

O'Hamer

Den norske auteuren Bent Hamer



Av Torleif Hestad Torkelsen

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for medier og kommunikasjon

Universitetet i Oslo

Våren 2011



Forsidefoto: Mark Higashino, C MHP Inc 2004

Sammendrag

Masteroppgaven *O'Hamer – Den norske auteuren Bent Hamer* handler om filmene til den norske filmskaperen Bent Hamer, sett fra et auteurperspektiv. Av hans seks spillefilmer, er tre av dem viet grundige analyser: *En dag til i solen* (1998), *Salmer fra kjøkkenet* (2003) og *Factotum* (2005). Disse analysene danner et omfattende bilde av auteuren Bent Hamer, og leseren vil bli kjent regissørens filmspråk, historiene han forteller, og hvordan han forteller dem. Videre argumenterer jeg for at Hamer er en 'art cinema narrator', etter David Bordwells begrep, som diskuteres i oppgaven. Masteroppgaven handler også om å plassere auteuren Hamer i en bredere, nåtidig, filmhistorisk kontekst. Hva slags filmer lager Hamer, og hvilke trekk i hans verk kan vi se spor etter i andre, nåtidige filmer, både i Norge og internasjonalt?

Abstract

The Master's thesis *O'Hamer – The Norwegian Auteur Bent Hamer* concerns the movies directed by Norwegian filmmaker Bent Hamer, viewed from an auteur perspective. Of his six feature length films, three of them are given thorough analysis: *Water Easy Reach* (1998), *Kitchen Stories* (2003) and *Factotum* (2005). These analyses form a comprehensive image of the auteur Bent Hamer, and the reader will get acquainted with the director's cinematic language, the stories he tells, and how he tells them. Furthermore I argue that Hamer is an 'art cinema narrator', a term coined by David Bordwell, discussed in this thesis. The Master's thesis also places Hamer in a broader, contemporary, cinematic context. What kind of movies does Hamer make, and which features of his works can also be seen in other, contemporary movies, both Norwegian and international?

Takk til

Tusen takk til veileder og professor **Ove Solum** for konstruktiv kritikk og god, faglig veiledning gjennom året som har gått. Takk også til stipendiat **Gry Cecilie Rustad** for gode tips under utarbeidelsen av prosjektbeskrivelsen, og for å ha tipset meg på noen artikler som skulle vise seg å være med å danne mye av oppgavens teoretiske grunnlag. Jeg vil også takke medstudenter **Dan Espen Flaatten** og **Maria Trommer** for gode tilbakemeldinger under gruppeveiledningene, og **Paal Kvasheim** for lån av en antikvarisk VHS-spiller, som skulle vise seg å være et nødvendig hjelpemiddel også i denne digitale tidsalder. Til slutt vil jeg også takke min søster, **Ingvild Hestad Torkelsen**, for hjelp med språkvask.

Innhold	Side
1 Innledning	11
1.1 Tidligere forskning	12
1.2 Problemstilling	13
1.3 Tekstanalyse og oppgavens oppbygning	14
<u>1.4 Bent Hamer</u>	<u>16</u>
2 Teori	23
2.1 Auteurteorien	24
2.2 David Bordwell, <i>Narration in the Fiction Film</i>	26
2.3 Susjett, fabel, stil	27
2.4 Art Cinema Narration	29
2.5 'Smart' film	34
2.6 'Blank' style	36
2.7 Quirky og tone	39
2.8 Tilbaketrukket maskulinitet	44
<u>2.9 Konklusjon</u>	<u>46</u>
3 Analyse	49
3.1 <i>En dag til i solen</i>	51
3.1.1 Filmens handling	51
3.1.2 Produksjon og mottakelse	52
3.1.3 Solformørkelse	54
3.1.4 Repetisjon	55
3.1.5 Bildets tomhet	57

Innhold	Side
3.1.6 Førstepersonssynsvinkel	59
3.1.7 Musikk	61
3.1.8 Tone	63
<u>3.1.9 Konklusjon</u>	<u>65</u>
3.2 <i>Salmer fra kjøkkenet</i>	67
3.2.1 Filmens handling	67
3.2.2 Produksjon og mottakelse	68
3.2.3 Innledningen	70
3.2.4 Filmens fremdrift	71
3.2.5 Observasjon	75
3.2.6 Quirky	77
3.2.7 Vennskap	79
3.2.8 Stil, i henhold til tidligere filmer	80
3.2.9 Avslutningen	83
<u>3.2.10 Konklusjon</u>	<u>83</u>
3.3 <i>Factotum</i>	85
3.3.1 Filmens handling	85
3.3.2 Produksjon og mottakelse	86
3.3.3 Adapsjon	88
3.3.4 Bukowskis poesi	92
3.3.5 Henry Chinaski	95
3.3.6 Hamer-film	99

Innhold	Side
3.3.7 Konklusjon	102
4 Avslutning	105
4.1 Auteuren Bent Hamer	107
4.2 Kunstfilmskaperen Bent Hamer	108
4.3 Den nåtidige filmskaperen Bent Hamer	109
Kildeliste	113
Vedlegg – Bent Hamer filmografi	121

Kapittel 1 – Innledning

I åpningsscenen av *En dag til i solen* (1998), Bent Hamers andre spillefilm, ser vi et gullur som synker mot havets bunn, etterfulgt av urets eier som svømmer etter for å hente det. Vi befinner oss i en liten kystby nordvest i Spania. Det nå ødelagte uret blir levert inn til reparasjon hos en urmaker, og vår hovedperson blir igjen i denne byen mens han venter på at urmakerne skal gjøre seg ferdig med reparasjonen. At uret ikke lenger går – at tiden står stille – fungerer her som en beskrivende metafor for kystbyen hvor handlingen finner sted, en metafor som sier oss at vi befinner oss et sted hvor tiden står stille, en by upåvirket av omverdenen, et særegent univers.

Det ødelagte uret som metafor er også beskrivende for hele filmproduksjonen til Bent Hamer, da alle av hans filmer eksisterer litt utenfor virkeligheten. Om handlingen finner sted i en liten kystby i Spania eller i Oslo; på 1950-tallet, som i *Salmer fra kjøkkenet*, eller i nåtiden, som i *O'Horten*, er det alltid en noenlunde samme stemning vi møter. Er filmene lagt til nåtiden, er det likevel en tilsynelatende anakronistisk nåtid, uten mobiltelefoner og internett, en verden hvor tiden har stått stille over lang tid. Det er noe spesielt ved miljøene og karakterene vi møter i filmene til Hamer, et gjenkjennelig særpreg og en lun og fin stemning som går igjen i hans filmproduksjon.

Filmregissøren Bent Hamer er i moderne norsk film en noe unik skikkelse. Ikke bare er han regissør, men han skriver sine egne filmer, i tillegg til også å være sin egen produsent. Dette hører til sjeldenhetene i norsk film, hvor bransjen er preget av hva Kjetil Lismoen kaller ”triangelet”¹, med andre ord en bransje som rendyrker tanken om at posisjonene produsent, regissør og manusforfatter skal fylles av ulike utøvere. Gjennom Hamers (så langt) seks filmer har han skapt et særegent univers, og dette arbeidet vil se på hva som kjennetegner dette universet, og hvordan disse filmene forholder seg til andre filmer, både i norsk filmsammenheng og internasjonalt. Samtidig som Hamer er unik i Norge på grunn av sin kreative kontroll over sine prosjekter, lager han filmer som gjerne beskrives som ”særnorske”. De oppnår ikke alltid de største besøkstall på norske kinoer, men Bent Hamer har, som en av de få norske filmskapere, klart å skape et navn for seg selv internasjonalt. Han har

¹ Kjetil Lismoen, ”Menn uten damer”, i *Rushprint*, nr 6, 2002, side 12

blitt en gjenganger på filmfestivaler rundt i verden, og alle av hans fire siste filmer har fått en bred internasjonal lansering. Selv om man kan beskrive Hamer som en erkenorsk regissør som lager særnorske filmer, er det viktig å se Hamer i et internasjonalt perspektiv, og se på hvordan hans filmer forholder seg til trender vi har sett i internasjonale filmer de siste tiår, spesielt i USA. De internasjonale filmene jeg her refererer til, er først og fremst de som faller inn under gruppen filmer Jeffrey Sconce (2002) har valgt å kalle ”Smart films”, og som av James MacDowell (2010) har fått samlebetegnelsen ’Quirky’. Mer om disse begrepene senere.

Oppgavens empiriske grunnlag er filmene til Bent Hamer. *En dag til i solen* (1998), *Salmer fra kjøkkenet* (2003) og *Factotum* (2005) vil være de av Hamers filmer jeg i hovedsak vil holde fokus på. *Salmer fra kjøkkenet* er muligens den mest kjente av hans filmer, som her i landet høstet nærmest utelukkende gode kritikker fra kritikerne, samt vant flere priser internasjonalt. Det kan hevdes at filmen godt representerer hans norskproduserte filmer både stilistisk og innholdsmessig. Det er den andre av i alt tre filmer han har laget om enslige, eldre menn, og deres lite innholdsrike hverdager. Med sine tematiske fellestrekk, har disse tre filmene – *Eggs* (1995) og *O’Horten* (2007) er de to andre – ved flere tilfeller blitt omtalt som en trilogi. Som i de andre av Hamers filmer, er det også her et episodisk heller enn et sterkt narrativt driv. *Factotum* har jeg valgt delvis fordi jeg med denne oppgaven vil sette Hamer inn i et internasjonalt perspektiv – da spesielt sett opp mot nyere uavhengige amerikanske filmer, hvilket *Factotum* er. Filmen er produsert sammen med Jim Stark, som også har produsert filmer for blant annet Jim Jarmusch, og har navn som Lili Taylor og Adrienne Shelly på rollelisten, begge gjengangere i uavhengige, amerikanske filmer. *En dag til i solen* har jeg valgt ikke bare fordi det er en personlig favoritt, men også fordi det er den av hans filmer som i størst grad har blitt oversett av både publikum og kritikere. En revurdering hvor filmen ses i en større sammenheng sammen med de andre av Hamer sine filmer er dermed på sin plass.

1.1 Tidligere forskning

Tidligere forskning på Bent Hamer finner vi særdeles lite av. Peter Cowie har viet i overkant av to sider til fire av Hamers filmer i boken *Cool and crazy: modern Norwegian cinema 1990-2005*, skrevet på oppdrag for Norsk filminstitutt. Gunnar

Iversen har skrevet et kapittel om *Salmer fra kjøkkenet* til boken *Den norske filmbølgen – Fra "Orions belte" til "Max Manus"*, en bok skrevet av Iversen sammen med Ove Solum, utgitt av Universitetsforlaget, 2010. Det er i utgangspunktet det som finnes, men Bent Hamer selv har skrevet et essay, "I skogen står forlisene tett – På kurs med grunnideen", publisert i boken *Filmfortellere*, som handler om veien fra manuskript til ferdig film. Hamers spillefilmdebut, *Eggs*, brukes for å illustrere hans diskusjon. I samme bok finner vi også et essay av Skafti Gudmundsson, som klippet *Eggs*, med tittelen "Alt er tillatt og ingenting er hellig – så lenge det tjener filmens univers". Essayet handler om den lange og kompliserte klippeprosessen under produksjonen av *Eggs*, og hvordan filmen forandret og utviklet seg under denne prosessen. Ellers har Hamer gjort hyppige intervju rundt lanseringene av hans filmer, og noen av dem er brukt som kilder i denne oppgaven. Spesielt den norske filmmagasinet *Rushprint* har publisert artikler og intervjuer der Hamer og hans filmer har vært tema.

1.2 Problemstilling

Allerede ved lanseringen av Bent Hamers andre spillefilm, *En dag til i solen*, ble Hamer beskrevet som en unik norsk regissør, og Aftenpostens kritiker Per Haddal refererte til "Bent Hamers lukkede og særpregede univers".² 'Særpreg' er et ord som ofte brukes når Hamers filmer beskrives, og ettersom jeg her gjør en auteurstudie av Bent Hamer, vil oppgavens hovedproblemstilling være rettet mot å finne ut hva dette særpreget er.

- Hva særpreger Bent Hamers filmatiske univers?

Problemstillingen er knyttet opp mot hva vi kan finne ut om hans filmografi som en helhet, der filmene er satt opp mot hverandre, om de studeres under den forutsetning at han *er* en auteur. Hva slags historier forteller Bent Hamer, og hvordan forteller han dem? Hvilke stilistiske grep tar han i bruk for å skape dette universet? Og gitt at Hamer er en auteur, hva slags auteur er han? Er han blant de regissører som lager den samme film på ny og på ny – med andre ord at hvert individuelle verk på sett og vis

² Per Haddal, "Hamer holder kvaliteten", i *Aftenposten*, 6 mars, 1998

bare er en variasjon av tidligere verk – eller er han blant auteurene hvor en må grave dypere for å finne de gjenkjennelige trekk og spor etter kunstneren bak verket?

Ingen filmer eksisterer i et vakuum, og heller ingen filmskapere. En film blir laget over en begrenset tidsperiode, og sted og tid gjør i så måte at én spesifikk film alltid vil være en del av en større sammenheng. Filmen vil bære preg av hvor og når den er laget, og er en del av en filmkultur. På samme vis kan en regissør gjerne være en auteur, men samtidig vil han også være en del av større sammenheng. Hvilken sammenheng er det snakk om når en diskuterer Bent Hamer og hans filmer? Hvordan vil det være naturlig å plassere ham i et større, filmhistorisk perspektiv? Jeg vil allerede her lansere en påstand om at Hamer er en 'art cinema narrator', med referanse til David Bordwells begrep 'art cinema narration', som jeg vil diskutere i oppgavens teorikapittel. Denne påstanden vil utforskes gjennom analysene.

1.3 Tekstanalyse og oppgavens oppbygning³

Ettersom jeg i denne oppgaven skal gjøre tekstanalyser av tre ulike filmer, kan det være passende å se litt nærmere på hva som kjennetegner slike analyser. ”Tekstanalysen er en generell betegnelse på kvalitative studier av tekster. I den mediefaglige disiplinen er det ikke én type tekstanalyse, men flere”⁴. Det er ikke bare i medievitenskapen tekstanalyse er et ofte brukt metodisk redskap. Litteraturstudier, lingvistikken og kunsthistorien er eksempler på andre disipliner hvor tekstanalysen er brukt, og metoden har hentet inspirasjon fra eldre disipliner som retorikk, fenomenologi, hermeneutikk og semiotikk.⁵ ”Textual analysis examines a given object – a text or a group of texts – as closely and as systematically as possible in order to answer specific research questions”⁶, skriver Peter Larsen. Det er med andre ord selve problemstillingen – spørsmålene en vil ha svar på – som danner mye av

³ Deler av dette avsnittet er en omskriving av et avsnitt hentet fra en tidligere oppgave jeg har skrevet om tekstanalyse

⁴ Helge Østbye, m.fl., *Metodebok for mediefag*, 2007, side 57

⁵ Klaus Bruhn Jensen, ”The humanities in media and communication research”, i *A Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and Quantitative Methodologies*, 2002, side 15

⁶ Peter Larsen, ”Mediated fiction”, i *A Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and Quantitative Methodologies*, 2002, side 117

grunnlaget for hvordan man velger å angripe analysen av valgte tekst. Som oftest er man på jakt etter tekstens latente betydning. ”What does the text *really* mean, and how are its meanings organized?”⁷, skriver Peter Larsen, som likevel fortsetter med å si at ”analyses may be concerned with either particulars or generalities”.⁸ Om det er det mer generelle, eventuelt tekstens manifeste betydning, man leter etter, vil gjerne en kvantitativ innholdsanalyse være mer egnet. Når det er sagt, finner en også tilfeller hvor tekstanalyse er det passende redskapet. Hvis man for eksempel vil analysere ett spesifikt verk for å se hvordan det settes opp mot en større gruppe, for å se hvordan de passer inn i denne større sammenhengen – likheter og ulikheter – kan tekstanalyse være et ypperlig redskap. Det lar forskeren gå i dybden i analysen fra den eller de synsvinkler som interesserer forskeren.

Tekstanalyse er først og fremst objektstyrt, og kan beskrives som en dialog med objektet, hvor det handler om å ”plukke en tekst fra hverandre gjennom å stille spørsmål til den, men også å sette den sammen igjen på en ny måte som gir både analytikerens og analysens lesere økt forståelse for teksten”⁹. Om teksten man analyserer er en film, eller en gruppe filmer, er det analyseobjektet – koblet opp mot forskningsspørsmål – som avgjør hvilken måte en velger å ”plukke teksten fra hverandre”. I en kvalitativ tekstanalyse tolker man objektet underveis¹⁰, og dermed vil også metoden utvikle seg underveis. I mitt eget arbeid med denne oppgaven startet jeg med å skrive utkast til de ulike analysene. Først etter det, gikk jeg tilbake å arbeidet med den teoretiske delen, som igjen la grunnlaget for videre arbeid med analysene. En av fordelene med denne metoden er at det i mine øyne har resultert i selvstendige analyser, som ikke hviler *for* tungt på teorien. Analyseobjektene diskuteres på bakgrunn av teorien, uten i for stor grad å ha blitt styrt av den. Et resultat av dette har nettopp vært at oppgaven *har* utviklet seg, det vil si blitt formet og forandret, underveis.

⁷ Ibid, side 119

⁸ Ibid, side 119-120

⁹ Helge Østbye, m.fl., *Metodebok for mediefag*, 2007, side 68

¹⁰ Kim Christian Schrøder, ”Discourses of fact”, i *A Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and Quantitative Methodologies*, 2002, side 103

Selv om jeg i denne oppgaven gjør en auteurstudie av Hamer, betyr ikke det at oppgavens teoridel bygger på en gjennomgang, og diskusjon rundt auteurteorien. Oppgavens problemstilling er med andre ord ikke knyttet opp mot spørsmålet om man kan kalle Bent Hamer for en auteur, noe jeg tar for gitt, men heller hva som kjennetegner hans filmer sett fra et auteuristisk perspektiv. Selv om det kan være problematisk å analysere film først og fremst på bakgrunn av dens regissør – film er tross alt et kollektivt medium – arbeider jeg under den forutsetning at Hamer kan omtales som en auteur, og at hans seks spillefilmer kan ses på som seks ulike verk fra én og samme kunstner. Dette valget er tatt til dels grunnet min egen interesse for film. Det er først og fremst regissører som opp gjennom årene har styrt min filminteresse, og det er gjennom utforskningen av det som etter hvert har blitt et særdeles stort antall regissørers filmografier at min forståelse for film og kunnskap innen feltet har utviklet seg. Noen sider av teorikapittelet er viet en diskusjon rundt auteurbegrepet, men størsteparten av kapittelet omhandler begreper som er sentrale for diskusjonen en vil finne i analysekapittelet. De tre ulike analysene har forskjellige fokus, og er ment å komplementere hverandre. Struktur og innhold i de kommende kapitlene kommer jeg tilbake til i de respektive kapitlers innledninger. Før vi kommer til teorikapittelet, vil jeg vie noen sider til en generell introduksjon av Bent Hamer.

1.4 Bent Hamer

Bent Hamer ble født i Sandefjord, 18. desember 1956. Hans far var kjøpmann¹¹ og moren var blant annet skihopper, som Odd Hortens mor i *O'Horten*; filmen Hamer dediserte til sin mor og andre kvinnelige skihoppere. I et intervju ble Hamer spurt hva det var som gjorde at han begynte med film. ”Det vet jeg ikke helt”¹², svarte han, og fortsatte:

Jeg satte opp russerevy her i Sandefjord, med filminnslag. Jeg skreiv dikt og ble etter hvert opptatt av maleri, siden flere av kompisene mine begynte på Kunstakademiet mens jeg studerte juss. Jeg kjente Finn Gjerdrum [Senere filmprodusent, som blant annet har produsert de første filmene til Bent Hamer, min anmerkning], som begynte å studere film i København.

¹¹ Sølve Skagen, ”Absurditeter”, intervju med Bent Hamer, i *Rushprint*, nr 5, 2010, side 37

¹² Ibid

Det fantes hverken universitetsstudier i film eller filmskole i Norge den gangen, så jeg begynte å studere filmvitenskap og litteratur ved Stockholms Universitet, samtidig som jeg gikk på Stockholms Filmskola. Etter hvert fikk jeg penger til noen kortfilmer både i Sverige og fra Malte Wadman på Studiesenteret i Oslo. Sånn begynte det.

I årene som fulgte studiene arbeidet Hamer som lærer, mens han fortsatte å lage kortfilmer på si.¹³ Gunnar Iversen skriver at kortfilmen *Den døende draken* var debuten, og at filmen ble laget i 1987,¹⁴ mens andre filmografier¹⁵ trekker frem to tidligere kortfilmer av Hamer, *Rødvyn Aargang 81* (1981) og *Circl Circl* (1987), samtidig som årstallet til *Den døende draken* blir satt til 1988 og ikke 1987.

Det var uansett gjennom første halvdel av 1990-tallet at Bent Hamer ble en mer produktiv kortfilmregissør. ”I *Makrellen er kommen – og det fins gjenger inni termoskoppen* (1990) og *Stein* (1991¹⁶) skildret han eldre menn på en lun og respektfull måte, og disse filmene peker fram mot flere av hans spillefilmer”¹⁷, skriver Gunnar Iversen. Om *Stein* skrev Dagbladets anmelder Thor Ellingsen: ”*Stein* har sine gode novelle-egenskaper: Fortettet, åpen og mystisk på en gang [...] Teknisk et strøket stykke film. Fotografen Andra Lasmanis røper en blank oppdagerglede i det nordiske landskapet, så vakkert og så fullt av tilsynelatende orokkelige, urikkelige steiner”¹⁸, og trillet terningkast fem. Hovedrollen ble spilt av veteranen Rolf Söder – kjent fra norske klassikere som *Ni liv* (Arne Skouen, 1957) og *Jakten* (Erik Løchen, 1959) – og som året før også hadde spilt i Hamers kortfilm *Søndagsmiddag*. Der Iversen ser trekk i *Makrellen er kommen – og det fins gjenger inni termoskoppen* og *Stein* som peker fram mot Hamers spillefilmer, kan det samme sies om *Søndagsmiddag*. Fotografert av John Christian Rosenlund på 16 mm, handler filmen om tre generasjoner av en familie som møtes på en gård for å spise middag. Vi blir aldri med inn i huset, men må nøye oss med å observere det som hender ute. Den 16

¹³ Peter Cowie, *Cool and crazy: modern Norwegian cinema 1990-2005*, 2005, side 46

¹⁴ Gunnar Iversen, ”Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 229

¹⁵ Blant annet i programmet til Tromsø internasjonale filmfestival, 2003, side 63

¹⁶ Egentlig 1992

¹⁷ Gunnar Iversen, ”Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 229.

¹⁸ Thor Ellingsen, ”Sisyfos i busserull”, i *Dagbladet*, 13 november, 1992.

minutter lange filmen er nesten helt uten dialog. En eneste replikk – ”Nei, dæven” – kan høres. Når og hvor filmen er satt blir aldri spesifisert, men Hamers forkjærlighet for eldre ting – i dette tilfellet veteranbiler – kommer klart frem. Bortsett fra et øyeblikk hvor kameraet er svært mobilt, holdes stort sett innstillingene lenge, og vi som seere blir sittende og vente på hva som skal skje. Filmen har en atmosfære ikke ulik den vi finner i de kommende spillefilmene.

Av kortfilmene, er det tre som ble filmet på 35 mm. *Happy Hour* (1991), regissert sammen med Jörgen Bergmark var den første, og allerede nevnte *Stein* (1992) var den andre. Den tredje, og siste, var *Applaus*. ”Av kortfilmene fikk *Applaus* (1993) mest oppmerksomhet, og denne filmen vant Amanda-prisen for beste kortfilm i 1993. Her skildrer Hamer en driftig jente som mimer etter ABBA i et forsamlingslokale på bygda, og lar den yngre broren lage applaus etterpå gjennom å ta opp lyden av frityrsteking, som til forveksling nettopp høres ut som applaus. I *Applaus* viste Hamer sin evne til å skildre en situasjon, og laget en filmatisk poengnovelle med befriende humor og varme”.¹⁹

Den fremtidige *Max Manus* regissøren Espen Sandberg jobbet som assistent på *Søndagsmiddag*, i tillegg til at vi så Rolf Søder foran kamera. Bent Hamer fikk i denne perioden som kortfilmregissør også muligheten til å arbeide med andre veteraner fra Skandinavia. Per Oscarsson, kjent fra *Sult* (Henning Carlsen, 1966), spiller hovedrollen i *Makrellen er kommen – og det fins gjenger inni termoskoppen*. Edith Carlmar spiller i kortfilmen *Bare kjødd*, som ble spilt inn i skolegården på Grünerløkka skole. Filmen ble produsert av Det norske filminstituttet i 1994, som en del av en serie kalt ”Slyngelfilmene”. Filmene ble laget for å brukes i undervisning på barne- og ungdomsskoler. Et studiehefte, som blant annet inneholdt manuskriptene til slyngelfilmene, skulle hjelpe elevene å få innsikt i den filmatiske prosessen. Filmens sort-hvitt bilder er det Erik Poppe som er ansvarlig for, og samme år fotograferte Poppe den 20 minutter lange dokumentarfilmen *Mot til verdighet* for Bent Hamer. Skutt på video, og produsert med støtte fra Helsedirektoratet, følger dokumentaren rullestolbruker Gunnar Wahl, og handler om medisinsk rehabilitering. Som *Bare kjødd*, er også *Mot til verdighet* rettet mot forskning. Filmens fagkonsulent Lisen

¹⁹ Gunnar Iversen, ”Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkener*”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 229

Aaserud Norborg skrev boken *Mot til verdighet – Om rehabiliteringens innhold og mål* i 1994 som en følgebok til Hamers dokumentarfilm. ”Filmen og boken har en målsetting om å nå ut så bredt som mulig. Den sentrale målgruppen vil være studenter i profesjonsutdanningene inne helse- og sosial fag, som fysio- og ergoterapistudenter, sosionom- og vernepleierstudenter [...] Filmen og boken er ment å være et diskusjonsgrunnlag. Vårt ønske er å skape bevegelse i fagfeltet”²⁰, skriver Norborg i bokens innledning.

I 1994 startet Bent Hamer produksjonsselskapet BulBul Film AS, og gikk for alvor i gang med arbeidet på sin første langfilm. Med seg på laget hadde han tre av hans samarbeidspartnere fra *Mot til verdighet*: produsent Finn Gjerdrum, fotograf Erik Poppe²¹ og klipper Skafti Gudmundsson. Basert på en idé av Hamer og Gjerdrum, med manus av Hamer selv, ble spillefilmdebuten *Eggs* spilt inn på location i Auggedalen i Gausdal kommune i 1994. Filmen ble først planlagt som novellefilm, før den senere utviklet seg til en langfilm. Statens filmproduksjonsutvalg for spillefilmstøtte ga prosjektet avsalg²², men produsentene fikk senere støtte fra Film og tv-fondet.²³ Filmen, som fikk premiere i 1995, handler om det eldre brødreparet Far og Moe, som begge er ungarer og har bodd sammen i det samme huset hele livet, bortsett fra den gangen Far tok seg en tur til Sverige på moped. Det viser seg omsider at turen til Sverige resulterte i en sønn, Konrad, som kommer for å bo hos Far og Moe fordi hans mor har blitt syk. Konrad sier lite, samler på egg, liker å lage kalkunlyder, og blir en trussel for tilværelsen til Moe. Huset er ikke stort nok for alle tre, og når Konrads mor dør, og det blir klart at han har kommet for å bli, bestemmer Moe seg for å forlate hjemmet. Filmen ble valgt inn til filmfestivalen i Cannes hvor den mottok nykommer-prisen Prix de la Jeunesse²⁴, og fikk en bred internasjonal lansering. Debuten var en suksess, og Hamer har i hovedsak levd av å lage spillefilmer siden.

²⁰ Lisen Aaserud Norborg, *Mot til verdighet – Om rehabiliteringens innhold og mål*, 1994, side 7

²¹ Da Poppe fire år senere gjorde sin debut som spillefilmregissør, med filmen *Schpaa*, var det med Bent Hamers selskap BulBul Film AS som produksjonsselskap.

²² Gunnar Iversen skriver i ”Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*”, side 229, at Norsk filminstitutt behandlet manuskriptet allerede i 1992. Jeg antar det er avslaget i 1992 som her refereres til.

²³ Sølve Skagen, ”Absurditeter”, intervju med Bent Hamer, i *Rushprint*, nr 5, 2010, side 35

²⁴ Filmografi fra Norsk Filminstitutt sine nettsider

Fra 1995 til 2003 laget han i tillegg til spillefilmene *En dag til i solen* (1998) og *Salmer fra kjøkkenet* (2003) rundt 20 reklamefilmer²⁵, og i 2005 regisserte han – i tillegg til *Factotum* – en 25 minutter lang episode av dokumentarserien *Alt for Norge*, med tittelen ”Erobreren”. Ettersom de tre sistnevnte filmer er viet egne analysekapitler i denne oppgaven, vil jeg ikke gå dypere inn på dem her, men de to filmene Hamer har laget i etterkant av *Factotum* fortjener en kort presentasjon.

Etter å ha laget *Factotum* i USA, vendte Hamer tilbake til Norge og laget filmen *O’Horten*. Filmen hadde premiere i 2007, og handler om lokføreren Odd Horten. I filmens åpning ser vi helikopterbilder av et tog som krysser Hardangervidda, fra Oslo på vei til Bergen, mens vi på lydsporet hører et mektig tema fra komponist John Erik Kaada, som her arbeidet som komponist for Hamer for første gang. Åpningen kan virke noe ukarakteristisk med tanke på hvem som har regien, da de store bildene sammen med Kaadas musikk står i kontrast til det smalere uttrykket vi er vant til fra Bent Hamer. Når togturen er over, er vi likevel trygt tilbake i velkjent Hamer-land, og i filmen følger vi Horten i det han tar fatt på pensjonstilværelsen. Han er en einstøing ikke ulik de vi har møtt i tidligere Hamer-filmer, og filmen har som nevnt blitt beskrevet som siste del av en trilogi, hvor de to første delene er *Eggs* og *Salmer fra kjøkkenet*. At hovedpersonene er enslige, eldre menn, er i hovedsak det som gjør at disse tre filmene ses opp mot hverandre. I motsetning til de andre delene av ”trilogien”, er *O’Horten* satt til et konkret og gjenkjennelig sted, nemlig Oslo. Når filmen finner sted er ikke like klart. Mest sannsynlig er handlingen satt til nåtid, men filmen har mye av dette tidløse preget vi ser i Hamers andre filmer. Her er det få datamaskiner, mobiltelefoner, kjøpsentre, og lignende moderne trekk å spore. Hamer tar oss heller med til locations som gir assosiasjoner til noe mer tradisjonelt, som scenene som utspiller seg på puben *Valkyrien*, og tobakksforretningen drevet av Ghita Nørby. Humoren og tonen i filmen er umiskjennelig ”Hamersk”, og vi følger Horten gjennom den ene absurde episoden etter andre. Baard Ove spiller hovedrollen, en mann av få ord, og øvrige roller spilles av Espen Skjønberg, allerede nevnte Ghita Nørby, Henny Moan, Bjørn Floberg og Trond Viggo Torgersen. Anette Sagen dukker også opp, som en ung utgave av Hortens mor. Manuset har Hamer skrevet selv, og selv om filmen aldri trakk det helt

²⁵ Ibid

store kinopublikummet i Norge, fikk filmen en bred internasjonal lansering, mottok gode kritikker både i inn- og utland, og ble plukket ut til å være det norske bidraget til Oscar-prisen for beste utenlandske film.²⁶

Tre år etter *O'Horten* laget Hamer *Hjem til jul*, basert på Levi Henriksens novellesamling *Bare mjuke pakker under treet*. Filmen er den andre Hamer har laget basert på en bok, og det er hans første flettverksfilm. Selv om filmen varer i underkant av 90 minutter, fortelles over et halvt dusin små historier. Som tittelen tilsier, er dette en film satt i juletider og historiene som fortelles handler blant annet om en nyskilt mann som vil treffe barna sine i julen; en eldre mann som skal feire sin siste jul med sin syke kone som ligger på dødsleiet; en lege med ekteskapsproblemer som blir kalt ut på jobb på julaften og må ta imot et barn til en illegal innvandrerfamilie; en liten norsk gutt som sniker seg vekk fra familien på julaften for å tilbringe tid med en muslimsk jente han er forelsket i; en svensk mann som har et forhold utenfor ekteskapet og må bestemme seg for om han skal forlate sin kone for elskerinnen eller ei; en uteligger, og tidligere fotballstjerne i Skogli, som treffer en gammel kjenning, før han setter seg på toget til Skogli. Han vil, som tittelen forteller oss, hjem til jul. Filmens åpning finner sted i Kosovo, et sted vi også vender tilbake til i filmens sluttminutter, da en av historiene har en kobling til episoden i Kosovo man ikke er klar over før i avslutningen. Som i andre flettverksfilmer møtes til tider karakterer fra de ulike historiene, men *Hjem til jul* skiller seg noe fra andre filmer i samme genre først og fremst på det strukturelle planet. Filmen har en nokså tydelig todeling, hvor første halvdel i hovedsak er viet halvparten av historiene, mens andre halvdel fokuserer på resten. Dette narrative fokuset gjør at filmen ikke føles like sprikende som mange andre lignende filmer. Historiene finner for øvrig sted i den fiktive byen Skogli, som handlingen i flere av Henriksens andre romaner også er satt til. Filmen ble solgt til hele Europa før den hadde hatt premiere, fikk prisen for beste manus ved filmfestivalen i San Sebastian i 2010, og har vært Hamer største kommersielle suksess på norske kinoer.

²⁶ Jan-Morten Bjørnbakk, "Hamer har større Oscar-tro på *O'Horten*", i *Dagsavisen*, 20 september, 2008

Kapittel 2 – Teori

Den første delen av dette kapittelet ser på auteurteorien. Siden Bent Hamers filmer er oppgavens tema, og jeg med analysene blant annet ønsker å finne frem til hva det er som kjennetegner en Bent Hamer film, ser jeg det naturlig å vie plass til auteurteorien. Jeg har valgt å diskutere teorien med utgangspunkt i debatten som foregikk mellom filmkritikerne Pauline Kael og Andrew Sarris da teorien i sin tid ble lansert i USA. Dette fordi jeg mener at til og med kritikeren som i denne sammenheng var motstander av teorien, Pauline Kael, på sett og vis kan beskrives som en kritiker med et auteuristisk perspektiv. I lys av diskusjonen håper jeg dermed å kunne klargjøre hvilken betydning jeg legger i auteurteorien, og hvorfor jeg mener den fortsatt har verdi den dag i dag.

Videre handler kapittelet om filmteoretikeren David Bordwell og hans begrep 'art cinema narration', som først og fremst omhandler europeisk kunstfilm fra etterkrigstiden. Som et resultat av denne diskusjonen, håper jeg å ha kommet frem til en historisk kontekst som det vil være fruktbart å diskutere Bent Hamers filmografi i lys av. Andre halvdel av kapittelet er viet dagens film, mer spesifikt nyere, uavhengig amerikansk film. To artikler vil bli diskutert her: "Irony, nihilism and the new American 'smart' film" av Jeffrey Sconce og "Notes on Quirky" av James MacDowell. Sammen gir disse artiklene et bilde av en type film vi ser mye av i dag, og som skiller seg både fra dagens kommersielle Hollywoodfilm og kunstfilmen Bordwell diskuterer. Selv om artiklene omhandler amerikansk film mener jeg innholdet likevel kan ses i et større, internasjonalt perspektiv, og ønsker dermed diskusjonen rundt disse artiklene kan ha verdi i en videre diskusjon om Bent Hamer, og være til hjelp for å sette hans filmer inn i en nåtidskontekst. I denne sammenheng vil jeg avslutningsvis også se nærmere på nyere, norsk film, gjennom en diskusjon av begrepet 'tilbaketrukket maskulinitet'. Termen er hentet fra en analyse av protagonistene i filmene til Hans Petter Moland, men begrepet har verdi også når en studerer det i en bredere kontekst, da en blant annet ser mange spor etter det i norsk samtidskultur, både innen filmen og litteraturen.

2.1 Auteurteorien

I 1948 skrev forfatter og regissør Alexandre Astruc et essay hvor han argumenterte for at filmen var i ferd med å bli en uttrykksform som kunne sammenlignes med malerier og romaner, og han mente at regissøren skulle få lov til å si ”jeg” på samme måte som maleren og forfatteren.²⁷ At regissøren er en films kreative overhode, dens skapende kraft, ligger til grunn for teorien. I forlengelsen av dette betyr det at man i en auteurs filmografi vil kunne se spor etter regissørens personlighet, at auteuren har særtrekk man vil kunne kjenne igjen i filmene. Dette kan komme frem i alt fra filmens stil, dens tematiske innhold, dens narrative oppbygging, eller i en kombinasjon av flere av disse og lignende, trekk.

Et resultat av argumentene i teorien da den først ble lansert i det franske filmtidsskriftet *Cahiers du cinéma*, noen år etter Astruc sitt essay, var at amerikanske underholdningsfilmer hadde vel så mye å by på, og var like verdige grundige studier som europeiske kunstfilmer. Andrew Sarris gikk så langt som å påstå at teorien beviste at amerikanske filmer var overlegent bedre enn de europeiske.²⁸ Som følge av Sarris sitt essay ”Notes on the Auteur Theory” – artikkelen som introduserte teorien for de engelskspråklige lesere i 1962 – vokste det frem en til tider usaklig debatt rundt begrepet. På den ene siden sto Sarris, samt hans tilhengere i det britiske filmtidsskriftet *Movie*. På den andre siden sto Pauline Kael. Kael skrev artikkelen ”Circles and Squares”, hvor hun plukket Sarris’ artikkel fra hverandre. ”Andrew Sarris, with whom she deftly wiped the floor”²⁹, svarte igjen med artikkelen ”The Auteur Theory and the Perils of Pauline”. I ”Circles and Squares” skrev Kael:

Can we conclude that, in England and the United States, the *auteur* theory is an attempt by adult males to justify staying inside the small range of experience of their boyhood and adolescence – that period when masculinity looked so great and important but art was something talked about by poseurs and phonies and sensitive-feminine types.³⁰

²⁷ Robert Stam, *Film Theory – An Introduction*, 2000, side 83

²⁸ Ibid, side 89

²⁹ Craig Seligman, *Sontag & Kael – Opposites Attract Me*, 2004, side 119

³⁰ Pauline Kael, ”Circles and Squares”, i *I Lost it at the Movies*, 1965, side 318-19

Nå var det også kritikerne fra *Movie* meldte seg på debatten, via brev til det amerikanske filmtidsskriftet *Film Quarterly*. Stemningen var på dette tidspunkt amper, ikke minst på grunn av at *Movie*-skribentene gjennom ”Circles and Squares” forstod det som om Kael mente de var uverdige filmkritikere, grunnet at de var homofile.

Seksuell legning var imidlertid ikke det sentrale i debatten, men hva som *var* sentralt i Kael sitt argument, noe som Sarris langt på vei var enig i, var at auteurteorien legitimerer opphøyning av filmer uten særlig verdi. ”It is an insult to the artist to praise his bad work along with the good; it indicates that you are incapable of judging either”³¹. Hennes argument var altså at auteurteorien gjorde kritikere blinde. Dårlige filmer ble sidestilt med de gode. Resultatet var at filmene som fortjente grundige diskusjoner og debatt – de gode filmene – på sett å vis ble marginalisert da auteurkritikerne gjerne viet vel så mye spalteplass til de mindre vellykkede filmene. Dette var det ikke bare de gode filmene som tapte på, men også regissørene som hadde laget dem. Kael generaliserer til dels ettersom kritikere sjeldent var så blinde i sin beundring av regissører som hun vil ha det til. François Truffaut, sentral i *Cahiers du cinéma* da auteurteorien ble lansert, har sagt: ”We said that the American cinema pleases us, and its filmmakers are slaves; what if they were freed? And from the moment that they were freed, they made shitty films”³².

Spørsmålet om en regissør kan kalles en auteur eller ei er i og for seg ikke sentralt i denne sammenheng. Hva som er interessant og hvor auteurteorien forstas har verdi, er som et hjelpemiddel for å utvide vår forståelse av film. Et auteuristisk perspektiv innen filmanalyse er først og fremst forbundet med en sympatisk lese måte. De mindre vellykkede filmene Kael mente fikk ufortjent mye oppmerksomhet kan en også lære noe av å studere. Kjennskap til en regissørs arbeide kan være en nyttig kontekst for både å studere og skrive om film. Da det i tekstanalytiske sammenhenger stort sett er teksten og bare teksten som ligger til grunn for analysen, *må* man i en auteurstudie ha et større perspektiv, fordi en også må ha regissørens øvrige arbeider i tankene mens en arbeider med analysene.

³¹ Ibid, side 300

³² David Bordwell m.fl., *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, 1985, side 4

Det handler til syvende og sist om hvilket perspektiv man har når man studerer, eller skriver om, regissører. Man kan selvsagt velge andre synsvinkler enn et auteurperspektiv, og som oftest vil det være en kombinasjon av flere ulike perspektiver. ”The auteur theory grew up rather haphazardly; it was never elaborated in programmatic terms, in a manifesto or collective statement. As a result, it could be interpreted and applied on rather broad lines; different critics developed somewhat different methods within a loose framework of common attitudes”³³, skriver Peter Wollen. Denne ”løsheten” gjør at det ikke finnes et klart rammeverk for hvordan en auteurstudie skal gjøres. Analysen vil formes underveis, ettersom en blir bedre og bedre kjent med regissørens verk.

2.2 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*

The theory I propose sees narration as a formal activity, a notion comparable to Eisenstein’s rhetoric of form. In keeping with a perceptual-cognitive approach to the spectator’s work, this theory treats narration as a process which is not in its basic aims specific to any medium. As a dynamic process, narration deploys the materials and procedures of each medium for its ends. Thinking of narration in this way yields considerable scope for investigation while still allowing us to build in the specific possibilities of the film medium. In addition, a form-centered approach sets itself the task of explaining how narration functions in the totality of the film. Narrational patternings is a major part of the process by which we grasp films as more or less coherent wholes.³⁴

Slik beskriver David Bordwell selv en av hovedtesene i boken *Narration in the Fiction Film*, som ble utgitt i 1985. Kort fortalt, omhandler boken ulike fortellemåter i film, og hvordan en filmfortelling er bygget opp. Boken er delt opp i tre deler, hvor første del omhandler diegetiske og mimetiske narrasjonsteorier. ”Diegetic theories conceive of narration as consisting either literally or analogically of verbal activity: a telling. This telling may be either oral or written [...] Mimetic theories conceive of narration as the presentation of a spectacle: a showing.”³⁵ Innholdet i del to og tre

³³ Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*, 1998, side 50

³⁴ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side 49

³⁵ *Ibid*, side 3

beskrives av Bordwell som henholdsvis *teoretisk* og *deskriptiv* poetikk³⁶. Utrykket poetikk – fra Aristoteles – definerer Bordwell – i hans bok *Ozu and the Poetics of Cinema* – slik: ”’Poetics’ refers to the study of how films are put together and how, in determinate contexts, they elicit particular effects. A narrative film exhibits a total form consisting of materials – subject matter, themes – shaped and transformed by overall composition (e.g. narrative structure, narrational logic) and stylistic patterning”³⁷. Den teoretiske poetikken – med tittelen ”Narration and Film Form” – ser blant annet på hvordan filmfortelling fungerer i møte med seeren, samt hvilke elementer den består av. ”I argue that filmic narration involves two principal formal systems, syuzhet and style, which cue the spectator to frame hypotheses and draw inferences”³⁸. Dette vil jeg gå nærmere inn på i neste avsnitt. Den deskriptive poetikken, kalt ”Historical Modes of Narration”, setter teorien ut i praksis, og omhandler hvordan filmfortellinger har blitt fortalt på ulike steder, til ulike tider. Blant kapitlene, finner vi blant annet et som omhandler den klassiske Hollywood filmen, mens et annet kapittel handler om kunstfilmen. Det er det sistnevnte kapittelet som danner hovedgrunlaget for deler av dette teorikapittelet.

2.3 Susjett, fabel, stil

Bordwell bruker uttrykket ’syuzhet’ for å betegne filmens narrative elementer slik de i filmens tekst presenteres for publikum; altså slik de er organisert i filmen. Begrepet setter han opp mot ’fabula’, som er filmens historie slik vi som publikum gjensker den i etterkant, hvor man gjerne selv fyller hull i filmens syuzhet for å skape en helhet. Fabel og susjett heter termene oversatt til norsk. Uttrykkene er på ingen måte nye, da vi finner distinksjonen mellom fabel og susjett, uten at termene så tidlig har fått sine navn, hos Aristoteles³⁹. ”It was most fully realized by the Russian Formalists”⁴⁰, skriver Bordwell, men det Bordwell legger til distinksjonen mellom

³⁶ Ibid, side xiii

³⁷ David Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, 1988, side 1

³⁸ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side xiii

³⁹ Ibid, side 49

⁴⁰ Ibid

fabel og susjett, er stil: "In the fiction film, narration is *the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula*".⁴¹ Med stil menes ikke for eksempel en gjenkjennelig 'Bent Hamer-stil', eller en 'film noir-stil', men heller en films systematiske bruk av dens mediespesifikke virkemidler.⁴² Lyddesign, mise-en-scène, klipping og kinematografi er eksempler på disse virkemidlene, og hvordan de blir tatt i bruk ligger til grunn for hvordan stilen påvirker susjettet. "The syuzhet embodies the film as a "dramaturgical" process; style embodies it as a "technical" one".⁴³ Susjett og stil påvirker hverandre, og sammen danner de et grunnlag for seeren til å konstruere filmens fabel. Da det er susjettet som er selve dramaturgien i en film, er den vanligvis dominerende overfor stilen, som først og fremst støtter opp om susjettet. Som et eksempel trekker Bordwell frem ulike filmatiske virkemidler en filmskaper kan ta i bruk for å skape spenning når to parallelle handlinger utspiller seg.⁴⁴ Der D.W. Griffith i sin tid perfektionerte kryssklippingen, er for eksempel Brian de Palma blant regissørene som med mest effektive resultater har tatt i bruk split-screen for å skape spenning. Begge virkemidlene er bevisste stilvalg, og begge støtter opp om susjettet som ønsker å skape spenning gjennom to ulike, parallelle handlinger.

"Film style can also take shapes not justified by the syuzhet's manipulation of story information"⁴⁵, skriver Bordwell. Stil fremfor innhold er en kritikk flere filmer har blitt møtt med. Jeg vil påstå at slik kritikk ofte er et resultat av at stilen da er *for* prominent, og veldig merkbar, uten at den støtter opp om susjettet. Også her kan regissør Brian de Palma være et godt eksempel for å illustrere hva som menes. Hans tekniske bravur har ofte ført til kritikk. Hvorfor viser han seg frem slik? *The Bonfire of the Vanities* (Brian de Palma, 1990) åpner med en uavbrutt tagning som varer i nærmere fem minutter uten at den gir oss mye informasjon, annet enn at karakteren spilt av Bruce Willis er beruset og en småkjent person i filmens fiktive univers. Er lengden på tagningen nødvendig i henhold til historien filmen forteller? I *Snake Eyes*

⁴¹ Ibid, side 53

⁴² Ibid, side 50

⁴³ Ibid

⁴⁴ Ibid, side 52

⁴⁵ Ibid

(Brian de Palma, 1998) får vi nok en gang servert en åpningssekvens som virker som en eneste uavbrutt tagging.⁴⁶ Denne gang varer den i nærmere femten minutter, men her er veldig mye sentral informasjon subtilt spredd rundt; detaljer vi kommer til å vende tilbake til senere i filmen. Den 'uavbrutte' tagningen gjør at vi hele tiden har et begrenset synspunkt – vi ser kun det protagonisten ser – og dette begrensede synspunktet er essensielt for at filmens mange vendinger, et sentralt trekk ved filmens susjett, skal fungere.

2.4 Art Cinema Narration

I essayet "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", som er en omskrivning av kapittelet "Art-Cinema Narration" som her skal diskuteres, gjør Bordwell det klart hva han ønsker å få frem med essayet, og i en forlengelse av det, hans kapittel om kunstfilmen. "My purpose in this essay is to argue that we can usefully consider the 'art cinema' as a distinct mode of film practice, possessing a definite historical existence, a set of formal conventions, and implicit viewing procedures"⁴⁷, skriver han, og fortsetter: "The art cinema defines itself explicitly against the classical narrative mode, and especially against the cause-effect linkage of events"⁴⁸.

Som et alternativ til klassisk Hollywood film, og de narrative konvensjoner som dominerer den type film, lanserte David Bordwell begrepet 'art cinema narration', i boken *Narration in the Fiction Film* (1985). Der den klassiske narrative form gjennom filmhistorien har vært den dominerende, prøver Bordwell gjennom hans kunstfilm-begrep å se på de mer idiosynkratiske kunstfilmene, først og fremst europeiske, laget i de første tiårene etter andre verdenskrig, og vil finne ut hvordan de skiller seg fra den klassiske Hollywood filmen. Filmer av Michelangelo Antonioni, Luchino Visconti, Roman Polanski, Ingmar Bergman, Eric Rohmer, Roberto Rossellini, med flere, ramses opp. Selv om disse filmskaperne lager veldig distinkte

⁴⁶ Selv om det virker som en uavbrutt tagging, inneholder sekvensen faktisk hele åtte forskjellige klipp, alle godt skjult.

⁴⁷ David Bordwell, "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", i *The European Cinema Reader*, 2002, side 94

⁴⁸ Ibid, side 95

filmer som i og for seg ikke minner om hverandre – Roberto Rossellinis neorealistiske verk har på overflaten veldig få likhetstrekk med tidlige, modernistiske, psykologiske thrillere av Roman Polanski – spør Bordwell om det likevel finnes fellestrekk i hvordan historier fortelles i disse filmene, trekk man ikke finner i den klassisk narrative filmen. ”Whatever you think of these films, they form a class that filmmakers and film viewers distinguish from *Rio Bravo* on the one hand and *Mothlight* on the other”.⁴⁹ Sammenligning Bordwell her gjør fortjener å utdypes. *Rio Bravo* er Howard Hawks klassiske western fra 1959, med John Wayne i hovedrollen. Selv om filmen, som flere av Hawks, i større grad en mange andre klassiske handlingsfilmer har det vide karaktergalleriet i fokus, er den likevel, med sin handlingsorienterte sheriff som hovedperson et passende eksempel på den klassiske Hollywoodfilmen. *Mothlight*, derimot, er en fire minutter lang eksperimentell film av avantgardekunstneren Stan Brakhage, laget i 1963. Filmen er ikke en gang filmet på konvensjonelt vis, da Brakhage her har festet både møll, blomster, gress, og lignende, mellom to striper film. Deretter er disse stripene sendt gjennom en optisk printer før resultatet kan vises. At Bordwell her gjør et skille ikke bare mellom kunstfilmen og Hollywoodfilmen, men også mellom kunstfilm og den mer eksperimentelle filmen representert av for eksempel Brakhage er viktig. Kunstfilmen, slik Bordwell omtaler den, er med andre ord ikke samtlige filmer som skiller seg fra normen satt av Hollywood. Selv om filmene til Polanski skiller seg fra Rossellini sine, som igjen skiller seg fra Alain Resnais sine, har de til felles at de forteller en historie, en historie som begynner ved filmens åpning, og slutter idet rulleteksten begynner å rulle. Hvordan disse historiene fortelles kan variere kraftig, men det er likhetene, heller enn forskjellene, Bordwell prøver å fange med begrepet ’art cinema narration’.

Hva er så ’art cinema narration’ slik Bordwell definerer det? ”We could say that the syuzhet here is not as redundant as in the classical film; that there are permanent and suppressed gaps; that exposition is delayed and distributed to a greater degree; that the narration tends to be less generically motivated; and several other things”.⁵⁰ Med andre ord er den narrative fremdriften ikke betydningsfull for hvordan historien fortelles sammenlignet med den klassiske Hollywoodfilmens strammere

⁴⁹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side 205

⁵⁰ Ibid, side 205

dramaturgi. Realisme preger kunstfilmen, og realisme er et begrep Bordwell her problematiserer. Det blir feil og si at kunstfilmen er *mer* realistisk enn den klassiske filmen, men den presenterer virkeligheten med andre virkemidler. ”Specific sorts of realism motivate a loosening of cause and effect, an episodic construction of the syuzhet, and an enhancement of the film’s symbolic dimension through an emphasis on the fluctuations of character psychology”.⁵¹ Bordwell skiller her mellom objektiv og subjektiv realisme, da førstnevnte refererer til en ”objektiv” beskrivelse av virkeligheten. Den subjektive realisme er ikke nødvendigvis mindre virkelig, men den beskriver verden sett fra en karakters subjektive øyne.

I tillegg til den objektive og subjektive realismen, trekker Bordwell frem et tredje hovedtrekk for kunstfilmen, som han kaller *overt narrational ”commentary”*.

The narrational act interrupts the transmission of fabula information and highlights its own role. Stylistic devices that gain prominence with respect to classical norms – an unusual angle, a stressed bit of cutting, a striking camera movement, an unrealistic shift in lighting or setting, a disjunction on the soundtrack, or any other breakdown of objective realism which is not motivated as subjectivity – can be taken as the narration’s commentary.⁵²

Historien som fortelles kommenteres fra utsiden – om man har et auteurperspektiv vil en nok her påstå at det er regissøren selv som kommenterer historien – og det resulterer ofte i en selvbevissthet man sjelden finner i den klassiske filmen. Som et eksempel på et markant stilbrudd trekker Bordwell frem en scene fra *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (Tony Richardson, 1962), hvor et Borstal kor som synger ”Jerusalem” kryssklippes med en scene hvor en gutt bankes opp.⁵³ Som vi skal se senere, vil en slående lik kryssklippingssekvens dukke opp i Hamers *En dag til i solen*, og også der oppleves kryssklippingen som et intensjonelt stilbrudd. Men det er ikke bare i filmspråket denne form for kommentering setter sitt spor. Også selve filmfortellingen kan preges av fortellertrekk som trekker oppmerksomheten til seg: åpne slutter, tilbakeblikk, ellipser og lignende er alle eksempler.

⁵¹ Ibid, side 206

⁵² Ibid, side 209

⁵³ Ibid, side 210

Kunstfilmens realisme skiller seg fra den klassiske filmens realisme med at den har flere sider enn den klassiske films realisme, og at den omhandler mer ”virkelige” temaer, som gjerne tar utgangspunkt i karakterers psykologiske problemer, som fremmedgjøring og mangel på kommunikasjon.⁵⁴ Der den klassiske filmen har en ytre reise – selve plottet – som fokus, omhandler kunstfilmen gjerne heller en indre reise. Karakterer står i fokus, deres liv og problemer, heller enn en ytre reise de må gjennom hvor karakterene først og fremst fungerer som en brikke i en større, dramaturgisk helhet. I stedet for den klassiske filmens handlende karakterer, møter vi ofte mer passive mennesker. ”The art-film protagonist is presented as sliding passively from one situation to the other”⁵⁵, skriver Bordwell, og mener også at ”the prototypical characters of the art cinema tend to lack clear-cut traits, motives and goals”.⁵⁶ Det er ikke bare passiviteten som kjennetegner kunstfilmprotagonisten, men også en noe udefinerbar personlighet. ”Personal psychology may be indeterminate”⁵⁷, påpeker Bordwell, og denne ubestemmeligheten er et av trekkene som er med på å gjøre kunstfilmen tidvis krevende for seeren. Om det er karakterene som er i fokus, og disse personene kan være vanskelige å forstå, må en imøtekomme filmen med en annen innfallsvinkel enn i den klassiske filmen, da man er vitne til en indre og ikke en ytre ferd. Det psykologiske fokuset kunstfilmen har virker også inn på filmspråket. Filmens mise-en-scène er ofte motivert av karakterers psykologiske tilstand, humør og følelser. Bordwell trekker frem eksempler som ”static postures, covert glances, smiles that fade, aimless walks, emotion-filled landscapes”⁵⁸, samtidig som ”optical point-of-view shots, flash frames of a glimpsed or recalled event, editing patterns, modulations of light and color and sound – all are often motivated by character psychology”.⁵⁹

David Mamet har beskrevet essensen i den klassiske filmens struktur slik: ”The dramatic structure relies exclusively upon the progression of incident [...] An

⁵⁴ Ibid

⁵⁵ Ibid, side 207

⁵⁶ Ibid

⁵⁷ Ibid, side 206

⁵⁸ Ibid, side 208

⁵⁹ Ibid, side 209

incident (as per Aristotle) is a necessary step from the beginning proposition to the conclusion".⁶⁰ Hver enkelt scene skal bringe historien et hakk nærmere avslutningen. Gjør den ikke det, er scenen overflødig. Hver scene skal dermed logisk følge scenen som kom før, og bringe historien logisk videre til neste scene. Om kunstfilmen skriver David Bordwell at "concerned less with action than reaction, the art cinema presents psychological effects in search of their causes".⁶¹ En effekt av at karakteren i så stor grad står i fokus fører til at årsak og virkning blir nedprioritert. Tempoet skrur nærmest automatisk ned i den forstand at enkeltstående scener ikke nødvendigvis stiller spørsmål neste scene kommer til å svare. Noe av fremdriften forsvinner, og koblingen mellom to scener som følger hverandre er ikke like logisk og åpenbar som i den klassiske filmen slik Mamet beskriver den. Kunstfilmen har ofte et episodisk driv, hvor enkeltstående episoder er mer betydningsfulle i seg selv enn sammenhengen med filmens andre episoder er, da "the tight causality of classical Hollywood construction is replaced by a more tenuous linking of events".⁶² Bordwell skriver videre at vi av og til bare får historien i små fragmenter, hvor historiefortellingen preges av et stort antall ellipser.⁶³ Når Bordwell påstår at kunstfilmens susjett ikke er like overflødig⁶⁴ som i den klassiske filmen, tolker jeg det som om det er denne fragmenteringen han refererer til. En kan spørre seg om 'overflødig' er et heldig valg av ord, da også den klassiske filmens struktur ifølge for eksempel David Mamet er avhengig av å luke bort overflødigheter.

"Gapping up the syuzhet's presentation of the fabula is not the only way that art-cinema narration loosens up the cause and effect. Another factor is chance".⁶⁵ Hvordan tilsynelatende tilfeldige hendelser påvirker historier i kunstfilmen trekker Bordwell frem som et annet viktig kjennetegn, og peker til noen velvalgte eksempler: Det er tilfeldig at Anna aldri blir funnet i Antonionis *L'Avventura*, og at hovedpersonen i Ingmar Bergmans *Jordbærstredet* treffer det unge paret som trigger

⁶⁰ David Mamet, *Bambi vs. Godzilla*, 2007, side 70

⁶¹ David Bordwell, *Narration in the Fictive Film*, 1985, side 208

⁶² Ibid, side 206

⁶³ Ibid

⁶⁴ Se fotnote 50

⁶⁵ Ibid

alle de gamle minnene.⁶⁶ Dette punktet virker for meg litt mer søkt, da det samme kan sies om så mange klassiske Hollywood filmer. Er det ikke tilfeldig at John Waynes karakter Ethan Edwards i *The Searchers* vender hjem til familien samme dag som hans niese blir kidnappet? Er det ikke tilfeldig at John McClane skal prøve å forsone seg med sin kone samme sted og samme tid som terrorister angriper i *Die Hard*? Jeg stiller ikke spørsmålstegn ved påstanden om at tilfeldigheter kan være et kjennetegn ved kunstfilmens historier, men at det skal være et kjennetegn som er med å skille kunstfilmen fra den klassiske filmen stiller jeg meg mer tvilende til.

Mer overbevist er jeg da om Bordwells argument om at tvetydighet er et av kunstfilmens kjennetegn man ikke ser så mye av i den klassiske filmen. ”What is significant is that art-cinema narration announces its debt to the arts of the early twentieth century by making ambiguity, either of tale or telling, central”.⁶⁷ I den klassiske filmen dras seeren inn i historien, og spørsmålet om hva som kommer til å skje videre – hvordan historien utvikler seg – skaper spenning og engasjement. I kunstfilmen må en gi litt mer av seg selv, empatisere med karakterene, reflektere over hva som skjer, og det som skjer ’nå’ er ofte vel så viktig og interessant som hva som kommer til å skje. Avslutninger er ofte åpne; karakterers motivasjoner uklare; deres handlinger vanskelige å forstå. Der den klassiske filmen henvender seg til det emosjonelle planet først – gjennom humor, spenning, og lignende – og til tider til intellektet senere, henvender kunstfilmen gjennom tvetydigheten først til intellektet. Man må tenke over hva man ser. ”Uncertainties persist but they are understood as such, as *obvious* uncertainties. Put crudely, the procedural slogan of art-cinema might be: ’Interpret this film, and interpret it so as to maximise ambiguity’”.⁶⁸

2.5 ’Smart’ film

Jeffrey Sconce har skrevet artikkelen ”Irony, nihilism and the new American ’smart’ film”, hvor han beskriver en tendens i nyere, amerikansk film. Artikkelen ble skrevet

⁶⁶ Ibid

⁶⁷ Ibid, side 212

⁶⁸ Ibid

for det britiske filmtidsskriftet *Screen* i 2002. Sconce skriver om en gruppe filmer som har flere fellestrekk, samtidig som de alle representerer en motvekt til dagens Hollywoodfilmer, samtidig som de også skiller seg fra den klassiske kunstfilmen. Han nevner så vidt termen kunstfilm i diskusjonen: ”Taken together, these [...] films suggest an interesting shift in the strategies of contemporary ’art cinema’, here defined as movies marketed in explicit counterdistinction to mainstream Hollywood fare as ’smarter’, ’artier’, and more ’independent’.”⁶⁹ Videre skriver han at filmene er:

Not quite ’art’ films in the sober Bergmanesque art-house tradition, nor ’Hollywood’ films in the sense of 1200-screen saturation bombing campaigns, nor ’independent’ films according to the DIY [=Do It Yourself] outsider credo, ’smart’ films nevertheless share an aura of ’intelligence’ that distinguishes them (and their audiences) from the perceived ’dross’ (and ’rabble’) of the mainstream multiplex.⁷⁰

At han har valgt å kalle disse filmene for ’smart’ films er i seg selv interessant, både fordi ordet smart rimer på nettopp art, og fordi det sier noe om holdningen i disse filmene. Nettopp holdningen er utgangspunktet til artikkelen, som Sconce deretter bygger videre på. Regissører som trekkes frem er blant annet Wes Anderson, Paul Thomas Anderson, Hal Hartley, Todd Haynes, Terry Zwigoff, Alexander Payne og Todd Solondz. Deres filmer har ifølge Sconce en holdning som gjør at de skiller seg de mer tradisjonelle Hollywood produksjoner. Denne holdningen har ført til at filmene har blitt møtt med en del kritikk. Sconce refererer til filmkritikeren Kenneth Turan som har beskrevet mange av disse filmene som ”pointlessly and simplistically grim”⁷¹, og Manohla Dargis, som bruker ordet *nihilisme* for å beskrive samme gruppe filmer. ”Nihilism is nothing new [...] but it’s hard to recall another moment in movie history outside maybe Nazi Germany and Stalinist Russia in which we’ve been subjected to so many films stripped bare of rational moral judgement and politics both”⁷². Jeg er selv noe uenig i at nihilisme og uhygge faktisk er så sentralt i filmene til for eksempel Wes Anderson og Terry Zwigoff, og personlig er disse trekkene ikke det første jeg tenker på når jeg ser en ’smart’ film. En kan med andre ord diskutere

⁶⁹ Jeffrey Sconce, ”Irony, nihilism and the new American ’smart’ film”, i *Screen*, nr 4, 2002, side 350

⁷⁰ Ibid, side 351

⁷¹ Ibid, side 349

⁷² Ibid, side 350

om disse mørkere trekkene kritikerne trekker frem virkelig er så sterke særtrekk som det påstås, og også Sconce beveger seg omsider vekk fra nihilismen og ser på mer sentrale fellestrekk.

Andre trekk som har ført til at 'smart' filmer tidvis er blitt møtt med kritikk, er at de har blitt beskrevet som apolitiske og til dels amoralske, at de er laget med en ironisk distanse og har en generell mangel på verdier. Spesielt ironien har fått gjennomgå, da den har blitt sett på som noe som fungerer som en erstatning for ærlighet, og i så måte er et simpelt virkemiddel for feige filmskapere som skyr unna å si noe ærlig med en viss substans. "It came to be defined in opposition to 'honesty' and as synonymous with 'apathy'"⁷³, skriver Sconce om den ironiske distansen. Hvorfor prøve å si noe når en gjennom den ironiske distansen kan få publikum til å le?

American smart cinema should be seen as a shared set of stylistic, narrative and thematic elements deployed in differing configurations by individual films. In this respect I think it fair to say that these films do frequently trade in a number of shared elements, including 1) the cultivation of 'blank' style and incongruous narration; 2) a fascination with 'synchronicity' as a principle of narrative organization; 3) a related thematic interest in random fate; 4) a focus on the white middle-class family as a crucible of miscommunication and emotional dysfunction; 5) a recurring interest in the politics of taste, consumerism and identity.⁷⁴

Sconce er selv kjapt ute å påpeker at samtlige trekk selvsagt ikke finnes i alle disse filmene, og hvor mye av dette man faktisk kan finne hos Hamer, vil senere analyser vise. Før vi når så langt, vil jeg gå dypere inn på det Sconce kalle 'blank' style.

2.6 'Blank' style

'Blank' style kan best oversettes til *tom stil*. "Blankness [...] can be described as an attempt to convey a film's story, no matter how sensationalistic, disturbing or bizarre, with a sense of *dampened affect*".⁷⁵ Eksempler som trekkes frem er *Crash* (David Cronenberg, 1996) og *Happiness* (Todd Solondz, 1998), og den dempede

⁷³ Ibid, side 367

⁷⁴ Ibid, side 358

⁷⁵ Ibid, side 359

påvirkningskraften disse filmene har. Cronenbergs film er på overflaten kald og følelsesløs, og ser på menneskets tiltrekning til teknologi, illustrert i filmen med karakterer som blant annet blir seksuelt opphisset av bilulykker. I Solondz film ser vi en familiemann gradvis omformes til en pedofil overgriper. Tabubelagte temaer blir presentert for publikum uten at man føler at filmskaperne har tatt stilling til karakterers handlinger, for så for eksempel å dømme dem. De presenterer handlinger uten å kommentere dem, og i så måte står denne tomme stilen i direkte kontrast til melodramaet hvor manipulering av følelser er det viktigste virkemiddel. Denne apatien disse filmene uttrykker er det som mer enn annet har ført til kritikk, men det er ikke den tomme stilen i seg selv som er ansvarlig, men heller filmens tone, ifølge Sconce. ”Blank’ style in and of itself does not create ’tone’. When critics attack these films as ironic, cynical, fatalistic or even nihilistic, they are responding to a tone produced by this style’s application to larger narrational and thematic structures”.⁷⁶

Tom stil handler om mer enn med hvilken holdning det rent tematiske presenteres for publikumet, det er også eksplisitt knyttet til selve stilbegrepet. Sconce setter begrepet opp mot Bordwells begrep ’intensified continuity’, hvor tomheten ”often *de-intensifies* continuity into a series of static tableaux”.⁷⁷ Med referanse til Bordwell, påpekes det at innstillinger generelt sett varer lengre om filmene er laget utenfor Hollywood⁷⁸, men det statiske tablået fremheves som noe som står veldig sterkt i ’smart’ film. Det ’jump cuts’ var for fransk nybølgefilm, er det statiske tablået for den tomme stilen og ’smart’ filmer, påstår Sconce.⁷⁹ Det setter ned tempoet, og er ideelt ”as a means of fostering a sense of clinical observation”.⁸⁰

”Two themes seem particularly central to 1990s smart cinema: interpersonal alienation within the white middle class (usually focused on the family) and alienation within contemporary consumer culture”⁸¹, skriver Sconce. Det observerende, statiske

⁷⁶ Ibid, side 361

⁷⁷ Ibid, side 360

⁷⁸ Ibid

⁷⁹ Ibid

⁸⁰ Ibid

⁸¹ Ibid, side 364

tablået er i så måte det ideelle virkemiddel for å fange denne fremmedgjøringen. Når tempoet settes ned, blir personen på skjermen foran oss viktigere enn selve plottet. Vi blir observatører, og foran oss ser vi mennesker som prøver å finne sin plass i verden. Denne fremmedgjøringen ble på ingen måte ”funnet opp” for ’smart’ filmen.⁸² Det faktum at forbrukerkulturen står mer sentralt i ’smart’ filmen kan ses som et naturlig resultat av at filmene er laget i en senere tid, men som jeg ser det har fremmedgjøring som tema gitt en eksistensiell dimensjon til langt flere filmer enn nyere ’smart’ filmer. Gjennom de siste fem-seks tiårene har det dukket opp i en stor del av filmene laget som en motvekt til den klassiske Hollywoodfilmen.

Et annet trekk som Sconce trekker frem – som han diskuterer med referanse til Bordwell og ’art cinema narration’ – er tilfeldigheter, og hvordan de virker inn på den narrative oppbyggingen.⁸³ Sconce ser på sammenhenger mellom narrative oppbygginger i kunstfilmen og ’smart’ filmer, og tilfeldighetene er, som fremmedgjøringen, blant de mange likhetene. Forskjeller finner han likevel. ”Perhaps the most significant change in narrative causality involves the increasing prevalence of multi-protagonist stories and episodic story structure”⁸⁴. Også her kan en se røttene tidligere i filmhistorien. Robert Altman er det mest sentrale navnet innen denne tradisjonen, spesielt hans film *Nashville* (1975). På begynnelsen av 1990-tallet laget Altman *Short Cuts* (1993), en filmatisering av en rekke noveller, samt et dikt, av Raymond Carver. Filmen ble en stor suksess, og det er nærliggende å hevde at denne filmen var inspirerende for den yngre ’smart’ film generasjonen som begynte på sine respektive karrierer rundt denne tiden. Alle ’smart’ filmer er selvsagt ikke slike

⁸² Om *Pickpocket* (Robert Bresson, 1959) har filmskaper og kritiker Paul Schrader sagt: ”I realised you could make a film about a man in his room, and his room. You could make a film about soul[...].a soul who can't find it's place” (”Paul Schrader introduction”, 2005). For Schrader ble denne filmen dermed en sentral inspirasjon for hans eget arbeide – først og fremst hans manuskript til filmen *Taxi Driver* (Martin Scorsese, 1976) – og jeg nevner eksempelet her først og fremst for å stille spørsmålstegn ved hvor nytt fremmedgjøring som tema er for film. Om *Pickpocket* representerer den klassiske kunstfilmen, hadde Bresson på sin tid en alliert i Michelangelo Anonioni, som på begynnelsen av 1960-tallet laget en trilogi – bestående av *L'Avventura* (1960), *La Notte* (1961) og *L'Eclisse* (1962) – som omhandlet fremmedgjøring og mangel på kommunikasjon. Samtidig er *Taxi Driver* en god representant for amerikansk nybølgefilm fra 1970-tallet, da man først så innflytelse fra kunstfilmen. Rundt samme tid laget Bob Rafelson også en løst definert trilogi – bestående av *Five Easy Pieces* (1970), *The King of Marvin Gardens* (1972) og *Stay Hungry* (1976) – som alle handler om unge, hvite menn som prøver å finne sin plass i verden. Vi finner med andre ord en lang tradisjon i filmhistorien for historier som omhandler fremmedgjøring.

⁸³ Jeffrey Sconce, ”Irony, nihilism and the new American ’smart’ film”, i *Screen*, nr 4, 2002, side 362

⁸⁴ *Ibid*, side 362

ensemble filmer, men det ble laget mange nok til at det kan karakteriseres som et kjennetegn. ”This shift from to ensemble protagonists and episodic structure, when coupled with ’blank’ style and narration, creates a formal organization ideally suited to the more postmodern (and one might say post-boomer) *condition humaine* so sentral to these films”.⁸⁵

2.7 Quirky og tone

Sconce diskuterer utelukkende amerikansk film og eksemplene hans er i hovedsak hentet fra 1990-tallet. Er dette problematisk i sammenheng med en diskusjon av en norsk filmskaper som arbeider den dag i dag? Det synes jeg ikke det er, delvis fordi jeg mener de amerikanske filmene Sconce diskuterer representerer noe en ser tydelige spor etter også i film laget utenfor USA. Det faktum at filmene Sconce har valgt å trekke frem er fra 1990-tallet kommer av at han diskuterer en ny generasjon filmskaperne, hvor de fleste – som Bent Hamer – laget sine første filmer i dette tiåret. James MacDowell har skrevet artikkelen ”Notes on Quirky” for det britiske filmtidsskriftet *Movie: A Journal of Film Criticism* i 2010, hvor han som Sconce ser på likhetstrekk i nyere, uavhengig amerikansk film. Han trekker inn mange av de samme filmskaperne som Sconce – Hal Hartley, Wes Anderson, Paul Thomas Anderson, Alexander Payne og Terry Zwigoff – men har hovedfokuset på filmer de har laget etter år 2000. Blant andre regissører han trekker inn i diskusjonen, finner vi Spike Jonze, Michel Gondry og David O. Russell. Quirky ”may also in fact be the best shorthand we have to describe a demonstrable trend that emerged in American cinema during the 90s and 00s”⁸⁶, skriver han. Som Sconce, holder MacDowell seg til den amerikanske filmbransjen, men også hans diskusjon er verdt å trekke inn i et større, internasjonalt perspektiv.

Hva betyr ”quirky”? I *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* defineres det som ”unusual in an attractive an interesting way”⁸⁷, og eksempelet ordboken

⁸⁵ Ibid

⁸⁶ James MacDowell, ”Notes on Quirky”, i *Movie: A Journal of Film Criticism*, nr 1, 2010, side 1

⁸⁷ *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*, 2003, side 1021

benytter seg av knytter begrepet opp mot humor: ”*He was tall and had a quirky, offbeat sense of humour*”.⁸⁸ I Kirkebys engelsk-norsk ordbok oversettes quirky til ”besynderlig; lunefull; snodig”.⁸⁹ Jeg vil legge til underfundig, som jeg mener er en passende norsk oversettelse. Begrepet assosieres ofte med humor, men det er ikke dermed sagt uttrykket brukes utelukkende om komedier.

Hvorfor diskuterer MacDowell dette? ”I am claiming this trend as relatively widespread”⁹⁰, skriver MacDowell, og påpeker at trekk han peker på finner man også i mange filmer utenfor de han her har valgt å fokusere diskusjonen på. Han har valgt å bruke quirky som en samlebetegnelse for en gruppe filmer, og uttrykket brukes av MacDowell som mer enn rent deskriptivt. Disse filmene består ikke bare av små, morsomme øyeblikk som kan *beskrives* som quirky. Disse filmene *er* quirky. MacDowell kaller det en sensibilitet⁹¹, som er et noe vagt uttrykk. I et forsøk på å være mer spesifikk, skriver han:

In some ways, I see the problems of categorising quirky as similar to those surrounding *film noir*: we may know it when we see it, but it can become rather difficult to demonstrate its boundaries or constituent parts. Like *film noir*, quirky is not a genre, yet is also consistently drawn to certain genres. Similarly, it may often contain particular kinds of characters and settings, yet this doesn't seem a necessity. It is associated with certain stylistic conventions, yet is not reducible to them. It may express particular recurrent themes, though – again – this is not essential. As is the case with *noir*, it becomes tempting to reach for indeterminate metaphors such as 'worldview' or 'attitude' to capture quirky's essence.⁹²

Det er altså mye det *kan* være, men lite det *må* være. Hvordan identifiserer man da denne sensibiliteten? For MacDowell ligger svaret i sammenheng med begrepet *tone*, med referanse til Douglas Pyes nyere studie av tonebegrepet,⁹³ som han henter to definisjoner fra: ”the way in which a film addresses its spectator and implicitly invites

⁸⁸ Ibid

⁸⁹ Willy A. Kirkeby, *Stor engelsk ordbok: engelsk-norsk*, 2003, side 1114

⁹⁰ James MacDowell, ”Notes on Quirky”, i *Movie: A Journal of Film Criticism*, nr 1, 2010, side 2

⁹¹ Ibid

⁹² Ibid

⁹³ Douglas Pye, ”Movies and tone”, i *Close-up*, nr 2, 2007

us to understand its attitude to its material and the stylistic register it employs”⁹⁴ og videre: ”the pervasive evaluative and affective orientations implied by the film”⁹⁵. Man må med andre ord investere litt av seg selv i møte med disse filmene. Ikke bare i tolkningssammenheng, men også for å være på bølgelengde med filmen og det ofte annerledes og noe underfundige verdenssynet den representerer. Selv om det kan kreve litt av seeren, gir det også seeren noe tilbake. Filmens tone gir oss en pekepinn på hva slags film vi ser, og dermed også hva vi har i vente. Et bevisst tonebrudd fra filmskaperens side – som vil være et eksempel på hva Bordwell kaller *overt narrational ”commentary”* – kan dermed fungere som et effektivt regigrep som kommer overraskende på seeren, og som gjerne får en til å reevaluere filmen en ser. Jeffrey Sconce diskuterer også tonebegrepet, og for Sconce er en films tone noe som også må sees i lys av når og hvor filmen er laget: ”’Tone’ suggests a property of work that cannot be reduced to story, style or authorial disposition in isolation and that is itself only fully realized within a narrow historical moment”⁹⁶.

Jeffrey Sconces artikkel om ’smart’ film trekkes også inn i MacDowells diskusjon. Spesielt Sconces ’blank style’ blir nevnt som noe som passer overens med MacDowells funn om stilistiske virkemidler brukt i ’quirky’ filmer. Samtidig påpeker han at ”I do not believe that the quirky sensibility can be aligned with the extremes of ’dispassion’ Sconce argues for”.⁹⁷ Her peker han på en sentral svakhet i Sconces artikkel som jeg selv er enig i. Selv om det føles riktig å diskutere filmene og filmskaperne Sconce har valgt ut under ett, henger han seg for mye opp i det han mener er en mangel på genuine følelser i filmene han diskuterer, samt nihilismen han ser i så mange av dem. Litt av grunnen til det kan være filmene han har valgt ut. Et knippe filmer fra 1990-tallet er ikke nødvendigvis representativt for arbeidene til regissørene han trekker frem, ettersom de alle har laget filmer med jevne mellomrom siden. Samtidig kan en til tider stille spørsmålstejn ved hans lesning av noen av filmene. Det er allerede nevnt at artiklene til Sconce og MacDowell omhandler verk av mange av de samme regissørene. Med referanse til Wes Anderson, Paul Thomas

⁹⁴ Ibid, side 7

⁹⁵ Ibid, side 76

⁹⁶ Jeffrey Sconce, ”Irony, nihilism and the new American ’smart’ film”, i *Screen*, nr 4, 2002, side 352

⁹⁷ James MacDowell, ”Notes on Quirky”, i *Movie: A Journal of Film Criticism*, nr 1, 2010, side 7

Anderson, Hal Hartley og Terry Zwigoff skriver MacDowell: "All these directors seem to me to be firmly tied to the quirky, a sensibility that has a much more complicated relationship with 'the trope of irony'⁹⁸ than does the smart, and which comes far closer to expressing precisely those attitudes – 'sincerity', 'positivity', 'passion' – to which the smart is contrasted".⁹⁹ Filmene har et mer kompleks emosjonelt uttrykk enn det Sconce synes å hevde, noe som er en av hovedgrunnene til at jeg mener Sconce og MacDowell sine artikler komplimenterer hverandre så godt. Der Sconce gjerne har det videste perspektivet av de to og fanger likhetstrekkene i filmene spesielt godt når han diskuterer filmenes uttrykk og fortellerteknikk, har MacDowell gjennom begrepet 'quirky' klart å fange filmene bedre på innholdsplanet, på det emosjonelle planet så vel som den sekulære humanismen man finner i så mange av filmene. Som oftest er 'smart' og 'quirky'-filmene noe tvetydige i henhold til hvordan seeren skal respondere til det en ser. Om filmene *About Schmidt* (Alexander Payne, 2002) og *Magnolia* (Paul Thomas Anderson, 1999) skriver MacDowell at "We are thus invited [...] to feel simultaneously distanced from the emotions of characters [...] yet we are also challenged to qualify this sense of distance through the characters' disarming emotional honesty and vulnerability"¹⁰⁰, før han trekker inn en rekke andre filmer det samme kan sies om. Det faktum at en blir presentert med hendelser en ikke helt vet hvordan en skal respondere på er et sentralt trekk ved filmene, fordi vi som seere ofte fungerer nærmest som observatører som får innblikk i livene til personene vi møter. Hvilket inntrykk det måtte gi, blit opp til seeren selv, da vi som regel kun presenteres for hendelser, uten at filmskaperne forteller oss hvordan vi skal føle.

Avslutningsvis er det verdt å påpeke at MacDowell også ser en sammenheng mellom 'quirky' og naivitet. "The language of 'naïveté', 'simplicity', and 'purity' that I feel compelled to employ in describing the visual and musical styles of of the quirky hints that underlying much of the sensibility are the themes of childhood and 'innocence'".¹⁰¹ Barndommen, og en viss nostalgi for en svunnen tid ligger til grunn

⁹⁸ Med referanse til begrepet i Sconces artikkel, side 353

⁹⁹ James MacDowell, "Notes on Quirky", i *Movie: A Journal of Film Criticism*, nr 1, 2010, side 11

¹⁰⁰ Ibid, side 13

¹⁰¹ Ibid, side 9

for mange av historiene som fortelles. Man finner ofte godt voksne karakterer som oppfører seg som barn.¹⁰² ”Along similar lines, it is quite often revealed that adult characters are still plagued by some form of trauma they experienced as children, which occasionally seems to have left them with a degree of emotional immaturity”.¹⁰³ Med andre ord, kan denne tilknytningen til barndom på overflaten danne grunnlaget for morsomme øyeblikk, men samtidig skjuler det seg ofte et større alvor når en graver litt dypere. Eksempler han trekker frem er *The Science of Sleep* (Michel Gondry, 2006) – hvor den nesten 30 år gamle hovedpersonens oppførsel minner mest om den til et lite barn – og *The Life Aquatic With Steve Zissou* (Wes Anderson, 2004), hvor hovedpersonen nostalgisk tenker tilbake på barndommen, og innrømmer at elleve og et halvt var hans favorittalder.¹⁰⁴ I tillegg trekker MacDowell frem det faktum at flere av filmskaperne han diskuterer har filmatisert barnebøker: Wes Anderson regisserte *Fantastic Mr. Fox* (2009), og Spike Jonze laget *Where the Wild Things Are* (2009), basert på romaner av henholdsvis Roald Dahl og Maurice Sendak.

Filmene som er diskutert her – både ’smart’ og ’quirky’-filmer – er i hovedsak laget av uavhengige aktører. Det er sjeldent de store studioene i Hollywood er involvert, men til tider distribuerer de filmene. *Fantastic Mr. Fox* ble distribuert av 20th Century Fox, mens Warner Brothers distribuerte *Where the Wild Things Are*. Litt mer ambisiøse har Universal vært på denne fronten, da de i 2010 både produserte og distribuerte *Scott Pilgrim vs. the World* (Edgar Wright). Med et budsjett på 60 millioner amerikanske dollar var dette en sjeldent påkostet ’smart’ film, hvor ’quirky’-sensibiliteten nærmest er til å ta og føle på. Også her står barndommen sentralt, da filmen visuelle uttrykk stadig referer til eldre tv-spill fra regissør Wrights yngre dager. Til og med Universals logo presenteres i åpningen med alt for få piksler, og musikken spilles som om det var et musikalsk tema i et gammelt Nintendo-spill. *Scott Pilgrim vs. the World* var i så måte en unormalt stor satsing på denne type film, et forsøk på å få det noe alternative til å fenge det store flertallet. Selv med massiv markedsføring, ble filmen ingen stor kassasuksess. For ’smart’ for de store massene?

¹⁰² Ibid

¹⁰³ Ibid

¹⁰⁴ Ibid

2.8 Tilbaketrukket maskulinitet

Fra nyere internasjonal film beveger vi oss over til nyere norsk film. I en artikkel skrevet for *Morgenbladet*, skriver Aksel Kielland at norsk film, ”befolket av ”vanlige mennesker” [...] er de elskelige tapernes domene”¹⁰⁵. Med vanlige mennesker kan en anta at han refererer til blant annet de karakterer vi møter i Hamer sine filmer. De er gjerne noe karikerte, men de er samtidig gjenkjennelige, ”vanlige” mennesker. ’De elskelige taperne’ er ofte også outsiders, akkurat som protagonistene i filmene til Bent Hamer, selv om hans karakterer ofte er gamle menn, og kan beskrives som noe *tafatte*. Etter en visning av Hans Petter Molands *En ganske snill mann* (Moland, 2010) på *Jameson Dublin International Film Festival*, ble den anmeldt på filmbloggen *The Playlist*. Om Stellan Skarsgårds rolletolkning skrives det at han klarer å løfte ”what could easily be pretty standard, laconic Scandinavian fare into something more complex, and wringing genuine laughs of out of pretty bleak circumstances”¹⁰⁶. Filmen beskrives som veldig skandinavisk delvis grunnet hovedpersonen. Kiang fortsetter:

That the film becomes a character study of any depth at all is amazing since our hero, for the most part, is buoyed along by forces he cannot control or even influence, who reacts rather than acts and who finds himself constantly imposed upon to please the frequently misguided whims and desires of others. In short, for a protagonist, he doesn't *protag* a whole lot.¹⁰⁷

Formuleringen ”he doesn't *protag* a whole lot” er i denne sammenheng interessant. Denne form for hovedkarakter som Kiang beskriver som et skandinavisk fenomen, representerer et alternativ til den klassiske, handlende filmhelten: den noe tafatte mannen som reagerer heller enn å handle. Tonje Skar Reiersen har skrevet om hovedpersonene i nettopp Hans Petter Moland sine filmer. Hun har tatt tak i begrepet tafatt, som ofte er benyttet for å beskrive de mannlige protagonistene i norske

¹⁰⁵ Aksel Kielland, ”Det norske hus 2.0”, i *Morgenbladet*, 29 mai, 2009

¹⁰⁶ Jessica Kiang, ”JDIFF ’11 Review Roundup: ’Julia’s Eyes’, ’A Somewhat Gentle Man’ ”, Fra internettbloggen *The Playlist*, 8 mars, 2011

¹⁰⁷ Ibid

filmer¹⁰⁸, og har på bakgrunn av dette lansert begrepet ”tilbaketrukket maskulinitet”. Om begrepet skriver Ove Solum at ”Det er snakk om mannlige fiktive skikkelser som ikke arbeider for å oppfylle tradisjonelle maskulinitetsidealer”¹⁰⁹. Det handler om mennesker som frivillig har trukket seg tilbake fra samfunnet. Reiersen skriver at tilbaketrukket maskulinitet ”handler om mannlige karakterer som har trukket seg tilbake fra *forventninger, krav og ritualer knyttet til hegemonisk maskulinitet*”.¹¹⁰ De har med andre ord valgt å ”trekke seg vekk fra det dominerende maskulinitetshierarkiet”,¹¹¹ fordi ”de søker en tilværelse hvor de kan leve sitt liv som menn fristilt fra den hegemoniske maskulinitetsnormen”.¹¹²

Reiersen beskriver denne mannlige skikkelsen som ”svært tilstedeværende i norsk samtidskultur”.¹¹³ I tillegg til filmene til Hans Petter Moland, trekker hun frem filmer som *Reprise* (Joachim Trier, 2006), *Den brysomme mannen* (Jens Lien, 2006), *Detektor* (Pål Jackman, 2000), samt filmene til regissører som Pål Sletaune og Bent Hamer. Også i norsk samtidslitteratur finner man denne type mannlige karakterer, hos forfattere som Dag Solstad, Erlend Loe, Carl Frode Tiller og Jonny Halberg.¹¹⁴ Begrepet kan være dekkende for å beskrive karakterer innen den såkalte skittenrealismen. ”Retningen er blitt beskrevet som en tendens til å fortelle historien til mennesker som ikke helt har fått det til, om underprivilegerte som strever med å fylle en forholdsvis fattig tilværelse [...] Minimalistiske trekk går igjen i denne type litteratur, knapp og direkte i stilen og med vekt på å beskrive omgivelser og handlinger”¹¹⁵, skriver Ove Solum om retningen. Charles Bukowski regnes som en av

¹⁰⁸ Tonje Skar Reiersen, *Tilbaketrukket maskulinitet. Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*, 2008, side 1

¹⁰⁹ Ove Solum, i ”Skitten realisme og svart humor – Budbringeren”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 203

¹¹⁰ Tonje Skar Reiersen, *Tilbaketrukket maskulinitet. Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*, 2008, side 2

¹¹¹ *Ibid*, side 16

¹¹² *Ibid*, side 84

¹¹³ *Ibid*, side 28

¹¹⁴ *Ibid*, side 2-3

¹¹⁵ Ove Solum, i ”Skitten realisme og svart humor – Budbringeren”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 197

de internasjonale pionerene for skittenrealismen, som vokste frem i USA på 1980-tallet. Et tiår senere begynte skittenrealismen å sette sitt preg på norsk litteratur. I Norge er nevnte forfattere som Carl Frode Tiller og Jonny Halberg, samt Levi Henriksen, blant de sentrale forfatterne innen tradisjonen. Bøker av Bukowski og Henriksen danner grunnlaget for Bent Hamers to litterære adaptasjoner.

2.9 Konklusjon

Diskusjonen i dette kapittelet spenner seg over et vidt område. Fra auteurteorien til kunstfilmen, fra kjennetegn ved nyere, uavhengig amerikansk film til mannlige karakterer i norsk film. Da disse temaene kan virke urelaterte, kan en gjerne spørre seg hvorfor de her diskuteres samlet, og hvorfor disse emnene er valgt til å danne et teoretisk grunnlag for en diskusjon om Bent Hamer sine filmer.

Om en ser på dagens filmproduksjon samlet, vil jeg påstå det er vanskelig å peke på hva som er den dominerende motvekten til den klassisk, fortellende filmen, både slik den fortsatt lages i USA, samt andre nasjoners utgaver av samme form for kommersiell underholdning. Alternativene er der som aldri før, men en samlebetegnelse for dem – en bås man kan sette disse filmene i – er vanskeligere å finne. Termen 'kunstfilm' er ikke helt dekkende for mye av dagens ikke-kommersielle film. En grunn kan gjerne være at de store internasjonale auteururer – som for eksempel Ingmar Bergman, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni og Jean-Luc Godard – ikke lenger er dominerende blant de alternative filmskaperne. Noen vil gjerne si at filmskaperne som Pedro Almodovar, Michael Haneke, Hirokazu Koreeda og muligens også Lars Von Trier har tatt over stafettpinnen. Om kunstfilmen ikke er den dominerende motvekten til den klassiske filmen i dag, er den erstattet med en type film som er vanskeligere å plassere. En slags hybridfilm som har hentet inspirasjon både i fortid og i nåtid, fra flere filmnasjoner.

Jeg ser artiklene av Jeffrey Sconce og James MacDowell som forsøk på å definere nettopp en slik nyere type alternativ film som har oppstått. Siden filmene de to forfatterne omtaler også er laget i samme land som sin kommersielle motpart, og

ofte har store og halvstore stjerner på rollelistene, kommer det tydelig frem hvordan de skiller seg fra normen. Selv om hovedrollen i både *Bruce Almighty* (Tom Shadyac, 2003) og *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) spilles av Jim Carrey, og filmene kom ut med mindre enn ett års mellomrom, er det ingen tvil om at sistnevnte film er en mer utfordrende og formmessig leken film enn førstnevnte. Den ene filmen er bred og kommersiell, mens den andre er smalere, 'smart' og quirky. Det er heller ikke til å skyve under teppet at amerikansk film er dominerende i hele den vestlige verden, selv når den ikke er av den mest kommersielle arten. Dermed er det en type film vi er godt kjent med også her i Europa, og jeg vil da påstå at den inspirerer – både bevisst og ubevisst – europeiske filmskapere. Artiklene til Sconce og MacDowell kan dermed ha vel så stor verdi om de ses i en internasjonal sammenheng, noe jeg håper vil bli tydelig ved å legge dem til grunn for en diskusjon om Bent Hamer sine filmer.

Et bredt teoretisk spekter gir flere måter å lese filmene på. Er det slik at dette teoretiske grunnlaget peker mot en type film hvor historiene blir fortalt på en bestemt måte, med gjenkjennelige visuelle trekk og med hovedpersoner som minner om de man møter i andre filmer? Om det er tilfelle, er de i det hele tatt rom for å snakke om auteurer i denne sammenheng? Selvsagt, vil jeg svare. "To be sure, a close reading of the films of Hawks, Ford, and Hitchcock shows them to bear a distinguishing signature, but their films also reveal the "marks" of studio, Hollywood style, and genre"¹¹⁶, skriver Robert C. Allen og Douglas Gomery, med referanse til de klassiske Hollywood auteurene. Deres poeng er at en film kan være flere ting på en gang. En film kan være en kunstfilm, den kan være 'quirky' og 'smart', den kan gjerne også være en genrefilm, samtidig som den også tydelig bærer regissørens signatur. Å bare lete etter signaturen kan fort bli for snevert, og gi lite interessante resultater. Med et bredere spekter – som jeg her mener å ha – kan man grave dypere.

¹¹⁶ Robert C. Allen og Douglas Gomery, *Film history – Theory and Practice*, 1985, side 88

Kapittel 3 – Analyse

Jeg beveger meg nå over fra teoridelen til selve analysene. Det er tre av dem i alt, og de ulike analysene vil ha ulik fokus i håp om at de samlet gir oss et omfattende bilde av Bent Hamer som filmskaper. Ved å ha ulike fokus, unngår jeg å ende opp med tre relativt like analyser, og kan grave litt dypere ved hver enkelt film. Analysen av *En dag til i solen* er i hovedsak en stilanalyse, som ser på filmspråket til Hamer, og vil i den sammenheng knyttes opp mot 'blank style'. Tonebegrepet vil også trekkes inn i diskusjonen ettersom analysen ser på hvordan både bevisste tonebrudd og stilbrudd brukes for å engasjere seeren. I sammenheng med tonebegrepet vil *En dag til i solen* også diskuteres i lys av 'smart films'.

Når jeg så beveger meg over til *Salmer fra kjøkkenet*, er det Hamers fortelleteknikk som står i fokus, først og fremst knyttet opp mot 'art cinema narration'. Også 'quirky' begrepet vil trekkes inn i diskusjonen. Den siste analysen er av *Factotum*. Fordi filmen er basert på en roman av Charles Bukowski – samt utdrag fra tre andre av hans bøker – vil deler av denne analysen se på hvordan Hamer har adaptert kildematerialet. Filmene er tro mot Bukowskis verk, samtidig som den også helt klart føles som en 'Bent Hamer film'. Hvordan har han fått til dette? Videre vil filmens protagonist diskuteres i sammenheng med begrepet 'tilbaketrukket maskulinitet', og jeg vil se på hvordan han også er en ideell hovedkarakter i en 'smart film'.

Hvert analysekapittel innledes med avsnitt som beskriver filmenes handling, og ser kort på deres produksjonshistorikk og mottakelser. I analysene vil også andre verk av Bent Hamer trekkes inn i diskusjonen, både filmene diskutert i andre analysekapittel, og de av Hamers filmer som i denne oppgaven ikke er viet egne analyser. Ved å skape en 'dialog' mellom kapitlene, og se hver enkelt film med hele Hamers filmografi i bakhodet, er målet at analysene samlet vil danne et helhetlig bilde av autoren Bent Hamer.

3.1 *En dag til i solen*

Analysen av *En dag til i solen* er først og fremst en stilanalyse. Artikkelen av Jeffrey Sconce vil være delen av teorikapittelet som i størst grad blir brukt i analysen, spesielt hans begrep 'blank style'. Filmen har én hovedperson, og jeg vil se hvordan Hamer bruker filmspråket til å fortelle en historie med en førstepersonssynsvinkel, i sammenheng med det Bordwell kaller subjektiv realisme. Filmskspråket er med andre ord hovedfokuset, og analysen vil se nærmere på Hamers billedspråk og hans musikkbruk, og hvordan han bruker repetisjon av visuelle motiver og musikalske temaer for å fortelle historien. Filmens tone og tvetydighet vil også bli diskutert, med referanse til Bordwell og MacDowell.

3.1.1 Filmens handling

Tittelen *En dag til i solen* gir ikke bare assosiasjoner til ferie, sommer og fint vær, men også til noe eksotisk. Sammenlignet med andre av Hamers filmer, er det nettopp eksotisk denne filmen er, også fordi handlingen finner sted nordvest i Spania, i en liten kystby. Førstereisegutten Almar (Eric Magnusson) har mistet et gullur han har arvet fra sin bestefar i havet. Han dykker etter det, men uret er ødelagt og må leveres inn til reparasjon. Mens Almar venter på at klokken skal bli reparert reiser hans båt fra ham, og han må bli værende i denne lille byen til han kan få tilbake klokken og finner en ny båt som kan ta han med tilbake til Norge. Almar møter den eldre, australske sjømannen Windy (Nicholas Hope). Windy tar Almar med ut på eventyr. Sammen besøker de den prostituerte Gloria (Pilar Bardem), fyrårsvokteren Molina (Francisco Rabal), sjømannen William (Leif André), samt stjeler eiendeler fra noen som skal vise seg å være hevnlystne kriminelle.

Samtidig møter Almar også Marta (Ingrid Rubio), Molinas barnebarn, og vi blir vitner til forholdet som utvikler seg mellom dem. Windy og Almars – da spesielt Windys – handlinger i tiden som følger tyveriet, får dramatiske konsekvenser mot filmens slutt. Både Molina og Windy selv vil bli banket opp, Marta dør i en ulykke, og Almar, med ferdigreparert klokke, må alene ta fatt på hjemturen.

3.1.2 Produksjon og mottakelse

Med et budsjett på 23, 5 millioner¹¹⁷ – mer en fire ganger så mye som budsjettet til *Eggs*¹¹⁸ – startet innspillingen av Bent Hamers andre spillefilm i midten av mai, 1997, med arbeidstittelen *I skogen står forlisene tett*.¹¹⁹ Flere av filmens scener er basert på historier Hamer selv har hørt sjøfolk fortelle.¹²⁰ Innspillingen fant sted i byene Vigo, Baiona, Pontevedra og Muxia, som ligger ved Cosa del Morte – ”Dødskysten” – i Galicia, nordvest i Spania. ”Vigo er en rufsete, bymessig ansamling av knallstygge steinhus, en by på størrelse med Oslo”¹²¹, skrev journalist Bjørn Bratten om den mest sentrale location i en reportasje laget for VG sommeren 1997, mens han besøkte filminnspillingen. Scenene som utspiller seg ved fyrtårnet som står sentralt i filmen, er spilt inn på øya Cies som ligger ved Vigo. Rollelisten er internasjonal: Pilar Bardem og Francisco Rabal er veteraner fra den spanske filmbransjen, mens Ingrid Rubio på den tiden var en relativ nykommer. Den britiske skuespilleren Nicholas Hope, som fikk sitt internasjonale gjennombrudd med sin debutfilm, den australske *Bad Boy Bubby* (Rolf de Heer, 1993), spiller Windy. Svenske Leif Andréa, som også spilte i *Eggs*, har en liten rolle, mens hovedrollen spilles av norske Eric Magnusson. *En dag til i solen* var hans første film. *Eggs*-fotograf Erik Poppe er her byttet ut med Philip Øgaard, men med seg fra *Eggs*-teamet har Bent Hamer produsent Finn Gjerdrum, den islandske klipperen Skafti Gudmundsson, samt den svenske gruppen Fläskkvartetten, her kreditert med sitt engelske navn The Flesh Quartet, som står for musikken.

”Bent Hamers nye, *En dag til i solen*, får høystemt ros i Aftenposten og Bergens Tidende, mens VG er mer skuffet”¹²², skrev Lars Ditlev Hansen for Aftenposten etter filmens premiere. Mottakelsen var variert, men var først og fremst positiv. ”Vi fikk faktisk gode kritikker, men de fleste forventet vel at jeg skulle

¹¹⁷ Osman Kibar, ”Sjømann ved verdens ende”, i *Arbeiderbladet*, 30 april, 1997

¹¹⁸ Kjersti Mjør, ”Eggs-regissøren klar med nummer to”, i *Bergens Tidene*, 6 mars, 1998

¹¹⁹ Osman Kibar, ”Sjømann ved verdens ende”, i *Arbeiderbladet*, 30 april, 1997

¹²⁰ Sølve Skagen, ”Absurditeter”, intervju med Bent Hamer, i *Rushprint*, nr 5, 2010, side 35

¹²¹ Bjørn Bratten, ”Magisk kjærlighet på liv og død”, *VG*, 9 juni, 1997

¹²² Lars Ditlev Hansen, ”Mest ros for Hamers nye film”, i *Aftenposten*, 6 mars 1998

komme med en *Eggs 2*¹²³, har Bent Hamer sagt i etterkant. En av kritikerne som gjerne forventet *Eggs 2* var Aftenpostens Per Haddal, som skrev: ”Ikke *Eggs 2*, men en stillferdig og underholdende åpning av Bent Hamers lukkede og særpregede univers”.¹²⁴ For Dagbladet skrev Liv Jørgensen:

Egentlig er det mange historier i *En dag til i solen*. De veves sammen til et univers henlagt til en liten, spansk havneby. Resultatet er en god kinoopplevelse, en både underfundig, pussig, og lett melankolsk film [...] Hamers sans for absurditeter vises hele veien, i observasjonene av de to urmakerne, en uvanlig ”gledespike” og en egenartet bareier – i det hele tatt en detaljrik film med behagelig rytme og tempo¹²⁵

Knut Holt i Fædrelandsvennen beskrev filmen slik: ”Humor av den skjeive, pussige typen, humor som tilkjennegis gjennom rolige observasjoner, eller ved å vise pussige sammentreff og rare tildragelser, aldri er det snakk om noen gapskratthumor”¹²⁶. Begge kritikerne endte opp med å gi filmen terningkast fire. Langt mindre positive var kritikerne på vestlandet. Filmen måtte nøye seg med terningkast to i Rogalands Avis, hvor kritiker Ole S. Nerheim skrev: ”Den er en gedigen nedtur etter Bent Hammers[sic] første spillefilm *Eggs* [...] Filmen er ingen thriller, ingen kjærlighetsfilm, ingen krim, ingen action, ingen spenningsfilm. Den er derimot en film som ikke burde eksistere, men som har blitt til fordi Bent Hammer både har skrevet og regissert filmen”¹²⁷. Stavanger Aftenblads Arild Abrahamsen var heller ikke særlig positiv: ”Da jeg hadde sett *Eggs* i Cannes, lot jeg være å gå på pressekonferansen i redsel for at regissør Bent Hamer skulle si noe dumt og ødelegge hele filmen. Nå har han gjort noe dumt i stedet [...] Uansett hva grunnene må være for å iverksette denne merkelig bortkasta filmen, så er det uinteressant å se en melankolsk guttunge i lysløypa mellom den vakre kvinnen, den gamle mannen i fyrtårnet, den eksentriske fremmede, den fargerike horen, den stillferdige baren. Handlingen følger et pinlig mønster som på metronom-slag, og det er umulig å finne

¹²³ Sølve Skagen, ”Absurditeter”, intervju med Bent Hamer, i *Rushprint*, nr 5, 2010, side 35

¹²⁴ Per Haddal, ”Hamer holder kvaliteten”, i *Aftenposten*, 6 mars, 1998

¹²⁵ Liv Jørgensen, ”To sjømenn på eventyr”, i *Dagbladet*, 6 mars, 1998

¹²⁶ Knut Holt, ”Poetisk ventetid i Spanie”, i *Fædrelandsvennen*, 6 mars, 1998

¹²⁷ Ole S. Nerheim, ”Ingen plass i solen”, i *Rogalands Avis*, 6 mars, 1998

ut hvorfor”.¹²⁸ En del gode kritikker til tross, publikum sviktet. ”Vi hadde ventet et høyere tall på *En dag til i solen*. 100 000 burde være realistisk. Hvor er de 40 000 som så *Eggs?*”¹²⁹, spurte produsent Finn Gjerdrum i et intervju med Dagbladet.

3.1.3 Solformørkelse

I åpningsscenen ser vi Almar dykke etter det ødelagte uret, kryssklippet med en solformørkelse, samt et hav av mennesker som strømmer opp mot det som senere skal vise seg å være et fyrtårn, for der å se på denne solformørkelsen. Først et stykke uti filmen forstår vi at solformørkelsen er noe filmen vil komme tilbake til mot slutten, altså at filmen har en sirkelkomposisjon. Sirkelkomposisjon kommer vi til å se igjen i andre av Hamers filmer, men i *En dag til i solen* vil det vise seg at filmens historie faktisk fortelles i et tilbakeblikk, et dramaturgisk grep som er unikt i regissørens filmografi. Ved filmens åpning er Almar allerede på skipet som skal ta han tilbake til Norge, og historien som fortelles er dermed hendelsene slik han husker dem. Ved at han gjenforteller hendelsesforløpet, får filmens tittel en ny dimensjon. Under solformørkelsen tilbringer Almar på sett og vis en dag til i solen før han tar fatt på hjemreisen. Først når formørkelsen har funnet sted, begynner tiden å gå igjen. Om uret faktisk ble reparert gjøres aldri helt tydelig. Fordi hendelsene som da har utspilt seg har ført til at Almar har vokst som person, vil han aldri glemme dem. Disse personene han har møtt og sannsynligvis aldri kommer til å møte igjen lever videre i ham, uberørt av tiden.

Bildet av solen er et bilde vi kommer tilbake til i filmen, da det blant annet brukes som en kobling mellom tilsynelatende urelaterte hendelser. En scene tar slutt, og neste scene vil finne sted i en annen del av byen, på et annet tidspunkt. Hvordan kommer vi oss fra et sted til et annet? Hvordan illustrerer Hamer at tiden går? Bildet av solen er et grep han tar i bruk. Solen er sirkulær, akkurat som klokken til Almar og som urene som henger på veggen hos urmakerne. Sirkelformer går igjen i billedspråket. Almars blikk festes til en globus han ser i et vindu; Molinas fyrtårn

¹²⁸ Arild Abrahamsen, ”Verdens lengste soldag”, i *Stavanger Aftenblad*, 6 mars, 1998

¹²⁹ Trygve Aas Olsen, ”Gå og se filmen vår, for svarte...”, i *Dagbladet*, 12 mars, 1998

befinner seg på et sirkulært platå som blant annet filmes ovenfra i en scene hvor lagte steiner danner en halvsirkel; Almar og Marta går ned sirkelformede trapper for å komme til kjelleren i fyrtårnet, og opp sirkelformede trapper for å komme til toppen av fyrtårnet; i sex-scenen mellom Almar og Marta, hvor de begge har på noen sirkelformede briller og som finner sted i toppen av fyrtårnet med lyset skrudd av, er det hele filmet gjennom sirkulære glass. Disse sirkulære formene som går igjen blir koblet opp mot bildet av solen, både før, under og etter formørkelsen. Dette ikke bare på grunn av at filmen begynner og slutter med en solformørkelse og at filmen har en sirkelkomposisjon, men også fordi Hamer bruker solen som en koblingsenhet mellom urelaterte scener. Med dette minner han oss til stadighet om bildet, samtidig som vi minnes om at Hamer i åpningsscenene kryssklippet mellom solformørkelsen og Almar som dykket etter uret. Dermed bygges det til stadighet opp under tanken om tiden som står stille. Denne repeterende bruken av visuelle motiver, ikke bare bilder av solen, men også de andre sirkulære bildene, gir filmen et helhetlig estetisk uttrykk.

3.1.4 Repetisjon

Selv om sirkelformen er noe som preger billedspråket, et motiv som til stadighet repeteres i filmen, bygger filmen på repetisjon av andre slag også. En liten bar, fyrtårnet, og urmakerens verksted er tre lokaler som går igjen, og Hamer repeterer ofte utsnittene når han vender tilbake til en tidligere location. Denne repeterende karakteren filmen har gjør at Hamer også kan spille på våre forventninger, enten for komikk eller dramaturgisk effekt. Første gang Almar besøker baren, bestiller han en øl, og småprater litt med bartenderen. Samtalen foregår stort sett på engelsk, ispedd et par spanske fraser fra bartenderen. Når Almar besøker baren for andre gang er han nok en gang der for å kjøpe en øl. Scenen er filmet fra samme vinkel som forrige gang, og utsnittet er det samme: et totalbilde filmet fra bak bardisken. Dialogen mellom de to er noenlunde den samme som forrige gang, men her prøver Almar seg på noen spanske gloser inni mellom. Ikke bare er dette en fin observasjon av det å være nordmann i utlandet: først når man er trygg på omgivelsene tør man prøve seg på språket, selv om man helt klart kan gjøre seg forstått. Men små komiske øyeblikk inntreffer også på grunn av den klønete kommunikasjonen.

Senere scener som finner sted i baren er for det meste knyttet til samtaler mellom Almar og Windy. Også disse er filmet på repeterende vis, stort sett over skuldrene til karakterene, klippet sammen via vanlig shot/reverse shot redigering. Repetisjon kjennetegner også Hamers spillefilmdebut, *Eggs*, hvor vi gang på gang ser den samme trappen fra samme vinkel, filmet fra underetasjen. Når vi mot filmens slutt for første gang ser trappen filmet fra overetasjen, antar vi automatisk at noe har skjedd. Effekten av dette er at vi som publikummere blir oppmerksomme på filmens repeterende karakter, og at Hamer dermed kan leke med forventningene våre. Når endringen kommer – som når vi ser trappen filmet ovenfra – vet vi at noe har skjedd og blir nysgjerrige på hva det kan være. I nevnte scener hvor Windy og Almar prater brytes det av og til med shot/reverse shot redigeringen. Noen få ganger klippes det til en halvtotal, men også reaksjonsbilder av bartenderen. Det kan virke som om Windy og Almar er de eneste kundene i denne baren, og bartenderen, som for øvrig sitter i rullestol, er ikke den mest serviceinnstilte bartender, som heller vil spise eller spille på pengeautomat enn å servere kundene. Dette skaper i seg selv komikk, spesielt gjennom nevnte reaksjonsbilder, som det i utgangspunktet klippes til når Windy skryter av seg selv. Mot slutten av filmen får de nysgjerrige blikkene fra bartenderen plutselig en dramaturgisk effekt, da et klipp fra bartenderen til en rød varebil som forfølger Almar antyder at bartenderen også er en informant.

Dette er et resultat av at Hamer har lekt med publikums forventninger; det er et eksempel på hva Bordwell kaller 'overt narrational commentary'. Regissøren selv bruker filmspråket til å kommentere historien og gi seeren små hint om at noe er i vente. Det siste nærbildet av bartenderen har liten innvirkning på filmens susjett, men fabelen vi selv skaper forandres noe, da det her er tydelig at bartenderen har gjort noe som vil få dramatiske konsekvenser for filmens hovedpersoner. Hva det faktisk er han har gjort og når han har gjort det får vi aldri vite helt konkret. Et enda tydeligere eksempel på hvordan Hamer leker med forventningene våre får vi via en annen repetisjon. Krysset hvor Almar og Marta først møtes dukker opp tre ganger. Det er et kryss hvor to veier blir til én. Den ene veien går oppover, den andre nedover, og det er dermed dårlig sikt. Første gang de møtes kjører Marta på Almar med mopeden sin, og det blir slått fast at Marta kjører her hver morgen på samme tidspunkt for å levere aviser. Da Almar dukker opp på samme sted en annen morgen, hører han et kjøretøy komme. Han stiller seg midt i veien, lukker øynene, og vi vet at han venter på at

Marta skal komme kjørende. Det er selvsagt ikke Marta som kommer kjørende, men heller et eldre ektepar som stopper bilen og ser forundrende på Almar. Tredje gang Almar vender tilbake til dette krysset ser han Marta komme kjørende. Han ser også den røde varebilen komme fra en annen vei – samme vei Almar gikk på da han ble påkjørt av Marta. Selv om vi ikke får se det, antydes det at det her er Marta som blir påkjørt og at hun ikke overlever. Vi møter henne ikke igjen senere i filmen.

Denne form for repetisjon er knyttet opp til det narrative heller enn det stilistiske. Det er et dramaturgisk virkemiddel med lange tradisjoner og at vi vender tilbake til dette veikrysset akkurat *tre* ganger er heller ikke overraskende. Som det mest brukte av de fire magiske tallene fra eventyr og myter er bruken av tallet et dramaturgisk virkemiddel man ofte støter på. David Bordwell diskuterer ikke bruken av repetisjon som et narrativt kjennetegn i kapittelet om 'art cinema narration', men heller som et trekk ved kunstfilmen som knyttes opp mot subjektivitet. Dette er noe jeg vil komme tilbake til senere i analysen. I denne sammenheng vil jeg likevel hevde at med sin lange tradisjon og røtter helt tilbake til de klassiske mytene, er denne bruk av repetisjon et virkemiddel som er nærmere knyttet den klassisk fortellende filmen enn kunstfilmen.

3.1.5 Bildets tomhet

Scenene som utspiller seg mellom Windy og Almar i baren og som er presentert gjennom konvensjonell shot/reverse shot redigering, er blant filmens unntak. Totalbilder og halvtotaler dominerer. Hamer fanger det han føler er nødvendig, før vi føres over til neste utsnitt, hvor handlingen kan utfolde seg videre. Gjennom repetisjon bringer Hamer oss med jevne mellomrom tilbake til gjenskjennelige utsnitt og settinger vi tidligere har sett. Også i individuelle scener klippes det tidvis tilbake til et utsnitt vi tidligere, i samme scene, har sett. Klipperytmen er langsom, noe som har en naturlig innvirkning på filmens tempo. Hamers stil, knyttet til et manus uten den store narrative fremdriften, resulterer i en historie fortalt i et kontemplativt og behagelig tempo, saktere enn hva vi er vant med fra konvensjonelle narrative filmer. Når scener trenger det benyttes ofte flere kameraoppsett, men resultatet er fortsatt preget av en elegant enkelthet hvor Hamer lar bevegelsen i billedrommet gjøre jobben, fremfor kameraarbeidet selv.

Observerende totalbilder er en gjenganger i *En dag til i solen*, og Hamer iscenesetter i dybden så vel som i bredden, men når det er sagt er han ikke en eksponent for dybdefokus a la Orson Welles, først og fremst grunnet to årsaker. For det første er de ulike settingene ofte noe sparsommelig dekorerte, og interiører kan derfor preges av en tomhet som står i stil med filmens eksteriør. Det er noen unntak, men både urmakerforretningen full av ur, og et rom i fyrtårnet hvis innredning er dominert av tomflasker, gir fortsatt bildene et stilisert, ensformig preg. Det store unntaket er Gloria, den prostituertes værelse, med dets dekadente innredning fullt av speil, gardiner, malerier, en skulptur, et akvarium, et sminkebord og det hele dominert av varme farger. Rommet inneholder så mye at nærbildene av henne er filmet med bakgrunnen klart ute av fokus, noe vi ellers ser lite av i filmen. Delvis fordi nærbilder er relativt lite brukt, men når det er brukt, som i scenene mellom Windy og Almar i baren, har bakgrunnen en tendens til kun delvis å være ute av fokus, som fører til at vi fortsatt kan ense hva som er i bakgrunnen.

Den andre grunnen til at filmen ikke preges av mye bevegelse over flere lag av billedflaten er den åpenbare mangelen på mennesker. I et fåtall scener er statister tatt i bruk og billedrommet fylles av mennesker. Eksempler er åpningen og slutten viet solformørkelsen, koret som synger i kirken og publikum som ser Windy bli karikaturtegnet. Ellers er scenene stort sett blottet for andre enn de få skuespillerne vi ser. Gatene Almar vandrer i er i hovedsak tomme. Baren er aldri besøkt av andre enn Windy og Almar, og når de to drar og synger på karaokebar, synger de for et publikum bestående av to personer, og en får inntrykk av at begge to er ansatte på karaokebaren.

Både den sparsommelige dekoren i filmen samt mangelen på mennesker, setter sitt preg på filmens mise-en-scene. En tomhet dominerer bildene, en tomhet som er med på å skape stemning i filmen. Til tider kan det nærmest føles som vi opplever en spøkelsesby, og tomheten bygger godt opp om inntrykket av at dette er et sted hvor tiden har stått stille. Jeg skrev tidligere at en passende norsk oversettelse for 'blank style', er 'tom stil'. Da en tomhet dominerer bildene i *En dag til i solen*, virker i utgangspunktet termen veldig passende for å beskrive stilen her. Jeffrey Sconce trekker frem Jim Jarmusch sin film *Stranger than Paradise* (1984) som en av de tidlige eksponentene for stilen, og skriver: "Supposedly unable to edit due to lack of funds, Jarmusch presented his story in a series of single-shot scenes, each separated

by a fade to black”.¹³⁰ I Hamers film er det gjerne litt mer variasjon i stilen enn i *Stranger than Paradise*, men den tomme stilens effekt er likevel noe av den samme. Stilen er et redskap til å la seeren observere karakterer leve deres liv. Stilen og susjettet arbeider dermed sammen på en måte som skiller seg fra den klassiske narrative filmen, og fabelen utspiller seg i utgangspunktet ganske tydelig foran øynene våre, da det i hovedsak er små detaljer – som for eksempel nevnte øyeblikk med bartenderen – vi selv må tenke oss frem til. Filmen er veldig konsekvent i sin bruk av førstepersonssynsvinkel, og da den tomme stilen er egnet til observering, er det hovedpersonen Almar vi først og fremst observerer. Hvilke spørsmål vi må svare på selv for å konstruere filmens fabel, er dermed mest knyttet karakterene Almar møter på sin reise. Tomheten i bildene og de sirkulære visuelle motivene vi stadig vender tilbake til gir filmen en drømmeaktig stemning. Det føles som om Almar til tider vandrer gjennom et drømmelandskap heller enn en spansk kystby.

3.1.6 Førstepersonssynsvinkel

Det er Almar som er filmens hovedperson, og historien blir i hovedsak fortalt gjennom hans øyne. Filmen preges dermed av det Bordwell kaller subjektiv realisme. Filmens andre karakterer blir vi presentert for i det Almar møter med dem, og byen lærer vi å kjenne sammen med Almar. Tidlig i filmen får vi et totalbilde av byen, filmet fra en høyde om morgenen, men til og med her er Almar til stede. Han befinner seg under billedutsnittet – første natten sin her har han sovet under åpen himmel – og dukker opp i utsnittet i det han våkner. Lokaler og områder blir introdusert via Almars utforsking av dem. ”Subjectivity can [...] justify [...] manipulations of frequency, such as the repetition of images”¹³¹, skriver David Bordwell. Denne type subjektivitet gir filmen et smalt fokus, og Bordwell skriver videre: ”The narrow focus is complemented by psychological depth; the art-film narration is more subjective more often than is classical narration. For this reason, the art film has been a principal

¹³⁰ Jeffrey Sconce, ”Irony, nihilism and the new American ‘smart’ film”, i *Screen*, nr 4, 2002, side 360, fotnote 35 i margen

¹³¹ David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, 1985, side 205

source of experiments in representing psychological activity in the fiction film”¹³². Filmens repeterende form og drømmeaktige stemning diskutert ovenfor kan dermed begrunnes med subjektiviteten; *En dag til i solen* handler om Almar og fortelles fra hans synsvinkel.

Ifølge Sconce handler mange ’smart’ filmer om fremmedgjøring, og den observerende, tomme stilen blir for han dermed et ideelt virkemiddel for å fange disse fremmedgjorte karakterers opplevelser. Da *En dag til i solen* har en klar og tydelig hovedperson vi følger, virker regigrepet spesielt passende her. Jeg vil ikke hevde at filmen i hovedsak handler om fremmedgjøring, ettersom slike historier som oftest omhandler karakterer i sitt eget miljø. Almar er ikke hjemme. Han er i et ukjent land, i en ukjent by, og blir her kjent med nye mennesker. Hans historie blir delvis en historie om å finne sin plass i verden, og den har flere fellestrekk med en oppvekstskildring: en gutt som blir en mann. Dette er historien om en førstereisegutt som finner seg selv.

Selv om Hamer i hovedsak er veldig konsekvent ved å holde seg til førstepersonssynspunktet, gjør han noen unntak. Tidlig i filmen passerer Almar bunnen av en uidentifisert konstruksjon på kaien. Kameraet holdes på denne konstruksjonen en god stund etter at Almar har passert, lenge nok til at vi ser en skikkelse klatre ned fra denne konstruksjonen. Karakteren vil vise seg å være Windy, og der Almar har en tendens til å dukke opp i bildet fra under utsnittet, komme Windy ned fra toppen av utsnittet. Det er først i neste scene at vi skal få vårt første virkelige møte med Windy, denne gang sett gjennom Almars øyne, da Windy blir tegnet av en karikaturtegner.

Også i andre deler av filmen bryter Hamer med førstepersonssynsvinkelen, og da er det nok en gang Windy kameraet fester seg ved. Idet Almar og Marta tar turen ned i kjelleren til fyrtårnet, kryssklippes det med en scene hvor Windy og Molina danser og drikker i etasjen over. Når Windy tar Almar med for å besøke den prostituerte Gloria, ser vi Windy spasere alene rundt i lokalet, mens han stjeler sigarer. I tillegg til at dette ikke ses gjennom Almars øyne, er det et eksempel på hvordan en karakters handlinger er med på å karakterisere vedkommende for

¹³² Ibid

publikum. Windy liker å stjele, og det er denne egenskapen hans som til syvende og sist vil få konsekvenser ved filmens slutt. Her har vi altså en tilsynelatende liten detalj som viser seg å ikke bare si noe om en av filmens karakterer, men detaljen har også en dramaturgisk virkning. Den er et frampek.

Dette er et trekk valgt for å forberede seeren på hva som kommer til å komme og hvor viktig rolle Windy kommer til å spille mot filmens slutt. Når slutten nærmer seg får vi et av filmens mest markante stilbrudd. Etter å ha blitt konfrontert med en forslått Molina, bestemmer Windy seg for å hevne seg, selv om det er ham selv og Almar som er skyld i at Molina har blitt forslått. Almar har tidligere vært med Marta i en lokal kirke hvor hun synger i kor, og Almar har sagt han skal komme å høre på henne. Disse to sekvensene – Almars besøk i kirken, og Windys noe tafatte forøk på en hevnaksjon – klippes sammen. Stykket koret synger, ”Agnus dei” av Samuel Barber, blir musikken som spilles mens Windy prøver å brenne ned lagerbygningen til de anonyme skurkene. ”Agnus dei” signaliserer tragedie, og selv om Windy ikke gjennomfører det han kom for å gjøre (han mangler lighter til å brenne lagerbygningen ned) vil besøket hans få tragiske konsekvenser. Scenen er nær identisk den Bordwell bruker for å beskrive hva han mener med ’overt narrational commentary’. Her er det filmskaperen selv som kommer frem og kommenterer handlingen. Et musikalsk stykke med mindre tragiske konnotasjoner ville ikke hatt samme virkning. Sekvensen kunne fortsatt ha fungert som en helhet, men Hamer hadde ikke oppnådd samme effekt. Ved at han gir oss ekstra informasjon gjennom et stilbrudd, fornemmer vi at en tragedie nærmer seg.

Etter dette vender vi mer konsekvent tilbake til Almars synsvinkel, før det i sluttminuttene nok en gang kryssklippes mellom ulike sekvenser. Denne gang minner de mest om filmens åpning: Almar på skipet som denne gang skal bringe han tilbake til Norge; solformørkelsen som denne gang tar slutt; samt bilder av en oppbanket Windy og en ensom Molina som må leve videre uten barnebarnet Marta.

3.1.7 Musikk

Musikkbruken i *En dag til i solen* er sentral for stemningen i filmen, og her er nok en gang repetisjon noe som går igjen. Som i andre Bent Hamer filmer er musikk et

sparsommelig brukt virkemiddel. Lange passasjer kan gå i stillhet før et musikktema bryter inn og gir individuelle sekvenser en poetisk effekt, der kombinasjonen av lyd og bilde for et lite øyeblikk danner filmens fokus. Dette er trekk som går igjen i alle av Hamers filmer. Små, beskjedne temaer dominerer. Musikken i de øyeblikk den brukes er ikke der for først å fremst å manipulere frem følelser i seeren, men fungerer heller som et ekstra lag i det filmatiske uttrykket. Det blir ofte sagt om slik musikkbruk som er stemningsbetont heller enn direkte knyttet opp mot filmens handling, at den ikke er der for å manipulerer seerens følelser. Men etter hvert som filmen utvikler seg, kommer det frem at musikkbruken i *En dag til i solen* til en viss grad har en manipulativ effekt, og at den i tillegg til å skape stemning også er knyttet opp mot følelser.

Filmmusikken er skrevet av den svenske gruppen Fläskkvartetten, som også skrev musikken til *Eggs*. *En dag til i solen* både innledes og avsluttet med et tema knyttet til solformørkelsen, mens i resten av filmen er det et tema knyttet til Marta som dominerer. Små, isolerte øyeblikk med Almar i fokus, hvor bildene gjør det klart at han tenker på Marta, gir en ekstra dimensjon ved at temaet høres på lydsporet. Repetisjonen av temaet viet Almar og Marta er et hint til seeren om hvor sentralt i historien dette forholdet er. Hva som i utgangspunktet er tilfeldige møter og småmorsomme diskusjoner får en viktig rolle, da Hamer har valgt å poengtere alle deres møter med dette temaet. Dette regigrepet kommer ekstra godt frem i en film som denne, hvor musikken er såpass sparsommelig brukt.

Selv om det er bruken av dette ene musikalske temaet er dominerende, når filmen et punkt hvor Hamer ikke bare introduserer nye musikalske temaer, men også bruker musikken for å gi en mer umiddelbar, dramatisk effekt. På samme måte som repetisjon av visuelle motiv brukes til å leke med forventningene til seeren, gir repetisjonen i musikkbruken oss visse holdepunkter. Det er mest knyttet opp mot stemningen i filmen, og mer eksplisitt mot forholdet mellom Marta og Almar, og når det brytes er det et signal om at endringer er på vei. I et av de siste møtene mellom Marta og Almar, ber Marta ham synge en sang på norsk. ”Blåmann, blåmann bukken min” er sangen han velger å synge noen strofer fra, og idet scenen er over klippes det til et stemningsbilde av havet og Martas moped utenfor fyrtårnet ved nattetid, mens en instrumental versjon av samme sang spilles. Gitt scenen som nettopp har funnet sted er også dette musikalske temaet knyttet opp mot forholdet mellom Marta og

Almar, og det leder oss frem til starten på sex-scenen, der musikken glir over til det mer gjenkjennelige temaet. Annen musikk som introduseres har annen effekt. Den allerede nevnte bruken av "Agnus dei" har tragiske konnotasjoner, og siste gang vi hører stykket er siste gang vi ser Marta. Hennes musikalske tema glir over i "Agnus dei", og antyder dermed, sammen med den visuelle repetisjonen allerede diskutert, at hun dør i ulykken. Kort tid etter, da Almar blir forfulgt av den røde varebilen, hører vi mer konvensjonell spenningsmusikk på lydsporet.

3.1.8 Tone

Når disse nye musikalske temaene introduseres, ulike de som ellers dominerer i filmen, føles det som et bevisst stilbrudd. Det er flere stilbrudd i filmen, og de fleste finner sted i den tredje akten. Den tredje akten begynner etter et voldtektsforsøk av Almar, da Almar i ettertid er fast bestemt på å komme seg hjem til Norge igjen så fort som mulig. Den allerede nevnte kryssklippingen mellom Almar i kirken og Windy på hevtokt er det første stilbrudd som virkelig skiller seg ut, men andre scener følger: Almar på flukt er nevnt, og en kort drømmesekvens virker også overraskende. Disse overraskelsene, eller disse stilbruddene, er overraskende først og fremst fordi filmens tone setter sitt preg også på seeren. Filmens tone fungerer som en pekepinn til seeren på hva slags film det faktisk er en ser, og i en forlengelse av dette blir det sådd en forventning om hva som kan komme til å hende i filmen. Siden filmene til Hamer i utgangspunktet er preget av en lun og varm stemning, har de en tone som gjør at vi ikke forventer at noe spesielt ubehagelig skal hende, og heller ingenting skummelt.

I *O'Horten* befinner hovedpersonen Odd Horten (Bård Owe) seg, etter å krøpet gjennom et vindu i en ukjent leilighet, på soverommet til en liten gutt. Gutten våkner, kjenner igjen uniformen til Horten og er derfor ikke redd, men krever at Horten blir igjen for å holde ham med selskap frem til han sovner. Horten sovner omsider også, og det store spørsmålet her er om guttens foreldre vil oppdage denne fremmede mannen på soverommet. Grunnet tonen i filmen føler vi oss sikre på at Horten ikke blir oppdaget. Scenen har en viss nerve, men tonen i *O'Horten* er annerledes enn tonen i, for eksempel, en serie som *The Office*. Der drives mye av serien av at karakterer havner i pinlige situasjoner og komikken som dermed oppstår. Her, i Hamers univers, har filmene en annerledes tone og filmene er ikke preget av

slike konfrontasjoner. Den er egentlig heller ikke preget av øyeblikk hvor slike konfrontasjoner *kan* oppstå, men effekten av at Horten befinner seg på soverommet er likevel at en begynner å undre. Tonen blir plutselig noe tvetydig og som publikum er det plutselig litt vanskelig å vite hvordan en skal reagere.

Slik tvetydighet er et virkningsfullt regigrep, og er til stede i *En dag til i solen*. Voldtektsforsøket mot Almar er godt eksempel. Almar ligger å halvsover mens William (Leif Andrée) beveger seg sakte mot han. William kler av seg, begynner å onanere, beveger seg enda nærmere Almar som snart våkner og stormer ut. Scenen er til en viss grad ubehagelig, men på grunn av tonen i filmen begynner vi å tvile om dette skal oppleves som ubehagelig. Er dette morsomt? Skal vi egentlig le av dette? Eller er det ment at vi skal føle redsel og ubehag? Musikken er ikke til stede for å fortelle oss noe, som gjør det hele enda mer usikkert. Når det senere kommer frem at William, etter at Almar stormet ut, mest sannsynlig fant seg et nytt offer i Windy, sitter vi nok en gang og lurere på om vi skal le eller ikke. Et slikt øyeblikk er et illustrerende eksempel på hvorfor mange 'smart' filmer har blitt kritisert for å være kyniske. Både en voldtekt og et voldtektsforsøk er alvorlige hendelser, men Hamer bruker her ingen tid på å dvele ved eventuelle konsekvenser, eller å fortelle oss hvor alvorlig situasjonen faktisk er. Slike beslutninger må vi selv ta. Situasjonen presenteres kun for publikum der den tomme stilen gjør sitt observerende arbeid, og mangelen på 'overt narrational commentary' kan gjøre at publikum føler seg utilpass. Det samme kan gjerne sies om Almars besøk på et horehus. Hamer gjør ingenting for å dømme hovedpersonen fordi han besøker en prostituert. Hva vi synes om hans handlinger får være opp til oss selv. Det er tabubelagte temaer som presenteres med det Sconce kaller *dampened affect*, som igjen er et resultat av den tomme stilen. Tvetydighet peker Bordwell på som et sentral trekk i 'Art cinema narration', og James MacDowell trekker frem det samme som et kjennetegn for 'quirky' filmer. Definisjonen av tonebegrepet MacDowell henter fra Douglas Pye påpeker også hvordan seeren må arbeide litt selv for å tolke denne tvetydigheten; man må forstå filmens holdning til materialet og investere litt av seg selv.

Dette tonebruddet kommer samtidig som andre akt avsluttes, og tredje akt vil også bringe de stilbrudd som allerede er diskutert. Samtidig vil også historien i filmen gjøres klarere. Først nå gjøres det helt klart at begynnelsen på et forhold har utviklet seg mellom Almar og Marta, og i forlengelsen av dette at utviklingen av forholdet

deres er den historien filmen først og fremst har fortalt. Det kommer også frem at solformørkelsen vi så i åpningsbildene fortsatt ikke har funnet sted, og vi blir dermed oppmerksomme på filmens sirkelkomposisjon. Filmens fortelles i et tilbakeblikk, slik Almar rekonstruerer den i sitt sinn, mens han er på skipet på vei hjem. Dermed virker førstepersonssynsvinkelen og filmens drømmeaktige stemningen selvsagt. Hamer har tatt oss med på en reise gjennom denne lille byen, og sammen med Almar har vi blitt kjent med et knippe fargerike karakterer, og vært vitne til flere fine øyeblikk, som for Almars del dessverre endte i en tragedie.

3.1.9 Konklusjon

Denne analysen har i hovedsak være rettet mot filmens stil for å gjøre leseren kjent med filmspråket til Bent Hamer. Delen om førstepersonssynsvinkel er nærmere knyttet til det stilistiske kontra den narrative oppbyggingen, som det i den sammenheng kunne vært naturlig å diskutere nærmere. Da uttrykk som 'særegent univers' ofte blir brukt for å beskrive filmene til Hamer, har jeg følt det naturlig å bruke dette kapittelet til å si noe konkret om hvordan dette universet fremstår på film, med tanke på de stilistiske virkemidler regissøren kan ta i bruk. Dermed inneholder kapittelet også et avsnitt om musikkbruk, et trekk som ikke er diskutert nevneverdig i teorikapittelet. Dette fordi musikk er essensielt for å skape stemning, og uten stemningen ville noe av særegenheten kritikere trekker frem, være vanskelig å diskutere.

Kommende analyser vil ha andre fokus, og en like omfattende stilanalyse av *Salmer fra kjøkkenet* og *Factotum* er dermed utelatt i denne oppgaven. Stil vil likevel vil bli diskutert i kortere trekk, først og fremst for å påpeke at filmspråket i *En dag til i solen* ikke er unikt for denne ene av Hamers filmer, men heller er et godt og dekkende eksempel på filmspråket til regissøren Bent Hamer sett i et større perspektiv.

3.2 *Salmer fra kjøkkenet*

I denne analysen er det *Salmer fra kjøkkenet* som vil være i fokus. Analysen vil i hovedsak se på Hamers fortelleteknikk. Hvordan er historien i *Salmer fra kjøkkenet* fortalt? Filmens stil vil også bli omtalt, delvis for å se hvordan den samsvarer med den grundigere stilanalysen gjort av *En dag til i solen*, og jeg vil også se litt på symbolbruken i filmen, kontra andre filmer av Bent Hamer. Fokuset er rettet mot det narrative planet, og hvordan det samsvarer med Bordwells 'Art Cinema Narration' begrep, spesielt i henhold til fokus på karakterer fremfor handling og en nedprioritering av årsak-virkning. Filmen vil også bli diskutert i henhold til MacDowells artikkel om begrepet 'quirky'.

3.2.1 Filmens handling

Handlingen i *Salmer fra kjøkkenet* er lagt til Norge på 1950-tallet, i den fiktive byen Landstad nær grensen til Sverige. Under filmens åpningstitler ser vi en kolonne av biler med eggformede campingvogner på slep som krysser grensen fra Sverige til Norge. De har kommet for å forske på norske ungarers kjøkkenvaner. Blant de svenske observatørene er det Folke Nilsson (Tomas Norström) vi skal bli best kjent med. Forskningsobjektet til Folke er Isak Bjørvik (Joachim Calmeyer), og et av kravene for forskningens validitet er at det ikke skal oppstå verbal kontakt mellom observatøren og den observerte, og at Folke ved ingen tilfeller skal inkluderes i kjøkkenaktivitetene. Disse reglene blir vi forklart tidlig i filmen, og *Salmer fra kjøkkenet* handler først og fremst om hva som skjer når disse reglene brytes. Folke og Isak er begge eldre ungarer, og vennskapet som omsider utvikler seg mellom de to utgjør kjernen i filmen.

Filmens tittel peker mot en film hvor kjøkkenet står sentralt, og en stor del av filmens scener utspiller seg nettopp på Isaks kjøkken. Filmens engelske tittel, *Kitchen Stories*, gjør dette enda klarere, samtidig som den dropper den opprinnelige tittelens noe mystiske og tvetydige dimensjon. Ordet *salmer* har forsvunnet i oversettelsen, et ord hvis mening i denne sammenheng er antydende heller enn å ha en klar mening. Ordets umiddelbare assosiasjon er dets religiøse betydning, dikt eller sanger som omhandler menneskers forhold til Gud. Men filmen har ingen åpenbar kobling til

kristendommen, og salmer må derfor i denne sammenheng ha en mindre bokstavelig betydning. For meg gir ordet assosiasjoner til noe tidløst og noe 'stort' – metaforer og allegorier – altså en film som inneholder mer enn det som ligger på overflaten. Kjøkkenet fungerer i filmen som et bilde på samfunnet. Gunnar Iversen skriver at: "De store spørsmål ble i *Salmer fra kjøkkenet* formidlet gjennom hverdagsmennesker i et lite hverdagsunivers"¹³³. Det er en film som bruker det hverdagslige for å si noe universelt.

3.2.2 Produksjon og mottakelse

Salmer fra kjøkkenet hadde et budsjett på 18,6 millioner kroner¹³⁴, og ble for det meste spilt inn i filmstudioet på Jar. Svenske kjøkkenobservatører drev ikke med feltundersøkelser slik det fremstilles i filmen¹³⁵, men inspirasjonen til *Salmer fra kjøkkenet* er faktisk hentet fra autentisk forskning. "Det er om lag 20 år siden jeg fikk tak i tre såkalte skikk-og-bruk bøker fra 1950-tallet som het *Hemmet och vi* [...] og i et kapittel med tittelen "Husmoren har mange yrker" var det en hel side med grafisk fremstilling av hvordan husmoren beveger seg på kjøkkenet over en lang periode, altså en liten skatt sett med distanserte øyne"¹³⁶, sa Bent Hamer i et intervju han gjorde under promoteringen av filmen. Disse bøkene ble dermed en inspirasjon for filmen, og Hamer fikk også tilgang til autentisk filmmateriale laget av "Hemmens Forsknings Institutt" på 1950-tallet.¹³⁷ Deler av dette materialet er gjenskapt i filmen. Store deler av scenografibudsjettet gikk med på å bygge campingvognene svenskene har med seg. I utgangspunktet skulle filmen åpne med en enda større kolonne med biler, men budsjettet strakk ikke til. "Vår utmerkede scenograf, Billy Johanson, insisterte på at vi ikke kunne samle inn campingvogner fra hele Norden. Det ville bare se ut som et caravan-treff fra Saltfjellet, mente han. For å få fram den insituisjonelle

¹³³ Gunnar Iversen, "Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*", i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 245

¹³⁴ Tommas Torgersen Skretting, "Ungkar og spillefilm", i *Stavanger Aftenblad*, 27 oktober, 2001

¹³⁵ Svein Harald Moe, "Ny film om eldre menn", i *Fædrelandsvennen*, 10 januar, 2003

¹³⁶ Ibid

¹³⁷ Jan Nyberg, "Tre menn og et kjøkken", i *Bergens Tidene*, 11 januar, 2003

tyngden og homogeniteten bak forskningsprosjektet, anbefalte han meg å bygge alle vognene. Og det gjorde vi”¹³⁸, har Bent Hamer sagt. Det opprinnelige ønsket var å ha 18 campingvogner i filmen, men tallet måtte av økonomiske hensyn reduseres til 10.¹³⁹ Volvoene som trekker campingvognene trengte heldigvis ikke å bygges, da de alle ble lånt gjennom en Volvo-klubb. I filmen kjøres bilene av deres egentlige eiere.¹⁴⁰

Manuskriptet er skrevet av Bent Hamer selv. Filmens co-produsent, Jörgen Bergmark, laget tidligere kortfilmen *Happy Hour* (1991) sammen med Bent Hamer. På denne kortfilmen samarbeidet Hamer og Bergmark om både regi, manus, og klipping. På *Salmer fra kjøkkenet* har Bergmark også tittelen ”Manussamarbeid”. Pål Gengenbach har klippet filmen, og dette var det første samarbeidet mellom Gengenbach og Hamer, et samarbeid som har vart helt frem til Hamers siste film, *Hjem til jul* (2010). Philip Øgaard har fotografert *Salmer fra kjøkkenet*. Han fotograferte også *En dag til i solen*, men ingen andre av Bent Hamers filmer.

Etter den noe varierte mottakelsen til *En dag til i solen*, laget Hamer nok en gang en kritikerfavoritt med *Salmer fra kjøkkenet*. Den høstet nærmest utelukkende positive kritikker fra de norske anmelderne. Filmene fikk også filmkritikerprisen ved filmfestivalen i Cannes. ”Underfundig, tørrvittig, skarpsindig, generøs norsk komedie i toppklasse [...] I langfilmopus nummer tre viderefører Hamer sin versjon av det lukkede roms mysterium. Hans figurer er gjerne menn som selvvalgt låser seg inne i ensomheten og helst vil kaste nøkkelen”¹⁴¹, skrev aftenpostens anmelder Per Haddal, og trillet terningkast seks. Mode Steinkjer, anmelder for Dagsavisen, ga terningkast fem, og skrev: ”Med sin nye film *Salmer fra kjøkkenet* viser Bent Hamer igjen en sterk evne til iakttagelse av det normale og hverdagslige [...] Her gjøres publikum selv til observatører, og det er detaljer, blikk og korte raptuser av samtaler og halve

¹³⁸ Kjetil Lismoen, ”Menn uten damer”, i *Rushprint*, nr 6, 2002, side 10-11

¹³⁹ *Nærbilde – Bent Hamer* (Svanhild Sveinsdotter Grov, 2004), Portrett av Hamer produsert av NRK

¹⁴⁰ Ibid

¹⁴¹ Per Haddal, ” Norsk komedie i storform”, i *Aftenposten*, 16 januar, 2003

setninger som gir uttelling og skaper en atmosfære av snikende humor og en tilnærmet fornuft i galskapen”.¹⁴²

3.2.3 Innledningen

Salmer fra kjøkkenet åpner med en infovideo fra HFI, eller Hemmens Forsknings Institutt. Infovideoen i seg selv har ingen narrativ funksjon, men setter an tonen i filmen, samt at den gir seeren litt informasjon om kjøkkenforskningen som står sentralt senere i filmen. Etter 55 sekunder ryker filmen som blir brukt til å spille av infovideoen. ”Jævla svenskedritt”, sier vaktmesterassistenten (Jan Gunnar Røise) som sitter å ser på. Allerede her settes den svensk-norske konflikten som kommer til å stå sentralt i filmen opp. Scenen følges av åpningstitlene, som introduseres over bilder av biler, hver av dem med en campingvogn fra HFI på slep som krysser grensen fra Sverige til Norge. I det grensen krysses, må bilene skifte kjørefelt; på 1950-tallet var det fortsatt venstrekjøring i Sverige, de skiftet først til høyrekjøring i 1967. Dette faktum er også en sentral del brukt for å beskrive forholdet mellom nordmenn og svensker i *Salmer fra kjøkkenet*. Nordmennenes ambivalente forhold til svenskene kommer også frem gjennom samtaler hvor andre verdenskrig er tema. Som et resultat av svenskernes nøytralitet under krigen, møtes de med skepsis blant flere av nordmennene.

Etter åpningstitlene befinner vi oss på et legekontor. Grant (Bjørn Floberg) er på legebesøk, og i dialogen presenteres Isak, og vi får høre han er en einstøing som sjelden kommer seg ut av huset, og en som muligens sliter med helsa. I den påfølgende scenen møter vi filmens andre hovedperson, Folke. Også han blir presentert nærmest i forbifarten. Han er ett ansikt blant flere, og kameraet fokuserer ikke på han mer enn de andre. ”Har du en skiftenøkkel?”, blir han spurt. Som seer, vet man ikke enda at filmens hovedpersoner har blitt introdusert. Alt dette skjer i løpet av filmens første fem minutter, og kort tid senere introduserer de svenske observatørene sitt forskningsprosjekt for de nordmenn som har møtt opp for å høre på. Reglene for forskningen legges frem; regler som kommer til å brytes ettersom filmen utvikler seg,

¹⁴² Mode Steinkjer, ”Vakkert om vennskap”, i *Dagsavisen*, 16 januar, 2003

og det er gjennom brytingen av reglene og påfølgende konsekvenser, at filmen får sine narrative vendepunkter.

Vi er ikke mer enn ti minutter uti filmen nå, men har allerede blitt servert mye informasjon både i forhold til hva svenskene har kommet til Landstad for å gjøre, og litt om forholdet mellom svenskene og nordmennene. Begge disse temaene kommer til å ha både en tematisk og narrativ funksjon i filmen. Kjøkkenforskningen er selve rammeverket for historien, og det er ut fra dette rammeverket historien om Isak og Folke fortelles. Nordmennes syn på svenskene er først og fremst et underliggende tema, men får en narrativ funksjon spesielt knyttet til karakteren Grant og hans følelser overfor vennskapet mellom Isak og Folke, og handlingen disse følelsene driver ham til. Dette trekket kan være interessant å se i lys av Bordwells 'Art cinema narration', hvor praksisen med å tidlig plante narrativ informasjon ikke blir diskutert. Selv vil jeg påstå det er et trekk man ser lite av i kunstfilmen, da det som narrativt grep har et klart slektskap med årsak-virkningsprinsippet.

Informasjon som kommer til å bli viktig for filmens utvikling plantes tidlig for at vi senere skal oppleve effekten av det. Kjøkkenforskningen blir innledningsvis presentert, og kort tid etter vil vi kunne se den i praksis. Det kjølige forholdet mellom nordmenn og svensker tydeliggjøres allerede i de første minuttene, og det kommer, sammen med Grants misunnelse på Isak og Folkes vennskap, til å føre til at Grant prøver å ta livet av Folke. At så mye informasjon legges så tydelig frem allerede i innledningen peker mot en strammere narrativ oppbygging enn det vi i filmen kommer til å få servert. I filmens innledning har også Folke og Isak så vidt blitt introdusert, men at vennskapet som utvikler seg mellom Folke og Isak kommer til å være kjernen i filmen, er ikke klart ennå. Først etter denne innledningen vil Grant kjøre Folke til Isak, og deres forhold kan begynne å utvikle seg. Likevel er mengden informasjon som blir formidlet her i åpningen stor, uvanlig mye sammenlignet med de andre filmene Hamer har laget.

3.2.4 Filmens fremdrift

Etter filmens første ti minutter kommer scenen hvor Folke følger Grant, som viser veien til hvor Isak bor. Grant stopper der veien krysser et jernbanespor. "Han som

bodde på den gården der, han ble drept av toget fordi han hadde stoppa midt på linja. Så her må du være jævli forsiktig”, sier Grant. På grunn av støyen fra traktoren, hører ikke Folke hva som sies. Sekvensen fungerer som et frampek til senere i filmen, men det er ikke Folke selv som kan klandres for at campingvognen hans ender opp på togskekkene, da det er Grant som trekker campingvognen med traktoren mens Folke sover. Slike frampek har filmen flere av. Det mest utpregete har med Isaks helse å gjøre. Tre ganger besøker Grant legen, og under det første og siste av disse legebesøkene er Isaks helse et samtaletema. Ikke bare er legen bekymret for Isaks helse, men klager også på at Isak nekter å komme på kontroll. ”Timen man skal dø er allerede bestemt”, sier Isak, når han siterer sin far. Parallelt med praten om Isaks skrantende helse, får vi også vite at Isak har en hest som er syk. Både Isak og hesten hans dør mot filmens slutt.

Den syke hesten blir vi introdusert til i overgangen fra første til andre akt, som finner sted ganske nøyaktig en tredjedel uti filmen. Innledningen til *Salmer fra kjøkkenet*, som allerede er diskutert, er en del av denne første akten, og de resterende 20 minuttene av den første akten vies til de første møtene mellom Folke og Isak. Her er lite dialog, og de få replikker vi får høre, er ikke dialog mellom Folke og Isak, da stemningen mellom de to er noe amper til å begynne med. Det går en stund før Isak i det hele tatt slipper Folke inn i huset, og når han endelig gjør er det via en gest, ikke ord. Isak terger Folke, blant annet ved å slukke lyset på kjøkkenet. Han gjør det først én gang, og når han slår av lyset for andre gang er Folke forberedt, og har med seg hodelykt. Isak blir irritert, og forlater rommet. Ved en senere anledning lar Isak bevisst vannkranen stå og dryppe mens han forlater rommet, til Folkes irritasjon.

Andre akt varer i drøye førti minutter og her får vi se vennskapet mellom Isak og Folke vokse frem, men også problemene de skaper for seg selv. Denne delen starter også med en gest. Isak er tom for pipetobakk, og Folke kaster sin pakke ned på bordet. Isak ber Folke tre ned fra sin stol, og tilbyr ham en kopp kaffe som takk for tobakken. Dermed er første ord utvekslet mellom de to, og fra nå av vil vi se dem bli kjent først og fremst gjennom samtaler. Deres vennskap er avhengig av at Folke bryter reglene han som forsker må følge, noe som skaper problemer med sjefen hans. Samtidig er Grant misunnelig på Folke, og føler seg oversett av Isak. Andre akt kulminerer med Isaks bursdagsselskap. Grant står på utsiden og ser Isak og Folke feire bursdagen, og i etterkant av feiringen blir Folke og Isak tatt på fersken av Folkes

sjef. Observatører har ikke lov til å prate, spise eller drikke med sine verter. Disse reglene har Folke brutt og han mister dermed jobben sin. Samtidig innrømmer Isak at han har et kikkehull som han har brukt til å spionere på Folke, noe som blir dårlig mottatt av sistnevnte. I tredje og siste akt, som varer i underkant av tjue minutter, prøver hovedpersonene og løse problemene sine, og mot slutten ser alt ut til å gå bra, før det viser seg at Isak har gått bort. En veldig kort epilog, ikke særlig lengre enn infovideoen som åpner filmen, viser at Folke har tatt over Isak sin plass. Han bor nå i huset, og det er nå Folke som får kaffebesøk av Grant.

Selv om *Salmer fra kjøkkenet* er oppdelt i tre akter og tar i bruk velkjente fortellergrep som de nevnte frempek, er det ingen klassisk fortellende film. David Mamet bruker ikke begrepet klassisk fortellende film, men skiller heller mellom ”drama” og ”ikke-drama”. Det er førstnevnte jeg her vil vie litt fokus, slik Mamet definerer det. ”Drama [...] is the quest of the hero to overcome things which prevent him from achieving a specific, acute goal”¹⁴³, skriver David Mamet, og videre stiller han tre spørsmål enhver forfatter bør spørre seg selv når han skriver en scene: ”1) Who wants what? 2) What happens if her [sic] don’t get it? 3) Why now?”.¹⁴⁴ Det er her verdt å nevne at Mamet selv er en filmskaper som lager klassisk fortellende film av en nærmest konservativ art, med egenskrevne manus som kjennetegnes av mye narrativ informasjon, samtidig som han har en evne til å strippe sine historier for alt som kan minne om overflødigheter. I så måte har han veldig lite til felles med Bent Hamer, ettersom Mamet fører publikum gjennom kompliserte historier i et veldig raskt tempo, mens Hamer foretrekker å dra tempoet ned. David Mamets tanker om den dramatiske filmen kan likevel være fruktbart å ha i bakhodet når en ser på den narrative oppbyggingen i *Salmer fra kjøkkenet*.

Jeg har allerede nevnt hvordan vi i filmens åpning blir presentert for det svenske forskningsprosjektet, og i lys av dette er det klart for publikum hva som i utgangspunktet er Folkes mål: han skal studere kjøkkenvanene til Isak. De mer spesifikke reglene for selve forskningen legger også grunnlaget for innholdet i de tidlige observasjons-scenene, fordi det gir Folke visse begrensninger i arbeidet sitt,

¹⁴³ David Chen, ”A letter from David Mamet to the writers of The Unit”. www.slashfilm.com, 23 mars, 2010

¹⁴⁴ Ibid

begrensninger han må leve med samtidig som arbeidet må gjøres. Det er også tydelig fra starten av hvor lite villig Isak er til å bli observert, og denne mangelen på samarbeidsvilje ligger til grunn for oppførselen hans. Sett fra disse synsvinkler er *Salmer fra kjøkkenet* en dramatisk film, samtidig som spørsmålene Mamet stiller kan besvares. Likevel er filmen full av scener som eksisterer uten tydelige narrative funksjoner: Isak som viser frem radiomottaket han har i tennene til Folke; Isak som viser frem et rom han har som er fullt av pepper. Om en ser på *Salmer fra kjøkkenet* som en dramatisk film, må en stille spørsmålet om hvorfor scener som disse er med i filmen. De er gjerne morsomme, men har de noen faktisk funksjon i filmen? De sier noe om karakterene i filmen, samtidig som de fungerer som et ledd i utviklingen av vennskapet mellom de to hovedpersonene. Men i en dramatisk film skal slike scener også bringe selve plottet et skritt videre. Etter at Isak har vist rommet med pepper til Folke, snakker de om den jødiske kjøpmannen som solgte Isaks far all denne pepperen, og da er vi tilbake til krigen. Jøden måtte flykte til Sverige, her er vi tilbake til det svensk-norske forholdet – samt krigen – tematikk som går igjen i filmen. Samtalen har derfor en alvorlig undertone, og en funksjon i filmen, men funksjonen er ikke dramatisk. ”Any time two characters are talking about a third, the scene is a crock of shit”¹⁴⁵, skriver David Mamet. I en klassisk fortellende film stemmer dette gjerne, men kan *Salmer fra kjøkkenet* kalles en klassisk fortellende film?

Selv om slektskapet til den klassisk fortellende filmen er til stede, vil jeg likevel si nei. Det er tydelig at Hamer er mer interessert i karakterene enn utviklingen av selve plottet, og i den grad følger ikke filmen de klassiske narrative prinsipper, og Hamer kan dermed inkludere scener uten den klassiske dramatiske effekten. *Salmer fra kjøkkenet* er ingen mytisk heltereise i Joseph Campbells ånd. Dermed er det også en film uten den store fremdriften, men fortalt i et rolig tempo. ”Deliberate pacing” er et uttrykk engelskspråklige kritikere pleier å bruke om saktegående filmer, og det er passende her, da mangelen på fremdrift er et bevisst kunstnerisk valg. Der filmens informasjonstunge innledning antydte en film med en stram, narrativ oppbygging, blir det etter hvert stadig mer tydelig at filmen har et sterkt karakterfokus, og årsak-virkingsprinsippet nedprioriteres til fordel for karakterene, noe som kjennetegner ’Art cinema narration’.

¹⁴⁵ Ibid

Det faktum at *Salmer fra kjøkkenet* er et karakterdrevet drama kan ikke alene være det som skiller filmen fra den klassisk fortellende filmen. Hva som skiller Hamer sin film fra den klassisk fortellende filmen er heller det faktum Hamer er mer interessert i å observere sine karakterer i deres hverdag fremfor å la deres handlinger og interaksjon med andre karakterer legge grunnlaget for et komplisert handlingsforløp preget av årsak og virkning. Ut av dette, sammen med det rolige tempoet, vokser det frem en episodisk struktur, hvor hva som skjer ”nå” er viktigere enn hva som kommer til å skje.

3.2.5 Observasjon

Det er karakterenes *oppførsel* som blir drivkraften i filmen. Bent Hamer har selv sagt han er mer interessert i karakterer og situasjoner enn selve strukturen når han skriver film. Ikke bare vil han vise, fremfor å si, hvem de er, men han vil gjerne gjøre det gjennom situasjoner hvor de befinner seg alene.¹⁴⁶ Resultatet blir en observerende fortelleteknikk, hvor karakterenes oppførsel på mange måter blir drivkraften i filmen. Å observere kan ta tid, og det allerede diskuterte rolige tempoet og filmens episodiske karakter, er først og fremst et resultat av at Hamer har valgt denne observerende fortellemåten. Den observerende egenskapen til den tomme stilen, hvordan den lar fabelen utspille seg veldig tydelig foran øynene våre, ble diskutert i analysen av *En dag til i stolen*, og stilen møter vi igjen her. Statistiske tablåer kjennes også fra kunstfilmen, og i *Salmer fra kjøkkenet* brukes de passende til å observere de som observerer og blir observert. Der *En dag til i stolen* tok i bruk en førstepersons-synsvinkel, resulterte det i en film som ble preget av hva Bordwell kaller subjektiv realisme. Historien ble fortalt gjennom Almars øyne, og beskrivelser bar preg av det. *Salmer fra kjøkkenet* preges av den andre formen for realisme, objektiv realisme. Filmens fiktive univers beskrives ikke utelukkende fra en av karakterenes synsvinkel, men heller fra et objektivt hold, styrt av filmskaperne.

I *Salmer fra kjøkkenet* er det først og fremst Isak og Folke som observeres. Folke observerer Isak, men det gjør også kameraet, som i tillegg tilbringer litt tid med

¹⁴⁶ *Blått Lerret, O'Horten – Del 1*, Intervju med Bent Hamer, 3 oktober, 2007.

Folke på egenhånd, og øyeblikkene Folke og Isak deler. Gjennom oppførselen deres fremstilles de nærmest som barn – fra de tidlige scener hvor Isak terger Folke til deres umiddelbare reaksjoner når vennskapet blir satt på prøve. Malmberg (Reine Brynolfsson), sjefen til de svenske observatørene, tar rollen som den strenge faren som kjefter på dem når de har gjort noe galt. Malmberg er i så måte det nærmeste filmen kommer en skurk. *Salmer fra kjøkkenet* kan ses på som en kritikk mot denne form for sosiologisk forskning hvor selve reglene forskerne må forholde seg til – deres såkalte objektivitet – er viktigere for Malmberg enn selve forskningsprosessen og resultatene. Denne sneversyntheten fører til at han ikke bare utøver autoritet overfor Folke, men også overfor Isak, i de øyeblikk han mener Isak oppfører seg upassende. Kontrasten til Malmberg er den *egentlige* lederen av forskningsprosjektet, Dr Ljungberg (Leif André), som ser på Folkes forskningsresultater med stor interesse. Det er tydelig at Hamer sympatiserer mer med Ljungberg enn Malmberg. Ljungberg kommer bedre overens med sine ansatte, og han er tydeligvis langt mer åpen for uforutsigbare resultater, selv om Ljungberg bare så vidt møter opp i Landstad, og etter alt å dømme har vært på en flere dager (uker?) lang rangel.

Mens Folke har observert Isak, har Isak selv observert Folke. Resultatene av Isaks observasjon forskrekker Malmberg, mens Ljungberg synes dette er et meget interessant resultat. Gjennom sin kritikk av kjøkkenforskningen problematiserer også filmen dette med å finne mening gjennom observasjon. ”Vi sitter på våre pidestaller og tror vi forstår alt. Hvordan kan man tro man skjønner noe om folk bare ved å observere? Man må jo snakke med hverandre”, sier en av de svenske observatørene i filmen. Er dette et øyeblikk hvor Hamer stiller et spørsmålstegn til sin egen fortelleteknikk? Han vil som sagt vise hvem karakterene er, og han gjør dette med å la kameraet observere karakterene, gjerne når de er alene. Blikk og gester blir viktigere enn ord og handling, og Hamer forteller først og fremst minimalistiske historier hvor meningen vokser ut av de små detaljene. Livene til karakterene i Bent Hamers filmer preges av rutiner, og det er først når disse rutinene brytes, når personenes ensomhet forsvinner, at dybden og poesien som Hamer søker kommer frem, og at vi lærer karakterene å kjenne. Isak er enig i spørsmålene som den svenske observatøren stiller, men ironien er at rett etter at Isak har sagt seg enig ringer telefonen fem ganger. Det betyr at Grant skal komme på besøk, så her er det tydelig at Isak og Grant forstår hverandre uten å utveksle et eneste ord.

På samme måte som den ødelagte klokken fungerte som et symbol i *En dag til i solen*, blir observatørens stol et symbol på menneskelig kontakt i *Salmer fra kjøkkenet*. Når Folke sitter på sin plass i stolen – høyt oppe – er han en passiv observatør, og forholdet mellom ham og Isak er da bortimot ikke-eksisterende. I det Folke beveger seg ned fra høyden, og sitter på samme plan som Isak, utvikler forholdet seg. Også i *Eggs* står symbolbruken sterkt. Tittelen *Eggs* referer ikke bare til eggssamlingen til Konrad, men er også en metafor for livene Far og Moe lever. De lever et veldig beskyttet liv – i et skall – og der Moe bokstavelig talt ødelegger deler av eggssamlingen til Konrad, er resultatet av Konrads besøk hos Far og Moe at det symbolske eggeskallet slår sprekker. *Salmer fra kjøkkenet* har i tillegg til sin symbolbruk også trekk som kan ses som å ha en allegorisk dimensjon. Min lesning av filmen som en allegori for livet under totalitære regimer kan for noen virke litt søkt, men hva filmen gjennom sitt forskningskritiske aspekt sier om umenneskeliggjøringen som oppstår som et resultat av at hver minste bevegelse blir observert, sier den også om det å leve i et overvåkningssamfunn. Nazistenes okkupasjon av Norge under andre verdenskrig blir i filmens sammenheng det totalitære regimet det er naturlig å trekke paralleller til. Filmene er satt i tiåret etter okkupasjonen, historier om Grants opphold på Grini blir fortalt, og nordmennene har en generell skepsis overfor svenskene grunnet deres nøytralitet under krigen. Selv om denne skepsisen ligger til grunn for mye av filmens komikk, er den ikke uten en seriøs dimensjon. Svenskene var bare observatører under krigen, og nå har de nok en gang kommet over grensen for å observere. Folke og Isak overvinnet dette, og øyeblikket da Folke trer ned fra høyden danner i så måte vendepunktet. Fra det punktet er begge likeverdige mennesker, og observatøren ser ikke lenger, bokstavelig talt, ned på den observerte.

3.2.6 Quirky

Sammenhengen MacDowell trekker frem mellom 'quirky' og naivitet og barndom ser en også i *Salmer fra kjøkkenet*. Filmene er satt til samme tiår som Hamer ble født, og inspirasjon til filmene ble delvis hentet fra autentiske skikk-og-bruk bøker fra 1950-tallet. Koblingen til barndom kommer tydelig frem i karakterenes oppførsel, som allerede så vidt er blitt nevnt. Da Folke og Isak begynner å bryte reglene for

forskningsprosjektet er de som barn som har gjort noe galt, og må gjemme seg for den strenge faren, Dr. Malmberg. Også i *Eggs* kan hovedpersonene i noen tilfeller minne om barn. De terger hverandre ved stadig å skifte innstillingene på radioen. Likevel er det her Far som er den av dem som er mest opptatt av at ting skal gjøres skikkelig. Moe liker å spille et spill – et slags ballongspill som minner om bordtennis – og danse i undertøyet etter at han har badet, selv om det alltid resulterer i forkjølelse. Det er Far som da inntar farsrollen, og kjefter på Moe. I *En dag til i solen* klarer Windy flere ganger å dra med Almar på ugagn, og også hovedpersonen i *O'Horten* ender opp med å snike seg inn i en ukjent leilighet, og ender senere i filmen opp som passasjer på en biltur hvor føreren kjører med bind for øynene. Det handler altså ofte om å gjøre noe en ikke har lov til, å bryte regler, og håpe på at en ikke blir oppdaget. Til tider er vi med andre ord vitne til en slags naivisering av virkeligheten. En slik fremstilling trekker MacDowell frem som et kjennetegn for 'quirky'.

'Quirky' handler ikke først og fremst om barndom, men refererer heller til en humoristisk tone, hvor humoren kommer ut av situasjoner som er noe uvanlige. I *Salmer fra kjøkkenet* finner vi en tørrvittig tone, hvor mye av humoren kommer frem i møtet mellom den norske og den svenske kulturen. Ettersom tempoet i filmen er langsomt, kommer mye av komikken frem ved at en sitter og venter på hva som kommer til å skje, og situasjoner får et absurd uttrykk. I *Salmer fra kjøkkenet* oppstår mange små, komiske øyeblikk når Folke observerer Isak, da ingen av dem sier noe til hverandre og Isak har problemer med å skjule sin misnøye med å bli observert. Også scener hvor Folke prøver å få kontakt med Isak før han blir sluppet inn i huset blir morsomme grunnet mangelen på kommunikasjon. Lignende absurde situasjoner finner vi i *En dag til i solen*, når Almar besøker de noe sære urmakerne, og i *Eggs*, når Far prøver å få gjort fra seg på toalettet, men hele tiden blir forstyrret av Moe. Få ord blir sagt, og det er ikke replikkene i seg selv som er morsomme, men heller det uvanlige vi ser foran oss, det vi observerer. Fortellermessige kjennetegn som bruken av repetisjon vet Hamer også å utnytte som komisk effekt. I *Eggs* vender vi stadig tilbake til husets trappeoppgang. Kameraet holdes lenge, og alt vi ser er benene som kommer gående ned trappen, mens vi hører lyder fra radioen. Mangelen på noe som faktisk skjer gir de absurde øyeblikkene en underfundig komisk effekt, og når mer eller mindre samme episode kommer igjen senere, er det repetisjonen som fremkaller latteren. Man venter gjerne på at noe skal skje, uten at den store hendelsen

nødvendigvis kommer. Det er ventingen som blir det morsomme. Av og til kommer humoren frem via en nesten motsatt effekt. Når Folke har fått tilsendt mat fra Sverige, sitter han i campingvognen sin og fråtser mens han hører på musikk. Han koser seg, men et kjapt klipp senere har han blitt dårlig av all maten han har spist. Et slikt øyeblikk blir ekstra morsomt i en film som denne, hvor man stadig venter på hva som skal skje, og blir underholdt av å observere karakterers oppførsel over tid. Når det da skjer veldig fort, i kontrast med tempoet til resten av filmen, blir man tatt litt på sengen, og det humoristiske forsterkes.

3.2.7 Vennskap¹⁴⁷

Om observasjon er ett hovedtema i filmen, er vennskap og meningsfulle mellommenneskelige forhold et annet. Karakterene i Hamers filmer er outsiders, ofte ensomme, og deres historier preges av en eksistensiell søken etter *noe*. I *Salmer fra kjøkkenet* presenteres vi for ”en ensom verden preget av et uutalt savn”¹⁴⁸, skriver Gunnar Iversen. Isak har litt kontakt med noen rundt han, spesielt Grant, men det kan virke som om Isaks hest er den han holder nærmest. Hesten er syk, og det er derfor Isak har sagt ja til å være med i kjøkkenundersøkelsen. Gjennom en misforståelse har Isak forstått det som om han skal få en ny hest om han blir med i undersøkelsen, men det skal vise seg at det ikke er annet enn en dalahest i miniatyr han får. Isaks hest kobles også opp mot omsorg. Når Folke blir syk, er det hesten som får ham frisk. Hestens sykdom er også knyttet opp mot Isaks egen skrantende helse, og når hesten dør, dør også Isak. Selv om Isak får en venn i Folke heller enn en ny hest som et resultat av at han deltar i undersøkelsen, ender filmen med at han dør. Folke tar plassen hans, og dermed kommer det frem at det først og fremst er Folke som er filmens hovedperson. Det er han som ved filmens slutt har kvittet seg med ensomheten, og funnet sin nye plass i verden. Ifølge Jeffrey Sconce preges ’smart’ filmer av en ironisk distanse, men selv om små, absurde øyeblikk kan være latterfremkallende, er det ingen ironi å spore i beskrivelsen av forholdet mellom Folke

¹⁴⁷ Deler av dette avsnittet er en omskriving av et avsnitt hentet fra en tidligere oppgave jeg har skrevet om *Salmer fra kjøkkenet*.

¹⁴⁸ Gunnar Iversen, ”Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 244

og Isak. Det er ektefølt, og ligger tettere opp mot ærligheten og positiviteten MacDowell peker på i sin artikkel.

At Folke skulle ende opp med å ta Isaks plass kommer overraskende på seeren. Som andre av filmens karakterer er han vanskelig å forstå seg på, og hva som skulle være motivasjonen for å plutselig bosette seg i en liten bygd i Norge forblir uvisst. Både Folke og Isak er klassiske kunstfilmprotagonister, etter Bordwells definisjon. Selv om *En dag til i solens* Almar og *Factotums* Hank Chinaski gjerne er enda bedre eksempler på karakterer som glir passivt fra den ene situasjonen til den andre, er passivitet også et kjennetegn for karakterene her. Hvem de er får vi etter hvert en forståelse for, men hvilke mål de har, og motiver for deres handlinger er ofte noe uklare. Et eksempel er allerede nevnt med Folke som flytter inn i Isaks bolig etter sistnevntes død. Grant er også en karakter hvis psykologiske dimensjon kan være vanskelig å forstå. Mordforsøket på Folke er et godt eksempel. Hva er det som får han til å prøve å ta et liv? Ren misunnelse? Skepsisen han har overfor svenskene? Gjerne en kombinasjon, men handlingen er uansett vanskelig å bli klok på. Klokere blir en ikke når han ved filmens slutt har det samme vennskapelige forholdet til Folke som han hadde til Isak. Hva er det som har ført til at han har ombestemt seg? Etter Grant har satt fra seg Folkes campingvogn med en sovende, uvitende Folke på innsiden på togsporet, er det Isak som blir redningen hans. Her kommer nok en gang Isaks passivitet frem. Han verken forteller Folke hva som har hendt, eller konfronterer Grant med handlingene sine. Folke og Isak er mer enn bare passive outsiders. De har, som Tonje Skar Reiersen formulerer det, ”trukket seg vekk fra det dominerende maskulinitetshierarkiet”¹⁴⁹. De lever sine egne liv, på utkanten av samfunnet, og er begge gode eksempler på karakterer som preges av den tilbaketrukne maskuliniteten.

3.2.8 Stil, i henhold til tidligere filmer

”I *Eggs* er det lite musikk, og i *Salmer fra kjøkkenet* er det nennsomt brukt”¹⁵⁰, sier Bent Hamer. Musikken hjelper å skape stemning, og i *Salmer fra kjøkkenet* er

¹⁴⁹ Tonje Skar Reiersen, *Tilbaketrukket maskulinitet. Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*, 2008, side 20

¹⁵⁰ Jon Inge Faldalen, ”Blant lokførere og lojale kelnerer”, i *Rushprint*, nr 6, 2007, side 19

musikken ofte koblet opp mot den nevnte menneskeligheten, samt omsorg og følelser for andre. Et eksempel er når Grant kikker gjennom vinduet til Isak, misunnelig på vennskapet som har oppstått mellom Isak og Folke, eller når Folke har sovnet i observasjonsstolen sin og Isak legger et pledd over han. Ellers brukes det noe tidsriktig musikk fra perioden historien finner sted. ”Femtitalismusikken i filmen er også med på å få frem epokens særegne uttrykk. Vi bruker flere temaer av den svenske pianisten Jan Johansson”¹⁵¹, sier Bent Hamer, som også trekker frem sangen ”Flickorna i Småland”, av Delta Rythm Boys, som går igjen i filmen. Den sparsommelige bruken av musikk bidrar til filmens minimalistiske preg. Tempoet og klipperytmen er rolig. Det rolige tempoet er en konsekvens av et manuskript uten den store narrative fremdriften.

Filmens stilistiske uttrykk er gjenkjennelig fra tidligere Bent Hamer filmer. Fordi kjøkkenobservasjon er temaet i filmen, utspiller mange av scenene seg på Isaks kjøkken. Også *Eggs* bar preg av at handlingen først og fremst fant sted på ett og samme sted. Der var det huset til karakterene Far og Moe, og deres kjøkken, stue, toalett og trappeoppgang vi stadig vendte tilbake til. Der billedspråket i *Eggs* var delvis preget av at ulike rom, spesielt trappeoppgangen og toalettet, ble filmet med det samme utsnittet gang på gang, er det her mer variasjon i hvordan kjøkkenet til Isak blir filmet. Likevel inneholder kjøkkenet stort sett alltid den samme billedinformasjon, og fotograf Philip Øgaard har sagt han tidvis ble ”litt matt av gjentakelsens tyrann”¹⁵². En av de store utfordringene var nettopp å klare å filme mer eller mindre det samme bilde, uten for mange gjentakelser. For Hamer var det også viktig ”å gjøre skildringen av dette samspillet inne på kjøkkenet så organisk så mulig uten å ty til ”påfunn” i valg av kameravinkler. Jeg lærte mye om akkurat dette under innspillingen av *Eggs*”¹⁵³.

I *En filmfotografers hverdag*, en bakomdokumentar til *Salmer fra kjøkkenet* med fokus på fotograf Philip Øgaard, får vi noen interessante innspill rundt utviklingen av filmens form. Øgaard, som også fotograferte *En dag til i solen*, hadde sin egen

¹⁵¹ Kjetil Lismoen, ”Menn uten damer”, i *Rushprint*, nr 6, 2002, side 11

¹⁵² *En filmfotografers hverdag* (Hilde Malme, intet årstall), Bakomdokumentar til *Salmer fra kjøkkenet*

¹⁵³ Kjetil Lismoen, ”Menn uten damer”, i *Rushprint*, nr 6, 2002, side 11

oppfatning av ”Bent Hamer-universet”, og dermed hvordan bildene skulle formes. ”Den verden Bent Hamer vil ha er jo ganske spesiell. Den har liksom sitt eget uttrykk veldig klart, så den er på en måte litt gitt, for det er der han har lyst å være. Så det er om å gjøre å legge seg nært opp til hans univers”¹⁵⁴, sier Øgaard. Etter ganske omfattende samtaler mellom Øgaard og Hamer vokste et mer spesifikt stiluttrykk frem.¹⁵⁵ I bakomfilmen nevnes bruken av dreiebok, men klipp fra innspillingen vitner samtidig om at ting forandres underveis, da både objekter og karakterer flyttes rundt under iscenesettelsen. I et klipp ser vi også prosessen som leder opp til det endelige utsnittet i det en utendørsscene spilles inn: Øgaard setter opp og velger utsnitt, Hamer kikker gjennom kameraet og gjør små justeringer, før han får en siste feedback fra Øgaard. Fotografen selv er også en ivrig tilhenger av totalbildene. Han foretrekker miljø og store flater fremfor nærbilder, og vil vise ”nærkontakt i de store bildene”¹⁵⁶. På dette området er han en god match med Hamer, og ønsket om å la totalbildene tale for seg selv har han fått til i denne filmen.

Som i sine andre filmer, lar Hamer også her kameraet observere, noe som samsvarer godt med filmens tematikk. Det er med andre ord nok en gang Hamers utgave av den tomme stilen vi møter. Kameraet i seg selv er ikke særlig aktivt. Det beveger seg, men det er bevegelsen i selve billedrommet som er det viktige. Her finner man ikke noe bruk av håndholdt kamera, og fast optikk er brukt fremfor zooming. Ifølge Øgaard er det å foretrekke fordi ”det gir mer presisjon”¹⁵⁷. Utendørsscenene er spilt inn på location, mens interiørene er filmet i filmstudioet på Jar, hvor kunstlys i høy grad er tatt i bruk. Der naturlig lys preget store deler av bildene i *En dag til i solen*, preges *Salmer fra kjøkkenet* av en mer spesifikk fargebruk. Her er det grønnfargen som går igjen. Fra de grønne, eggformede campingvognene, til de grønne veggene i Isaks kjøkken og den grønne skjorten han har på seg. Fargebruken skaper et noe monotont, neddempet visuelt uttrykk som går igjen i alle av Hamers filmer.

¹⁵⁴ *En filmfotografers hverdag* (Hilde Malme, intet årstall), Bakomdokumentar til *Salmer fra kjøkkenet*

¹⁵⁵ Ibid

¹⁵⁶ Ibid

¹⁵⁷ Ibid

3.2.9 Avslutningen

I Bent Hamers flettverksfilm *Hjem til jul*, tas vi i sluttøyeblikkene tilbake til rammehistorien som finner sted i Kosovo. *O'Horten* avsluttes med Horten som ankommer Bergen med toget, slik han også gjorde i filmens åpningsscener. I *En dag til i solen* er det solformørkelsen som kobler begynnelsen og slutt sammen. I likhet med en rekke filmskapere før ham, som for eksempel Roman Polanski, er denne formen for sirkelkomposisjon blitt et varemerke hos Hamer. Filmene har en åpen, poetisk avslutning. Isak er død, men Folke har overtatt hans plass og rutiner. Sluttens åpenhet er på denne måten tvetydig. Denne tvetydigheten har tidligere blitt diskutert i henhold til karakterers handlinger, men her møter vi den igjen i filmens avslutning. Hamer forteller på en slik måte at vi selv må tenke over hva vi egentlig ser, for deretter å trekke våre egne konklusjoner.

3.2.10 Konklusjon

Fortellerteknikken i *Salmer fra kjøkkenet* ligger nært opp mot Bordwells 'Art Cinema Narration'. Filmen preges av det Bordwell beskriver som kunstfilmens realisme, her av en objektiv heller enn en subjektiv art. Filmen har et karakterdrevet fokus, men ikke en subjektiv, førstepersonssynsvinkel som i *En dag til i solen*. Her møter vi to hovedpersoner, og vi får et lite innblikk i livene deres. Vi observerer de som observerer og de som blir observert. Tilbaketrasket maskulinitet, et begrep jeg kommer til å se nærmere på i analysen av *Factotum*, kan godt beskrive både Isak og Folke, begge einstøinger som har trukket seg tilbake fra samfunnet. Det er deres problemer, her en mangel på kommunikasjonsevner og meningsfulle mellommenneskelige forhold, som står sentralt i filmen. Filmen er delt opp i tre akter, og gir seeren mye fabelinformasjon bare i løpet av åpningsminuttene, begge trekk man gjerne assosierer mer med den klassisk fortellende filmen, sammen med frampektet som et dramaturgisk virkemiddel. Likevel er det kunstfilmens kjennetegn som kommer tydeligst frem. Det rolige tempoet, filmens karakterdrevne form, tvetydigheten, og karakterenes passivitet er alle trekk fra kunstfilmen. Tilfeldigheter

finner man også. Det er for eksempel rent tilfeldig at Folke ender opp med Isak som forskningsobjekt. Hva ville skjedd om Isak hadde endt opp med en annen observatør?

3.3 *Factotum*

Factotum er basert på Charles Bukowskis roman med samme navn, som først utkom i 1975, samt utdrag fra tre andre bøker av Bukowski: *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills* (1969), *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* (1998) og *What Matters Most is How Well You Walk Through Fire* (1999). De to sistnevnte ble utgitt for første gang etter Bukowskis død i 1994.

I 1991 laget Bent Hamer den fire minutter lange kortfilmen *Happy Hour* sammen med Jörgen Bergmark. ”En film om tørst” er den blitt beskrevet som, og handler om tre menn som sitter på en pub og preiker og drikker. Med *Factotum* forteller Hamer enda en gang en historie hvor alkoholen står i fokus. Resultatet er kanskje hans morsomste film. Men dette er også en film hvor to ulike visjoner på sett og vis møtes. Filmens handling er hentet fra romanen hvor også store deler av dialogen kommer fra, mens filmens fortellerstemme er hentet fra alle de fire ulike bøkene som er nevnt over. *Factotum* er dermed en ”Bukowski-film” i den grad at den er veldig tro mot essensen i Bukowskis arbeider. Men det er også en film av Bent Hamer. Hvordan får Hamer frem sin egen stemme i denne Bukowski-filmatiseringen?

3.3.1 Filmens handling

Ordet ”factotum” defineres under filmens åpningstitler som ”a man who performs many jobs”. På forsiden av romanen defineres det som ”A man who never had a job he liked; and never kept a job he had”. I *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary* defineres ordet som ”A person employed to do all types of jobs for someone”¹⁵⁸. Med andre ord er det en slags løsarbeider. Ifølge Hamer var ordet brukt i Norge for rundt hundre år siden for å beskrive ”people living on the farms that was living in the small room behind and doing all kinds of jobs”¹⁵⁹.

Filmen handler om Henry ”Hank” Chinaski, forfatter Charles Bukowskis alter ego, en figur som går igjen av flere av forfatterens romaner. Som tittelen tilsier, følger

¹⁵⁸ *Cambridge Advanced Learner’s Dictionary*, 2003, side 435

¹⁵⁹ Sheila Roberts, ”Bent Hamer Interview – Director of *Factotum*”, intervju gjort for nettstedet www.moviesonline.ca. Ingen dato.

vi i filmen *Chinaski* fra den ene jobben til den andre. Han skriver litt på si, og sender regelmessig sine arbeider til forleggere. I tillegg drikker han mye, kjederøyker, og innleder kortere og lengre forhold med damer han treffer på diverse brune puber. Ymse jobber, drikking og damer er hovedingrediensene i denne episodiske filmen. Bukowski var også en notorisk gambler, og i filmen blir vi med Chinaski på flere besøk til veddeløpsbanen. Slutten er åpen. Seeren får vite at en av Chinaskis noveller har blitt tatt imot av en forlegger. Selv får han ikke vite det, og i filmens siste scene sitter han på en strippeklubb, alene, hjemløs og uten jobb.

3.3.2 Produksjon og mottakelse

Factotum er Bent Hamers første, og så langt eneste, engelskspråklige film. Filmen er produsert sammen med den amerikanske produsenten Jim Stark, mest kjent for å ha produsert flere av filmene til Jim Jarmusch. Hamer og Stark samarbeidet om å skrive manuskriptet til *Factotum*. For Stark sin del var det først og fremst Bukowskis poesi som var interessant¹⁶⁰, så man kan spekulere i om det i hovedsak var gjennom Stark at diverse Bukowski dikt fant veien inn i den ferdige filmen. Filmens vei til lerretet bød på mange utfordringer. Hele syv år tok det å gjøre ferdig filmen.¹⁶¹ I utgangspunktet var *Factotum* filmen Hamer skulle lage etter *En dag til i solen*, men etter problemer med å få i gang produksjonen bestemte Hamer seg for å lage *Salmer fra kjøkkenet* før han omsider begynte på innspillingen av Bukowski-filmatiseringen. Filmens budsjett på 17,5 millioner kroner¹⁶² ble omsider samlet inn, og den 24 dager lange innspillingen¹⁶³ foregikk på location i Minnesota, USA, sommeren 2004. John Christian Rosenlund var ansvarlig for fotograferingen. *Factotum* var den første spillefilmen til Bent Hamer fotografert av Rosenlund, han hadde derimot fotografert flere av Bent Hamers kortfilmer, og i etterkant av *Factotum* har Hamer og Rosenlund også samarbeidet med filmene *O'Horten* og *Hjem til jul*.

¹⁶⁰ *Nærbilde – Bent Hamer* (Svanhild Sveinsdotter Grov, 2004), Portrett av Hamer produsert av NRK

¹⁶¹ Espen A. Hansen, "Bukowski-film ferdig etter syv år", i *VG*, 11 april, 2005

¹⁶² Osman Kibar, "Flopp et faktum for *Factotum*", i *Dagens Næringsliv*, 11 juni, 2005

¹⁶³ *Nærbilde – Bent Hamer* (Svanhild Sveinsdotter Grov, 2004), Portrett av Hamer produsert av NRK

Å rollebesette filmen bød også på utfordringer. I filmen *Barfly* (Barbet Schroeder, 1987) som også handlet om Charles Bukowskis alter ego Henry Chinaski, var planen lenge at hovedrollen skulle spilles av Sean Penn. Omsider ble Penn, etter regissør Schroeders ønske, erstattet med Mickey Rourke.¹⁶⁴ I *Factotum* var Penn nok en gang tiltenkt hovedrollen, men valgte etter lang tids betenkning å takke nei til rollen, som førte til at Hamer og Stark på ny måtte søke etter penger til filmen samt finne en ny hovedrolleinnehaver. Rollen gikk til slutt til Matt Dillon. Den kvinnelige hovedrollen skulle i utgangspunktet spilles av den britiske skuespilleren Katrin Cartlidge. Kort tid før innspillingen skulle begynne døde hun, og ble erstattet av Lili Taylor. Filmen er dedisert til Cartlidge. Også Adrienne Shelly, som spiller en av de andre sentrale kvinnelige rollene, døde kort tid etter *Factotum* ble lansert; hun ble drept i det hun holdt på å ferdigstille hennes film *Waitress* (2007) som hun selv hadde skrevet og regissert. Øvrige sentrale roller spilles av Marisa Tomei, Fisher Stevens, Karen Young og Didier Flamand.

Da innspillingen var ferdig og Hamer gikk i gang med etterarbeidet, var problemene langt fra over. Selv om filmen ble spilt inn i USA, ble den redigert i Norge. Fraktselskapet som hadde ansvaret for å sende filmrullene fra USA til Norge klarte å miste ”én av de tolv kassene med filmopptak. Rundt 10 prosent av negativene var borte”.¹⁶⁵ Negativene ble aldri funnet, og for å gjøre ferdig filmen måtte Hamer ta i bruk deler av materialet fra backupen som var lagret i digibetaformatet som komprimerer bildet. Det ”kostet en god del penger å få god kvalitet ut av digibetaopptakene”¹⁶⁶, ifølge Hamer selv. Filmen ble klippet av Pål Gengenbach og musikken er komponert av Kristin Asbjørnsen, som sammen med sitt band Dadafon fremfører hennes spesialkomponerte sanger. Da manuskriptet var ferdig skrevet sendte Hamer det til den norske kunstneren Dag Thoresen, i håp om at han skulle bli inspirert, og på bakgrunn av manuset male bilder som kunne fungere som en slags dialog med filmen. Bildene ble malt og heter *The Factotum Works I-VII*, og finnes blant annet som en del av ekstramaterialet på den norske DVD-utgivelsen av *Factotum*.

¹⁶⁴ Emil L. Mohr, ”På fylla igjen”, i *Sandefjords Blad*, 4 desember, 2009

¹⁶⁵ Gjermund Glesnes, ”*Factotum* reddet av teknikken”, i *Sandefjords Blad*, 14 april, 2005

¹⁶⁶ Ibid

Da filmen omsider fikk premiere, ble den møtt med veldig gode kritikker. ”Bent Hamer har laget en film som er like mye poesi som filmatisk fortellerkunst”¹⁶⁷, skrev Mode Steinkjer i Dagsavisen, og trillet terningkast fem. Femmere på terningen fikk filmen også i både Dagbladet og VG. I Dagbladet skrev Inger Bentzrud at ”*Factotum* har mer til felles med *Salmer fra kjøkkenet* enn man skulle tro [...] er mer en stemning enn en tradisjonell film”¹⁶⁸. Også i VG ble *Factotum* sammenlignet med Hamers tidligere filmer. ”...en nesten uhyggelig gjennomført film, en estetisk eventyrreise (med gjentagne påminnelser om den amerikanske mellomkrigsmleren Edward Hoppers realisme), noen små skjeve glis, en så grassat lakonisk tone at *Salmer fra kjøkkenet* og *Eggs* blir ren action [sammenlignet med *Factotum*, min anmerkning]”¹⁶⁹, skrev Jon Selås. Filmen ble solgt til 35 land, og også internasjonalt var mottagelsen god.¹⁷⁰ Gode kritikker til tross, filmen var ikke den store publikumssuksessen her til lands, og solgte kun 23 000 billetter.¹⁷¹

3.3.3 Adapsjon

Factotum er den første av to Bent Hamer filmer basert på tidligere utgitte bøker, den andre er som tidligere nevnt *Hjem til jul*, basert på Levi Henriksens novellesamling *Bare mjuke pakker under treet*. Romanen *Factotum* er på drøye 200 sider, fordelt på hele 87 kapitler. Kapitlene er i hovedsak små episoder i seg selv som ikke nødvendigvis er direkte relatert til kapitlene de følger. Romanen har dermed ikke bare en episodisk struktur som går godt sammen med Hamers egen fortelleteknikk, men med hele 87 små episoder sier det seg selv at noe må kuttes ut for å få plass i en 94 minutter lang film. Hele 22 forskjellige jobber har Chinaski i romanen, mens han i filmen ikke har mer enn seks. Likevel har Hamer og Stark funnet en ny jobb til Chinaski. Når filmen åpner har hovedpersonen en jobb hvor han leverer is til ulike barer, en jobb som ikke er beskrevet i romanen. Siden jobben til Chinaski innebærer

¹⁶⁷ Mode Steinkjer, ”Hamer dikter etter Bukowski”, i *Dagsavisen*, 13 april, 2005

¹⁶⁸ Inger Bentzrud, ”Mettet med langsomhet”, i *Dagbladet*, 13 april, 2005

¹⁶⁹ Jon Selås, ”Hammers tørste voksenlek”, i *VG*, 13 april, 2005

¹⁷⁰ Osman Kibar, ”Flopp et faktum for *Factotum*”, i *Dagens Næringsliv*, 11 juni, 2005

¹⁷¹ Ibid

besøk til barer, er det naturlig at han setter seg ned og tar et par øl når han først er der, før han blir oppdaget av sjefen og mister jobben. Scener i en senere jobb, på en sylteagurkfabrikk, utspiller seg i boken på en hundekjeksfabrikk. Forandringen fant sted enkelt og greit fordi de i Minnesota ikke fant en hundekjeksfabrikk¹⁷². Bortsett fra slike endringer er det lite i filmen som ikke finner sted i boken, da både dialogen og filmens fortellerstemme i hovedsak er hentet fra Bukowskis egen prosa. I ny og ne dukker det i filmen opp små detaljer man ikke finner i romanen, som for eksempel når vi får se Bukowski vaske klærne sine i en liten vask på et skittent hotellrom, før han setter seg ned for å skrive. På DVD-utgivelsen finner vi i underkant av 20 minutter med slettede scener. Dette er stort sett materiale hentet rett fra boken, og inkluderer et jobbintervju samt to ekstra jobber. Ellers er mesteparten av dette materialet viet tiden Chinaski tilbringer med Pierre, Jerry, Grace og Laura.

I romanen er det veldig sjeldent at Chinaski faktisk skriver, mens vi i filmen stadig er ham med penn og papir mens hans fortellerstemme gir publikum litt ekstra informasjon, i hovedsak knyttet opp mot hovedpersonens tanker om det å skrive. I romanen nevnes det at Chinaski skriver 3-4 noveller i uken som deretter sendes til en forlegger. En må her huske at romanen er delvis selvbiografisk, og i så måte handler om Bukowskis liv før han i en alder av noen og femti klarte å leve av å skrive. Jeg vil påstå Hamers film har en noe klarere struktur enn romanen, mest på grunn av to grep Hamer og Stark har gjort med adaptasjonen. For det første har de et større fokus på Chinaski som kunstner og upublisert forfatter enn det Bukowski hadde. Ikke bare ser vi han ofte mens han skriver, men scenen når en av hans noveller, "My Beerdrunk Soul is Sadder than All the Dead Christmas Trees of the World", blir tatt i mot av en forlegger avslutter filmen. En tidligere leietaker, ikke sett siden filmens åpningsminutter, mottar brevet som forteller oss at novellen vil bli utgitt. Siden Chinaski har flyttet ut derfra for en god stund siden er det den tidligere leietakeren som leser brevet. Bilder av hun som sitter og leser brevet kryssklippes med en ensom og forlatt Chinaski som sitter og drikker på en strippeklubb. Chinaski på strippeklubb avsluttes også romanen med. Men i romanen er det Chinaski selv som mottar brevet om at novellen hans skal bli utgitt, og det skjer relativt tidlig i boken, allerede i første

¹⁷² Sheila Roberts, "Bent Hamer Interview – Director of *Factotum*", intervju gjort for nettstedet www.moviesonline.ca. Ingen dato.

halvdel. Når filmen slutter vet vi ikke hvordan informasjonen om at Chinaski skal publiseres vil viderefremmes til ham, men det fungerer likevel som en noe positiv avslutning da det signaliserer begynnelsen på et nytt kapittel i hans liv. Nå trenger han ikke lenger gå fra jobb til jobb bare for å mistriives, men kan gjerne heller begynne å leve av å være forfatter. Slik det presenteres i romanen, er Chinaski stolt når han mottar brevet. Han leser det på ny og på ny, men neste dag og i resten av romanen fortsetter livet hans som før.

Det andre som er gjort for å gi filmen en klarere struktur er at karakteren Jan (Lili Taylor) blir introdusert tidligere. Der Jan i romanen introduseres først når vi har kommet rundt halvveis, møter vi henne i filmen allerede etter 10 minutter. Av alle damene Chinaski har et forhold til er det Jan både boken og filmen vier mest tid til. Selv om forholdet er svært turbulent og med få unntak er nærmest blottet for kjærlighet, presenteres det likevel som langt mer meningsfullt enn de andre forholdene Chinaski har, som for eksempel det med Laura (Marisa Tomei). Dette forsterkes i filmen ved at karakteren introduseres tidligere. Ellers utspiller deres relasjon seg noenlunde likt både på film og i boken. Deres forhold fordeles på to perioder. Chinaski gjør det slutt etter en kort periode, men da de møtes en tid senere gjenopptar de forholdet. Det er først når Jan forlater Chinaski til fordel for en eiendomsmegler, helt mot slutten av historien, at Chinaski presenteres som helt alene og forlatt og så ubrukelig at han ikke en gang kan få seg en jobb, men må møte opp på trykdekontoret. Selv om Hamer ivaretar den episodiske strukturen vi finner i romanen, og som vi kjenner fra Hamers tidligere filmer, strammer han fortellingen litt inn i forhold til Bukowski, da forholdet mellom Jan og Chinaski, samt sistnevntes forsøk på å leve av å være en forfatter, er plotlinjer som gir publikum visse holdepunkter, og som i seg selv har både en klar begynnelse og avslutning.

Her finner vi en struktur med noen klare trekk som gjerne assosieres mer med den klassisk fortellende filmen enn 'art cinema narration'. Når det er sagt, er det mange ulike regissører Bordwell diskuterer samlet i kapittelet om kunstfilmen, og blant dem finner man også regissører som lager filmer med en gjenkjennelig dramaturgisk oppbygging. "Jeg er veldig nøye med ikke å begynne med en dramaturgisk struktur. Det synes jeg er veldig drepende"¹⁷³, sa Bent Hamer i et

¹⁷³ *Blått Lerret, O'Horten – Del 1*, Intervju med Bent Hamer, 3 oktober, 2007.

intervju gjort i sammenheng med promoteringen av *O'Horten*. I samme intervju fortalte han også at det er situasjoner og karakterer som han arbeider mest med når han skriver, og at strukturen er sekundær, noe en alltid kan få på plass når en kommer noe ut i arbeidet. ”Jeg har min egen måte å bygge opp struktur på [...] Til syvende og sist ender du opp med en begynnelse og en slutt, og gjerne en midt også. Du ender opp med en eller annen form for struktur”.¹⁷⁴ Det er altså ikke dette han har hovedfokuset på når han jobber med manuskriptet, men som filmene hans viser, er han bevisst i bruken av velkjente dramaturgiske grep og hans ferdige produkter bærer preg av å ha en tydelig, strukturell helhet. I *Factotum* ses dette nettopp i grepene han har gjort for å bearbeide romanen til en spillefilm.

Bortsett fra nevnte endringer fra kildematerialet har det også blitt gjort forandringer som man finner i de fleste adaptasjoner. I tillegg til at noen av romanens episoder er helt kuttet ut, er andre slått sammen og noen forkortet. For eksempel Chinaskis besøk til sine foreldre som i bokform utspiller seg over 8 kapitler nær begynnelsen, men som i filmen kun er én scene, mer enn halvveis uti filmen. De morsomste replikkene fra de 8 kapitlene er alle med her, men Hamer har valgt å la Chinaskis besøk ikke vare lenger enn noen minutter, mot flere uker i romanen. I tillegg har navn blitt byttet om på veien fra bok til lerret. Blant annet har romanens Wilbur Oxnard i filmen blitt til franskmannen Pierre (Didier Flamand). De største endringene har likevel å gjøre med tid og sted. Som i alle andre Hamer-filmer er det noe vanskelig å tidfeste *Factotum*. Når er filmen satt, og over hvor lang tid utspiller handlingen seg? Helt klart gjør heller ikke Bukowski det, men det kommer i romanen tydelig frem at ved historiens begynnelse, er andre verdenskrig fortsatt ikke over. Over hvor lang tid historien utspiller seg forblir uklart. Bent Hamer selv tolker det som om historien beveger seg frem til slutten av 1960-tallet¹⁷⁵, men i filmen er det likevel aldri tydelig når historien utspiller seg, og over hvor lang tid.

Bukowski er klarere når det gjelder sted. *Factotum* starter i New Orleans, og Chinaski reiser rundt i landet, til Texas, Miami, New York, Philadelphia og St. Louis. Innimellom disse turene vender han tilbake til Los Angeles, hvor Bukowski selv er

¹⁷⁴ Ibid

¹⁷⁵ Jameson Kowalczyk, ”Interview: Bent Hamer”, intervju gjort for nettstedet www.ioncinema.com. 27 august, 2006

fra, og romanen tar oss dermed på en rundtur i USA, mens filmen aldri spesifiserer hvor vi befinner oss. Små hint får vi om Chinaskis røtter i Los Angeles, men filmen er utelukkende spilt inn på location i staten Minnesota, først og fremst i byene Minneapolis og St. Paul. Om seeren ikke er kjent i Minnesota, kan dette være hvor som helst i USA. At verken sted eller tid blir spesifisert var et bevisst valg fra Hamer sin side, for å fange essensen i boken som for ham er tidløs.¹⁷⁶ Denne tidløsheten kjennetegner også filmene *Eggs*, *En dag til i solen* og *O'Horten*.

3.3.4 Bukowskis poesi

I tillegg til å være basert på Bukowskis roman *Factotum*, er filmen også basert på utdrag fra tre av hans andre bøker. Ettersom filmen tar i bruk fortellerstemme for å guide seeren gjennom Bukowskis univers, er det i nettopp fortellerstemmen disse utdragene i hovedsak blir brukt. *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills* er en diktsamling fra 1969, og var den første boken Bukowski ga ut. Fra samlingen brukes diktet "A Poem is a City". Det brukes i en scene hvor Chinaski har fått seg ny jobb, bestående av å pakke bremsesko ned i pappesker. Det siste sjefen forteller han før han forlater rommet er at det er strengt forbudt å røyke, og om Chinaski virkelig trenger en røyk må han ta turen ned til røykerommet. Det første han gjør når sjefen har forlatt er selvsagt å ta seg en røyk. Alt dette er dekket i en tagning, og utsnittet fanger både Chinaski, sjefen, bremsesko og pappesker. Idet han går for å åpne vinduet beveger kameraet seg litt slik at hele vinduet blir fanget. Deretter ser vi utsikten fra Chinaskis synsvinkel. Vi ser noen fabrikker i forgrunnen av utsnittet, og skyskrapere i bakgrunnen. I den tredje, og siste, innstillingen, ser vi han mens han røyker og kikker ut vinduet, og vi hører de første strofene fra "A Poem is a City" via fortellerstemmen. Det er et lite vindu på en rød mursteinsvegg. Ord som "hardware" og "warehouse" kan så vidt skimtes på veggen, men skriften har falmet. Det zoomes sakte utover til vi ser hele fasaden, fra bakkenivå, på skrått hold. Vi ser kortveggen på bygningen, parkeringsplassen foran, et lyskryss, en taxi som passerer. Hele tiden høres "A Poem is a city". Det er kun ett vindu på hele husveggen, og når kameraet har zoomet helt ut er det bare så vidt Chinaski skimtes, i et av filmens mest poetiske små øyeblikk. Ved

¹⁷⁶ Ibid

slutten av tagningen ser vi Chinaski som en ensom, knøttliten figur. Han isoleres visuelt og fremstilles her som den ultimate outsider; fabrikkene er hans fengsel. Om det ikke blir noe av forfatterkarrieren hans kommer han til å fortsette å gå fra jobb til jobb i slike fabrikker. Fra diktet hører vi strofen: ”a poem is a city filled with streets and sewers/filled with saints, heroes, beggars, madmen/filled with banality and booze”¹⁷⁷, og diktet fortsetter: ”a poem is a city, a poem is a nation/a poem is the world...”¹⁷⁸. Dette er ikke et lystelig verdenssyn som her beskrives, og hvis Chinaski skal leve resten av livet med å gå fra jobb til jobb han mistrives i blir det et tomt og ensomt liv.

The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship er en samling dagboknotater som strekker seg fra siste halvdel av 1991 til begynnelsen av 1993. Boken er illustrert av Robert Crumb, og ble utgitt i 1998. Når Bukowski og Jan besøker veddeløpsbanen hører vi utdrag fra boken, nok en gang via fortellerstemmen, som omhandler nettopp veddeløpsbanen: ”The racetrack crowd is the world brought down to size, life grinding against death and losing. Nobody wins finally, we are just seeking a reprieve, a moment out of the glare”¹⁷⁹. Noen minutter senere i filmen sitter Chinaski på en bar og skriver, og nok en gang hører vi på lydsporet et utdrag fra Bukowskis dagboknotater: ”Even at my lowest times I can feel the words bubbling inside of me [...] when I begin to doubt my ability to work the word I simply read another writer and then I know that I have nothing to worry about”.¹⁸⁰ Et tredje utdrag fra samme bok handler også hovedsaklig om det å skrive, om det å være forfatter, og hvordan man bedømmer sitt eget forfatterskap: ”There is only one final judge of writing and that is the writer”.¹⁸¹

What Matters Most is How Well You Walk Through Fire er nok en diktsamling, utgitt i 1999. Kristin Asbjørnsens sang ”Slow day”, som spilles under rulleteksten, bruker Bukowskis dikt ”Everywhere everywhere” som tekst, og i filmens

¹⁷⁷ Charles Bukowski, *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills*, 1969, side 54

¹⁷⁸ Ibid

¹⁷⁹ Charles Bukowski, *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*, 1998, side 9

¹⁸⁰ Ibid, side 101

¹⁸¹ Ibid, side 25

åpning kan vi høre Asbjørnsen synge "I Wish to Weep", hvor hun også har laget melodi til et dikt av Bukowski, "No title". I *Salmer fra kjøkkenet* ble sangen "Flickorna i Småland" brukt på lydsporet. Sangen er veldig tidstypisk for perioden filmen er satt, og understreker dermed at vi ser en periodefilm med handlingen lagt i Skandinavia på 1950-tallet. Asbjørnsens sanger i *Factotum* gir ikke like spesifikke assosiasjoner. De er ikke tydelige produkt av nåtiden, men er heller ikke åpenbare pastisjer til en tidligere musikkpoke. Sangene har noe av den samme tidløse kvaliteten som Hamers film. Begge diktene som danner grunnlaget for Asbjørnsens sanger er å finne i *What Matters Most is How Well You Walk Through Fire*, i tillegg til utvalgte dikt Hamer og Jim Stark har valgt å bruke til filmens fortellerstemme, i dette tilfellet spesielt mot slutten av filmen. Filmen avslutter med scenen hvor Chinaski befinner seg på strippeklubb, mens vi på lydsporet hører diktet "Roll the Dice" som også avslutter diktsamlingen det er hentet fra. Diktet handler delvis om hva en må ofre om en ønsker å leve av å være kunstner. Bokens tittel ble også brukt i promoteringen av filmen, som en tagline som prydet diverse plakater, presentert som et sitat av Charles Bukowski. Fra *What Matters Most is How Well You Walk Through Fire* har også et dikt dannet grunnlaget for en scene i filmen. Helt ved filmens begynnelse, første gang vi ser Chinaski på en pub, sitter han ved siden av en eldre mann som heller et rått egg i ølen, før han drikker det sammen med et glass whisky. "Feeling bad"? Spør mannen. "I've felt better" svarer Chinaski. "Better...I've probably slept longer than you've lived", er responsen han får. Scenen er nærmest identisk til den Bukowski beskriver i diktet "Too soon".

Det meste av filmens fortellerstemme er utdrag fra romanen , og en kan lure på hvorfor har Hamer valgt å ha med også disse ekstra utdragene. Selv forklarer Hamer at en av grunnene var at filmen handler om en forfatter som vi ofte ser mens han skriver, og det var dermed viktig å inkludere noe av det Bukowski har skrevet¹⁸², for å gi seeren en bedre forståelse av hvem Chinaski er, hvordan han ser verden, og hva det er som interesserer ham, slik det gjengis i hans poesi.

¹⁸² Roni, "Interview with Bent Hamer", i *Jarbuch der Charles-Bukowski-Gesellschaft 2006*, side 62-63

3.3.5 Henry Chinaski

Samme hvor morsomme Bukowski sine bøker er, er og blir Henry Chinaski en drittsekk. Som karakter utvikler han seg på ingen måte i konvensjonell forstand, da han gjennom hele *Factotum*, samt i de andre av Bukowskis romaner der han figurerer, er og blir en kald, asosial, uvennlig, narsissistisk og alkoholisert forfatterspire. Man blir fascinert av hverdagen hans og hvordan han oppfører seg i situasjonene han befinner seg i. Det er ofte latterfremkallende, men Chinaski er en person de fleste nok vil unngå å ha noe med å gjøre i sitt eget liv. Hans komplette mangel på mange grunnleggende menneskelige egenskaper gjør at han skiller seg fra andre hovedpersoner man møter i Hamers filmer. De er stort sett alle outsiders, gjerne asosiale, men karakterer som Far og Moe, Isak og Folke, og Odd Horten er alle langt mer sympatiske enn Henry Chinaski, og historiene deres er langt ifra like kalde og følelsesløse. Bent Hamer er imidlertid ikke helt enig. Han ser i Bukowski noe av varmen man finner i sine andre filmer, og det var noe av dette han ønsket å fange: "I tried to speak to his universe, be true to his universe, but still try to avoid the cliché, try to show some warmth among the people who are living on the edge [...] And for me the humor is also a way of surviving this struggle".¹⁸³ I et annet intervju snakker Hamer også om å fange menneskene som lever på kanten, på en måte han mener tidligere filmskapere ikke har klart, og trekker til sammenligning frem filmer som *Leaving Las Vegas* (Mike Figgis, 1995) og den tidligere Henry Chinaski filmen *Barfly* (Barbet Schroeder, 1987), med originalmanus av Charles Bukowski.¹⁸⁴

At Hamer klarer å fange livet til Chinaski uten å ty til unødvendige klisjeer, og uten å verken dømme eller se ned på hovedpersonen vil jeg ikke si meg uenig i, men om han fanger denne varmen er et annet spørsmål. Lili Taylors affektive rolletolkning gir uttrykk for filmens største menneskelige varme, og hennes ansiktsuttrykk når hun møter Chinaski igjen etter et opphold i forholdet deres, vitner om følelser mellom dem vi ellers ser lite til. Når de i påfølgende scener har flyttet sammen igjen er det tilbake til drikking, utroskap og krangling, noe som hovedsaklig preger forholdet mellom Jan og Chinaski. Men likevel finner vi små øyeblikk, subtile trekk i forholdet

¹⁸³ Jameson Kowalczyk, "Interview: Bent Hamer", intervju gjort for nettstedet www.ioncinema.com. 27 august, 2006

¹⁸⁴ Roni, "Interview with Bent Hamer", i *Jarbuch der Charles-Bukowski-Gesellschaft 2006*, side 61

som vitner om noe mindre depressivt, som når Chinaski to dager på rad vandrer til sin tidligere arbeidsgiver med en oppkledd Jan ved sin side, i håp om endelig å få lønningen han venter på, slik at de dermed kan gå ut å kjøpe seg en bedre middag og en god vin. Hun har vondt i beina på grunn av de høyhelte skoene hun har gått i og tar dem av. Chinaski tar av sine egne sko og låner henne de altfor store skoene. Han bærer skoene hennes mens de går arm i arm hjem igjen, han vandrende på sokkelesten. Det er ett av filmens få øyeblikk hvor han faktisk gjør noe for andre enn seg selv, og i så måte viser det han fra en bedre side. Likeså når han og Jan møtes igjen på hotellet hvor hun jobber, etter at forholdet har vært på pause og de sniker seg inn på et ledig hotellrom for å ha sex. Ikke bare ser Chinaski oppriktig glad ut for å se henne igjen, men her er han til og med sky. ”I’m embarrassed”, sier han. ”I love you, you idiot. We’ve fucked 800 times, so relax”, svarer Jan, før hun spør man: ”Still like my legs?” ”Hell yes”, svarer han. Et sjeldent kompliment fra Henry Chinaski.

Slike øyeblikk er vanskelig å spore i romanene til Bukowski, som får følelser frem klarere i poesien. Selv om nevnte scene på hotellrommet eksisterer nærmest identisk i romanen, klarer Hamer og skuespillerne å gi det litt mer varme enn det Bukowski klarer. I filmen generelt er det ikke via selve plottet følelser uttrykkes, men heller gjennom rolletolkningene. I den forstand er Lili Taylors rollefigur nærmest kjernen i filmen, og Hamer og fotograf Rosenlund vet å filme henne slik at nyansene i rolletolkningen kommer frem. Ofte holdes kameraet lengre på henne enn hva en skulle tro var naturlig, som i scenen hvor Chinaski forlater henne, en scene jeg vil komme tilbake til senere i analysen. Selv om Hamer klarer å fange både varme og menneskelighet, skildrer han også de noe mørkere aspektene ved forholdet, som da Chinaski følger etter Jan til en pub, hvor han både dasker til henne og latterliggjør henne foran de andre kundene. Dette er virkelig Chinaski på sitt mest usympatiske.

Hamer unngår gjerne klisjeer i fremstillingen av livet til personer på kanten, men hans fremstilling av Chinaski som kunstner er likevel preget av en form for romantisering. Bukowski var særdeles produktiv, og i *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* går forfatteren inn i detaljer om hvordan han arbeider. Der han i mange år brukte én og samme skrivemaskin, gikk han i sine senere år over til datamaskin, først og fremst fordi det da gikk enda fortere. I Hamers film kan datamaskiner kun ses på usympatiske arbeidsgiveres kontorer, og vi ser kun Chinaski med penn og papir mens han på nattetid sitter og skriver mens han koser seg

med et glass vin og en sigarett. Der Chinaski i romanen *Factotum* tidlig får vite at han skal bli publisert, får han som sagt aldri vite det i filmen, og mens rulleteksten går er Chinaski fortsatt en kunstner som skriver og skriver med seg selv som eneste leser. Hamer selv beskriver det slik:

Because for me the strongest thing, with all artists in a way...I mean he's very representative of that, you have a need to put your observations and thoughts somewhere. He's a writer and it's so strong that even if he's not getting published, he probably would have been doing it still. I mean until he is dead. On the other hand, he wanted to be published so that's another part of him. He wanted to share it with other people to get his view over to other people which is kind of a strange combination. I mean but he didn't want to change. I mean, the man, you can talk to him and he wouldn't change at all. But it's two sides. You can say as an artist that you don't do it for any audience, but of course, you do that. I think in the bottom you want to be loved, you want to be heard. It's a kind of cliché too, but it is there. I'm positive.¹⁸⁵

Henry Chinaski er en karakter som har klare fellestrekk med karakterer Reiersen diskuterer i *Tilbaketrukket maskulinitet*. Ikke bare har han frivillig trukket seg tilbake fra samfunnet, men han gjør det ofte veldig tydelig hvor lite lyst han har til å ta del i samfunnet. Et eksempel er når sjefen til Chinaski, som vet at han er en forfatterspire, kaller han inn på kontoret. Der sitter det en annen mann og sjefen kan informere Chinaski om at han også er en forfatter. Kanskje de to har noe å snakke om? Det er i og for seg et fint initiativ av sjefen, og Chinaski nikker høflig og setter seg ned ved siden av denne forfatteren. Deretter kommer en lengre, pinlig stillhet. Ingen sier ett ord, og en kan tydelig se hvor ubehagelig episoden er for Chinaski. ”Do you mind if I leave now”, sier han omsider. Dette er mennesker han ikke vil ha noe med å gjøre. Hans frykt for et potensielt ni-til-fire liv kommer tydelig frem når han besøker familien. Faren maser om at Chinaski må finne seg en jobb, tjene penger og kutte ned på drikkingen. Dette er ikke av interesse for Chinaski, og han svarer faren med en provokasjon. Besøket blir derfor kortvarig, og scenen eksemplifiserer godt Chinaskis ønske om å leve på utsiden av samfunnet. Det vanlige liv og vanlige mennesker har han ingen interesse i, og han kommer ikke overens med dem. Når han møter Jan igjen etter oppholdet i deres forhold, lurar han på om hun har funnet seg en

¹⁸⁵ Sheila Roberts, ”Bent Hamer Interview – Director of *Factotum*”, intervju gjort for nettstedet www.moviesonline.ca. Ingen dato.

ny type. "You know I can't stand people", svarer hun. De er sjelefrender fordi ingen av dem klarer å finne sin plass med resten av befolkningen. De er ukomfortable rundt andre mennesker, det kan til tider virke som om de hater alt og alle, og når Jan omsider dumper Chinaski til fordel for en eiendomsmegler, kan dette ses på som et ønske fra hennes side om å prøve å passe inn i samfunnet. Chinaski har ingen slike ambisjoner og fortsetter livet i ensomhet. Han glir passivt fra den ene situasjonen til den andre, slik Bordwell beskriver den klassiske kunstfilmprotagonisten, og denne passiviteten ses klart i karakterer som eksemplifiserer den tilbaketrukne maskuliniteten. Personer som har trukket seg tilbake er som vi har sett ikke noe nytt i Hamers univers. Brødreparet i *Eggs* virker det som om har holdt seg i utkanten hele deres liv. De forlater ikke en gang huset for å handle, men får heller varer levert på døren. I *En dag til i solen* får vi aldri vite hvorfor Almar har bestemt seg for å forlate Norge og arbeide som førstereisegutt. Han virker ikke akkurat som en typisk sjømann, men heller en ung mann som leter etter sin plass i verdenen.

Chinaskis forakt for andre mennesker gjør ham også til en ideell 'smart' film protagonist. Sconce peker på karakterer som ikke kjenner seg igjen i det hvite middelklasselivet som et tema som går igjen i filmene. I tillegg til at Chinaski, som vel heller kommer fra en arbeiderklassebakgrunn, har trukket seg tilbake fra dette livet, uttrykker han mye av denne 'smart' holdningen Sconce beskriver. I sin egen verden vet Chinaski bedre enn de rundt ham. Filmen preges ikke av en ironisk distanse, men Hamers valg om ikke å dømme karakterene og deres handlinger, gjør at filmen har en tone ikke ulik den som har ført til kritikk mot mange av 'smart' filmene. Scenen hvor Chinaski slår Jan er et godt eksempel, da handlingen ikke får noen konsekvenser for hovedpersonen. Det virker ikke en gang som om det har en negativ påvirkning på forholdet mellom ham og Jan. Som med voldtektsforsøket av Almar i *En dag til i solen* presenteres også denne hendelsen via det Sconce kaller *dampened affect*. Kritikken mot 'smart' filmer som handler om hvor unødvendig skitne, mørke og følelsesløse de er, kunne av samme kritikere sikkert også vært rettet mot *Factotum*. Med sin tidvis usympatiske hovedperson, utallige skitne buler og det konstante alkoholmisbruket kan nok filmen for mange virke unødvendig depressiv. Her finner en ikke mye til lys i enden av tunellen. Selv om en av Chinaskis noveller mot slutten blir tatt imot av en forlegger, er det lite som tyder på at hans tilværelse kommer til å

forandre seg noe særlig i nærmeste fremtid. Han har ikke blitt en ”bedre” person, slik tilfellet ofte er i den klassisk fortellende filmen.

3.3.6 Hamer-film

Filmspråket i *Factotum* har det samme minimalistiske preget vi etter hvert kjenner fra tidligere Hamer filmer. Som i *Salmer fra kjøkkenet*, er det grønnfargen som går igjen i *Factotum*. Det er ikke bare merkbart i diverse nedslitte rom og leiligheter Chinaski bor i gjennom filmen, spesielt interiøret i den andre leiligheten Jan og Chinaski deler preges av grønne vegger, gardiner og inngangsdør, men også på veddeløpsbanen, i avisen som ansetter han, samt diverse skjorter både Chinaski og andre karakterer har på seg. Innstillinger holdes ofte lenge, og klipperytmen er gjennom store deler av filmen relativt lav. Kun en scene på veddeløpsbanen, når Chinaski banker opp den usympatiske eiendomsmegleren, er filmet med håndholdt kamera. Når vi ser Chinaski hos skredderen, beveger kameraet seg langsomt bakover i det han prøver sin nye dress. Sammen med den nevnte bakoverzoomen mens Chinaski kikker ut av vinduet på bremseskofabrikken, er det en av få kamerabevegelser i filmen, andre enn små panoreringer. Stort sett holder kameraet seg veldig rolig.

Ved flere anledninger er kameraet nærmest stillestående, og holdes veldig lenge, mens utsnittene så vidt justeres for å holde karakterer i bildet mens de beveger seg i rommet. Et eksempel er scenen som er filmet med kun én innstilling på nærmere seks minutt. Jan og Chinaski våkner etter en kveld på fylla, og en etter en går de på badet for å kaste opp. Først er det Chinaski som kaster opp, deretter Jan, og mens hun er på badet setter han seg ved pulten sin og åpner en øl. Jan kommer tilbake, legger seg på sengen, mens Chinaski pakker kofferten sin. Scenen slutter med at han forlater rommet; han har gjort det slutt. Scenen er i utgangspunktet filmet fra fotenden av sengen, slik vi ser mesteparten av rommet, og gangen som leder mot badet, samt badet i andre enden. Små panoreringer finner sted i det karakterene beveger seg i rommet, og høyden på utsnittet justeres blant annet når Chinaski setter seg ned ved pulten sin. Effekten av å fange hele scenen på denne måten er tosidig. For det første komplementerer en slik tagging skuespillerne. Et nærbilde fanger kun ansiktet og en halvtotal fanger kun overkroppen. I et totalbilde må skuespillerne bruke hele kroppen. I dette utsnittet fanges også mer enn ett rom og skuespillerne forflytter seg stadig.

Kameraet fanger de minste detaljer i rolletolkningene, og i en tagning som varer hele seks minutter må skuespillerne hele tiden være på hogget. Her får vi se Jan bønnfalle Chinaski om å bli, og både smerte og frykt for ensomhet uttrykkes. Scenen slutter med at Jan ligger alene på sengen, deprimerert og forlatt, og det blir klart for oss at forholdet deres består av mer enn drikking, krancling, og sex. Dette bringer meg til den andre effekten av å fange hele scenen slik det her er gjort. Øyeblikket er et stilbrudd, et eksempel på 'overt narrational commentary', hvor vi som seere blir oppmerksomme på at *noe* skjer. Stilbruddet tiltrekker seg oppmerksomhet. Hvorfor skjer dette her? Ikke bare er dette et vendepunkt i filmen, men det er også en av filmens viktigste scener. Forholdet mellom Jan og Chinaski er kjernen i filmen, og nå er det over.

Likeså når forholdet mellom Jan og Chinaski tar slutt for andre og siste gang, starter scenen med en lang, stillestående tagning hvis utsnitt fanger hele rommet. Men her klippes det etter ett minutt, og scenen avsluttes med fire nærbilder; to av hver person. Ellers er det spesielt kortere scener som er fanget med kun én tagning, scener som nærmest fungerer som koblingsenheter mellom andre scener for eksempel når Chinaski poster brev til forleggeren sin på vei fra leiligheten til baren.

Selv om flere scener fanges med lange tagninger, uten særlig klipping, finner vi her, som i tidligere Hamer filmer, mer konvensjonelt sammensatte scener. Som tidligere hender det at Hamer tyr til en ganske standard måte å dekke samtaler mellom ulike karakterer på. Med andre ord at de filmes med vinkler fra over karakterers skulder, for deretter å sette det sammen med konvensjonell shot/reverse shot redigering. Ved bruk av denne teknikken holdes ofte kameraet på den som snakker, og klipper til neste person når han eller hun begynner å snakke. Slik er ikke alltid tilfelle i *Factotum*, som i scenen på trygdekontoret hvor Chinaski ender opp med å dele en flaske sprit med en eldre, afroamerikansk alkoholiker (spilt av Dean Brewington). Her får vi se minimalt av Chinaski, da kameraet stort sett holdes på det uttrykksfulle ansiktet til Brewington samme hvem som snakker. Når Chinaski tidligere i filmen drar til aviskontoret for å hente lønningen sin, får vi filmens mest kreative bruk av denne form for redigering, hvor lyddesignet danner utgangspunktet. Fordi en glassvegg skiller Chinaski og den lønningsansvarlige (spilt av Sally Wingert), skaper dette variasjoner i lydbildet, avhengig av hvilket utsnitt som brukes og hvem som snakker. Når Chinaski prater, hører vi det fra hans side, fra hennes side

(altså bak glassveggen), samt når Chinaski prater gjennom en liten luke i glasset. Når Wingert prater, gjør hun det gjennom en mikrofon, og vi hører det dermed gjennom en høyttaler, altså slik Chinaski hører det, og fra hennes egen side. Dette stilbruddet har ingen umiddelbart følt effekt annet enn at leken med lyddesignet resulterer i en absurd, komisk scene. Men den har også en seriøs undertone. Glassveggen som skiller Chinaski og den lønningsansvarlige isolerer Chinaski fra etablissementet, en verden han aldri kommer til å være del av. Det er Chinaski som må anstrenge seg for å kommunisere og gjøre seg forstått, mens Wingerts karakter sitter trygt i stolen og snakker gjennom en mikrofon. Hun er lite villig til å hjelpe Chinaski og lite forståelsesfull for frustrasjonen hans.

Ellers bærer klippingen preg av at den i seg selv er en liten del av et minimalt filmspråk. Det er sjeldent en legger merke til klipp, og det er sjeldent det er brukt for å ha en spesifikk effekt. Unntaket må være samtalen mellom Manny og Chinaski i bilen på vei til veddeløpsbanen, hvor samtalen ender med en punchline som understrekes med et klipp. Scenen består av fire innstillinger fra to vinkler. Først en profil av Manny, med Chinaski i bakgrunnen. Deretter et veldig kort øyeblikk fra den motsatte vinkelen, før en vender tilbake til profilen av Manny. Her spilles mesteparten av scenen seg ut, før en ved punchlinen klipper tilbake til reversen.

Factotum er så langt den eneste Bent Hamer filmen som tar i bruk fortellerstemme som et virkemiddel.¹⁸⁶ Fortellerstemme er et trekk Bordwell ikke diskuterer i henhold til 'art cinema narration'. Litt forenklet vil jeg påstå at bruk av fortellerstemme brukes på noe ulikt vis i kunstfilmen og den klassisk fortellende filmen. I sistnevnte brukes den ofte som et ekstra ledd i historiefortellingen og som kommentarer til handlingen og karakterer. I kunstfilmen har den ofte en mer introspektiv natur. Her kan filmene til den amerikanske filmskaperen Terrence Malick være et godt eksempel, hvor fortellerstemmen er nærmest utelukkende brukt i sammenheng med karakterers introspektive refleksjoner. I *Factotum* ser vi begge måtene å bruke fortellerstemme på. Stort sett uttrykker fortellerstemmen Chinaskis tanker om å skrive, men til tider brukes det som eksposisjon, for å gi seeren ekstra

¹⁸⁶ Det er den første av spillefilmene som tar i bruk fortellerstemme. Begge av Hamers dokumentarer – både *Mot til verdighet* og "Erobreren", episoden av TV-serien *Alt for Norge* Hamer regisserte – bruker fortellerstemme aktivt.

informasjon. Etter at vi har sett Manny for siste gang, hører vi på lydsporet Chinaski si: "I didn't see Manny again, and I missed our trips to the tracks". Når Chinaski, sammen med Pierre Jerry, Grace og Laura, kjører hjem igjen etter turen med yachten, kommer fortellerstemmen inn og sier: "Pierre died a short while after. Laura and I split up". Denne type bruk av fortellerstemme kan lett brikke over til å bli et unødvendig, enkelt fortellergrep, som forteller med ord det film bør kunne fortelle med bilder. I *Factotum* er det hele likevel godt integrert i filmen som helhet, delvis fordi det går i ett med diktene vi hører på lydsporet. Med andre ord: det føles som om det kommer fra den samme forfatterstemmen.

3.3.7 Konklusjon

Sett opp mot tidligere filmer Bent Hamer har laget, er det en gjenkjennelig fortellestil vi finner i *Factotum*. Filmen er episodisk, og det er hovedpersonen, heller enn et plott, som står i fokus. Parallellene til 'art cinema narration' er mange, men jeg vil hevde Hamers filmer har en klarere struktur enn mange kunstfilmer, delvis fordi de også har noen fellestrekk med den klassiske filmen. Hamers filmer er i hovedsak delt opp i tre akter, og benytter seg av virkemidler som repetisjon og frampek for dramatisk effekt. Måten han har stokket om på noen av hendelsene i romanen, spesielt i introduksjonen av Jan tidlig i filmen og i forleggerens mottakelse av novellen hans sent filmen, vitner om et ønske om å gi filmen en mer konvensjonell oppbygging enn det litterære forelegget. Effekten er at filmens seere får noen flere holdepunkt enn i de mest idiosynkratiske kunstfilmer.

Fortellemåten er gjenkjennelig "Hammersk", og filmspråket kjenner vi også igjen. Kristin Asbjørnsens musikk er jazzpreget, på lignende vis som musikken Fläskkvartetten skrev for *Eggs* og *En dag til i solen*. Som i tidligere filmer får vi variasjoner og repetisjoner av ulike musikalske temaer ispedd noen melankolske viser, og musikken skaper en stemning og blir et av de første tegnene på at vi ser en Bent Hamer film. Vi befinner oss i et lignende tidløst univers som i de andre filmene hans. Hvor og når historien er satt sies aldri konkret, men det er heller ikke noe man trenger å vite. Menneskene vi møter er outsiders slik de vi har møtt i hans tidligere filmer, om med litt mørkere sider. I så måte kan en gjerne si Hamer har valgt "rett" roman å adaptere. Han har valgt en forfatter hvis syn på verden appellerer til ham, på

samme måte som når han senere valgte å filmatisere en novellesamling av Levi Henriksen. Begge er skittenrealister: Bukowski blir sett på som retningens far, mens Henriksen er blant de mest leste norske forfatterne innen samme retning. Selv om Henriksen er kristen, noe Hamer ikke er, laget han med *Hjem til jul* en Bent Hamer film, samtidig som han var tro mot Henriksen. Hamer og Henriksen beskrev forholdet dem imellom med at de var kunstneriske tvillingsjeler¹⁸⁷. Om en ikke kan si helt det samme om Hamer og Bukowski, deler de klart noen av de samme interesser som historiefortellere. Jeg vil påstå *Factotum* fanger Bukowskis ånd bedre enn tidligere filmatiseringer som *Tales of Ordinary Madness* (Marco Ferreri, 1981) og *Barfly* (Barbert Schroeder, 1987), samtidig som man aldri er i tvil om hvilken regissør som står bak filmen.

¹⁸⁷ Anders Grønneberg, ”Vi er halvbrødre i ånden”, i *Dagbladet*, 8 november, 2010

Kapittel 4 – Avslutning

Ettersom alle Hamers filmer handler om personer som lever ensomme liv, litt på utkanten av samfunnet, er de tvetydige avslutningene interessante. I *Eggs* møter vi brødrene Far og Moe, som har bodd sammen hele livet. Konrads tilstedeværelse endrer det rutinepregede livet brødrene er vant til, og som et resultat av det slutter filmen med at Moe forlater Far. Huset er ikke stort nok for alle tre. I *En dag til i solen* finner Almar kjærlighet med Marta og vennskap med Windy. Tragedien inntreffer, og ved filmens slutt forlater Almar den spanske kystbyen alene i verden slik han var da han ankom. I *Salmer fra kjøkkenet* bestemmer Folke seg for at han likevel ikke skal vende tilbake til Sverige. Han snur bilen ved svenskegrensen og drar tilbake for å feire jul med Isak, kun for å oppdage at han har kommet for sent. Isak har gått bort, og epilogen viser oss Folke som på sett og vis har tatt over livet til Isak. I *Factotum*, etter at Chinaski og Jan har funnet tilbake til hverandre, ser det et kort øyeblikk ut som om deres forhold kan utvikle seg til noe, men det tar en brå vending som resulterer i at forholdet er over for godt. Jan flytter inn med ny mann, mens Chinaski sitter ensom og drikker på en strippeklubb. I *O'Horten* låner Horten ett par hoppski, og hopper fra toppen av Holmekollen. Det klippes – bokstavelig talt – til et lys i enden av tunnelen. Horten er død, og epilogen hvor han i sivile klær tar toget til Bergen for å besøke Svea slik han lovet tidligere i filmen, er etter alt å dømme en fantasi. Livet etter døden? Tanker som går gjennom hodet hans i det han hopper til sin død? Eller er det selve skihoppet som ikke er ekte, men heller av en ren symbolsk karakter, og epilogen som faktisk er virkelig? *Hjem til jul* forteller flere historier, og har dermed flere avslutninger spredd ut gjennom filmen. Mot filmens slutt, er det tre av historiene som avsluttes, men to av dem viser seg å ha en sterkere sammenkobling enn det man på forhånd hadde trodd. Vi har sett Simon få hjelp av bekjente til å bære sin syke kone ned den trange trappen, slik at hun kan få feire sin siste jul i stuen, med juletre og julelys, samt sin ektemann. Samtidig sitter uteliggeren Jordan på toget, og det skal vise seg at han er Simons sønn. Han er på vei hjem for å feire jul med familien. Man antar det er mange år siden sist han så dem, og at han ikke vet at hans mor er døden nær. I så måte drar han her hjem for å treffe moren igjen før hun dør, og hjelpe sin far Simon gjennom den tunge tiden. Men Jordan dør selv på togturen, og når aldri hjem.

Hva forteller disse avslutningene oss? Alle Hamers protagonister lever forholdsvis ensomme liv, men når deres historier avsluttes har de på sett og vis gått fra ensomhet til *mer* ensomhet. Karakterene beveger seg mot en lysere fremtid, for så å se den gå fra dem. Savnet etter medmenneskelige forhold er til stede, men ved filmenes avslutninger kan det føles som om Hamer gang på gang forteller oss at vi alle er alene i denne verdenen. Men tonen er likevel tvetydig. Dette oppfattes ikke som tragedier. Noe poetisk oppstår ut av åpenheten i avslutningene, og tristheten det gjerne ville vært naturlig å føle, er ikke den dominerende følelsen en sitter igjen med. Selv om melankolien er til stede kontrasteres den som oftest med noe. I *Eggs* er det absurditeten som blir kontrasten. Når Moe har forlatt huset og fått skyss, er det vanskelig ikke å sitte igjen med noen spørsmål. Hvor skal han? Hva har han tenkt å gjøre? Hvordan skal denne mannen klare seg i den store verdenen, helt alene? Når rulleteksten begynner, hører vi ”Over the Rainbow”, her fremført av Fläskkvartetten. Er det dit Moe har tenkt seg? I *Factotum* og *O’Horten* er det i avslutningsøyeblikkene musikken som står i kontrast med det vi ser, da den i begge tilfeller har en noe oppløftende kvalitet.

Avslutningene i filmene er først og fremst stemningsbetonte, og at de musikalske temaene vi hører avslutningsvis i *Factotum* og *O’Horten* har oppløftende konnotasjoner, hører heller til unntakene. Hamers musikkbruk preges generelt av små, melodiske temaer som er melankolske av natur, og signaliserer varme. De er mer antydende enn fortellende, og de er stemningsskapende. Det er melankolien som preger avslutningene i de tre første av Hamers filmer. Her skapes små, poetiske øyeblikk idet musikken synkroniseres med følelsene i filmen, for deretter å la stillheten råde i de siste øyeblikkene. I *En dag til i solen* vil et gjenkjennelig tema fades inn igjen idet vi får se filmens siste bilder av Molina og Windy, før det klippes tilbake til båten hvor Almar befinner seg. I så måte er denne avslutningen den tyngste i Hamers filmografi. Almar har gjerne vokst litt som person, men han har også mistet noe på reisen. ”*Salmer fra kjøkkenet* er en ensomhetens salme. En sår og mollstemt tone, et underliggende alvor, gir en klangbunn til humoren i filmen”¹⁸⁸, skriver Gunnar Iversen, og skriver om samme film, at den ”har en sår undertone midt i den

¹⁸⁸ Gunnar Iversen, ”Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*”, i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*, 2010, side 245

lune humoren [...] et alvor midt oppe i harselasen. Alvoret kommer først og fremst fram i skildringen av menneskers ensomhet.”¹⁸⁹ Det *er* en ensom verden Hamer skildrer i sine filmer, og filmenes avslutninger underbygger nettopp det.

4.1 Auteuren Bent Hamer

En siste observasjon om avslutningene er også verdt å nevne. Hamers foreløpig siste spillefilm, *Hjem til jul*, avsluttes med en innstilling hvis komposisjon har klare likhetstrekk til det avsluttende bildet i Hamers første spillefilm, *Eggs*. Enten dette er et bevisst eller ubevisst valg fra Hamer sin side, er det en tydelig pekepinn på at vi har med en auteur å gjøre, hvor vi møter lignende komposisjoner ikke bare i én og samme film, men over flere filmer fra samme regissør.

Hva slags auteur er Bent Hamer? Blant de klassiske auteurene som arbeidet innenfor Hollywoodsystemet var det noen, som for eksempel Alfred Hitchcock, som hadde en enkelt gjenkjennelig stil som umiddelbart identifiserer hans filmer som Hitchcock-produkter, i tillegg til at han stort sett holdt seg til lignende genrer og ofte vendte tilbake til temaer han tidligere hadde tatt opp. På den andre siden finner vi en regissør som Howard Hawks, også omtalt som en av de store amerikanske auteurene, hvor det er vanskeligere å finne fellestrekkene. Selv om hans arbeider viser noen tydelige stilistiske trekk som går igjen, for eksempel hans bruk av overlappende dialog, preges filmene av vel så mange trekk som identifiserer dem som produkter av det klassiske Hollywood-maskineriet, i tillegg til at han laget filmer innenfor svært ulike genrer. De klassiske europeiske auteurene er det mer relevant å sammenligne Hamer med. Ikke bare er det disse filmskaperne som danner mye av grunnlaget for David Bordwells tese om 'art cinema narration', men de har stort sett alle arbeidet med en større uavhengighet enn hva som er vanlig for regissører som arbeider i Hollywood. Som sin egen forfatter og produsent, er det klart at også Hamer arbeider med en stor grad av uavhengighet.

Auteuren Hamer kommer tydelig frem både om en ser på historiene han forteller, og hvordan han forteller dem. I filmene hans møter vi hverdagsmennesker

¹⁸⁹ Ibid, side 239

som lever litt på utkanten av samfunnet, og vi observerer dem i deres hverdagssituasjoner. Historiene er formidlet med humor, ofte av det absurde slaget, men Hamer nekter likevel konsekvent for at han lager komedier. ”Jeg har ikke laget en eneste komedie i hele mitt liv. Men jeg har alltid med et komisk eller absurd aspekt, det er en slags poetisk humor, eller hva jeg skal kalle det, som jeg synes forteller veldig mye om det å være menneske under gitte forhold”¹⁹⁰, har Hamer sagt. Ikke komedier altså, men mer universelle historier om mennesker, karakterisert av et humant menneskesyn. Dette særpreget som mange kritikere ser i Hamers arbeider vil jeg påstå er noe som først og fremst kommer frem i den lune humoren og de mer absurde øyeblikkene, men det ses også i hans fortellemåte. Det rolige tempoet, stilistiske og narrative grep og hvordan musikken brukes, er alle trekk som har vært diskutert i de ulike analysene. Med andre ord har ikke oppgaven bare vært fokusert på hvilke historier Hamer forteller, men også det Bordwell beskriver som poetikk: Hvordan filmer er konstruert, og hvordan auteuren Hamer skaper den stemning og særpreg som kjennetegner hans filmer. På sett og vis lager han alltid den samme filmen. Ikke bare finner man klare fellestrekk i historiene han forteller, det er ikke uten grunn at tre av hans seks filmer ofte blir omtalt som en trilogi, filmspråket hans bærer også en signatur. Vi vender alltid tilbake til det samme universet, enten filmene er satt til nåtiden eller fortiden, i Norge eller i utlandet.

4.2 Kunstfilmskaperen Bent Hamer

I hver av denne oppgavens tre analyser har jeg vendt tilbake til David Bordwell, og hans begrep ’art cinema narration’, og jeg innledet oppgaven med en påstand om at Hamer kan kalles en ’art cinema narrator’, altså en kunstfilmskaper etter Bordwells definisjon. Jeg står fortsatt fast ved denne påstanden. Hamer faller naturlig inn her, men som analysene har vist, er det steder hvor Hamers fortellemåte også preges av trekk en assosierer mer med klassisk handlingsfilm. Noen trekk som diskuteres i analysene – bruken av fortellerstemme i *Factotum* og bruken av repetisjon som et dramaturgisk virkemiddel – diskuteres i liten grad av Bordwell. Filmen Bordwell selv gjør en grundig analyse av i kapittelet om ’art cinema narration’, *La guerre est finie*

¹⁹⁰ Sølve Skagen, ”Absurditeter”, intervju med Bent Hamer, i *Rushprint*, nr 5, 2010, side 35

(Alain Resnais, 1968), bruker fortellerstemme hyppig, uten at Bordwell diskuterer bruken i sammenheng med andre kunstfilmer, og bruk av repetisjon diskuterer han i sammenheng med subjektivitet heller enn fortelleteknikk. Disse trekkene, sammen med grepene Hamer bruker for å gi sine filmer en klarere struktur enn det en gjerne forbinder med kunstfilmer, ser jeg på som uproblematisk i henhold til å plassere Hamer slik jeg har gjort. Regissørene Bordwell bruker som eksempler i kapitlet om 'art cinema narration' har store variasjoner seg imellom. I tillegg kaller Bordwell det for "a distinct mode of film practice", som defineres først og fremst i opposisjon til den klassiske handlingsfilmen. Det er altså et alternativ til den klassisk, fortellende filmen. Selv om man hos Hamer finner trekk av klassisk dramaturgi, vil jeg påstå at han helt klart *ikke* lager klassisk handlingsfilm, men heller noe som skiller seg fra nettopp handlingsfilmen. Han tilbyr en alternativ fortellemåte, og hans alternativ kan komfortabelt plasseres sammen med de andre europeiske filmskaperne Bordwell diskuterer.

4.3 Den nåtidige filmskaperen Bent Hamer

På samme måte som David Bordwell beskriver kunstfilmen som et alternativ til den klassiske filmen, prøver både James MacDowell og Jeffrey Sconce å beskrive en aktuell alternativ film. Verken Sconce eller MacDowell vier mye av sine artikler til kunstfilmen. Sconces 'smart' film begrep gir en umiddelbar assosiasjon til 'art', men han beskriver smart filmene som "not quite 'art' films in the sober Bergmanesque art-house tradition". Skal en dømme ut fra dette sitatet, opererer han med en snevrere definisjon av kunstfilmen enn hva Bordwell gjør. Likevel vil jeg påstå at både Sconce og MacDowell diskuterer filmer som har absorbert mye av 'art cinema narration'. De er en slags hybrid av kunstfilmen og handlingsfilmen. Både 'smart' og 'quirky'-filmene har gjenkjennelige trekk både i stil og tone, og karakteriseres ofte av en noe sær og annerledes humor, og har et større fokus på karakterer enn handling. I så måte passer Hamers filmer godt inn her.

Også i nyere norsk film ser vi trekk man også finner hos Hamer. Ikke bare lager han, som mange andre norske filmskaper, filmer om outsiders, men han har også selv blitt beskrevet som en outsider i den norske filmbransjen. Innledningsvis i oppgaven nevnte jeg det som i den norske filmbransjen kalles triangelsamarbeidet,

hvor prinsippet om at rollene som produsent, regissør og manusforfatter skal fylles av ulike aktører råder. Om Hamer kan karakteriseres som en outsider i den norske filmbransjen er det fordi han er en selvstendig filmskaper som arbeider utenfor ”triangelet”. ”Manusforfatter og tekst jages av et kobbel velmenende forståsegpåere i jakten på det optimale og støtteverdige manuskriptet. Selv er jeg like skeptisk til denne formen for metodisk innblanding i skriveprosessen som jeg er til revejakt”¹⁹¹, skriver Hamer. Han vil være selvstendig og selv stå for kvalitetssikring av egne manuskript, i tillegg til å skrive dem. Det skal sies at han kun har produsert halvparten av filmene sine helt selv (men til og med filmene produsert av eller med andre har Hamers selskap, BulBul Film AS, som produksjonsselskap), og at noen av manuskriptene er skrevet i samarbeid med andre, men han blir likevel sett på som en filmskaper som arbeider litt på utkanten av bransjen. Filmene bærer likevel preg av å være norske. Selv om mange av hans protagonister er av en eldre generasjon enn de vi er vant å møte i norsk film, karakteriseres de med noe av den samme tafattheten og tilbaketrukne maskuliniteten Reiersen peker på som en sentral karakteristikk ved mange mannlige karakterer vi møter i norsk samtidsfilm. De er ikke handlende mennesker i klassisk forstand.

Mye av denne oppgaven har handlet om å plassere filmskaperen Bent Hamer i en bredere kontekst, og en kan spørre seg om hvor viktig dette egentlig er. Som jeg gjorde klart innledningsvis i oppgaven, mener jeg at ingen filmer eksisterer i et vakuum. Det er interessant å se hvordan filmene er satt sammen, for deretter å trekke større linjer. Selv om Hamer arbeider utenfor ”triangelet”, lager han fortsatt norske filmer. Selv om filmene hans er norskproduserte, er filmspråket universelt, og Hamers filmer kan dermed trygt diskuteres i en internasjonal kontekst. Ofte blir man opphengt i det som umiddelbart virker unikt, men om man ser det i en større sammenheng kan man fort oppdage at det som på overflaten kan virke særegent faktisk er noe som har interessert en stor gruppe historiefortellere over lang tid. I den sammenheng kan en også stille spørsmålet om det i det hele tatt er relevant og snakke om auteurer når filmene ses i en slik bred kontekst. Her vil jeg også svare ja, og blant annet vende tilbake til de store Hollywood auteurene. Hitchcock laget både ’Hitchcock-filmer’ og

¹⁹¹ Bent Hamer, ”I skogen står forlisene tett – På kurs med grunnideen”, i *Filmfortellere*, 2001, side 166

studioprodukter. Studier av hans filmer kan ha verdi om man velger kun én av de to innfallsvinklene, men en symbiose av de to kan by på vel så interessante resultater.

Peter Cowie sammenligner karakterene i Hamers filmer med Jacques Tati.¹⁹² Parallellen er interessant, da Tati selv kunne sitte timesvis på kafé bare for å observere kunder og ansatte. Obserbasjonene dannet dermed et grunnlag for scener i filmene hans. Tati ville ”demokratisere”¹⁹³ komedien, og la hverdagsmenneskenes oppførsel danne mye av humoren, og det er en lignende taktikk vi ser hos Hamer. Observasjon er noe jeg ofte har vendt tilbake til i analysene, og Hamer liker å fortelle historier som vokser ut av små detaljer. Karakterer befinner seg gjerne alene, og vi som publikum får et innblikk i livene deres. Filmspråket til Hamer fanger dette veldig godt, og historiefortelleren Bent Hamer kan derfor beskrives som en observatør så vel som en auteur.

¹⁹² Peter Cowie, *Cool and crazy: modern Norwegian cinema 1990-2005*, 2005, side 48

¹⁹³ Med uttrykket menes at han ville få fokuset vekk fra seg selv som hovedperson, og andre hovedpersoner generelt. De vanlige menneskene som fyller billedrommet er de han ville bygge komikken rundt.

Kildeliste

- Abrahamsen, Arild. "Verdens lengste soldag". *Stavanger Aftenblad*. 6 mars, 1998.
- Allen, Robert C. og Gomery, Douglas. *Film history – Theory and Practice*. USA: McGraw-Hill, 1985.
- "Bent Hamer filmografi". Norsk filminstitutt, ingen dato. Tilgjengelig:
<http://www.nfi.no/english/norwegianfilms/show.html?id=151> [22.04.2011]
- Bentzrud, Inger. "Mettet med langsomhet". *Dagbladet*. 13 april, 2005.
- Bjørnbakk, Jan-Morten. "Hamer har større Oscar-tro på *O'Horten*". *Dagsavisen*. 20 september, 2008. Tilgjengelig:
<http://www.dagsavisen.no/kultur/article369796.ece> [02.05.2011]
- Bordwell, David. "The Art Cinema as a Mode of Film Practice", i *The European Cinema Reader*. Red. Catherine Fowler. London: Routledge, 2002: side 94-102.
- Bordwell, David, Staiger, Janet og Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- Bordwell, David. *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen, 1985.
- Bordwell, David. *Ozu and the Poetics of Cinema*. London: BFI Publishing, 1988.
- Bratten, Bjørn. "Magisk kjærlighet på liv og død". *VG*. 9 juni, 1997.
- Bukowski, Charles. *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship*. New York: Ecco/Harper Collins Publishers, 2002 [1998].
- Bukowski, Charles. *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills*. New York: Ecco/Harper Collins Publishing, 1969.

- Bukowski, Charles. *Factotum*. New York: Ecco/Harper Collins Publishing, 2002 [1975].
- Bukowski, Charles. *What Matters Most is How Well You Walk Through Fire*. New York: Ecco/Harper Collins Publishing, 2002 [1999].
- Cambridge Advanced Learner's Dictionary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Chen, David. "A Letter from David Mamet to the Writers of *The Unit*", 2010. www.slashfilm.com. 23 mars, 2010. Tilgjengelig: <http://www.slashfilm.com/a-letter-from-david-mamet-to-the-writers-of-the-unit/> [08.03.2011]
- Cowie, Peter. *Cool and crazy – modern Norwegian cinema 1990-2005*. Oslo: Norsk Filminstitutt, 2005.
- Ellingsen, Thor. "Sisyfos i busserull". *Dagbladet*. 13 november, 1992.
- Faldalen, Jon Inge. "Blant løkførere og lojale kelnere". *Rushprint*, nr. 6, 2007: side 18-20.
- Glesnes, Gjermund. "Factotum reddet av teknikken". *Sandefjords Blad*. 14 april, 2005. Tilgjengelig: <http://www.sb.no/kultur/factotum-reddet-av-teknikken-1.863509?startdate=01.10.2011> [15.04.2011]
- Grønneberg, Anders. "Vi er halvbrødre i ånden". *Dagbladet*. 8 november, 2010. Tilgjengelig: http://www.dagbladet.no/2010/11/08/kultur/bent_hamer/film/levi_henriksen/litteratur/14205541/ [15.08.2011]
- Gudmundsson, Skafti. "Alt er tillatt og ingenting er hellig – så lenge det tjener filmens univers: Om klippingen av *Eggs*", i Bjørneboe, Marianne (red.), *Filmfortellere*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2001: side 177-197.

- Haddal, Per. "Hamer holder kvaliteten". *Aftenposten*. 6 mars, 1998.
- Haddal, Per. "Norsk komedie i storform". *Aftenposten*. 16 januar, 2003.
- Hamer, Bent. "I skogen står forlisene tett – På kurs med grunnideen", i Bjørneboe, Marianne (red.), *Filmfortellere*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2001: side 165-174.
- Hansen, Espen A. "Bukowski-film ferdig etter syv år". *VG*. 11 april, 2005.
- Hansen, Lars Ditlev. "Mest ros for Hamers nye film". *Aftenposten*. 6 mars, 1998.
- Holt, Knut. "Poetisk ventetid i Spanie". *Fædrelandsvennen*. 6 mars, 1998.
- Iversen, Gunnar. "Ensomhetens salme – *Salmer fra kjøkkenet*", i Iversen, Gunnar og Solum, Ove, *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget, 2010: side 227-245.
- Jensen, Klaus Bruhn. "The humanities in media and communication research", i *Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and Quantitative Methodologies*. Red. Klaus Bruhn Jensen. New York: Routledge, 2002: side 15-39.
- Jørgensen, Liv. "To sjømenn på eventyr". *Dagbladet*. 6 mars, 1998.
- Kael, Pauline. "Circles and Squares", i Kael, Pauline, *I Lost it at the Movies*. Boston: Little Brown, 1965: side 318-319.
- Kiang, Jessica. "JDIFF '11 Review Roundup: 'Julia's Eyes,' 'A Somewhat Gentle Man' ". *The Playlist*. 8 mars, 2011. Tilgjengelig: http://blogs.indiewire.com/theplaylist/archives/jdiff_11_review_roundup_julias_eyes_a_somewhat_gentle_man/ [11.03.2011]
- Kibar, Osman. "Flopp et faktum for *Factotum*". *Dagens Næringsliv*. 11 juni, 2005.
- Kibar, Osman. "Sjømann ved verdens ende". *Arbeiderbladet*. 30 april, 1997.
- Kielland, Aksel. "Det norske hus 2.0". *Morgenbladet*, 29 Mai 2009. Tilgjengelig:

<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090529/OKULTUR/318973891> [15.04.2011]

Kirkeby, Willy A. *Stor engelsk ordbok: engelsk-norsk*. Skedsmokorset: Kirkeby Forlag AS, 2003.

Kowalczyk, Jameson. "Interview: Bent Hamer". www.ioncinema.com. 27 august, 2006. Tilgjengelig: <http://www.ioncinema.com/news/id/1462> [15.04.2011]

Larsen, Peter. "Mediated fiction", i *A Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and Quantitative Methodologies*. Red. Klaus Bruhn Jensen. New York: Routledge, 2002: side 117-137.

Lismoen, Kjetil. "Menn uten damer". *Rushprint*, nr. 6, 2002: side 10-12.

MacDowell, James. "Notes on Quirky". *Movie: A Journal of Film Criticism*, nr. 1, 2010. Tilgjengelig: <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/> [08.03.2011]

Mamet, David. *Bambi vs. Godzilla – On the Nature, Purpose and Practice of the Movie Business*. London: Simon & Schuster, 2007.

Mjør, Kjersti. "Eggs-regissøren klar med nummer to". *Bergens Tidene*. 6 mars, 1998.

Moe, Svein Harald. "Ny film om eldre menn". *Fædrelandsvennen*. 10 januar, 2003.

Mohr, Emil L. "På fylla igjen". *Sandfjords Blad*. 4 desember, 2009. Tilgjengelig: <http://www.sb.no/kultur/pa-fylla-igjen-1.1098223> [15.04.2011]

Nerheim, Ole S. "Ingen plass i solen". *Rogalands Avis*. 6 mars, 1998.

Norborg, Lisen Aaserud. *Mot til verdighet – Om rehabiliteringens innhold og mål*. Lillehammer: Høyskolen i Lillehammer, 1994.

Nyberg, Jan. "Tre menn og et kjøkken". *Bergens Tidene*. 11 januar, 2003.

Olsen, Trygve Aas. "Gå å se filmen vår, for svarte...". *Dagbladet*. 12 mars, 1998.

- Pye, Douglas. "Movies and Tone". *Close-up*, nr. 2, 2007: side 1-79.
- Reiersen, Tonje Skar. *Tilbaketrukket maskulinitet. Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland*. IMK, Universitetet i Oslo, 2008.
- Roberts, Sheila. "Bent Hamer Interview, Director of *Factotum*".
- www.moviesonline.ca. Ingen dato. Tilgjengelig:
http://www.moviesonline.ca/movienews_9680.html [15.04.2011]
- Roni, "Interview with Bent Hamer". *Jahrbuch der Charles-Bukowski-Gesellschaft* 2006. Ingen dato: side 60-71. Tilgjengelig: http://www.bukowski-gesellschaft.de/data/jahrbuch/_bjuk2006_060-071_BENT-HAMER_interview.pdf [15.04.2011]
- Schröder, Kim Christian. "Discourses of fact", i *A Handbook of Media and Communication Research – Qualitative and Quantitative Methodologies*. Red. Klaus Bruhn Jensen. New York: Routledge, 2002: side 98-116.
- Sconce, Jeffrey. "Irony, nihilism and the new American "Smart" film". *Screen*, nr. 4, 2002: side 349-369.
- Seligman, Craig. *Sontag & Kael – Opposites Attract Me*. USA: Counterpoint, 2004.
- Selås, Jon. "Hammers tørste voksenlek". *VG*. 13 april, 2005.
- Skagen, Sølve. "Absurditeter". *Rushprint*, nr. 5, 2010: side 34-37.
- Skretting, Tommas Torgersen. "Ungkar og spillefilm". *Stavanger Aftenblad*. 27 oktober 2001.
- Solum, Ove. "Skitten realisme og svart humor – *Budbringeren*", i Iversen, Gunnar og Solum, Ove, *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*. Oslo: Universitetsforlaget, 2010: side 187-206.
- Stam, Robert. *Film Theory – An Introduction*. USA: Blackwell Publishing, 2000.

Steinkjer, Mode. "Hamer dikter etter Bukowski". *Dagsavisen*. 13 april, 2005.

Steinkjer, Mode. "Vakkert om vennskap". *Dagsavisen*. 16 januar, 2003.

"Tromsø internasjonale filmfestival", program 2003. Tilgjengelig:

<http://www.tiff.no/?go=page&id=533> [22.04.2011]

Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. London: BFI Publishing, 1998.

Østbye, Helge; Helleland, Knut; Knapskog, Karl; Larsen, Leif Ove. *Metodebok for mediefag – 3. utgave*. Bergen: Fagbokforlaget, 2007.

Audiovisuelle kilder

Bare Kødd (Bent Hamer, 1995) [Tilgjengelig på DVD-utgivelsen *Bare*

barn er barn & den som har'n har'n] Norsk filminstitutt

Blått Lerret, O'Horten – Del 1. 3 oktober, 2007.

[Intervju med Bent Hamer, tilgjengelig som ekstramateriale på den norske DVD-utgivelsen av *O'Horten*] Også tilgjengelig på nett: <http://www.blaattlerret.no/arkiv/index.php?filmArkiv=1&Itemid=126> [22.04.2011]

Eggs (Bent Hamer, 1995) [DVD] SF Norge AS

En dag til i solen (Bent Hamer, 1998) [DVD] SF Norge AS

En filmfotografers hverdag (Hilde Malme, intet årstall) [Bakomdokumentar til *Salmer*

fra kjøkkenet, tilgjengelig som ekstramateriale på den norske DVD-utgivelsen av *Salmer fra kjøkkenet*]

"Erobreren" (Bent Hamer, 2005) [Del av TV-serien *Alt for Norge*, produsert av

Motlys for TV2, 2005, tilgjengelig på DVD] Sandrew Metronome Norge AS

Factotum (Bent Hamer, 2005) [DVD] SF Norge AS

Hjem til jul (Bent Hamer, 2010) [35mm] Sandrew Metronome Norge AS

Mot til verdighet (Bent Hamer, 1994) [VHS] Høgskolen i Lillehammer

Nærbilde – Bent Hamer (Svanhild Sveinsdotter Grov, 2004) [Portrett av Bent Hamer

produsert av NRK, tilgjengelig som ekstramateriale på den norske DVD-utgivelsen av *Factotum*]

O'Horten (Bent Hamer, 2007) [DVD] Paramount Home Entertainment in

Norway/Scanbox Entertainment Denmark AS

”Paul Schrader introduction” (2005) [Introduksjon til filmen *Pickpocket* (Robert

Bresson, 1959) produsert av Kate Elmore for The Criterion Collection, tilgjengelig som ekstramateriale på den amerikanske DVD-utgivelsen av *Pickpocet*] Criterion Collection

Salmer fra kjøkkenet (Bent Hamer, 2003) [DVD] SF Norge AS

Søndagsmiddag (Bent Hamer, 1991) [Tilgjengelig på DVD-utgivelsen *Norsk stil – 22*

norske kortfilmer gjennom 15 år] Norsk filmintsitutt

Vedlegg I – Bent Hamer filmografi¹⁹⁴

Kortfilmer:

Rødvyn Aargang 81, 1981

I filmografien fra Tromsø Internasjonale filmfestivals program for 2003 er denne ikke beskrevet som en kortfilm. Uvisst hva dette faktisk er, men tittelen får det til å høres ut som en studentrevy.

Cirkel Cirkel, 1987

Kortfilmen er listet opp i ulike filmografier, uten mer informasjon enn tittel og årstall.

Den døende draken (The Dying Dragon), 1988

Nok en kortfilm listet opp i ulike filmografier uten utdypende informasjon. Gunnar Iversen omtaler filmen som Hamers debut i *Den norske filmbølgen – Fra Orions belte til Max Manus*. Det stemmer ikke.

Makrellen er kommen – og det fins gjenger inni termoskoppen (Longitude – latitude), 16 mm, 1990, 13 min. Farger.

Manus og regi: Bent Hamer. Med: Per Oscarsson. Foto: John Christian Rosenlund. Musikk: Jan Zachrisson. Produksjonsleder: Finn Gjerdrum. Produksjonsselskap: Bent Hamer Film. ”En film om lengde og bredde”. Om menn som jobber på skipsverft i sør-Norge. Hamer var selv verftsarbeider på sine yngre dager.

¹⁹⁴ Beskrivelse av filmer presentert som sitater er hentet fra Norsk filminstituttets beskrivelser, som kan finnes på deres nettsider. Er de hentet fra andre kilder, se respektive fotnoter.

Happy Hour, 35mm, 4 min, 1991. Farger.

Manus, klipp, regi: Bent Hamer og Jörgen Bergmark. Med: Rolf Skoglund, Leif Andrée, Leif Malmberg. Produsent: Bent Hamer. Foto: Kjell Dike. Produksjonsselskap: Tomtefilm. "En film om tørst". Tre menn som sitter å drikker og preiker.

Søndagsmiddag (Sunday Dinner), 16mm, 16 min, 1991. Farger.

Manus, regi, produksjon: Bent Hamer. Med: Rolf Søder, Øyvind Gulliksen, Jarl Erik Friis, Lise Løwenholm, Martin Simensen. Foto: John-Christian Rosenlund. Produksjonsselskap: Odyssé Film. *Max Manus* regissør Espen Sandberg arbeidet her som produksjonsassistent. Tre generasjoner møtes til søndagsmiddag på familiegården.

Stein (Stone), 35mm, 18 min, 1992. Farger

Manus, regi, produksjon: Bent Hamer. Med: Rolf Søder, Leif Andrée, Ann Sofi Rase. Foto: Andra Lasmanis. Klipp: Sofia Lindgren. Lyd: Jörgen Bergmark. Produksjonsselskap: Odyssé Film. "An old farmer wants to add a finishing touch to his life's work by meeting one final challenge..."

Applaus (Applause), 35 mm, 7 min, 1993.

Regi: Bent Hamer. Produksjonsselskap: Oddysé Film. "A young girl's attempt to realise her stagedream with help from her not so interested little brother as technical director. (May also be seen as a comment to the fast-food generation?)."¹⁹⁵

Bare Kodd (Just for the Hell of It), 35mm, 3 min, 1995. Sort/hvitt.

¹⁹⁵ Denne beskrivelsen er hentet fra filmens vaskeseddel.

Regi: Bent Hamer. Med: Edith Carlmar. Manus: Tove Cecilie Sverdrup. Foto: Erik Poppe. Klipp: Pål Gengenbach. Produsert av Norsk filminstitutt. Del av serien ”Slyngelfilmene”.

Edith Carlmar spiller en av rollene i kortfilmen *Bare kødd*, som ble spilt inn i skolegården på Grünerløkka skole. I filmen møter vi tre unge gutter so bestemmer seg for å terge en eldre, forbipasserende dame. Ting går ikke helt etter planen, da damen skal vise seg å være mer rappskjeftet enn hva guttene er forberedt på. Filmen ble produsert av Det norske filminstituttet i 1994, som en del av en serie kalt ”Slyngelfilmene”. Filmene ble laget for å bruke i undervisning på barne- og ungdomsskoler. Et studiehefte som blant annet inneholdt manuskriptene til slyngelfilmene, skulle hjelpe elevene å få innsikt i den filmatiske prosessen. Hvordan er den ferdige filmen i forhold til manuskriptet?

Dokumentarer:

Mot til verdighet (Courage to dignity), 20 min, 1.33:1, 1994. Farger. Uvisst hvilket format filmen er laget på, men etter mine øyne ser den ut til å være skutt på video. Språk: Norsk, engelsk og svensk.

Opplegg og regi: Bent Hamer. Med: Gunnar Wahl og Grete Trondsen, samt intervjuobjekter Sven Conradi (overlege), Roger Smith (Britisk Prof. Dr. Med), Axel R. Fugl-Meyer (Prof. Dr. Med). Foto: Erik Poppe. Klipp: Skafti Gudmundsson. Lyd/Musikk: Ellen Lohne. Produsert av Odysseé Film for ODH v/Finn Gjerdrum, med støtte fra Helsedirektoratet.

Vi følger rullestolbrukeren Gunnar Wahl, og filmen handler om medisinsk rehabilitering, det å leve med funksjonshemmingen, livskvalitet, seksualitet og fellesskap mellom mennesker. Filmen ser også på hvordan kunst og kunstopplevelser kan bringe mennesker sammen,

”Erobreren” (The Conqueror), 24 min, 2005. Farger og sort/hvitt. Uvisst hvilket format som er det opprinnelige. DVD-utgivelsen er i 16:9 format, som resulterer i at mesteparten av arkivklippene er delvis avkappet.

Manus og regi: Bent Hamer og Rune Denstad Langlo. Produsenter: Rune Denstad Langlo og Sigve Endresen. Klipp: Pål Gengenbach og Anders Teigen. Musikk: Andreas Mjøs og Håkon Gebhart. Produksjonsselskap: Motlys AS.

24 minutter lang episode fra dokumentarserien *Alt for Norge*, produsert av Motlys og vist på TV2 i 2005. Samme år ga selskapet også ut dokumentarfilmen *Alt for Norge*. TV-serien ble laget for å markere Norges 100-års jubileum som selvstendig nasjon, og hver av de 13 episodene i serien har ulike fokus, men alle omhandler Norge og det å være norsk. Hamers episode er todelt. Første del handler om polvandring og hvalfangst, sistnevnte med utgangspunkt i Hamers hjemby Sandefjord. Andre halvdel omhandler Norge som ”erobrer-nasjon”, med erobringen av Dronning Maud Land, kontinentalsokkelen i nordsjøen, og det mislykkede forsøket på å ta tilbake Grønland fra danskene i fokus. Som resten av TV-serien består episoden utelukkende av arkivklipp. Fortellerstemmen vi hører er Mads Ousdals, som har samme rolle i flere av seriens andre episoder. Maria Bonnevie låner stemmen i de resterende episodene.

Spillefilmer:

Eggs, 35mm, 86 min, 1.37:1, 1995. Farger.

Manus og regi: Bent Hamer, etter en idé av Hamer og Finn Gjerdrum. Med: Sverre Hansen, Kjell Stormoen, Leif André, Leif Malmberg, Trond Høvik. Produsent: Finn Gjerdrum. Foto: Erik Poppe. Klipp: Skafti Gudmundsson. Musikk: Fläskkvartetten. Produksjonsselskap: Bulbul Film AS

En dag til i solen (Water Easy Reach), 35mm, 97 min 1.85:1, 1998. Farger.

Manus og regi: Bent Hamer. Med: Eric Magnusson, Nicholas Hope, Ingrid Rubio, Pilar Bardem, Leif André, Francisco Rabal. Produsent: Finn Gjerdrum. Foto: Philip Øgaard. Klipp: Skafti Gudmundsson. Musikk: Fläskkvartetten. Produksjonsselskap: BulBul Film AS.

Salmer fra kjøkkenet (Kitchen Stories), 35mm, 92 min, 1.85:1, 2003. Farger.

Manus, regi og produksjon: Bent Hamer. Manussamarbeid: Jörgen Bergmark. Med: Joachim Calmeyer, Tomas Norström, Reine Brynolfsson, Bjørn Floberg, Sverre Anker Ousdal, Leif André, Gard B. Eidsvold. Foto: Philip Øgaard. Klipp: Pål Gengebach. Musikk: Hans Mathisen. Produksjonsselskap: BulBul Film AS.

Factotum, 35mm, 93 min, 1.85:1, 2005. Farger. Språk: Engelsk.

Regi: Bent Hamer. Manus og produksjon: Hamer og Jim Stark. Basert på romanen ved samme navn av Charles Bukowski, samt utdrag fra hans bøker: *The Days Run Away Like Wild Horses Over the Hills*, *The Captain is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* og *What Matters Most is How Well You Walk Through Fire*. Med: Matt Dillon, Lili Taylor, Marisa Tomei, Fisher Stevens, Adrienne Shelley, Karen Young, Didier Flamand. Foto: John Christian Rosenlund. Klipp: Pål Gengenbach. Musikk: Kristin Asbjørnsen. Produksjonsselskap: BulBul Film AS og Stark Sales Inc Production.

O'Horten, 35mm, 90 min, 1.85:1, 2007. Farger.

Manus, regi og produksjon: Bent Hamer. Med: Bård Owe, Espen Skjønberg, Ghita Nørby, Henny Moan, Bjørn Floberg, Gard B. Eidsvold, Trond-Viggo Torgersen, Anette Sagen. Foto: John Christian Rosenlund. Klipp: Pål Gengenbach. Musikk: John Erik Kaada. Produksjonsselskap: BulBul Film AS.

Hjem til jul (Home for Christmas), 35mm, 85 min, 2.35:1, 2010. Farger.

Manus, regi og produsent: Bent Hamer. Basert på Levi Henriksens novellesamling *Bare mjuke pakker under treet*. Med: Trond Fausa Aurvåg, Joachim Calmeyer, Tomas Norström, Fridtjov Såheim, Reidar Sørensen, Ingunn Beate Øyen, Nina Andresen-Borud, Sarah Vintu Sakor, Morten Ilseng Risnes, Levi Henriksen. Foto: John Christian Rosenlund. Klipp: Pål Gengenbach og Silje Nordseth. Musikk: John Erik Kaada. Produksjonsselskap: BulBul Film AS.

Som produsent:

Schpaa (Erik Poppe, 1998)

Erik Poppes debutfilm er produsert av Bent Hamers produksjonsselskap BulBul Film AS. Hamer selv er dog ikke kreditert som produsent, den rollen er det Finn Gjerdrum som har.

À la fenêtre (Marianne Østengen, 2003)

Denne ni minutter lange kortfilmen, skrevet og regissert av Marianne Østengen, har Bent Hamer kreditert som co-produsent.

La chiavi di casa (Gianni Amelio, 2004)

Nok en film hvor Hamer selv ikke er kreditert, men hans selskap Bulbul Film AS er det. Det er kun ett av flere produksjonsselskaper involvert i filmen, som er laget "in collaboration" med Bulbul Film AS.