

# En gang kritiker, alltid kritiker

*En undersøkelse av kriteriebruk i Per Haddals anmeldelser*

**Knut Thomas Hagen**



Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for Medier og kommunikasjon

UNIVERSITETET I OSLO

Vår 2007



## Forord

Det har vært en lang vei å gå, når man tror man nærmer seg enden av reisen dukker det alltid opp en bakkekam til. Men tenk så tilfredsstillende å fullføre reisen, å være ved veis ende, den følelsen og prestasjonen kan ingen ta ifra deg. Det er godt å ha noen med seg på reisen, jeg vil gjerne takke Camilla for omsorg, tålmodighet og fruktbare innspill, du gjør hverdagen min lysere. Uten oppmuntring og omtanke fra gode venner og familie ville veien vært enda lenger. Jeg vil også takke min veileder Ove Solum for gode råd og kritisk lesning under utformingen av oppgaven.



## **Sammendrag**

I denne oppgaven undersøkes kriteriebruk, retorikk og smak i Per Haddals filmanmeldelser. Hva er karakteristisk for hans anmeldelser? Hvordan endrer kriteriebruken seg i møtet med populærkulturelle filmer kontra kunstfilmer? 30 filmanmeldelser gjennom Haddals karriere i Aftenposten blir kategorisert og analysert. Først ser vi på hvordan han bygger opp og vurderer sine anmeldelser. En anmeldelse består av forskjellige komponenter, ulik vektlegging eller forandring av rekkefølgen vil endre utseendet og mengden av informasjon i tekstene. Analysens hoveddel vil dreie seg om hvordan etiske, kognitive, genetiske og estetiske kriterier anvendes forskjellig i de to kategoriene. Kriteriebruken forteller oss noe om hva Haddal vil at en film skal inneholde både for ham selv og for publikum. Den retoriske undersøkelsen vil ta for seg hvordan Haddal argumenterer og kommuniserer med leserne.

## **Abstract**

The goal of this thesis is to explore and understand the use of criteria, rhetoric and taste in Per Haddal's film reviews. What is the distinctive of his reviews? How does the use of criteria change when reviewing popular cultural films versus art films? 30 film reviews throughout Haddal's career in Aftenposten are placed into categories and analysed. First we catch a glimpse on how Haddal writes his reviews. A review is built up by several components. Altered emphasis on different components and the order of these will affect the appearance and the amount of information given in a review. The main part of the analysis then, is about how ethical, cognitive, genetic and esthetic criteria are applied differently in the two mentioned categories of film. This usage tells a lot about what Haddal wants a film to communicate and offer to himself and the audience. The rhetoric investigation will shed light on how Haddal reasons and communicates his meanings to the readers of his texts.



# Innhold

<b>1. Innledning.....</b>	<b>1</b>
1.1 Problemstilling.....	3
1.2 Metode og analysemateriale.....	3
<b>2. Bakgrunn om filmkritikk/filmanmeldelse .....</b>	<b>5</b>
2.1 Filmanmeldelser – kort historie .....	10
<b>3. Teoretiske perspektiver på kritikk .....</b>	<b>17</b>
3.1 Kriterier.....	17
3.1.1 Andersens kriterieinndeling.....	18
3.1.2 Retoriske kriterier.....	24
3.2 Smak .....	28
3.3 Sjanger.....	31
<b>4. Analyse.....</b>	<b>33</b>
4.1 Presentasjon av utvalgets filmer .....	35
4.2 Vurdering av anmeldelsene.....	48
4.3 Kriteriebruk .....	52
4.3.1 Etisk kriterium .....	52
4.3.2 Kognitivt kriterium .....	60
4.3.3 Genetisk kriterium. ....	63
4.3.4 Estetiske kriterier.....	71
4.3.5 Anmeldelser uten etisk og kognitivt kriterium .....	75
4.4 De norske filmene.....	77
4.5 Haddals smak .....	80
4.6 Retorikk.....	81
<b>5. Avslutning.....</b>	<b>91</b>
<b>6. Litteraturliste .....</b>	<b>97</b>





# 1. Innledning

*"For to generasjoner siden ville jeg ha vært prest, for én generasjon siden lektor. Men jeg ble altså journalist og filmkritiker i et mediesamfunn" Per Haddal.*

Slik kommenterer Per Haddal sitt yrkesvalg i et intervju i Aftenposten i forbindelse med at han fylte 50 år. På grunn av hans lange fartstid og anerkjennelse i bransjen ser jeg det interessant å undersøke hans anmeldelser når jeg skal se på kriteriebruk, smak og retorikk. Jeg vil gjerne begynne med å presentere mannen bak anmeldelsene for så å legge frem en disposisjon for oppgaven. Bakgrunn og historie om filmanmeldelser kommer jeg nærmere inn på i kapittel to. Haddal er født i 1942, Cand. philol med hovedfag i engelsk fra Universitetet i Oslo. Han har jobbet som journalist i over tretti år, først som kulturmedarbeider i Vårt Land og fra 1978 har han fungert som hovedfilmkritiker, fjernsynskritiker og kulturkommentator i Aftenposten. I tillegg har han laget et månedlig filmprogram i NRK P1 sammen med Arbeiderbladets kritiker Bjørn Granum. Haddal var formann i Norsk Filmkritikerlag i 11 år fra 1975 til 1986 og har ajourført Sigurd Evensmos norske filmhistorie "Det store tivoli", skrevet Ivo Caprinos biografi og utgitt studie av Liv Ullmann som filmkunstner.

I 1989 ble Haddal hedret med kritikerlagets utmerkelse "Olav Dalgards ærespris", han er i tillegg tildelt en spesielt innstiftet æresprisutgave av Norsk Kinosjefforbund, samt Haugesundsordførers festivalpris. Rush Print inviterte for noen år siden 300 aktører i filmbransjen til å stemme over hvilke kritikere de fant mest og minst givende å lese. Aftenpostens Per Haddal og Dagsavisens Harald Kolstad ble kåret til de beste norske

filmanmelderne, "Det var Haddal som fikk flest stemmer og lovord. Særlig hans kunnskapsnivå gjør at bransjen stoler på ham" (Vik 2002:15).

I det første kapitlet foretar jeg de nødvendige avgrensinger gjennom å formulere problemstillinger og presisere metode og analysemateriale.

I kapittel to ser jeg nærmere på filmkritikkens bakgrunn og historie. Der definerer jeg kritikk og kommer inn på hvilken sjanger filmanmeldelsen hører inn under. Jeg ser også på de ulike komponentene en anmeldelse vanligvis inneholder. Historien tar først og fremst for seg dagspressens filmkritikk og dens utvikling i Norge, men jeg kommer også inn på andre hendelser som har hatt betydning for forholdene her til lands.

Kapittel tre omhandler teori på området. Jeg velger å legge spesielt vekt på litteratur om kritikkens kriterier, for selve kriteriebruken er nøkkelen og verktøyet til analysen av Haddals anmeldelser. Videre har også smak betydning for hvordan man anmelder og kategoriserer film, jeg gjør rede for en del begreper i den sammenhengen. Språket som brukes i anmeldelsen er med på å si noe om hvordan anmelderen argumenterer og bruker retoriske virkemidler.

Teori vil komme til nytte i kapittel fire der jeg kommer til å plukke ut anmeldelser i forskjellige tidsperioder gjennom Haddals lange kritikergjering og kommentere oppbygging av anmeldelser. Kriteriebruken vil bli undersøkt i forhold til forskjeller i anvendelsesmåte på populærkulturelle filmer og kunstfilmer. I tillegg skal jeg undersøke retorikken i anmeldelsene før det er på sin plass med en konklusjon i siste del.

## 1.1 Problemstilling

Oppgaven vil ta utgangspunkt i Haddals filmanmeldelser i Aftenposten, fra han begynte på 70-tallet og frem til i dag. Jeg kommer til å arbeide utfra følgende problemstilling:

- Hva er mest karakteriserende ved Per Haddals anmeldelser?

Jeg vil også forsøke å besvare hvordan kriteriebruken forandrer seg i møtet med populærkulturelle filmer kontra kunstfilmer? Disse spørsmålene følger opp den innledende problemstillingen: Hvordan ser en anmeldelse som er ført i pennen av Haddal ut vanligvis? Hvordan er rekkefølgen på de forskjellige komponentene? Har han en agenda med anmeldelsene sine? Hva kan sies å ha influert anmeldelsene? Hvilke kriterier bruker han mest aktivt? Bruker han forskjellige kriterier på ulike filmer? Hva slags funksjoner i filmene aktualiserer de enkelte kriteriene?

I denne oppgaven beveger jeg meg inn på forholdsvis upløyd mark. I min samling av stoff til oppgaven har jeg kommet over forskning som bruker litteraturprofessor Per Thomas Andersens kriterieinndeling, men i de aller fleste tilfeller på andre sjangerområder enn film. Filmviteren Anne Gjelsvik brukte riktignok hans teori i *Etiske og estetiske kriterier ved evaluering av film*, en analyse av hvordan filmer med voldsinnslag blir mottatt i norsk presse. Undersøkelser av kriteriebruken til kun en filmkritiker har så vidt meg bekjent ikke vært gjort før.

## 1.2 Metode og analysemateriale

Per Haddal har flere anmeldelser på trykk hver uke hele året. Et forsiktig anslag på tre filmer per uke vil gi omtrentlig 150 filmanmeldelser per år. Perioden jeg kommer til å

undersøke er fra 1978, da Per Haddal begynte i Aftenposten, til 2005. Dette er en periode på 28 år, og for å få oversikt over tidsrommet vil jeg benytte meg av en strategisk utvelgelse og ta for meg tre filmer i en gitt tid på året hvert tredje år. Jeg kommer til å starte i 1978 og foreta et dypdykk hvert tredje år frem til og med 2005, noe som har resultert i et utvalg på 30 anmeldelser. Jeg velger å se på anmeldelsene av julefilmene, det vil si de filmene som har premiere andre juledag. Jeg er da garantert et godt utvalg filmer og Haddal har høyst sannsynligvis skrevet om minst tre av dem hvert år. Jeg vil i utgangspunktet forsøke å velge de lengste anmeldelsene for å sikre at det er mest mulig å hente i hver enkelt tekst. En naturlig konsekvens av dette er at det blir færre av de helt korte anmeldelsene som gjerne omhandler underholdningsfilm.

I analysen kommer jeg til å bruke det man kan kalle en kvalitativ innholdsanalyse med kvantitative trekk. Men jeg har på mange måter laget en egen metode som har blitt til underveis. Jeg har endt opp med å organisere filmene i utvalget i høy/lav-kategorier, og se på hvordan Haddal argumenterer og bruker kriterier i møtet med filmer fra begge kategoriene. Jeg skiller mellom populærkulturelle filmer og kunstfilmer. Det er ikke enkelt å sette filmer i bås på denne måten. Jeg vil foreta kategoriseringen på bakgrunn av følgende kriterier: rene underholdningsfilmer (for eksempel komedier, action, grøssere) vil vurderes som populærkulturelle filmer. Filmer av mer seriøs karakter eller med kunstnerisk verdi vil bli regnet som kunstfilmer. I tillegg kommer jeg til å se nærmere på anmeldelsene av de norske filmene for å se om de behandles annerledes enn utenlandske. Et annet spørsmål som står sentralt er i hvilken grad Haddal bruker retoriske virkemidler i tekstene sine.

## 2. Bakgrunn om filmkritikk/filmanmeldelse

Kritikk er avledet av det greske ordet *krinein* som betyr å bedømme, og den greske betegnelsen *kritike techne* som betyr bedømmelsens kunst. Paraplybetegnelsen filmkritikk kan deles inn i uttrykkene (film)kritikk og (film)anmeldelse. Jeg kommer til å veksle mellom å bruke disse to. Ordet anmeldelse er som oftest dekkende for avissjangeren, og anmeldelsen er en type av filmkritikk.

Den amerikanske filmviteren David Bordwell presiserer at som journalistikk er anmeldelsen å betegne som en nyhet (Bordwell 1989), mens journalistikkforskeren Thore Roksvold skiller mellom nyheter og kommentar og plasserer kritikk innenfor bakgrunnsjournalistikken (Roksvold 1994). Han begrunner dette med at det som omtales er vesentlig og aktuelt, men sjelden sensasjonelt eller førstesidestoff. Kritikken stimulerer refleksjon fremfor innlevelse og innbyr ikke særlig grad til identifisering: "Sensasjon og identifikasjon er viktigere i nyhetsjournalistikk og reportasje"(Roksvold 1994:42). Videre skal kritikken romme en vurdering som skal begrunnes. Det er altså en resonnerende form der man konkluderer på grunn av tidligere forutsetninger, noe som også skiller kritikken fra nyhetssjangerne siden disse kan kuttet bakfra. Men som tilfellet er i eksempelvis Haddals anmeldelser røper tittelen og oppsummeringsdelen noe av konklusjonen, og det elementet har unektelig nyhetspreg over seg.

Anmeldelsen er en underkategori av sjangeren essay, som i følge Roksvold var grunnsjangeren i 1700-tallets norske aviser. "Essayet er en resonnerende artikkel. Ved å diskutere med seg sjøl prøver forfatteren i essayet ut sin tankes grenser. Undervegs fins gjerne refleksjoner av personlig art" (Roksvold 1997:15). Refleksjonsnivået er gjerne høyere på slutten av essayet enn i begynnelsen, selv om det ikke nødvendigvis munner

ut i en konklusjon. Alle undersjangrene i kommentarjournalistikken har essayet som grunnform. Fra kronikken som er upersonlig, upoetisk, resonnerende, argumenterende, seriøs, entydig, saklig og nøktern til petit i den andre enden av skalaen som er personlig, poetisk, assosierende, skildrende, lekende, flertydig, harselerende og overdreven:

Kronikk

Leder

Kommentar

Det egentlige essay

Anmeldelse

Inserat

Kåseri

Petit

Anmeldelsen finner vi omtrent i midten av spekteret, litt nærmere petit enn kronikk. Dette er bare en oversikt og innenfor hver undersjanger kan det forekomme variasjoner i den ene eller andre retningen. Roksvold har følgende definisjon av anmeldelsen: "Formidler anmelderens oppfatning av et bestemt kulturuttrykk – et produkt eller en begivenhet. Oppfatningen framstår som en konklusjon på bakgrunn av en analyse der anmelderen viser sine vurderingskriterier" (1997:16).

David Bordwell deler filmkritikk inn i tre deler (institusjoner): journalistikk, essays og akademisk skriving (Bordwell 1989). De to siste skiller seg fra journalistikken ved at de går dypere inn i stoffet, og ofte legger større vekt på fortolkning. Man har også bedre tid til å skrive stykkene og større spalteplass. De senere årene har man fått en ny publikasjonsform gjennom internett, og det har fått betydning for alle

makroinstitusjonene. I oppgaven vil jeg nesten utelukkende se på det journalistiske feltet som kjennetegnes ved at man skriver i en daglig eller ukentlig avis eller et magasin. Det er gjerne kort tid mellom når filmen sees og en tekst produseres, og spalteplassen er relativt begrenset. Bordwell ser anmeldelsen som en forlengelse av filmindustriens markedsføring. Sitater fra anmeldelser er ofte å finne på reklame for de aktuelle filmene.

Den danske filmforskeren Peter Schepelern ser filmkritikeren som en del av distribusjonsleddet innenfor institusjonen film, ved å levere en kritikk av en film gir man samtidig filmen reklame og publisitet. Det er faktisk en dobbelvirkning i forholdet mellom de som lager film og kritikerne: " Produsenten har bruk for omtale, kritikeren kan gi varen, men denne varen er også en forutsetning for at kritikeren overhodet kan praktisere sin kritiske virksomhet" (Schepelern 1975:29). Men hvor stor innvirkning har en kritiker på en films suksess? Er det så mange kritikere i så mange forskjellige aviser at meningene ikke blir lagt merke til? Eller er det slik som Schepelern skriver at kritikeren heller blir som et supplement til reklamekampanjer og annonser? Kritikeren kan i beste fall bidra til at ukjente og små filmer får et større publikum ved å skrive i rosende ordelag om filmene.

Så hva bør en filmanmeldelse inneholde? Per Haddal har selv gjort et forsøk på å sette opp en modell på hvordan skrive en filmanmeldelse i *Kritisk, men ikke skeptisk. Tanker om filmkritikk*:

1. Regissøren, hans eventuelle tidligere filmer og deres hovedtema, dersom slikt lar seg oppspore.
2. Et handlings- og intrigeriss.
3. Kritikeren finner frem til det tankesystemet som bevisst eller ubevisst bærer filmen, med

sikte på lojal gjengivelse av filmskaperens antatte hensikter.

4. Hvordan er punkt 2 og 3 myntet ut, kunstnerisk og håndverksmessig? Kunne filmskaperen heller for eksempel ha skrevet en artikkel?

5. Den endelige vurderingen som avveier filmens ideer og deres utmynting mot kritikerens kriterier (Haddal 1978:64).

Her holder Haddal seg noenlunde innenfor normen for filmanmeldelser som Anne Gjelsvik beskriver i *Mørkets øyne*. Hun mener at en standard anmeldelse inneholder: "handlingsreferat, noe bakgrunnsinformasjon og en vurderende dom, som er underbygd med argumentasjon" (Gjelsvik 2002:60).

Punkt én på Haddals liste dekkes godt av uttrykket bakgrunnsinformasjon. Det kan inneholde fakta som omhandler noen av aktørene rundt filmen eller filmen selv, som er relevant for leserne. Filmene kan for eksempel ha fått anerkjennelse ved å få en pris ved en festival, eller internasjonal prisutdeling. Men stikkordet er relevans, det er forskjell på å nevne at det er regissørens debutfilm og å skrive om samme regissørs forhold til den kvinnelige hovedrolleinnhaveren.

Punkt to er i praksis det samme som referat, det går uansett ut på å formidle hva filmen handler om. Anmeldelser der man legger størst vekt på referat kaller Haddal (1987) den *uegentlige* kritikken, en slags forbrukerveiledning som ikke legger vekt på analyserende elementer. Blir referatet for omfattende kan det også bli for avslørende og dermed ødeleggende for filmopplevelsen. Å skrive et kort og presist referat uten å avsløre for mye er ikke lett, men bør være et mål når man tenker på hvor lite spalteplass anmelderne som oftest har til rådighet.

Det tredje punktet tar for seg filmens tema. I Gjelsviks korte oppsummering dekkes



tema inn i, og omtales i forbindelse med referatet. Hva er tanken bak filmen? Hva prøver regissøren å si? Journalistisk kritikk av film har i utgangspunktet ikke stort rom for tolkning. Arbeidssituasjonen med vanligvis høyt tidspres og mulighet til å kunne se filmen kun én gang tilsier at man ikke får gått i dybden. Men det vil ikke dermed si at fortolkning ikke finner sted i avisanmeldelser. Selv om man ikke går i dybden tolker man det en ser.

Anne Gjelsvik mener det bør være rom for analytisk virksomhet i anmeldelsene i dagspressen. En form for analyse som må være av et annet omfang og en annen karakter enn den akademiske og ikke kan være objektiv. Når man ser en film kun én gang er det viktig å la den umiddelbare opplevelsen forme analysen og anmeldelsen, og ikke kaste det følelsesmessige engasjementet bort. Å se film er ikke en passiv aktivitet. Som tilskuer til en film er man en aktiv fortolker:

"Vi tolker på bakgrunn av våre forkunnskaper, erfaringer og holdninger. Vi fyller hull, de tomme stedene, for eksempel ved å konstruere handlingsforløp etter tidshopp, eller kronologiavvik. Vi dømmer en karakters handlinger på moralsk grunnlag, vi danner hypoteser om filmens utvikling, vi tar stilling til karakterens handlinger, og vi vurderer filmens kvaliteter" (Gjelsvik 2002:85).

Alt dette basert på vår bakgrunn og forforståelse. Gjelsvik nevner to hovedposisjoner i hermeneutikken som har særlig relevans til film. Den første er en teksttro lesning der man skal finne en objektiv mening, en sannhet som skal avsløres. Det viktige her er å legge frem teksten på dens egne vilkår. På den andre siden har man en retning som hevder at man ikke tolker meningen utfra verket eller filmen, men at det er noe som tilskueren selv legger inn. Gjelsviks perspektiv er pragmatisk:

"Fortolkeren bidrar aktivt, men filmtekstens budskap må være utgangspunktet (...) Å åpne

for fortolkning vil gi et større mangfold i filmkritikken, i motsetning til likelydende referat eller terningkast i alle landets aviser. Det vil gjøre kritikerens mening mer interessant, og bidra til å øke filmforståelsen" (2002:87).

Men hvor naturlig er det å prøve å fortolke rene underholdningsfilmer fra Hollywood, eller Norge for den del? Som Gjelsvik (2002:85) skriver, synes det å være et skille mellom de underholdende filmene og filmer med høyere kunstnerisk verdi. Kritikken følger filmenes status. Man tar filmen for det den er, men burde man ikke følge de samme prinsippene uansett hva slags type film man anmelder?

Punkt fire leder inn mot vurderende dom og kan således sees som et argument i den retningen. Jeg vil hevde at på dette punktet skiller Haddal seg fra mange andre avisanmeldere i og med at det ikke er så vanlig å nevne så mye om det rent kunstneriske ved en film. Her kommer også det stilistiske inn, det som i størst grad skiller filmkritikk fra annen kunstkritikk.

Det femte og siste punktet i Haddals inndeling er den endelige vurderende dommen der anmelderens bruk av kriterier kommer til syne. Argumentasjon er viktig, man bør fortelle hvorfor filmen er god eller dårlig. Her kommer retorikken inn i bildet, en anmelder kan bruke retoriske virkemidler til å overbevise leseren, men det kommer jeg inn på senere i oppgaven.

## **2.1 Filmanmeldelser – kort historie**

På 1700-tallet møttes byborgerskapet i Europas kaffehus for å blant annet diskutere

litteratur, dette var med på å danne det den tyske filosofen og sosiologen Jürgen Habermas kalte den borgerlige offentlighet. Anne Gjelsvik skriver om hvordan kunsten nå kunne kjøpes av vanlige borgere: "Et resonnerende borgerlig publikum etableres, hvoriblant en med særlig kompetanse, kunstkritikeren, gis autoritet gjennom sin evne til å argumentere" (2002:20). Etterhvert ekspanderer diskusjonen til det skriftlige, gjennom etableringen av tidsskrifter og aviser. "På samme måte som kunsten, ble meningen om kunsten også en vare, og med eget krav om å være underholdende" (2002:21), dermed er også kritikkens historie en historie om pressens fremvekst.

Anmeldelser fikk vi se i norske aviser allerede på begynnelsen av 1800-tallet. I følge Thore Roksvold festet først kritikken seg som sjanger etter at Christiania Theater ble opprettet i 1827-28. Hovedvekten lå da naturlig nok: "på teaterkritikk og teaterdebatt, men det forekom også litterær kritikk både i og utenfor teateranmeldelsene" (sit. fra Roksvold 1997:32). Anmeldelse betydde bekjentgjørelse, og det kritiske elementet i disse omtalene har fått sjangerbetegnelse kritikk og anmeldelse til å flyte ganske tett sammen i dag.

Fra filmens spede start ble den ikke sett på som en kunstform, filmen ble da heller ikke kritisert som de andre kunstformene, men det kom en oppjustering etter den andre verdenskrig. Å se en film fører til prosesser hos seeren som er de samme som settes i gang hos mottakere av andre former for kunst:

In short, everyone instinctively recognizes that a movie-all art, in fact-invites him to exercise his taste in making a value judgment. He senses that a value assertion has been made and that a reply is demanded of him. And except for the most diffident, everybody also senses that he is qualified to reply (Bywater og Sobchack 1989:26).

Peter Schepelern (1975), på sin side, peker på at filmen ble fulgt opp med filmkritikk nesten umiddelbart etter den kom. Dermed institusjonaliserte filmen seg som kunst lik de gamle kunstarter. I oppbyggingen av en kunstart er den kritiske virksomhet historisk sett et naturlig følge.

I årene etter filmen kom til Norge fantes det ikke filmanmeldelser slik de ser ut i dag. De første sakene var små notiser som fortalte om den store nyvinningen og begivenheten film. Først fra 1915 og utover, nesten 20 år etter filmen så dagens lys, kom de første korte artiklene der man vurderte film. I følge Anne Gjelsvik bar disse: " (...) mer karakter av å være forhåndsomtaler enn anmeldelser. Det er korte notiser, uten signatur, og flere ganger er vurderinger basert på rykter (eller presseinformasjon)" (2002: 35f). Utover på 1920-tallet blir filmanmeldelser faste innslag i faste spalter i flere av de større avisene, blant andre Aftenposten og Dagbladet. Anmeldelsene er ennå som oftest korte og mest som forhåndsomtaler å regne, gjerne underskrevet med korte signaturer og eller pseudonymer.

Internasjonalt er filmkritikk etablert som profesjon på 1930-tallet. I *Akersgatens Gratulasjonsbyrå?* skriver Per Haddal om Odd-Stein Anderssen som var en av de første norske filmkritikerne. I følge Haddal var Anderssen på 30-tallet med i diskusjonsgrupper som leste franske tidskrifter og aviser og dermed forsto at film kunne brukes til annet enn underholdning. "Anderssen sporer altså en fast forbindelse mellom fransk filmkultur og norsk oppvurdering av uttrykksformen" (Haddal 1987:56). Anderssen var med på å danne Norsk Filmkritikerlag i 1946. Et lag som begynte å arbeide med å sikre filmkritikere skikkelige arbeidsforhold og skaffe dem økt respekt i det norske filmmiljøet. Man fikk, etter mye om og men, ordnet forhåndsvisninger av alle premiefilmer. Det ble også besluttet at man skulle slutte å bruke signatur under anmeldelsene og heller skrive under med fullt navn – som kritikere på andre

kunstområder gjorde. Laget etablerte også en kritikerpris som nesten uten unntak har vært delt ut hvert år siden 1948.

Utover på femtitallet ble flere kritikere kjente og kjære selv om det å kritisere filmer ikke nødvendigvis var deres hovedgeskjeft. Sigurd Evensmo med sine kritikker i radio, og Elsa Brita Marcussen og Arne Hestnes i avisene var noen av de som var ansvarlige for å ta filmkritikken i Norge til et nytt nivå, både med hensyn til skriveferdigheter og kunnskap om film.

VG-journalisten Arne Skouen innførte terningen som gradering av film i anmeldelser i 1952, da han ville gi et signal til leseren som var lettfattelig og poengtert, eller som han selv sa det: "Karakterisere en filmpremiere i en fort, men konsis form" (sit. Bastiansen og Dahl 2003:313). Men det skulle ta flere tiår før bruk av terningen ble omfattende i kulturanmeldelser. I *Terningkast og litterære kriterier – en analyse av dagspressens bokanmeldelser med terningkast* skriver Kari Bu at Claes Krog med sin stilling som avdelingsleder for radio, kultur og TV i VG gjenopptok initiativet til å bruke terningen. "Han sier at folk flest med dette fikk øynene opp for kulturen, og at det han oppfattet som et kunstig skille mellom de ulike kulturuttrykkene ble mindre" (Bu 2005:10). Aftenposten begynte ikke med terningkastjournalistikk eller tallvurderinger i tilknytning til anmeldelsene før i 2002. På 1990-tallet holdt de rangeringen unna selve anmeldelsen. Først da filmen inngikk i Aftenpostens kinooversikt ble den rangert med tallkarakter. Før den tid må man lese utfra teksten hvor vellykket anmelderen synes filmen er. Det stiller også større krav til en vurderende dom.

På 50-tallet ble man vitne til tidligere skribenter i *Cahiers du cinéma* som begynte å lage film selv, noe som ble til den franske nye bølgen. Godard, Truffaut med flere la vekt på at regissøren setter sitt preg og kjennemerke på sin film som en maler gjør på et maleri,

og en forfatter gjør i en roman. Dette ble kjent som auteurkritikken og innebar en oppvurdering av film generelt og regissøren spesielt. For filmkritikken fikk det som konsekvenser at det ble en økt fokusering på filmskaperens stil og egenart - også i Norge, spesielt gjennom kritikeren Bjørn Granum. Gjelsvik beskriver tiden fra 1970-tallet og fremover som "en periode med økt satsning og seriøsitet" (2002:59). Det ble blant annet i Dagbladet etablert et skille mellom reportasjestoff og kritikk, som medførte en spesialisering for kritikeren. Etterhvert startet man å anmelde filmene på premieredagen og det var kanskje starten på at filmkritikken gikk fra å være kunstkritikk til å bli en publikumsservice.

For noen år siden begynte man å presentere filmanmeldelsene dagen før premieredagen. De ulike filmbyråene oppfordrer til å ikke trykke anmeldelsene før den avtalte dagen, allikevel er det tendenser til å bryte dette i forbindelse med storfilmene og offentliggjøre omtalene så tidlig som mulig og gjerne dagen etter pressevisningene. Det synes å ha gått sport i det å være først ute med de viktigste anmeldelsene. Dermed blir det enda større arbeidspress på anmelderne, når tiden de har til rådighet for å fullføre en tekst stadig blir mindre. Men samtidig presiserer Per Haddal, i intervjuet jeg har gjort med ham i forbindelse med oppgaven, at arbeidssituasjonen samtidig har blitt bedre med årene på grunn av stadig ny teknologi og raskere måter å kommunisere på.

Sten Simonsens hovedoppgave *Filmformidling og tabloidisering* fra 2004 tar for seg de senere års økte tabloidisering i avismediet og dens påvirkning av filmformidling i landets fire største aviser. Han har funnet at tabloidiseringen svekker både grunnlaget for filmformidling og den kunnskapsbaserte filmformidlingen, blant annet på grunn av fokus på person fremfor sak, og fokus på bilde fremfor tekst. Antallet anmeldere har økt sterkt siden begynnelsen av 1990-tallet, på grunn av internettbaserte filmsider, og fordi filmanmeldelser er en del av innholdet i de fleste gratisaviser og nye magasiner enten

de er beregnet for kvinner eller menn.

Forfatteren Cecilie Wright-Lund har i Norsk kulturråds rapportserie skrevet *Kritikkens rom - rom for kritikk?* Hun har sammenlignet kulturstoffet i Dagbladet og Aftenposten i periodene 1975/76 og 1998/99 og funnet at antall kulturartikler har økt kraftig. I Aftenposten var det en økning på 45 %, og selv om de i denne perioden gikk fra seks til sju utgivelser i uka er dette betydelig. Filmstoffet er i denne perioden blitt oppprioritert i Aftenposten, og økningen er størst blant vanlige nyhetsartikler mens forhåndsomtaler avtar.





### 3. Teoretiske perspektiver på kritikk

I dette kapitlet kommer jeg til å ta for meg ulike teoretiske tilnærminger til kritikk som er aktuelle i forbindelse med oppgavens avgrensninger. Jeg skal se på følgende områder: estetikk, retorikk, smak og sjanger.

#### 3.1 Kriterier

Hvordan skal man vurdere kvalitet? På den ene siden er selve vurderingen først og fremst subjektiv, på den andre siden kan man bruke kriterier som et hjelpemiddel til å bedømme om hvorvidt noe er bra eller dårlig.

Filmkritikeren Thor Ellingsen hevder i jubileumsskriftet *Norsk Filmkritikerlag 50 år* at kritikk er den mest subjektive av alle journalistikkens disipliner, nettopp derfor får vi spriket i anmeldelsene av samme film i forskjellige aviser. Videre mener han at objektive kriterier ikke finnes, vurdering av kunst er ikke noen matematisk vitenskap. Men så sier han: "Ens holdninger, politiske religiøse osv., er (...) en del av kritikerens arbeidsredskap. Den resonansbunn verket/filmen møter hos akkurat det mennesket som har(film)kritikk som virke" (Ellingsen 1995:31). Når kritikeren skal beskrive sin reaksjon kan man altså forlange en grad av objektivitet. Ellingsen presiserer at han snakker om en form for profesjonell splittethet som oppstår slik at man kan distansere seg tilstrekkelig fra verket for å sette ord på opplevelsen. Jeg vil hevde at når man i møte med verket tar med seg sine holdninger er det et kriterium man vurderer verket utfra. Om man ikke bruker kriterier bevisst, gjør man det ihvertfall ubevisst.

Medievitenskap er et ungt fagfelt som har arvet mye av begrepsapparatet fra andre felt, blant annet fra litteraturvitenskap. Bruk av disse teoriene er ikke uproblematisk, en konsekvens kan være det Liv Hausken kaller medieblindhet (Hausken 2000). Man må ta sine forholdsregler og tilpasse teorien til det nye mediet man skal bruke det på, eller bruke den litt kritisk - med tanke på at teorien er laget for et annet utgangspunkt. Langt de fleste eksemplene på teorier om kriterier for kritikk er beregnet for litteratur, men jeg vil med noen modifikasjoner bruke dem for å snakke om film. En litteraturanmeldelse skiller seg ikke så mye fra en filmanmeldelse. Det rent stilistiske er den grunnleggende forskjellen mellom vurderingen av en film kontra en bok. Det er også likheter mellom hvordan bøker og filmer anmeldes i den norske pressen. Når de stilistiske aspektene ved en film ikke blir kommentert – en tilsideskyving av mediets egne prinsipper – blir anmeldelsen heller en slags kvasi-litterær omtale av filmens manus og tematikk.

### **3.1.1 Andersens kriterieinndeling**

Et av de mest diskuterte og siterte forslagene til inndeling av kriterier i nyere norsk litteraturdebatt er Per Thomas Andersens *Kritikk og kriterier* som først ble publisert i *Vinduet* i 1987. Det er en omfattende og anvendbar tekst om kriterier og det er dermed Andersens uttrykk og definisjoner jeg kommer til å bruke mest i analysedelen. Inndelingen og utmyntningen i forskjellige kriterier er basert på litteraturanmeldelser fra en del av de mest betydningsfulle bøkene i 1986. Andersen deler kriteriene inn i fire grupper: moralsk/politisk kriterium, kognitivt kriterium, genetisk kriterium og estetiske kriterier.

Det *moralske/politiske* kriterium forklarer Andersen på følgende måte: "Det ligger en

holdning i teksten, og denne blir gjenstand for litteraturkritikerens vurdering (...) Dette kriteriet er åpenbart et av de kriteriene som gjør det vanskeligst for kritikeren å skille mellom forfatteren og forfatterens tekst" (1987:16). I mange tilfeller gir dette teksten verdi, men det kan også slå ut i en negativ vurdering. Dette er uansett det kriteriet som står sterkest i norsk anmeldertradisjon. Føyer verket seg inn i eller bryter det med de samtidige moralske normer, og hvordan legger det seg til rette i en kulturpolitisk tradisjon? Man bør ikke komme med en verdidom om verkets estetiske kvalitet, utfra konklusjonen om moralsk eller politisk ståsted. Kriteriet kan brukes som en pekepinn på hvor viktig verket er eller i hvor stor grad det tvinger en til å ta stilling til det skildrede moralske/politiske drama. Kriteriet bør heller aldri bli brukt alene i en anmeldelse: "kriteriet er relevant, men aldri tilstrekkelig" (Andersen 1987:19). I analysen vil jeg med Gjelsvik kalle dette punktet for etiske kriterier, noe hun omtaler på denne måten: "Det kan komme til syne når en fiksjonskarakter utfører handlinger kritikeren tar avstand fra, det kan komme til uttrykk når kritikeren tar stilling til filmens utsagn om samfunnet, eller i vurderingen av eksplisitte volds- eller sexscener" (2002:103).

Det neste kriteriet på Andersens liste er det *kognitive*:

"Kritikeren vurderer her kunnskapstilfanget i teksten, tankekraften eller det intellektuelle nivået og tilkjenner teksten verdi på kognitivt grunnlag (...) Det kognitive kriteriet gjenspeiler ofte kritikerenes litteratursyn, og det spenner (...) Fra synet på forfatteren som kritisk intellektuell til forfatteren som journalist" (1987:19).

Ifølge Andersen er dette et kriterium som står forholdsvis svakt i norske anmeldelser, og blir oftest brukt som et klapp på forfatterens/filmskaperens skulder: "Bra arbeid! Her er noe både for tanke og sjel". Det er med andre ord et kriterium som angår dybden i

verket.

Det tredje kriteriet Andersen nevner er det *genetiske*, som er:

”utsagn som bygger på forhold som ligger forut for selve teksten (...) Det kan dreie seg om plassering av en tekst i litteraturhistorisk sammenheng, i forhold til en litterær tradisjon, eller i forhold til forfatterskapet. Det kan dreie seg om påvirkningskilder (...) om intensjonen bakenfor verket, og spørsmålet om intensjonen er realisert i verket” (1987:21).

Her kan en også spørre seg om skaperen av verket klarer å få frem noen nye perspektiver hos tilskueren, har han klart å utvide noen horisonter i den kunstneriske prosessen? I forlengelsen av dette kan man også finne ut noe om verkets originalitet. Det genetiske kriteriet stiller store krav til kunnskaper hos anmelderen. I jakten på skaperens intensjon kan anmelderen fort rote seg inn i feilaktige opplysninger som igjen kan ødelegge kredibiliteten.

Andersen deler det fjerde kriteriet, *det estetiske*, inn i tre underkategorier – kravet om *kompleksitet*, *integritet* og *intensitet*. *Kompleksitetskravet* refererer til verkets lagdeling: Hvorvidt det byr på flere tekstnivåer, flere lesernivåer eller tolkningsmuligheter og så videre. Dette blir ofte brukt som et kvalitetskriterium. Andersen nevner at artikkelen står i gjeld til estetikkteoretikeren Monroe Beardsleys *Aesthetics*, der et av de viktigste objektive kriterier er kompleksitet. I følge Andersen er det nettopp på dette punktet kritikerne har en av sine viktigste oppgaver; i hvilken tilstand slipper man boka/filmen videre til leseren. For de fleste kommer omtalen av et verk før deres møte med selve verket. Vi lar Andersen forklare nærmere: ”En bok er en kodemeddelelse fra forfatteren, og den får mening idet leseren møter den med *sin* kode. Spørsmålet er da om kritikerkode er med på å *åpne* opp eller *stenge* av i forhold til de muligheter som ligger

i forfatterens kode" (1987:22). Andersen mener at kritikeren gjennom sin anmeldelse bør hjelpe leseren gjennom å åpne opp noe av tekstens kompleksitet. Men det motsatte er ofte tilfellet, det skjer heller at anmelderne forenkler tekstene. Bakgrunnen for dette er uviss, men det kan ha å gjøre med lavt nivå på kritikere, eller spalte- og arbeidstidsbegrensninger.

Kravet om *integritet* refererer hos Andersen til "forholdet mellom enkeltfaktorer og sum og helhet" (1987:23). I forbindelse med dette kriteriet snakker noen om motivering eller posisjonering av ulike episoder. Mer vanlig er det som Beardsley å bruke idéen om enhet, eller unity, noe journalistikkforskeren Jørgen Dines Johansen har kommentert slik:

"Enhedskriteriet har (...) to dimensjoner: horisontalt forbinder det tekstelementerne på et givet niveau til en struktur (...) og vertikalt kobles de forskjellige nivåer i teksten sammen ved at gitte elementer i teksten blir "knudepunkter" for forskjellige retninger" (Johansen 1984:28).

Disse "knutepunktene" er medvirkende til å diktere verkets verdi.

De avantgardistiske retningene på begynnelsen av 1900-tallet (kubismen, surrealismen, futurismen, dadaismen med flere) protesterte mot den aristoteliske enhetsteorien (enhet i tid, rom og handling) gjennom dekonstruksjon og oppløsning. Dette ble møtt av sterk kritikk av mange etablerte kunstkritikere, hvis forkjærlighet for det naturalistiske ideal fremdeles sto høyt. I dag kan det virke som om det er nostalgien for nettopp det avantgardistiske bruddet som farger filmkritikere i deres kritikk av standardiserte Hollywood-produksjoner, der det aristoteliske ideal jo lever i beste velgående.

*Intensitet* er Andersens siste estetikk-kriterium, her snakker vi om en helt grunnleggende tekstlig kvalitet, for i siste instans vedrører dette kriteriet tekstens evne til å holde på leseren eller tilskueren. Det dreier seg om " 'kroken' i teksten" (1987:24). Dines Johansen omtaler det som: "styrken eller livligheden og et givet æstetisk objekts regionale kvaliteter" (1984:36). Det er generell uenighet om hva som skaper en teksts intensitet, fordi ulike verk er spennende på ulike måter og fungerer på forskjellige spenningsnivåer. Kriteriet har også noe med tekstens evne til å gjøre ting "nye", man kan altså snakke om et nyhetskriterium. Dermed har det også noe å gjøre med tilskuerens forventninger. David Bordwell uttrykker det slik i *Film Art*:

"One way in which form affects our experience is to create the sense that 'everything is there' (...) Film form can even make us perceive things anew, shaking us out of our accustomed habits and suggesting fresh ways of hearing, seeing, feeling and thinking (...) Expectations *limit* possibilities as well as select them (...) *Suspense* involves a delay in fulfilling an established expectation (...) *Surprise* is a result of an expectation that is revealed to be incorrect (...) This ability of the spectator to frame hypotheses about prior events [can be called] *curiosity*" (Bordwell og Thompson 1997:68ff).

Med en ballast bestående av dusinvis med historiske eksempler på filmnarrative krumspring, vil kanskje den garvede filmanmelder være vanskelig å overraske. Følelsene og minnene anmelderen har for enkelte filmuttrykk, kan bli så sterke at han gir en verdidom ut fra det, på bekostning av andre like legitime kriterier.

De estetiske kriteriene er grunnleggende målestokker som kan hjelpe oss å si noe om hvorvidt et verk er bra eller dårlig. Andersen har støttet seg mye til Monroe Beardsley og hans verk *Aesthetics* i sin inndeling av estetiske kriterier. Beardsley deler kriteriene inn i tre deler, genetiske, affeksjon og objektive. Genetiske grunner refererer til noe som er produsert før selve verket, om hvordan verket ble produsert eller verkets

sammenheng med psykologiske prosesser. Denne gruppen sier vanligvis ikke mye om et verk er godt eller dårlig, unntatt kravet om originalitet. Et verk kan være originalt og nyskapende på både en god og dårlig måte.

En grunn har med affeksjon å gjøre hvis verket skaper en psykologisk følelse hos mottakeren. Kriterier som refererer til noe karakteristisk, med kvalitet og tilknytning til noe innenfor verket eller til verden er det Beardsley kaller objektive grunner til kvalitet. Disse grunnene er enhet, kompleksitet og intensitet eller også i negativ konsekvens mangel på en eller flere av grunnene.

Vi får ytterligere hjelp av litteraturviteren Erik Bjerk Hagen og boken *Litteraturkritikk* når det gjelder bakgrunnen til estetiske kriterier. Han ser de kvalitetskriteriene som er i bruk i dag som en forlengelse av en tradisjon fra romantikken: "blant de viktigste kvalitetskriteriene som ble definert og redefinert den gang, finner vi originalitet, kompleksitet, oppriktighet, følsomhet, intensitet, virkelighetsskapende evne, moralsk alvor, kognitiv dybde og fremmedhet" (Hagen 2004:39). Vi kjenner igjen noen av kriteriene som estetiske mens andre igjen er mer moralske eller kognitive. Her er det altså en konflikt mellom kunst for kunstens skyld og de som mener at kunsten skal ha et budskap eller gi oss innsikt i hvordan vi skal leve våre liv. Ifølge Hagen har denne konflikten vært tilnærmet død innenfor kritikervirket i lengre tid, og han peker videre på at de fleste vil innta en mellomposisjon og legge vekt på både moralske/kognitive og estetiske kriterier. En annen uoverenskomst kom til syne innenfor nykritikken; skillet mellom det klassisistiske synet på enhet og eleganse kontra mer estetiske romantiske kriterier. Det trenger ikke å være problematisk at kriteriene står i konflikt med hverandre, Hagen presiser at nettopp konfliktene har vært med på drive kritikken fremover og utvikle den.

For å oppsummere allierer Andersen seg med Monroe Beardsley, og snakker om at man innenfor hvert kriterium finner forhold i teksten som er enten "good-making" eller "bad-making". I stedet for for å komme med argumenter, vil kritikere i mange tilfeller kun si at noe er bra eller dårlig. Videre må kriteriene holdes argumentasjonslogisk fra hverandre – et moralsk eller politisk kriterium kan ikke brukes til å trekke slutninger om spesifikk estetisk kvalitet. Andersen har også bitt seg merke i at innenfor argumentasjonslogikken i norske kritikker slutter man ofte fra premiss eller kriterium via affektasjon til konklusjon, istedenfor som vanlig er fra premiss til konklusjon. Uavhengig av hvilket kriterium man bygger på i utgangspunktet blir fort konklusjonen urimelig eller vanskelig etterprøvable når leseren har en annen affektiv respons enn kritikeren. Det er ikke alltid like lett å vise til at en kritiker har brukt det affektive kriteriet, fordi det ofte blir brukt i og gjennom stilen som ironi og sarkasme, eller ren pathos.

Kritikken er en del av kulturen, selve kultursituasjonen skapes både av kreativitet og kritikk. Kritikeren kan ikke gjemme seg fra den kulturen han selv bedømmer - han er en del av den. Som Adorno har sagt det: "Kultur er kun sann som implisitt-kritisk, og den ånd som glemmer det, hevner seg i de kritikerne den fremelsker på seg selv" (Sit. Andersen 1987:25).

### **3.1.2 Retoriske kriterier**

Her vil jeg først redegjøre for bakgrunnen til retorikk før jeg snevrer meg inn til den aktuelle teori som jeg anvender i analysen. Retorikk er læren om veltalenhet, eller oppsummert i ett ord, talekunst. Det som gjør retorikk relevant i denne sammenhengen



er å se på hvordan Per Haddal bruker retoriske virkemidler i sine anmeldelser. Den klassiske retorikken stammer fra oldtidens Hellas der man oppdaget at noen muntlige fremstillinger kunne bli oppfattet som virkningsfulle mens andre ikke hadde virkning på tilskuerne. På denne tiden utgjorde talekunst en viktig del av samfunnslivet og for å lykkes til å påvirke måtte du ha talens gave (Roksvold 1989:15). Blant de viktigste bidragene i retorikken må Aristoteles nevnes. Han identifiserte tre forskjellige typer retorisk appell: *ethos*, *pathos* og *logos*. Mens romerske Quintilian delte inn retoriske studier i fem kategorier: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *Memoria* og *actio*. Disse uttrykkene kommer jeg til å forklare nærmere under Bordwells forslag til retorisk filmtolkning. Jens E. Kjeldsen har skrevet en innføringsbok i moderne retorisk teori, *Retorikk i vår tid*, der han advarer mot å bruke antikke arvestykker ukritisk på moderne retoriske situasjoner. Dette fordi man ikke kan forvente at prinsipper som ble utformet for så lang tid siden, kan ha en praktisk relevans i dag. "Våre dagers retorikk er (...) fundamentalt forskjellig fra den antikke. Studiet av retorikk må tilpasses den tid vi lever i" (Kjeldsen 2004:52).

David Bordwell viser i *Making Meaning* hvordan tolkning av film kan bli analysert ved hjelp av retoriske grunnuttrykk som *inventio*, *dispositio*, *elocutio* (1989:35). *Memoria* og *actio*, blir ikke brukt i inndelingen, fordi de er mindre aktuelle i forhold til skriftlig fremstilling. I følge Thore Roksvold (1989:20) er det førstnevnte læren om hvordan man skal huske det man skal si, mens det siste handler om selve fremføringen av talen.

*Inventio*, eller måten å argumentere på inneholder tre typer av bevis: *ethos*, *pathos* og *logos*. *Ethos* handler om moral og holdninger og spiller på de gode evnene til den som snakker. Disse gode evnene skal stå som en garanti for bedømmelsen. "In film reviewing, ethical proofs serve to create an attractive role that will warrant the critic's opinions" (Bordwell 1989:35). *Pathos* dreier seg om følelsesmessig appell til publikum.

Man spiller på at elementer eller eksempelvis skuespillere i filmen vil bringe frem sympatiske følelser hos mottakeren: "the reviewer will play up the qualities that he assumes will strike the audience" (1989:36). *Logos* er argumenter som er rettet mot sakens kjerne og til: "intellektet, tankens klarhet, argumentenes beviskraft uavhengig av følelser" (Roksvold 1989:16). Bordwell deler *logos* inn i *examples* som er argumenter der man slutter fra enkelttilfeller til det allmenne, og *enthymemes* der man deduserer fra det allmenne til enkelttilfeller.

*Dispositio* handler om å arrangere disse argumentene i en appellerende rekkefølge. Ved å fortsette å bruke filmanmeldelsen som eksempel har man gjerne et kort referat, litt bakgrunnsinformasjon, og argumenter som leder inn i en konkluderende bedømmelse. Med så få organiseringsmuligheter blir det vanskelig å lage sin egen identitet på tekstene.

Dette leder oss inn på det tredje punktet i retorikken, *elocutio*, eller stil. Dette punktet handler om hvordan stoffet blir formidlet. Sammen med hvor godt man argumenterer og anmelderens kunnskap er stil måten en kan få et personlig preg som skiller en ut fra mengden. Roksvold har forsøkt å beskrive noen krav til hvordan en journalist bør uttrykke seg, språket skal: "være enkelt, men likevel presist – korrekt, men likevel nyskapende – og minst mulig manipulerende, men likevel engasjerende" (1989:67). Språket bør være enkelt så det blir tilgjengelig for flest mulig, presist på grunn av nøyaktig informasjon, korrekt så det blir friksjonsfritt og fordi "journalisten er dessuten en språklig autoritet for svært mange lesere" (1989:68).

Punktet om at språket skal være minst mulig manipulerende kan behøve ytterligere forklaring. Å kommunisere og opplyse er å påvirke, men det er viktig å skille mellom å påvirke og å manipulere. En kan overbevise med god argumentasjon, eller overtale

med dårlig argumentasjon: "Merk skillet mellom overbevise og overtale. Det skal tilsvare skillet mellom påvirke og manipulere. Det tilsvarer også skillet mellom bruk og misbruk av retorikk" (1989:112). Argumentene i en argumentasjon må være logiske og dermed rettet mot logos, ellers er det snakk om logisk brist. Roksvold presiserer at argumentasjon rettet mot ethos og pathos ikke er logisk, og er dermed vanskeligere for publikum å godta. Ved bruk av ethos skjuler man seg bak ulike knep for å legitimere argumentasjon. Eksempler på dette kan være ekspertuttalelser eller flertallet har alltid rett-yrtringer. Argumenter rettet mot pathos derimot, kan være vanskelig å bevise fordi det spiller på følelser hos mottakeren.

På bakgrunn av dette har Thore Roksvold satt opp ti teser for å retorisk begrunne hvordan fagbokkritikere funderer sine smaksdommer, slik at de virker sannsynlige:

1. Kritikerens tar sin autoritet for gitt, og begrunner ikke.
2. Kritikerens får autoritet gjennom å beherske standardkarakteristikker.
3. Kritikerens presenterer vurderinger som fastslåinger.
4. Kritikerens trekker inn seg sjøl for å vise når han/hun er subjektiv. Altså er han/hun objektiv ellers.
5. Kritikerens bruker fagspråk for å vise at vedkommende er faglig på høyden.
6. Kritikerens understreker sin ekspertise ved å skrive om forfatteren, om kulturpolitikk eller lignende.
7. Kritikerens vurderer verket ved å vurdere forfatteren.
8. Kritikerens siterer, eksemplifiserer ved "vareprøver".
9. Kritikerens resymerer handlinga med sine egne ord.
10. Kritikerens overbeviser ved å skrive engasjerende, med språklige bilder (troper og figurer) og ironi/sarkasme eller i form av pastisj (1994:45ff).

De fleste punktene er overførbare til filmkritikk med noen enkle justeringer, og jeg vil benytte dem i analysedelen for å vise hvordan Per Haddal bruker retoriske virkemidler

til å overbevise leserne.

For å oppsummere kriterier i én setning får vi hjelp av Erik Bjerk Hagen som sier følgende: "Kriterier oppstår i det vi beskriver noe som godt, dårlig eller middels" (2004:41).

### 3.2 Smak

I det følgende vil jeg se nærmere på teori om smak. Teoretikerne vil ikke bli fulgt opp direkte i analysen, men teorien behøves i forhold til inndelingen av utvalgets filmer i en høy/lav – dikotomi. Å evaluere filmer er ingen ren profesjonell syssel, det er noe alle gjør hele tiden. Etter å ha sett en film vil vi diskutere den med andre, se om våre venners syn på filmen samsvarer med vårt eget. Den amerikanske filmfilosofen Noël Carroll mener at det er vanlig under slike diskusjoner å gå fra subjektive meninger om filmen var bra eller dårlig, til å bruke objektive grunner for å overtale samtalepartneren om at vi har rett. Her er, i følge Carroll: "the central problem of film evaluation. It emerges from a stubborn fact with which we are all familiar. That is the fact of disagreement. We disagree about our evaluations of film" (2000:267). En måte å se om en film lever opp til våre forventninger og standarder er å plassere den i en kategori, eller "sette den i bås". Det vil hjelpe til å klare opp i uenigheter, men: "Our disagreement will not be adjudicated rationally until we are able to determine which of our competing categories is the correct one (or, at least, the more correct one)" (2000:268). Carroll fremhever Victor Perkins blant de klassiske teoretikerne og ser hans bok *Film as Film* som det beste forsøket på å lage en slik kategorisering. Perkins' måte å se om en film er god på er å finne ut om filmen er troverdig, i nokså vid forstand, for så å se på helhetlig sammenheng. Han legger også vekt på filmens stil, så lenge dette ikke

går utover filmens realisme.

Men selv om dette er et godt forslag kan det ikke sies å være dekkende nok. Det kan synes som Perkins gir prioritet til en form for filmrealisme, der alternative filmer risikerer å bli dømt som "ikke gode". Derfor foreslår Carroll at man kan trenge flere kategorier å dømme filmer etter, og viser til at det allerede finnes flere etablerte skiller mellom filmer. For eksempel melodrama, detektivfilmer, grøssere, og så videre. Men sjangrene utvikler seg. Noen dør ut mens andre sjangre kommer til, det være seg nye eller modifiserte gjenoppståtte sjangere. Denne kategoriseringen kan minne om Per Thomas Andersens tredje kriterium, det genetiske. Her dreier det seg også om å bedømme et verk utfra å plassere det i en kategori, en historisk tradisjon, men som Andersen presiserer er det viktig å bruke andre kriterier i tillegg så utvalget ikke blir for tynt og kritikken blir for ensidig.

Ved å foreta en analyse av Per Haddals anmeldelser kan man finne ut noe om hva slags smak han har, om han liker en spesiell sjanger, en type dramaturgi eller en regissør bedre enn andre. Hva har hans smak å si for anmeldelsene? Smak har også noe å si i forhold til kvalitetsbegrepet, men hvordan kan man tillegge en film kvalitet? Da må man følge sin overbevisning og smak i tillegg til kriterier. Men videre er det sånn at smak og kunnskap legger føringer på vår bruk av kriterier. Hvis man legger ens personlige smak til grunn er det ikke sikkert at man kan enes med andre om at et verk er bra eller dårlig. Smak er individuelt, og det bekreftes av våre folkelige uttrykk "smak og behag kan ikke diskuteres" og "smaken er som baken – delt". Smaken oppstår ikke av seg selv, men formes av vår bakgrunn: "i et samspill mellom vårt temperament og våre interesser på den ene side, og vår oppdragelse, utdanning, (...) livsstil og generelle deltagelse i kulturen på den andre" (Hagen 2004:51).

Mennesker er forskjellige og kritikere med tilnærmet lik bakgrunn kan bedømme et verk på vidt forskjellige måter. Vi leser filmkritikker og ser hva kritikerne mener om filmene. Noen ganger kan man være enig med en kritiker, andre ganger ikke. Men sannsynligheten er stor for at man ihvertfall finner en kritiker som har noenlunde samme smak som seg selv. Lesere som vil ha sine meninger om film bekreftet, leser kritikere som er forbrukerveiledere. Mens lesere som vil utvide sin smakshorisont vil beundre kritikere som forklarer og greier ut om mer alternative filmer.

Den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu har sett på hvordan man som menneske har innebygde sosialt gitte regler om atferd i forskjellige situasjoner. De fungerer som et sett disposisjoner som gir mennesket en innstilling til verden. "Bourdieu sammenligner det også med et sett 'hypoteser' vi har om den sosiale virkeligheten og hva som er mulig og umulig (for oss) å gjøre eller oppnå i den. Dette har Bourdieu fra siste halvdel av 60-tallet kalt *habitus*" (Gripsrud 1999:71). I følge Bourdieu er hvert enkelt individs habitus med på å bestemme hva vi tenker, føler og gjør. Dette legger således føringer for hvilke sosiale posisjoner vi inntar.

"Sosiale posisjoner befinner seg innenfor det Bourdieu kaller sosiale felt. Med det mener han samfunnsmessige områder der det foregår bestemte aktiviteter etter bestemte regler, og hvor det til enhver tid foregår strid om status eller anerkjennelse blant de involverte" (1999:72).

Dette kan relateres til det journalistiske feltet og innenfor det finnes mindre felt som for eksempel filmkritikerfeltet der Per Haddal opererer. Uten kulturell og sosial kapital vil det være vanskelig å lykkes innenfor et felt, det er ikke nok med bare en gunstig habitus. Men anskaffelse av slik kapital krever store investeringer av tid og energi.

*Distinksjonen* regnes som Bourdieus hovedverk, her konstruerte han en modell av

samfunnet som han kalte det sosiale rommet: "Ulike posisjoner i dette rommet – markert som yrkesgrupper – bestemmes ut fra den mengden av henholdsvis økonomisk og kulturell kapital de disponerer" (Gripsrud 1999:76). Habitus preger også vår livsstil, både bevisst og ubevisst gjennom smak. Det vil si: "tendens til og evne til å tilegne oss (materielt eller symbolsk) en viss klasse av klassifiserte og klassifiserende objekter eller praksiser" (sit. 1999:78). Hvis vi skal prøve å overføre denne lærdommen til kritikergjerningen, vil altså en kritikers habitus være med å bestemme hva slags smak han har når det gjelder filmer.

Bourdieu har sett på hvordan mennesker i ulike samfunnslag argumenterer om kunst, og delt de inn i grupper med *barbarisk* og *ren* smak. Forskjellige grupper interesserer seg for ulike kulturuttrykk, og dikotomien høy/lav skiller mellom de med ren eller barbarisk smak. Skillet mellom høy- og lavkultur er ikke absolutt. Gjelsvik viser hvordan filmkritikere har reforhandlet skillelinjene: "auteurkritikken er det beste eksempelet på at underholdningsfilmen og B-kultur er løftet innenfor en institusjonell ramme vi kan kalle 'institusjonen kunst' " (2002:101).

### 3.3 Sjanger

Som en videreføring av delen om smak, vil jeg nå kort nevne hovedbegrepene i sjangerteori, dette er også nyttig når det kommer til inndelingen av filmene i analysekapitlet. Sjanger (genre) kommer av det latinske ordet *genus* og betydningene av begrepet går på slektskap og likhet. Å plassere en film innenfor en sjanger handler altså om å kategorisere utfra eksempelvis tematiske eller formelle likheter eller fellestrekk. Man sier gjerne at en sjanger er lettere å kjenne igjen enn å definere. En

science-fiction film er for eksempel en fremtidsfabel som gjerne inneholder nyere teknologi enn det vi har i dag, en musikal har vanligvis synge- og dansenumre. Andre sjangrer defineres etter hva slags følelsesmessig effekt de er ute etter: "amusement in comedy, tension in the thriller" (Bordwell og Thompson 1997:52). Filmmakerne kan presentere produktet som en sjangerfilm for å spille på publikums forventninger – og de vet dermed hva de vil få. Likeledes blir: "genremerkelapper viktige signal fra kritikeren til publikum. Ved å trekke på publikums forkunnskaper om horror eller action og så videre kan kritikeren enkelt signalisere filmens kategori" (Gjelsvik 2002:81).

Bordwell peker på at selv om sjangerkategoriene er fleksible er det lett å finne undersjangerer innenfor en sjanger. Komedie er en etablert sjanger, men vi har også underkategoriene romantisk komedie, slapstick og parodi. Sjangrene kan også blandes med hverandre i en og samme film, men det betyr ikke at det ikke er forskjeller mellom dem: "Instead of abstract definition, the best way to identify a genre is to recognize how audiences and filmmakers, at different historical periods and places, have intuitively distinguished one sort of movie from another" (Bordwell og Thompson 1997:53).



## 4. Analyse

Jeg har tidligere i oppgaven sett på et forslag fra Haddal til modell for en filmanmeldelse, og vil nå supplere med synspunkter han har om filmanmeldelser basert på et intervju med ham. Med tanke på hvor lenge han har jobbet som kritiker kan man lure på hvordan han finner inspirasjon til å jobbe videre. Selv sier Haddal at han drives videre av en grunnleggende nysgjerrighet til det meste. Haddal har etter hvert opparbeidet seg en posisjon der han står fritt til å bestemme selv hvilke filmer han vil anmelde. Videre mener han at den i anmeldergruppen som liker en bestemt film best bør anmelde den. Dette kan settes i sammenheng med hans grunnprinsipp når det gjelder filmkritikk, nemlig: "fairness", eller det å være "fair". Han prøver til det ytterste å unngå å slakte en film. Det er alltid en god tanke bak et prosjekt, eller noe positivt man kan trekke frem. Han understreker samtidig viktigheten av å se om filmen er vellykket på sine egne premisser. Hva er det man prøver å oppnå med filmen? Er filmen ment som ren og skjær underholdning og den faktisk underholder, er den å regne som en vellykket underholdningsfilm, selv om den ikke nødvendigvis i seg selv har så stor kunstnerisk verdi. Videre har han som et mål med anmeldelsen å få den til å fungere som en samtale med leseren. Man kan som leser finne en anmelder som man er totalt uenig med eller en som man stort sett er enig med. Begge anmelderne kan brukes til å finne ut om den enkelte filmen er verdt å se.

Haddal sier selv at han som kritiker er influert av både nykritikken og auteurkritikken. Det mest essensielle i forbindelse med nykritikken i forhold til det å anmelde en film, er å se på filmen som en autonom størrelse, uavhengig av de som har laget den og de historiske forutsetninger. På den annen side er man innenfor auteurkritikken opptatt av å se regissøren som skaperen av filmen. Man leter da gjerne etter en sammenligning

eller utvikling i forhold til regissørens tidligere filmer. Det kan virke som en selvmotsigelse å være opptatt av begge disse teoriene, men de kan sies å ha hvert sitt anvendelsesområde. Det blir eksempelvis ikke naturlig å regne en regissørdebutant som en auteur. Haddal har selv uttalt følgende om auteurteorien:

“Enkelte lett middelaldrende kritikere i Oslo-pressen klamrer seg til ‘auteurteorien’ i popularisert utgave, både fordi den presenterer liflig nostalgi (...) Og fordi det i en uendelig pølsestrøm av liktsmakende filmer frisker opp å smatte på smakstilsetninger av noe personlig (...) det er godt å forholde seg til et menneskes verk og rekke linjer bakover og utover selv om man aldri så meget får vite at film er et kollektivarbeide, Men er ikke film også en personlighets evne til å samle skapende kunstnere av mange kategorier rundt seg? Og samstemme deres innsats til noe som blir et individuelt uttrykk for en slags visjon? Man spør midt oppe i den postmoderne eklektisme, om spørsmålet er aldri så romantisk (Haddal 1987:59).

Har Haddal selv blitt en av de middelaldrende kritikere han omtaler? Eller har han en annen og mer nyansert tilnæringsmåte til auteurteorien? Det vil være en naturlig ting å se på i analysen.

Per Haddal liker at en film er sømløs, det vil si at den estetisk sett ikke har noen synlige feil eller mangler og at filmen innfrir det den sår forventning om. Man tenker ikke over at man ser film når man kan leve seg inn i filmen. Dette er noe som blant annet er idealet innenfor den klassiske Hollywood-filmen. Som et kriterium for å se om en film er såkalt sømløs, bruker Haddal uttrykket musikalitet. Han ser da etter om filmen har rytme og flyt, og om det er godt samspill, og for å strekke metaforen enda lenger så sammenligner han regissøren med en dirigent som leder orkesteret eller ensemblet mot et resultat.

Nå skal jeg oppsummere hvilke analysekriterier som kommer til å brukes i analysen. Først kommer jeg til å lage en oversikt over alle anmeldelsene Haddal har skrevet på de aktuelle datoene i året jeg har plukket ut, og bestemme meg for hvilke tre anmeldelser som er best egnet å analysere. Jeg vil i tillegg plassere filmene i forhold til skillet mellom populærkulturelle filmer og kunstfilmer. I andre del vil jeg undersøke kriteriebruken ved å se på hvert kriterium for seg og i forhold til høy/lav-kategorisering. Her vil det være naturlig å supplere med sitater fra anmeldelsene for å underbygge mine funn.

#### **4.1 Presentasjon av utvalgets filmer**

Først vil jeg gjøre rede for kategoriseringen av filmene i utvalget basert på Haddals vurderinger. De vil deles inn i populærkulturelle filmer og kunstfilm på bakgrunn av følgende kriterier: rene underholdningsfilmer vil vurderes som populærkulturelle filmer. Dette er filmer som Haddal gjerne vil beskrive med uttrykkene kommersiell, enkel eller uten dybde. Filmer av mer seriøs karakter, høyere intellektuelt nivå eller med kunstnerisk verdi vil bli regnet som kunstfilmer. Disse filmene vil gjenkjennes når Haddal legger vekt på at de eksempelvis er kunstneriske, intelligente eller sjeldne. Haddals filmanmeldelser er her det sentrale og motiverer kategoriseringen. Hans vurderinger vil danne et bilde av filmene som jeg kategoriserer utfra og dermed vil sitater fra anmeldelsene underbygge denne inndelingen. Men det er ikke alltid det vil komme klart ut av teksten om Haddal relaterer filmene til høy/lav-inndelingen. Disse filmene vil forbli ukategoriserte. En oversikt over kategoriseringen av filmene presenteres i slutten av dette kapitlet.

I forbindelse med presentasjonen av filmene gir jeg også informasjon om resten av filmene Haddal anmelder på de aktuelle datoene. Der det er mulig velger jeg å skrive

om anmeldelsene som er lengst siden de sannsynligvis vil gi flest resultater på kriteriebruk. Jeg kommer også til å nevne eventuelle forandringer i selve utformingen av tekstene på avissidene ettersom opplysningene som blir gitt der legger føringer på hvor mye informasjon som blir gitt i anmeldelsene.

Jeg begynner presentasjonen av utvalget med anmeldelsene av julens filmer i 1978 som sto på trykk i Aftenposten 27.12.1978. Per Haddals signatur var å finne på tre tekster denne dagen: *Livvakten (Io ho paura)*, *Offeret Ifigenia (Iphigenie)* og *Ørretene (Las truchas)*. Anmeldelsene har et utseende og en layout som ikke skiller seg mye ut fra anmeldelser i Aftenposten i dag: Først en beskrivende tittel, så informasjon om ved hvilken kino (i Oslo) filmen kommer til å bli satt opp. Deretter følger fakta om filmen: nasjonalitet, originaltittel, regissør, manusforfatter, skuespillere, foto, filmbyrå, spilletid og sensur. Denne delen er faktisk mer omfattende enn i dag. Så kommer hovedteksten, selve anmeldelsen og til slutt anmelderens signatur.

*Livvakten* er italiensk og regissert av Damiano Damiani. Haddal er bare passe fornøyd med filmen. Han kritiserer først og fremst dens bruk av populærfilmens klisjeer og tilpasning til kommersielle krav i en sånn grad at: "Filmen som maktstudie ikke kan måle seg med forbildet Francesco Rosis 'Makten og dens pris' ". Dette fører i følge Haddal til en svekkelse av filmens seriøsitet selv om den likevel har noe å si om den aktuelle situasjonen i Italia. *Offeret Ifigenia* er gresk og regissert av Michael Cacoyannis. Filmen er basert på Evripedes' tragedie *Ifigenia i Aulio* og skildrer: "Makten og dens menneskelige pris, familiekonflikter og ikke minst kvinnesinn og kvinnekår". Videre rommer stykket: "en utfordrende 'indre' konflikt, det beveger seg mellom melodramaet (...) og den verdige tragedie". Haddal er allikevel ikke imponert over selve adaptasjonen av filmen, men mener at den gir inntrykk som karakterstudie. *Ørretene* er spansk og regissert av José Luis Garcia Sanchez. Haddal er heller ikke overbegeistret

over denne filmen, selv om han mener den er utmerket "som anekdote og som antydning om arbeidsmetoder i dagens spanske film". Haddal forklarer hvorfor filmen vant Gullbjørnen i Berlin: "Garcia forener den indirekte fornemmelse med en håndfast tendens, en tydelig form for satire som har tiltalt den tyske sans for det høyst konkrete". Det foretas videre en sammenligning med Luis Bunuel: "Nå er det selvsagt dårlig gjort å sammenligne med Bunuel, men det er uunngåelig, også fordi denne filmen minner om den livsfarlige 'Morderengelen' fra 1962 i utgangspunktet".

Per Haddal hadde seks anmeldelser på trykk 28. desember 1981, *Jernmannen* (*Czlowiek z Zelaza*) og *Ubåten* (*Das Boot*) skiller seg ut som litt lengre tekster. *De fire årstider* (*The Four Seasons*), *Blodets bånd* (*De bleierne Zeit*), *Harens år* (*Jäniksen Vousi*), *New York 1997* (*Escape from New York*). De resterende tekstene er relativt korte og jeg velger å se nærmere på *Jernmannen*, *Harens år* og *Ubåten*. Det som er nytt i forhold til 1978 er at man har laget en oppsummerende oversikt over julefilmene som en egen sak.

*Jernmannen* er polsk og regissert av Andrzej Wajda. Anmeldelsen kommer med en klar anbefaling: "Se filmen". Haddal peker på at den er "tragisk aktuell" og "et hovedverk i den politiske filmkunst". *Harens år* er finsk med regi av Risto Jarva. Dette er en atskillig kortere anmeldelse enn *Jernmannen* og omfatter omtrent halvparten av spalteplassen. Haddal er positiv til filmen og synes den er: "en vakker, vittig og klok komedie". Filmen bærer i seg en form for samfunnskritikk som Haddal vurderer slik: "Nå var Risto Jarva en adskillig mer urban samfunnskritiker enn Lehmuskallio – han har et lett komediegrep på sine ting". *Ubåten* er fra Tyskland og regissert av Wolfgang Petersen. Haddal er forholdsvis lunken til filmen og kritiserer den for ikke å gå i dybden og man blir heller ikke kjent med individene det tross alt handler om: "Det ligger jo i slike filmers natur at de er nokså ukompliserte (...) Nå blir de 'grå ulver' helst bare 'grå lam' som altså går stille, men nok ikke så dypt".

27. desember 1984 stod sju anmeldelser som var ført i pennen av Per Haddal på trykk: *Carmen* (*Carmen*), *Fornavn Carmen* (*Prénom Carmen*) og *Snart 17* er lengre tekster. *Greystoke – legenden om Tarzan, apenes konge* (*Greystoke: The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*), *Another Country* (*Another Country*), *Neste gang i Alabama* (*Morgen in Alabama*), og *Tro, håp og kjærlighet* (*Tro, håb og kærlighed*) er av normal lengde, mens *Mannen fra Mallorca* (*Mannen från Mallorca*) er en kortere tekst. Jeg velger å se nærmere på anmeldelsene av *Carmen*, *Fornavn Carmen* og *Snart 17*. Det som er spesielt med disse filmene er at de to førstnevnte er basert på Bizets opera av samme navn, men de er helt forskjellige i uttrykket. Den ene er en operafilm, mens Jean-Luc Godards *Fornavn Carmen* er et modernistisk sammensurium av ulike sjangre. Vi møter også i dette utvalget Haddals første anmeldelse av en norsk film i *Snart 17*.

*Carmen* er et resultat av et filmsamarbeid mellom Frankrike og Italia, regissert av Francesco Rosi. Anmelderen sier han ikke har store kunnskaper om opera, men som filmen "forfører oss inn i sanseberuselsen" og er "vibrerende flott". Om filmens sjanger sier Haddal: "Operafilm er for såvidt en ny genre som forener operaens grandezza og stramt stiliserte ritualer med filmkunstens realisme og bevegelse". *Fornavn Carmen* er fransk og regissert av Jean-Luc Godard. Haddal er fornøyd og mener Godard gjør sin beste film på lang tid: "Det er sprut i nybølgen fortsatt". Bølge-kamerat Francois Truffaut døde ikke lenge før denne filmen kom på norske kinoer og Haddal trøster seg med at: "hans kompanjong, Jean-Luc Godard i det siste har gjenvunnet mye av den *esprit* som besjelet duoen da den satte i gang den foreløbige siste filmfornyelse". Haddal forklarer videre hva som utgjør filmens kvaliteter: "De mest overraskende og lekfulle mønstre i denne modernistiske kammermusikk, komponert slik at bilder og lyd så å si gjensidig befrukter hverandre til å avføde både absurde og kloke kommentarer". *Snart 17* er laget i Norge og regissert av Laila Mikkelsen. Haddal nærmest slakter filmen

og sier: "dette er en 20 minutters novellefilm som varer i 80 minutter. Og det er ikke surstoff nok til et så langt tilsprang". Videre mener Haddal at filmen har som ambisjon å: "hviske frem noe om vage følelser, uuttalte frustrasjoner, i en sjel som ikke kan artikulere seg, i likhet med Mikkelsens andre oppvekstjenter. Men den pedagogiske pekefinger stikker frem, filmen mangler 'undertekst', spenning mellom det som sies og måten å si det på".

Mandag 28. desember 1987 hadde Per Haddal nitten anmeldelser på trykk i Aftenposten, og det var alle filmene som hadde premiére andre juledag det året. Nå har sikkert ikke tidsfristen vært like kort på alle anmeldelsene, men uansett må arbeidspresset ha vært større enn vanlig. Tekstene er overveiende kortere enn standarden, og bare noen få er av det jeg vil kalle normal lengde (*Lidenskapens Vinger* (*Der himmel über Berlin*), *Isslottet*, og *Pelle Erobreren*). Andre er kortere tekster (*Predator – den usynlige fiende* (*Predator*), *Anna*, *Balladen om Naryama* (*Naryama Bushido*), *Hamburger Hill*, *Familien*, *Pikekyss i stjernerdyss* (*Negerkys & labre larver*), *På gjensyn* (*Au revoir les enfants*) og *Mer moro i Bakkebygrenda* (*Mer om oss barn i Bullarbyn*). Mens de resterende tekstene er ytterst korte, det vil si at de kun er på rundt hundre ord (*Reisen mot Paradis* (*Travelling North*), *Care Bears i eventyrland*, *Barfly*, *Ingen utvei* (*No Way Out*), *Slam Dance*, *Hemmelige piloter* (*Project X*), *Aria* og *Min mikropartner* (*Innerspace*)).

Faktaboksene har fått innramming, men inneholder mindre informasjon enn før. Det er nå blitt lagt til en oppsummerende og vurderende setning om filmene som gjerne sier noe om hvor vellykket de er. Jeg velger å skrive om de tre lengste anmeldelsene: *Lidenskapens vinger*, *Pelle erobreren* og *Isslottet*.

Jeg begynner med *Lidenskapens vinger* som er tysk og regissert av Wim Wenders. Anmelderen er svært begeistret og blir av og til poetisk i sin beskrivelse av filmen: "Så

dette er storbyblues for europeere hvor ensomhetens toner bare stiger og stiger". Haddal mener at Wenders: "med denne melankolske og samtidig lekent innfallsrike film optimistisk fortalt oss at filmkunsten ikke har uttømt sine muligheter". *Pelle Erobreren* er dansk med regi av Bille August. Haddal er imponert over samspill, foto og scenografi og mener filmen er suveren. Det slitsomme gårdslivet skildres på en slik måte at: "filmen blir verken fnysende proletarpatos eller pinlig folkekomedie". Videre sier Haddal følgende om August: "[han] er nordisk films mest innforståtte skildrer av de ordløse og deres våknende samspill med omgivelsene. Her viser han seg som mer enn en miniatyrmaler. Dette er et stort og uakademisk epos". Den norske filmen *Isslottet* er regissert av Per Blom, basert på Tarjei Vesaas' litterære verk med samme navn. Haddal synes "Isslottet suggerer", men svulstig musikk og noen regiløsninger ødelegger. Videre sier Haddal følgende om regissørens stil: "Denne poetiske symboldiktning hvor det meste skjer i det usagte, i pauserommet, skulle passe Blom som er en litt passiv formidler, en impresjonist som ikke bryr seg om de store årsaksforklaringer".

27. desember 1990 har atten filmer premiere, Per Haddal har skrevet femten av anmeldelsene denne dagen. Som i 1987 må det ha vært stort arbeidspress, men anmeldelsene er gjennomgående lengre i 1990 selv om det også nå er stor forskjell i lengden på tekstene. Det kan virke som om *Havet stiger* er plukket ut som en hovedanmeldelse da denne teksten er over dobbelt så lang som nest lengste tekst, omtalen av *Svampe*. De fleste anmeldelsene er av normal lengde: *Sweetie*, *Lerker på en tråd*, *Satans kvinnfolk (Das schreckliche Mädchen)*, *Arachnafobia*, *Daddy nostalgi*, *Fluenes herre (Lord of the Flies)*, *Young Guns 2*, *Hetebølge*, *Evig Vennskap (Longtime Companion)*, og *Alle har det bra*. *Air America* og *Mo' Better Blues* er kun korte tekster.



Sammendraget av de enkelte anmeldelsene er nå blitt lengre. Originaltittelen på filmene er nesten blitt fraværende, om dette skyldes slurv eller er bevisst er uvisst. Jeg velger å skrive om anmeldelsene av de to norske filmene *Havet stiger* og *Svampe* og Jane Campions debutfilm *Sweetie*.

*Havet stiger* er norsk og regissert av Oddvar Einarsson. Haddal mener det er en film med europeisk sus som har "bilder og syner som ingen norsk film har vist maken til". Haddal utdyper: "Det gledelige er nemlig skjedd at en trassig norsk billedmaker er dratt ut i Europa og har åndet inn kunstnerisk surstoff fra en tradisjon hvor form er mer enn tung budskapsforkynnelse eller lett lek, og hvor livsopplevelsen med god grunn er apokalyptisk". Anmeldelse nummer to er også av en norsk film. *Svampe* er regissert av Martin Aspø. Haddal liker filmen godt og mener at den: "savner sin like i norsk produksjon med sin velopplagte glede over å yde sofistisert drømmelyrikk". Manuskriptet kalles barokt og beskrives som: "noe unikt og poetisk som ikke så lett lar seg fange". *Sweetie* er australsk og regissert av Jane Campion. Det virker som Haddal er litt usikker på hvordan han skal gripe an filmen, den er "ingen søt og innsmigrende film. Den er full av pigger og tagger, som en kaktus". Men han kommer frem til at "om ikke 'Sweetie' er en sukkertøyfilm, gir den langvarig ettersmak. Og lett motvillig mersmak". Filmen vakte debatt under visning på Cannes-festivalen med sin: "særegne evne til å produsere adrenalin, men altså på kunstneriske premisser, en sjeldenhet i dagens repertoar".

27. desember 1993 var det elleve anmeldelser på trykk, og Per Haddal hadde signaturen sin på ni av disse. Tekstene er nå gjennomgående lengre og alle er noenlunde like lange, utenom anmeldelsen av *Blå* som er en god del lengre. De resterende filmene som Haddal har anmeldt er: *Kvinnen fra den duftende sjø*, *The Snapper*, *Siste dansen*, *Høyere enn himmelen*, *Vacas*, *Manhattan mordmysteriet*, *True Romance*, og *A Perfect World*.

Informasjonen som blir gitt i faktaboksene er uendret med ett unntak, oppsummeringen av anmeldelsene er blitt kortere og er nå kun en setning. Jeg velger å skrive om anmeldelsene av *Blå*, *Høyere enn himmelen* og *True Romance*.

*Blå* er en samproduksjon fra Frankrike, Sveits og Polen og er regissert av Krzysztof Kieslowski. Overskriften sier vel det meste om hva Haddal synes om filmen: "Et besettende mesterverk fra Krzysztof Kieslowski". Filmen innehar også en kompleksitet: "Historien er enkel, men ikke banal, for det enkle blir hevet til det sublime. Og subtile". Videre argumenterer Haddal for regissørens filmspråk: "Kieslowskis filosoferende filmspråk er på sine strenge premisser merkelig fritt og frigjørende". *Høyere enn himmelen* er en norsk produksjon, regissert av Berit Nesheim. Haddal er bare passe fornøyd med filmen og avsier følgende dom: "Den handler om noe vesentlig, er talentfull, teknisk uklanderlig, velspilt, men likevel litt tafatt". Videre sammenlignes filmen med regissørens tidligere filmer om Frida: "Den nye filmen utspiller seg i samme aldersskikt, men (...) den maler i mørkere farver". *True Romance* er produsert i USA og regissert av Tony Scott. Haddal kritiserer filmen for å ha for mange elementer på en gang. "For mye er fortsatt for mye". Videre beskriver Haddal: "denne 'hippe' thrilleren som i dagens blandingshumør også er en 'road-movie' med overtoner av 'film noir' og komedie: 'Cool', selvironisk beruser den seg etterhvert på voldsbilder og insisterende musikk".

I 1996 kommer anmeldelsene av filmene som har premiére andre juledag for første gang på trykk før jul, nemlig 24. desember 1996. Av femten filmer å anmelde har Per Haddal skrevet ni av tekstene. Anmeldelsen av *Gåten Knut Hamsun* er litt lenger enn de andre. *Nye vinder over Cold Comfort farm*, *Tashunga*, og *Picassos kvinner* er alle litt lengre tekster, mens *Maja steinansikt*, *Evita*, *Det tause rommet*, *Ransom* og *En sommer i Goulette* er kortere

tekster. Jeg ser nærmere på anmeldelsene av *Gåten Knut Hamsun*, *Tashunga* og *Picassos kvinner*.

*Gåten Knut Hamsun* er laget i Norge og regissert av Bentein Baardson. Filmen er en nedklippet kinoversjon av en TV-serie, i følge Haddal slår dette uheldig ut og mener at den ikke kan bli rettferdig dømt før TV-serien er avspilt: "Dessverre, for problemet viser seg å være at stoffet er tenkt for fjernsyn (...) Det blir å samle seg om høydepunkter, men også å rive opp strukturer, ødelegge sammenhenger". *Tashunga* er en samproduksjon mellom krefter fra Storbritannia, Frankrike, Italia og Norge med regi av Nils Gaup. Haddal mener vi har å gjøre med: "(...) årets norske filmkalkun. Ugh, Ugh, sier vi om smaken". Det begrunnes blant annet med at filmen sees som: "en oppvisning av hva som ikke må gjøres med gjenglemte klisjeer fra en tidligere Hollywood-periode". "Tross Gaups begavelse for utendørs action" blir filmen en kalkun. *Picassos kvinner* er britisk og regissert av James Ivory. Haddal mener det blir tegnet et nidportrett av Picasso der han blir fremstilt som en: "mannsgris, nesten like kubistisk som hans kunst". Videre er Haddal skuffet over at filmskaperne: "ikke har fattet kunstneren fullt ut (...) [og] holder seg til de mest dramatiske og utbrukte kunstnermyter".

24. desember 1999 var det ti anmeldelser på trykk i Aftenposten, Per Haddals signatur står på sju av dem. Han har valgt å bruke noe mer spalteplass enn vanlig på tekstene om *Alt om min mor*, *Jeanne D'arc* og *Bringing Out the Dead*. *Ghost Dog* og *Bleeder* er mer av vanlig lengde, mens *Helsereisen – en smal film med tyngde* og *Ikke en eneste* er litt kortere enn normalen. Jeg ser nærmere på anmeldelsene av *Alt om min mor*, *Bringing Out the Dead* og *Ghost Dog*.

*Alt om min mor* er spansk og regissert av Pedro Almodovar. Haddal mener at filmen er et mesterverk og sier følgende i sin oppsummerende kommentar: "Skjev sjarm i suverent sammensatt komedie om hvem vi skal og vil være". Senere legges det til: "Men filmen er også et melodrama som nøye holder seg til denne genrens stramme regelverk". Haddal fortsetter å oppjustere filmen og sier at Almodovar slutter seg til: "dem som stiller spørsmål i den sammensatte komediens form som minst like gjerne behandles i tragedien". *Ghost Dog* er amerikansk og regissert av Jim Jarmusch. Haddal sier følgende om filmen: "Den nye komedien bærer hans umiskjennelige signatur, med å være kritisk ovenfor hovedstrømsfilmen, på den alternative måte som er Jarmuschs egen". *Bringing Out the Dead* er amerikansk med regi av Martin Scorsese. Haddal mener at selv om: "Noe av det maniske raseriet er borte fra den lett aldrende filmskaper", har ikke bildene: "mistet sin visjonære energi, sin direkte appell, sin kompromissløshet". Videre argumenterer Haddal for at lyden og musikken i filmen har en slik: "intensitet, en lidenskap som understreker at filmskaperen skiller seg fra alle andre".

2002 var preget av at storfilmene *Harry Potter* og *Ringenes herre* hadde premiere før jul og James Bond rett etter nyttår. Haddal sier i introduseringen av julefilmene: "få vil eller kan konkurrere med disse mastodontene, de krever mye tumleplass og tar mesteparten av rampelyset". Allikevel var det 12 filmer å anmelde 24. desember 2002. Haddal stod for ti av disse. *Gud griper inn*, *Pelle politibil*, *Trollmannen fra Oz*, og *Elsker deg for evig* er tekster som er litt lengre enn normalen, mens *Tom & Thomas*, *Respiro*, *Begravelse med utsikt*, *Jet lag*, *Sjørøverplaneten* og *Rules of Attraction* har vanlig lengde eller er kortere enn normalen.

Rett før jul 2002 tok Aftenposten for første gang bruk terningkastet i tilknytning til anmeldelsene som ekstra vurdering av filmen. De bruker ikke selve terningen som symbol, men en Aftenposten-A med tallene én til seks etter seg. Tallet som er utført i fet

skrift er den gjeldende vurdering. Jeg velger å skrive om anmeldelsene av *Gud Griper inn*, *Elsker deg for evig* og *Rules of Attraction*.

*Gud griper inn* er palestinsk med regi av Elia Suleiman. Haddal gir filmen en sekser med følgende begrunnelse: "Stor opplevelse av det absurde i Midtøsten-konflikten sett med intelligente palestinerøyne". Videre beskrives filmens stil slik: "et yrende kaleidoskop av vignetter og sketsjer. Sterkt stilisert eller henslengt improvisert". *Elsker deg for evig* er produsert i Danmark og er regissert av Susanne Bier. Haddal gir filmen en femmer og mener Bier "viser formsans av de sjeldne" og filmen er "munnrapp, skarpsindig, uforutsigbar. Og ærlig i sin kompleksitet, anstendig i sin menneskelighet. *Rules of attraction* er amerikansk og med regi av Roger Avary. Haddal gir filmen en toer og mener at filmen er "gjennomført kjedelig" og: "ikke tiltrekkende, tross tittelen". Filmens karakterer er ikke så opptatt av å studere: "et ustyrlig sex- og dopliv er hva som teller. Og bare det"

24. desember 2005 var det elleve anmeldelser på trykk i Aftenposten, Per Haddal sto for åtte av dem. *Manderley*, *Sinus*, *Ice Harvest*, *Lazarescus død*, og *Me and You and Everyone We know* er lange tekster i forhold til normalen, mens *A Touch of Spice*, *Kebab Connection* og *Transporter 2* er av mer vanlig lengde.

Haddal har nå begynt med en egen lengre kommentar i tilknytning til julefilmene som erstatning for den tidligere korte usignerte gjennomgangen. Faktaboksene til hver anmeldelse har også gjennomgått en oppussing. Aller først er det informasjon om hva slags anmeldelse man har med å gjøre, så informasjon om sjanger, for eksempel: "Film drama". Opplysningen om på hvilken kino den enkelte film er satt opp er blitt fjernet. Jeg velger å skrive om anmeldelsene av *Manderley*, *Sinus* og *Lazarescus død*.

*Manderley* er danskprodusert og regissert av Lars von Trier. Haddal gir filmen terningkast fem og mener den: (...) "er en litt mattere fortsettelse av den estetiske og moralske nyskapning 'Dogville' ". Videre sies det følgende om filmens stil: "Den nye typen stilisering gir en ny type kritikk av teknisk, moralsk og kunstnerisk korrupsjon". *Sinus* er norsk og regissert av Jeremy Robøle. Haddal gir filmen en firer på terningen med beskrivelsen: "et generasjonsportrett på nullbudsjett med livsglede og svart humor som krever sisu og stayerevne både av filmens folk og tilskueren". Videre arter alt "seg som en hjemme-alene-fest, uten kontakt med annet og andre enn sine egne, med film og rock som referanser". *Lazarescus død* er rumensk med regi av Cristi Puiu. Haddal triller ut sekseren med følgende begrunnelse: "(...) en suggererende siste reise-gjennom likegyldige sykehus fulgt i sann tid med håndholdt kamera, en kunstnerisk reportasje. Verd alle sine priser".

Med hjelp av Haddals formuleringer har jeg plassert filmene i følgende kategorier: populærkulturelle filmer, kunstfilmer og filmer utenfor kategori. Her følger en oversikt over inndelingen:

Populærkulturelle filmer:

*Livvakt*

*Harens år*

*Ubåten*

*Snart 17*

*Høyere enn himmelen*

*True Romance*

*Tashunga*

*Picassos kvinner*

*Rules of attraction*

*Sinus*

Kunstfilmer:

*Offeret Ifigenia*

*Ørretene*

*Jernmannen*

*Carmen*

*Fornaavn Carmen*

*Lidenskapens vinger*

*Isslottet*

*Pelle Erobreren*

*Havet stiger*

*Svampe*

*Sweetie*

*Blå*

*Alt om min mor*

*Ghost Dog*

*Bringing Out the Dead*

*Gud griper inn*

*Elsker deg for evig*

*Manderley*

*Lazaescus død*

Utenfor kategori:

*Gåten Knut Hamsun*

## 4.2 Vurdering av anmeldelsene

Jeg har nå gjennomgått utvalgets 30 anmeldelser som alle er skrevet av Per Haddal i perioden 1978-2005. Jeg vil nå samle trådene og gjøre rede for mine funn i forhold til form og innhold. Hva består anmeldelsene av? Hvordan settes de ulike komponentene som utgjør en anmeldelse sammen?

Faktaboksen er det første inntrykket leseren får av anmeldelsen, der blir man servert grunnleggende opplysninger om filmen som ikke nødvendigvis kommer frem i selve anmeldelsen. Både informasjonen som blir gitt i faktaboksene og selve boksene har forandret seg mellom 1978 og 2005. I begynnelsen var det mange opplysninger om de forskjellige aktørene som medvirket i filmene, etterhvert ble bare navnene på regissøren og de fremste skuespillerne igjen. Lenge sto det på trykk ved hvilke kinoer i Oslo filmene skulle vises på premieredagen og hvilken sensur de hadde fått, men også dette har forsvunnet. Originaltitlene på filmene har også gradvis blitt borte, noe som skyldes at titlene ikke blir oversatt i like stor grad lenger. Det som har kommet til er en kort oppsummering av anmeldelsen. Det kan sammenlignes med en ingress i en vanlig nyhetssak. De siste årene har også terningkastet fått sin inntreden, i tillegg til opplysninger om hvilken sjanger filmen tilhører.

Som vi har sett tidligere består en anmeldelse av ulike komponenter: handlingsreferat, bakgrunnsinformasjon og argumenter som leder inn mot en vurderende dom. Haddal frigjør seg ofte fra å ha en bestemt rekkefølge på de forskjellige komponentene, men han begynner gjerne med bakgrunnsinformasjon. Dette gjelder særlig i omtalene av filmer med en kjent regissør eller som har vunnet en pris ved en anerkjent festival. Dette kan settes i sammenheng med Haddals eget forslag for hvordan en filmanmeldelse skal se



ut. Som vi så i bakgrunnsdelen handler Haddals første punkt om regissøren og hans tidligere filmer. Omtalen av *Bringing out the dead* begynner for eksempel slik: "Martin Scorsese er den amerikanske filmkunstner som holder det høyeste nivå (og tempo) år ut og år inn. Den hyperaktive newyorker vant Gullpalmen i Cannes for 23 år siden med 'Taxi Driver' ". Anmeldelsen av *Alt om min mor* tegner samme bilde: "Etter avstemning ga verdens kritikerlag sin første Grand Prix til Pedro Almodovars 'Alt om min mor'. Spanjolen vant dessuten nylig den europeiske Oscar, et pent tillegg til regiprisen og kritikerprisen fra Cannes-festivalen". Allerede i 70-tallets anmeldelser hadde Haddal samme praksis. *Offeret Ifigenia* får samme behandling: "En moderne gresk filmutgave av et gresk drama fra antikken. Selvsagt måtte slikt friste fornyeren av gresk film fra 50-tallet, Michael Cacoyannis, som vi kjenner bedre for 'Zorba'-filmen fra 60-tallet".

Bare i noen få tekster begynner han rett på handlingsreferat eller argumenter som i anmeldelsen av *Høyere enn himmelen*: "En tenåringsjente får ingenting til å stemme, verken hjemme (normalt) eller på skolen (verre) eller i vennekretsen (verst). Hun blir utilnærmelig, og derfor ensom". Det samme gjelder omtalen av *Harens år*, der går Haddal rett på sak: "Reklamemannen Vartanen er lei av jobb og bekymringer, han brygger på et magesår. Så en dag bryter han opp fra tredemølle samt en masende kone – han stryker til skogs. Her kaster han sivilisasjonsuniformen og slår seg sammen med en hare". Det siste unntaket som bekrefter regelen er anmeldelsen av *Livvakten*:

"– Jeg er redd, sier livvakten i denne filmens italienske tittel – og det med god grunn. Etter 20 pliktoppfyllende år i politiet, særlig som sjåfør og livvakt, kommer han i ildlinjen mellom sine kolleger og terrorister. Han blir tildelt oppgaven å passe på en dommer som ifølge det italienske systemet undersøker en mordsak (...) Snart avdekkes et edderkoppspinn av intriger og korrupsjon med forbindelser mellom politi og politikere, etterretningsvesen og våpensmuglere, terrorister og embedsmenn. Livvakten overtar en ny dommer, frykten stiger, med stadig bedre grunn. Ingen steder kan han trygt henvende seg".

Det er store forskjeller på hvordan handlingsreferatet utformes. Det varierer fra å være helt fraværende i anmeldelser av filmer der historien allerede er kjent for de fleste som i anmeldelsen av *Isslottet*, til å være ganske betydelig og omfatte nesten halvparten av teksten. Det er spesielt i møtene med filmer som får relativt lunkne eller korte anmeldelser at handlingsreferatet er utfyllende og i standard utførelse. *Snart 17* får slakt av Haddal og *Harens år* blir tilsidesett med en relativt kort omtale. I begge anmeldelsene er referatet relativt omfattende. I de fleste anmeldelsene er handlingsreferatet flettet inn i forskjellige andre komponenter som tema, begrunnelse eller argumentasjon. I anmeldelsen av *Svampe* er for eksempel handlingsreferatet basert på en karakteriserende beskrivelse av hovedpersonene i filmen, men også samtidig en vurdering av skuespillernes prestasjoner. I forbindelse med innholdsreferatet av *Sweetie* kobles det inn både fortellerteknikk og tema: "Campion forteller i rykk og napp om en ytterst eksentrisk familie som ikke akkurat hører hjemme i høystatusmiljø. Foreldrene er separert, søster Sweetie er tung og litt skrudd, mens lillesøster er tynn og skremt, ikke minst av Sweetie. Campion gir hendelsene et ekstra lite tilskudd av det underlige, for man nøler med å kalle det for psykiatrisk, heller det feilplasserte".

Dersom en anmeldelse er kort ser det først og fremst ut til å minske mengden vurderende argumenter. I den korte anmeldelsen av *Harens år* er det eksempelvis kun følgende argumenter: "dette ligner en del på en annen ypperlig finsk film" og "vakker, vittig og klok komedie". Argumentene kan være positive eller negative og dreie seg om skuespillere, filmens stil, viktighet eller selve historien og egentlig alt ved filmen som anmelderen mener er med på å gjøre filmen god eller dårlig. Som eksempel på disse vurderingene kan vi se nærmere på anmeldelsen av *Blå*. Haddal begynner med å trekke inn filmens foto: "Ultra-nære bilder, detaljstudier av gjenstander, hender, ansikter, øyne. Kameraet trekkes langsomt tilbake, men svinger vekk før vi får se hele oversikten.

(...) Det (...) han risser opp med sitt mesterkamera, er lunefullt". Historien som fortelles er ikke så enkel som man kan tro: "Her finnes mange skikt og nivåer Kieslowski aner, antyder, fremsetter paradokser, men gir likevel aldri avkall på enkelheten". Så har turen kommet til de forskjellige aktørene, Haddal begynner med regissøren: "Regien er rett og slett vakker (...) Filmen er intens, konsentrert, arbeider som få andre til det ytterste bevisst med lydbildet, klangnivået forhøyes eller dempes etter stemningene". Kommentarer om hovedrolleinnehaveren er også en del av vurderingen: "Den stedige og sårbare Juliette Binoche er nesten hudløst gjennomskinnelig (...) Rollen blir bedre og bedre jo nærmere kameraet kommer. Hver tåre, hver umerkelige trekning registrerer vi med medfølelse og undring. Som går over i beundring". Til slutt i anmeldelsen er det noen oppsummerende betraktninger: "Kieslowskis bilder lar seg nesten vanskeligere enn før slette fra netthinnen. Det er umulig å oppnå frihet, javel, men Kieslowskis filosoferende filmspråk er på sine strenge premisser merkelig fritt og frigjørende".

Som regel finnes det en vurderende dom til slutt i anmeldelsen, men ikke alltid. Det kan være ulike grunner til det. Noen ganger er det umulig å avsi en dom fordi man ikke har et godt nok grunnlag som i anmeldelsen av *Gåten Knut Hamsun*. Andre ganger kan dommen være tydelig nok ved hjelp av oppsummeringen i faktaboksen, eller kun ved terningkastet. *Ghost Dog* får eksempelvis en vurderende dom i faktaboksen mens til slutt i teksten er det kun omtale av hovedpersonens skuespillerprestasjoner.

I begynnelsen av karrieren kan det virke som at Haddal var mer opptatt av å følge et visst oppsett på filmanmeldelsen, men han har blitt mer og mer tilbøyelig til å tilpasse teksten til hver film og forandre rekkefølgen på momentene. De ulike elementene glir også mer inn i hverandre, og virker sammen istedenfor at de kommer punkt for punkt i en bestemt rekkefølge. Et godt eksempel på dette er anmeldelsen av *Sinus*. Den begynner rett på sak med argumenter, vurdering og dom: "Her gjelder det å ha sisu og

stayerevne. For 'Sinus' er en makeløst energisk debutfilm på det hjemlige kinokartet (...) Vi kan kalle det for norsk halvpunk på filmduk". Etter dette kommer ren bakgrunnsinformasjon om filmen med påfølgende handlingsreferat som er rimelig utfyllende med tema og argumenter. Den siste delen er stort sett vurdering med noe bakgrunnsstoff, som ender i en avslutning uten dom: "Anmelderen er imponert (...) Man behøver ikke være ung og slitesterk for å glede seg over filmen, men det hjelper. Og så aner vi en riktig bra fremtid for gjengen".

### **4.3 Kriteriebruk**

Jeg vil nå se på kriteriebruk i Per Haddals anmeldelser. Til dette formålet har jeg tatt utgangspunkt i Andersens kriterieinndeling som er gjort rede for i teoridelen. Jeg bruker et skille mellom etisk, kognitivt, genetisk og estetisk kriterium. Jeg har utfra sjanger prøvd å sette de ulike filmene i høy/lav-kategorier, og kommer nå til å se på forskjeller i bruken av kriterier.

#### **4.3.1 Etisk kriterium**

Etisk kriterium kan være synlig i forbindelse med filmer der man eksempelvis finner et moralsk dilemma eller når en fiksjonskarakter utfører handlinger kritikeren tar avstand fra. Det kan også komme til uttrykk når kritikeren tar stilling til filmens utsagn om samfunnet, eller i vurderingen av eksplisitte volds- eller sexscener.

Per Haddal sier i et intervju i Aftenposten 9.1.1992 i forbindelse med sin femtiårsdag: "For to generasjoner siden ville jeg ha vært prest, for én generasjon siden lektor. Men

jeg ble altså journalist og filmkritiker i et mediesamfunn" (Hansen 1992:12). Bakgrunnen for denne uttalelsen, går det frem av intervjuet, er hans oppvekst som prestesønn, og deltakelse i speiderbevegelsen og søndagsskolen. Intervjueren spør: "hva som får et litteraturkyndig og etisk samvittighetsfullt menneske til å stirre mot Hollywood". Haddal fremhever filmen som en myteskapende faktor og: "kinoen som en katedral, hvor man riktignok slukket lyset når mysteriet skulle feires, men hvor religionserstatningen allikevel var synlig" (1992:12). Og artikkelen avsluttes med: "Uten poesi og religiøsitet sitter vi igjen med et amputert virkelighetsbilde som god film ikke vil vite noe av" (1992:12). Med denne ballasten er det kanskje lettere å forstå Haddals syn på film, og at han reagerer når han ser film som ikke når opp til hans ideal. Det er først og fremst den etiske og moralske siden ved anmelderen som kommer frem i møtet med kontroversielle filmer med innslag av eksempelvis vold, sex eller narkotika.

I kategorien jeg har valgt å kalle kunstfilm er det etiske kriteriet oftest synlig i forbindelse med filmer som har elementer av samfunnskritikk. I anmeldelsen av *Ørretene* kan man si at det etiske kriterium brukes i forbindelse med koblingen til Franco, i og med at hans lederstil har ført til mindre kunstnerisk frihet. Av åpenbare grunner har: "spansk filmkunst utviklet en indirekte og stundom underfundig stil. Både før, under og etter Franco har man ikke vært så opptatt av å angi tid og sted for hendelsene, man har heller ikke vært almenyldig med symboler og allegori". Når man har denne kunnskapen ser man kanskje satiren og ørretmiddagen i et annet lys.

Det sterkeste og mest synlige kriteriet i anmeldelsen av *Jernmannen* er det etiske kriteriet. I følge Haddal er filmen "fri for retorikk og propaganda, men har i høy grad hjertet på rette sted". Filmen tar for seg det som førte frem til Solidaritets avtale med den polske regjering, og var i 1981 meget aktuell.

Haddal roser tematikken i *Isslottet* og ser den som et motstykke til tidens status- og pengejag. "I denne kjappe yappetid er Per Blom merkverdig. Han lager innadvendte filmer om mennesker som ikke riktig får det til, fyller dem med livsalvor og en mollpreget drøm om forløsning fra sjelelige plager, hvis nå en underholdningskåt samtid vet hva det er".

*Havet stiger* inneholder sterk sivilisasjonskritikk og apokalyptestemming. Sentral-Europa er ødelagt av en miljøkrise og handlingen foregår inne i en fabrikkhall, trass i all elendigheten er det en positiv grunntone: "en tapper tro på at mennesket kan overleve det meste".

I anmeldelsen av *Bringing Out the Dead* sier Haddal følgende om ambulansesjåførens forsøk på å hjelpe: "Han (...) forsøker hjelpeløst å hjelpe, en engel på sitt vis, som vil redde liv, men aller helst vil finne fred". Årsakene til at menneskene trenger hjelp i New York er her overdoser, likegyldighet, råskap. "Så var det det med å redde sitt liv ved å miste det".

*Gud griper inn* har en politisk agenda selv om det er en komedie. Filmen er palestinsk og viser i følge Haddal "det absurde i Midtøsten-konflikten sett med intelligente palestinerøyne". "Politisk film er ofte enøyd propaganda. Det er ikke fordi Suleimans film har "de riktige meninger" at den er god. Han holder seg absurd og avvæpnende i komikken, ikke arg og utagerende i polemikken". Her sees det altså med et skrått blikk på den alvorlige konflikten.

I anmeldelsen av *Manderley* gjør det etiske kriteriet utslag i filmens kommentarer og kritikk mot amerikansk rasepolitikk. Haddal kaller det et angrep på USA og her: "pirker motstrømsmannen borti smertepunktet rasisme via slaveriet". Men det blir

kanskje litt vel mye politikk for Haddal: "Kanskje blir det litt skolefjernsyn, med lange utlegninger om rasismens USA".

I *Lazarescus død* Legger Haddal vekt på samfunnskritikken som blir formidlet i sykehusscenene: "Profesjonskamp, medisinsk hovmod og mangel på moral, byråkratiske sykehusordninger som ser budsjetter i stedet for mennesker". Haddal veileder publikum videre: Og er det noen som øyner paralleller i stoffet til et samfunnssammenbrudd i Romania, har nok ikke Puiu noe imot det".

Men det er ikke kun i omtalene av kunstfilm kritikeren tar stilling til filmens utsagn om samfunnet. Det finnes også noen eksempler på dette blant anmeldelsene av de populærkulturelle filmene. Det etiske kriteriet slår ut i det samfunnskritiske aspektet ved *Harens år*. Hovedpersonen stikker fra sitt ansvar og samfunnets krav og stryker til skogs, der han blir venn med en hare. "Nå var Risto Jarva en (...) urban samfunnskritiker (...) han har et lett komediegrep på sine ting". I anmeldelsen av *Ubåten* lurte et politisk budskap bak: "Også tyskerne var ofre for Hitlers krig". Dette blir forsøkt påvist uten for mye patriotisme eller heltedyrking.

Det etiske kriteriet kan også komme til syne ved at det finnes en moralsk konflikt i filmen som kritikeren kommenterer. Begge eksemplene på dette er fra kategorien kunstfilm. I anmeldelsen av *Offeret Ifigenia* finnes det en moralsk konflikt i myten filmen tar for seg. Kong Agamemnon ofrer sin datter for at vinden og gudenes gunst skal vende tilbake. Haddal diskuterer ikke her problematikken som ligger i det, men selve myten er grunnen til at regissøren har mulighet til "å skildre makten og dens menneskelige pris, familiekonflikter og ikke minst kvinnesinn og kvinnekår. I anmeldelsen av *Elsker deg for evig* problematiserer Haddal den moralske konflikten i

forbindelse med filmens utroskap og spør: "Men hva med integriteten hos dem alle? Troskapens grenser? (...) Og skyldfølelsen som alle bærer på"?

Vold i filmer er et annet element der etiske kriterier kan komme til uttrykk. Anne Gjelsvik har i en undersøkelse sett på hvordan åtte spillefilmer med betydelige voldsinnslag ble mottatt i norsk dagspresse. Undersøkelsen viste at vold ble sett på som en negativ faktor i filmene, og at temaet ble viet stor plass i kritikkene.

"Volden reageres på, den gjør kritikerne ambivalente til filmene, og volden skiller kritikerne. Volden har konsekvenser for evalueringen av filmene, det vil si for vurderingene av filmens kvalitet og verdi. Etiske kriterier har en relativ forrang (...) Særlig når volden blir detaljert, reagerer kritikeren negativt, og følelsesladet" (2002:134).

Gjelsvik mener nøkkelen til å finne ut om volden er god eller dårlig er å spørre seg hvorvidt volden er nødvendig eller spekulativ. Vold ansees som mindre farlig i kvalitetsfilm, slik er kvalitet overordnet etikk. Hovedproblemet med etisk kritikk, slik Gjelsvik ser det, er: "at man lett havner i enten-eller-posisjon, eller at man foretar rigide kategoriseringer av verdi".

Jeg vil bruke tekstene om *True Romance* og *Ghost Dog* som eksempler. Begge filmene har scener med bruk av eksplisitt vold i forskjellig grad. Gjennom undersøkelsen til Gjelsvik har vi blitt vist noen årsaker til hvorfor filmer med vold blir behandlet på forskjellig måte. Jeg vil vise hvordan *True Romance* som populærkulturell film blir kritisert på bakgrunn av voldsbruk, men ikke kunstfilmen *Ghost Dog*. Haddal kommenterer ikke volden i *Ghost Dog* med klare ord. Det som blir forklart er at hovedpersonen i filmen er leiemorder: "Lett surrealistisk mediterer han over lojalitet og brå død mens han utøver sitt yrke effektivt og følelsesfritt, full av yrkesstolt disiplin".



Det ytres en liten advarsel helt på slutten av anmeldelsen: "Han tror på noe og tar konsekvensen av det, selv om det han gjør, er avsindig". Haddal ser følgelig på *Ghost Dog* som en kvalitetsfilm og volden oppfattes nødvendig eller naturlig i beretningen om en samuraileiemorder. Haddal sier følgende om filmen: "lett, variert og muntert om amerikansk leiemorder av den stoiske samuraisorten". Selv om det finnes flust av underholdende elementer blir det for enkelt å kalle den kun for en underholdningsfilm. Filmen har bestanddeler fra ulike sjangere, og Haddal mener at Jarmusch vrir på sjangerforventninger. Slik blir filmen vanskelig å sjangerbestemme: "I tillegg til gangsterspenning og ditto humor av høy verdi mediterer filmen over den japanske livsopplevelse (...) Og gir mening og trosgrunnlag". I følge Haddal har humoren høy verdi og med hjelp av det kognitive kriteriet finner han også en tankekraft i filmen. Dermed kan det sies at Haddal regner *Ghost Dog* for å være en kvalitetsfilm, og volden som finnes her, er nødvendig for å vise samuraiens eller leiemorderens tøffe liv.

Haddal kommer til motsatt konklusjon i forhold til *True Romance*, her heter det: "selvironisk beruser den seg etterhvert på voldsbilder og insisterende musikk." Bedre blir det ikke av at "voldsbrunstige" Quentin Tarantino har skrevet manuset og at regissøren Tony Scott: "Slår oss i hodet med alt tenkelig og utenkelig på én gang: skrekk, vold, kjærlighet, ekstase, død og Elvis". De eneste formildende omstendighetene her er "farvesprakende" rolleprestasjoner, men Haddal mener det forblir en formgivers film med "tomme fakter og store gester. Og han makter ikke å skjule at filmen er uten kjerne". I motsetning til *Ghost Dog* finnes ikke nok formildende omstendigheter, ikke nok kvalitet å gjemme volden bak. Volden har således ingen funksjon. Men litt på siden mistenker jeg at Haddal ikke helt tilhører kjernepublikummet for *True Romance*, og dermed går han kanskje glipp av den postmodernistiske ironien som blir presentert. Med sine sitater, sjangerblandinger og intertekstualitet har *True Romance* mange av kjennetegnene på den postmoderne

estetikken. I *Dypt og grunnleggende overfladisk* definerer Dag Asbjørnsen postmoderne ironi.

"I den postmoderne ironi sier man ikke det motsatte av det man mener. I stedet skal det ironiske element markere at man har en viss avstand til klisjeen, man skal ikke ta den helt alvorlig. Samtidig skal man altså få kommunisert at innholdet i klisjeen er alvorlig ment. Det er denne dobbelte ytringen som gjør at vi kaller dette postmoderne ironi" (1999:91).

Som Asbjørnsen presiserer, hvis man ikke får med seg dette spillet er mulighetene for misforståelser store. Men om du så er med på spillet er det ikke dermed sagt at du liker det.

Jeg har også funnet to eksempler på filmer med eksplisitt sex, eller mer generell utagerende livsstil. Begge filmene er plassert som populærkulturelle. Haddal kommenterer ikke livsførselen i *Sinus* negativt. Men den påfallende like livsstilen i *Rules of Attraction* ser han som umoralsk. Begge filmene viser en utagerende livsstil, med sex og dop som hovedingredienser, men i *Rules of Attraction* er det "ikke tale om et tidsbilde og ungdommelig 'Sturm und Drang'. Mer om hormonstorm og trang". Det etiske kriteriet gjør seg utslag i en reaksjon mot hovedpersonenes prioriteringer: "Et ustyrlig sex-, og dopliv er hva som teller. Og bare det." Men Haddal setter heller ikke pris på hvordan det etter hvert tas avstand fra slik aktivitet: "Opuset minner mest om den type falske moralspill som amerikanerne i Hollywood er så gode på. Først skildres elendigheten i nytbare detaljer. Så tas det ettertrykkelig avstand fra den når flørten har pågått lenge nok". Mens Haddal mener følgende om *Sinus*: " Vi kjenner igjen den romantiske grunnholdningen, en form for 'Sturm und Drang', tindehøye opplevelser, daldype skuffelser og en livslede som skjuler det sært og svært sårbare". Det etiske kriteriet kan nevnes i forbindelse med den utagerende livsstilen i filmen: "I

mellomtiden ruser medlemmene seg på skuffet kjærlighet, ekshibisjonisme, slagsmål, koffein, nikotin, alkohol og narkotika". Men for Haddal har dette en funksjon: "Alt arter seg som en hjemme-alene-fest, (...) med film og rock som referanser. Det blir jo smalt som livsgrunnlag, men selvspeilingen er intens i den perioden".

Haddal bruker altså de samme argumentene for å si at den ene filmen ikke holder mål, mens den andre gjør det. Men det er klart at filmene ikke er helt like og vurderes på bakgrunn av andre kriterier også. Men allikevel er samsvarene store og man kan lure på hvorfor resultatet blir så forskjellig.

Neste punkt handler om når en fiksjonskarakter utfører handlinger kritikeren tar avstand fra. Begge eksemplene er hentet fra kategorien populærkulturell film. I anmeldelsen av *Snart 17* reagerer Haddal på at hovedpersonen foretar en abort, og blir personlig i uttalelsen: "Men hva anmelderen, sikkert temmelig reaksjonært, reagerer på i en film om og forsåvidt for tenåringer, er at aborten ansees som en utvetydig heroisk handling. Pluss en plagsom form for etterskuddsvis prevensjon". Anmelderen er tydelig bekymret over signaleffekten dette kan gi ovenfor unge jenter i samme situasjon, og bruker sin moralske holdning som et argument mot filmen. Han peker også på filmen viser "et blaff av indignasjon over samlebåndsbehandlingen på klinikken". Så en viss samfunnskritikk finnes det i *Snart 17*.

I *Picassos kvinner* er det etiske kriteriet aktuelt med tanke på Picassos oppførsel mot kvinnen han var gift med i ti år. Haddal reagerer på hvordan hun kunne holde ut og han spør hvorfor: "(...) underlegger omgivelsene seg motstandsløst hans sadistiske behandling". Han peker også på at selve dramaet blir mindre spennende når kvinner er utelukkende ofre og menn monstre, "det blir utmattende politisk og terapeutisk korrekt".

For å oppsummere kan vi si at etisk kriterium brukes oftest i forbindelse med kunstfilmer og bare liten grad på populærkulturelle filmer. I de fleste tilfellene aktualiseres kriteriet ved at det finnes et element av samfunnskritikk i filmene, mens i noen få andre på grunn av moralske konflikter. Jeg har også sett at utagerende livsførsel blir behandlet forskjellig fra film til film og at vold blir oppfattet annerledes i kunstfilm kontra populærkulturelle filmer.

### 4.3.2 Kognitivt kriterium

Kognitivt kriterium bruker Per Haddal i anmeldelser av filmer som gjerne er utfordrende i kunstnerisk, eller intellektuell retning. Det handler om filmer med dybde, eller for å si det på anmelderspråket, med noe under overflaten. Dette kriteriet synliggjør indirekte kategoriseringen i utvalget mellom populærkulturelle filmer og kunstfilm fordi:

”Det komplekse, seriøse og kunnskapskrevende har høy status, og rangeres høyere enn enklere underholdningsfilm. Dessverre er det relativt sjelden at en film roses for intellektuell dybde, men omvendt anvendes det ofte som et argument mot filmer som er for enkle og banale” (Gjelsvik 2002:105).

Men Haddals bruk av det kognitive kriteriet kjennetegnes heller for ros enn kritikk. Han gir ros for intellektuell dybde til ti av utvalgets 30 filmer og bare fire filmer blir kritisert for at de er enkle og banale. Alle ti i den første kategorien er kunstfilmer, og alle fire i den andre kategorien er populærkulturelle filmer. Jeg vil nå vise argumentene Haddal bruker på de aktuelle filmene i denne sammenhengen.

I forbindelse med satiren i *Ørretene* finner Haddal at det er en dybde i verket. Det finnes en annen og dypere mening enn den som er på overflaten: "Garcia forener den indirekte fornemmelse med en håndfast tendens, en tydelig form for satire". Fisken som serveres i filmens selskap er råtten, men: "Offisielt er det intet i veien med fisken".

I anmeldelsen av *Fornavn Carmen* tolker Haddal Godards kryssklipping. En kvartett spiller kammermusikk av Beethoven noe som avløses med jevne mellomrom av bilder med hav og bylandskaper. Via disse bratte kontrastene forstår Haddal at: "Godard gjerne vil la sin filmkunst flyte sammen med Vestens kulturelle hovedstrømninger". Anmelderen ser dette som et bevis på at Godard vil ha en ny start og legge det gamle bak seg.

I *Lidenskapens vinger* finner man også bruk av det kognitive kriteriet. Haddal ser Wenders som en intellektuell filmregissør, og bruker mye spalteplass på å utdype filmens nærmest filosofiske tema: "De mange 'indre' øyeblikksbildene blir til et samlende signalement av et by- og åndslandskap".

Selv om apokalypser sjelden er "utmerket med klare årsaksrekker og naturvidenskapelig logikk" er det vyer i dette verket som Haddal med sin tanke ikke "forstår". Han tilkjennegir på denne måten *Havet stiger* verdi på kognitivt grunnlag - det finnes en tankekraft i filmen.

I anmeldelsen av *Blå* forsøker Haddal å vise at selv om historien er enkel er den ikke banal: "for det enkle blir opphevet til det sublime. Og subtile. Her finnes mange skikt og nivåer". Kunnskapsnivået er høyt også i filmspråket mener Haddal: "Kieslowskis filosoferende filmspråk er på sine strenge premisser merkelig fritt og frigjørende.

I teksten om *Alt om min mor* får regissøren kreditt for sin innsikt i det kvinnelige, og det finnes en tankekraft i det at: "Her skiftes masker og kostymer. Figurene ser seg i et magisk speil, reflektert slik de gjerne skulle være. (...) Altså handler dette i dobbelt forstand om å skape seg, forme og forkaste og fornye sin egen identitet".

Mens *Ghost Dog* på den ene siden er en komedie full av kulturkollisjoner, på den andre siden "mediterer filmen over den japanske livsopplevelse. Den utløser hengivenhet (...) Og gir mening og trosgrunnlag". Dette viser at det er en viss tankekraft i filmen.

De mange forskjellige tablåene og scenene i *Gud griper inn* er ladet med mening: "Tablåene er ellers muntert tvetydige, når de ikke er tungt overtydelige. Og alt kan dras inn i de viltreste eller lettfatteligste tolkninger". Det finnes altså en tankekraft i filmen som leder publikum inn mot heftige tolkninger av hva de ser.

Haddal peker gjennom hele anmeldelsen av *Manderley* på at det er et visst kunnskapstilfang eller tankekraft i filmen. von Trier har en agenda med filmen, nemlig kritikk av USA, og kritikken er av en kognitiv grad.

Haddal argumenterer for at det finnes en dybde i *Lazarescus død*. På overflaten er det en historie om en langsom alkoholikerdød, men det stikker langt mer alvorlig samfunnskritikk under.

I anmeldelsen av *Ubåten* kritiserer Haddal ved hjelp av det kognitive kriteriet. Filmene går ikke nok i dybden og det er lagt større vekt på effekter enn på det enkelte individs skjebne. "Det ligger jo i slike filmers natur at de er nokså ukompliserte, det vil altså si at de ikke går særlig i dybden (...) Tragedien ville gjøre større inntrykk om vi kjente den enkelte bedre".

*Snart 17* kritiseres også på bakgrunn av det kognitive kriterium. Anmelderen begrunner dette med at "filmen mangler undertekst, spenning mellom det som sies og måten å si det på". Under en drosjetur ser man et skilt som peker mot Gjøvik, gutten hovedpersonen blir gravid med er fra Hamar, Haddal nevner dette som den eneste spennende underteksten i filmen – er guttene fra andre siden av Mjøsa mer ordentlige?

*True Romance* blir anklaget for ikke å ha nok meningsgivende innhold: "tomme fakter og store gester. Og han makter ikke å skjule at filmen er uten kjerne".

Haddal har nok hatt større forventinger til *Picassos kvinner* i og med at regissøren, manusforfatteren og produsenten kalles: "De mest kultiverte filmskaperne som tenkes kan". Men de har ikke forstått kunstneren eller hans geni fullt ut og heller tatt enkleste utvei i form av de mest utbrukte kunstnermyter som finnes.

Vi har sett at kognitivt kriterium oftest blir brukt i forbindelse med kunstfilm og i de tilfellene det anvendes på populærkulturelle filmer er det som regel av negativ karakter.

#### **4.3.3 Genetisk kriterium.**

Genetisk kriterium dreier seg om forhold som ligger utenfor den aktuelle filmens univers. Kriteriet anvendes hyppigst og har flest elementer i tekstene knyttet til seg. Haddal anvender kriteriet oftest i tilknytning til priser som filmene er tildelt og tidligere filmer den aktuelle regissøren har laget. Men han sammenligner også med andre filmer og plasserer de sjangermessig. I forlengelsen av det genetiske kriteriet kan

man også finne ut noe om verkets originalitet. Man kan spørre seg om man i verket har utvidet noen kunstneriske prosesser og dermed virker nyskapende. Den største utviklingen i kriteriebruken har vært i forhold til det genetiske kriteriet, mengden informasjon som slekter til dette kriteriet har vært jevnt økende. Dette går spesielt på opplysninger om regissørens tidligere arbeider, tema og sammenligning med andre filmer. Årsaken kan være at Haddal stadig har tilegnet seg kunnskap, og hans forståelseshorisont og referansegrunnlag har blitt større. Uansett sjanger eller tema kan han relatere det til en annen film, eller han kan trekke veksler til tidligere verker av samme regissør.

Det er ikke store forskjeller i hvordan det genetiske kriteriet brukes i kategoriene populærkulturelle filmer og kunstfilm. Men Haddal har en litt annerledes tilnæringsmåte når det gjelder nivå på hvor mye av regissørens tidligere arbeid som nevnes. Her er kunstfilmene overrepresentert. Blant kunstfilmene er det også seks eksempler på prisvinnende filmer, blant de populærkulturelle filmene finnes det ingen. Men både sammenligning med andre filmer, plassering i filmhistorien og sjangerplassering er omtrent like fremtredende i begge kategoriene. Punktet originalitet, der det dreier seg om at filmen får frem noen nye perspektiver aktualiseres i to tekster: kunstfilmene *Havet stiger* og *Sweetie*. Jeg vil først se på bruken av det genetiske kriteriet i anmeldelsene der Haddal trekker inn regissørens tidligere arbeid sortert på de forskjellige kategoriene. I atten av nitten kunstfilmer og fem av ti populærkulturelle filmer finnes denne informasjonen. På bakgrunn av disse tallene kan Haddals hang til auteurteorien bekreftes. Ettersom det genetiske kriteriet brukes på alle filmene så vil de resterende filmene fordele seg slik: anmeldelsene av en kunstfilm, fem populærkulturelle filmer og en ukategorisert film inneholder ikke informasjon om tidligere arbeid regissøren har gjort.



Kunstoffilm:

*Offeret Ifigenias* største problem har med det genetiske kriteriet å gjøre. Haddal legger stor vekt på at filmen er basert på en tragedie, og at overføringen til film ikke har vært vellykket: "Hvordan skal man overføre det stiliserte og nærmest rituelle drama fra scenen til en større bevegelighet, som filmkameraet gir anledning til?". Videre forteller Haddal at regissøren har laget filmen *Zorba* og han ser *Offeret Ifigenia* i lys av at den tilhører en triologi av filmede tragedier opprinnelig skrevet av Evripedes. Dette er relevant for å plassere Cacoyannis som regissør for dem som ikke er kjent med han fra før.

*Ørretene* settes i sammenheng med spansk film generelt i forbindelse med arbeidsmetoder, og sees i lys av Bunuels filmkunst spesielt. Og sammenlignet med Bunuel kommer Garcia til kort. Videre plasserer Haddal filmen i satiresjangeren og nevner at *Ørretene* vant Gullbjørnen i Berlin i 1978

I anmeldelsen av *Jernmannen* nevner Haddal at filmen har vunnet gullpalmen i Cannes. I tillegg aktualiserer han Wajdas to foregående filmer og spesielt *Marmormannen* (1976) settes i sammenheng med *Jernmannen*.

Mye av vurderingsgrunnlaget i anmeldelsen av *Carmen* blir gitt ved hjelp av det genetiske kriteriet. Regissørens tidligere arbeid og bakgrunn vies en del plass. Det er relevant i forhold til at han beskrives som en toreador, og en av hans tidligere filmer handlet om en tyrefekter – *Carmen* starter som nevnt i en tyrefekterarena. Filmen sjangerbestemmes som en operafilm. Haddal utdyper: "et kolossalt melodrama som sklir over mot den komiske opera".

I anmeldelsen av *Fornavn Carmen* viser Haddal til regissørens tidligere arbeider. Godard er nå opptatt av trosfenomener og ikke politikk og religion. Han sammenlignes også med Truffaut for å vise at Godard er den sanne modernist og at hans prosjekt har han utført på følgende måte: "Rastløs har han strukket filmens allehånde muligheter for å få eksponert den istykkerslåtte livsfølelse, jakten etter tro".

I omtalen av *Lidenskapens vinger* skriver Haddal om regissørens foregående prosjekter. De beskrives som: "amerikanske eksperimenter". Haddal forteller også at Wenders vant regiprisen i Cannes for *Lidenskapens vinger*.

Haddal nevner i anmeldelsen av *Isslottet* at Per Blom har arbeidet frem en stil som han har videreført i denne filmen. Filmen er basert på det litterære verket med samme navn, skrevet av Tarjei Vesaas.

Det genetiske kriteriet blir i anmeldelsen av *Pelle erobreren* brukt ved at anmelderen forteller litt om regissørens stil i tidligere i filmer. Stilen videreføres i denne filmen: "39-årige Bille August er nordisk films mest innforståtte skildrer av de ordløse og deres våknende samspill med omgivelsene. Her viser han seg som mer (...) Dette er et stort og uakademisk epos". Selv om filmen er nordisk i tonen, mener Haddal at filmen "gjør et bukk i retning av italienske stilidealer (Olmi, Taviani)".

*Havet stiger* sammenlignes med *Wild at Heart* av David Lynch og det brukes et avsnitt på Einarssons film *X* fra 1986. Haddal regner den som en forstudie til *Havet stiger*: " 'Havet stiger' er sikrere, fyldigere orkestret enn 'X' med nye valører, like langt fra den plattfotformede norske skomakerrealismen og den overflatelekende postmodernismen". I følge denne uttalelsen har også regissøren klart å få frem noen nye perspektiver hos tilskuerne.

Haddal nevner de burleske overtonene i *Svampe* og trekker frem Fellini som eksempel på en filmskaper som har noe av det samme i sine filmer. Dette er Martin Asphaugs andre film og her legger han, i følge Haddal: "ikke hånd på sin fantasiutfoldelse, men gir etter for et tilsynelatende spontant behov for opptog og glede og nonsens (Alice i eventyrland) og lar drømmesproget strømme". Her får også leseren av anmeldelsen et sammenligningsgrunnlag i form av en barnefilmklassiker.

Om *Sweetie* sier Haddal: "med sin blanding av poesi, komikk og tragedie nokså vanskelig å klassifisere". Men: "Ingen skal klage på originaliteten i Campions talent". Her har man klart å overraske en garvet filmanmelder, og fått frem nye perspektiver hos tilskuerne.

I anmeldelsen av *Blå* trekker Haddal inn regissørens tidligere arbeid og uttrykker det på denne måten: "Polakken ble feiret av en hel filmverden for sine dagklare filmer over de ti bud og for den dunklere 'Veronikas to liv' ". Og det nevnes også at *Blå* vant gulløven på filmfestivalen i Venezia.

Haddal sjangerbestemmer *Alt om min mor* til å være både "Stor komedie" og "et melodrama som nøye holder seg til denne genrens stramme regelverk". Men typegalleriet bærer mer preg av en farse. *Alt om min mor* har også vunnet mange priser, blant annet Verdens Kritikerlags første Grand Prix. Haddal påpeker også at filmen er en hyllest til den klassiske Hollywood-filmen *Alt om Eva*.

I anmeldelsen av *Ghost Dog* legges det stor vekt på regissørens stil: "Han vrir på genreforventninger, improviserer som en jazzsolist slik at det velkjente til slutt bare blir hans". Haddal mener *Ghost Dog* er Jarmuschs mest tilgjengelige film siden *Down By*

*Law*, og han finner mange kulturelle referanser i filmen, Kurosawa, Sergio Leone, western og film noir.

Haddal sammenligner *Bringing Out the Dead* med Scorseses *Taxi Driver* anmeldelsen igjennom: "Det var et helvetesmaleri av New York (...) Her opptrådte en psykotisk Vietnam-veteran som en hevners engel". Men helt like er ikke filmene: "Noe av det maniske raseriet er borte (...) Han (...) betrakter hendelser og mennesker med mildere blikk". Derfor blir konklusjonen: "En gjentakelse av 'Taxi Driver'? Nei, ikke helt. En barmhjertigere film".

I anmeldelsen av *Elsker deg for evig* handler det først og fremst om forhold som har med dogme-fenomenet å gjøre: "Anmelderen har også til gode å se en dårlig dogmefilm, enda dette er nummer åtte i rekken hittil". Haddal mener også å ha funnet noe karakteristisk ved de seneste dogmefilmene: " (...) de presenterer færre figurer, gruppebildene slankes. Dermed kan personschildringen nå dypere og bli mer intens." Ellers sammenligner Haddal *Elsker deg for evig* med Biers forrige film, *Den eneste ene*, og sier følgende om den: "Etter (...) danskenes beste romantiske komedie på tiår, går nå Bier mer inn i alvoret".

*Manderley* er andre del av von Triers tredje triologi. Haddal nevner også koblingen til Bertold Brechts teater, men også fjernsynsteater fra 1970-årene. Han presiserer videre hvordan *Manderley* er i forhold til regissørens tidligere filmer: "Han tumler alltid på tvers av det politisk korrekte, det lunkne, det glansede og det innholdsløse. Han bare ligner på seg selv, hundser alle regler, og får den villige tilskuer til å sveve".

I omtalen av *Lazarescus død* finnes det mange utsagn som kan katalogiseres under det genetiske kriteriet. Haddal nevner at filmen har vunnet prisen for beste film i den

offisielle mønstringen *Un Certain regard*, og kritikerprisen ved Haugesundsfestivalen, i tillegg har hans tidligere verker vunnet prestisjerike priser.

Populærkulturelle filmer:

I anmeldelsen av *Livvakt* legger Haddal en del vekt på det genetiske kriteriet. Han plasserer filmen som sjanger, jevnfør "politisk spaghetti-thriller", og ser den i forhold til en lignende film: "filmen som maktstudie kan ikke sammenligne seg med forbildet Francesco Rosis 'Makten og dens pris' ". Han plasserer altså filmen i en tradisjon og peker på at en annen film om samme tema er langt bedre. Det blir også nevnt at regissøren befinner seg i en mellomgenerasjon og at han tidligere har laget neorealistiske filmer. Dette er forhold som sier noe om hans fortid og utvikling som filmskaper.

Haddal skriver om *Snart 17* at filmen er den tredje i Laila Mikkelsens triologi om jenters oppvekstkår. Den måles opp mot de to foregående og anmelderen slutter at filmene er blitt av gradvis dårligere kvalitet. Haddal plasserer også *snart 17* og Mikkelsens andre filmer som en motvekt til "1970-årenes demonstrative realisme hvor det ble snakket meget og avlevert viktige budskap".

I anmeldelsen av *Høyere enn himmelen* måles regissør Berit Nesheim mot sitt tidligere arbeid i filmene og fjernsynsepisodene om *Frida*. Haddal mener hun snubler i "sitt forsøk på å nå 'Høyere enn himmelen': sin egen tidligere suksess". Mens *Frida* var ufarlig og "nesten innsmigrende i sin milde humor", maler *Høyere enn himmelen* "i mørkere farver".

Det genetiske kriteriet er aktuelt å gripe til i forbindelse med *True Romance* når filmen sjangerbestemmes: "(...) denne 'hippe' thrilleren som i dagens blandingshumør også er en 'road movie' med overtoner av 'film noir' og komedie". Vi har altså med å gjøre en skikkelig sjangerblanding. Av andre faktorer som ligger forut for verket har vi at Tarantino er manusforfatter, når Haddal kaller han "voldsbrunstig" blir han samtidig ansvarlig for all "meningsløs" vold i filmen. Tony Scott kommer fra reklamebransjen og derfor mener Haddal at følgende resultat er selvfølgelig: "(...) med Scotts bakgrunn blir dette en formgivers film".

I omtalen av *Tashunga* skriver Haddal om regissørens gjennombruddsfilm *Veiviseren*: "Det er lov å prøve seg. Nils Gaup vil fremkalle den samme stil og driv som i (...) 'Veiviseren' ". Her finnes også eksempler på trekk fra Hollywoods indianerfilmer som i *Veiviseren* mener Haddal, og peker på at handling og tema i de to filmene har visse likheter. Anmelderen nevner også at *Når villdyret våkner* som er en lignende samproduksjon fra 1973 som slet med: "gjenglemte klisjéer fra en tidligere Hollywood-periode".

Under følger anmeldelsene av filmene som ikke inneholder informasjon om regissørens tidligere filmer. Her finner man en kunstfilm, *Gud griper inn* og de populærkulturelle filmene *Rules of attraction*, *Picassos kvinner*, *Ubåten*, *Harens år* og *Sinus*. De to sistnevnte er for eksempel plassert her fordi det er regissørens debutfilm. Anmeldelsen av *Gåten Knut Hamsun*, som er utenfor kategori, har heller ikke opplysninger om regissøren.

Det genetiske kriteriet brukt på kategorien kunstfilm skiller seg ut med mer vekt på regissørens tidligere filmer, og alle prisvinnende filmer hører også hjemme i denne kategorien. Sammenligning med andre filmer og sjangerplassering er like fremtredende i begge kategoriene.

#### 4.3.4 Estetiske kriterier

Estetisk kriterium deler som nevnt Andersen inn i kravet om kompleksitet, integritet og intensitet. Dette er elementer som på en eller annen måte er tilstede i anmeldelsene, men ikke alltid så greie å henge på riktig knagg. Man må nesten tolke hva anmelderen mener med bestemte uttrykk eller utsagn.

Det er henvist til kravet om kompleksitet der Haddal påviser at det finnes en lagdeling i verket, da kan det være åpent for flere tolkningsmuligheter. Anne Gjelsvik hevder følgende om kompleksitet i filmer: "Åpne tekster med rom for fortolkning ansees som mer verdifulle enn enkle og lettforståelige (...) En film som har rom for meddiktning og fordrer noe av tilskueren, er bedre enn en film med enkelt plot og kjente virkemidler" (2002:100). Gjelsviks utsagn stemmer godt overens med anmeldelsene av de fleste filmene der Haddal har fremhevet noe om kompleksitet. Men kriteriet er brukt negativt om den populærkulturelle filmen *Picassos kvinner*. Filmen svikter først og fremst fordi forholdene mellom karakterene ikke problematiseres og det bys ikke på flere tolkningsmuligheter.

Jeg har påvist bruk av kravet om kompleksitet i ti filmer og alle hører hjemme i kategorien kunsthjelm I forbindelse med *Elsker deg for evig*, som kategoriseres som en kunsthjelm, har Haddal funnet kompleksitet i verket: "Filmen er munnrapp, skarpsindig, uforutsigbar. Og ærlig i sin kompleksitet, anstendig i sin menneskelighet." Haddal sier ikke noe mer om hva som er komplekst, men han peker muligens på selve problematiseringen av tema og det moralske dilemma. I anmeldelsen av *Ørretene* går det på at det finnes flere tolkningsmuligheter i forhold til ørretmiddagen. Haddal tolker

hva han tror er Godards dypere mening i *Fornavn Carmen* og det er med på å åpne en vanskelig tekst for de som skal se filmen. Haddal bruker altså kompleksitet som kriterium da filmen tydelig har flere tolkningsmuligheter. Også i *Blå* finnes det flere tolkningsnivåer. Haddal går en lang vei i å forklare filmens ulike nivåer for leserne. Eksempelvis: " 'Blå' blir en besettende film om veien ut av sorgen og inn i forpliktelsen som er det samme som kjærligheten". Haddal sier at han ikke klarer å formidle alle Einarssons vyer i *Havet stiger*, men det vil være å gå for langt å si at Haddal dermed stenger av i forhold til regissørens kode. Han åpner opp veldig mye annet av kompleksiteten, og sier også: "ikke alt er verdt å forstå heller". I anmeldelsen av *Alt om min mor* er Haddal med på å åpne opp noen av kodene i filmen ved å forklare om masker og speil og deres dobbeltfunksjoner. I forbindelse med *Gud griper inn* må det nevnes at filmen har rike tolkningsmuligheter, og således har ulike lag. Haddal peker på at *Manderley* har store mengder USA-rettet samfunnskritikk. Kritikken må tolkes utfra handlingen til filmens hovedpersoner: "Som Det hvite hus gjør i dag, vil hun påføre de frigitte slavene sitt system, sin oppfatning av demokrati". I *Lazarescus død* finnes det en lagdeling i verket med flere tolkningsmuligheter. Haddal er med på å åpne opp og forklare hva selve historien kan være symptom på: "Og er det noen som øyner paralleller i stoffet til et samfunnssammenbrudd i Romania, har nok ikke Puiu noe imot det".

Kravet om integritet handler om posisjonering av episoder eller enhet i tid, rom eller handling og er et element som Haddal ikke benytter seg av i særlig omfang. Jeg har funnet fire eksempler på bruk av kravet om integritet i anmeldelsene og i alle tilfellene blir det brukt for å kritisere manglende helhet i filmene. To av filmene er plassert i den populærkulturelle kategorien, en i kunstfilm og en er ukategorisert.



*Svampe* kritiseres ved hjelp av kravet om integritet, den er nemlig: "full av overgrodde enkeltbilder og av situasjonskomikk slik at enkelthetene blir viktigere enn den sammenhengende flyt". Da blir også helheten forstyrret, men Haddal avskriver i neste åndedrag sin lille innsigelse som "snusfornuftige innvendinger". I anmeldelsen av *Høyere enn himmelen* kritiseres regissør Berit Nesheim for å ha utelatt en viktig scene fra det litterære forelegg, ført i pennen av Klaus Hagerup: "Den aldrende lærerinnen, som har vært ulykkelig forelsket i en unnvikende mann hele sitt liv, foretar det store spranget ut i intet. Scenen ga romanen karakter". Denne viktige scenens uteblivelse blir også et angrep på filmens integritet. Et viktig knutepunkt, for å si det med Dines Johansens ord, blir borte. I anmeldelsen av *Gåten Knut Hamsun* er naturlig å snakke om kravet om integritet i forhold til at nedklippingen av fjernsynsversjonen har ført til ødelagte sammenhenger og oppriving av strukturer. I følge Haddal mangler *Tashunga* kvalitet i nesten alle ledd, men: "Verst er det at filmen har et fjerderangs manus (...) Løsningene er lettvinne, når de da ikke mangler, i fortellingsavviklingen". Dette er kritikk som går på kravet om integritet. Fortellingen mangler de nødvendige knutepunkter og vendinger som gir den verdi.

Det refereres til kravet om intensitet når Haddal vektlegger en films evne til å engasjere tilskueren under hele seansen, eller når han mener at man har med en nyskapende film å gjøre. Det siste momentet bygger på tilskuernes forventninger, overraskelser i forhold til en forventet hendelse kan skape intensitet. Jeg har funnet fem eksempler på positiv bruk av dette kriteriet blant kunstfilmene og to blant de populærkulturelle filmene.

Haddal mener at selv om *Livvaken* er kommersiell og fylt med klisjeer bidrar dette til å skape spenning og sammen med den politiske dimensjonen må filmen "ha begunstiget så vel de skyte- som de debattglade". I anmeldelsen av *Offeret Ifigenia* er kravet om intensitet er mest synlig, men da i størst grad gjennom kommentarene om karakterene.

Det er de som driver spenningen og handlingen fremover og lar en til en viss grad glemme filmens formmessige problemer. Intensiteten i *Jernmannen* kommer til uttrykk på følgende måte: "Wajda har lagt vekk elegansen, men beholdt det dynamiske. Ærendet har hast – og filmen tar tak som få andre". *Carmens* "erotiske magi" og operasang forfører tilskueren inn i "sanseberuselsen" på en slik måte at man kan snakke om bruk av intensitetskriteriet. Siden *Pelle Erobreren* er så bevegende og full av kjærighet slik at "det gnistrer av følelse" kan det også være et bevis på intensitet. Intensiteten i *Bringing Out the Dead* forsterkes av musikkbruken: "Og hendelsene utdypes av velvalgt rock (...) Van Morisson, The Clash og Elvis Costello, leverer en ekstra intensitet, en lidenskap". *Sinus* må også sies å tilfredsstille kravet om intensitet: "Anmelderen er imponert, selv etter å ha blitt filleristet så tenner, hjerneceller og oppfatninger er påført forbigående skader". Tempoet skyldes klipperytmen ifølge Haddal, det er 4000 kutt på to timers film.

Jeg har funnet negativ bruk av intensitetskriteriet i en film fra hver kategori. I anmeldelsen av *Isslottet* brukes intensitetskravet til å kritisere filmen. Det finnes en form for spenning, en suggesjon som er skapt av stemningen, men pompøs musikk ødelegger noen av øyeblikkene. I følge Haddal gir intensiteten i *True Romance* et uheldig utslag. Det fylles på med vold, skrekk, humor, død og så videre og til sammen blir det for mye, og anmelderen reagerer negativt.

Intensitetsbegrepet har også noe med å gjøre ting "nye", et slags nyhetskriterium, og da er det naturlig å se på tilskuernes forventninger. Når tilskuernes forventninger om hva som skal skje ikke blir innfridd, blir de overrasket og dette kan skape en ny intensitet. Alle filmene med denne bruken av intensitetskriteriet er kunstfilmer. Haddal forklarer om *Lidenskapens vinger*: "Han har (...) fortalt oss at filmkunsten ikke har uttømt sine muligheter. Han løser forbilledlig opp fortellerens rolle, lager en collage som er

nyskapende". I *Sweetie* har man også klart å overraske en garvet filmanmelder, og fått frem nye perspektiver hos tilskuerne. I anmeldelsen av *Ghost Dog* peker Haddal på at regissøren vrir på sjangerforventninger, noe som bringer oss inn på kravet om intensitet. Det går på tilskuernes forventninger som blir overrasket når deres antagelser om hva som kommer til å skje ikke slår til.

I tillegg har jeg funnet bruk av et kriterium som faller utenfor alle kriteriedefinisjonene, nemlig autensitet. I *Ubåten* skapes det en viss intensitet gjennom "svimlende kamerakjøringer gjennom denne klaustrofobiske verden" og effekter. Men spenningen foregår først og fremst på overflatenivå. Verdt å nevne er en av ur-kriteriene autentisitet, eller virkelighetsskapende evne som Erik Bjerck Hagen har uttrykt det. Haddal synes at interiøret og stemningen virker autentisk nok, til tross for problemene med at man ikke blir godt nok kjent med karakterene som lever der.

Vi har sett at kompleksitetskravet brukes nesten utelukkende på kategorien kunsthjlm. Mens Haddal bruker integritetskravet til å kritisere filmer fra begge kategoriene. Intensitetskravet går igjen i begge kategoriene og brukes mest som positiv kritikk. Når det gjelder punktet under intensitet som går på å overraske tilskueren finner jeg bruk av det på tre kunsthjlm.

#### **4.3.5 Anmeldelser uten etisk og kognitivt kriterium**

I utvalget på 30 anmeldelser finnes det sju der det verken er bruk av etisk eller kognitivt kriterium. Hvilke kriterier som legges til grunn kommer i stor grad an på hvilken type film som blir anmeldt. En ren underholdningsfilm som for eksempel *Tashunga* har sjelden etiske problemstillinger eller intellektuelt innhold som fordrer bruk av det

kognitive kriteriet. I anmeldelsen av *Livvakt* kritiserer Haddal at det ikke er lagt nok vekt på det politiske klimaet filmen befinner seg i, og at det heller sklir ut i en slags "politisk spaghetti-thriller". De to første filmene tilhører kategorien populærkulturell film. Det blir lite aktuelt å bruke det etiske eller kognitive kriteriet på anmeldelsen av den ukategoriserte *Gåten Knut Hamsun* siden fokuset ligger på hva filmen mister gjennom nedklippingen til kinofilm.

De tre neste filmene hører alle til i kunstoffilmkategorien. En fellesnevner for disse er at det fokuseres på de ulike aktørenes prestasjoner fremfor det kognitive innholdet eller etiske problemstillinger. I anmeldelsen av *Carmen* er det etiske og kognitive kriterium satt til side, det som er viktig å formidle er de store følelsene som blir satt i sving, "med en *femme fatale* og ustyrlige lidenskaper". Det blir vanskelig å anmelde denne filmen ved å bruke vanlige kriterier når musikken og sangernes prestasjoner blir så dominerende. I anmeldelsen av *Pelle Erobreren* er det først og fremst aktørene foran og bak kamera som brukes som argumenter for at filmen er vellykket. Skuespillernes prestasjoner og regissøren er nevnt, fotografen Jörgen Persson: "legger en mild nestekjærlighetens glans over denne og filmens øvrige menneskelighet". Og scenografen Anna Asp: "som med nesten uhyggelig fart og presisjon kan definere et miljø". I omtalen av *Svampe* blir det heller lagt vekt på de enkelte aktørenes prestasjoner og beskrivelser av fantasirikdommen i filmen fremfor etiske eller kognitive problemstillinger.

Det finnes altså eksempler på anmeldelser uten bruk av verken det etiske eller det kognitive kriteriet i begge kategoriene. En fellesnevner for disse er at det heller fokuseres på de ulike aktørenes prestasjoner.

#### 4.4 De norske filmene

I løpet av gjennomgangen av Haddals anmeldelser har jeg merket meg noen områder som skiller seg ut i behandlingen av norsk film. Det er ikke snakk om at han er snillere eller mer kritisk til norsk film, avviket ligger i at han nevner flere aktører fra de norske filmene enn fra de utenlandske og at han ofte ser på filmene i en norsk kontekst. Det skal jeg forsøke å vise i det følgende. Følgende åtte norske filmer er med i undersøkelsen: *Snart 17*, *Isslottet*, *Havet Stiger*, *Svampe*, *Høyere enn himmelen*, *Gåten Knut Hamsun*, *Tashunga* og *Sinus*. *Snart 17* og *Tashunga* mottar dårlige kritikker. *Høyere enn himmelen* og *Gåten Knut Hamsun* får middelmådige tilbakemeldinger, mens *Isslottet* og *Sinus* får bra kritikker. *Svampe* og *Havet stiger* oppnår en meget bra vurdering. Fordelingen er således ganske jevn, med to filmer i både topp- og bunnsjiktet, og resten i det midtre sjiktet. Dette gjelder også i forhold til kategoriseringen av filmene. Det eneste som skiller seg ut er at de to filmene som får best kritikker begge er plassert blant kunstfilmene.

Anmeldelsen av *Snart 17* er, for å bruke Haddals eget uttrykk, en klagesang, men han har allikevel funnet en del formildende trekk: "Man ser jo fortsatt talentet, men er ikke tre filmer på tre år blitt for mye? Det er en kraftinnsats som utenforstående knapt forstår". Det blir et slags "stå på videre selv om det ble slakt nå, bruk litt lenger tid på neste film".

*Isslottet* er et eksempel på en anmeldelse der Haddal både skryter poetisk og bruker pisken. Om musikken sier han følgende: "Det er som om duoen Bøhren/Åserud

fremdeles arbeider med den Wagnerske 'Hud' ". Her gjør Haddal noe som er ganske vanlig for norske filmanmeldere i følge Anne Gjelsvik:

"Det kan virke veldig bakvendt at kritikere går til angrep på en annen norsk film i forbindelse med filmer de i hovedsak roser, men (...) filmkritikeren ser film i lys av andre filmer de har sett, og i en kontekstuell sammenheng. (...) Kritikernes utfordring er å selv ha en bevisst holdning til kontekstens betydning" (2002:120).

Haddal kritiserte selv det pompøse ved *Hud* i 1986 og brukte samme referanse i den anmeldelsen: "Enkelte ganger virker det som om Wagner er sluppet løs på Vestlandet". Mye av *Isslottet*-teksten går også med til å nevne flere aktører enn vanlig er i hans anmeldelser, regissøren og de to unge jentene i hovedrollene er selvfølgelig nevnt, men også foto og dekorasjon får spalteplass.

Haddal setter også *Havet stiger* i en norsk kontekst ved å uttale: (...) men i gledelig grad løftes her en norsk film ut av den grå alminnelighet" og "(...) miljøkrisen slår ut med bilder og syner som ingen norsk film har vist maken til". Men filmen sammenlignes også med andre internasjonale storfilmer – i rosende ordelag. Lignende sammenligning dras i anmeldelsen av *Svampe*, som ble anmeldt samme dag som *Havet stiger*. "De har kvittert med en film som savner sin like i norsk produksjon med sin velopplagte glede over å yde sofistisert drømmerykk". I begge de to sistnevnte filmene blir mange av aktørene i filmen trukket frem. I *Svampe* nevnes regissøren, manusforfatteren, seks av skuespillerne, statister, fotograf, kostymemakere, klipper, scenograf og produsent.

Historien gjentar seg i teksten om *Høyere enn himmelen*: "Nesheim har falt i grøften som rommer så mange veggede norske filmer. Den handler om noe vesentlig, er talentfull, teknisk uklanderlig, velspilt, men likevel litt tafatt". Her trekkes også scenografen inn i

tillegg til regissør, fotograf og skuespillere. Anmeldelsen av *Gåten Knut Hamsun* er litt annerledes siden relativt mye av spalteplassen blir brukt på problematikken rundt at filmen er basert på en TV-serie, og således er nedklippet. Men Haddal får allikevel plass til å skrive om både regissør, tre skuespillere, fotograf, klipper og scenograf. Tashunga blir slaktet og får stempelet "årets norske filmkalkun". Men hadde den fått like mye hederlig omtale for regissøren og rytme i actionscenene hvis det ikke hadde vært en norsk innblanding i prosjektet?

Haddal avslutter anmeldelsen av *Sinus* med å skrive at han aner "en riktig bra fremtid for gjengen". Her er det motsatt behandling med tanke på "name-droppingen" i anmeldelsene av de andre norske filmene. De som står bak filmen anonymiseres i en "ingen nevnt, ingen glemt" – taktikk. Haddal er ytterst velmenende, og gir fire på terningen for en film han beskriver som: "halvpunk på filmduk, (...) fordi 'Sinus' løper så ettertrykkelig på tvers av alle klassiske krav til velpolert fortelling". Til tross for at filmen har en kolossal "form- og fortellervilje" virker det ikke som han synes alt er like elegant utført: "Alle har vært innblandet i alt, det synes tydelig. Produksjonsselskapet heter passende nok Bastard film".

Vi har nå sett på i hvilken grad Haddal behandler norske filmer annerledes enn utenlandske i sine anmeldelser. Haddal nevner i større grad enn vanlig aktørene i anmeldelser av norsk film, også ved navn, og bruker denne informasjonen mer gjennomført i tekstene. Det dreier seg altså i all hovedsak om at de norske filmene vies større oppmerksomhet. Det er ikke lett å peke på en årsak til dette, men det kan for eksempel ha noe å gjøre med anmelderens nærhet til stoffet og miljøet han skriver om.

## 4.5 Haddals smak

Så hva karakteriserer Haddals smak? Har han bestemte estetiske normer å gå etter? Jeg vil nå se litt nærmere på anmeldelsene av de filmene i undersøkelsen som vurderes som best og se om det er noen fellestrekk ved dem. Alle filmene ble plassert i kunstoffilmkategorien. Før terningkastjournalistikkens tid i Aftenposten må man lese seg frem til hvilke filmer som har fått best omtale, mens etter 2002 taler karakteren for seg selv. *Gud griper inn* og *Lazarescus død* fikk seks A-er som er høyest på skalaen. *Lidenskapens vinger*, *Blå* og *Alt om min mor* fikk, etter min vurdering, omtaler som vil forsvare en sekser på terningen. *Lidenskapens vinger* utmerker seg med et kamera som er "altseende og althørende i Wim Wenders-film som letter" og Haddal forteller at Wenders vant regiprisen i Cannes for: "dette fornyende (ja, slik er det) forsøket på å gå bortenfor hverdagsvirkeligheten, ja, overstiger den". *Blå* beskrives som "stor filmkunst om sorg, frihet og kjærlighet". Her er også kamerabevegelsene sentrale i forståelsen av hvor god filmen er: "Kameraet trekkes langsomt tilbake, men tvinges vekk før vi får hele oversikten. Mesterregissøren Kieslowski vil ikke gi oss hele mønsteret, han, som vi, forstår stykkevis og delt". Noe av det som gjør *Alt om min mor* til et "modent mesterverk" ifølge Haddal er filmens dobbelthet, den "handler i dobbel forstand om å skape seg, forme og forkaste og fornye sin egen identitet. Almodovar har jo ment at virkeligheten burde forbys". *Gud griper inn* hylles fordi filmen er en "tragikomisk" og "absurd" politisk komedie, "tablåene er ellers muntert tvetydige når de ikke er tungt overtydelige". *Lazarescus døds* storhet ligger i at filmen er en "kunstnerisk sanset reportasje" laget på en suggererende og samfunnskritisk måte.

Utfra følgende utsagn om tre av filmene: "vi forstår stykkevis og delt", "doppelthet" og "tvetydighet" kan man si at hovedargumentasjonen dreier seg om dybde og flere



tolkningsmuligheter. Kompleksitet kan således sies å være et viktig estetisk kriterium for Haddal. De to andre filmene er "nyskapende" og "kunstnerisk", og svarer dermed henholdsvis til kriteriene originalitet under det genetiske kriteriet og til kognitivt kriterium. Dette kan sees i sammenheng med et modernistisk ny-bølge orientert normsyn. Dag Asbjørnsen oppsummerer modernistisk estetikk på denne måten: "modernismen er en estetikk som dyrker bruddet med det tilvante" (1999:62). Det er moderne fordi det bryter med tradisjonen, normene for hva som er vanlig. Et mål for modernismen var at kunsten skulle lede til erkjennelse av noen dypere strukturer i tilværelsen. Dette kommer særlig til uttrykk i den filmatiske modernismen gjennom dybdemodellen. Her forekommer det et skille mellom dybde og overflate.

## 4.6 Retorikk

Jeg vil i det følgende se på hvordan Per Haddal bruker retorikk, eller overtalelseskunst i sine anmeldelser. På hvilke måter påvirker Haddal sine lesere til å se en film, eventuelt til å unngå å se en film? Thore Roksvold skriver: "Å endre noens innsikt er å påvirke (...) Også å opplyse innebærer å påvirke. Opplysning gjør bruk av retorikk (1989:14)". I sine filmanmeldelser opplyser Haddal om hvordan han vurderer filmer mens måten han argumenterer for sine vurderinger er et retorisk aspekt.

I teoridelen presenterte jeg en oversikt av Roksvold om hvordan en fagbokkritiker funderer sine smaksdommer. På bakgrunn av dette har jeg laget sju teser om filmkritikerens begrunnelse av sine vurderinger med eksempler fra gjennomgangen av Haddals 30 anmeldelser.

1. Kritikerens vurdering fremstilles som objektive fastslåinger uten å begrunnes.

Her kan det være at kritikken låner autoritet fra medieorganet. Har en film fått en sekser på terningen kan det være grunn god nok for å gå og se den. En kort anmeldelse har sjelden plass til særlig redegjørelse for premissene til vurderingene, her overlates mye til anmelderens skjønn og viten om emnet.

”Fastslåinger er utsagn som kan etterprøves. I alminnelighet er det lett å avgjøre om fastslåinger er sanne eller falske. Et eksempel er utsagnet ‘Sigurd Allern har skrevet boka *Kildenes Makt*’. (...) Det er i prinsippet umulig å avgjøre om innholdet i vurderinger er sant eller falskt. Vurderinger kan langt på vei begrunnes gjennom argumentasjon, men de kan ikke dokumenteres, slik fastslåinger kan” (Roksvold 1994:47).

Man kan eksempelvis prøve seg med ”Uno er en god film”. Uansett hvor mange gode grunner man kommer med for å underbygge uttalelsen, kan andre komme og hevde det motsatte, til og med basert på samme grunner. Vurderinger er således subjektive. Fastslåinger og vurderinger ligner hverandre, og det er mulig å mistolke en vurdering som en fastslåing. Men i kritikken krever vi at vurderinger er velbegrunnet, slik at forutsetningene er tydelige.

Basert på dette kan vi si at flesteparten av Haddals dommer er vurderinger, og dermed godt begrunnet. Haddal sier selv at terningenes inntreden gjør at man ikke trenger å begrunne så mye. Spørsmålet er imidlertid om man ikke bør begrunne mer, slik at terningkastet legitimeres? I tekstene som er undersøkt ble ikke denne konsekvensen funnet. Men jeg har lagt merke til at oppsummeringsteksten før selve anmeldelsen fører til at det ikke alltid forekommer en like tydelig dom til slutt. For eksempel i anmeldelsen av *Ghost Dog* lyder oppsummeringsteksten: ”Lett, variert og muntert om amerikansk leiemorder av den stoiske sorten ”, mens siste avsnittet er en vurdering av hovedrolleinnhaverens skuespillerprestasjon.

Begrunnelsen for vurdering og dom i korte anmeldelser er av åpenbare grunner dårligere enn i lange tekster. Det er da større fare for at vurdering kan bli oppfattet som fastslåing. Anmeldelsen av *Harens år* er kortere enn normalen, og over halvparten av teksten er handlingsreferat. Finnes det da begrunnelse nok for en dom? " 'Harens år' er en vakker, vittig og klok komedie", heter det i anmeldelsen, og det blir begrunnet med filmens samfunnskritikk, naturmystikk og sjarmerende karakterer og historie. Med andre ord, det lukter fastslåing av dommen, ikke vurdering. I tilfellet *Tashunga* er det ikke plassmangel som gjør at vurderingen blir fremstilt som en objektiv fastslåing. Anmeldelsens dom er klar og negativ: "årets norske filmkalkun", og da skulle man kanskje vente seg mange argumenter som underbygger konklusjonen. I følge Haddal har filmen et fjerderangs manus og løsningen i fortellingsavviklingen er lettvinne, "Mye ender i det selvhøytidelige, for ikke å si det ufrivillig parodiske". Allikevel beskrives filmen som en "flott utendørsaction" og skuespillere, regissør og fotograf får skryt for sin medvirkning. Det høres ikke ut som en kalkun, og det medfører at vurderingen kan virke litt tynt begrunnet og se ut som en fastslåing.

## 2. Kritikerer får autoritet gjennom å beherske standardkarakteristikker.

Det er ingen tvil om at det er en del beskrivende ord som går igjen i filmanmeldelser. Beskrivelsene kan være relatert til estetikk, ulike innsiktsnivåer, perspektiv eller ord for å beskrive selve filmopplevelsen. Ukritisk bruk av standardkarakteristikker kan medføre at uttrykkene tømmes for innhold, og blir til klisjeer eller tekstlig fyllmasse. Det er viktig for en anmelder å være original og innovativ, og ha en evne til å fornye ordbruk og beskrivende uttrykk.

Estetisk:

vakker, velformet, karakteristisk, stilisert, improvisert, detaljskildring, naturalistisk, mangefasettert, vibrerende flott, uferdig, flott, asketisk, tydelig form.

Innsiktsnivå:

sjelden puls, klok, mangler undertekst, sublim, subtil, skarpsindig, uforutsigbar, smart, nyskapende, original.

Perspektiv:

tragisk aktuell, moden, kompromissløs, uspiselig, anstendig, barmhjertig, ærlig, pedagogisk.

Tilskueropplevelse:

imponerende, trett og slett, bevegende, spenningsfylt, vittig, dynamisk, tar tak, varm, hjertevarm, blekt og interesseløst, forbilledlig, morsom, frodig, friskt, freidig, fabulerende, søt og innsmigrende, intens, berusende og livsbekreftende, insisterende, dramatisk, humoristisk, munter, absurd, nennsom, tragikomisk, kjedelig, munnrapp, energisk, imponerende, suggererende.

Det er svært få tilfeller av repeterende ordbruk, Haddal varierer språket og er stort sett nyskapende og nyansert.

3. Kritikerer trekker inn seg selv for å vise når han/hun er subjektiv.

Når anmelderen griper inn i egen tekst, og lar leseren bli bevisst på at han for et øyeblikk er subjektiv, åpner han for at dette er hans personlige mening og at andre kan være uenige. Dette er som regel et unntak fra, og står i kontrast til den ellers tilsynelatende objektive eller saklige teksten.

Det finnes flere eksempler på at Haddal griper inn i egen tekst. I noen av tilfellene er temaet kontroversielt, andre ganger virker han usikker på hvordan filmen skal tolkes eller at han har for lite kunnskap om filmens tema. Anmeldelsen av *Snart 17* har jeg diskutert tidligere, der reagerer Haddal "sikkert temmelig reaksjonært" på at en abort i filmen "ansees som en utvetydig heroisk handling". Haddal innser sin egen utilstrekkelighet når det kommer til opera i anmeldelsen av *Carmen*: "Anmelderen kan ikke påberope seg rare operakyndigheten, men det er ihvertfall blitt en vibrerende flott film som slik sett tilfredsstillende oss som ikke har rede på opera". I tolkningen av hva Godard mener med å kryssklippe "bilder av en kvartett som øver inn kammermusikk av Beethoven" og "hav og bylandskaper" i *Fornaavn Carmen*, tolker jeg det dithen at han ikke er sikker når han trekker inn seg selv og sier: "etter det jeg kan forstå". I anmeldelsen av *Havet stiger* skjer noe tilsvarende: "Nå skal jeg ikke påstå at jeg med min tanke "forstår" alle Einarsons vyer". I teksten om *Picassos kvinner* virker Haddal usikker i uttalelsen som kritiserer filmens regissør: "Så langt jeg kan se, forstår ikke Ivory Picassos kvinner heller".

#### 4. Kritikerer bruker fagspråk for å vise at vedkommende er faglig på høyden.

Fagspråk er mer presist enn allmennspråk. Men prisen man betaler for presisjonsnivået er at fagspråk kan hemme kommunikasjonen og gjøre det vanskelig å forstå. En fornuftig bruk av fagspråket på et passende nivå for leseren derimot, vil vise at anmelderen behersker sitt fagfelt og er en kyndig smaksdommer – det er altså en tynn balansegang som må beherskes.

Haddal bruker ikke fagspråk om film i utstrakt grad, men jeg har funnet en del eksempler på generelt fagspråk og fremmedord som kan lukke enkelte lesere ute av

teksten. I anmeldelsen av *Offeret Ifigenia* støter vi på følgende formulering: "Han leverer ikke så altfor mange tomt retoriske bilder som ikke driver handlingen fremover, selv om noen av dem tåkelegger enkelte sentrale konflikter fra tid til annen". Om sjangrer i *Carmen* sier Haddal: "Operafilm er for såvidt en ny genre som forener operaens grandezza og stramt stiliserte ritualer med filmkunstens realisme og bevegelighet". Forstår man utfra denne setningen hvordan Wenders løser opp fortellerens rolle i *Lidenskapens vinger*? "Han løser forbilledlig opp fortellerens rolle, lager en collage som er nyskapende". Hva slags fortelling utgjør "det barokke manuskriptunderlaget" i *Svampe*? Er dette klargjørende om stilen i *Alt om min mor*? "Som alltid hos Almodovar dyrkes camp, kitch, det bevisst smakløse, knallsterke kontrastfarger med meget sikker stilfornemmelse". I anmeldelsen av *Bringing Out the Dead* snakker Haddal om symbolsk billedbruk som "gjennomstyrer Scorseses tankemåter", filmen blir: "lettere forståelig om man kjenner katolsk ikonografi". Men det nevnes ingen eksempler på symbolbruk, er det da nyttig og oppklarende for leseren?

5. Kritikerens vurderer verket ved å vurdere regissøren (eller andre aktører i filmen).

Her legges det mer vekt på aktørene i filmen og muligens samtidig deres kjendisstatus, og filmen vurderes utfra deres innsats, nåværende eller tidligere. Det kan også være et tegn på at anmelderen kommer med mer eller mindre relevant informasjon om enten regissøren eller eksempelvis skuespillere. Informasjonen kan være basert på hva de har gjort før, eller noe spesielt med innsatsen i forbindelse med den aktuelle filmen.

Vi har sett at Per Haddal bruker mye bakgrunnsinformasjon i sine anmeldelser, og spesielt om regissørene, deres tidligere filmer og stil. I tillegg blir flere aktører enn det som er vanlig nevnt i anmeldelsene av de norske filmene. Men hvor relevant er det i forhold til vurderingen? Jeg skal se på noen eksempler der informasjon om regissør,

eller andre aktører i filmen blir dominerende og brukt som vurdering. I anmeldelsen av *Jernmannen* er to tredjedeler av teksten bakgrunnsinformasjon. Noe omhandler den politiske situasjonen i Polen, men mesteparten er om regissøren Andrzej Wajda, og hans tidligere filmer. Informasjonen er forsåvidt relevant fordi filmene er om samme tema og fordi *Jernmannen* bygger på *Marmormannen*, men nesten all vurderingen er basert på dens tilhørighet til *Marmormannen*. Anmeldelsen av *Fornavn Carmen* er sterkt preget av regissør Jean-Luc Godard, og hans historie. Såpass mye bakgrunnsinformasjon og historie tjener først og fremst opplysningsformål, men det kan ikke kalles vurdering av den aktuelle filmen. Det er heller snakk om vurdering på bakgrunn av tidligere arbeid. Også i anmeldelsen av *Svampe* nevnes regissøren og hans historie, men både for å få frem handlingsreferat og begrunne vurderingen skriver Haddal utførlig om andre aktørers bragder. Manusforfatteren brukes i forbindelse med filmens tema, skuespillerne nevnes på grunn av sine prestasjoner og for å forfatte et handlingsreferat, mens produsent, regissør, fotograf, klipper og scenograf underbygger begrunnelsen for hvorfor filmer er vellykket.

#### 6. Kritikerens resymerer handlingen med sine egne ord.

Det kan være viktig, spesielt grunnet liten spalteplass, å resymere innholdet i et verk med egne ord på en kort og presis måte. Formuleringene vil kunne flettes inn i og brukes til å si noe om de andre komponentene som går mer på filmens vellykkethet. Vi kan trekke inn Haddals eget begrep, den *uegentlige* kritikken som er en slags forbrukerveiledning som ikke legger vekt på analyserende elementer. Blir referatet for omfattende kan det også bli for avslørende og dermed ødeleggende for filmopplevelsen.

Handlingsreferatene til Per Haddal er oftest korte og presise, og gjerne iblandet andre

komponenter som tema, begrunnelse eller vurdering. I anmeldelsen av *Ubåten* er det brukt et levendegjørende språk og han kommer også inn på filmens tema:

”Petersen har bygget filmen på en bestselger som skildrer noen autentiske tokt i Atlanteren i 1941. Det begynner med sjøsettingen i La Rochelle og ender i denne ubåthavnen noen måneder senere. Propagandaens ‘grå ulver’ jager konvoier og avleverer torpedoer. Ubåten overlever stormer, men synker til bunns så naglene spretter fra kledningen som geværskudd. Maskinsjefen blir smågal – og det er ikke underlig, for dette er formålsløse måneder. Ubåten selv er helten, en flytende likkiste med lokk. Ingen tror på Hitler – og det bemerkes hvor mye bry man har med en Churchill som av Goebbels fremstilles som en forfyllet klovn”.

Handlingsreferatet til *Elsker deg for evig* er et eksempel der handlingen blir oppsummert uten at det blir blandet inn andre komponenter: ”

Legehustruen krangler med sin datter i bilen og kjører dermed på en ung mann. Han lammes fra nakken og ned. Kjæresten makter ikke avvisningen han bryskt kommer med. Den utrøstelige legehustru ber sin mann trøste offerets kjæreste. Dermed kommer legen til å oppleve den store, selvforbrennende kjærligheten”

7. Kritikerens overbeviser ved å skrive engasjerende med språklige bilder (troper og figurer) og ironi/sarkasme eller i form av pastisj.

For å skape et inntrykk av autoritet er det først og fremst viktig for anmelderen å formidle kunnskap i en seriøs og saklig form. Men for å øke leservennligheten skader det ikke å friske opp stoffet med å skrive engasjerende og skape sin egen stil ved hjelp av språklige virkemidler. For mange verbale krumspring og overdreven bruk av slike midler skaper på den andre siden sjelden poengterte og opplysende tekster.



Selv om Haddal jobber i medieorganet Aftenposten der "etter", "sne" og "sprog" har vært normen, kan han være en sann språkvirtuos med innovative samskrivninger og bokstavrim. Jeg vil nå komme med eksempler fra hans anmeldelser. *Carmen*: "Øyenlyst og ørefryd", "Følgelig er vi i Andalusia, riktignok et nesten turistmessig glanspreget landskap med pastellbleke horisonter, kalkede vegger i patinerte husrekker langs støvete gater, stramme soldater, syngende tobakkarbeidersker og farvesterke sigøynere", "Dette siste kan man ikke si om Placido Domingo, han beveger seg som en sekk med poteter". *Pelle erobreren*: "vi har en prestasjon med internasjonal lysstyrke", "men filmen blir verken fnysende proletarpatos eller pinlig folkekomedie". *Havet stiger*: "langt fra den plattfotformede norske skomakerrealismen og den overflatelekende postmodernismen". *Svampe*: "gir etter for et tilsynelatende spontant behov for opptog og glede og nonsens ('Alice i eventyrland') og lar drømmesproget strømme friskt, freidig og fabulerende". *Sweetie*: "er ingen søt og innsmigrende film. Den er full av pigger og tagger, som en kaktus. Og følgelig er det ikke lett å vite hvordan den skal gripes an", "om ikke 'Sweetie' er en sukkertøyfilm, gir den en langvarig eftersmak. Og lett motvillig mersmak". *Tashunga*: "en (...) samproduksjon av den sorten som gjerne ender som såkalt Europudding. Den er lite velsmakende. For å endre det kulinariske bildet litt: Tashunga er ihvertfall navnet på årets norske filmkalkun. Ugh, Ugh, sier vi om smaken". *Elsker deg for evig*: "Filmen er munnrapp, skarpsindig, uforutsigbar. Og ærlig i sin kompleksitet, anstendig i sin menneskelighet". *Manderley*: "den asketiske motsetning til dagens digitale illusjonsmakeri og dundrende fortellerform".

Vi har sett at i forbindelse med korte anmeldelser er det større fare for at kritikerens vurdering fremstilles som objektive fastslåinger uten å begrunnes. Haddal behersker sine standardkarakteristikker og varierer i måten han beskriver filmene. Han fører et levende og poetisk språk med innovative nyord. I tillegg er han flink til å unngå fagspråk i sine anmeldelser. Når det forekommer kontroversielle tema eller når Haddal

virker usikker på sine kunnskaper om enkelte tema, trer han inn i teksten og viser at han er subjektiv. Han er på sitt beste når han har bedre tid og større spalteplass.

## 5. Avslutning.

Det overgripende tema i denne oppgaven har vært knyttet til spørsmålet: hva karakteriserer Per Haddals filmanmeldelser? Jeg har i første rekke støttet meg til teori om retorikk og kriterier for å undersøke den reelle bruken av kriterier og hva som er karakteriserende ved Haddals anmeldelser. Filmene i undersøkelsen ble ved hjelp av sjanger- og smaksteori delt inn i kategoriene populærkulturell film og kunstfilm, for å kunne se etter forskjeller i anvendelsen av kriterier på de ulike filmtypene. Så kan man i ettertid spørre seg om dette var de beste valgene en kunne gjøre for å besvare problemstillingene på en tilfredsstillende måte. Til det vil jeg si at uten denne teorien hadde det ikke vært grunnlag for en oppgave. Kriterieinndelingen er selve innfallsporten og verktøyet som analysen står og faller på. Men det er ikke dermed sagt at retorikken er underlagt kriteriebruken, de er heller gjensidig avhengige av hverandre. Måten man bygger opp anmeldelsene på og bruker kriterier er et retorisk anliggende og retorikken er implementert i kriteriebruken.

Eventuelle svakheter ved å bruke denne teorien kan være at noen av elementene ved anmeldelsen ikke blir godt nok dokumentert. Det er mulig de faller utenfor definisjonen til de forskjellige kriteriene. Det er heller ikke alltid like tydelig om et aspekt ved teksten virkelig passer inn under et kriterium. Man må i disse tvilstilfellene bruke skjønn og regne med en viss feilmargin. Styrken ved å bruke denne teorien er at det skaper et naturlig skille mellom de forskjellige kriteriene og det gjør det enklere å kategorisere og sammenligne kriteriebruken.

Jeg har analysert 30 anmeldelser av Per Haddal og sett på oppbygning av tekstene og forskjell i kriteriebruk utfra kategoriene populærkulturell film og kunstfilm. I tillegg har

jeg undersøkt hvordan han med hjelp av retorikk funderer sine smaksdommer. I forlengelsen av dette har jeg i tillegg støtt på noen interessante funn om hvordan Haddal anmelder norsk film og noe om hva som er karakteristisk for hans smak.

I innledningskapitlet presentere jeg en hovedproblemstilling som oppgaven har tatt utgangspunkt i:

hva er mest karakteriserende ved Per Haddals anmeldelser?

I problemstillingens forlengning har jeg også forsøkt å besvare: hvordan forandrer kriteriebruken seg i møtet med populærkulturelle filmer kontra kunstfilmer?

Jeg vil i det følgende oppsummere og vise mine funn fra analysedelen som svar på problemstillingene. Vi har sett hvordan Per Haddal bygger opp sine anmeldelser rundt komponentene bakgrunnsinformasjon, referat og vurderende argumenter som leder inn mot en endelig dom. Rekkefølgen på de forskjellige komponentene varierer, men i all hovedsak vil de følge denne formelen. Haddal begynner 90 % av anmeldelsene med bakgrunnsinformasjon og i mange tilfeller er en stor del av teksten bygd opp av denne komponenten. Det er også en sammenheng mellom bakgrunnsinformasjon og det genetiske kriteriet og flere av de samme elementene går igjen på begge områdene. Handlingsreferatet veksler mellom å være rimelig omfattende i korte anmeldelser til å være helt fraværende i tekster om filmer der handlingen bør være kjent for de fleste. Referatet inneholder ofte, og blandes sammen med, tema og vurdering. Vurderingen kan ta mange former, men vanligvis sies det noe om filmens vellykkethet på flere plan som leder inn mot en dom. Det blir ikke alltid servert en dom i slutten av anmeldelsen, terningen som vurdering og oppsummeringsteksten i faktaboksen må ta noe av skylden for det.

Etisk kriterium handler i hovedsak om moralske dilemma eller at en fiksjonskarakter utfører handlinger kritikeren tar avstand fra. Det kan også komme til uttrykk når kritikeren tar stilling til filmens utsagn om samfunnet, eller i vurderingen av eksplisitte volds- eller sexscener. Etisk kriterium brukt på kunstfilmer betyr i mange tilfeller at det finnes et element av samfunnskritikk i filmene, men også noen ganger at det handler om moralske konflikter. Blant populærkulturelle filmer brukes kriteriet lite og like ofte positivt som negativt. Jeg har også sett at utagerende livsførsel blir behandlet forskjellig fra film til film og at vold blir oppfattet annerledes i kunstfilm kontra populærkulturelle filmer. Det er kanskje overraskende at det samfunnskritiske aspektet skulle slå såpass ut blant kunstfilmene. Men dette resultatet kan for eksempel bero på at utvalget er på kun 30 filmer.

Kognitivt kriterium brukes i forbindelse med filmer som gjerne er utfordrende i kunstnerisk, eller intellektuell retning. Det handler om filmer med dybde, eller for å si det på anmelderspråket, med noe under overflaten. Dette kriteriet blir oftest brukt i forbindelse med kunstfilm og i de tilfellene det anvendes på populærkulturelle filmer er det som regel av negativ karakter. Dette er vel omtrent som ventet, kunstfilm har gjerne høyere kunstnerisk ambisjon og en viss tankekraft.

Genetisk kriterium dreier seg om alt som ligger utenfor den aktuelle filmens univers. Kriteriet brukes mye på alle typer film og er et av Haddals viktigste verktøy til å anmelde filmer. Kategorien kunstfilm skiller seg ut med mer vekt på regissørens tidligere filmer og alle prisvinnende filmer hører også hjemme i denne kategorien. Dette kan sees i sammenheng med Haddals hang til auteur-teorien. Sammenligning med andre filmer og sjangerplassering er like fremtredende i begge kategoriene. Grunnen til at det ikke er større forskjeller mellom kategoriene i forbindelse med dette kriteriet kan

være et av Haddals grunnprinsipp når det kommer til filmanmeldelser, nemlig "fairness". Han mener at i utgangspunktet har alle filmer noe å by på og sier han ønsker å behandle dem rettferdig.

Estetisk kriterium deles inn i kravene om kompleksitet, integritet og intensitet. Kompleksitetskravet dreier seg om lagdeling i verket og kriteriet brukes nesten utelukkende på kategorien kunstfilm. Dette er vel ikke så overraskende siden underholdningsfilmer sjelden har rike tolkningsmuligheter. Integritetskravet handler om posisjonering av episoder eller enhet i tid, rom eller handling. Haddal bruker dette til å kritisere filmer fra begge kategoriene. Her ventet jeg også å finne eksempler på positiv kritikk til filmer innen spesielt kunstfilmkategorien. Intensitetskravet handler om en films evne til å engasjere tilskueren under hele seansen, eller at man har med en nyskapende film å gjøre. Kravet går igjen i begge kategoriene og brukes mest som positiv kritikk. Når det gjelder punktet under intensitet som går på å overraske tilskueren finner jeg bruk av det på tre kunstfilmer. Siden definisjonen på intensitet er nokså vidtfavnende er ikke funnene særlig overraskende. Det finnes eksempler på anmeldelser uten bruk av verken det etiske eller det kognitive kriteriet i begge kategoriene. En fellesnevner for disse er at det heller fokuseres på de ulike aktørenes prestasjoner.

Ellers har jeg funnet at i anmeldelsene av de norske filmene nevnes vanligvis flere aktører i større grad enn i anmeldelsene av de utenlandske. Dette vurderer jeg at forekommer på grunn av Haddals nærhet til det norske filmmiljøet, og at miljøet er såpass lite. I undersøkelsen av Haddals smak merket jeg meg at de fleste filmene han liker riktig godt inneholder en eller annen form for kompleksitet. Filmer med flere tolkningsmuligheter, med noe under overflaten rangeres altså foran enkle filmer uten motstand. Det kan synes spekulativt, men med bakgrunn i utvalget av filmer jeg har

sett på kan det virke som at Haddals smak eller norm trekker mot modernismen. Den modernistiske estetikken kjennetegnes av sin dyrking av bruddet med det tilvante og kan påvises ved hjelp av dybdemodeller. Et annet aspekt som peker mot modernismen er Haddals vektlegging av auteurkritikken i sine anmeldelser. Dette er en retning som ble unnfanget av de samme regissører som også var sentrale i modernismen innenfor filmmediet.

Gjennomgangen av retorikken i Haddals anmeldelser førte til følgende funn: I forbindelse med korte anmeldelser er det større fare for at kritikerens vurdering fremstilles som objektive fastslåinger uten å begrunnes. Haddal behersker sine standardkarakteristikker og varierer i måten han beskriver filmene. Han fører et levende og poetisk språk med innovative nyord. I tillegg er han flink til å unngå fagspråk i sine anmeldelser, men det finnes eksempler på bruk av vanskelig språk og lange formuleringer. Når det forekommer kontroversielle tema eller når Haddal virker usikker på sine kunnskaper om enkelte tema, trer han inn i teksten og viser at han er subjektiv. Vi har også sett at i de anmeldelsene der bakgrunnsinformasjon blir for omfattende i forhold til andre komponenter, er det fare for at det kan gå ut over vurderingen. I tillegg er referatene oftest korte og presise og i kombinasjon med andre komponenter. Haddal er på sitt beste når han har bedre tid og større spalteplass til sine anmeldelser.

Kriterier er en viktig del av filmanmeldelser. Selv om mye av teorien er hentet fra litteraturområdet er den anvendbar og får frem interessante poenger ved dette studiet av tekster om film. I forlengelsen av denne oppgaven synes jeg det har vært interessant å bruke kriterier som målestokk for hva en kritiker legger vekt på i sine anmeldelser. Jeg håper noen tar opp tråden og bringer kriterieforskning på filmkritikk et steg videre. Man kan eksempelvis ha utbytte av å sammenligne forskjellige avisers filmkritikk eller

se på forskjellene mellom norsk og svensk filmkritikk.



## 6. Litteraturliste

Andersen, P. T. (1987): "Kritikk og kriterier" i *Vinduet* Nr. 3.

Bastiansen, H. G. og Dahl, H. F. (2004): *Norsk mediehistorie* Oslo: Universitetsforlaget.

Beardsley, M. (1958): *Aesthetics : problems in the philosophy of criticism*, New York: Harcourt, Brace & world.

Bordwell, D. og Thompson, K. (1997): *Film art: an introduction*, 5. utg. New York: McGraw-Hill.

Bordwell, D. (1989): *Making Meaning, Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge Massachussets: Harvard University Press.

Bu, K. (2005): *Terningkast og litterære kriterier – en analyse av dagspressens bokanmeldelser med terningkast*, Hovedoppgave: Universitetet i Oslo.

Bywater, T. og Sobschack T. (red.) (1989): *An introduction to film criticism : major critical approaches to narrative film* New York: Longman.

Carroll, N. (2000): "Introducing Film Evaluation", i *Reinventing Film Studies*, Gledhill, C. Og Williams, L. London: Arnold.

Ellingsen, T (1996): "Filmkritikerens rolle?" i *Norsk filmkritikerlag 50 år: 1946-1996* Red. Løchen, K og Strindberg L. K. [Oslo]: Norsk filmkritikerlag.

Gjelsvik, A. (2002): *Mørkets øyne: filmkritikk, vurdering og analyse*, Oslo: Universitetsforlaget.

Haddal, P. (1978): "Kritisk, men ikke skeptisk. Tanker om filmkritikk" i *Filmkunnskap: en lese- og lærebok* (Red.) Braaten, L. T. og Haugen P-H. Oslo: Aschehoug.

Haddal, P. (1987): "Akersgatens Gratulasjonsbyrå?", *Film og Kino* nr. 4.

Hagen, E. B. (2004): *Litteraturkritikk : en introduksjon*, Oslo: Universitetsforlaget.

Hansen J. E. (1992) "En mediestemt kritiker", *Aftenposten* 9.1.1992, side 12.

Hausken, L. (2000): "Tekstteoretiske utfordringer i den medievitenskapelige disiplin", i *Norsk Medietidsskrift* 1. 99-113.

Gripsrud, J. (1999): *Mediekultur, mediesamfunn*, Oslo: Universitetsforlaget.

Johansen, J. D. og Nielsen, E. (Red.) (1984): *Litterær verdi og vurdering*, Odense: Odense Universitetsforlag.

Kjeldsen, J. (2004): *Retorikk i vår tid : en innføring i moderne retorisk teori*, Oslo: Spartacus.

Roksvold, T. (1989): *Retorikk for journalister* i Skriftserie (Landslaget for norskundervisning) Oslo: Landslaget for norskundervisning Cappelen.

Roksvold, T. (1994): *Kritikk av kunst, bok og musikk*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk.

Roksvold, T. (1997): *Avissjangrer over tid*, Fredrikstad: Institutt for journalistikk.

Schepelern, P. (1975): "Om kritikere, anmeldere og analytikere", i *Kosmorama* nr.125.

Simonsen, S (2004): *Filmformidling og tabloidisering: en studie av tabloidiseringens innvirkning på filmformidlingen i de fire største norske avisene*, Hovedoppgave, NTNU Trondheim.

Vik, S. (2002): "Banal norsk filmkritikk" i *Rushprint: film- og TV-bladet* bd. 39, nr 6, s. 14-16.

Vik Ø. D. (2004) "Ikke egne regler for norske filmer" *Dagens Næringsliv* 24.9.2004, side 55.

Wright Lund, C (2000): "Kritikkens rom - rom for kritikk?: kulturstoffets rolle i dagspressen" i *Norsk kulturråds rapportserie* Bd. 21 Oslo: Norsk kulturråd.

## **Filmer**

*Alt om min mor (Todo sobre mi madre)* (Pedro Almodovar, 1999).

*Blå (Trois couleurs: Bleu)* (Krzysztof Kieslowski, 1993).

*Bringing Out the Dead* (Martin Scorsese, 1999).

*Carmen* (Francesco Rosi, 1984).

*Elsker deg for evig (Elsker dig for evig)* (Susanne Bier, 2002).

*Fornavn Carmen (Prénom Carmen)* (Jean-Luc Godard, 1983).

*Ghost Dog* (Jim Jarmusch, 1999).

*Gud griper inn (Yadon ilaheyya)* (Elia Suleiman, 2002).

*Gåten Knut Hamsun* (Bentein Baardson, 1996).

*Harens år (Jäniksen vuosi)* (Risto Jarva, 1977).

*Havet stiger* (Oddvar Einarsson, 1990).

*Høyere enn himmelen* (Berit Nesheim, 1993).

*Isslottet* (Per Blom, 1987).

*Jernmannen (Człowiek z zelaza)* (Andrzej Wajda, 1981).

*Lazarescus død (Moartea domnului Lazarescu)* (Cristi Puiu, 2005).

*Lidenskapens vinger (Der Himmel über Berlin)* (Wim Wenders, 1987).

*Livvaktet (Io ho paura)* (Damiano Damiani, 1977).

*Manderley* (Lars von Trier, 2005).

*Offeret Ifigenia (Iphigenie)* (Michael Cacoyannis, 1977).

*Pelle Erobreren* (Bille August, 1987).

*Picassos kvinner (Surviving Picasso)* (James Ivory, 1996).

*Rules of attraction* (Roger Avary, 2002).

*Sinus* (Jeremy Robøle, 2005).

*Snart 17* (Laila Mikkelsen, 1984).

*Svampe* (Martin Asphaug, 1990).

*Sweetie* (Jane Campion, 1989).

*Tashunga* (Nils Gaup, 1996).

*True Romance* (Tony Scott, 1993).

*Ubåten (Das Boot)* (Wolfgang Petersen, 1981).

*Ørretene (Las truchas)* (José Luis Garcia Sanchez, 1978).

## Per Haddals filmanmeldelser

Aftenposten 27.12.1978:

"For skyte- og detbattglade" *Livvakt* (*Io ho paura*)

"Makten og dens pris" *Offeret Ifigenia* (*Iphigenie*)

"Borgerskapets indiskrete sjarm" *Ørretene* (*Las truchas*)

Aftenposten 28.12.1981:

"Polsk Gullpalme" *Jernmannen* (*Człowiek z zelaza*)

"Harens år" *Harens år* (*Jäniksen vuosi*)

"Gå stille, men ikke så altfor dypt" *Ubåten* (*Das Boot*)

Aftenposten 27.12.1984:

"Øyenlyst og Ørefryd" *Carmen*

"Godard vender tilbake" *Fornaavn Carmen* (*Prénom Carmen*)

"Blek og blodfattig norsk film" *Snart 17*

Aftenposten 28.12.1987

"Wenders med vingesus" *Lidenskapens vinger* (*Der Himmel über Berlin*)

"Isslottet" suggererer" *Isslottet*

"Triumf for "Pelle Erobreren" "Pelle Erobreren"

Aftenposten 27.12.1990

"Visjoner og vakker verdensundergang" *Havet stiger*

"Martin i eventyrland" *Svampe*

"Gjennombruddsfilm" *Sweetie*

Aftenposten 27.12.1993

"Et besettende mesterverk fra Krzysztof Kieslowski" *Blå (Trois couleurs: Bleu)*

"Litt for sur og temperamentsfattig" *Høyere enn himmelen*

"Altfor mye på en gang" *True Romance*

Aftenposten 24.12.1996

"TV-serie blir uferdig kinofilm" *Gåten Knut Hamsun*

"En norsk filmkalkun" *Tashunga*

"Nidportrett av Pablo Picasso" *Picassos kvinner (Surviving Picasso)*

Aftenposten 24.12.1999

"Modent mesterverk" *Alt om min mor (Todo sobre mi madre)*

"Best på lenge fra tørrvittige Jarmusch" *Ghost Dog*

"Mildere Scorsese i helvetesvisjon" *Bringing Out the Dead*

Aftenposten 24.12.2002

"Absurd avvæpnende" *Gud griper inn (Yadon ilaheyya)*

"Munnrapp, skarpsindig, uforutsigbar" *Elsker deg for evig (Elsker dig for evig)*

"Falskt og dumt fra USA" *Rules of attraction*

Aftenposten 24.12.2005

"Provoserende, men ikke så overraskende" *Manderley*

"Norsk halvpunk på filmduk" *Sinus*

"Oppløftende død og elendighet" *Lazarescus død (Moartea domnului Lazarescu)*

