressive resources of *mise-en-scène* - gesture, lighting, setting, costumes - works to convey inner states", og referer her til melodramaets narrative konvensjoner.¹⁷¹ Filmens mørklagte bilder og innestengte atmosfære, representerer protagonistenes "fengsels-tilværelse" på det psykiske plan. Kontrastene finner vi i dagdrømmene fra deres ungdoms gyldne år. Eigils elskovs-drøm foregår i friluft, om sommeren mellom sivet, stranden og havet. Demonstrasjonstoget og Atles tale under de røde faner, er badet i vårlys mellom grønne bjerker. Atles flash-back fra Fridtjof var liten gutt viser de to ro en båt på havet. Eigils gyldne drømmer er konkret fargelagt gyldne. Disse flash-backene er filmens eneste representasjoner av natur og lys, og gir en for såvidt tradisjonell representasjon av naturen som ekte, vakker og åpen. Viktigere i denne forbindelse er at de to mennene ønsker seg tilbake dit, men er ute av stand til å finne tilbake til dette vakre landskapet. De har gått fra lys og åpenhet, til mørke og innelukkethet. Med teatrets dunkle mørke og psykiaterkontorets klaustrofobiske miljø illustrerer dette effektivt.

¹⁷¹ David Bordwell *Narration in the Fiction Film*, 1985:70.

Verden er en scene

Mangelen på utendørs-opptak, og konsentrasjonen om kulisse-miljøer har også den effekt at filmen får preg av maleri og teater. Malerier er også konkret brukt i filmens scenografi. Når Atle på begynnelsen av filmen raver hjem til sin leilighet, så segner han om på soverommet. Over sengen henger et gedigent bilde malt av Odd Nerdrum: Det er et av hans mest kjente malerier og bærer tittelen "Forlatt". Maleriet fremstiller effektivt Atles livssituasjon, og har en betydning langt utover det dekorative. Nerdrum-bilder gjenfinner vi også i morens dystre Frogner-leilighet, et bilde på det åndelige fellesskapet mor og sønn tross alt har. Atles leilighet er også dekorert med masker på veggene, en metafor på psykiateren og "hodekrymperen" Atle. Slik benytter filmen seg av "style-as-meaning" på en svært selvbevisst måte.¹⁷² Interiørene, kostymene og rekvisittene fungerer både som en karakterisering av figurene, som kommentarer til handlingen og som scenebilder.

Det scenografiske storbyrommet - de lukkede leilighetene, komtorlandskapene, teatret, sykehuset og festlokalet - fremstår som tablåer for protagonistenes selvutlevelse. Personene er hele tiden på en "scene" der de spiller ut sine liv. De har på en måte ingen "back stage" eksistens, intet liv utenfor scenerommet eller lerretet. Den lukkede "uvirkelige" scene er denne filmens "virkelige" verden og rollekarakterene lever kun der. Dette vises helt eksplisitt i sekvensen der Eigil forfører teatrets koreograf. All realisme er her satt til side for å gi et bilde av scenen som arena for selvutlevelse, og Eigil som den store iscenesetter. Først danser koreografen for Eigil, og lysteknikerne har tydeligvis ikke gått hjem, for dansen bades i et blått motlys. Selve akten blir så fullbyrdet i teatrets kongelosje, med alle klærne på. Poenget her er at dette høydramatiske knullet er fullstendig usannsynlig og urealistisk. Seksualiteten fungerer som en oppvisning, det blir en teatral dans som sier "dette er kunstig sex". Som et motstykke til denne scenen står Eigils dagdrømmer fra den euforiserte, men langt mer realistiske elskovsaktene på stranden.

Det teatrale stiltrekk finner vi også i den lange 40-årsdag/demonstrasjon-sekvensen. Forløsningen av dramaets konfliktstoff får her sitt endelige pay-off.

Dødsrittets klimaks

Denne sekvensen trakk flere anmeldere fram som filmens beste del. Per Haddal skrev: "(...) den saftigste, mest dynamiske og mannskritiske (!) festsekvens vi kan minnes fra noen norsk

¹⁷² Thomas Elsaesser *Tales of Sound and Fury*, 1972:175.

film".¹⁷³ Elsa Brita Marcussen sa dette om scenen: "Dette avsnittet er filmens *tour de force*, en satanisk frydefull avsløring av samfunnsstøttene/supermennene som en gjeng ubalanserte, uryddige, ulykkelige og ufyselige drittunger. (...) Den svinger, kaller på smilet og skaper frysninger nedover ryggsøylen. Dekor og idégrunnlag, bildekomposisjon og klipperytme fungerer i smidig forening".¹⁷⁴

I et hermetisk lukket rom dekorert med sølvgrå draperier, og med en teaterscene som fjerde vegg, sitter 15 menn kledd i smoking rundt et langbord av glass og krom. Lyset er blålig og det røykes intenst. Scenografien er ikke filmisk "naturlig", men tablåaktig, klart kulissepreget og utformet som teatrets titteskap. Det kryssklippes stadig til "utendørs-demonstrasjonen" som Fridtjof og vennene hans deltar i. Også denne scenen er et tablå, en røyklagt kulisse. Det vises at dette er film, ikke et forsøk på å imitere en naturtro virkelighet.

Vi står med all tydelighet ovenfor et eksempel på det teatrale stiltrekk hos filmskaperne. André Bazin har diskutert forholdet mellom film og teater, og funnet tre ulike metoder for filmatisering av dramatikk: Den første går helt enkelt ut på å filme en ferdig forestilling. Den andre innebærer en konvensjonell teateradaptasjon der de teatrale konvensjonene erstattes med de filmiske. Den tredje metoden er en syntese mellom film og teater: "(...) regissören tar till vara dramatextens teatralitet och ger gestalt åt dramat genom att blanda både teatralt och filmisk rum och teaterns respektiva filmens skådespelar-konventioner." ¹⁷⁵ Sekvensen benytter seg av denne siste metoden. De to interiørene er teatrale tablåer, mens bruk av montasjen, ekstreme lydkulisser, slow motion og den raske klipperytmen er utpreget filmiske. Lik Buñuel i sin film *Borgerskapets diskrete sjarm* (1972), plutselig lar middagsgjestene befinne seg på en scene, viser denne sekvensen at dette er en scene, et utstillingsrom der eksesser og overdrivelser har sin klare funksjon.

Vi presenteres i superraske glimt for Eigils barndomsvenner og gjester; en politimann, en sosialistkremmer, en tidligere statsråd, en banksjef, en tannlege, en ståindustriarbeider, en mislykket forfatter, en lege, en barnehageonkel, en bilselger. Karakterene er stereotypiserte i sin framstilling: Bilselgeren er konemishandler og forteller grove vitser, statsråden er skikkelig og kjedelig, barnehage-onkelen har langt hår og runde briller osv. Samlet utgjør mennene "den norske mann" sett med et kritisk-ironisk blikk. Et sentralt stilgrep her er forenklingen av karakterene og deres egenskaper, noe som fremmer ironien og distansen til scenen. Overdrivelsene i bipersonenes karaktertegning er en del av det eksessive, scenografien like-

¹⁷³ Per Haddal "Wam & Vennerød - karneval i sort" i *Aftenposten* 14. mars 1985.

¹⁷⁴ Elsa Brita Marcussen "Kronene på ti års filmstrev" i *Film & Kino* 3/4 1985.

¹⁷⁵ André Bazin *What is Cinema? Vol. I* 1971:76-124. Sitert fra Erik Hedling 1992:289.

så. Når jenteduoen entrer scenen iført nettingsstrømper og outrert sminke, og synger: "You better strip of your pans boy/show me your good old balls boy/fullfill me with your passion and love", mens mennene hoier og sikler, er den absurde overdrivelse og parodi et faktum.

For Eigil og Atle er sannhetens time kommet. Atles innestengte raseri og sorg slår ut i harde krangler med de tidligere kampfellene. Og Eigil danser tango med Mefistofeles II. Denne scenen har en klar underliggjørende effekt. Den stopper opp fortellingen, river i stykker enhver illusjon av virkelighet, både for festdeltagerne og tilskueren. Jenteduoen i filmen har en klar funksjon av å sette manssrollen i grelt relieff, mens den høye mørke mannen de har med, hva gjør han i fortellingen? Slik jeg tolker det står han som Eigils alter ego, for hans ambivalens, flytende identitet og selvbedrag. Han dukker plutselig opp i jentenes andre sangnummer. Jentene kjeler for ham og dyrker hans maskulinitet, før de med et raskt grep river av ham buksa. En mann kun iført hvite underbukser er ikke sexy eller potent - han er sårbar og ribbet. Når den høye mørke igjen dukker opp er han iført korsett, kappe og djevelsminke. Eigil framfører så en *danse macabre* med seg selv, med djevelen i seg selv. For første gang tør han berøre sitt sanne jeg.

Med denne festen settes et punktum for 68-generasjonens økonomiske vekst og politiske fall. Ringen sluttes i det de gamle barrikade-stormerne tvinges til å se seg selv som det nye borgerskapet og herskende klasse. Denne gigantiske fyllefesten står som et blot og et gravøl over drømmene, ideologiene og solidariteten. Kun Atle klarer fremdeles å hikste fram: "Ikke et vondt ord om Mao!", mens banksjefen driter på seg og maskene faller.

Et tragisk melodrama

Adjø solidaritet er på mange måter en klassisk tragedie, eller et tragisk melodrama. Dette etableres allerede fra åpningsbildet med den blodrøde, rennende skriften, det dystre, regntunge scenebildet, den mollstemte truende musikken og etableringen av de to hovedpersonenes indre "Weltschmerz".¹⁷⁶

"Melo/drama" indikerer bokstavelig talt en sammenheng mellom musikk og drama. På 1800-tallet fikk dette sin mest sofistikerte og hyperbole form i den italienske opera. Det er utvilsomt noe "opera-aktig", nærmest "Wagnersk" over *Adjø solidaritet*. Dette slår ut på det musikalske plan i de dramatiske lydkulissene, spesielt i filmens siste del. Det vises i det

¹⁷⁶ Begrepet "Weltschmerz" stammer fra den tyske romantikkens (1790) reaksjon mot opplysnings-tiden. Begrepet innebærer en generell verdenstretthet, en pessimistisk overbevisning om at lidelse og smerte er menneskets lodd i en urettferdig verden.

barokke interiøret f.eks. i morens leilighet, i bruk av teatrale effekter som dramatisk lys og røyklagt scene under demonstrasjonen, og i deler av mimespillet til skuespillerne, som f.eks. i scenene mellom moren og Atle, og Astrid og Atle. Her er det tårer, tenners gnissel og utstrakt bruk av dramatiske armbevegelser. Især Jorunn Kjellsby som Astrid er uhyre koreografert i sine scener, hun oppfører nærmest en plastisk dans hver gang hun er i bildet. Ikke minst er det opera-aktige tydelig i den dramatiske slutten der scenen er bestrødd med lik. Både Fridtjof og Atle "dør og dør" i drapet og selvmordet.

Thomas Elsaesser skriver i sin berømte artikkel *Tales of Sound and Fury* at melodramaet "(...) tailor ideological conflicts into emotionally loaded family situations".¹⁷⁷ *Adjø solidaritet* virker også etter denne formelen. Filmen "refuses to understand social change in other than private contexts and emotional terms".¹⁷⁸ Innenfor det ytre plot i form av et emosjonelt generasjonsdrama og private indre konflikter, utspiller det seg i tekstens ytterkant moralske kamper mellom politi og revolusjonære, mellom nynazister og antirasister, mellom arbeiderklassen og de borgerlige, mellom kapitalister og radikale - kort sagt mellom det gode og det onde. Melodramaets "formel" om personliggjøring av politiske og sosiale problemstillinger, følges absolutt opp i *Adjø solidaritet*. I en apokalyptiske verden står våre helter som systemets ofre og klager over sin bitre skjebne.

Elsaesser påpeker at melodramaet gjennom hele sin historie gjerne har vist oss at de som lider mest gjerne er de som fortjener det minst.¹⁷⁹ Melodramaet har derfor et *masochistisk* aspekt. Elsaesser skriver: "This typical masochism of the melodrama, with its incessant acts of inner violation, its mechanism of frustration and over-compensation, is perhaps brought most into the open through characters who have a drink problem".¹⁸⁰ Atle har definitivt et alkoholproblem, moren likeså. Alkoholisme er en velbrukt, men likevel signifikant metafor:

(...) wherever characters are seen swalling and gulping their drinks as if they were swallowing their humiliations along with their pride, vitality and the life force have become palpably destructive, and a phoney libido has turned into real anxiety.¹⁸¹

Atles alkoholmisbruk er således et bilde på hans angst, hans indre kamp og determinerte vei mot døden. Fridtjofs narkomisbruk har en litt annen dimensjon. Det er et mer konkret bilde

¹⁷⁷ Thomas Elsaesser i Bill Nichols *Movies and Methods*, vol II 1972/1985:170.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Op.cit:185.

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

på det ytre samfunnets fordervelse. Fridtjof er et offerlam, en Kristus-martyr i denne sammenheng. Atle er mye mer skildret som "part of the problem".

Melodramaet er, som tidligere nevnt, et yndet studieobjekt for den feministiske psyko-semiotiske forskningen. Feministene har blant annet funnet: "(...) a genre distinguished by the large space it opened to female protagonists, the domestic sphere and socially mandated "feminine" concerns".¹⁸² Den såkalte "woman's film" diskuterer det kvinnelige subjekts problemer i en overveiende patriarkalsk kultur. Hovedpersonene er gjerne kvinner, og "den melodramatiske Fader er enten død, fraværende, gal eller indisponert".¹⁸³ I vårt tilfelle med *Adjø solidaritet* forholder dette seg annerledes, de to protagonistene er menn. Men hva slags menn er de? Jeg vil hevde at spesielt Atle inntar en "kvinnelig" posisjon som offer, som masochist, og som ute av stand til å kontrollere omverdenen. Laura Mulvey har, som tidligere referert til, satt opp motsetningsparene kvinnelig/passiv/masochist/narsissist, versus mannelig/aktiv/sadist/voyeurist.¹⁸⁴ I Atle-figuren blandes binæritetene; han er mann, for såvidt handlende, men masochistisk og narsissistisk i sin legning. Dessuten er han et offer, en posisjon den narrative filmen stort sett har forbeholdt kvinner på film. Feministiske filmforskeres prosjekt går blant annet ut på å påpeke den ødipale stabilitet, Wam & Vennerøds prosjekt går blant annet ut på å vise at dette ikke nødvendigvis er sant.

Også den ødipale dimensjonen - morsbindingen, den indisponerte eller fraværende faderen, sønnen som ofres, og Atles narsissistiske selvforelskelse i sin egen lidelse - er deler av et melodramatisk subjett.¹⁸⁵ Kysset Fridtjof gir Atle på munnen har sterke erotiske undertoner, likeledes deres siste møte. Deres forhold er ikke preget av et vanlig kameratskap mellom far og sønn. Slik jeg ser det er Atle "forelsket" i sin egen sønn fordi Fridtjof representerer ham selv, Atles "unge jeg", og her ligger det ødipale, narsissistiske aspekt. Sønnen er det Atle engang var og kunne blitt. Den voksne mannen forelsker seg i sitt unge jeg som er gått tapt. Fridtjof skal videreføre Atles unge opprør mot systemet, føre videre arven fra 68'er generasjonen. Atle projiserer så og si sitt eget prosjekt over på den ustabile, narkomane sønnen. Dette er dramaets helt sentrale tema, slik det f.eks. også er i Luchino Viscontis *Døden i Venedig* (1971). Når Fridtjof blir drept er det ingen annen utvei - Atle må følge sin sønn i døden. Dette vises klart i bildene der Atle tar sitt eget liv mens han "ser" Fridtjof løpe hvitkledd gjennom en korridor, for til slutt naken strekke armene mot ham, omfavne ham i dødsøyeblikket. Måten Atle tar sitt eget liv på har også en klar symbolikk; han står ved panora-

¹⁸² Christine Gledhill *Home is Where the Heart is*, 1987:10.

¹⁸³ Lena Nordby 1990:22.

¹⁸⁴ Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i *Screen* vol.16, nr.3/75.

¹⁸⁵ Se f.eks. Lena Nordby 1990, og T. Elseasser 1972.

mavinduet i den mørklagte leiligheten sin. Så bestemmer han seg brått, kjører armene gjennom vindusruten, og skjærer over håndleddene på glasset. Atle bryter ut av sitt eget, mislykkede liv, går fra mørke og innelukkethet ut i åpenheten og lyset.

Derfor må dødsfallene ikke leses helt bokstavelig, slik jeg ser det. "Døden" er noe håpefullt og tragisk-heroisk, en ny begynnelse, en gjenfødelse. Bildene av Atles selvmord har et *melankolsk*, romantisk uttrykk. Gjenforeningen mellom Atle og Fridtjof gir tilskueren nærmest en lystfull opplevelse; handlingen blir Atles endelige frelse, hans møte med seg selv. Jostein Gripsrud har gått til Freud og funnet at "melankoli er ikke det samme som sorg", men heller en "reaksjon på Tap som kan ha mange kilder, på mange plan":

Ved melankoli blir (...) den frigjorte libidoen trukket tilbake, og vendt innover i subjektet sjøl. Der inne, sier Freud, skjer det "en *identifikasjon* av ego'et og det oppgitte objektet". En narcissistisk inkorporering av objektet gjør at kjærligheten til objektet beholdes sjøl om objektet, ute i den ytre virkeligheten, oppgis. Melankolikeren kan derfor finne glede i sjølplaging. Det oppgitte kjærlighetsobjektet er i substitutt-form blitt ett med ham sjøl (...).¹⁸⁶

Atle er ifølge dette resonnementet en typisk, melodramatisk mannlig (anti)helt. Hans identifikasjon med "kjærlighetsobjektet" (Fridtjof) er total. Så total at Fridtjofs død blir Atles død. Den melodramatiske mann er, ifølge Gripsrud, enten en melankoliker, eller forskjellige inkarnasjoner av det Mannlige Raseri. Melankolikeren Atle kan beskrives med nok et sitat fra Gripsrud: "Han som har hardnet til i frustrasjon over en svikeyfull, korrumpert verden, men som er "at heart a sentimentalist". Objektet for Atles kjærlighet er uten tvil Fridtjof, men melankolien behøver ikke nødvendigvis ha rot i tapet av en person, det kan også dreie seg om "en eller annen abstraksjon som har tatt en persons plass, som ens land, frihet, et ideal og så videre".¹⁸⁷ Gripsrud trekker til slutt denne konklusjonen: "Når altså ideer eller idealer en har trodd på viser seg å svikte, oppløse seg, ikke holde det de lovt, kan det ende med melankoli". Atle har tapt alt; sin sønn, sine foreldre, sine idealer og trosretning, og i ytterste konsekvens seg selv, sin frihet. Døden blir derfor en frelse.

Der Weltschmerz

Narkotika, alkohol, galskap, selvmord og flukt. Dette er de handlingsmuligheter filmen tilbyr. Trond Olav Svendsen spør i sin artikkel om ikke Wam & Vennerød bør la den virkelige

¹⁸⁶ Jostein Gripsrud "Melodramatiske mannfolk - og noe om lyst og innsikt" i J.Gripsrud (red.)

Medieleder, 1993:41.

¹⁸⁷ Sigmund Freud "Mourning and Melancholia" sitert fra Gripsrud, Ibid.

fienden snart vise seg. I filmen er det nazismen som er den eneste fienden vi konfronteres med, men er det nazismen som har skyld i all jævlskapen? Nei, det er de som styrer samfunnsutviklingen, politikere, økonomer, byråkrater, som er den virkelige fienden. Fascismen er kun et stygt utbrudd av solidaritetens vrangside, en falsk solidaritetsfølelse, et surrogat for fellesskapet. Svendsen skriver videre:

Fridtjof blir drept av en ung skinhead som knurrer som et såret dyr, men W&V har ingen interesse av hvem han er og hvor han kommer fra. Han er fullstendig dehumanisert, en uforklart drapsmaskin hvis dramatiske handling kreves for å sette sluttstrek for 68'ernes nedtur. En har følelse av at når denne figuren trekkes inn for å fullbyrde 68'ernes nederlag så slipper de virkelige skurkene unna.¹⁸⁸

Disse "virkelige skurkene" er vagt formulert i filmen. Wam & Vennerød-eleven Thomas Robsahm dro ekte politikere og autentiske bilder/intervjuer inn i sin debutfilm *Svarte Pantere* (1992). Dette gjorde opprøret mer konkret og lot oss få se mekanismene bak jævlskapen. Svendsen mener 68-generasjonen fremstilles som noe av et ideal i filmen, men dette mener jeg han kun har delvis rett i. For de "virkelige skurkene" i denne filmen er faktisk Atle og Eigil selv. De har tapt sine idealer, sine følelser og sitt kjærlighetsliv. Som Faust har de solgt seg selv til Mefisto med hud og hår. De har endt opp som en del av samfunnsmaskineriet, som en del av *the establishment*. De har tapt kampen mot seg selv. Løsningen da må logisk bli galskap, flukt, selvmord.

Håpet ligger hos den neste generasjon. Som Nore/Skårderud ironisk uttrykker det: "Etter at to generasjoner er forkastet blir det de nye bohemene i punkerdrakt som er Sannheten. Et barnekorstog av ubesudlede opprørere med for tiden grønt hår skal redde verden".¹⁸⁹ Det er altså barna, ungdommen, den neste generasjonen som er denne verdens frelsere. I Fridtjof finner vi utfra frelser-metaforen endatil en Jesus-skikkelse, en martyr. Han må dø for våre misgjerningers skyld, for de voksnes ugjerninger som har latt likegyldigheten og narsissismen blomstre og solidariteten dø.

Adjø solidaritet omhandler det moderne samfunns elendighet og velferdstatens underside, et samfunn der fellesskapet har spilt fallitt og tilværelsen blitt meningsløs. I et slikt samfunn flykter menneskene enten inn i privatiserte opprør, kaster seg over fascismen eller gir fullstendig blanke. Eller de blir gale, flykter, begår selvmord. *Adjø solidaritet* er en overveiende svart, undergangsladet film. Humoren er tonet ned, karnevalet blitt enda svartere enn i tidligere filmer. Nederlaget er følbart på to fronter. I den generelle samfunnsutviklingen; høyre-

¹⁸⁸ Trond Olav Svendsen "Kameratskap, krise, korsfestede drømmer" i Z, 4/85.

¹⁸⁹ Nore og Skårderud, *Dagbladet*, 16.03.88.

bølgen, privatiseringen, individualiseringen, konkurranse-mentaliteten, holdningsløsheten, historieløsheten, narsissismen og likegyldigheten. Den andre fronten er i skildringen av Eigil og Atle og deres akutte "Weltschmerz".

At Eigil og Atle selv har blitt bødler og dommere vises på flere måter: Atle er psykiater. Sammen med politiet er psykiatrien den eneste institusjoner som har makt til å sperre folk inne. Atle ønsker ikke å sperre folk inne, men gjør det fordi han må, og kaller seg selv "bøddel i lønnsklasse 27." Som sakkyndig i retten og ved Statens Filmkontroll har han også makt til å dømme og sensurere. Eigils bøddel/dommer rolle er noe mer uskyldig, men dog: Som juryformann ved Statens Teaterhøgskole har han makt over en håndfull skjebner, og han sier eksplisitt at han trives dårlig i rollen som dommer - og bøddel.

Også i denne filmen finnes selvreferende trekk. Når Atle som sakkyndig i Statens Filmkontroll stempler en film som "forrående", er det bilder fra Påls (*Åpen framtid*) febermareritt som vises. Intertekstuel i forhold til det Wam & Vennerød'ske filmunivers er også scenen der Atle foreleser på Universitetet. Studentene er lite interessert i Atles undervisning, og midt i forelesningen eksploderer han og viser derpå scener fra det han kaller "en filmatisert drøm". "Er det slik dere vil ha det?", skriker han, og viser scenen fra *Hvem har bestemt...?* der Ottar blir lobotomert. At Eigil setter opp Goethes *Faust* på teatret er heller ingen tilfeldighet. Wam & Vennerød har nok lenge ønsket å sette valget av filmselskap-navn i relieff. Oppsetningen av *Faust* har dessuten en klar analog til filmens indre tematikk.

Et faustisk drama

Mot slutten av herreselskapet danser Eigil en flat tango med Mefisto-figuren. På teatret kjemper han en voldsom kamp med skuespilleren som skal gestalte Mefistofeles i stykket. Et tilsvarende bilde på Atle finner man når han i spissen for noen kollegaer tramper gjennom sykehuskorridoren. Plutselig stanser Atle opp, forstenet. I en hallusinasjon "ser" han seg selv som en hvitmalt djevel som smiler ondt til seg selv. Kollegaene har fått sorte kapper og djevelfjes de óg. Atle våkner opp fra hallusinasjonen og ramler videre nedover korridoren.

Man kan betrakte Eigil og Atle som typiske faustiske mennesketyper; "sjelden oppriktige, bestandig på vei, alltid i ferd med å dyngge oppgavene oppå hverandre å kalle det utvikling".¹⁹⁰ Goethes *Faust* er en søkende anti-helt, både tragisk og heroisk i sin lengten etter utvikling. Marshall Berman mener *Faust* er heroisk i det at han frigjør enorme menneskelige krefter, ikke bare i seg selv men også i sine omgivelser. Men prisen han betaler for å

¹⁹⁰ Rollo May *Myter og identitet*, 1992:191.

gå i ledtog med djevelen er høy, og derfor mener Berman Goethe har skrevet verdens beste *utviklingstragedie*.¹⁹¹

Eigil og Atle trodde også på utviklingen, på den moderne, kommunistiske, industrielle stat. Faust når, i det tredje metamorfose-trinnet, sitt livs høydepunkt ved en visjonær, intensiv og systematisk organisering av arbeidskraften. Dette var også AKP'ernes drøm. Berman siterer Thomas Mann, og mener han hadde rett når han i 1932 (midt under den første sovjetiske femårsplanen): "placerade Goethe på den avgörande punkt där "den borgerliga hällningen övergår (...) - i kommunism".¹⁹² Atle og Eigil avsetter både Gud, kone og barn og opphavet for denne drømmen, men oppdager at de, i likhet med Faust, har blitt narcissistiske, arrogante maktmennesker på veien. Som Faust fikk det gamle paret (Filemon og Baucis) "fjernet" når de sto i hans vei, så har Atle "drept" sin far og sin mor - de som sto for de borgerlige, kristne verdier. Men hverken Faust eller Atle har blod på hendene, ondskapen har blitt indirekte, upersonlig, formidlet av komplekse organisasjoner og institusjonelle roller.¹⁹³

Goethe framstiller en modell for sosial handling der de kapitalistiske og sosialistiske ideologier konvergerer i sin utviklingsbesettelse. Dette kan man betrakte som en tragisk konvergens "beseglad med offrens blod", som "i vår egen tidsålder blivit en nödvändighet på liv och död för värje nation och samhällssystem i världen".¹⁹⁴ Dette er det Wam & Vennerød prøver å formidle med sin film. Man kan derfor betrakte *Adjø solidaritet* som en moderne utgave av Faust-mytologien representert ved to radikale maoister som i sin idealistiske tro på kunnskap, rasjonalitet og proletariatets diktatur har fortrenget dyder som moral, religion og kjærlighet.

For å gjøre sitt budskap enda sterkere har Wam & Vennerød også lagt inn Peer Gynts løkmonolog i filmen. Eigil tjenestegjør som jurymedlem ved Statens Teaterhøgskole, og kandidatene har fått løkmonologen utdelt som obligatorisk stykke. Der Faust markerer kampen mellom det gode og det onde, stiller spørsmålet ved livet, fortapelsen og frelsen, representerer innslaget med Peer Gynt rollen mannsmyten og problemet med å elske. Og selvsagt tapet av seg selv:

¹⁹¹ Marshall Berman *Allt som är fast förflyktigas*, 1982:37-38.

¹⁹² Op.cit:71.

¹⁹³ Op.cit:64.

¹⁹⁴ Op.cit:72.

"Det var en ustyrtelig mengde lag!
 Kommer ikke kjernen snart for en dag?
 Nei, gud om den gjør! Til det innerste indre
 er alt sammen lag - bare mindre og mindre".¹⁹⁵

Løkmonologen peker også på Atle og Eigils flytende identitet. De kjemper hardt for sine egne selvbilder og sosiale roller. Tapet av familien, av idealene, av seg selv - og redselen for at det ikke finnes noen autentisk kerne i sine liv - symboliseres klart i bildene der Eigil må overvære løkmonologen om og om igjen.

Peer Gynt kommer hjem til Solveig og sin mor, der finner han seg selv i deres kjærlighet. Atle oppsøker sin mor når han går i selvmordstanker, men isteden for å finne frelse blir han fordømt av moren. Hun sier: "Bær ditt kors selv, Atle. Meg har du avsatt for lenge siden". Der mor Åse redder sønnen når han skriker "Hjelp, mor jeg dør!" i Dovregubbens hall, så møter Atle en fordømmende mor, og kan da ikke leve mer. Eigils "Solveig" er hans ex-hustru som han i scene prøver å finne fram til igjen. Men det er for sent, og han må nøye seg med tilfeldige "seterjenter". Peer Gynt myten forteller om en mannstype som er avhengig av kjærlighet og beundring, og som mot slutten av sitt liv finner ut at uten kvinnene er han for-tapt. Også hos Faust ligger frelsen i en kvinne, Gretchen, som ofres for hans skyld. Atle og Eigil oppdager dette så alt for sent, og står uten mulighet for frelse.

Atles selvmord og "verdenssmerte" kan også settes i forbindelse med et annet berømt verk av Goethe, *Den unge Werthers lidelser* (1774) - boken som førte til den rene selvmords-epidemi blant unge menn i mange land.

Sammenfatninger

Ser man trilogien under ett vil man raskt oppdage at tekstene blir mer og mer klaustrofobiske og lukkede. Formmessig er dette løst ved at representasjonen av lys og natur går fra mye til nesten ingenting, og at klillerytmen øker for hver film. I *Åpen framtid* er det sommer og de tre ungdommene er ute nesten hele tiden. De leker i skogen og på stranda, jobber på kaia, sitter i parker i København, telter ute. *Drømmeslottet* har ikke så mange utescener. De fleste situasjonene foregår i store, lyse rom; mest i kollektivets mange stuer, men også skoler, rettssaler, luftige kontorer og kondemnerte leiligheter gir følelse av rom og lys. I *Adjø solidaritet* er natur og lys nærmest fraværende. Bildene er mørke, innelukkede og

¹⁹⁵ Henrik Ibsen *Peer Gynt*, 1867.

truende. Også på lydsporet finnes det en utvikling fra den første filmens glade 60-talls rock'n roll, via *Drømmeslottet's* visesang og Abba-melodier, til trilogiens siste film der den melankolske Cohen-låten rammer filmen inn, og lydsporet ellers fylles av mollstemte basstoner og skjærende takkète-lyder.

Hva prøver egentlig Wam & Vennerød å fortelle oss med trilogien?

Slik jeg ser det har de tatt utgangspunkt i en *populærmytologi* omkring den såkalte seksti-åtter-generasjonen, for å problematisere temaer som identitet, seksualitet og det mannlige subjekts problemer i forhold til dette. I begrepet "myte" ligger en symbolsk realitet, ikke en realitet knyttet til faktiske, historiske begivenheter.¹⁹⁶ Mytens tid er ikke konkret historisk betinget, men allmenngyldig og evig, med fellestrekk til eventyr og drømmer. AKP-generasjonens politiske oppvåkning og fall danner derfor kun et bakteppe, slik borgerkrigen gjør det i *Tatt av Vinden*, eller det amerikanske landskap virker for Western-mytene. Når Wam & Vennerød blir kritisert utfra at deres filmer ikke er *sanne*, mener jeg kritikerne ikke helt har tatt høyde for denne mytiske dimensjonen. Selv hevder de at filmene er "sanne" i sin abstraherte form, på samme måte som det er sant og ikke sant at Buñuels pastor bretter ned buksen og blir pisket av en nonne: "Det er en surrealistisk påstand. Man kan kalle det super-naturalistisk, super-realistisk. Man kan si det er sannere enn livet selv, fordi også vi setter spiss på det og trekker det ut i sitt ytterste, for å klargjøre, og løfte problematikken ut i lyset."¹⁹⁷

Likevel forholder trilogien seg klart til den konkrete tid og historie i forhold til den behandling stoffet har fått. Wam & Vennerød-filmene er på mange måter typiske for 70 -og 80-tallet, og kunne kanskje ikke vært laget i en annen tid. Tematiseringen av det mannlige subjekts identitetskriser må definitivt sees i sammenheng med kvinnekampen på søttitallet, og feministenes problematisering av den patriarkalske dominans. Nynazismens renessanse på 80-tallet motiverer likeledes Wam & Vennerøds valg av fascismen som et eksternalisert tegn på "Det Onde". Adressen til Carl I. Hagen er også tydelig i nazi-talerens utlegninger om "degos, homofile og framfor alt, enslige mødre". Likevel, filmene er ikke sosialrealistiske doku-dramaer, de er ren fantasi og fiksjon, tross behandlingen av aktuelle samfunnsproblemer. Ikke minst i den eksessive stilen kommer dette til uttrykk.

¹⁹⁶ *Politikens Filosofileksikon*, København 1983.

¹⁹⁷ Fra eget intervju gjort 25. august 1993.

Kapittel 4

Det kritiske prosjekt

Ser man filmene under ett, får vi også øye på det som godt kan kalles Wam og Vennerøds prosjekt: Kritikken av vår samfunns livsfientlige innretninger og holdninger, som bomiljøer og samværsformer, tverrheten og knipenheten, innrutingen av tilværelsen, forkrøplingen av livsutfoldelsen, videreføringen - på egne premisser - av det norske antipuritanske opprøret. Intet ringe prosjekt, spør du meg.¹⁹⁸

Ved avslutningen av kortfilmfestivalen i Grimstad i år (1993) uttalte juryformann Fridrik Thór Fridriksson at den kommende generasjon norske filmskapere kunne sitt håndverk til fingerspissene, men at problemet lå i at de ikke hadde noe de ville si. Den samfunnsengasjerte filmen glimret da også med sitt fravær under årets festival. Det kan virke som om dagens generasjon for enhver pris vil unngå "meningsfilmen", og isteden konsentrerer all sin energi om det perfekte og estetisk vakre billeduttrykk. Så ikke med Wam & Vennerød! For dem er det innholdssiden som er det viktigste: "Det litterære innholdet i filmene våre har nærmest overskygget bildeinteressen. Altså; først og fremst teksten, innholdet, budskapet i det vi vil uttrykke, dernest bildet."¹⁹⁹ For mange ligger filmenes styrke nettopp i dette at de faktisk sier noe, at de tør sette spørsmålstegn ved den norske samfunnsmodellen. Der symbolikk og undertekst forekommer, som i *Adjø solidaritet*, stiller likevel ikke symbolene seg blokkerende mellom filmen og tilskueren. Symbolene trenger ikke nødvendigvis å bli tolket, man får likevel med seg meningsinnholdet. Som Braad Thomsen sier om Fassbinders filmer: "Forstår man ikke symbolerne, er det ikke til skade for opplevelsen af filmen, men forstår man dem, er de et ekstra krydderi."²⁰⁰

Ser man de 13 filmene under et vil man raskt oppdage at Wam & Vennerød har et prosjekt med et klart budskap, knyttet til skildringen av det de kaller "det sosialdemokratiske helvete". Filmene er utpreget samfunnskritiske, i anarkistisk revolt mot det sosial-demokratiske samfunn. Wam & Vennerød stiller store spørsmålstegn vedrørende den norske rettsikkerhets beskaftenhet og individets mulighet til reell frihet og lykke i den norske velferdsstaten. De stiller spørsmålstegn ved Statens maktutfoldelse og det reelle demokrati, ved vår

¹⁹⁸ Thor Ellingsen i *Film & Kino* nr.7/86.

¹⁹⁹ Svend Wam i intervjuet av 9. november 1993.

²⁰⁰ Christian Braad Thomsen 1991:42.

Jantelov og mistenksomhet til "det fremmede", og de etterlyser en ny moral, en opphøyning av det religiøse og åndelige. Alle hovedpersonene i filmene kjemper en indre og ytre kamp mellom å tilpasse seg de grunnleggende normer for hvordan man "skal" leve sitt liv i den norske velferdsstaten, og sine egne private lidenskaper, avvik og behov for å sprengre grenser. Opposisjonen orden/uorden, spenningen mellom det som er tillatt og det som ikke er tillatt, går som en rød tråd gjennom filmforfatterskapet.

Wam & Vennerøds prosjekt er å stille spørsmål om individets muligheter for selvtutfoldelse i det norske samfunnet. Dette er et betimelig spørsmål. Jeg mener de fortjener en viss kreditt for sin systemkritikk, og vil derfor i det følgende rette oppmerksomheten mot Wam & Vennerøds kritiske prosjekt. Jeg har valgt å trekke ut to adskilte aspekter for denne drøftelsen; hvordan skildrer Wam & Vennerød det moderne, urbane Norge, og hvordan behandler de temaet seksualitet.

SEKSUALITETEN

Ser man hele Wam & Vennerøds filmproduksjon under ett vil man raskt oppdage at det er kjærlighet og seksualitet det hele dreier seg om. Kjærlighet og seksualitet mellom ektepar og mellom venner, mellom menn og menn og kvinner og kvinner, mellom unge menn og eldre kvinner - syk kjærlighet, uforløst kjærlighet og vakker kjærlighet - det er neppe særlig originalt, men et evig brennbart tema. Wam & Vennerød behandler dette temaet utfra sin spesielle synsvinkel, som jeg vil hevde delvis er betinget av den generasjon de selv tilhører, og delvis er et resultat av koblingen mellom anarki, frihet og seksualitet.

Seksuell frigjøringen var en frisetelse av den natur som seksualiteten utgjorde. Og fordi denne "natur" var god i seg selv, gjaldt det om å befri den fra skranker som samfunnet satte, som om seksualiteten og de regler som gjaldt for dens praksis, så og si kunne tenkes uavhengig av samfunnsmessige normer, regler, former og roller.²⁰¹

Dette skriver Rottem om litteraturen på 70-tallet, og fortsetter videre med at nettopp desillusjonsromantikken springer ut av en erkjennelse om at "antallet orgasmer ikke uten videre har ført verken menn eller kvinner inn i et lykkeland".²⁰²

²⁰¹ Øystein Rottem 1990:36.

²⁰² Op.cit:37.

Måten Wam & Vennerød skildrer seksualitet på har til tider vakt mye oppstuss blant kritikere og publikum. De har begitt seg inn på tildels tabubelagte områder som trekant-forhold, homofili, transvestitisme, seksualitet mellom yngre menn og eldre kvinner, mellom inngifte slektninger, utroskap, prostitusjon og onani. Aller lengst gikk de med *Hotel St. Pauli* der onani, narkomani, prostitusjon, pissing, voldtekt, stripping, morsbinding, galskap, død, religion og en blodig kastrasjon (dvs. egentlig en oppkutting av hovedpulsåren ved mannens underliv) var filmens bærende elementer.²⁰³ Lignende tabubelagte temaer er såvisst blitt behandlet før på film, for eksempel av Fassbinder, Almodóvar, Lynch eller Buñuel. Men alltid mer sublimt og med en større bevissthet om de kunstneriske og filmatiske virkemidlene. Og muligens først og fremst alltid med en større kjærlighet til sine personer, slik at emosjonene blir overbevisende, selvom historiene i seg selv er lite troverdige.

Det finnes en dobbelthet i Wam & Vennerøds skildring av seksualiteten. På den ene siden representerer seksualiteten en frigjørende kraft, og her forfølger de klart "68'er-myten" om "det naturlige og sanne mennesket" der seksualitet og frihet er uløselig knyttet sammen. Elizabeth Sussex' analyse av Lindsey Andersons film *If...* (1968) mener at denne filmens opprørstematikk nettopp har fått sitt uttrykk gjennom seksualmetaforer:

(...) I think, that the impulse of freedom naturally finds expressions in emotional relationships as well as in action. Perhaps the film suggest the link between sex and freedom, the relationship between *sex and anarchy*, if you like - the emotional and liberating quality there is, or should be, in sex.²⁰⁴ (Min uthevelse)

På den andre siden ironiserer de over denne myten, over radikalerne som føler seg "frie og gale" når de kaster klærne på en fest, eller den borgerlige direktørfrue i *Leve sitt liv* som "frigjør" seg ved å erstatte det marineblå foldeskjørtet med boafjær og trange bukser.

Som motsetninger setter også filmene opp ekteskapets tvangskarakter versus outsiderens frihet. I *Liv & Død* bryter den homofile John inn i et tilsynelatende harmonisk, men konformt ekteskap. I *Det tause flertall* settes den ekteskapshungrige arbeideren Øystein på plass av sitt begjærs mål, Britt. Hun har vært gift før og skal aldri bli det igjen. Seksualitet og ekteskap går dårlig sammen, mener hun. Foreldrene til Øystein er også et eksempel på dette. Ekteskapet framstilles gjennom alle filmene som a-seksuelt, tilstivnet, patriarkalsk og som et rom der nevrosene gror godt. I de tilfeller der ektefellene virkelig elsket hverandre (*Svartere*

²⁰³ At nettopp denne filmen har solgt så godt på videoutleiemarkedet skyldes nok utvilsomt de visuelle detaljerte gjengivelsene av velkjente former for erotisk opphissende fantasier.

²⁰⁴ Elizabeth Sussex "Lindsay Anderson's New Film" (1969) sitert fra Erik Hedling 1992:175.

enn natten, *Adjø solidaritet*, *Lakki*) ender det enten i skilsmisse eller konedrap, altså separasjon.

Filmene leker i stor grad med kjønnsrollene. Det finnes i samtlige filmer en eller flere representanter for den homofile kulturen. Enten direkte og åpenlyst, som i *Liv & Død* eller *Drømmeslottet* (og noen vil hevde også i *Åpen framtid*), eller mer indirekte i form av noen aparte bifigurer: Den pertentlige eldre herren i *Leve sitt liv*, "Buddah-mannen" i *Lakki* som kjøper unggutter, dragpartyet i *Hvem har bestemt*, den nasale og forfinede teater-kritikeren i *Drømmeslottet*, Mefisto-figuren i *Adjø solidaritet*, den fargede, oppsminkede kelner/disc-jockey i *Bryllupsfesten*, lærhomsene som politimenn i *Julia, Julia*. For ikke å snakke om alle de mer eller mindre bisarre figurene fra diskotekene. Med disse karakterene kan Wam & Vennerød tillate seg å spille ting helt ut. Den homofile kulturen har alltid hatt stort spillerom for "acting out", for den dramatiske og affekterte stilen, for en forvrengning av det maskuline og det feminine - ofte ut i det groteske. Det finnes som regel også en "diva" i filmene; tanten i *Drømmeslottet*, moren i *Liv & Død*, Wenche Foss i alle sine Wam & Vennerød roller (fordi hun er sin egen diva-fiksjon og homsekulturens dronning), onkelen (ja, divaer kan godt være menn) i *Bryllupsfesten*.

Seksualiteten er i filmene et alternativ til kjedsomheten, tristessen og det grå hverdagslivet. Den er i seg selv "alternativ", et fristed og energifelt. Men den har også nervøse trekk og repressive egenskaper. I kjernefamilien er seksualiteten vanskelig å tilfredsstille og traumene dette skaper manifesterer seg i nevroser eller apati.

Flere kritikere har påpekt at Wam & Vennerøds skildring av seksualiteten nærmer seg infantile pubertetsfantasier:

Når foreldregenerasjonen i form av filmens (i dette tilfellet *Svartere enn natten*) ektepar utveksler karakteristikk som "jævla slaskefitte" og "fordømrade skrukkepikk" over restaurant -og middagsbordene, faller det i god jord hos tenåringspublikummet på Klingenberg, uansett klasse -eller lagtilhørighet.²⁰⁵

"Pubertetsfantasier satt i system" kaller Nore og Skårderud deres visjoner om det tradisjonelle ekteskapets tvangsmekanismer. Konklusjonen må bli at behandlingen av disse sterkt kontroversielle tabuemner ikke har blitt akseptert av deler av kritikerstanden.

²⁰⁵ Finslo og Frønes i *Kontrast* 1980:25. Det må likevel her bemerkes at *Svartere enn natten* gikk et par måneder på kino og ble sett av drøye 300 000 mennesker. Sensuren var satt til gul - 16 år, følgelig var det flest voksne mennesker som så denne filmen, ikke tenåringer, slik forfatterne antyder.

MODERNITET OG UBEHAG

I videste forstand er det Det Moderne Norge som utgjør det tematiske rammeverk i Wam & Vennerøds filmer. Filmene prøver å gjenspeile de konflikter, visjoner og fortolkninger som har preget, og preger, vår samtids debatt og sosiale liv. Selv i den "harmløse" komedien *Bryllupsfesten* lå det et kritisk budskap om Yappe-tidens kyniske pengesløseri. Wam & Vennerød mener vanvittig mye, hele tiden. For dette har de blitt kaldt barnslige, naive, patetiske og banale, og motatt kritikker av denne typen:

Wam & Vennerød har ikke snev av forståelse for at represjon kan ligge i toleranse, og må i stedet konstruere en naiv fiksjon om borgerskapets eller psykiatriens diktatur for at samfunnskritikken i det hele tatt skal henge sammen. Enkelte ganger er heller ikke dette nok og de må ty til hjelpeeffekter som nazister som banker og dreper heltene. Foreldregenerasjonen avskrives gjennom dens inkarnering i tilstivnede karrierister, hysteriske kvinner i borgerskapet eller hjernedøde representanter for arbeiderklassen.²⁰⁶ Samfunnets aggresjon slår seg ned i det private, og Wam & Vennerød synes ikke å være i stand til å løse konflikter uten å velte, bråke, hogge, spy, drepe, selvmyrde eller gjøre gal.²⁰⁷

Det er helt klart at det å være banal og naiv må oppfattes som skjellsord. Wam & Vennerød tar i bruk ord som "frihet og toleranse", "fred og kjærlighet" og slenger ut replikker som at "det er blod på ideologiene" - store ord som vår tids kynisme har avfeid som utopiske banaliteter. I dette ligger også en av nøklene til ubehaget mange føler i møtet med filmene. Det vranger seg i magen når det ene patetiske poenget etter det andre slynges mot en. Overtydigheten i budskapet blir kvalmende, man rødmer i kinosalen på vegne av filmskaperne og aktørene. Men kan ikke dette også være et uttrykk for vår tidsalders største sykdom: at vi ikke lenger tør ta oss selv alvorlig. Og at filmene derfor gir oss "en på trynet"?

Og er ikke dette veldig "norskt"? Vår nasjonale jantelov og puritanisme har alltid forkastet det høyspente og melodramatiske, det overdrevne og ekspressive. I Norge har vi vel alltid hatt knappheten, det minimale, som et tyngende ideal over vår væremåte og kulturelle ytringer. Dagens unge voksne har i tillegg tilegnet seg en ironisk distanse til alt som er alvorlig, som en sosial og estetisk overlevelsings-strategi. Leken med tingene og begrepene har blitt vår nye væremåte og kulturelle kode, anførselstegnet har blitt vårt varemerke. I dette kulturelle klima blir Wam & Vennerød-filmenes "sannheter" overdådig pompøse og selvhøytidlige.

²⁰⁶ Nore og Skårderud i *Ny Tid*, 11.10.86.

²⁰⁷ De samme forfattere i *Dagbladet*, 16. mars 1988.

Likevel, når Fridtjof blir slått i hjel av en nazist, er ikke dette en "hjelp-effekt" fra Wam & Vennerøds side. Det er blodig alvor. Det er et skrik om at noe må gjøres med en verden som har gått av hengslene. Når Wam & Vennerød legger håpet om en bedre verden i barnas hender, så er ikke dette en "bekvemmelig heltemyte", men slik jeg ser det en oppriktig (om enn naiv) framtidsoptimisme. Når de hevder at drabantbyens bostruktur har fostret vold og aggresjon blant innbyggerne, at sosialdemokratiet i realiteten er en politistat, at fremmedfrykten er et problem i Norge, at det har blitt begått mange feil under psykiatriens navn - så bør man kunne ta deres budskap på alvor.

Byen

Dette er også en sannhet om byen - en sentraliserende virksomhet som tvinger mennesker sammen, en fortetningsprosess som tyner dem, gnisser dem inntil hverandre, frembringer en maksimal knapphet for dermed å fordyre alt mulig; gjøre tiden knapp, plassen knapp, varene, tomtene og butikk-lokalene dyre. (...) Urbaniteten fremtrer her som negativitet, som maktovergrep, tidsspille, ulyst, likegyldighet, serialitet, Annenværen.²⁰⁸

Hele Wam & Vennerøds univers er bygd opp med byen som arena. De lager urbane filmer, har faktisk aldri laget noe annet. Wam & Vennerøds fiksjonsunivers består definitivt ikke av sportsfolk og naturbarn, men av asfalt, utesteder, byleiligheter og betongkolosser. Når filmene viser fram natur - som en piknik i det grønne, elskov på stranden, en skitur i nordmarka, et besøk på landet, en solnedgang, en rotur - er bildene badet i gyllent lys, euforiserende, solfylte og fredelige. De er kun tatt med for kontrastenes skyld, og stilles opp som metonymer, som deler av en helhetlig kontekst, der naturen forbindes med det gode, det frie, det sanne, det ekte og det vakre. Byen er likevel ikke for Wam & Vennerød bare uskjønn og negativ. I byene finnes kulturen og mulighetene. Byen er åpen og ubegrenset, og gir rom for alternative væremåter. Kun i byene kan man være svart, homofil, anarkist eller "smårar" uten at dette vekker noen videre oppsikt.

Problemet ligger i isolasjonen bystrukturen skaper, og i kontrollapparatet som må til for at en storby skal fungere. Et kontrollapparat det enkelte individet ikke har det minste herredømme over. I byene er "det sosialdemokratiske helvete" satt i system.

²⁰⁸ Dag Østerberg "Byens form og materie" i *Kultur og Barbari* (red. Østerberg), 1991:169.

Det terapeutiske samfunn

Hva er det så "det sosialdemokratiske helvete" egentlig består av? Hvor er det Wam & Vennerød retter sin kritikk? Og mot hvem? Dette siste spørsmål skal vi la være åpent til det neste underkapittel der en gruppe kritikere skal få slippe til med sine analyser.

"Det sosialdemokratiske helvete" ble første gang formulert som en replikk i *Lasse & Geir*. Siden den gang har begrepet blitt stående som en slags overskrift på filmduoen kritiske prosjekt. Det er framfor alt i de tidligste filmene, *Lasse & Geir*, *Det tause flertall*, *Hvem har bestemt..?* og *Svartere enn natten*, at spørsmål som: "Hva gjør jeg med livet mitt?", og ikke minst: "Hvem gjør noe med livet mitt?", blir tematisert. Svaret de gir er at sosialdemokratiet i sin struktur har likhetstrekk med et kommunistiske statsapparat. Staten har blitt for innflytelsesrik, byråkratiet for overveldende, politiet for mektig og institusjonsvesenet for kontrollerende. Wam & Vennerød maler med bred pensel et bilde av et hardt, repressivt samfunn, der psykiater -og politikorps benyttes systematisk mot avvikere og opposisjonelle. Den norske velferdsstatens disiplineringsteknikker fremmer et normaliseringsideal, som skaper aggresjon og frykt for det fremmede.

Derfor legger Wam & Vennerød alltid inn et par outsiders i sine filmer. Det kryr av "unormale" personer i filmene; strikkende negre, transvestitter og homser, bohemske gamle damer, fremmedarbeidere, terrorister, psykiatriske tilfeller og narkoman ungdom, for å nevne noen. Disse rollekarakterene representerer en form for eksklusiv identitet, de tøyser grensene for det tillatte i samfunnet. Hvor langt kan de gå før de blir sperret inne? Enten av psykiatere eller politivesenet? Man kan også betrakte outsider-karakterene i et terapeutisk henseende: "Kanske kan man säga att (marathon i detta avseende) har en terapeutisk betydelse, i likhet med alkoholförtäring, familjegräl, kravaller, publikovationer, karnevaler - man "släpper loss"."²⁰⁹ Slik betraktet står ikke outsider-figurene kun som "avvikere" i seg selv, men som symboler på det anormale i oss alle, og den terapeutiske effekten av å "släppe loss". Rus, seksuelle grenseforflytninger, familiekonflikter og karneval står for maskefall og er av den grunn terapi.

Man kan også betrakte filmenes outsider-figurerer som en form for symbolsk inversjon; de defineres som motsatsen til normalitet og orden, og på den måten defineres indirekte *hva* som er den normale orden.²¹⁰

²⁰⁹ Ehn og Löfgren 1982:102.

²¹⁰ Op.cit:38-45.

"Fienden" i filmene er aldri direkte lokalisert til en adresse. Fienden er allestedsnærværende, den er "de" og "oss", den tause masse, den kompakte majoritet. Dette har forarget en del kritikere, som har latt seg inspirere til følgende spørsmål: "Hvor rettes kritikken, hvem er fienden, og hva er alternativet?".

Kritikk av Det kritiske prosjekt

Bærer så Wam & Vennerøds filmer bud om noen visjoner, om et annerledes samfunn, om en utopi? Wam & Vennerød viser vrengebildet, undersiden av det norske velferdssamfunnet, men de gir oss hverken rettsiden av vrengebildet eller visjoner om *noe annet*. Som Frønes & Finslo uttrykker det: "Det er når de skal vise nødvendigheten av, og mulighetene for noe annet at det hele skjærer seg".²¹¹ Slik sett er de nærmest anti-utopister, anti-visjonære. De tar heller i trilogien *knekken* på utopiene. Den kollektive boform f.eks., kan kalles en mikro-utopi i form av en radikalt alternativ boform til kjernefamilien. Når Wam & Vennerød går så sterkt til angrep på husbankmassene og isolasjonen i drabantbyene er det nesten merkelig at de ikke lot *Drømmeslottet* slutte annerledes. En liten lysning har de likevel lagt inn i pønke-rens okkupasjon av sitt drømmeslott. Muligens kan han fullføre drømmen om kollektivet.

Kun glimtvis blir vi presentert for alternativene, og da alltid i form av en ekstrem fokusering på individet, og individets private handlinger. Utfra dette er det Nore & Skårderud kaller deres opprør et *privatisert opprør*. Deres visjon strekker seg ikke stort lengre enn til Karde-mommebyloven "du skal ikke plage andre/du skal være grei og snill/og forøvrig kan du gjøre som du vil". Det politiske universet er konstruert rundt kun én motsetning; det frihets-elskende, bohem-aktige mennesket mot det sosialdemokratiske helvete og de dumme hus-bankmassene. Da blir opprøret i seg selv den eneste utopi og løsning. Flere kritikere har poengtert dette i sine analyser av filmduoen, og jeg skal her kort redegjøre for deres kritikk og argumentasjon.

Yngve Finslo og Ivar Frønes har i sin analyse i *Kontrast*, funnet et kritisk punkt ved det de oppfatter som en splittelse mellom bilde og forståelse i flere av filmene:

Det har vært rettet kritikk mot bildene og vrengebildene i Wam & Vennerøds filmer. Vår kritikk grunner seg ikke på noen påstand om at de er "arbeiderfientlige", at de ikke har forstått institusjons-vesenets nødvendighet i velferdsstaten, eller at anarkistisk verdensanskuelse i utgangspunktet er småborgerlige og forkastelige. (...) Det er andre innvendinger som er viktigere. Som at bilde og begrep ikke henger sammen, som motsigelsen mellom novellistisk situasjonsbevissthet og

²¹¹ Finslo & Frønes, *Kontrast* nr.1, 1980:26.

manglende episk helhetsbilde, som den kjennsgjerning at mange av vrengebildene ikke har noen rettside, eller det vanskelige spørsmålet om hva som er forskjellen mellom livsstilsopprøret mot seinkapitalismens disiplineringsteknikker og de behovene seinkapitalismens kick-marked skaper og utnytter.²¹²

Finslo og Frønes stiller her spørsmålstegn ved det samfunnsmessige underlaget i filmene, ved de konkrete årsakssammenhenger og filmenes fotfeste i virkeligheten. Forfatterne gir filmduoen kreditt for sitt filmiske håndverk, sterke bilder og at de er "flinke til å portrettere sosiale marerittlandskaper og til å framstille det aggresjonspotensiale som bor i normaliteten", men mener de "mangler ethvert potensial om *noe annet*". De stiller også et stort spørsmålstegn ved hva deres samfunnskritikk egentlig går ut på, og spør lett ironisk om det ikke er: "(...) restene av en gammel overklasse som kjemper for å beholde/gjenvinne gamle livsstilsprivilegier".²¹³ Det siktes her antagelig til bohem-anarkistens romantiske drøm om skjønnhet, åndelighet, dyre viner og en villa på landet - en drøm de deler med overklassen - i sin felles forakt for husbankmassene.

Petter Nore og Finn Skårderud forfølger kritikken fra Finslo og Frønes i sine to artikler.²¹⁴ Også de finner Wam & Vennerøds "utsikt fra Oslo 2" mot den norske virkeligheten svært tåkete: "Det mest sentrale trekk er demoniseringen og banaliseringen av "fienden". Norsk kapitalisme er langt mer velutviklet og subtil i sin represjon enn det noen gang antydes (...)".²¹⁵ Når det gjelder spørsmålet om Wam & Vennerød i det hele tatt har noen visjon, svarer Nore og Skårderud følgende: "Hverdagens marerittlandskaper settes i motsetning til surreale og romantiske bilder fra den velstående bohemens liv. Friheten finnes i dekadensen og det privatiserte opprør; en hvit antikvarisk Rolls Royce, diskoscener i en kokainbule med strip-pende negre, transvestisme og hvitvin til frokost på Oslo vestkant".²¹⁶

Også Trond Olav Svendsen i filmtidsskriftet *Z*, spør: "Will the real enemy please stand up?".²¹⁷ Svendsens ankerpunkt mot filmen er, lik de foregående kritikerer, at fienden ikke synliggjøres, at kilden til aggresjon ikke blir vist: "Det er i hvertfall slik at atmosfæren som

²¹² Op.cit:24-25.

²¹³ Ibid.

²¹⁴ Nore og Skårderud i *Ny Tid*, 11. oktober 1986 og *Dagbladet*, 16. mars 1988.

²¹⁵ Ibid.

²¹⁶ Ibid. Denne scenen har aldri jeg sett i noen av filmene, men jeg har sett noen negre, jeg har sett stripping i *Drømmeslottet*, og i *Liv & Død* sniffes det kokain. Sammenstillingen av alle disse elementene finnes derimot ikke i en enkeltstående scene i en av filmene.

²¹⁷ *Z filmtidsskrift* nr. 4/85. Sitatet er en underoverskrift fra artikkelen som gjelder filmen *Adjø solidaritet*.

forgifter de Wam & Vennerød'ske miljøer har sine kilder andre steder. Den produseres av dem som styrer samfunnsutviklingen, av toppene i det politiske og økonomiske liv. Det er en svakhet at de aldri tar oss med dit".

Forfatteren og skribenten Torgrim Eggen er enda krassere i sin kritikk. Han mener Wam & Vennerød filmene er pornografiske i sin trang til "å vise oss dritten":

Figurene hos Wam & Vennerød begynner i en situasjon det tar fire minutter å avsløre som selvbedrag, og derfra går det nedover. (...) Wam & Vennerød tyr til "sjokkeffekter" som kastraksjon og diaré lenge etter at man har tatt poenget; at disse menneskene går det ikke bra med. Så hadde de aldri en eneste sjanse. Dette har ingenting med drama å gjøre; drama er å la mennesker overvinne vanskeligheter, eller (som i den klassiske tragedie) å la mennesker med de beste forutsetninger gå under på grunn av feiltrinn. Det er *ikke* drama når et menneske som er skakkjørt i første scene tar livet av seg i siste rull. Det er pornografi.²¹⁸

Kritikkens relevans: noen motargumenter

Disse argumentene, som kort kan oppsummeres med at Wam & Vennerød viser medaljens bakside, men ikke dens forside, at vrengebildene mangler grunnlag i virkeligheten, og at de ikke gir noe svar på årsakssammenhenger eller alternativer - er dette en relevant kritikk?

Wam & Vennerød er opptatt av makt, av hva som konstituerer makt. Som Svend Wam sier det: "Vi er kritiske til makt. Vi finner oss ikke i makt. Vi ser kritisk på all maktutfoldelse og maktbegjær. Vi lever i et sosialdemokrati og da må vi rette blikket dit - der makten utøves".²¹⁹ Wam & Vennerød bygger ikke opp noen visjoner om en alternativ framtid eller beskriver en motkulturell utopi. De forsøker dekonstruere, rive ned og synliggjøre, hvilke maktstrukturer som ligger i den sosialdemokratiske velferdsstaten. Deres prosjekt har i dette henseende parallelle trekk til den franske filosofen Michel Foucaults prosjekt. Lik Foucault tar de tak i de "overvåkningsmekanismer, disiplineringsmekanismer og eksamensstrategier som skal registrere, rubrisere og hierarkisere individene i forhold til andre individer".²²⁰ De forsøker synliggjøre de maktstrukturer som skulle virke frigjørende for mennesket, som psykoanalysen, den "frie" seksualiteten, velferdsstatens trygghet og den demokratisk-politiske modellen. Lik Foucault prøver de å tilkjenne at samfunnets disiplinære institusjoner

²¹⁸ Torgrim Eggen "Må vi ha norsk film?" i *Natt & Dag*, nr. 5/1991.

²¹⁹ Intervju gjort 24. og 25. august 1993.

²²⁰ Espen Schanning *Modernitetens oppløsning*, 1992:111.

sammenligner, skiller, hierarkiserer, homogeniserer, ekskluderer - kort sagt *normaliserer* subjektene relasjoner til hverandre. Det normale etableres som et tvangsprinsipp.²²¹

Et viktig poeng hos Foucault er også at disiplineringsmekanismene er usynlige, i motsetning til den tradisjonelle, synlige makten. Jeg har tidligere sammenlignet *Adjø solidaritet* med Goethes *Faust*, der jeg nettopp pekte på Atle og Eigils roller som ufrivillige dommere og bødler i forhold til deres yrkesfunksjoner, deres kommunistiske drøm, og private "fadermord". Men deres "onde" handlinger er "usynlige", de lukker øynene for sin egen deltagelse i samfunnets panoptisisme.

Også Foucaults verker om seksualitet, der han diskuterer hvordan vår kunnskap om "seksualitet" er betinget av en rekke maktstrategier, kan direkte settes i forbindelse med filmenes innhold. Foucault viser hvordan f.eks. "homoseksualitet" hos de gamle grekerne ikke fantes som et begrep slik vi oppfatter det i dag. Seksuell omgang med gutter var hverken "avvikende", "pervers" eller anga en "viss legning".²²² Wam & Vennerød prøver å finne tilbake til denne holdningen. De homofile karakterene i filmene er ikke (alltid) ulykkelige nevrotikere, men har et uproblematisk forhold til sin egen seksualitet. At samfunnet bedriver sine disiplinerings- og normaliseringsmekanismer ovenfor dem er en annen sak.

Wam & Vennerøds fortolkning av et samfunns undertrykkelsesmekanismer er selvsagt langt grovere, overtydelig og dualistisk enn Foucaults beskrivelser. I filmene er en binær modell der det kollektive subjekt, dvs. staten, institusjonene, og myndighetene stilt opp mot individet makten utøves på. Foucault prøvde jo nettopp å unngå denne dikotomien med undertrykkerne på den ene siden og de undertrykte på den andre. Men går man et øyeblikk tilbake til *Drømmeslottet* prøver de her å vise at også i utopiene, også i den radikale motkulturen finnes det underliggende maktstrukturer individet ikke har kontroll over.

Går man bakenfor klisjé-replikkene, de stereotype karakterene, de kraftfulle påstandene og de hysteriske følelsesutlevelsene, kan man med en viss velvillighet, finne tematiske linjer som går rett inn i vår tids postmoderne diskusjon om oppløsningstendensene i samfunnet. Noen vil likevel protestere mot dette: "Derfor tematiserer filmen (*Hvem har bestemt..?*) hverken det postmoderne samfunns disiplineringsteknikker eller et samfunnsmessig opprør.

²²¹ Birgit Semb Christophersen *Filmatiske representasjoner av "de andre"*, IMK, 1994.

Semb Christophersen tar utgangspunkt i Michel Foucaults *Surveiller et punir: Naissance de prison*, 1975.

²²² Michel Foucault *The Care of The Self - Volume 3 of The History of Sexuality*. Oversatt fra fransk av Robert Hurley, Vintage Books 1988, New York.

Mer handler det om paranoia på veien fra Ullernåsen til Club7, og bohemens behov for fiksjoner for å vedlikeholde den radikale identitet".²²³

Det spesielle med Wam & Vennerød er at de gjør representasjonene så tydelige og ofte banale. Filmene mangler så og si undertekst. Og der undertekst finnes, er også *den* åpenbar. Her finnes ingen tegn som står for noe annet, ingen tvetydighet og ambivalens, ingen åpenhet i teksten. De har, ironisk nok, en nærmest marxistisk, didaktisk måte å lage film på. Med det mener jeg at Wam & Vennerøds filmer er politiske, handlende og direkte. Lik Bertolt Brechts teaterstykker, Bjørneboe skrifter og Fassbinders filmer skal kunsten *forbedre verden*.

²²³ Finslo og Frønes, 1980:27.

Kapittel 5

Mediefenomenet

Klar til opptak. Fjortende (!) episode av *Djevelens Dannede Advokater*: "Don Quixote og Dynamitt-Harry alias Pompel & Pilt knuser seg vei gjennom det degenererte sosialdemokratiske terrorveldet på vei mot Lykken og Kjærlighet, samt en smule Velstand". Stille! Provokasjoner, grufulle svik og gørrrete elendighet inn fra venstre. Fra høyre (som vanlig), d'herrer Wam & Vennerød. Værsgod - kamera går.²²⁴

Man kommer ikke utenom Wam & Vennerøds forhold til pressen, eller pressens forhold til Wam & Vennerød. Oppgavens siste kapittel vil derfor belyse hvordan filmduoen kan plasseres i den norske (film)offentligheten, hvordan de er blitt et begrep, et mediefenomen. Jeg vil også gå litt nærmere inn på resepsjonen av filmene i forhold til bildet som gis av dem i pressen. Hvordan påvirker Wam & Vennerøds offentlige image publikums mottagelse av filmene? For å belyse denne problemstillingen har jeg valgt å gjøre en "case-study" av oppstyret rundt deres siste film *Lakki/Gutten som kunne fly*. Jeg er altså ute etter en sammenheng mellom mediefenomenet Wam & Vennerød, filmtekstene, kritikken og resepsjonen.

"Rakkerungene"

Thore Roksvold mener vi tildeler offentlige personer roller som inngår i vår felles fortellerarv:²²⁵

Når vi lar personene i mediene opptre i faste roller, utstyret dem med bestemte egenskaper og plasserer dem i bestemte relasjoner/konflikter - altså skaper sjabloner i mytiske versjoner ved å fokusere, utvide og systemforklare - bruker vi nettopp grep som våre fortellinger har felles med klassiske myter og eventyr.²²⁶

²²⁴ Hugo Lauritz Jenssen "To dannede herrer", ingress til portrettet i *Dagens Næringsliv*, 21.03.92.

²²⁵ Dette er hentet fra Wenche Mülheisen's semesteroppgave ved IMK, *Løkkeberg som riksheks*, 1993:21.

²²⁶ Thore Roksvold, *Retorikk for journalister* 1989:43.

Jeg skal ganske kort risse opp noen av de faktorene som har gitt næring til "fortellingen" om Wam & Vennerød. Fortellingen om anarkistene, rakkerungene og bråkmakerne.

Tone Kristine Kolbjørnsen skriver i forordet til sin avhandling om Vibeke Løkkeberg at: "Dessuten har medieoppmerksomheten rundt Løkkeberg og filmene hennes vært inspirerende. Hva er det ved denne kvinnens måte å lage film på som får noen til å juble, mens andre synes å gå fra konseptene i avsky og andre negative følelser?"²²⁷ Den samme grunnleggende motivasjonen som Kolbjørnsen her tilkjenner, hadde jeg for å starte mitt arbeid. Vibeke Løkkeberg er på mange måter Wam & Vennerøds kvinnelige motstykke. Hun er av den samme generasjon, skriver manus og regisserer, og gir seg selv sentrale roller i filmene. Dessuten har hun, som Wam & Vennerød, et temmelig problematisk forhold til pressen. Det er kanskje ikke så rart når Løkkeberg, som Kolbjørnsen dokumenter, har blitt beskrevet som alt fra "Torvallmenningens Nefertite" til "rovdyret fra Bergen" og "syklonen fra Ås".

I Wam & Vennerøds tilfelle er det djevelmetaforene, selvfølgelig med støtte i filmselskapets navn, som har inspirert journalistene. "Diabolske" og "dionysiske" går igjen, samt "rebeller", "rabulister", "bråkmakere" og "*enfants terrible*". *Enfants* betyr barn, og de er da også forsøkt infantilisert ved å bli benevnt som "rakkerunger", "bajaser" og "lekelystne", eller blitt sammenlignet med animasjonsfigurer som "Knoll & Tott", "Ole, Dole & Doffen" (fordi de utfyller hverandres argumentasjon) eller som i sitatet ovenfor, "Pompel & Pilt". Denne infantiliseringen man finner i mediens retoriske beskrivelser av filmduoen bidrar til en form for umyndiggjøring av deres livsverk.

Selv om Wam & Vennerød snart passerer middagshøyden framstår de fremdeles som "anarkistiske rakkerunger". De er ennå ikke blitt "voksne, seriøse menn" og kan derfor ikke tas helt seriøst. I flere intervjuer harseleres det også med deres "farlighet", med *myten* om de to som "samfunnsfiendtlige værstinger": "Men noe er galt, fryktelig galt: Wam & Vennerød er så forbannet *dannede*. De er bent fram hyggelige. De snakker et sobert, polert språk. De ser nybadede ut; rene Lano-barn!".²²⁸ Jon Selsås åpner sin anmeldelse av *Lakki* med "De to velstelte herrene Wam & Vennerød (...)".²²⁹ Hva deres påkledning og personlige hygiene har med filmenes innhold å gjøre, kan man jo saktens spørre seg om.

²²⁷ Tone K. Kolbjørnsen: "Levende kvinnebilder" trykt i *Levende bildernr.* 2/92.

²²⁸ *Dagens Næringsliv*, 21. mars 1992.

²²⁹ *VG*, 16. mars 1992.

Oppmerksomhet og aktivitet

'Mediefenomen' - hva er nå det? Først og fremst kan man si at det har noe med oppmerksomhet å gjøre. Stor oppmerksomhet. Wam & Vennerød har ofte blitt kaldt for geniale markedsførere, som når de i august 1992 trakk sin siste film *Lakki/Gutten som kunne fly* fra Haugesundfestivalen for siden å gjøre full retrett:

Et vilt kaos hersket noen timer før radarparet fra Frogner plutselig snudde tvert om og i stråleglans og full mediedekning reiste landeveien til Haugesund, med korte innlagte stopp på hvert NRK-avdelingskontor og hver avisredaksjon på veien, med bilen full av filmruller - for likevel å vise filmen.²³⁰

Lakki-saken skal jeg straks komme tilbake til. Det jeg vil fram til her er at Wam & Vennerød deltar aktivt i mediespillet, og dette er en viktig faktor i hvordan de har blitt et mediefenomen. Likevel er rollen de inntar annerledes enn det vi forbinder med en klassisk kjendis. Thomas Robsahm uttaler i et intervju med magasinet *Revolver*: "Men jeg har kanskje lært mest av det negative ved Wam & Vennerød. Det går ikke an å være så lukket overfor massemediene når du driver med film".²³¹ Wam & Vennerød er ikke kjendiser i den forstand som f.eks. Kjell Bækkelund, Mari Maurstad eller Solfrid Rørlien Saue er det, det vil si med glede åpner hus og hjerte for alt fra matoppskrifter til angstperioder. Wam & Vennerød maksimerer de konflikter som oppstår i forbindelse med filmene deres, men de slipper ikke pressen eller ukebladene inn på livet. Det finnes faktisk ikke et eneste ukeblad-intervju med filmduoen, og når avisene har prøvd seg på personlige spørsmål som "hvorfors har dere ikke barn?" henger svarene igjen i lufta. De er, som Robsahm påpeker, lukkede og negative i sitt forhold til mediene og har ofte gått til direkte frontalangrep på pressen.

Man kan spørre seg hva slags strategi dette er, og om det i det hele tatt finnes en bevisst strategi bak utspillene deres. Det å regissere oppmerksomhet fra pressen er i seg selv vanskelig, og kunstnere klager ofte over manglende oppmerksomhet fra massemediene. Hvordan har da Wam & Vennerød klart å produsere så mye "støy" i forbindelse med sine egne personer og filmene? Trond Olav Svendsen gir dette svaret:

²³⁰ Bjørn Bratten i *Dagbladets* videoguide, 15. januar 1993.

²³¹ *Revolver* nr.1/92. Intervjuet ble gjort dagen etter at W&V trakk *Gutten som kunne fly*. Thomas Robsahm (f. 1964) er sønn av Margrethe Robsahm, og både mor og sønn spilte i Wams debutfilm *Fem døgn i august* (1973). Siden har det blitt flere roller og diverse arbeidsoppgaver for Mefistofilm. Han omtaler W&V som "onklene" sine. I oktober 1992 lagde han sin første spillefilm *Svarte Pantere* og har også regissert diverse kortfilmer og TV-produksjoner.

Wam & Vennerøds offentlige profil er den sårbare forfulgte anarkisten; bak står Norges mest vellykkede lille filmbedrift med et uhyre profesjonelt forhold til hva som er mulig og hva som er umulig her på berget. Takket være dette har Wam & Vennerød i løpet av sin karriere fått til film på mirakelbudskjetter, de har fått mer dekning i media enn noen andre filmskapere, og de har laget flere filmer enn noen andre regissører i samme generasjon. Men en av de få ukontrollerte substanser i deres filmunivers er vi kritikere, som fortsatt etter beste evne skriver det vi mener.²³²

Svendsen tar her et klart standpunkt til at mediefenomenet Wam & Vennerød er et godt regissert skuespill, og det er han ikke alene om. Men hvis pressen har "gjennomskuet" dette, hvorfor bruker de da så mange spalte metre på duoen? Som Olga Stokke i *Aftenposten* uttrykker det: "Wam & Vennerød provoserer mange ved at de ufortrødent fortsetter å lage film. Noen blir provosert av å bli provosert av Wam & Vennerød. Wam & Vennerød selv blir provosert av at folk blir provosert av dem og ikke av filmene deres".²³³

Det finnes også et sterkt element av forventning om bråk og skandaler hver gang Wam & Vennerød slipper en ny film. De forventer det selv, kritikerne forventer det, og ikke minst publikum forventer det. Kalle Løchen i *Film & Kino* fikk dette svaret når han spurte dem om deres ambivalente forhold til pressen og deres rolle som mediepersonligheter:

SW: Pressen selv har gjort oss til pressens fiende, fordi det er godt stoff. Og den tendensen blir bare sterkere ettersom pressen blir galere og grovere.

PV: Men, vi har jo heller ikke gjort noe nevneverdig for å mildne motsetningene. På sett og vis liker vi kamp, og vi er lette å dra med på galskapen.

SW: Vi har ikke noe imot konfrontasjoner.²³⁴

Forholdet mellom filmskaperne, filmene deres og filmkritikken er i alle ledd preget av en form for hysteri og sensasjon. Wam & Vennerød klarer det de har satt seg fore - å provosere. Men man kan spørre seg selv om hvor ektefølt denne offentlige skittentøyvasken mellom filmduoen og kritikerne er. Er det kun et falskt spill der hensikten for Wam & Vennerød er å få oppmerksomhet rundt filmene sine for å tjene gode penger? Og avisene som slår dem opp på førstesiden med fargebilder og overskrifter som "kvalm suppe" og "slakt igjen" - er det bare for å selge avisene? Wam & Vennerød sier selv at de ble behandlet redeligere av massemediene før i tiden. De er fullstendig klar over den gjensidige avhengigheten de har til massemediene. Avisene trenger stoff, de vil ha ut sitt budskap og selge filmene. Men det har

²³² Trond Olav Svendsen "Lakki letter ikke" i *Film & Kino* nr.3/1992.

²³³ Olga Stokke "En tvehodet urokråke" i *Aftenposten*, 21. mars 1992.

²³⁴ *Film & Kino* nr. 2/1992.

gradvis skjedd en nedbrytning av spillereglene for den offentlige kulturdebatt som i Wam & Vennerøds tilfelle kuliminerte i Lakki-saken.

Vi skal se litt nærmere på denne saken som en illustrasjon, en "case-study", på hvordan både Wam & Vennerød selv, men ikke mindre filmkritikerne og pressen, spiller opp om medie-fenomenet Wam & Vennerød.

BERETNINGEN OM ET VARSLET SLAKT

Mappen på Norsk Filminstitutt om Lakki-saken er imponerende. Det begynte i mars 1992. Wam & Vennerød hadde lagt siste hånd på *Lakki* og premieredatoen var fastlagt til 19. mars. I et par år hadde det vært stille rundt filmskaperne etter den kritikerslakede, men publikumsvennlige komedien *Bryllupsfesten*. Nå er de på banen igjen, og ønsker publisitet rundt den nye filmen.

Rabalderet starter med at Petter Vennerød lar seg intervjuet på direkten av Ole Paus i hans program "På tide" (TV3). Paus hadde laget en video med diverse klipp fra Wam & Vennerøds filmer hvor utgangspunktet var noe sånt som "finn fram det verste de har gjort". Ved å sammenstille diverse scener av den sensasjonelle sorten uten den minste indre sammenheng, fikk man det inntrykket at Wam & Vennerøds filmer kun består av hysteri, angst og elendige replikker. Vennerød ble selvsagt sint. Intervjuet ble ikke til hans fordel.

Dagbladet gjør så et intervju som kommer på trykk 13. mars. I tillegg til bilagsforside og intervjuet har journalistene Liz Buer og Liv Jørgensen, over to midtsider, konstruert en alfabetisk "guide" til Wam & Vennerøds univers. 'R' f.eks. står for Ros = mangelvare, 'T' står for Talent - blant filminteresserte er forholdet mellom T. og W&V omdiskutert, 'E' står for Eleganse = fremmedord, og så videre. Dette var selvsagt tenkt som et humoristisk påfunn, men Wam & Vennerød selv lo i ikke det minste: "Selve intervjuet på første siden var jo greit, men det som kom etterpå.... Selvom folk ikke leste det så nøye så fikk de jo med seg kjernen, sjikanen og oppgullet. Som at 'Å' står for "Å,nei - ikke nå igjen!" - et samlet opprop fra kritikerstanden hver gang det meldes om at W&V har fått ny filmstøtte."²³⁵

Noen dager senere stiller Wam & Vennerød opp til et direkte intervju i NRK med Petter Nome. Her gav programlederen for "Nomes Ark" tilkjenne at filmen på mange måter var totalt mislykket. Det vi si at han en uke før premieren, i et forhåndsintervju, gav uttrykk for

²³⁵ Petter Vennerød i eget intervju med dem, 14. oktober 1993.

en verdidom som egentlig tilligger kritikken. Nome hadde fått tillatelse til å vise noen klipp fra filmen, og ønsket seg en scene der en mann med halv-erigert penis i slow motion løper ut av morens soverom. Dette nektet Wam & Vennerød ham og valgte heller ut scenen mellom Lakki og hans far (spilt av Bjørn Skagestad) på restaurant. Nome introduserer dette klippet ved å presentere Skagestads skuespillerprestasjon som "tredjerangs vaudeville stil". Selvsagt påvirket dette TV-titternes resepsjon av klippet. Dette var ikke for å ramme den gode skuespiller Skagestad, men regissøren Wam. Diskusjonen etterpå utviklet seg nærmest til en offentlig krangel.

Til sist kom *Verdens Gangs* Jon Selås med en knusende slakt tre dager før premieren. Med fargebilde på førstesiden og terningkast én gav han denne dommen over filmen: "Forvirring, kvalme, rå latter og mangel på varme i en isende ustrukturert kø - med et visst talent og med fresende plattheter i en kvalm suppe. (...) Og det absolutte meningsløse står tilbake: den totalt meningsløse film".²³⁶ Denne hendelsen ble stort sett fordømt innad i filmbransjen og utløste mange interne diskusjoner om filmkritikernes etiske ansvar. At Per Haddal kalte *Lakki* Svend Wams beste film siden *Lasse og Geir*, eller at Finn Skårderud forsvarte filmens tema som brennbart og viktig, hjalp ikke. Den ble stort sett slaktet i pressen, og etter bare fire dager tatt av plakaten i alle landets byer, unntatt Oslo der den ble flyttet til Sagas minste kinosal og gikk i en uke til.

Da bestemte Wam & Vennerød seg for å lage en ny versjon av *Lakki*, og omdøpte filmen etter det litterære forlegg til *Gutten som kunne fly*.²³⁷ Den omarbeidede versjonen hadde verdenspremiere 7. august 1992 i Italia og oppnådde Gifonni-festivalens høyeste utmerkelse for beste ungdomsfilm og beste kunstneriske prestasjon.²³⁸ *Gutten som kunne fly* ble så invitert til Haugesund-festivalen. Den 20. august skulle filmen relanseres for presse, kinosjefer og andre festivaldeltagere - to uker før nypremieren 3. september. Den 20. august møter festivaldeltagerne en stensilert melding hengt opp på stolper, kinovegger og hotellofoajeér i nattens mulm og mørke:²³⁹

²³⁶ Jon Selås "Ustrukturert og kaotisk" i *VG*, 16. mars 1992.

²³⁷ *Gutten som kunne fly* er skrevet av Per Knutsen i 1988 og utgitt på J.W.Cappelens Forlag. Samme forfatter gav samme år ut romanen *Svart cajal* om 14-årige homofille Jonny. Denne ungdomsromanen er det litterære forlegg til Svend Wams neste film.

²³⁸ Gifonni filmfestival ble arrangert for 22 gang dette året og er den største mønstringen for barne -og ungdomsfilm. Juryen bestod bl.a. av Anthony Quinn og Montaldo Guiliano.

²³⁹ På den neste side har jeg skrevet inn plakaten omtrent slik den så ut. Noen utelatelser har jeg likevel gjort, og bildene av filmduoen som sto nederst på siden mangler.

KRIG?

Er det brutt ut krig her i landet? Tabloidpressen på den ene side og oss selv på den andre. Vi har ikke sendt ut noen krigserklæring og har problemer med å forstå hvilke krefter som har satt det hele i gang og hvorfor.

For en stakket stund opplevde vi en annen virkelighet. Vennlighet, ros, omtanke, applaus, godord og smilende ansikter. Hadde vi havnet i himmelen? Nei, vi var på filmfestival i Italia. Vår film ble sett, bedømt og prisbelønt. (...)

Mars 92. De to ledende tabloidavisene VG og Dagbladet brukte tilsammen 11 helsider på å tilintetgjøre vår film *Lakki*.

11 HELSIDER!

Ingen signaler vi har mottatt etter vår hjemkomst, tyder på at de har tenkt til å snu på flisa eller i det minste oppføre seg anstendig. Allerede nå er vi gjort til gjenstand for svik og sjikane. Dagbladet brøt alle avtaler om overskrift og ingress for et intervju - en avtale som de selv foreslo.

Likevel så vi frem til å reise til Haugesund for å vise vår nye film

GUTTEN SOM KUNNE FLY

Generøst hadde festivalen satt av en visning i byens største kinosal og vi kunne endelig få vise filmen til kinosjefer og redelige journalister. Så kommer beskjeden. VG har sendt sin sjefsbøddel til Haugesund med fly. Han skal være der én dag. Dagen vi skulle vise film.

Selvfølgelig kan vi ta feil, men vi har havnet i hans garn før. Derfor kan vi ikke ta sjansen. Det er synd for oss og for hele bransjen at det er blitt som det er blitt. Vi havner i skyttergravene alle sammen. Vi blir angstbitende og engstelige. Ikke bare vi. Ikke bare filmfolk. Ikke bare innen kulturlivet. Hele samfunnet biter neglerøttene av, før noen tør å gjøre noe som helst.

Vi vet at VG selger barn. De selger best når de er voldtatt eller slått helseløse. Vi må beskytte vår lille *Lakki*, *Gutten som kunne fly* fra ildsprutende drager og kjøttetende uhyrer. Vi kunne løyet og sagt at vår eneste kopi er ødelagt eller feilsendt til Kuba. Vi velger å si det slik vi opplever det og ønsker publikum velkommen til premieren torsdag 3. september.

(...) Vi lever i tabloidbøllenes skrekkvelde. Det skal vi alle få merke i årene som kommer. Idag var det Carl I. Hagen og Woody Allen. På fredag var det meningen det skulle være oss.

Med ønske om en god festival - hilsen værstingene

Svend og Petter

Reaksjonene på denne pompøse plakat-meldingen lot selvsagt ikke vente på seg. Pål Bang Hansen kalte utspillet "selvmord" og "harakiri". Lise Fjeldstad så på reaksjonen som "pretensiøs, jålete og umoden". Per Haddal sa at plakat-meldingen var "det mest patetisk selvpoptatte prosa" han hadde lest på en god stund. Mange karakteriserte påfunnet for arrogant, eller betraktet det hele som et åpenlyst og desperat PR-stunt.²⁴⁰

Den direkte årsaken til at Wam & Vennerød trakk filmen fra visningen var altså at VG's anmelder Jon Selsås ble spesialsendt til Haugesund for å anmelde nyutgaven av *Lakki*. Filmbransjen i Norge hadde reagert kraftig på Selsås overtramp, men mente like fullt at han, og ingen annen, måtte anmelde den nyredigerte utgaven. Slik ble det også, for Wam & Vennerød gjorde full retrett i saken. De kom til Haugesund med filmrullene i bagasjen, de tok Selsås i hånden og ba pent om unnskyldning (VG's anmelder møtte "Warm & Vennelig"), de fikk vist filmen i en mindre sal søndag morgen etter Amanda-festen - og de fikk en smule bedre kritikker. Men publikum sviktet filmen likevel. Mediesirkuset hadde skadet mer enn det hadde gavnet filmen. Per Haddal spurte: "Er dette begynnelsen til slutten på æraen Wam & Vennerød?"²⁴¹

Siste kapittel i Lakki-saken er enda ikke helt avsluttet, for Dagbladet kunne 26. oktober 1993 fortelle at Wam & Vennerød har fått 400 000 kroner fra Produksjonsfondet for kino - og fjernsynsfilm for å tilpasse *Lakki - gutten som kunne fly* for fjernsynsmediet. Utenlandske TV-selskaper fra Danmark, Tyskland, USA og Tyrkia ønsker å kjøpe filmen hvis en del av de sterkeste scenene blir fjernet. Dette fordi filmen er beregnet på et ungdommelig publikum og da kan vises tidlig på kvelden når ungdommen ser på TV.

Lakki-saken viser tydelig hvordan pressen på den ene siden, og Wam & Vennerød på den andre siden, spiller ball med hverandre når det gjelder "skandalene" omkring filmduoen. Medieoppmerksomhet omkring tidligere filmer har ofte vært positivt for filmduoen, de har skapt debatt og vekket publikums nysgjerrighet. I tilfellet *Lakki* ble sirkuset for ekstremt, skytset for skarpt og kritikken for negativ. Å rette hele skyldspørsmålet mot pressen alene, ville være en ubalansert kritikk. Likevel kan man stille spørsmålstegn ved hvor mye offentlig kjente personer i dette landet må tåle av personangrep og dyneløfting.

²⁴⁰ Fra enqueteer gjort i VG og *Dagbladet* 21.08.92.

²⁴¹ *Aftenposten*, 21.08.92.

Sluttord

(..) de fortjener spesiell oppmerksomhet, også fordi de hører til de få norske regissører gjennom tidene som har bygget opp et eget filmunivers. Deres filmverden av angst og karneval, paranoia og dekadense, har blitt meget omdiskutert. Wam og Vennerød har så å si skapt sin egen genre, og de har gjentatte ganger vakt oppsikt og forarget kritikerne, men også klart å skaffe seg et stort publikum.²⁴²

Hva er det som kjennetegner Wam & Vennerøds filmunivers?

Dette var oppgavens overordnede problemstilling. I begrepet "filmunivers" ligger det innbakt en form for "annerledeshet" i forhold til andre filmtekster, et avvik fra det "normale" universet andre filmskapere opererer under. I begrepet finnes også en konnotasjon til noe samlende og helhetlig - et sluttet filmatisk verk. Der andre filmskapere med en såvidt stor produksjon, som regel har benyttet seg av flere genre, ulike stiler, varierende temaer, har Wam & Vennerød skapt sin egen sub-genre man lett gjenkjenner.

Jeg har i denne oppgaven forsøkt å besvare spørsmålet ved å konsentrere meg om filmenes stil og tematikk. Stilanalysen har som et nøkkelbegrep benyttet seg av termen eksess i betydningen "tydeliggjøring", "overdrivelser" og "teatralitet". Dette er blitt knyttet opp mot filmenes melodramatiske karakter. I melodramaet er eksessene og tydeliggjøringen en viktig strategi. Det framholder et moralsk univers der skuespillerens gester skal tydeliggjøre innholdet, musikken understreke de viktige følelsene og scenografien karakterisere rollefigurerens tilstander. I *Åpen framtid* var ikke det melodramatiske element så framtrepende. Filmen skiller seg ut fra de to øvrige filmene i det at den ikke står som en representasjon på hele 60-tallet, men mer er en liten fortelling om tre ungdommers overgang til voksenverden. *Drømmeslottet* og *Adjø solidaritet* er langt tettere knyttet sammen, både tematisk og stilistisk. De tar begge utgangspunkt i familie-melodramaets form for å fortelle en historie om sekstiåttergenerasjonens vaklende identitet og tapte forhold til sine idealer, sine familier og sitt eget subjekt. Melodramaets karakterer er å betrakte som tegn på eksternaliserte konflikter, ikke som personer med psykologiske motivasjoner, hevder Brooks:

²⁴² Gunnar Iversen "Fortellingens tiår" i *Samtiden* 4/91:59.

Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings, dramatize through their heightened and polarized words and gestures the whole lesson of their relationship.²⁴³

Et viktig fellestrekk ved den totale filmproduksjon er at de alle er samtidsfilmer, de er laget i vår tid og behandler vår tid. Dette gjør at man som tilskuer forventer en form for "realisme" også i behandlingen av tematikken. Den teatrale og stiliserte stilen bryter derfor ofte med filmenes innhold. En aktuell parallell finner vi i fjernsynsserien *Morsarven* (NRK, januar/februar 1994), der historiske hendelser fra krigen er presentert i en totalt urealistisk, sterkt stilisert og karikert form. Mottagelsen har ikke vært nådig, og argumentet er at "det var ikke slik i virkeligheten". Petter Vennerød sier det slik: "Den norske filmen, når den skildrer våre liv og vår tid - da skal det være slik vi alle kjenner det. Men vi skildrer ikke livet slik det er, men slik det kan være, eller rettere sagt sånn det er i vår gjendiktning".²⁴⁴

Dette fører oss over på *opplevelsesaspektet* ved filmene. Hvilke effekter er det filmene har, hvilke tilskueropplevelser sitter vi igjen med etter forestillingen? Mange er de som har rapportert om ubehag og "hang-over", etter møte med deler av filmproduksjonen. "Voldtekt på publikum" er dommen som ble gjentatt fra de som holdt ut hele *Hotel St.Pauli*. Petter Vennerød forklarte dette slik:

Det har vel hendt seg at vi ikke riktig har visst hvilken provokasjonskraft det er i de bildene vi har skapt. Det er mye ubehag i de temaene vi tar opp (...). Wam supplerte med: "Det er klart vi vil gjøre noe med publikum! De skal jo oppdage at de er med på noe. Når de går ut av kinosalen skal de kjenne at de har vært gjennom en del. Filmene skal ha gjort noe med dem, enten de er dritforbanna, lykkelige eller lei seg".²⁴⁵

Nøkkelen til opplevelsesaspektet ved en film ligger ikke kun i tematikken, men like mye i stilen. Man kan manipulere tilskueren til å finne det ubehagelige behagelig, og det i utgangspunktet vakre til noe heslig, gjennom filmatisk stilistiske virkemidler. De estetiserte voldsfilmene er et godt eksempel på dette. Ubefølelsen Wam & Vennerød-filmene av og til fremkaller er ikke av denne typen, men ligger i en kombinasjon av tematikk og stil der tydeliggjøringen står sentralt. Når ekteparet i *Svartere enn natten* har kvalmende samleier i en uestetisk leilighet mens de sier avskyelige ting til hverandre - da blir det hele så tydelig at ubehaget er et faktum. Samtidig ligner det gruelig på marerittvisjoner vi alle har av et trøs-

²⁴³ Peter Brooks 1976/85:4.

²⁴⁴ Fra eget intervju.

²⁴⁵ Eget intervju, 2. november 1993.

tesløst ekteskap i en trøstesløs drabantby-leilighet. Og det er kanskje det som vekker *mest* ubehag. I filmens verden skal ting være skjønnere enn i virkeligheten. I Wam & Vennerøds filmiske univers er de filmatiske versjonene av "virkeligheten" enda mer uskjønn enn i virkeligheten.

Jeg diskuterte innledningsvis om Wam & Vennerød er unike som filmskapere i en norsk og internasjonal sammenheng. Selv hevder de å være en ensom blomst i den *norske* filmflora, og kritikere har langt på vei vært enige med dem i dette. Norske filmskapere har gjennom flere decennier vært mest opptatt av den budskapsmettede meningsfilm, trygt plassert innenfor hverdagsrealismens rammer:

Norsk film har alltid vært opptatt av å gripe inn i sosiale og samfunnsmessige spørsmål. Man har villet gå i Henrik Ibsens fotspor og sette problemene under debatt. Etter krigen har dette vært helt sentralt i norsk film, både fra de bevilgende myndigheter og fra filmkunstneres side.²⁴⁶

Også Wam & Vennerød lager politiserte meningsfilmer, men deres fremste intensjon ovenfor publikum er likevel å *underholde* samtidig som de ønsker å provosere fram en reaksjon og en tanke. De har alltid vært opptatt av å trekke publikum til sine filmer, og i liten grad vært brydd med arven fra den europeiske "kunstfilmen".

Går man til internasjonale filmregissører vil man derimot finne noen forbindelseslinjer og forbilder. Likhetspunkter til Douglas Sirk, Rainer W. Fassbinder, Luis Buñuel, Pedro Almodóvar, David Lynch, Lindsay Anderson - ja selv Federico Fellini - kan finnes om man er villig til å lete. Også i Colin Nutleys filmer (*Black Jack*, *Änglagård*, *Siste dansen*) finner man likhetspunkter. *Änglagårds* satiriske tilsnitt, eksessive scener og fargerike persongalleri, kunne meget godt vært en historie fra Wam & Vennerøds hånd. Men Nutley lot sine skuespillere improvisere fram dialogen - med et meget heldig resultat. Likhetspunktet mellom de ovenfor nevnte regissører og Wam & Vennerød, finnes først og fremst i bruken av det høyspente melodramaet som filmatisk form. Videre: Fellini, Buñuel og Almodóvar krydrer sine filmer med et bisart persongalleri, og dyrker dekadensen og det erotiske. Identitetsmotivet er helt sentralt for dem alle. Det tragi-komiske, det absurde og den svarte humoren er aldri langt unna. Fellini er en sirkusdirektør på reise gjennom en verden av drømmer og fantasier. Lynch og Fassbinder gir sterkt tilkjenne arven fra Sirks eksessive mise-én-scene, fargebruk og stiliserte form. Det teatrale og overspente finnes hos dem alle. Karnevalet er dem heller ikke fremmed.

²⁴⁶ Gunnar Iversen Op.cit:51. Samtidig må man legge til at norsk film på 50-tallet stort sett var komedier.

Forskjellen mellom Wam & Vennerød og de ovenfor nevnte regissørene - som filmduoen har hentet mye inspirasjon fra og tematisk har klare likhetspunkter til - ligger muligens i en forskjell i teoretisk skolering. Lynch, Almodóvar, Fassbinder og Anderson, er alle intellektuelle filmskapere som definerer seg inn i en filmatisk tradisjon. De *leker* med filmteoriene og vår kollektive kultur. De forholder seg svært bevisst til tradisjoner, historien og den intellektuelle arven. Deres filmer sjonglerer så storslått med sitater fra filmhistorien at det er som om filmene snakker med hverandre. De har videre et ytterst sofistisert forhold til de filmatiske virkemidlers effekter. Estetikken er en vel så stor del av innholdet som det utkrystaliserte budskap, form og innhold er likeverdige størrelser.

Denne tradisjonen har Wam & Vennerød ikke helt maktet å definere seg selv inn i. På den annen side kan man vel spørre seg om hvor mange norske filmskapere som har klart å leve opp til de høye standardene i europeisk og amerikansk film? Man kan kanskje nevne Tancred Ibsens' forhold Hollywood-tradisjonen, Erik Løchens, Pål Løkkebergs og Oddvar Einarsons modernistiske oppgjør med den norske sosialrealismen, og nyere filmskapere som Unni Straume og Maria Fuglevaag Warsinskis opplæring innenfor en europeisk, Tarkovskij-inspirert filmtradisjon. Wam & Vennerød er i denne sammenheng "seg selv nok". De har med sin eruptive produktivitet og budskapshissige prosjekt, kanskje viet for liten tid til fordykning, ettertanke og skolering.

Hva vil så Wam & Vennerød-filmene bli stående som i ettertiden? Som mesterverk, makkverk eller kult? Sosial-historiske dokumenter? Vil de, som far Vennerød, engang bli hentet fram av fjernsynet for å illustrere to tiår? Jeg vet ærlig talt ikke. Uansett må man kunne konstatere at Wam & Vennerød har gitt sine navn til en offentlig fortelling som blant annet består av "angst og karneval, paranoia og dekadense". Roy Jacobsen ble fortalt at tittelen på hans nye bok *Fata Morgana* lød som en Wam & Vennerød-film.²⁴⁷ Jeg overhørte to jenter som etter å ha sett *Änglagård* utbrøt; "den scenen inne i kirken var rent Wam & Vennerød'sk". *Dagbladet* ynder å harselere med duoen: "Monica Kristensen sier i en kommentar at hun med det første vil skifte navn til Wam & Vennerød, for de får jo penger til alt".²⁴⁸ Disse små eksemplene viser klart at filmskaperne har fått en offentlig rolle utover det å lage filmer. Selv mener de denne rollen har utviklet seg til narrens funksjon:

Det finnes jo ikke mange narrer i dagens norske samfunn, men vi kan nevne oss selv, Odd Nerdrum, Arild Haaland og Jan Brøgger. Men vi har også opplevd en tid hvor man behandlet kunstnere på en

²⁴⁷ Fra et radio-intervju, 1993.

²⁴⁸ *Dagbladet* "Nye på siden" 19.12.93.

helt annen måte. Da hadde vi ikke narrens rolle. Vi føler vel at vår seriøse side har blitt fortrenget i forhold til narr-rollen.²⁴⁹

Denne oppgaven har forsøkt å forholde seg til Wam & Vennerød som to seriøse filmskapere, og mindre til deres medie-offentlige rolle. Analysen av trilogien har vært oppgavens helt sentrale del, filmene selv har skullet stå i sentrum for oppmerksomheten. Utfra et auteur-perspektiv og som kontekstuellet rammeverk for analysen, fant jeg det likevel fruktbart å først presentere en kort biografisk skisse, og avslutte med noen betraktninger om deres rolle som mediefenomen. Wam & Vennerød har også gjennomgående fått slippe til med sine egne synspunkter i oppgaven. Selv har jeg prøvd å skape en balanse mellom deres oppfatninger, kritikernes mottagelser og filmtekstenes meningsprosesser. Målet har vært å gi en grundig, men samtidig bred framstilling av to "ekte" autoreur innen norsk film. Jeg har også forsøkt å fristille meg fra en normativ kvalitets-evaluering. Om filmene er "gode" eller "dårlige" har ikke vært i min interesse å vurdere. Forhåpentligvis har dette arbeidet gitt et noe mer nyanisert bilde av filmskaperne Wam & Vennerød enn det pressen til tider har konstruert. Ikke minst håper jeg oppgaven har maktet å skape en interesse for det særegne filmunivers norsk films *enfants terrible* har skapt.

²⁴⁹ Fra eget intervju.

Epilog

Per Haddal spurte: "Er dette begynnelsen til slutten på æraen Wam & Vennerød?".

Jeg spurte også Wam & Vennerød om dette. Om deres framtidsplaner, om de alltid vil holde sammen som en filmduo, eller om de kunne tenke seg å splitte lag. Svaret Svend Wam gav var nøye forberedt og lød slik:

Hans Jæger ble sinnssyk, alkoholiker, og gikk under i ensomhet - utskjelt og spyttet på. Wergeland ble hånet og utestengt fra samfunnet. Ibsen var på flukt i tjuåtte år av sitt liv. Det ble anbefalt stokkepryl av Det Akademiske Kollegium. Sandmose ble en grinebiter som snerret til omgivelsene i de siste tju årene av sitt liv. Mykle forsvant inn i seg selv og lukket døra til omverden. Munch ble sinnssyk og nektet å omgås "ett menneske" de siste trettifire årene av sitt liv. Maleren Hertevig ble sperret inne på Gaustad tjueseks år gammel, fratatt sine malersaker for at han ikke lenger skulle kunne spre sin gift. Han døde på fattighuset i Stavanger i 1902. Bjørneboe rømte landet flere ganger, han drakk seg i hjel og hengte seg på toppen. Dette var en liste over åtte mer kjente tilfellene. Listen kunne selvfølgelig gjøres meget lenger. De norske kunstnere som har skildret sin samtid kritisk og inntrengende har uten unntak blitt grovt sjikanert og støtt ut i det ytterste mørke. Dette er en "lov" som praktiseres særdeles hardt i Norge. Mange av de jeg her har nevnt, og flere jeg ikke har nevnt, fikk aldri fullført sitt livsverk. Uten sammenligning forøvrig med de ovennevnte navn - jeg understreker dette - Wam & Vennerød er nå ved det punktet hvor en dramatisk forandring av virke -og livsvilkår har funnet sted. Vår tur har kommet, ingenting mer blir noen gang som det var. ²⁵⁰

²⁵⁰ Eget intervju med Wam & Vennerød gjort 9. november 1993. Wam tar i dette "manifestet" utgangspunkt i Niels Chr. Geelmuydens essayssamling *Kjempers ødeland*, i essayet ved samme navn, C.Huitfeldt Forlag A.S., 1993: 134 - 166. Sitatene i teksten er fra Geelmuyden.

Wam & Vennerøds filmproduksjon *

KORTFILMER

Svend Wam:

Kongens morgentøffel 1969

Rekruttskolen 1970

Ut med svina (NRK) 1971

Skolegården (NRK) 1971

Tango Industri 1974

Christian 5 år 1975

Petter Vennerød:

Parkradehyspen 1976

Hvor menn møtes (NRK) 1976

Hvem har bestemt at vi skal

høre på den musikken da...??? 1976

Wam & Vennerød:

Olje-eventyret (NRK) 1975

Bildød 1978

SPILLEFILMER

Svend Wam:

Lek (svart/hvitt) 1968

Fem døgn i august 1973

Wam & Vennerød:

Lasse og Geir 1976

Det tause flertall 1977

Hvem har bestemt...!? 1978

Svartere enn natten 1979

Liv & Død 1980

Julia Julia 1981

Leve sitt liv 1982

Åpen framtid 1983

Adjø solidaritet 1985

Drømmeslottet 1986

Hotel St.Pauli 1988

Bryllupsfesten 1989

Lakki/Gutten som kunne fly 1992

* For en fullstendig filmografi, se Register over norske langfilmer, Det Norske Filminstitutt, 1990.

Kilder

Det Norske Filminstituttets arkivmapper på *Åpen framtid* (1983), *Drømmeslottet* (1986) og *Adjø solidaritet* (1985), samt mappene på Petter Vennerød og Svend Wam (1968-1993).

Mefistofilms argus-arkiv (1976 - 1986).

Egne intervjuer med Svend Wam og Petter Vennerød utført 24.- 25. august, 14. oktober, 2. og 9. november 1993.

Litteratur

Allen, Robert C. & Gomery, Douglas (1985). *Film History - Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York.

Ang, Ien (1989). *Watching Dallas - soap opera and the melodramatic imagination*, Routledge, London & New York.

Andrew, Dudley (1976). *The Major Film Theories - An Introduction*, Oxford University Press, London, Oxford, New York.

Andrew, Dudley (1993). "The Unauthorized Auteur Today" i J.Collins/H.Radner/A.P.Collins (red.) *Film Theory goes to The Movies*, Routledge, New York & London.

Bachtin, Michail (1965). *Rabelais och skrattets historia*, svensk utgave, andre opplag 1991, Bokforlaget Anthropos, Uddevalla.

Barthes, Roland (1985). "The Third Meaning" i *The Responsibility of Forms - Critical Essays on Music, Art and Representation*, University of California Press, Berkley.

Berman, Marshall (1982). *Alt som är fast förflyktigas - modernism och modernitet*, Arkiv forlag, studentlitteratur, Lund, 1990.

Bjørneboe, Jens (1977). *Om Brecht og om teater - Essays*, Pax Forlag, Oslo 1983.

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 Film Studies, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Bordwell, David & Thompson, Kristin.(1990). *Film Art - An Introduction*, University of Wisconsin, McGraw Hill P.C., 3.edition.

Brecht, Bertolt "Kring det icke-aristoteliska dramat" i Yngvar Holm (red. 1982). *Teater 1 - polemik, teorier, manifest*, Lund Studentlitteratur.

Brooks, Peter (1985). *The Melodramatic Imagination - Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, Columbia University Press, New York.

Bruun Andersen, Michael & Larsen, Petter (1989). *Film og Samfund*, Sekvens skriftrække Københavns Universitet, København.

Braad Thomson, Christian (1991). *Fassbinder - Hans Liv og Film*, Gyldendal, København.

Braaten, Lars Thomas & Solum, Ove (1988). "Noen tendenser i norsk film - Tancred Ibsen og Hollywoodparadigmet" i *Z Filmtidsskrift*, nr. 25, 3/88.

Caughie, John (red. 1981). *Theories of Authorship*, BFI Reader, Routledge & Kegan Paul, London, Boston and Henley.

Chatman, Seymour (1978). *Story and Discourse - Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca & London.

Dokka, Ingrid K. (1993). *Edith Carlmar - Norsk films førstekvinne*, hovedoppgave i filmvitenskap, Institutt for medier og kommunikasjon, Oslo.

Elsaesser, Thomas (1972). "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama" i Bill Nichols (red.) *Movies and Methods Vol.II*, University of California Press, Berkley, Los Angeles, London, 1985.

Ehn, Billy & Löfgren, Orvar (1982). *Kulturanalys - Ett etnologisk perspektiv*, Liber, Malmö.

Engdahl, Horace (1992). *Stilen och lyckan - Essäer om litteratur*, Albert Bonniers Forlag, Uddevalla.

Enkvist, Nils Erik (1973). *Stilforskning och stilteori*, CWK Gleerup Bokforlag, Lund.

Finslo, Yngvar og Frønes, Ivar (1980). "Om det sosialdemokratiske helvete - eller OBOS-Norge sett fra Oslo 2" i *Kontrast* nr.1/80, Oslo.

Fiske, John (1987). *Television Culture*, Methuen, London & New York.

Furre, Berge (1991). *Vårt Hundreår - Norsk historie 1905 - 1990*, Det Norske Samlaget, Oslo.

Gledhill, Christine (1987, red.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*, British Film Institute, London.

Gripsrud, Jostein (1993, red.). *Mediegleder - Et festskrift til Peter Larsen*, Ad Notam Gyldendal AS.

Grodal, Torben Kragh (1988). "Emotion, narration, illusion og distance" i *Kultur & Klasse* volum 60 (Poetic) nr. 4/88, Forlaget Medusa, Danmark.

Hald, Odd Heide (1993). *Norsk filmbibliografi. Litteratur om norsk film og norske filmforhold*. Publisert i skriftserien for *Levende Bilder i Norge*, nr. 1. 1993.

Hanche, Øyvind (red. 1990). *Register over norske langfilmer 1908 - 1990*. Utgitt av Det Norske Filminstitutt, Oslo.

Haralovich, Mary Beth (1990). "All That Heaven Allows: Colour, Narrative Space, and Melodrama" i Peter Lehman (red.) *Close Viewings: An Anthology of New Film Criticism*, The Florida State University Press, Tallahassee, Florida.

Haugen, Paal-Helge (1980). "Angst og Karneval. Linjer i Svend Wam og Petter Vennerøds spelefilmer" i *Filmavisa*, 1.februar 1980, Oslo.

Hausken, Liv (1992). *En annen historie - En analyse av Anja Breiens "Hustruer"*, KULT's skrifserie nr. 9; *Levende Bilder* nr.4/ 92.

Hedling, Erik (1992). *Lindsay Anderson och filmens estetik*, Lund University Press.

Iversen, Gunnar (1991). "Fortellingens tiår. Om den Norske langfilmens 80-tall" i *Samtiden*, volum 101, nr. 4/91, Oslo.

Iversen, Gunnar (1992). *Framtidsdrøm og filmlek - Erik Løchens filmproduksjon og filmestetikk*, Institutionen för Teater -och Filmvetenskap, Stockholms Universitet, Stockholm.

Jerslev, Anne (1991). *David Lynch i vore øjne*, Forlaget Frydenlund, København.

Kolbjørnsen, Tone Kristine (1992). *Levende Kvinnebilder - Om Vibeke Løkkebergs filmer "Åpenbaringen", "Løperjenten", "Hud" og mottagelsen av dem*, KULT's skriftserie nr. 7; *Levende Bilder* nr.2/ 92.

Kunnskapsforlagets *Teater og Film leksikon* (1991).

Lapsley, Robert & Westlake, Michael (1988). *Film Theory - An Introduction*, Manchester University Press, New York.

May, Rollo (1991). *Myter og identitet. Behovet for myter i vår tid*, Aventura Forlag, Oslo.

Mühleisen, Wenche (1993). *Løkkeberg som riksheks*, semesteroppgave i retorikk, Institutt for medier & kommunikasjon, Oslo.

Nordmark, Dag (1976). *Bildspråkets betydelse - Ett bidrag till filmteorins historia*, Bokförlaget Pan/Nordstedts, Stockholm.

- Nordby, Lena (1990). "Melodrama - en dominerende narrativ strategi" i *Z filmtidsskrift*, volum 34, nr. 4/90, Oslo.
- Rolness, Kjetil (1992). *Vulgær og Vidunderlig - en studie i utsøkt dårlig smak*, Aschehoug, Oslo.
- Rottem, Øystein (1990). *Fantasiens Tiår - Et utvalg litteraturkritikk 1980-89*, Aschehoug, Oslo .
- Sandro, Paul (1987). *Diversions of Pleasure - Luis Buñuel and the Crises of Desire*, Ohio State University Press, Columbus, Ohio.
- Solstad, Dag (1982). *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkingen som har hjemløst vårt land*, Roman, Forlaget Oktober.
- Sontag, Susan (1965/1990). "On Style" i *Against Interpretation*, Anchor Books, New York.
- Steene, Birgitta (1992). "Barnvoksenfilmen - en ny genre?" i *Z filmtidsskrift* volum 42, nr. 4/92, Oslo.
- Svendsen, Trond Olav (1985). "Kameratskap, krise, korsfestede drømmer" i *Z filmtidsskrift* volum 12, nr. 4/85, Oslo.
- Thompson, Kristin (1986). "The Concept of Cinematic Excess" i Philip Rosen (red.) *Narrative, Apparatus, Ideology - A Film Theory Reader*, Columbia University Press, New York.
- Thompson, Kristin (1988). *Breaking the Glass Armor - Neoformalist Film Analysis*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Vagle, Wenche, Sandvik, M. & Svennevik, J. (1993). *Tekst og kontekst - en innføring i tekstlingvistikk og pragmatikk*, J.W. Cappelens Forlag, Oslo.
- Wellek, René & Warren, Austin (1949). *Litteraturteori*. Norsk utgave 1970, Gyldendals Kjempefakler, Gjøvik.
- Werner, Gösta (red.1977) *Filmstilar. Från Méliès till Truffaut*, Pan/Norstedts Stockholm.
- With, Anne-Lise (1992). *Kvalitetsfilm og Norsk kinopolitikk - Teoretiske og empiriske innfalsvinkler*, KULT's skrifserie nr.8; Levende Bilder nr.3/92.
- Ytreberg, Espen (1993). *Stil som argumentasjon - Et essay om formspråket i fjernsyns-serien "U"*, hovedoppgave, Institutt for Medier og Kommunikasjon, Universitetet i Oslo.