

Preben Fonahn

## **Norwegian Indiewood**

independent på norsk

Masteroppgave i filmvitenskap

Trondheim, våren 2013



## **Forord**

Først og fremst ønsker jeg å takke venner og kolleger ved Sam Eyde videregående skole, og spesielt avdelingsleder Thore Ingemann Pedersen for tilrettelegging og romslighet i denne prosessen. Jeg vil også få takke min veileder Jon Raundalen for konkrete og nyttige tilbakemeldinger og tips underveis. Takk til Lars Rødbakk for korrekturlesing, og Christian Isaksen for generell oppmuntring. Takk til mamma og pappa for uforbeholden støtte, og til Randi fordi hun er best.

Preben Fonahn

Trondheim, mai 2013



## Innholdsfortegnelse:

1. Innledning: Problemstilling og oppbygging av oppgaven, s. 5
  - Målet med oppgaven og problemstilling
  - Metodikk og begrensninger
  - Teoretisk fundament
2. Amerikansk independentfilm, s. 9
  - 2.1 Forhistorien til independentbegrepet, s. 9
  - 2.2 Independentbegrepet som industriell kategori, s. 13
  - 2.3 Dramaturgi, form og sjanger, s. 17
  - 2.4 Alternative perspektiver, s. 24
  - 2.5 Indiewood, s. 27
  - 2.6 Konklusjon, s. 29
3. Fra septembermord til 24,5% av billettsalget, s. 33
  - 3.1 Kunsten å vinne publikum tilbake, s. 33
  - 3.2 Den norske filmskolen på Lillehammer, s. 35
  - 3.3 Filmmeldinger og økonomiske støtteordninger, s. 37
  - 3.4 Konklusjon, s. 40
4. *Død Snø* og den norske horrorbølgen, s. 43
  - 4.1 Kort historisk tilbakeblikk, s. 44
  - 4.2 Handlingsreferat – *Død Snø*, s. 46
  - 4.3 Mottagelsen, s. 47
  - 4.4 *Død Snø* – en norsk independent? s. 49
    - Industri
    - Dramaturgi, form og sjanger
    - Indiewood – halvveis til Hollywood
  - 4.5 Promotering og mottagelse, s. 61
  - 4.6 Konklusjon, s. 65
5. Alternative fortellerstrategier, s. 69
  - 5.1 Indie eller Hollywood – ja takk begge deler, s. 72
  - 5.2 Flettverksfilmer, s. 76
  - 5.3 *Nord* – en norsk roadmovie, s. 80
6. Konklusjon – noen betraktninger om norsk independent, s. 87
7. Litteratur og kilder, s. 91



# 1. Innledning: Problemstilling og oppbygging av oppgaven

"Jeg er stolt over å ha vært med å starte dette med å lage film utenfor systemet. Jeg hadde ikke vært noe sted i dag hvis jeg skulle ventet på NFI", uttalte regissør Tommy Wirkola til bransjetidsskriftet *Rushprint* (2012: nr. 6). Sammen med Terje Strømstad, Kjetil Omberg og Stig Frode Henriksen var han med å starte produksjonsselskapet Tappeluft, som har vært blant de mest sentrale produksjonsselskapene i forhold til å produsere film uten økonomisk støtte fra Norsk filminstitutt (NFI), noe som har vært ytterst sjeldent for norske filmproduksjoner frem til 2009. De siste årene har imidlertid antall filmer som er finansiert uavhengig av NFI gått i været, og Wirkola har med sitater som nevnt ovenfor bidratt til en oppfatning av at det nærmest oppleves som en frigjøringsprosess å kunne produsere filmer uten å måtte snakke med filmkonsulenter hos NFI. I tillegg til denne opprørske attityden, har Wirkola ikke lagt skjul på hvem som er hans forbilder, eksempelvis er *Kill Buljo – The Movie* (2007) tydelig inspirert av *Kill Bill* (2003), og *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* (2010) er tydelig inspirert av *The Blair Witch Project* (1999). Med andre ord henter han inspirasjon fra de mest kjente amerikanske independentfilmene og regissører fra 1990- og 2000-tallet. Spørsmålet er hvorvidt Wirkola er en ensom ulv, eller om hans tanker om økonomisk uavhengighet fra NFI og inspirasjon fra amerikanske independentfilmer er en trend i tiden? Da NRK Kulturnytt (19.10.11) kunne fortelle at 2012 så ut til å bli det året med mest filmproduksjoner uten offentlig støtte i norgeshistorien, ble mistanken om økonomisk uavhengighet i norsk film ikke lenger en spekulasjon, og Tommy Wirkola sine filmer var ikke lenger frittstående eksempler, men en del av en lang rekke filmer som er blitt produsert uavhengig av NFI.

## Målet med oppgaven og problemstilling

Målet med denne oppgaven er å se på en sentral del av nyere norsk filmhistorie, og da spesielt filmer produsert i kjølvannet av etableringen av Norges første filmskole på Lillehammer i 1997, og innføringen av forskjellige stortingsmeldinger som i stadig større grad legger til rette for private investorer, samt økt økonomisk risiko hos dem som produserer filmene. Et eksempel på dette er 50/50 ordningen som kom i 2001, og medførte høyere økonomisk risiko hos produsentene da de selv måtte stille med halvparten av budsjettet til filmprosjektene sine. Når den økonomiske risikoen flyttes fra staten til produsenter og private investorer, er det en dreining i retning av mer markedsstyrte mekanismer, og jeg ønsker i denne oppgaven å se nærmere på om denne utviklingen har resulter i mer amerikanisering av norske filmer, og da

med hovedfokus på den delen av amerikansk filmindustri som betegnes som independent. Ved å kombinere historisk og filmatisk analyse, vil jeg se på hvordan industrielle normer og politiske rammebetingelser kan påvirke filmatiske uttrykk. Overordnet for oppgaven ligger følgende hovedproblemstilling:

"I hvilken grad, og på hvilken måte kan man spore strategier kjent fra den amerikanske independentfilmen i nyere norske filmproduksjoner?"

### **Metodikk og begrensninger**

Jeg har i denne oppgaven benyttet en rekke forskjellige metoder. Empirien baserer seg i stor grad på skriftlige kilder som fagbøker, tidsskrifter, aviser, stortingsmeldinger og internettkilder. Denne metoden har vært sentral for hele oppgaven, og spesielt viktig i bakgrunnskapitlene som omhandler forskjellige forståelser av independentbegrepet, samt kapittelet som kartlegger det politiske og filmatiske klimaet i Norge de senere år. Siden oppgavens problemstilling til en viss grad pågår i nåtid, har det i noen tilfeller vært mest hensiktsmessig å benytte aviser og tidsskrifter.

I forhold til enkelte problemstillinger har det vært problematisk å finne skriftlige kilder, og jeg har da benyttet intervju. Seniorrådgiver Nils Klevjer Aas ved Norsk Filminstitutt (NFI) har i den sammenheng vært til stor nytte, og hans svar har supplert de skriftlige kildene på en god måte.

I tillegg til de filmteoretiske og historiske kapitlene, består oppgaven av en analysedel hvor jeg går i dybden på konkrete filmer sett i lys av det historiske og teoretiske bakteppet. Jeg har i denne delen valgt å se nærmere på Tommy Wirkolas *Død snø* (2009), og filmen blir analysert både i forhold til andre norske filmer innen horrorsjangeren, samt analysert i lys av forskjellige strategier vi kjenner fra den amerikanske independentfilmen. I den siste delen av analysekapittelet ser jeg på andre strategier som blir sett på som typiske for amerikanske independentfilmer, og sammenligner disse strategiene med tilsvarende fortellerstrategier fra norske filmer. Da independentbegrepet ikke bare defineres ut fra form og estetikk, men også økonomi og finansiering, har jeg i denne delen også benyttet analyse av tall og kvantitativ metode for å kunne sammenligne de norske filmene med amerikanske independentproduksjoner.



## **Teoretisk fundament**

I norsk sammenheng har jeg ikke klart å finne forskning som handler konkret om independentstrategier i nyere norsk film. Norsk filmklubbforbunds filmtidsskrift Z dedikerte i 2005 en temautgave til independentfilmen, men ellers har det vært vanskelig å finne norsk litteratur om emnet. Jeg har derfor benyttet fagbøker fra amerikanske filmteoretikere, med hovedvekt på Kristin Thompson, David Bordwell og Geoff King når jeg har kartlagt hva som menes med amerikansk independentfilm.

I kapittelet om utviklingen av norsk film, har jeg fokusert på etableringen av den norske filmskolen på Lillehammer og utviklingen av statlige støtteordninger, for å se hvordan disse premissene kan ha påvirket norske filmproduksjoner. I dette kapittelet har jeg benyttet masteroppgaven til Jone Mortveit "Tilbake til verktøyet – En studie av den norske filmskolen på Lillehammer" (2010). Oppgaven har vært svært nyttig i forhold til å se på hvilke idealer som har ligget til grunn for filmutdanningen i Norge siden etableringen i 1997. I forhold til utviklingen av norsk film generelt og statlige støtteordninger spesielt, har jeg i stor grad benyttet Gunnar Iversens *Norsk filmhistorie* (2010), og *Den norske filmbølgen* (2010) av Gunnar Iversen og Ove Solum. St. mld. nr. 22 (2006-2007) har også vært nyttig i forhold til å se på den siste utviklingen av de politiske og økonomiske rammebetingelsene for norsk film.

Oppgavens analysedel er delt i to. I den første delen ser jeg nærmere på den norske horrorfilmen *Død snø*, og i den sammenheng har jeg også hatt glede av Tommy Gjerald's masteroppgave "Truende tradisjoner – Norsk horrorfilm 1997-2009". I den andre delen tar jeg utgangspunkt i fortellerstrategier som har vært typiske for amerikanske independentfilmer, og deretter sett på flere norske filmer jeg mener benytter tilsvarende strategier. I begge analysene forsøker jeg å se filmene i lys av de to foregående teorikapitlene. I forhold til å se på finansieringsordninger har det her vært til stor hjelp å lese årsrapporter fra NFI, samt en oversikt over nøkkeltall fra NFI som viser hvor store budsjett filmene har, i hvilken grad filmene er egenfinansiert, besøkstall og lignende. Dette har vært svært nyttig for å kunne se hvorvidt filmene er lavbudsjettsproduksjoner, om de er økonomisk uavhengig av NFI, og i hvilken grad de har lyktes kommersielt med sine strategier.

Independentbegrepet er på ingen måte et entydig begrep, men snarere en sekkebetegnelse som passer en lang rekke forskjellige filmer. I tillegg til den økonomiske dimensjonen ved det å være independent, har jeg sett nærmere på andre forhold som form og innhold. I denne delen har jeg hovedsakelig tatt utgangspunkt i betraktningene til David Bordwell og Geoff King

omkring hva som er typiske kjennetegn ved amerikanske independentfilmer, og deretter forsøkt å se de store linjene over til norsk filmproduksjoner.

## 2. Amerikansk independentfilm

I følge Kunnskapsforlagets *Engelsk-norsk blå ordbok* fra 2008 (2. opplag) oversettes begrepet independent til følgende fem betydninger: 1. uavhengig, selvstendig 2. partiløs 3. uavhengig av hverandre, frittstående 4. økonomisk uavhengig, formuende 5. egen.

I forhold til filmbransjen kan dette først og fremst knyttes opp mot amerikansk filmproduksjon, og forholdet til de store produksjonsselskapene i Hollywood. Å være independent, betyr da at man er uavhengig av denne filmindustrien, økonomisk og ideologisk/politisk.

Begrepet independent (eller "indie") slik vi bruker det i dag, ble først etablert på 1980-tallet. Begrepet ble da etablert i som en del av dagligtalen i de bredere lag av folket.

### 2.1 Forhistorien til independentbegrepet

Ser man indiebegrepet i en større sammenheng og som et videre begrep, er det mulig å spore det helt tilbake til de første årene av filmhistorien på sent 1800- og tidlig 1900-tall. På denne tiden ble begrepet benyttet om filmprodusenter som opererte i skyggen av de tre store selskapene Edison, Biograph og Vitagraph. Problemstillingene handlet om patenter og rettigheter, og filmprodusentene som opererte utenfor de store selskapene møtte problemstillinger i forhold til filmteknologi. Denne underdogposisjonen i markedet kunne i noen sammenhenger gi positive assosiasjoner, og kunne bli forbundet med opprør mot overmakta. I 1915 ble The Patent Company erklært ulovlig, og man skulle tro at dette åpnet opp for independentproduksjoner. Men Hollywoodsystemet ble raskt etablert, og det vertikalt integrerte systemet bidro sterkt til at independentproduksjoner fremdeles hadde vanskelig for å komme på banen. Den vertikale integrasjonen innebar at Hollywoodselskapene kontrollerte alt fra produksjon, distribusjon og kinoer. Den vertikale integrasjonen ble regulert i 1948, men uten at Hollywood og de store studioene mistet markedsdominansen utover på 1950-tallet. I den samme perioden utviklet det seg to retninger innen independent filmproduksjon. Den ene retningen var filmproduksjoner som opererte utenfor de store studioene. Mange av disse filmene var såkalte B-filmer. De hadde ofte lave budsjett og befant seg i den nedre delen av filmindustrien. Den andre retningen innen independentproduksjoner tilhørte den øverste delen av filmindustrien. Disse filmene ble produsert i samarbeid med de store studioene. United Artists som ble etablert i 1919, er et eksempel på hvordan artister som Charles Chaplin og Douglas Fairbanks var med på å etablere et selskap hvor de selv fikk kontrollen over sine

egne arbeider og verk, og ikke minst sine formuer. En annen måte å samarbeide på var at kjente regissører, produsenter, stjerner og uavhengige selskaper fikk finansiell støtte eller hjelp med distribusjonen fra de store studioene. Disse produksjonene var offisielt produsert utenfor studioene, selv om filmene i større eller mindre grad er blitt til ved hjelp fra studiosystemet. Et eksempel på et slikt samarbeid mellom uavhengige produsenter og de store studioene er *Gone With the Wind* (1939). Denne samarbeidsformelen eksisterer den dag i dag, om muligens i en litt annen form (King 2005: s. 4-5). Mer om dette kommer i neste kapittel.

Siden independentproduksjoner måtte forholde seg til de store Hollywoodselskapene, men med mindre midler, ble de tvunget til nytenkning. Dette ble tydelig i perioden etter andre verdenskrig (1950- og 1960-tallet), hvor Hollywood ikke tilpasset seg utviklingen i samfunnet. Independentproduksjonene jobbet i denne perioden med nisjetenking, eksempelvis mot tenåringspublikumet. American International Pictures (AIP) ble etablert, og mange av filmene la seg på en sensasjonsstrategi som resulterte i såkalte exploitationfilmer og nye sjangere som for eksempel horror. Dette var en nisje og strategi som Hollywood ikke prioriterte. Indiefilmene dyttet grenser, og nådde tenåringspublikumet. Etter at de store studioene mistet kontrollen over kinoene i 1948, kunne de fritt velge hvem de ønsket å inngå avtaler med. Exploitationfilmene som var billige å produsere, ble også billigere å leie inn hos kinoene, samtidig som de traff et publikum som kjøpte billetter. Exploitationstrategien ga dermed god fortjeneste både for produsentene og for kinoene. (Thompson/Bordwell 2010: s. 310).

En annen retning innen indiefilm som vokste frem på 1950- og 1960-tallet var avant garde og kunstfilm. Inspirasjonen kom fra Europa, og en av de mest kjente regissørene fra "den amerikanske nye bølgen" var John Cassavetes. I 1960 kom han med filmen *Shadows*. Dette regnes som en av de mest sentrale forløperne til indiefilmene som vokste frem på 1980-tallet. I tillegg til at Hollywoodselskapene ikke fulgte med i tiden, var det et par andre faktorer som også var sentrale i forhold til utviklingen innen indiesektoren. For det først dukket det opp en lang rekke filmskoler på 1950- og 60-tallet, og mange av idolene og forbildene for denne generasjonen var "den nye franske bølge" og auteurtankegangen (King 2005: s. 6).

Utviklingen tvang etterhvert de store selskapene i Hollywood til å endre strategi. I 1969 kom Columbia med *Easy Rider*. Denne filmen er i ettertid blitt stående som et vendepunkt for Hollywood. Med denne filmen viste også Hollywood USA fra en mer negativ side, og de tilpasset seg i stor grad tidsånden i forhold til den pågående Vietnamkrigen. Denne tilpasningen gjorde at Hollywood i stadig større grad overtok strategiene fra

independentprodusenter som for eksempel Roger Corman. Corman produserte filmer gjennom AIP, og strategiene var gode sett med kommersielle øyne. I følge han selv produserte han i 1960 tre svarte komedier (*A Bucket of Blood*, *Little Shop of Horrors* og *Creature from the Haunted Sea*) på to uker og for mindre enn 100 000 dollar. På samme tid kostet en studioproduksjon om lag 1 000 000 dollar. AIP og de andre exploitationselskapene benyttet også andre markedsføringsteknikker som ”saturation booking” (filmpremiere samtidig på mange kinoer) og utprøving av markedsføringskampanjer mot et testpublikum (Thompson/Bordwell 2010: s. 311).

Koblingen mellom etableringen av filmskoler og independentstrategier skal jeg kom inn på senere i denne oppgaven, og i norsk sammenheng er det verdt å merke seg at den første filmskole ble etablert på Lillehammer i 1997. I forhold til Corman og exploitationstrategiene hans, fungerte filmmiljøet rundt Corman som en filmskole for mange uetablerte skuespillere og regissører, hvorav flere i senere tid er kjente navn innen Hollywoodsystemet. Som jeg vil komme inn på senere, har det vært en norsk horrorbølge som har skylt over norsk filmbransje de senere årene, og det vil være nærliggende å se dette i lys av amerikanske exploitationstrategier.

Det var først og fremst exploitationdelen av idiemarkedet hvor Hollywood ble en konkurrent. Utover på 70-tallet kom Hollywood med filmer som *The Exorcist* (1973), *Jaws* (1975) og *Halloween* (1978). Indiesektoren fikk dermed konkurranse på sine exploitationstrategier, og svarte med å lage enda mer ekstreme filmer som *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) og *Deep Throat* (1972), men utover 1970-tallet ble exploitationstrategien i stadig større grad overtatt av de store selskapene. Den utviklingen gjaldt imidlertid ikke for den mer kunstneriske delen av indiesektoren:

”If the more commercial/exploitation end of independent cinema was to a large extent taken over by larger-budget Hollywood productions, the same was only partially and briefly true of the art film component” (King 2005: s. 8)

Independentsektoren mistet den mest lønnsomme delen av sin strategi til Hollywood i løpet av 1970-tallet. Hollywood hadde forsøkt seg på den mer kunstneriske delen også, men fant fort ut at dette ikke var lønnsomt. Men selv om kunstfilmer ble nedprioritert, må det påpekes at ”New Hollywood” (sent 1960- til sent 1970-tallet) også ble en lekegrind for regissører med mer kunstneriske ambisjoner. Regissørene i ”New Hollywood” er kjent for sitt selvbevisste forhold til de tradisjonelle studiosjangerne. George Lucas, Francis Ford Coppola, Robert

Altman og Woody Allen som alle er kjente for sin personlige stil, og blir betraktet som kjente auteurs, men som ofte utfolder seg innen de etablerte Hollywoodsjangrene med sitt særpreg. I nyere tid er denne selvbevisste tilnærmingen til sjangre og filmhistorie ofte forbundet med Quentin Tarantino, og i norsk sammenheng vil jeg senere i denne oppgaven se nærmere på Tommy Wirkola og hans bruk av intertekstualitet i *Død snø* (2009).

”During the recession, however, studios also granted filmmakers the opportunity to create something like European art films. Sometimes a single filmmaker like Coppola might participate in both trends. Both tendencies were characterized by ”movie consciousness,” an intense awareness of film history and its continuing influence on contemporary culture.” (Thompson/Bordwell 2010: s. 478)

Utover på 1980-tallet ble det imidlertid den mer kunstneriske delen av både Hollywood og av independentfilmen som våknet til live innen independentsegmentet, med tydelig inspirasjon og forbilder i "den franske nye bølge" og "den amerikanske nye bølge" (John Cassavetes m.fl.). Den franske nye bølge hadde utviklet seg i perioden 1959-1967 i Frankrike, og blant de mest kjente regissørene som er blitt stående i ettertiden bør nevnes Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Francois Trauffaut, Alain Resnais, Agnes Varda og Alain Robbe-Grillet. Noen av de mest sentrale trekkene ved den franske nye bølge var blant annet et systematisk og bevisst forhold til filmhistorie og tidligere tradisjoner. Regissøren ble opphøyet til kunstner, og regissørens personlige uttrykk og verdensanskuelse ble viktig for filmene. Denne såkalte auteurtankegangen medførte at filmene spriket i form og innhold, ulikt for eksempel "den tyske ekspresjonismen". Filmene fra denne tiden hadde også lave budsjett, og innspillingene ble dermed gjort billigst mulig, eksempelvis opptak på location med portabelt utstyr, ukjente skuespillere og liten stab. Opptakene ble også gjort på relativt kort tid for å holde kostnadene nede. Både filmskaperne og filmenes publikum var relativt unge og opprørske. De fleste av regissørene var født rundt 1930, og holdt til i Paris (Thompson/Bordwell 2010: s. 407-412). Fra "den amerikanske nye bølgen", er regissør John Cassavetes film *Shadows* blitt stående som en av de mest sentrale filmene innen indiesektoren. Da filmen kom i 1960 var den banebrytende på flere områder som for eksempel bruken av håndholdt kamera og en dokumentarisk stil. Men *Shadows* er også blitt stående som et forbilde for deler av indiebevegelsen som vokste frem på 1980-tallet. I tillegg til at filmen ble produsert utenfor Hollywoodstudioene på et lite budsjett (40 000 dollar), og klarte å vinne en lang rekke priser og tiltrekke seg publikum, så var det noe ved formen som skilte seg fra datidens mainstream:

"Cassavetes aesthetic differentiated itself from the classical Hollywood tradition in two crucial respects. On the one hand, its rough-hewn, intensely naturalistic, spontaneous tone was an explicit rejection of the polished escapism of most Hollywood storytelling; on the other, the very fact that the method is so observational results in the viewer often being unusually aware of the camera..." (Andrew 1998, s. 13)

## **2.2 Independentfilm som industriell kategori**

Å definere begrepet independentfilm er en utfordring hvor det opereres med forskjellige forståelser av hva som menes med merkelappen. En definisjon som ligger tett opp mot ordbokforståelsen av begrepet independent, finner man i boken *Celluloid Mavericks – A History of American Independent Film* av Greg Merritt, hvor independentfilm blir definert som følger:

"...defines an independent film as any motion picture financed and produced completely autonomous of all studios, regardless of size. (A studio is a company that both produces and distributes movies.)" (Merritt 2000: s. XII)

Thompson/Bordwell forholder seg også til en lignende definisjon i boka *Film History: an introduction*:

"An independent film, by definition, is not vertically integrated; it is not owned by a distribution company and does not itself own a distribution company" (Thompson/Bordwell 2010: s. 309).

Hverken Merritt eller Thompson/Bordwell nevner Hollywood direkte, men det er liten tvil om at de store studioene i Hollywood driver med produksjon og distribusjon, og dermed ikke faller innenfor deres definisjon av independentfilm. På en måte er denne definisjonen befriende klar og tydelig, men samtidig utelukker den såpas mange filmer som normalt vil bli oppfattet som independent, at Merritt har konstruert en tilleggskategori han kaller "semi-indie film". Denne kategorien blir definert på følgende måte:

"A semi-indie film is not produced directly by a major studio (such as Paramount or Fox) but it does have a guarantee of distribution before it's produced, and it may be made by a smaller studio (such as Miramax or Gramercy)." (Merritt 2000: s. XII)

Ved å tilføre kategorien "semi-indie film", åpner han for flere filmer som for eksempel *Pulp Fiction* (1994), en film de fleste vil betegne som en independentfilm. Svakheten med denne måten å definere på, er at Merritt opererer med to begreper. Slik jeg ser det, kan dette være hensiktsmessig innen filmbransjen, men merkelappen independentfilm (eller indiefilm) er en merkelapp som benyttes i dagligtalen blant større lag i befolkningen. Det vil derfor være mer hensiktsmessig å utvide definisjonen av independentfilm istedenfor å tilføre en ekstra kategori som "semi-indie". Merritt forholder seg produksjonsforhold og distribusjonsforhold i sine definisjoner, og sier ingenting om form eller innhold i independentfilmene. Hvis indiefilm skal kunne benyttes som en merkelapp og en merkevare rettet mot vanlige filmkonsumenter, vil produksjons- og distribusjonsforholdene til filmen man ser på kino være av mindre betydning. Merritt sin definisjon forutsetter gode bransjekunnskaper hos forbrukerne, noe som gjør at definisjonene hans vil være mest hensiktsmessige innen bransjen. Eksempelvis vil jeg anta at det er de færreste vanlige kinogjengere som vet at Miramax ble kjøpt opp av Disney i 1993, og at selskapet dermed ikke kan betraktes som en produsent av independentfilm om man følger Merritt sin definisjon. Om Merritt sin definisjon skal kunne benyttes, vil den passe bedre inn som en del av den tidligere filmhistorien, og eventuelt som et fagbegrep innen filmbransjen. Fra 1980-tallet og frem til i dag, vil jeg påstå at independentfilm er en merkevare som er mye mer nyansert enn hva Merritt definerer det som. Eksempelvis vil jeg mene at indiefilmer kan gjenkjennes på form og innhold. Geoff King kommer i denne forbindelse med følgende utsagn i boka *American Independent Cinema*:

”Independence is a relative rather than an absolute quality and can be defined as such at the industrial and other levels”. (King 2005: s. 9)

Merritts strenge krav til produksjon og distribusjon passer imidlertid til noen indiefilmer, eksempelvis en del av indiefilmene som ble produsert på 1980- og tidlig 90-tallet. På den tiden var mulighetene for distribusjon til kabel-tv og video blitt mer vanlig, og stadig flere tok sjansen på å finansiere og distribuere film uavhengig av de store selskapene. *Stranger Than Paradise* (1984) av Jim Jarmusch passer inn i denne kategorien, og blir i mange sammenhenger referert til som starten på den nye bølgen av independentfilmer som er kommet i nyere tid.

Merritts definisjon av independent passer altså i noen sammenhenger, men er samtidig veldig statisk. Geoff King er mye mer nyansert og fleksibel i sin forståelse av independentfilm. Han opererer i liten grad med korte definisjoner, men heller med lengre analyser av merkevaren



innenfor følgende kategoriene: Industry, Narrative, Form, Genre, Alternative Visions. Det nærmeste han kommer en definisjon av independentfilm er som følger:

”...the terms indie or independent, in the dominant sense in which they are used here, is a space that exists between the more familiar-conventional mainstream and the more radical departures of the avant-garde or the underground.” (King, 2005: s. 10)

Geoff King begrenser ikke independentbegrepet til produksjons- og distribusjonsforhold, men har en mye åpnere tilnærming. Den industrielle delen av begrepet utgjør bare en av flere variabler. King benytter noen ganger begrepet indiewood i forhold til independentfilmer som befinner seg et eller annet sted i gråsonen mot de store studioene. Men indiewood blir ikke trukket ut som en egen definisjon slik Merrit gjør med "semi-indie", men inngår istede som en del av den større forståelsen av hva mener passer inn i begrepet independent film. (King, 2009: s. 2)

Å tegne en tydelig grense mellom independentfilmer og Hollywood har vist seg å være vanskelig. Utover på 1990-tallet er denne grensen blitt enda mer uklar. En av hovedforklaringene på dette er Sundance-festivalen som helt siden 70-tallet har vært en festival med fokus på independentfilmer. Populariteten til både festivalen og independentfilmer økte og økte, og omkring 1990 kulminerte det i en rekke produksjoner som kunne vise til lave produksjonskostnader og god inntjening. *Sex, Lies and Videotape* (1989) og *Pulp Fiction* (1994) blir referert til som selve vendepunktet (King, 2009: s. 94). En lang rekke independentfilmer med god inntjening, resulterte i en ny trend hvor store Hollywoodselskaper enten kjøpte opp eksisterende independentselskaper som Miramax (kjøpt av Disney i 1993), eller etablerte sine egne avdelinger som fokuserte på independentproduksjoner (eksempelvis Focus Features og Fox Searchlight).

”Mange hevder slik at independentfilmen fikk sitt topp- og endepunkt med Tarantinos *Pulp Fiction* fra 1994. Det kostet 8,5 mill dollar å lage den, filmen spilte inn 100 millioner... Filmens enorme suksess viste independentfilmens potensiale, også økonomisk, noe som medførte at ethvert stort selskap med respekt for seg selv fikk sin egen independentavdeling.” (Atle Hunnes Isaksen/Z Filmtidsskrift 2005: s. 12)

Independentfilmen befinner seg altså i området mellom kunstfilm og kommersiell film. Et viktig moment som gjentar seg flere steder gjennom independentfilmhistorien er forholdet mellom lave budsjett og potensialet for høy inntjening – altså lavere økonomisk risiko. Veien

til målet kan være å finne alternative målgrupper, virkemidler og markedsføringsstrategier slik at man kan nå et publikum uten å konkurrere med de store blockbusterne. Når de store studioene oppdager disse markedene og strategiene hos independentfilmene, blir de gjerne adoptert inn i studiosystemet. En tydelig historisk parallell til utviklingen på begynnelsen av 1990-tallet, finner man tilbake på 1950- og 60-tallet og fokus på ungdomspublikummet. Både AIP sine exploitationstrategier og "den nye franske bølgen" fokus på autoreur nådde et yngre publikum, og utover på 1960-tallet ble de store studioene i økende grad mer bevisst på denne målgruppen. Thompson/Bordwell refererer til disse filmene som "youthpics", og trekker også inn endringer i sensursystemet som en viktig faktor i denne utviklingen:

"The rating system allowed the industry to present itself as being sensitive to public concern while giving filmmakers license to treat violence, sexuality, or unorthodox ideas."

(Thompson/Bordwell 2010: s. 476)

"Producers noted that *The Graduate* and *Bonnie and Clyde* had appealed to young audiences, and they learned that half of all moviegoers were aged 16-24. Studios launched a cycle of youthpics, which offered young audiences entertainment unavailable on television. The prototype was *Easy Rider* (1969), a chronicle of two drug dealers' motorcycle trip across America. Made for less than \$ 500 000, it became one of the most successful films of its year." (Thompson/Bordwell 2010: s. 476)

Samspillet mellom kunstoffilm, independentfilm og studioproduksjoner viser seg å være et forhold som er under konstant forandring. Men i og med at studioene har en tendens til å absorbere noen av independentfilmens strategier, blir independentfilmens strategier tvunget til å endre seg over tid. Samtidig som forståelsen av hva som er en independentfilm endrer seg, er det tydelig at endringene skjer innen bestemte områder og noen av strategiene gjentar seg. Geoff King sin inndeling i boka *American Independent Cinema* (Industry, Narrative, Form, Genre, Alternative Visions) viser noen av de hovedområdene hvor independentfilmen utvikler sine strategier, og over de neste sidene vil jeg komme nærmere inn på noen hovedtendenser innen independentfilmen fra 1980-tallet og frem til første halvdel av 2000-tallet.

Et siste viktig poeng som må nevnes i forbindelse med at independentfilmene de senere år er blitt etablert som en stadig tydeligere og bedre merkevare, er det som kalles "the east coast contract". Utover på 1980-tallet var det vanskelig for independentprodusenter å hyre inn profesjonelle filmfolk siden fagforeningsmedlemmer ble nektet å jobbe med lavbudsjettfilm.

Dette ble imidlertid endret i en avtale som er blitt kalt "the east coast contract", som tillater fagforeningsmedlemmer å jobbe på lavbudsjettfilmer på østkysten til reduserte lønninger, og dermed åpnet for mer kvalifiserte fagpersoner til independentproduksjonene.

### **2.3 Dramaturgi, form og sjanger**

I boka *Stranger Than Paradise* (1998) av Geoff Andrew blir det presentert en lang rekke kjente regissører innen independentfilm, som for eksempel Hal Hartley, Jim Jarmusch, Spike Lee, David Lynch og Quentin Tarantino. Geoff Andrew er mindre opptatt av den industrielle og produksjonsmessige tilknytningen til disse regissørene. Han vektlegger snarere estetikken og formen som kjennetegner disse regissørene. Andrew kommer ikke med direkte definisjoner av hva som menes med independent, men trekker likevel noen konklusjoner etter å ha drøftet de forskjellige regissørene:

”Each, therefore, with the arguable exception of Soderbergh, may be regarded as an auteur, with his own thematic and stylistic trademarks. At the same time, however, in one way or another they all share a basic disinclination towards toeing the mainstream line.” (Andrew 1998: s. 37-38)

I forhold til den estetiske og formmessige delen av independentbegrepet, er det altså to sider Andrew vil trekke frem. For det første trekker han inn auteurbegrepet som et typisk trekk ved independentfilmen. Med andre ord er independentfilmer resultat av en mer kunstnerisk ambisiøs filmskaper, og vi som tilskuere kan kjenne igjen det personlige uttrykket til regissøren når vi ser en film laget av en auteur. I tillegg påpeker Andrew at independentfilmen forholder seg til mainstreamfilmen. Jeg oppfatter dette som at Andrew mener at independentfilmer forholder seg til mainstreamfilmer som et referansepunkt, men samtidig utfordrer og endrer på de etablerte konvensjonene. Eksempelvis er flere av David Lynchs filmer tydelig basert på etablerte sjangere som kriminalfilm/film noir, samtidig som han endrer noen av de etablerte sjangerkonvensjonene, og tilfører en del elementer som etter hvert er typiske trekk for David Lynch sitt mørke og bisarre univers, Eksempelvis i filmene *Lost Highway* (1997) og *Mulholland Dr.* (2001).

Geoff King deler den uttrykksmessige siden av filmene inn i tre kategorier: 1. Dramaturgi 2. Form 3. Sjanger. Han er ikke uenig i Geoff Andrew sitt fokus på independentregissørenes kobling til auteorteorien, men har en mer systematisk tilnærming til independentbegrepet.

King snakker ikke så mye om auteurbegrepet direkte, men analyserer seg frem til noen typiske trekk som kjennetegner independentfilmer fra 1980-tallet og frem til i dag. Som nevnt i forrige kapittel, ser King på independentbegrepet som relativt fremfor absolutt, og han kommer sjelden til helt entydige konklusjoner. Gjennom sine analyser ser han imidlertid noen tydelige tendenser hvor independentfilm skiller seg fra mainstreamfilmen.

”One of the key identifying features of many American independent films is the extent to which they depart from the familiar conventions of the classical Hollywood variety”. (Geoff King: s. 59)

Med bakgrunn i King og Andrew, er altså forholdet til mainstreamfilmen et sentralt element hos independentfilmene. Ikke bare måten de spiller mot sjangerfilmene, men også måten de skiller seg fra de tradisjonelle Hollywoodsjangrene. En av tendensene King trekker frem i denne forbindelse, er independentfilmenes manglende narrative fremdrift. Dette står i tydelig kontrast til Hollywoodfilmens framdriftsfokus, og har åpenbart tilknytning til den mer europeiske kunstfilmen representert med auteurs som for eksempel Ingmar Bergman, Federico Fellini og Michelangelo Antonioni. Hollywoodfilmen er i sin narrative form tydelig markert mellom en begynnelse, en midt og en slutt. Det oppstår som regel en del komplikasjoner, men mot slutten blir det gjenopprettet fred og harmoni. Filmene er framoverrettet, og prosessen er oppbygget i form av en årsak-virkning-dynamikk. Denne fremstillingen er selvsagt forenklet, men har noen vesentlige punkter ved seg.

Independentfilmen *Stranger Than Paradise* (1984) er et godt eksempel på hvordan man kan endre den narrative strukturen. Denne filmen blir ofte betegnet som offbeat, noe som kjennetegnes ved at filmen nærmest motarbeider den tradisjonelle fremdriftsorienterte og årsak-virkning-strukturen. Eksempelvis har en tradisjonell Hollywoodfilm såkalte plot-points. Det vil si at historien ved jevne mellomrom legger inn poenger som driver plottet og historien fremover. I en offbeat-film, dropper man disse plot-pointene, og fokuserer på scener og hendelser som normalt ville blitt fjernet i en mer tradisjonell Hollywoodfilm. Eksempelvis i en annen Jim Jarmusch film, *Down by Law* (1986), er den mest dramatiske scenen hvor hovedpersonene rømmer fra fengsel, utelatt.

Andre måter å variere den narrative strukturen i forhold til Hollywoodstandarden, kan være en såkalt multi-strand narrative, på norsk kalt flettverksnarrativ. Typisk for denne narrative strukturen er at filmen kombinerer flere narrative tråder. De narrative elementene knyttes gjerne mot hverandre, eller forbindelsen kan forbli mer vag. Eksempel på filmer som benytter

denne narrative strukturen er *Short Cuts* (1993) av Robert Altman og *Magnolia* (1999) av Paul Thomas Anderson.

Et siste eksempel på en alternativ narrativ struktur er hvor historien blir fortalt baklengs. Et eksempel på en film som har benyttet denne narrative strukturen, er *Memento* (2000) av Christopher Nolan. Det finnes en rekke norske filmer fra de senere år som benytter alternative narrative strukturer, og i kapitlet "Alternative fortellerstrategier" går jeg nærmere inn på i hvilken grad disse filmene kan sees i lys de nevnte independentstrategiene som for eksempel flettverksnarrativ.

Resultatet av en slik eksperimentell tilnærming til den narrative strukturen, medfører ofte at filmene fremstår som mer selvbevisste, og dermed oppleves som kunstnerisk overlegene i forhold til Hollywoodstilen. Det er dermed naturlig å tenke at independentregissører som opererer innen denne kategorien ofte kan få anerkjennelse som auteurer, og dermed vil jeg påstå at Geoff King og Geoff Andrew er ganske enige i forhold til denne delen av hva som menes med independentfilm. Geoff King presiserer imidlertid at independentfilm ikke er det samme som kunstfilm, selv om den representerer alternative fortellerstrategier i forhold til den tradisjonelle fortellerstilen fra Hollywood:

"The classical Hollywood variety is one narrative mode to which a number of alternatives have been offered, including art-cinema narration. The mode of narration found in American independent features of the kind on which this book focuses lies somewhere between the two." (King 2005: s. 101)

Independentfilmenes forhold til form og sjanger, kan langt på vei forklares på same måten som den narrative tilnærmingen jeg har nevnt ovenfor. Hollywood blir referansepunktet som independentfilmen forholder seg til, samtidig som man ofte kan hente inspirasjon fra andre retninger som kunstfilm eller dokumentarfilm. Denne tilknytningen til Hollywoodstilen kan nok forklares med at mange independentfilmskaperne har intensjoner om å være kommersielle. Samtidig har independentfilmskaperne som oftest mindre budsjetter enn hva Hollywoodfilmene har, og mye av den kreative energien rettes derfor mot det narrative, formmessige og sjangermessige. Her er det store muligheter for variasjoner uten at det går utover kostnadene til filmproduksjonen. Et godt eksempel på en slik tendens innen den formmessige delen av independentfilmene de senere årene, er koblingen mot dokumentarstilen (cinema vérité).

”American independent cinema has been towards the creation of a greater impression of reality or authenticity than associated with the glossier style typical of the Hollywood mainstream.” (King, 2005: s. 107)

Eksempler på teknikker som tradisjonelt kommer fra dokumentarfilm, men som er blitt benyttet i en god del independentfilmer, kan være: håndholdt kamera, unøyaktige og spontan zooming. Felles for disse virkemidlene er at de er lite kostnadskreven og gir en effekt av virkelighet. I tillegg til de nevnte forklaringene, bør også den teknologiske utviklingen nevnes. Fra 1980-tallet og frem til i dag har det vært en enorm utvikling hvor kamera og redigeringsutstyr er blitt mer og mer tilgjengelig, og prisene for å kjøpe nødvendig utstyr er bare blitt billigere og billigere. En av de mest kjente eksemplene på denne formmessige utviklingen er *The Blair Witch Project* (1999), hvor hjemmevideoopptak danner rammen om fortellingen.

Den formmessige kreativiteten behøver ikke være relatert til dokumentarfilmen, men dette er hovedtendens de siste årene. Eksempel på en annen form for kreativitet finner man i *Evil Dead* (1981) og *Evil Dead 2* (1987) av Sam Raimi. Han begynte med noe som kalles plankam i forbindelse med forfølgelsesscenene. Dette er en billig effekt som kort og godt innebærer at man monterer kamera på en planke, for deretter å kjøre det i høy hastighet langs bakken. Effekten ble en såpass virkningsfull at den i ettertid er blitt benyttet i en lang rekke filmer, eksempelvis filmer av Cohen-brødrene (King, 2005: s. 150-151). Man kan på en rekke områder også se at den kreative utviklingen som har pågått innen independentsektoren, etterhvert er blitt tatt opp i Hollywood. Et godt eksempel på dette er åpningsscene i Steven Speilbergs *Saving Privat Ryan* (1998), hvor estetikken fra det håndholdte kameraet er benyttet.

Sjangerfilm forbindes først og fremst med Hollywood, men også independentproduksjoner forholder seg til sjangerbegrepet. Det finnes ikke noe entydig svar på denne koblingen, men en tendens kan være at noen independentfilmer kompliserer sjangerbegrepet. Eksempelvis *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) av Jim Jarmusch kombinerer den etablerte gangster/hit-man sjangeren med den typiske independent offbeat-formen. *The Blair Witch Project* er som nevnt et eksempel på sammenblanding av skrekkfilm og dokumentarstil.

”To complicate or to undermine genre conventions is still to mobilize them to some extent, even in the more radical departures. The line between use and abuse is not clear-cut but a question of balance, to be argued in specific cases.” (King 2005: s. 191)

Independentfilmens anvendelse av sjangere skyldes nok et ønske om å nå ut til et større publikum, og det er derfor naturlig å benytte noen av de samme strategiene som Hollywood. Det ligger også en stor mulighet til å parodierte eller kommentere på det bestående gjennom å benytte kjente former – og deretter vende eller vrenge på dem. Samtidig handler det om en erkjennelse av at man i independentproduksjoner ikke kan konkurrere med Hollywood, og derfor blir tvunget til å gjøre noen grep. At skrekkfilm er en stadig tilbakevendende sjanger innen independentsegmentet, kan forklares med det økonomiske potensialet som ligger i exploitationfilmer. Som tidligere nevnt, valgte også Hollywood å satse på exploitation fremfor kunstfilm på slutten av 1960- og utover på 70-tallet. I dette lyset er det naturlig å tenke at independentsektoren langt på vei er en kommersiell sektor, men med lavere budsjett og mer kunstnerisk ambisjoner.

Noen vil påstå at independent langt på vei er en egen sjanger, men i og med at det er vanskeligere å definere innholdet på samme måte som enkelte andre sjangere, mener jeg at begrepet fungerer bedre som en merkevare.

Bordwell/Thompson refererer til den siste epoken innen amerikansk independenthistorie som ”A New Age of Independent Cinema”, og de avgrensner denne epoken tidsmessig fra 1978 til 2008. 1978 var starten på U.S. Film Festival, og er en naturlig start på denne epoken da denne festivalen senere blir til Sundance Film Festival, en sentral institusjon i forhold til utviklingen av independentfilmen. Hvorvidt avgrensningen til 2008 er en riktig avslutning, vil tiden vise, men i og med at tredje opplag av *Film History: An Introduction* kom i 2010, vil dette inn til videre bli stående som en avgrensning.

Bordwell/Thompson påpeker at independentbegrepet kan være vanskelig å definere, men samtidig kan man se noen tydelige tendenser og trender i denne perioden. De 4 trendene som Bordwell/Thompson trekker frem er til dels overlappende med noen av de eksemplene jeg har beskrevet tidligere i dette kapitlet, men de organiserer dem på en ny måte som jeg oppfatter som nyttig i forhold til denne oppgaven, og jeg vil derfor kort oppsummere

Bordwell/Thompson sine 4 hovedtrender innen independentfilmen i perioden 1978-2008:

1. The Arty Indies: *Stranger Than Paradise* (1984) av Jim Jarmusch blir referert til som den mest toneangivende filmen innen denne typen independentfilm. Typiske trekk ved filmen var lavt budsjett (\$ 110,000), sakte tempo, scenene bestod av en enkelt statisk kamerainnstilling, skuespillerne var ikke stjerner og skuespillerstilen var deadpan, og plottet var udramatisk. Denne statiske og udramatiske stilen hadde sine referanser i den europeiske kunstfilmen fra

1960- og 70-tallet. Portretteringen av bohemer som kjemper mot å vise følelser har også tydelige referanser til beat-tradisjonen på 1950-tallet og minimalistiske regissører som Bresson og Ozu. Sammenlignet med Hollywood sine plot-orienterte historier, hadde *Stranger Than Paradise* en løs struktur.

Sist, men ikke minst, så klarte *Stranger Than Paradise* å bevise at offbeat-filmer produsert på lave budsjett kunne bli vist på kino. Andre regissører som passer innen denne trenden er Hal Hartley (*Trust* og *Simple Menn*) og Todd Haynes (*Poison* og *Safe*). Med sin gjenkjennelige selvbevisste stil, vil flere av regissørene innen denne trenden også falle innenfor auteurbegrepet (Thompson/Bordwell 2010: s. 686-687).

2. Off-Hollywood Indies: Denne trenden er mindre avant-garde, og ligger tettere opp mot Hollywood enn The Arty Indies. Eksempelvis blir det her benyttet lett gjenkjennelige sjangre, men samtidig er budsjettene lave, og mer risikable tema og fortellerteknikker. Regissører som Woody Allen, Robert Altman og David Lynch er gode eksempler innen denne trenden. Et sentralt trekk ved Off-Hollywood Indies er at de ”leker” med etablerte sjangere. Eksempelvis har *Blue Velvet* (1986) tydelige referanser til kriminalsjangeren og film noir. *Sex, Lies and Videotape* (1989) leker med melodrama, og *Pulp Fiction* (1994) er en grøt av gamle sjangere som for eksempel gangster-film og prizefight-film. På samme måte som *Stranger Than Paradise* er toneangivende innen The Arty Indies, er *Pulp Fiction* og regissør Quentin Tarantino toneangivende innen Off-Hollywood Indies. I tillegg til sjangerleken, nevner Bordwell/Thompson følgende i forbindelse med *Pulp Fiction*: ”Bathing nearly every character in world-weary cool, he shuffled chronology and interwove storylines. He wrote scenes of arch wit and visceral violence, sprinkling in references to movies and television shows.... At a cost of \$ 12 million, Pulp Fiction grossed \$ 200 million worldwide, becoming the most financially successful Off-Hollywood independent film of the decade.”

*Pulp Fiction* hadde flere kjente skuespillere på rollelisten, mens mange Off-Hollywood Indies har ikke kjente skuespillere, og strategien med å endre kronologien har vært en vanlig strategi, eller ”novel storytelling tactics” som Bordwell/Thompson kaller dette. *Short Cuts* (1993), *Magnolia* (1999) og *Memento* (2000) er gode eksempler på dette.

Independentselskapene markedsførte filmene som ”new auteurism”, og produsentene uttalte ”I’m in the business of selling directors” (Thompson/Bordwell 2010: s. 690). Denne tankebanen har tydelige referanser til 1970-tallet hvor en rekke regissører kunne lage ”personal films” for de store Hollywood-studioene. Enkelte av regissørene innen denne



kategorien, har også i perioder jobbet for de store studioene, eksempelvis Steven Soderberg, Gus Van Sant, Coen-brødrene og Spike Lee. Denne koblingen har antagelig sin forklaring i at enkelte Off-Hollywood Indies ligger tettere opp mot Hollywood sine strategier enn hva som er tilfelle for The Arty Indies. Landskapet mellom independentfilmer og Hollywood ble ytterligere uklart når de store studioene kjøpte opp independentselskaper eller opprettet egne nisjeavdelinger og benyttet independentbegrepet som en merkevare utover på 1990- og 2000-tallet. Derav begrepet ”Dependents” (Thompson/Bordwell 2010: s. 685). Bordwell/Thompson nevner også en rekke regissører innen denne trenden som spiller på provoserende tema og politisk motiverte filmer, men de skal jeg utdype nærmere i neste kapittel - Alternative perspektiver (Thompson/Bordwell 2010: s. 687-690).

3.Retro-Hollywood Independents: Denne trenden er et eksempel på at forholdet mellom independentselskapene og de store studioene går begge veier. I forrige punkt er det tydelig at studioene gjør independent til en merkevare som kan selges, mens i denne trenden går forholdet motsatt vei. Når Hollywoodselskapene fokuserer på enkelte strategier, åpner det opp for at independentselskaper kan benytte de gamle strategiene som Hollywood har nedprioritert i perioder. Eksempelvis lavbudsjett horrorfilmer som *The Evil Dead* (1981) og *Nightmare on Elm Street* (1984). Et annet eksempel er neo-noir filmer som *Red Rock West* (1993) og *The Last Seduction* (1994), eller psykologiske drama som *Girl, Interrupted* (1999). Til og med historiske drama og litterære adaptasjoner er blitt produsert som independentfilmer. Dette har også sammenheng med at Hollywood forlot middel-budsjett produksjoner, noe som passet independentselskapene bra. Eksempler på slike filmer er *Howards End* (1992) og *The Remains of the Day* (1993). Denne ”stjelingen” fra studioene toppet seg ytterligere når blant annet stjerner som Alec Baldwin og Al Pacino takket ja til å spille i independent-produksjoner. Av de 3 nevnte trendene, ligger Retro-Hollywood Independents tettest opp mot Hollywood, mens The Arty Indies er den trenden som ligger lengst vekk fra de store studioene (Thompson/Bordwell 2010: s. 690-691).

4.DIY Indies: (do-it-yourself) Den fjerde og siste av trendene som Thompson/Bordwell trekker frem beskrives som ”committed to grit and grunge”, ”cheap look”, ”amateurish style” og ”the cinematic equivalents of garage-band CDs”. Eksempler på slike filmer er *El Mariachi* (1993), *Clerks* (1994) og *The Blair Witch Project* (1999). Sistnevnte film ble også et skoleeksempel på glimrende internettmarkedsføring, og nådde et stort publikum. Basert på opptak med super-8 og VHS, kom den personlige/private dokumentaren *Tarnation* i 2003.

Filmen vant en pris under Cannes-festivalen, og fikk kinodistribusjon i en rekke land. Thompson/Bordwell konkluderer med at når filmer av denne typen når kinoene og i tillegg kan vise til en formidabel inntjening, så kan man virkelig snakke om at "age of independents" er kommet. Den usminkede og amatøraktige stilen som var typisk for DIY-indies skulle også vise seg å appellere til et yngre publikum, og i kjølvannet av DIY-trenden kom en rekke filmer laget av studenter og unge voksne i 20-årene. Denne trenden fikk navnet Mumblecore, og beskriver en rekke filmer som ble laget kjapt, uten manus, og skuespillerne improviserte dialoger rundt temaer som jobb, kjærlighet og sex. *Funny Ha Ha* (2002) og *Mutual Appreciation* (2005) er eksempler på slike Mumblecore-filmer. I likhet med *The Blair Witch Project*, benyttet disse filmskaperne internett aktivt i promoteringen av filmene sine. Thompson/Bordwell ser tydelige paralleller til Neorealismen på 1940-tallet og New American Cinema på 1950-tallet, og ikke minst ser de tydelige koblinger mellom Mumblecore filmene og John Cassavetes som representerer røttene til den amerikanske independentfilmen (Thompson/Bordwell 2010: s. 691-693).

## 2.4 Alternative perspektiver

I de foregående kapitlene har jeg drøftet independentfilmen som uavhengig/avhengig av Hollywood i forhold til det industrielle (produksjon, finansiering og distribusjon) og som kunstnerisk uttrykk (narrativt, form og sjanger). Den siste dimensjonen som jeg vil drøfte, er independentfilmen som en alternativ innholdsleverandør. I 2005 kom filmtidsskriftet *Z* med en utgave dedikert til independentfilmen. I en artikkel av Atle Hunnes Isaksen, kommer følgende påstand i forbindelse med innholdssiden av independentfilmene:

"Filmmessig vil det si å ikke være underlagt kontroll av et stort studio, verken finansielt eller kunstnerisk, og på denne måte skapes en ny dimensjon av filmmediet hvor det er lov, og nødvendig, å tenke nytt. Dette nybrottsarbeidet har ikke minst også foregått i undergrunnsmiljøer der temaer som kjønn, seksualitet og rase vært tatt opp, temaer Hollywood helst ikke tar i med ildtang en gang." (Atle Hunnes Isaksen/*Z* Filmtidsskrift 2005: s. 9)

I forbindelse med den narrative siden av den tradisjonelle Hollywood-filmen, er målet at publikum skal geleides umerkbart gjennom filmen med framoverrettet dramaturgi og usynlig klipping. Det er ikke meningen at publikum skal stoppe opp og reagere på klippertyme eller

kameraføring. Den samme tanken gjelder altså for innholdssiden. Temaer som kan støte publikum blir som regel droppet. Hos enkelte independentfilmskapere er tanken motsatt. For det første handler det antagelig om å fremme en personlig visjon - independent som en arena for autoreur. For det andre handler dette også om marked og målgruppe.

Independentfilmskapere vil antagelig nå mindre målgrupper enn Hollywoodproduksjoner, og tema som rase og seksualitet vil dermed være mindre risikofylt for en filmskaper som i utgangspunktet kalkulerer med færre solgte billetter. Eksempelvis vil en film om rase kunne nå en tilstrekkelig mengde med interessert publikummere, noe som regissøren Spike Lee og en rekke andre svarte filmskapere beviste på 1980- og 90-tallet. Innholdsmessig tilhører disse filmene en annen del av independentuniverset enn exploitationfilmene. Mens exploitation-filmene fokuserer på underholdning og følelser, fokuserer disse filmene på mer samfunnskritiske og aktuelle tema.

Når det gjelder independentfilmenes forhold til de store produksjonsselskapene i Hollywood, ser det ut til å være stor uenighet hvor denne grensen går. Når det gjelder independentfilmen som arena for vanskelige og problematiske tema, synes det derimot å være større enighet.

Geoff Andrew skriver eksempelvis følgende:

”...the fact that films dealing seriously with sensitive political issues were also frequently independent, rather than mainstream.” (Andrew 1998, s. 35)

Det er imidlertid viktig å påpeke at enigheten om innholdssiden, forutsetter at man godtar at independentfilmer kan produseres av store selskaper i Hollywood. Altså at independentbegrepet handler om personlige kunstneriske ambisjoner (autoreur) og en independent innstilling mer enn underholdningsindustri. For det er liten tvil om at det er mange Hollywood-produksjoner som har forholdt seg kritisk til sin samtid. Noen av de beste eksemplene finner man på 1970-tallet med blant annet Watergate og Vietnamkrigen som bakteppe. Geoff Andrew trekker frem regissører som Coppola (*Apocalypse Now*) og Scorsese (*Taxi Driver*) som gode eksempler. (Andrew 1998, s. 20-21)

Geoff King fokuserer på en del nyere filmer, og skriver følgende om innholdssiden av independentfilm:

”An important aspect of any definition of independent cinema, in addition to the industrial and formal dimensions considered so far, is the space it offers – potentially, at least – for the expression of alternative social, political and/or ideological perspectives.” (King 2005: s. 199)

King er også på dette området mer nyansert enn de andre kildene. For det første presiserer han at independentfilmer på ingen måte er immune mot de dominerende ideologiene som man blant annet kjenner fra de tradisjonelle Hollywoodfilmene. På den andre siden trekker han frem independentfilmer som presenterer temaer som er langt mer kontroversielle enn rase og homofili. Eksempel på en slik film er *Happiness* (1998) av Todd Solondz, hvor pedofili er et sentralt tema. Man skulle i utgangspunktet tro at dette er et tema som vil ha problemer med å finne et publikum som engasjerer seg slik man vil gjøre med filmer som omhandler for eksempel homofili. Geoff King snur imidlertid på argumentasjonen, og påpeker at viljen til å presentere samfunnsaktuelle eller ubehagelige tema ikke nødvendigvis handler om idealisme fra regissørens side. Kontroversielle filmer selger, og valg av tema kan i mange tilfeller også handle om markedsføringsstrategier mer enn samfunnsengasjement.

Sett i lys av ”The New Age of Independent Cinema” (1978-2008), vil jeg påstå at Atle Hunnes Isaksen sine perspektiver er noe foreldet. De alternative perspektivene han nevner i Z var nok mer typisk for independentfilmer på 1960- og 70-tallet. Thompson/Bordwell nevner imidlertid en rekke alternative perspektiver som har vært typiske for independentfilmene fra 80-tallet og frem til i dag. Eksempelvis filmen *She`s Gotta Have It* (1986) av Spike Lee er i utgangspunktet en tradisjonell romantisk komedie, bare at mennene er mørkhudede, og dama er åpen om sin seksuelle appetitt. Oliver Stone har tradisjonelt vært en regissør som kombinerer politisk engasjement med underholdning, eksempelvis i filmer som *Salvador* (1986) og *Platoon* (1986). Tendensen er at filmer som retter seg mot et minoritetspublikum og presenterer alternative perspektiver, enten det handler om rase, homofili, eller anti-krig, benytter seg i stor grad av tradisjonelle Hollywoodsjangre. Det er altså innholdet og ikke formen som skiller seg fra de store studioene.

”On the whole, the Majors neglected the tastes of minority viewers. The gay and lesbian films of the 1980s and 1990s were nonstudio productions, adapting traditions of melodrama and comedy to alternative lifestyles (*Parting Glances*, 1986; *Dessert Hearts*, 1986; *Longtime Companion*, 1990; *Go Fish*; 1994). Similarly, most of the African American, Asian American, and Hispanic directors eventually cultivated by the studios started as independents.”

(Thompson/Bordwell 2010: s. 689)

## 2.5 Indiewood

Geoff King har i boken *indiewood, USA* (2009) sett på noen hovedtendenser innen den delen av indiefilmene som blir til i regi av de store studioene. Som beskrevet tidligere, har det gjennom historien vært en gjensidig utveksling av strategier og regissører mellom det som betegnes som independentsektoren og Hollywood. Eksempelvis under Hollywood-rensansen på 1960- og 70-tallet med regissører som Dennis Hooper, Francis Ford Coppola og Steven Spielberg. Denne dynamikken mellom independent og Hollywood fikk et nytt klimaks på 1990-tallet, hvor flere av de mest profilerte independentselskapene ble kjøpt opp, eller nye ble til ved at studioene etablerte egne underdivisjoner. Bakgrunnen for denne strategien var i likhet med tidligere, økonomisk motivert. Tidligere har vi sett at horrorfilmer har blitt adoptert av Hollywood da denne typen filmer har vist seg å ha potensialet for høy inntjening. Samme resonnement gjelder for den involveringen fra Hollywood som fant sted på 1990-tallet. Filmer som *Pulp Fiction* (1994) og *Sex, løgn og videotape* (1989) hadde vist at filmer fra independentsektoren kostet relativt lite å produsere og kunne potensielt tjene mye. Geoff King beskriver sin oppfatning av begrepet indiewood på følgende måte:

”Indiewood is considered, throughout this book, as an industrial/commercial phenomenon, the product of particular forces within the American film industry from the 1990s and 2000s... A central characteristic of indiewood cinema, this study argues, is a blend comprised of features associated with dominant, mainstream conventions and markers of distinctions designed to appeal to more particular, niche audience constituencies.” (Geoff King 2009: s.2)

Det dreier seg altså om en lunge for kreativ filmskapning innenfor studiosystemet. Det var to måter Hollywood studioene organiserte dette på. Den ene var å opprette en egen underavdeling (Sony Pictures Classics, Fox Searchlight og Paramount Classics) som hadde ansvar for produksjon og /eller distribusjon for med indieorienterte/kreative filmer, eller i noen tilfeller hvor man kjøpte allerede eksisterende selskaper fra indiesektoren. Mest kjente eksempel på det siste er Disneys oppkjøp av Miramax i 1993.

King mener at denne sammenblandingen mellom indiesektoren og Hollywood medførte en rekke fordeler. Generelt sett kunne studioene utvide portofolioen sin, samt sluse inn nye talenter som senere kunne ha potensial for en mainstreamkarriere. Indiewood-sektoren har også blitt assosiert med prestisjeprosjekter, og indiewood-produksjoner har i stor grad blitt nominert til priser under Oscar-utdelingen. Markedsføringsstrategiene kan sånn sett sammenlignes med independentsektoren hvor gode anmeldelser/kritikker og

priser/nominasjoner tradisjonelt har vært viktig for å lykkes. Som følge av en slik tankebane forklarer King indiewood som en arena hvor ikke bare tradisjonell økonomisk kapital er viktig, men også kulturell kapital. Man har på sett og vis tatt tak i de positive assosiasjonene som independent ofte er knyttet til, og satt det i system innenfor Hollywood.

Geoff King forklarer denne utviklingen med at film i økende grad er blitt nisjeorientert. Dette er en trend han mener å kunne se flere steder, eksempelvis med HBO som har spesialisert seg i retning av kvalitets-tv. Utviklingen forklares altså ikke med idealisme, men en trend i tiden som han kaller "niche-market-oriented capitalism" (Geoff King 2009: s. 11). Dette kan sees på som en kontrast til Henry Ford-prinsippet om samlebåndsproduksjon. Nisjemarkedene ønsker skreddersydde produkter som Ford-prinsippet ikke klarer å dekke, og det åpner seg dermed markeder for produkter som dekker bestemte behov. Dette gjelder også kulturelle produkter som film. Sentralt for denne nisje-tankebanen er at produktene gir inntrykk av noe eksklusivt og/eller annerledes hos publikum.

"By choosing to view specialty rather than mainstream films, the argument goes, consumers are associating themselves (consciously or unconsciously) with a particular social-cultural domain based on varying degrees of differentiation from mainstream cinema, culture and society". (Geoff King 2009: s. 12).

Denne tankebanen er beslektet med Pierre Bourdieus begrep "Kulturell kapital", som kort fortalt beskriver de ressurser og den innsikt som kreves for å kunne forstå og få glede av mer spesialiserte typer kulturell produksjon. Den "kulturelle kapitalen" er normalt tilegnet gjennom utdanning og oppdragelse, og er ofte knyttet til sosiale klasser eller forskjellige miljøer.

Noen strategier som benyttes innen independentfilm er eksempelvis en "ironisk tone", som skiller publikum mellom "de som forstår og de som ikke forstår". En annen strategi kan være en "annen stil og estetikk", noe som er sentralt i forhold til differensieringen innen de forskjellige nisjene i nisjemarkedene. En tredje variant som har vært vanlig innen independensektoren siden 1960-tallet, er kulturelle produkter solgt som "alternativ" til mainstream, og gjerne opplevd som "hip og cool". Ofte kommer dette til uttrykk gjennom en blanding av kulturell kapital og sub-kulturell kapital som medfører at filmer oppfattes som kult-filmer.

I motsetning til produkter basert på Ford-prinsippet, er det altså sentralt for produkter innen

nisjemarkedet å skille seg ut gjennom annerledeshet og distinksjon, og på den måten markere status og sosial tilhørighet/uavhengighet.

”Concern with gradations of culture/taste status are seen particularly prominently in middle- and upper-middle-class cultures, the principal territories on which indiewood is generally likely to draw (selectively) for its audiences.” (Geoff King 2009: s. 16).

Det finnes mange nyanser og forskjellige målgrupper innen det nisje-markedet som betegnes som indiewood. I boka "indiewood, USA" gjør Geoff King fire case-studier som illustrerer fire ulike strategier, som han organiserer i følgende kapitler:

1. Being Charlie Kaufman
2. Working both ends: Miramax, from *Shakespeare in Love* to *Kill Bill*
3. Some sort of hybrid: Steven Soderbergh, *Traffic* and *Solaris*
4. Indiewood inside the studios: *American Beauty* and *Three Kings*

Felles for alle casene er at filmene som blir analysert er produsert innenfor Hollywoodsystemet. Samtidig kan man si at filmene har ulik grad av uavhengighet til de tradisjonelle Hollywoodstrategiene og klassisk dramaturgi. På den mest uavhengige og ”intellektuelle” siden av akse finner man Charlie Kaufman med filmer som *Being John Malkovich* (1999), *Confessions of a Dangerous Mind* (2002), *Adaptation* (2002) og *Evig solskinn i et plettfritt sinn* (2004) som King beskriver som ”indie/alternative”. I den andre enden av skalaen er filmer som ligger tettere opp mot Hollywoods strategier. King betegner disse filmene som ”indie/Hollywood line”, og eksemplifiserer dette med filmer som *American Beauty* (1999) og *Three Kings* (1999). De to kapitlene i midten betegner King som ”quality/prestige” og ”pulp and/or cult”. Jeg vil utbrodere mer om disse strategiene i forbindelse med mine egne case-studier av norske filmer senere i denne oppgaven.

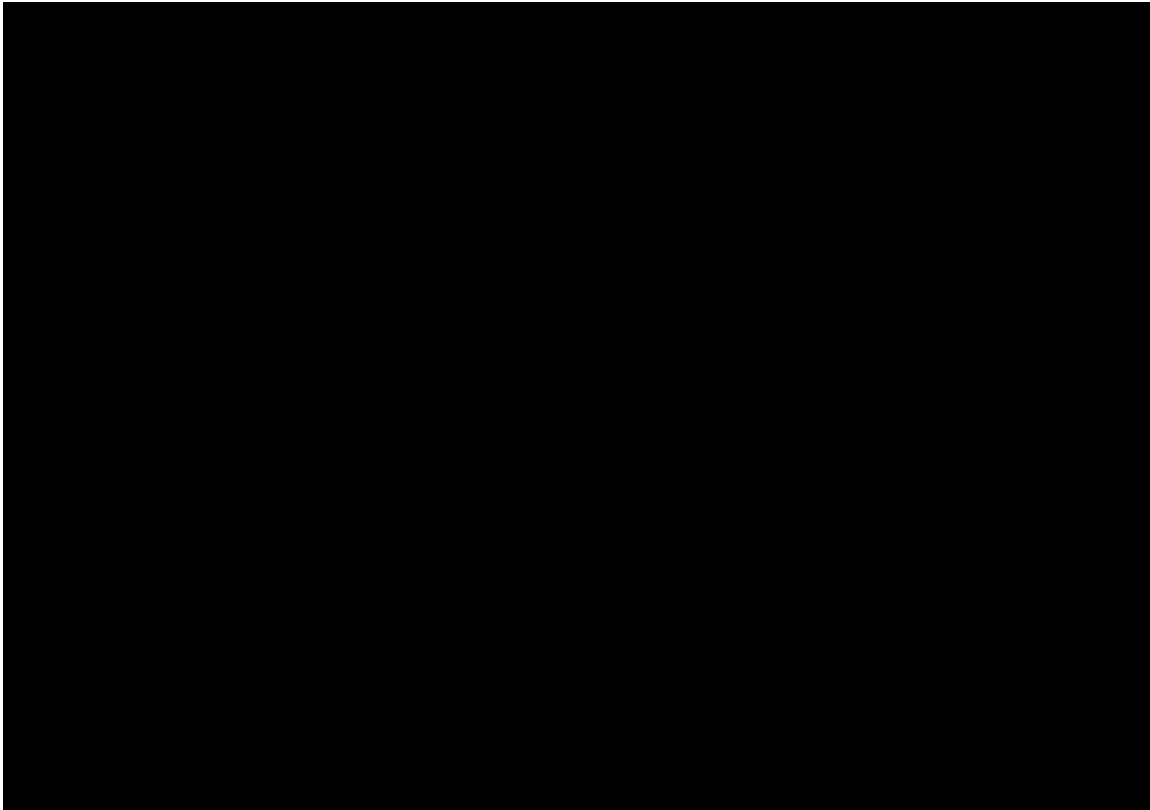
## 2.6 Konklusjon

En tydelig tendens som går igjen både når man snakker om den amerikanske filmhistorien og definisjoner, er det gjensidige forholdet mellom independentfilmer og Hollywood mainstream. Dette forholdet kan sees som et elsk-hat forhold. Som King påpeker, er independentfilm et alternativ til Hollywood, men samtidig ikke en del av kunstfilmen. Den befinner seg et sted midt mellom. Det kan synes som om når independentfilmen med jevne

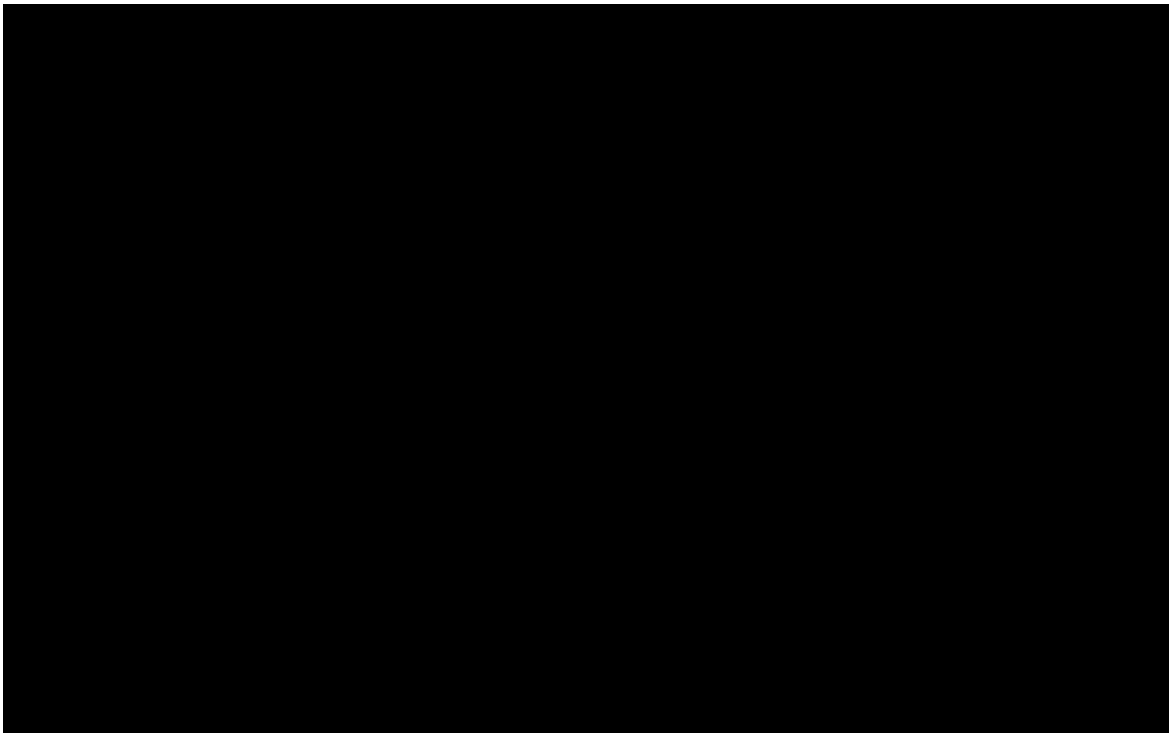
mellomrom beviser at den har utviklet fungerende markedsstrategier, så åpner Hollywood både øyne og lommebok. Eksempler på dette er utviklingen av exploitationfilm og youthpics på 1950- og 60-tallet, og ikke minst utviklingen på 80-tallet som resulterte i *Pulp Fiction*, og Hollywood sin etablering av egne selskaper med fokus på independentproduksjoner. Denne prioriteringen og systematiseringen fra Hollywood beviser ikke bare at det finnes et økonomisk potensial innen independentproduksjoner, men også at det er mulig å sette independentfilmer i system. Eller er det mulig? Som jeg har argumentert for, er independent gjennom historien ikke et entydig begrep, men i perioder kan man se tydelige tendenser til hva som er gjeldende trender, og det er disse trendene indiewood (Hollywood) forsøker å sette i system. Problemet blir antagelig at independenttrendene tradisjonelt blir til i uavhengige miljøer, så det vil bli spennende å se hvorvidt Hollywood klarer å starte trendene, eller om de også i fremtiden adopterer dem etter hvert som de beviser sitt markedspotensial. Som nevnt tidligere er ikke independentfilmer en konstant størrelse, men heller et relativt begrep som er i stadig forandring. Noen av trendene de senere år har vært koblingen mellom fiksjon og dokumentarstil, sammenblanding av sjangere og personlige uttrykk, og offbeat-filmer som *Stranger Than Paradise* (1984). En sentral del av denne dynamikken kan derfor synes å være at independent benytter etablerte grep fra Hollywood, og setter det inn i en ny kontekst eller bruksområde. Noen ganger resulterer dette i nye trender som igjen Hollywood adopterer.

Hvis jeg skal forsøke å oppsummere hva jeg mener merkevaren independent betyr i praksis, for vanlige filmkonsumenter, vil jeg trekke frem det opprørske aspektet. Uavhengig av trender, så representerer independentfilmen en spirit og et opprør mot det etablerte. I det perspektivet, er det naturlig å tenke at independentfilmer ofte kommer fra unge og uetablerte miljøer, gjerne filmskoler og nyutdannede, og at de ofte appellerer til et ungt publikum. Grunnet dårlig økonomi, kan kreativiteten få utløp i retning av de delene av filmproduksjonen som ikke øker kostnadene ved produksjonen. Samtidig har independentproduksjoner ambisjoner om å nå et publikum og tjene penger. Independentfilmer er for meg filmer som har ungdommelig mot kombinert med markedstenkning, altså en independent spirit.





**Stranger Than Paradise (1984)**



**Pulp Fiction (1994)**



### 3. Fra septembermord til 24,5% av billettsalget

#### 3.1 kunsten å vinne publikum tilbake

Et sentralt poeng med independentfilmen, er at den utfordrer det etablerte. Som nevnt i forrige kapittel, kan dette gjelde at fra finansiering, til narrative strategier og valg av tematikk. I USA blir det etablerte synonymt med Hollywood, og hvis man skal ta en parallell til Norge, må det etablerte sees på som filmer som blir til med hjelp fra det offentlige. Denne koblingen blir selvsagt hypotetisk, men samtidig relevant siden stat og kommuner har vært så betydelig involvert i norske filmproduksjoner gjennom den norske filmhistorien. Denne involveringen gjelder i flere ledd, alt fra finansiering, produksjon, distribusjon og visningsarenaer/kinoer. Med økonomiske termer kalles dette vertikal integrasjon. En ikke ubetydelig forskjell mellom det etablerte og uetablerte i USA og Norge, er at Hollywood består av private selskaper, i motsetning til i Norge hvor hovedaktøren innen filmproduksjon og visningsarenaer er statlige bevilgninger og kommunale kinoer.

Jeg ønsker i dette kapittelet å se nærmere på noen sentrale elementer som kan ha formet norsk filmutvikling de senere årene sett i lys av dette forholdet, og spesielt med fokus på statlige støtteordninger. Men først vil jeg trekke frem et par oppslag fra norske medier som jeg har kommet over mens jeg har jobbet med dette kapittelet, og som eksemplifiserer forholdet mellom det etablerte og uetablerte innen norsk filmbransje.

Det første eksempelet er fra Dagens Næringsliv (19.05.12). Filmskaper Kathrine Haugen uttaler i et intervju at ”filminstituttet virker jo nesten som et sosialkontor”. Bakgrunnen for saken er at hun brøt med NRK etter å ha hatt suksess som manusforfatter med tv-serien *Himmelblå*. Konflikten dreide seg om retten til ”siste ordet” i forhold til manus. Bruddet med NRK resulterte i at hun etablerte produksjonsselskapet Filimo, et selskap som har fokusert på å finansiere filmene sine uavhengig av NFI sine konsulenter. Den første filmen het *Til siste hinder* (2011), og hadde suksess på kino. Høsten 2012 hadde hun kinopremiere med filmen *Skvis*, og sommeren 2013 starter Filimo arbeidet med sin tredje film. I forhold til independent-tankebanen er det spennende å se hvordan Haugen vil fristille seg fra statlige institusjoner som NRK og forhåndsstøtte fra NFI sine filmkonsulenter, for å kunne ha ”siste ordet” i filmene sine. I tillegg til denne kunstneriske vurderingen, så vurderer hun markedskreftene som en viktig indikator på suksess. Hun uttrykker frustrasjon i forhold til at det i bransjen er status å få forhåndsstøtte fra NFI. ”Jeg mener det burde være slik at hvis du klarer å finansiere noe utenfor konsulentordningen, så er det et bevis på at du har et godt prosjekt”, sier Haugen

til Dagens Næringsliv. Det burde imidlertid påpekes at Haugen har mottatt etterhåndsstøtte fra NFI, da dette er en støtteordning som beregnes ut fra kinosalg, dvd-salg og utenlandssalg. (Eckblad, *Dagens Næringsliv*, 19. mai 2012, s. 116)

Det andre eksempelet er fra bransjetidsskriftet *Rushprint* (mars 2012) hvor redaktør Kjetil Lismoen belyser samme problematikk fra et annet ståsted og med en annen vinkling. Som journalist og redaktør i bransjebladet *Rushprint* har han oversikt over aktuelle problemstillinger innen norsk filmbransje, samtidig som han ikke er utøvende filmskaper. I lederen med tittelen ”Enøyd fokus på kino”, ser han på finansiering gjennom valg av visningsarena. I Norge er kinosystemet for det meste kommunalt eid, og kan bli ansett som en del av det etablerte. Lismoen gjør et poeng ut av at det i den norske filmbransjen er høy status med kinodistribusjon sammenlignet med tv-distribusjon. Dette til tross for at flere norske filmproduksjoner oppnår større seertall ved internasjonal tv-distribusjon, sammenlignet med flere norske filmer som har oppnådd kinodistribusjon i Norge, men ingen tv-distribusjon. ”Det kan virke som det er gjevere å bli sett av noen tusen på kino enn en halv million på tv” skriver Lismoen i lederen, og begrunner påstanden med følgende to hovedargumenter:

1. Etterhåndsstøtten som utløses i det man runder 10 000 publikummere.
2. Prestisjen som følger med kinodistribusjon.

Problemet med prestisjetankebanen er at norske kinofilmer som sees av noen få personer på festivaler og norske kinoer får mye pressedeckning, mens mindre kjente norske dokumentarfilmer blir sett av millioner av tv-seere rundt om i verden uten at folk flest i Norge har hørt om disse filmene. Lismoen skriver også at NFI til en viss grad har imøtekommet utviklingen ved å gi støtte til webdokumentarer og generelt har økt fokus på dokumentarer. I forhold til min problemstilling hvor jeg ønsker å se på hvordan strategier fra amerikansk independentfilm kan ha smittet over på norsk filmbransje, synes jeg den viktigste konklusjonen er at han mener norsk filmbransje må ”utforske og utvikle bærekraftige, alternative distribusjonsformer”. Altså mindre fokus på den tradisjonelle kinodistribusjonen, og mer fokus på økonomisk inntjening gjennom andre distribusjonskanaler som tv og web. (Lismoen, *Rushprint*, mars 2012, s. 7)

Begge artiklene fokuserer på at det innenfor norsk filmbransje er status med offentlig støtte (fra filmkonsulenter) og kinodistribusjon. Jeg tolker det slik at både Haugen og Lismoen mener at norske produsenter, regissører og andre aktører i den norske filmbransjen i større grad må tenke på publikumspotensialet og mer markedsstyrte finansieringsstrategier som

internasjonal tv-distribusjon og private sponsorer enn hva som har vært tilfelle så langt. Med bakgrunn i artikler som dem som er sitert her, opplever jeg at det er en holdningsendring på gang blant enkelte personer innen norsk filmbransje, hvor man ønsker mindre fokus på offentlige støtteordninger og distribusjon, og mer fokus på markedskrefter. I forhold til min problemstilling, er dette spennende med tanke på i hvilken grad denne holdningsendringen har resultert i strategier som vi gjenkjenner fra den amerikanske independentfilmen. Men før jeg kommer til dette poenget, ønsker jeg å se på noen bakenforliggende årsaker til denne holdningsendringen innen norsk filmbransje. For å forstå det økte fokuset på markedstenkning, vil jeg belyse utviklingen i norsk filmbransje de senere årene fra følgende ytre forhold:

1. Etablering av Den Norske **Filmskolen** (1997)
2. Politisk påvirkning gjennom **filmmeldinger** og økonomiske **støtteordninger** for kinofilmer.

### **3.2 Den norske filmskolen på Lillehammer**

Da eksamensfilmen *Tuba Atlantic* laget av Hallvar Witzø ved filmskolen på Lillehammer ble nominert til Oscar i 2012, kan dette tolkes som at satsingene og prioriteringene ved skolen har vært en suksess. For å sette denne begivenheten i perspektiv, er det viktig å spole tilbake til opprettelsen av Norges første filmskole i 1997, og det klimaet som preget norsk film på den tiden.

I internasjonal sammenheng, kan man si at den norske filmskolen (DNF) kom lovlig sent. Eksempelvis ble den russiske filmskolen etablert i 1919, filmskolen i Polen (Lodz) åpnet i 1948, filmskolen i Frankrike (Paris) kom i 1944, og den danske filmskolen ble grunnlagt i 1966. Denne forsinkede fødselen til en norsk filmskole har medført at norsk film i stor grad har vært dominert av en "lærer-læremester-modell". Det finnes flere eksempler på regissører som tok filmutdannelse i utlandet, som for eksempel Pål Løkkeberg og Anja Breien, men dette har ikke vært den dominerende trenden. Med dette som bakteppe, kom det flere rapporter som presiserte hva som var behovet, og hva man ønsket seg av en norsk filmskole. Et av de mest sentrale punktene var at utdanningen skulle ha som mål å høyne kvalitetsnivået på norske film- og fjernsynsproduksjoner, estetisk, etisk og teknisk (Mortveit 2010: s. 16). Man mente rett og slett at norsk film trengte en filmfaglig nivåheving i henhold til

internasjonale standarder, og i forhold til hva som ble undervist i ved filmskoler i andre filmnasjoner.

I Jone Mortveit sin masteroppgave om den norske filmskolen "Tilbake til verktøyet", har han viet et kapittel til DNF sin filmatiske ideologi, og jeg ønsker her å gjengi noen av betraktningene fra dette kapittelet. Som nevnt ovenfor var det et ønske om en nivåøkning av det filmfaglige håndverket i Norge da man startet DNF. Den umiddelbare problemstillingen som dukket opp i kjølvannet av dette ønsket, var hvorvidt det finnes en riktig måte å lage film på. Mortveit vektlegger i sin oppgave de stilistiske og narrative idealene ved filmskolen, og han mener at det hovedsakelig var film fra 1970- til 1990-tallet som utgjorde det mest sentrale referansegrunnlaget da man planla en statlig utdanningsinstitusjon. Kort fortalt var norsk film på 1970-tallet preget av tungt politisk meningsinnhold. Filmen var for mange regissører et middel for et større politisk prosjekt hvor innhold og budskap var det viktigste, og ikke måtte overskygges av stilistiske krumspring. Eksempler på dette finner man mot slutten av 1970-tallet da duoen Wam & Wennerød debuterte med *Lasse og Geir* (1976). Klassisk dramaturgi ble uglesett. Det fantes unntak fra denne politiske bølgen, eksempelvis gjennom filmserien om Olsenbanden, og *Flåklypa Grand Prix* (1975). Sistnevnte var også et eksempel på vellykket klassisk narrativ. Til tross for enkelte suksesser, endte 1970-tallet med det som omtales som "septembermordet" i 1980. Norske kritikeres oppgjør med norsk filmkultur og norsk film som hadde nådd et absolutt nullpunkt i forhold til både kunstnerisk og kommersiell suksess. Noe måtte gjøres for å vinne tilbake tilliten til både kritikere og publikum (Mortveit 2010: s. 32).

I 1985 kom *Orions belte*, og representerer startskuddet for en ny trend innen norsk film. Med denne filmen ble det mer fokus på definert sjangerfilm, ytre handling og karakterer. Selv om *Orions Belte* tydelig henter inspirasjon fra den paranoide thrillertradisjonen, argumenterer Mortveit for at slutten av filmen i mindre grad forholder seg til den klassiske tradisjonen. Til tross for dette kan man si at norsk film i kjølvannet av *Orions Belte* nærmet seg klassisk film dramaturgi. Andre eksempler er *Blücher* (1988) og *Dykket* (1989). På 1990-tallet fortsatte trenden med den klassiske dramaturgien, eksempelvis med filmer som *Ti kniver i hjertet* (1994) og *Kjærlighetens kjøtere* (1995). Til tross for denne utviklingen, var suksessene spredt og oppslutningen om norske filmer på kino utgjorde i 1997 kun 5,6 % av besøket (Iversen/Solum 2010: s. 322). Med bakgrunn i noen av momentene nevnt ovenfor, konkluder Mortveit med følgende:

”Kritikk av det tekniske og dramaturgiske nivået, i tillegg til et oppgjør med de norske regissørenes selvoppnevnte status som auteur dannet bakteppet for både planleggingen og oppstarten av DNF. Det er selvfølgelig ikke noe galt med verken modernisme eller politisk film, men den måten dette hadde manifestert seg på i Norge hadde ført til en total publikumssvikt.” (Mortveit 2010: s. 34)

Det ble med andre ord viktig å vinne publikum tilbake, og virkemidlene for å nå dette målet var å heve den filmfaglige kompetansen, samt at den klassiske dramaturgien ble basis for undervisningen på DNF. Sett i lys av min problemstilling, er denne utviklingen interessant i den forstand at det er en utvikling i retning av amerikansk dramaturgi og en økt markedstenkning som vi ofte forbinder med Hollywood. Hvorvidt denne amerikaniseringen av norsk film ikke bare retter seg mot Hollywoods strategier, men også benytter seg av strategier fra amerikansk independentfilm, skal jeg komme tilbake til senere. At kortfilmen *Tuba Atlantic* laget ved DNF ble nominert til Oscar i 2012, må uansett kunne tolkes som et tegn på at skolens filmatiske ideologi har hatt innflytelse på regissørstudentene, når Hallvar Witzø er i stand til å komme inn i varmen hos Hollywood gjennom sin Oscar-nominasjon.

### **3.3 Filmmeldinger og økonomiske støtteordninger**

De statlige støtteordningene kom i gang på 1950-tallet, og har i stor grad påvirket norsk spillefilmproduksjon. I 1950 gikk staten for første gang inn for å støtte filmer, og hadde da fokus på kunstnerisk kvalitet. Allerede i 1955 ble støtteordningen vinklet mer mot kommersiell suksess. Billettsalget på kinoene ble da måleenheten for suksess. Denne todelingen av støttesystemet resulterte i en todeling av norsk spillefilmproduksjon hvor man på den ene siden hadde kunstnerisk ambisiøse filmer, og på den annen side en komediekultur. Publikumsmessig kan man si at norsk film var inne i en gullalder på 1950-tallet.

I 1964 ble det statlige støttesystemet videreutviklet. Man beholdt billettstøtten fra 1955, men i tillegg ble Statens Filmproduksjonsutvalg opprettet, og de delte ut forhåndsstøtte til filmprosjekter basert på manus og budsjett. Denne forhåndsstøtten ble i praksis en statsgaranti for de produsentene som fikk gjennomslag for sine filmer. Kravet til egenkapital var så liten at de som produserte filmene nesten ikke trengte å bidra økonomisk, og hadde dermed ikke noen økonomisk risiko. Dette resulterte igjen i at filmprosjekter som fikk forhåndsstøtte ikke behøvde å tenke på publikumsappell, men kunne heller tenke på billettstøtten som en bonus. Denne støtteordningen hvor produsentene ikke behøvde å bekymre seg for antall solgte

billetter, må kunne sees som en av hovedårsakene til etableringen av den såkalte idéfilmen som var dominerende på 1970-tallet. Idéfilmen var samfunnsbevisst, sterkt politisk og tydelig belærende. Den var gjerne inspirert av kontinentale modernistiske strømninger, og hadde lite fokus på handling og fremdrift. Anja Breiens *Hustruer* (1975) blir gjerne sett på som en vellykket idéfilm, men tendensen var at denne typen filmer ikke var særlig publikumsvennlige. I sterk kontrast til idéfilmene, ble det laget en rekke komedier om Olsenbanden. Produksjonsselskapet Team-film baserte seg på billettstøtten framfor forhåndstøtten, og fokuserte dermed mest på den allerede vellykkede komedietradisjonen som hadde solgt godt med billetter de siste tiårene på norske kinoer.

Idéfilmen var på sett og vis motsetningen til den amerikanske handlingsfilmen. Dette hadde sammenheng med at norsk filmbransje i stor grad tilhørte venstresiden i politikken, og tok avstand fra den amerikanske kulturen. Problemet til idéfilmene var at de ikke nådde ut til et større publikum verken i Norge eller utlandet, og de kunne i liten grad smykke seg med gode kritikker og filmpriser. Resultatet ble ”septembermordet” høsten 1980, et oppgjør med Norsk film (Iversen og Solum 2010: s. 12-24).

Tiden var inne for forandring i norsk film, og i tillegg til bransjens eget oppgjør med ”septembermordet” i 1980, så er det to politiske hendelser som er med på å sette standarden for den retningen norsk film fikk utover på 1980-tallet. For det første ble det dannet ny regjering med Kåre Willock og de borgerlige partiene høsten 1981, og like før valget la Arbeiderparti-regjeringen frem stortingsmeldingen ”Filmen og samfunnet”. Filmmeldingen gav uttrykk for bekymring over at norsk film manglet publikumsappell og håndverksmessig ekspertise. Det ble økt fokus på egenandelen (10%), slik at produsentene også måtte bidra med kapital, og dermed øke sin egen risiko.

De borgerlige partiene åpnet for nye finansieringsmuligheter gjennom kommandittselskaper (K/S), og gjorde dermed mer attraktivt for private investorer å investere i film. Denne perioden blir gjerne referert til som Klondyke-perioden. Det ble investert i både norske og internasjonale filmproduksjoner, men film viste seg etter hvert å være et uforutsigbart investeringsobjekt.

Summen av disse endringene bidro imidlertid til en holdningsendring i norsk filmbransje, og filmen *Orions belte* (1985) blir regnet som den første filmen som ble finansiert med en blanding av statlig støtte og private investorer (K/S), samtidig som filmen ble en publikumssuksess. Med dette var fornyelsen et faktum i norsk film. Amerikansk sjangerfilm var et ideal, og dramaturgi ble et positivt ladet ord. Idéfilmen ble byttet ut med



handlingsfilmer (action), og publikum kjøpte igjen billetter til norske filmer. *Etter Rubicon* (1987), *Veiviseren* (1987) og *Dykket* (1989) er gode eksempler på denne endringen som fant sted i norsk film på 1980-tallet.

1990-tallet blir beskrevet som mer pregløst enn 1980-tallet. Tendensene fra 1980-tallet ble videreført, men det ble mer variasjon og mangfold i filmproduksjonene i dette tiåret.

Publikumsbesøket varierte mye fra år til år i denne perioden, og det var ofte enkeltfilmer som trakk opp salgstallene. Sett i lys av problemstillingen til denne oppgaven hvor jeg ønsker å se nærmere på den amerikanske independentfilmens innflytelse på norsk filmproduksjon de senere årene, er det spesielt to nyvinninger innen norsk film som er spennende i denne perioden. Blant suksessregissørene, var det flere som lyktes med små personlige filmer.

Kritikerne var spesielt begeistret for Unni Straume, Knut Erik Jensen og Bent Hamer.

Sistnevnte ble invitert til Cannes-festivalen med filmene *Eggs* (1995) og *Salmer fra kjøkkenet* (2003). I tillegg er det viktig å trekke frem filmene *Insomnia* (1997) og *Budbringeren* (1997)

som også ble vist under Cannes-festivalen. Mens en rekke norske sjangerfilmer hadde floppet i samme perioden, hadde disse to filmene suksess. Begge filmene forholder seg til

sjangerbegrepet, samtidig som de fornyer sjangeren. Eksempelvis var *Insomnia* tydelig

inspirert av film noir (den mørke filmen), samtidig som handlingen ble lagt til Nord-Norge – en location hvor det aldri blir ordentlig mørkt. Begge filmene har et snev av skitten realisme

blandet med en nyskapende bruk av kriminalsjangeren, og dannet grunnlaget for begrepet

”Norwave” som ble lansert av "Variety". Gunnar Iversen og Ove Solum skriver følgende i

boka *Den norske filmbølgen*:

”Ikke minst viste *Insomnia* og *Budbringeren* at det var viktig å skjele like mye til independentfilmen som til den store sjangerfilmen dersom man skulle bruke den amerikanske filmtradisjonen i fornyelsen av den norske filmen.” (Iversen og Solum 2010: s. 37)

På 1990-tallet kunne norske filmskapere søke om statlig støtte en rekke steder (Norsk Filminstitutt, Norsk Film A/S, Audiovisuelt produksjonsfond, samt regionale filmsentre), men da publikum sviktet, ble det på tide med en ny evaluering og justering av norsk film.

I 2001 kom en ny filmpolitikk. Først samlet man all statlig filmstøtte under det nyopprettede Norsk Filmfond. Støtteordningene ble todelt. På den ene siden videreførte man

konsulentordningen slik at man fremdeles kunne produsere smalere filmer. I tillegg innførte

man 50/50 ordningen som var ment å fremme kommersielle produksjoner med fokus på

publikumsvennlige filmer. Ordningen fungerte slik at når en filmskaper kunne finansiere 50%

av filmen, så støttet Norsk Filmfond automatisk de resterende 50% av budsjettet. Tanken var beslektet (ikke identisk) med 1980-tallets finansieringstankebane hvor filmskaperne selv måtte stille med kapital og risiko i forhold til sitt eget prosjekt.

I 2007 ble denne trenden videreført med Trond Giske som kulturminister. I en tid med mer optimisme omkring norsk film, kom Giske med en svært ambisiøs filmpolitikk gjennom "stortingsmelding nr. 22 – Veiviseren. For det norske filmløftet". Målet var å lage 25 langfilmer i året, hvorav fem skulle være dokumentarer. I tillegg var det et ønske om at norsk film skulle ha 25 % av billettsalget ved norske kinoer. Norsk film skulle også bli mer synlig i det internasjonale markedet og doble eksporten av norsk film innen 2010.

Virkemiddelapparatet for å nå målene innebar blant annet en todeling av støttesystemet. For det første ble Norsk Filmfond og Norsk Filminstitutt slått sammen til en organisasjon som ble hetende Norsk Filminstitutt. For det andre økte man midlene til de regionale filmsentrene. To filmtrender som har vært gjeldende etter endringene i 2001 og 2007, er lavbudsjettfilmer med *Mongoland* (2001) i spissen. I tillegg har det blitt produsert en hel bølge med norske skrekkfilmer i kjølvannet av *Villmark* (2003). (Iversen 2010: s. 294-307). Jeg ønsker i de påfølgende kapitlene å se nærmere på disse trendene, samt gjøre case-studier av konkrete filmer innen disse trendene for å se i hvilken grad man kan se spor av strategier vi kjenner fra amerikansk independentfilmer.

### **3.4 Konklusjon**

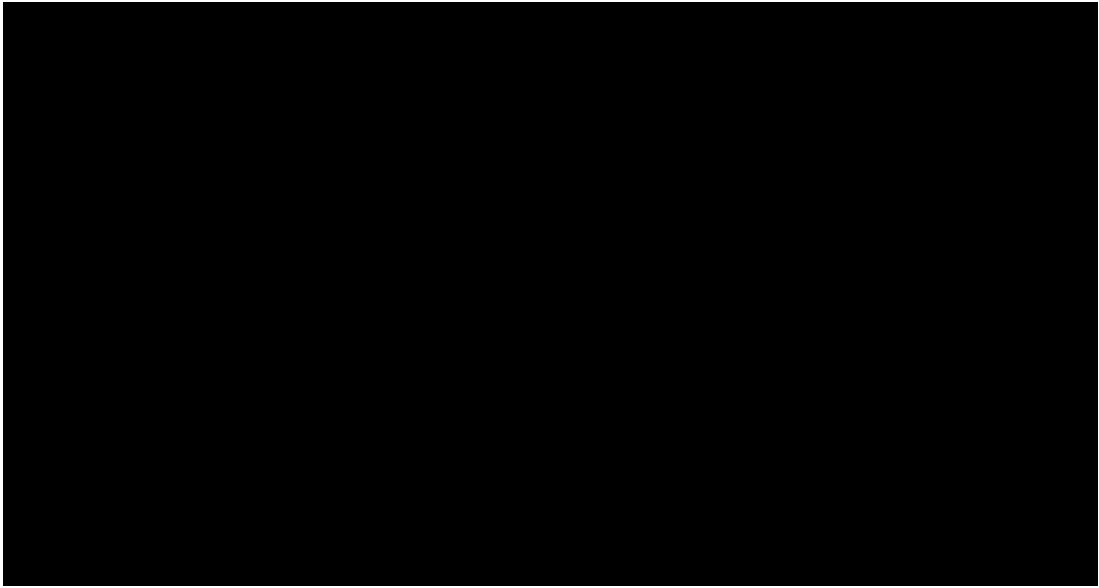
Da Den norske filmskolen (DNF) ble etablert i 1997, utgjorde billettsalget til norske filmer 5,6 % av det totale billettsalget. I 2011 var det over 2,8 millioner som så norske filmer, og dette blir dermed det beste kinoåret siden *Flåklypa Grand Prix* herjet norske kinoer i 1975. Norske filmer utgjorde 24,5 % av det totale billettsalget på norske kinoer (Film og kino årbok 2011: s. 9). Det må presiseres at besøkstallene til norske filmer har variert fra år til år, men den generelle tendensen er at besøket de senere år har stabilisert seg på et høyt nivå, noe som må tolkes som en tillitserklæring fra norske kinogjengere.

Det er vanskelig å måle effekten av DNF, men i kjølvannet av etableringen av DNF har det også vært en større satsning på norsk film fra politisk hold, ikke minst med Giske som kulturminister. I masteroppgaven til Jone Mortveit gjøres det et poeng ut av at elevene som er uteksaminert fra DNF i større grad er integrert i det norske filmmiljøet enn filmstudenter fra utlandet. Denne integreringen er en viktig del av utdannelsen, i tillegg til at elevene lærer å

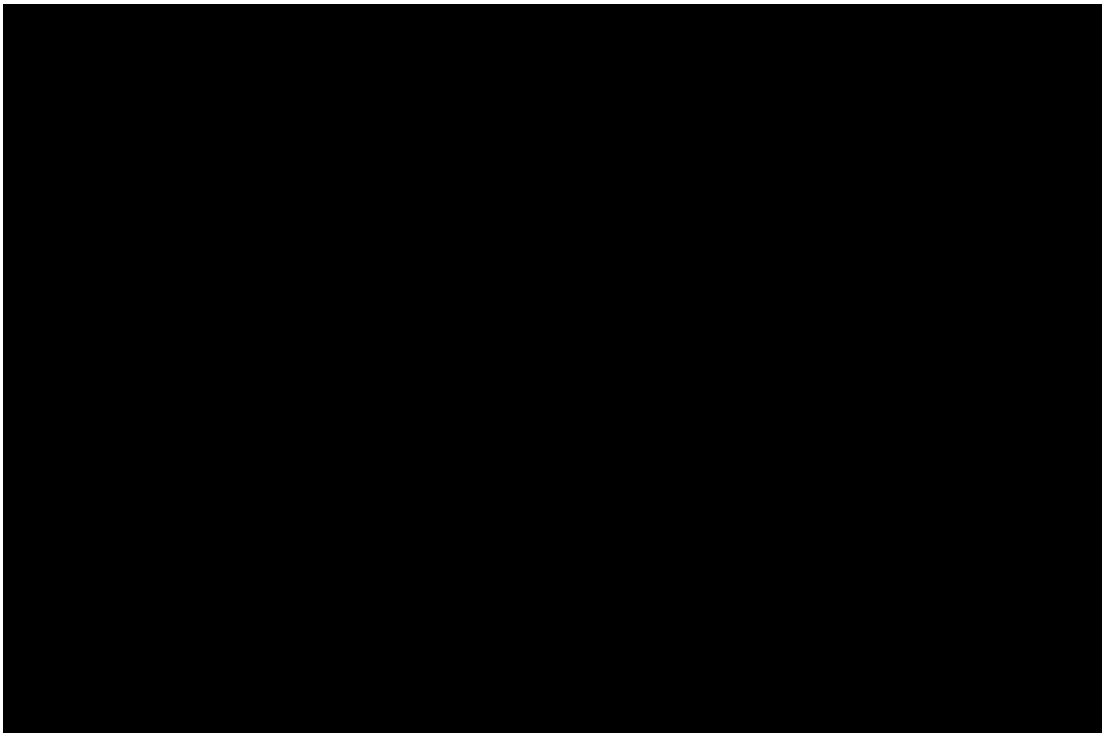
jobbe sammen på tvers av kompetansefelt som manus, regi og produsent. I oppgaven nevner også Mortveit en lang rekke elever som etter endt skolegang har fått fotfeste i forskjellige roller innen norsk filmbransje. Det vil ut fra disse opplysningene være naturlig å tenke at en del av idealene fra DNF faktisk har smittet over på filmbransjen i form av høyere filmfaglig kompetanse i alt fra det håndverksmessige til mer fokus på dramaturgi og sjangerbevissthet. Den norske filmbransjen har fått tilgang på en større andel fagfolk som kan gi filmene et profesjonelt nivå.

At Norsk Film A/S ble nedlagt i 2000, og støtteordningene ble samlet under Norsk Filminstitutt er et annet sentralt punkt. Norsk Film A/S har mottatt øremerkede midler siden oppstarten i 1973, og med denne omstruktureringen så trakk staten seg bort fra produsentrollen. Produsentenes rolle har med dette økt i norsk film. Eksempelvis må man eie et eget produksjonsselskap for å kunne søke om produksjonstilskudd til spillefilm hos NFI. Kombinert med 50/50 ordningen så betyr dette at produsentene må ta mer risiko enn hva som var vanlig tidligere. Sett i historisk perspektiv, er dette en videreføring av markedstenkningen som dominerte norsk film på 1980-tallet. Denne markedstankebanen ble ytterligere forsterket av Giske sitt mål om at norsk film skulle selge 25% av kinobillettene innen 2010, et mål norsk film er veldig nærme å nå i 2011 med 24,5% av billettsalget.

Det vil være for bombastisk å peke på ett enkelt element som har vært årsaken til den positive utviklingen i norsk film de siste årene. Jeg vil likevel påstå at vekselvirkningen mellom etableringen av DNF i 1997, politisk vilje til å øke bevilgningene til norske filmer, samt endring av støtteordningene har pekt i samme retning. Resultat er at norsk film har fått et godt rykte, og publikum er vunnet tilbake. Med stikkord som dramaturgi, sjangerbevissthet og økt fokus på produsentrollen, er det nærliggende å tenke at norsk film har nærmet seg tankebanen fra amerikansk film. Først og fremst tenker man på Hollywoods strategier, men som nevnt i boka *Den norske filmbølgen* ser man også tendenser til at den amerikanske independentfilmen har satt spor mot slutten av 1990-tallet med filmer som *Insomnia* og *Budbringeren*. Hvorvidt denne trenden er videreført ønsker jeg å se nærmere på i de neste kapitlene.



**Budbringeren (1997)**



**Mongoland (2001)**

## 4. *Død snø* og den norske horrorbølgen

Da Tommy Wirkola produserte *Død snø* i 2009, føyde den seg inn i en lang rekke skrekkfilmer som har blitt produsert i Norge de senere årene. Det første forsøket på å lage en skrekkfilm siden *De dødes tjern* (1958), kom med Trygve Allister Diesens *Mørkets øy* (1997). Men til tross for at filmen utgir seg for å være en skrekkfilm, og at regissøren har uttalt at det var hensikten å lage en skrekkfilm, skiller den seg mye fra horrorsjangeren og de senere norske produksjonene innen sjangeren. Pål Øyes *Villmark* (2003) er dermed blitt stående som det offisielle startskuddet for skrekkfilmbølgen som har truffet Norge på 2000-tallet (Gjerald 2009, s. 49-55). *Villmark* er en skildring av urbane mediefolk på tur ut i naturen, et sted de ikke føler seg hjemme. Naturen har tradisjonelt blitt beskrevet på en positiv måte i norske filmer, men med *Villmark* er dette snudd på hodet. Dette forholdet til naturen og bygdenorge som skremmende og dødelig, blir videreført i en stor del av de påfølgende norske horrorfilmene, eksempelvis i *Fritt vilt*-filmene og *Rovdyr* (2008) (Iversen 2010: s. 304). Tommy Gjerald har i masteroppgaven "Truende tradisjoner" skrevet om den norske horrorfilmen i perioden 1997-2009. Han mener den norske horrorfilmen har vært gjennom følgende tre faser i løpet av denne perioden:

1. Den første fasen kaller han for "Norges tidlige, eksperimentelle fase". Trusseltypene natur versus kultur og by mot utkantstrøk som blir etablert med *Mørkets øy*, blir videreført i nesten samtlige norske horrorfilmer i denne perioden. Gjerald mener imidlertid at filmen ikke innfridde publikums forventninger til sjangeren, og derfor feilet som horrorprosjekt. *Villmark* viderefører trusseltypene fra *Mørkets øy*, men er tydeligere inspirert av den amerikanske slasherfilmen, som er en undersjanger av horrorfilmen. Typiske trekk med denne typen filmer er blant annet sterkere og mer eksplisitte framstillinger av vold og brutal død.
2. Med *Fritt vilt*-filmene ble det i stor grad slutt på eksperimenteringen, og Gjerald beskriver denne fasen som "etablert fase". Horror-sjangeren etablerer seg på flere vis og tilliten blir større. Eksempelvis øker budsjettene og filmene møter godvilje hos NFI og mottar statsstøtte. Publikumstillene viser også at slasher er populært. Sjangermessig legger *Fritt vilt* (2006) seg mye tettere opp mot de tradisjonelle slasher-filmene enn hva filmene i den eksperimentelle fasen gjorde. Eksempler på kjente slasher-filmer er *The Texas Chain Saw Massacre* (1974) og *Halloween* (1978).
3. Den siste fasen kaller Gjerald kort og godt for "siste fase" siden dette er siste del av den perioden han har fått anledning til å studere, men ikke nødvendigvis siste fase i den norske horrorbølgen. *Rovdyr* (2008) og *Død snø* (2009) er de to filmene Gjerald eksemplifiserer

denne fasen med. Filmene er ganske forskjellige, men samtidig like i den forstand at det ikke dreier seg om en reformulering av sjangeren, men representerer samtidig et skille i den forstand at horrorsjangeren er så godt etablert at den kan lekes med. *Død snø* tar denne eksperimenteringen vesentlig lenger enn *Rovdyr*. Dette er en film som reflekterer over egne konvensjoner på en humoristisk måte. Alvoret er sidestilt med humor, og en postmoderne estetikk kommer til syne gjennom flere typiske kjennetegn, som parodi og intertekstualitet (Gjerald 2009, s. 96-97).

Sett i lys av forrige kapittel om Den Norske Filmskolens (DNF) fokus på klassisk dramaturgi og sjangerfilm, er det også på sin plass å påpeke at skrekkfilmbølgen vitner om en betydelig større sjangerkompetanse. I boka *Den norske filmbølgen* forklarer Gunnar Iversen og Ove Solum denne håndverksmessige kompetansehevingen med blant annet filmskolens oppstart i 1997. En annen årsak som blir nevnt er holdningene til sjangerfilm, og at skrekkfilmene kan sees på som rene sjangerøvelser. Denne vurderingen passer også godt overens med Gjerald sine betraktninger og inndeling i tre faser, hvor man da i siste fase er kommet til et punkt hvor man behersker sjangeren, og kan tillate seg å leke med sjangerkonvensjoner på en måte som publikum aksepterer. Resultatet er over ti rene horrorfilmer, pluss en rekke filmer som har inspirasjon fra skrekkfilmer. Eksempelvis den psykologiske thrilleren/grøsseren *Naboer* (2005) av Pål Sletaune.

#### **4.1 Kort historisk tilbakeblikk**

Siden horrorsjangeren ikke har noen tradisjoner i norsk filmproduksjon før *Mørkets øy* (1997), med unntak av *De dødes tjern* (1958), er det nærliggende å spørre seg hvor de siste års norske horrorfilmer henter sin inspirasjon fra. Svaret på dette er enkelt og greit den internasjonale filmindustrien, spesielt den amerikanske. Jeg ønsker ikke å gjennomgå hele utviklingen av horrorfilmhistorien i denne oppgaven, men heller fokusere på de tradisjonene som er mest relevant for min problemstilling knyttet til independentbegrepet.

Mest relevant med tanke på norske horrorfilmer og min problemstilling knyttet til hvordan amerikansk independentfilm har påvirket norske filmproduksjoner de senere år, er utviklingen som starter på 1960-tallet. På den tiden utviklet sjangeren seg til å bli synonymt med raske, kostnadseffektive produksjoner, som hadde ungdommen som sin største målgruppe. Trenden med ”explicit content”, som sex og vold starter her, og dette er for øvrig trender man ser den

dag i dag. En sentral person i denne perioden var Roger Corman, som blant annet filmatiserte adaptasjoner fra Edgar Allan Poe. Det kom enkelte storproduksjoner som *Psycho* (1960) av Hitchcock, men dette utgjorde ikke hovedtyngden av mengden horrorfilmer som ble produsert i denne perioden. Med tanke på Wirkolas *Død snø* (2009), må det også nevnes at undersjangeren zombiefilmen fikk sin første film i denne perioden med Romero sin *Night of the Living Dead* (1968).

Slashersjangeren har vært sentral for en rekke av de norske horrorfilmene. Denne undersjangeren av horror så dagens lys på 1970-tallet med filmer som *The Texas Chain saw Massacre* (1974) og *Halloween* (1978). Slasherfilmene ble så populære at denne undersjangeren ble dominerende langt inn på 1980-tallet.

På 1980- og 90-tallet kom enda en undersjanger av horrorfilmen, den selvrefleksive og parodiske splatterfilmen. Typisk for denne typen filmer var at de benyttet blod og vold som slap-stick. Eksempler fra denne type filmer er Peter Jacksons *Bad Taste* (1987) og *Brain Dead* (1992), og Sam Raimis *Evil Dead 1* (1981) og *Evil Dead 2* (1987). Wes Craven hadde også stor suksess med *Scream* (1996), en film som ikke er typisk splatter, men som er selvrefleksiv i forhold til horrorfilmer generelt, og spesielt slashersjangeren som Craven selv var kjent for med eksempelvis *A Nightmare on Elm Street* (1984).

Etter år 2000 er det to trender som er gjeldende, men ingen av disse har foreløpig vært spesielt toneangivende for norske horrorfilmer. Den første trenden har vært nyinnspillinger av asiatiske horrorfilmer som *The Ring* (2002), og gamle klassikere som for eksempel *The Texas Chain Saw Massacre* (2003) og *Dawn of the Dead* (2004). Selv om nyinnspillinger ikke har vært en trend innen norsk horror, er det verdt å merke seg at de amerikanske nyinnspillingene i mange tilfeller gjelder klassikere innen zombie- og slashersjangeren, som i høyeste grad har vært representert i norsk horrorfilm. Det er for øvrig interessant å merke seg at mange av de amerikanske filmene som er blitt laget på ny var opprinnelig independentproduksjoner, eksempelvis *Texas Chain Saw Massacre* (1974).

Den siste internasjonale trenden som blir nevnt hos Gjerald kalles torture porn, og startet med filmen *Saw* (2004), og kjennetegnes med samme fokus på vold og sex som tidligere, men har en mye høyere grad av brutalitet og tortur. Heller ikke denne undersjangeren av horrorfilmen har vært synlig i de norske produksjonene så langt.

I masteroppgaven til Tommy Gjerald er det først og fremst 3 av de nevnte undersjangrene av horror som har preget den norske horrorbølgen de senere årene. Den mest dominerende undersjangeren har vært slasherfilmen. Gjerald mener at han kan spore denne sjangeren i alle

de tre fasene som han mener norsk horror har gjennomgått, i alt fra *Villmark*, via *Fritt vilt* og i siste fase *Rovdyr*. I forhold til *Død snø*, er det zombiefilmer og først og fremst splatterfilmer som har vært inspirasjonskilder.

#### **4.2 Handlingsreferat – *Død snø***

*Død snø* (2009) er fortellingen om 8 medisinstudenter som reiser på påsketur i den norske fjellheimen, nærmere bestemt Nord-Norge, i fjellene rundt Øksfjord. Medisinstudentene hygger seg på hytta med alkohol, musikk og leker. Den gode stemningen får en bråstopp når de får besøk av en fjellvandrers (Bjørn Sundkvist). Han forteller studentene litt lokalhistorie fra andre verdenskrig, om hvordan nazistene som holdt til i området plaget og ranet lokalbefolkningen helt til nazistene selv ble jaget til fjells hvor de antagelig frøs ihjel. Etter dette mener fjellvandreren at det er en ondskap som hersker i fjellene hvor studentene befinner seg. Etter at vandreren forlater hytta, får vi se at han senere på kvelden blir drept i telte sitt av noen menn ikledd noe som minner om naziuniformer fra andre verdenskrig. Studentene kommer senere over en eske som ligger gjemt i en luke i gulvet. Esken inneholder mynter og smykker, og studentene kobler funnet til vandrers historie. Etter dette blir studentene angrepet av nazizombier, og fra nå handler det om å overleve. Hannah og Liv forsøker å komme seg til bilene slik at de kan hente hjelp, men de blir innhentet av zombiene og drept. Vegar har forlatt hytta på snøscooter for å lete etter kjæresten Sara som er savnet. Martin og Roy blir igjen på hytta for å slåss mot zombiene med at de kan finne av våpen (hagle, motorsag, hammer, sigd osv.). Til slutt blir overmakten for stor, og de forsøker å rømme. Roy blir drept i forsøket. Når zombiene tømmer lommene til Roy for verdier, forstår Martin at zombiene er på jakt etter skatten som studentene fant tidligere på kvelden. Han klarer å løpe opp til ruinene av hytta, og under kjellerlemmen finner han igjen esken med verdisaker. Når han overleverer dette til sjef-zombien, oberst Herzog, får han gå. I filmens siste scene ser vi Martin som eneste overlevende, sette seg inn i bilen. Men før han får startet motoren, faller en mynt fra skatten ned på gulvet. I filmens siste sekund ser vi Herzog dukke opp ved siden av bilen, og slår inn vinduet.



### 4.3 Mottagelsen

I motsetning til kunstneriske og mer personlige independentstrategier, benytter *Død snø* en exploitationstrategi hvor lave budsjett og høy publikumsappell har vært viktig. Skrekk og sex har vært to tradisjonelle fokusområder innen exploitationfilmen, og tenåringspublikummet har vært hovedmålgruppen for denne typen filmer, en målgruppe som tradisjonelt også har vært viktig for kinoene. I motsetning til kunstneriske og personlige filmuttrykk, er exploitationstrategien i liten grad avhengig av gode anmeldelser eller internasjonale priser for å trekke publikum til kinoene. For å konkretisere dette, vil jeg her se nærmere på hvordan mottagelsen var da *Død snø* hadde premiere.

Da *Død snø* hadde norsk kinopremiere 9. januar 2009, var det blandet mottagelse fra anmelderne i de største riks- og regionsavisene. Av de anmelderne jeg har sett på, mottok filmen alt fra terningkast 3 til terningkast 5. Eksempelvis ga Bergens tidene 5, VG 3, Dagsavisen 4, Stavanger Aftenblad 4, Dagbladet 3, Aftenposten 4 og Adresseavisen 3. Kritikken må ut fra dette kunne karakteriseres som lunken. Kun en 5er og ingen 6ere på topp, og ingen 1ere eller 2ere på bunn. Altså har de fleste anmelderne samlet seg om karakterene 3 og 4. Ser man litt nærmere på hva som blir skrevet om filmen, er anmelderne delte i sine meninger. Terje Eidsvåg i Adresseavisen skriver følgende: ”Den har flere herlige scener og Tommy Wirkola tar et klart steg fram som filmskaper. Den første norske zombie-nazi-grøsseren er ganske underholdende, om ujevn”<sup>1</sup>. Eirik Alver skriver følgende i Dagbladet: ”Finmarkingen har utvilsomt talent og jeg må innrømme at jeg har sans for folk som krummer halsen og går på. Har man lyst å lage en film som dette, så gjør man det, samma pokker. Men jeg skulle ønske ambisjonsnivået var høyere”<sup>2</sup>. Lars Holger Ursin i Bergens Tidene skriver: ”Som sjangerfilm fungerer ”Død snø” overraskende bra, mye fordi den ikke tar seg selv spesielt høytidelig. Som følge av dette er den også proppfull av filmreferanser - det kan kanskje bli i meste laget for enkelte, men det bidrar også til den deilig selvnedlatende tonen i filmen. Utover det gir den ikke mye. Setter du pris på en aften med zombie- og splatterhygge, er det selvsagt fullstendig likegyldig”<sup>3</sup>.

NFI har i sin årsrapport for 2009 laget en oversikt over hvilke terningkast de norske kritikerne har gitt samtlige norske filmer dette året. Panelet favner 12 dagsaviser, alle enten

- 
1. <http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article1222897.ece>
  2. <http://www.dagbladet.no/kultur/2009/01/08/561080.html>
  3. <http://www.bt.no/bergenpuls/film/article687159.ece>

riksdekkende eller store regionaviser, samt en nettavis, en riksdekkende radiokanal og et filmtidsskrift. *Død snø* fikk i denne oversikten et snitt på i underkant av terningkast 4 (3,8), noe som utgjør gjennomsnittskarakteren for de norske filmene dette året (NFI årsrapport 2009, s. 45).

Ser man på besøkstallene til *Død snø* på norske kinoer, er dette over snittet. I følge NFI sin årsrapport for 2009 var det 137 223 solgte billetter til filmen. Av totalt 23 norske langfilmpremierer som står registrert hos NFI, er det kun 3 filmer som hadde bedre besøk enn *Død snø*. De tre filmene var *Olsenbanden jr. og det sorte gullet* (189 054), *Knerten* (355 771), *Julenatt i Blåfjell* (343 746). Alle de tre filmene er barnefilmer, og *Død snø* var dermed den best besøkte norske filmen ment for et voksent publikum dette kinoåret. Det er også verdt å merke seg at norskandelen på norske kinoer dette året utgjorde 20,6% av det totale besøket, og gjennomsnittsbesøket på norske filmer dette året var 98.005 solgte billetter. Altså var *Død snø* den best besøkte norskproduserte voksenfilmen i et kinoår som må kunne beskrives som over gjennomsnittlig bra for norske filmer, dette til tross for lunkne kritikker.

I tillegg til den norske publikumssuksessen, fikk *Død snø* mye oppmerksomhet i utlandet, spesielt i festivalsammenheng. Eksempelvis ble filmen vist på den berømte independentfestivalen Sundance, og vant publikumsprisen på Toronto After Dark Film Festival i 2009. NFI beskriver 2009 på følgende måte:

”2009 var året da norske sjangerfilmer slo gjennom internasjonalt. *Død snø* starta festivalåret med deltaking i Sundance Film Festival, *Rovdyr* og *Fritt vilt* I og II ble tatt ut til fleire større festivalar. Av andre høgdepunkt kan vi trekke frem at norsk film for første gang fikk ære av ein gallavisning i Toronto med filmen *Max Manus*. Filmskaparen Michael Moore kasta også sine øgne på Noreg, og pekte ut *deUsynlige* som ein av dei beste filmene han hadde sett. I tillegg vant *Kautokeino-opprøret* og *Lønsj* publikumsprisen, respektive hovudprisen, ved Festival du cinema Nordique i Rouen .” (NFI årsrapport 2009, s. 66)

På imdb.com står filmen oppført med en user rating på 6,4 i skrivende stund (17.08.12). Ut fra min erfaring med imdb, tilsvarer dette omtrent en 4 på terningen, og er dermed relativt likt rangert som hos de norske kritikerne. Denne kritikermottagelsen blir ytterligere bekreftet i "The Rolling Stone" hvor *Død snø* mottar 3,5 av 5 mulige stjerner, og anmelderen Peter Travers blant annet skriver følgende: ”I suspect director Tommy Wirkola has been feeding on Sam Raimi's *The Evil Dead* for years now. You won't mind much. The blood looks crazy

creepy in the snow.” (Rolling Stone, 18.06.09)

Den beste tilbakemeldingen for regissør Tommy Wirkola etter sine tre norske filmer (*Kill Buljo: The Movie* (2007), *Død snø* (2009) og *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* (2010)), er at han har blitt oppdaget av Hollywood (Paramount) hvor han nylig hadde kinopremiere med sin første amerikanske film, *Hansel and Gretel: Witch Hunters* (2013), med et budsjett på 60 millioner dollar, eller ca. 344 millioner kroner. Ingen norske regissører har noensinne laget film med et høyere budsjett (VG, 17.02.11). Koblingen mellom independentsektoren, Sundance-festivalen og Hollywood er kjent fra amerikanske forhold. En lang rekke regissører opererer i dette landskapet, eksempelvis Quentin Tarantino og Steven Soderbergh, og det er artig å observere at en regissør som Wirkola med tydelige forblende som blant andre Tarantino (*Kill Buljo*), også blir presentert på Sundance før han tar steget inn i Hollywood.

#### **4.4 *Død snø* – en norsk independent?**

##### **Industri**

For å kunne diskutere hvordan *Død snø* kan betegnes som en uavhengig produksjon, vil det være hensiktsmessig å repetere noen av definisjonene av begrepet independent som ble diskutert innledningsvis i denne oppgaven. To sentrale definisjoner er som følger:

”...defines an independent film as any motion picture financed and produced completely autonomous of all studios, regardless of size. (A studio is a company that both produces and distributes movies.)” (Merritt 2000: s. XII)

Thompson/Bordwell forholder seg også til en lignende definisjon i boka *Film History: an introduction*:

”An independent firm, by definition, is not vertically integrated; it is not owned by a distribution company and does not itself own a distribution company” (Thompson/Bordwell 2010: s. 309).

Merritt fokuserer på at uavhengige filmer ikke er produsert og finansiert av et studio, og Thompson/Bordwell presiserer dette ytterligere med begrepet vertikal integrasjon. Altså skal en uavhengig filmproduksjon ikke være laget av et selskap som både produserer og distribuerer filmen, eller for den saks skyld kontrollerer visningsarenaene/kinoene. I

amerikansk sammenheng ble dette begrenset i 1948 da en høyesterettsdom slo fast at den vertikale økonomiske organiseringen av denne typen var et brudd på amerikansk antitrustlovgivningen, og selskapene ble tvunget til å skille ut visningsleddet (kinoene). Denne praksisen kom imidlertid tilbake når Reagan ble president i 1980.

Skal man ta en parallell til norsk filmproduksjon, kan man si at offentlige finansiering har vært dominerende. Som nevnt i forrige kapittel har den offentlige finansieringen til tider dekket hele filmbudsjettet, men i dag er det i større grad lagt opp til egenkapital. Ser man på begrepet vertikal integrasjon i norsk sammenheng, er det tydelig at det offentlige har vært involvert i alt fra produksjon til visning. Norsk Film A/S har vært et offentlig produksjonsselskap fra 1932-2001, og vært involvert i en rekke norske filmproduksjoner i denne perioden. Ser man på oversikten i boka *Det store tivoli* er det imidlertid verdt å merke seg at Norsk Film A/S på ingen måte har hatt monopol i forhold til norske filmproduksjoner (Evensmo 1967: s. 367-374). Nå legges det opp til at filmprosjekter som skal motta støtte må ha egen produsent og et produksjonsselskap. Altså er det offentlige vannet ut til fordel for private krefter når det gjelder involvering i norsk filmproduksjon.

Når det gjelder distribusjonsleddet, ble Kommunenes filmcentral A/S nedlagt i 2002. I følge seniorkonsulent Nils Klevjer Aas ved NFI, har Kommunenes filmcentral A/S ikke hatt monopol på en måte som kan sammenlignes med amerikanske forhold, og i perioden fra 80-tallet og frem til nedleggelsen var Kommunenes filmcentral A/S ikke noen sentral aktør. I den grad Kommunenes filmcentral A/S har vært en dominerende distributør, har det ikke vært særlig lukrativt sett med økonomiske øyne, i følge Klevjer Aas (telefonintervju med Nils Klevjer Aas, 24.10.12).

Når det kommer til visningsleddet, har det siden 1913 vært slik at det er kommunene som bestemmer hvem som skal ha kinokonsesjon i sin kommune, noe som har medført at kinoene i Norge for det meste har vært kommunalt eid. I følge en oversikt presentert av medienorge, var det i 1991 276 kommunale og 152 private kinosaler i Norge. Til sammenligning var det i 2001 283 kommunale og 110 private kinosaler, og i 2011 var det 330 kommunale og 92 private kinosaler i Norge. Denne trenden ser imidlertid ut til å endre seg. Eksempelvis har Oslo kommune solgt Oslo kino til danske Egmont<sup>4</sup>, og det politiske flertallet i Kristiansand har bestemt en tilsvarende utvikling for Kristiansand kino (NRK Sørlandet, 28.11.12).

Til tross for at det offentlige i norsk sammenheng har vært involvert i flere ledd innen norsk filmproduksjon, finansiering, distribusjon og visning, er det vanskelig å trekke parallellen til

---

<sup>4</sup> <http://e24.no/media/egmont-kjoeper-oslo-kino-for-600-mill/20353794>

Hollywoods vertikale integrasjon. Spesielt når jeg i denne oppgaven har hovedfokus på norsk film etter år 2000, er det vanskelig å kunne benytte begrepet vertikal integrasjon om det offentliges involvering i norske filmproduksjoner de siste 12 årene.

For ordens skyld vil jeg presisere at begrepet offentlig i denne sammenhengen innbefatter både stat og kommune. Denne nyanseringen er viktig i og med at stat og kommune er to forskjellige institusjoner som har forskjellige arbeidsoppgaver også i forhold til film, eksempelvis er kinoene for det meste kommunale, mens pengestøtten fra NFI er statlig. I denne sammenhengen mener jeg at stat og kommune er to instanser som dypest sett representerer samme "selskap" og interesser, og som begge har samme eier gjennom det norske folk.

Hvordan skal vi så forstå independentbegrepet i norsk sammenheng? Da *Død snø* ble laget i 2009, var ordningene med statlig distribusjon og produksjon avvirket, og den offentlige innblandingene redusert til finansiering og visningsarenaer. Visningsarenaene velger jeg jeg å se bort fra, da det praktisk talt er umulig å lansere en kinofilm i Norge uten at den blir vist på en kommunal kino. Hvis man derimot ser på oversikten over antall kinofilmer som mottar forhåndsstøtte (produksjonsstøtte) fra NFI, så viser det seg at de aller fleste spillefilmer fremdeles mottar støtte fra NFI sine konsulenter. I NFI sin oversikt over nøkkeltall for 2009, kan norske langfilmer motta følgende støtte fra filminstituttet:

1. Utviklingsstøtte
2. Produksjonsstøtte
3. Lanseringsstøtte
4. Annen offentlig støtte
5. Billettstøtte (NFI nøkkeltall 1994-2011, se vedlegg)

Billettstøtten er basert på antall solgte billetter på norske kinoer, og utbetales dermed med bakgrunn i kommersiell suksess og ikke med bakgrunn i konsulenter sine vurderinger. Av de resterende støtteordningene, er det Produksjonsstøtten som utgjør de mest betydelige støttebeløpene i forhold til langfilmenes totalbudsjett. I tillegg er det slik at praktisk talt ingen norske langfilmer er blitt produsert uten å motta noen form for offentlig støtte. Jeg velger derfor å se på produksjonsstøtten når jeg nå vil vurdere antall filmer som er finansiert uavhengig av det offentlige. Av totalt 22 langfilmer, ble 5 av filmene laget uten produksjonsstøtte i 2009. *Død snø* var en av disse filmene, men takket være stor kommersiell suksess mottok filmen billettstøtte på 5 713 284 kroner. Ser man på gjennomsnittlig

produksjonsbudsjett for norske filmer i 2009, var dette beløpet på 16 060 747 kr. *Død snø* hadde i utgangspunktet et budsjett på 5 315 000 kr (før billettstøtten) hvorav det meste står kategorisert som egenkapital. Med noen forbehold vil jeg med bakgrunn i de nevnte tall kunne kategorisere *Død snø* som en økonomisk uavhengig film, og i forhold til budsjettene til andre norske filmer fra 2009, må *Død snø* kunne kategoriseres som en lavbudsjettproduksjon. Kombinasjonen av økonomisk uavhengig av det etablerte, og lavt budsjett passer godt i forhold til noen av kriteriene som blir nevnt i forhold til den amerikanske independentfilmen. Definisjonene som begrenser independentfilmer til produksjonsselskaper som ikke inngår i vertikal integrasjon, blir irrelevant sett i forhold til norske forhold. Dette gjelder ikke bare *Død snø*, men norske filmproduksjoner generelt i perioden fra år 2000 til i dag.

Ser man på den norske horrorbølgen generelt, er det økonomiske bildet noe annerledes. Horror-sjangeren har fra 1950-tallet og frem til i dag blitt forbundet med lave budsjett. Eksempelvis ble *The Texas Chain Saw Massacre* produsert for 83.000 dollar i 1974 og *Halloween* ble produsert for 320.000 dollar i 1978. Til sammenligning kostet Polanskis *Chinatown* 6 000 000 dollar i 1974. ([www.imdb.com](http://www.imdb.com))

De norske horrorfilmene har som nevnt en tydelig kobling mot den amerikanske tradisjonen, spesielt slasherfilmene. Tommy Gjerald har i sin masteroppgave foretatt en økonomisk analyse for å se om de norske horrorfilmene også følger den amerikanske horror-tradisjonen med lave budsjett. Jeg ønsker kun å gjengi konklusjonene fra Gjerald sin oppgave, hvor han påpeker at de norske filmene generelt sett ikke kan karakteriseres som lavbudsjett sammenlignet med internasjonale horror-produksjoner. Gjerald konkluderer med følgende:

”De norske fremstår i lys av dette, som et produkt med budsjetter og støttemidler på lik linje med andre norske filmproduksjoner, men har latt seg inspirere sterkt av den internasjonale horrorsjangeren i en av sine aller billigste inkarnasjoner. Norsk horror blir altså det beste fra begge verdener-produksjoner, med filmer som utnytter en tradisjonell og velkjent horrorestetikk, men ikke begrenset av et lavt budsjett”. (Gjerald 2010, s. 109)

Gjerald konkluderer med at den norske horrorbølgen ikke er preget av lavbudsjettfilmer hverken i norsk sammenheng, eller sett i forhold til budsjettene til amerikanske horrorfilmer. Når det i tillegg er problematisk å benytte begrepet vertikal integrasjon i forhold til norske filmproduksjoner etter år 2000, vil jeg konkludere med at det er vanskelig å se at norske filmproduksjoner de senere årene kan defineres som independentfilmer ut fra et økonomisk

perspektiv, samtidig som inspirasjonskilden til den norske horrorbølgen er hentet fra amerikanske independentfilmer og lavbudsjettsproduksjoner.

### **Dramaturgi, form og sjanger**

Gjerald konkluderer med at slasherfilmen har vært en tydelig inspirasjonskilde i alle de tre fasene han mener den norske horrorbølgen har vært gjennom de senere årene. Unntaket er *Død snø*, som blant annet skiller seg ut med utstrakt bruk av humor, parodi og satire og selvrefleksivitet inn i sin fortsatt grunnleggende horrorfortelling.

”*Død snø* innehar likheter med en helt annen undersjanger av horror, splatter, hvor blod og gørr i store mengder benyttes som et eget virkemiddel for affektskapelse enten det er i humor eller horrorøyemed. *Braindead* (Jackson, 1992) og *Evil Dead II* (Raimi, 1987) eksemplifiserer begge titler hvor overdreven bruk av blod resulterer i en vellykket symbiose av horror og komikk.” (Gjerald 2010, s. 91-92)

Typisk for splatterfilmene er blant annet ekstremt brutale og overdrevne voldsscener som blir oppfattet humoristisk da de er veldig urealistiske. Det hele kan minne om slapstickunderholdning. Innslaget av zombier og det overnaturlige som antagonister, kjenner man også igjen fra de to nevnte splatterfilmene. I tillegg til at *Død snø* kan knyttes til splattersjangeren, innehar også filmen intertekstualitet og selvrefleksivitet i forholdt til splattersjangeren, og spesielt tydelig i retning av Sam Raimis *Evil Dead II* (1987). Eksempelvis handler begge filmene om noen studenter på hyttetur. Studentene i begge filmene tilegner seg kunnskap som senere blir sentralt (skatteboks – bok). Når Martin og Roy finner frem våpen/verktøy i redskapsboden, er klipperytmen i de to filmene påfallende lik. Scenen hvor Martin sager av seg armen med motorsag er hentet direkte fra *Evil Dead II* sin mest ikoniske scene. Slik fortsetter referansene til både *Evil Dead II* og en lang rekke andre filmer.

Om man ser den norske horrorbølgen opp mot Bordwells inndeling i 4 typer independent film, er det spesielt Retro-Hollywood Independents og DIY indies som peker seg ut som relevante kategorier. Retro-Hollywood Independents er kort fortalt når Hollywoodselskapene fokuserer på enkelte strategier, åpner det opp for at independentselskaper kan benytte de gamle strategiene som Hollywood har nedprioritert i perioder (Thompson/Bordwell 2010: s. 690-691). Et godt eksempel på dette er lavbudsjett horrorfilmer som *The Evil Dead* (1981),

*Nightmare on Elm Street* (1984) og *Scream* (1996). Som jeg har argumentert for tidligere, er dette filmer som representerer undersjangerne slasher- og splatter, som i stor grad har vært representert i den norske horrorbølgen.

DIY Indies er den av trendene som Thompson/Bordwell beskriver som ”committed to grit and grunge”, ”cheap look”, ”amateurish style” og ”the cinematic equivalents of garage-band CDs” (Thompson/Bordwell 2010: s. 691-692). Eksempel på en slik produksjon innen horror er *The Blair Witch Project* (1999). Denne filmen kan sees som inspirasjon til norske produksjoner som *Villmark* (2003), *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* (2010) og *Trolljegeren* (2010), men passer ikke like bra til *Død snø*.

Hvis man ser på independentbegrepet i forhold til dramaturgi, form og sjanger, var det hovedsakelig definisjonene til Geoff King og Geoff Andrew som jeg benyttet i kapitlet som omhandlet dette. Geoff Andrews definisjon så ut som følger:

”Each, therefore, with the arguable exception of Soderbergh, may be regarded as an auteur, with his own thematic and stylistic trademarks. At the same time, however, in one way or another they all share a basic disinclination towards toeing the mainstream line.” (Andrew 1998: s. 37-38)

Andrew vektlegger altså auteur-begrepet i forhold til independentfilmer. Han mener at regissørens personlige uttrykk står sentralt, og samtidig påpeker han at filmene innen independent-kategorien forholder seg til mainstream-filmer. Sett i lys av norske forhold, vil jeg påstå at horrorsjangeren i utgangspunktet er en sterkt regelbundet sjanger. Ser man på slashersjangeren som har vært dominerende, så påpeker Gjerald i sin oppgave at det nettopp er evnen til å innfri de sjangermessige forventningene som står sentralt. *Mørkets øy* klarte ikke å innfri publikums forventninger, og dette var i følge Gjerald en av hovedårsakene til at denne filmen mislyktes både kommersielt og kunstnerisk. Filmer som *Fritt vilt* forholdt seg mye tettere til slasherfilmens sjangerkonvensjoner, og dette var ifølge Gjerald en av hovedårsakene til disse filmenes enorme suksess. Slasherfilmens strenge krav til konvensjoner, har gjort denne sjangeren til en favoritt blant norske regidebutanter. I følge Gjerald var samtlige horrorfilmer i den norske horrorbølgen regissert av debutanter, med unntak av *Død snø*. Sett i lys av filmskolens fokus på sjangerfilm, og filmmeldingenes mål om 25% av det norske kinomarkedet, er det kanskje ingen unaturlig utvikling at en bølge av slasherfilmer kommer i kjølvannet. Horrorsjangeren har gjennom flere tiår bevist at den har publikumstekke, krever forholdsvis lave budsjett, og er sterkt regelbundet. I forholdt til



Andrew si definisjon av independentfilm vil jeg imidlertid mene at en horrorfilm ikke passer spesielt godt inn under auteurbegrepet da det er få filmsjangere som spiller på publikums forventninger i så stor grad som nettopp horrorsjangeren, og dermed kan oppleves som samlebandsproduksjoner i større grad enn personlige visjoner som man ofte forbinder med auteurbegrepet. Samtidig er det viktig å presisere at det gjennom horrorfilmhistorien er en rekke regissører som har utmerket seg, og filmer som er blitt stående som klassikere, eksempelvis John Carpenters *Halloween* og Sam Raimis *Evil Dead*-filmer. I forhold til slasherdelen av den norske horrorbølgen, vil jeg mene at auteurbegrepet ikke passer. Som Gjerald påpeker i sin oppgave er disse filmene i all hovedsak sjangerøvelser for regidebutanter, og den eneste filmen som brøt ordentlig med sjangerkonvensjonene, *Mørkets øy*, ble både en kommersiell og kunstnerisk flopp. *Død snø* er altså unntaket i denne sammenheng. Ikke bare er dette den eneste norske horrorfilmen som er produsert uten produksjonsstøtte fra 1997 og til nå, *Død snø* er ikke regissert av en debutant, og den mest åpenbare inspirasjonskilden er ikke slasherfilm, men splatterfilmen *Evil Dead 2*. Som påpekt i analysen over, er *Død snø* ingen kopi slik mange av de nevnte slasherfilmene kan oppfattes som, men i mye større grad et selvstendig verk som har referanser som kan oppfattes av kjennere. Dette aspektet ved *Død snø* kan kobles mot Pierre Bourdieus begrep ”kulturell kapital”, og skille mellom ”de som vet, og de som ikke vet”. Det spilles altså ikke på publikums forventninger, men det stilles forventninger til publikum for at de skal kunne forstå mange av de humoristiske poengene. Denne vesentlige forskjellen gjør at *Død snø* passer inn under begrepet postmoderne, og i likhet med mange av filmene til Tarantino, er det en lek mellom filmskaper og publikum. Går man inn på diskusjonsfora på nett eller leser anmeldelser, vil man finne mange av referansene oppgitt. Noen nettsteder fremstår som rene konkurranser i hvem som klarer å finne flest referanser. Dette er et reaksjonsmønster man også finner hos en rekke Tarantino-filmer. I motsetning til slasherfilmene, er det altså ikke snakk om å kopiere sjangerkonvensjoner, men videreutvikle og referere på en måte som skaper skille mellom "de publikummerne som vet, og de som ikke vet". Intertekstualiteten som deler publikum er med andre ord et eksempel på nisjetenkning slik Geoff King beskriver i boka *indiewood, USA*, og Tarantino er den fremste eksponenten for dette i amerikansk indiewood sammenheng. Wirkola benytter helt tydelig samme strategi i filmen *Død snø*, og i tillegg til å være en horrorfilm, deles publikum mellom dem som forstår intertekstualiteten og de som ikke gjøre det.

Sett i lys av Andrew sitt fokus på independentregissører som auteurs som forholder seg til

mainstream på en ny måte, vil jeg mene at den norske horrorbølgen passer dårlig inn. De norske slasherfilmene har i all hovedsak kopiert sine forbilder, og i liten grad fornyet sjangerbegrepet.

Ser man på Geoff King sin definisjon, er han på mange måter enig med Andrew sin kobling mot auteurteori og mainstream-filmer, samtidig som han nyanserer mer mellom dramaturgi, form og sjanger. King ser på independent som et relativt begrep framfor absolutt begrep, og skriver følgende:

”One of the key identifying features of many American independent films is the extent to which they depart from the familiar conventions of the classical Hollywood variety”. (Geoff King 2005: s. 59)

Hollywood blir i denne sammenheng sett på som et referansepunkt, som indiefilmene utvikler seg fra. Et godt eksempel på dette er den manglende framdrift man ser i filmer fra blant annet Jim Jarmusch som står i tydelig kontrast til mange Hollywoodfilmers ideal om framdrift. En annen strategi kan være å fortelle filmen baklengs, som for eksempel i filmen *Memento*. King påpeker at dette kan gi et inntrykk av at filmene er mer bevisst i sin form enn hva som er tilfelle med filmer som i større grad følger en formel. I tillegg til disse dramaturgiske grepene, er det også vanlig at independentfilmer er formmessig mer kreative, noe som blant annet skyldes lavere budsjett. King trekker frem plank-cam i *Evil Dead*-filmene som et eksempel på dette. Ellers er dokumentarstil antagelig den mest kjente formmessige uttrykket som knyttes mot independentfilmer i alt fra John Cassavetes *Shadows* (1959) til *Blair Witch Project* (1999). Effekter som dette kan igjen være med på å komplisere sjangerbegrepet, eksempelvis gjennom å kombinere dokumentarstil med horrorfilm (*Blair Witch Project*) eller gangster-film med off-beat (*Ghost Dog*). King mener også at slike strategier ikke gjør independentfilmer til kunstfilm, men velger å plassere independentfilmene mellom kunstfilm og mainstreamfilm. Et siste eksempel, er exploitation strategier som er økonomisk motivert, og det er denne strategien man normalt forbinder med horrorfilm. Sett i lys av utviklingen av de norske finansieringsordningene, hvor filmskaperene i stadig større grad må ordne finansiering i tillegg til støtte fra NFI, og dermed kjører økonomisk risiko, er det naturlig å se til slike strategier. Exploitationstrategier og da spesielt horror har tidligere vist å ha en kommersiell appell, og dette har dermed vært en av strategiene fra independentsektoren som Hollywood med jevne mellomrom har adoptert. Det er derfor naturlig at norske regidebutanter som må kjøre egen økonomisk risiko velger denne utprøvde strategien når de skal lage sjangerfilm på

relativt begrensede budsjett. Dette gjelder de norske slasher-filmene som i stor grad har kopiert en eksisterende formel. Når det gjelder *Død snø* vil jeg påstå at dette er en film som både satser på eksisterende formler, samtidig som filmen bidrar med noe nytt, og på den måten kompliserer sjangerbegrepet. I tillegg til alle referansene, er det mest påfallende sjangerendringene knyttet til norsk kultur. Eksempelvis er opptakene gjort i Norge, historien er knyttet til norske forhold som invasjonen under andre verdenskrig, og ikke minst er lydsporet knyttet opp mot mange kjente norske artister. Mest kjente scene som eksemplifiserer dette er når zombiemassakren virkelig blir et blodbad akkompagnert av Åge Aleksandersens *Din dag*. Norskifiseringen av horrorsjangeren er i seg selv ingen ny oppfinnelse, og man kan si at de fleste norske horrofilmer tilpasser sjangeren til norske forhold. Eksempelvis handler også *Fritt vilt* om en gjeng ungdommer på skiferie i den norske fjellheimen, og bandet Honningbarna fra Kristiansand spiller coverlåten *Noen å hate* (originalt Raga Rockers) på rulleteksten. Jeg vil likevel påstå at Tommy Wirkolas bevisste og ironiske bruk av musikk, og bevisste forhold til skrekkfilmhistorien, gjør *Død snø* til noe mer enn en exploitationfilm, og i likhet med off-beat filmer og *Memento*, fremstår *Død snø* som selvbevisst. Denne selvbevisste fremtoningen er i følge King en av årsakene til at auteurbegrepet knyttes opp mot independentfilmer, og dette er antagelig en av årsakene til at *Død snø* og regissør Tommy Wirkola fremstår som en auteur med en egen gjenkjennelig stil. Merkevarerbyggingen knyttet til regissøren kommer også frem i rulleteksten både før og etter filmen hvor det står skrevet ”En Tommy Wirkola film”. Samme profilering av Tommy Wirkola kommer også frem på dvd-coveret og kinoplakaten.

### **Indiewood – halvveis til Hollywood**

Med bakgrunn i argumentasjonen ovenfor, vil jeg mene at *Død snø* på den ene siden er en splatterfilm med *Evil Dead 2* som sin mest fremtredende inspirasjonskilde. Jeg vil likevel påstå at den i vel så stor grad er en postmoderne film hvor ironi og intertekstuelle referanser står sentralt. Man kan se filmen som en splatterfilm, men det er tydelig at regissøren legger opp til at man som tilskuer får bedre utbytte av *Død snø* om man kjenner referansene. Splatter-delen av filmen passer sånn sett godt innenfor exploitation-delen av independentbegrepet, men dette vil bare være halve sannheten. For å kunne plassere filmen i en amerikansk independent-kontekst, er det viktig å se på begrepet indiewood.

Som nevnt i innledningen, gjør Geoff King fire casestudier i sin bok *indiewood, USA*. På samme måte som David Bordwell sin kategorisering av independentfilmer rangerer graden av uavhengighet i forhold til Hollywood, kan man si at Geoff King sin kategorisering går motsatt vei. Alle filmene er produsert innenfor Hollywood, og King rangerer graden av uavhengighet til de mer tradisjonelle selskapene og Hollywoodstrategiene. Som et eksempel på en manusforfatter og regissør som mest uavhengig i King sine caser er Charlie Kaufman som representerer det King betegner som ”indie/alternative”. De to kapitlene i midten betegner King som ”quality/prestige” og ”pulp and/or cult”. Det fjerde kapitlet betegnes som ”indie/Hollywood line”, og ligger tettest opp mot det vi normalt forbinder med Hollywood.

I denne analysen av *Død snø*, ønsker jeg hovedsakelig å se på den kategorien som King beskriver som ”pulp and/or cult”. Årsaken til dette valget er at det er i dette sjiktet Quentin Tarantino befinner seg. Wirkola har tidligere laget lavbudsjettfilmen *Kill Buljo: The movie* (2007), som både i tittel og innhold har mye til felles med Tarantino og filmen *Kill Bill* (2003). Wirkola har med dette gjort det tydelig at Tarantino er en av hans store inspirasjonskilder. I tillegg er det i dette mellomsjiktet at det postmoderne i form av intertekstuelle referanser er en dominerende trekk. I tillegg til *Kill Buljo: The Movie* og *Død snø*, er også Wirkolas foreløpige siste norskproduserte film, *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* (2010), en film med tydelige referanser til independentklassikeren *Blair Witch Project* (1999) både i form og innhold (blander dokumentar og horror). Tommy Wirkolas inspirasjonskilder er i stor grad hentet fra independentklassikere, og intertekstuelle referanser står sentralt i Wirkolas filmproduksjoner. Den amerikanske anmelderestoren Roger Ebert understreket dette poenget da *Død snø* ble satt opp som eneste norske film under Sundance-festivalen i Utah i 2009. Ebert uttrykte ”Noen har endelig konstruert en horrorfilm fullstendig ut ifra klisjeer”, og la til ”de vet til og med at de gjør det”. (Chicago Sun-Times, 15.07.09.)

Om det er ett selskap som er blitt stående som selve symbolet på den amerikanske indiebevegelsen på 1990-tallet, er det Miramax. Det var ut fra dette selskapet titler som *Sex, Lies and Videotape* (1989), *The Crying Game* (1992) og *Pulp Fiction* (1994) ble produsert, og beviste hvordan det var mulig å produsere filmer med relativt lavt budsjett og potensielt ha veldig høy inntjening. Noe som antagelig var en sentral faktor i forhold til at Disney kjøpte Miramax i 1993, og at andre Hollywoodselskaper fortløpende etter dette kjøpte opp etablerte independentselskaper, eller etablerte egne underavdelinger som spesialiserte seg på nisjeproduksjoner – altså starten på indiewood (Geoff King 2009: s. 93). Felles for de nevnte

filmene var at de ble solgt inn som en kombinasjon av ”distinctive/specialist” og ”mainstream/exploitation” produksjoner med et snev av noe kontroversielt ved seg. Eksempelvis *Sex, Lies and Videotape* som spilte på sex, og *Pulp Fiction* som spilte på vold. Sett i lys av dette, er det påfallende at det er en variasjon av exploitation som nok en gang finner veien til Hollywood. Tidligere har vi sett at exploitationfilmer som fokuserer på sex og vold (horror) har blitt adoptert av Hollywood, mens den mer kunstneriske dimensjonen av indiesektoren ikke i samme grad har blitt integrert av mainstreamen. Sett i lys av *Død snø*, kan man se at de strategiene som Wirkola har benyttet, i stor grad er utprøvd tidligere. Wirkola benytter vold og horror som sentrale elementer i sin film, og benytter sånn sett formler som i flere tiår har vist seg å fungere kommersielt både innen amerikansk independensektor og i Hollywood.

Men i tillegg til å benytte etablerte kommersielle exploitationstrategier, så benyttet Miramax seg av en ”intellektuell/aesthetic”. Denne kombinasjonen står sentralt i forhold til Miramax sin filosofi, og Harvey Weinstein uttrykte denne kombinasjonen av kommersiell- og nisjetenkning på følgende måte:

”You got a Nobel prize winner and you got sex. You work both ends” (Geoff King 2009: s. 94)

Denne kombinasjonen står også sentralt i Wirkolas markedstenkning etter min mening. I tillegg til exploitationelementet i *Død snø*, har filmen også en intellektuell/estetikk som sitt mest fremtredende kjennetegn. Geoff King beskriver utviklingen i Miramax med to hovedtendenser. Den ene retningen beskrives som ”quality/prestige” og er representert med filmer som *Shakespeare in Love*. Den andre utviklingen er koblet til exploitation, og representert ved Tarantino-filmer som *Pulp Fiction* og *Kill Bill*. Sistnevnte peker mest i retning av youthpics, cool og kult-film området, og denne utvikling er mest relevant i forhold til analysen av *Død snø*.

Den intellektuelle dimensjonen ved Tarantino, må kobles opp mot sosiologen Pierre Bourdieus begrep ”kulturell kapital” som jeg diskuterte i kapittelet om amerikansk independentfilm. Når det kommer til Tarantino, vil det i denne sammenheng være mer naturlig å snakke om sub-kulturell kapital, eller lav-kulturell kapital, da intertekstualiteten i filmene hans først og fremst refererer til lav-kulturelle produksjoner som martial art-filmer, blacksploitation og lignende. Denne koblingen mot lav-kultur blir spesielt tydelig i *Pulp Fiction*, hvor tittelen på filmen i seg selv henviser til kiosklitteratur. Til tross for Tarantinos

fasinasjon for lav- og sub-kulturelle referanser, kan Bourdieus begrep ”kulturell kapital” bli relevant, og man kan lett se fellestrekk. Et eksempel er distinksjonen mellom ”de som vet og de som ikke vet”, altså en kunnskapsbasert dimensjon med filmen som skiller publikum på samme måte som ”kulturell kapital” (Geoff King 2009: s. 114-115). Denne dimensjonen er også tydelig i *Død snø*, og man kan si at også denne filmen skiller publikum i forholdt til kunnskap knyttet til de intertekstuelle referansene. I likhet med Tarantino sine filmer er referansene i det store og hele hentet fra sub- og lav-kulturelle uttrykk. I *Død snø* er hovedreferansene spatterfilmene til Peter Jackson og Sam Raimi. Til tross for at referansene ikke er identiske, kan man si at de har samme kulturelle status, og skiller publikum basert på kunnskap. Felles for Tarantino og Wirkola er også fascinasjonen for vold. Wirkola sitt forhold til vold kan oppsummeres som slapstick-humor. Tarantino benytter også mye vold i sine filmer, men den blir ofte referert til som estetisk og vakker. Fellesnevneren er at begge regissørene benytter mye vold i filmene sine, og volden er svært urealistisk.

Et sentralt poeng med Tarantino er auteurbegrepet som knyttes til han som manusforfatter og regissør. Til tross for at auteurbegrepet også kan knyttes opp mot regissører innen mainstream-filmer, er dette et begrep som ofte assosieres med annerledeshet og et personlig uttrykk i filmene.

”To invest heavily in the auteur identity as such is to position oneself in regard to a film or films in a manner that is not typical of the mainstream.” (Geoff King 2009: s. 113)

Det er også verdt å nevne at en del av referansene og forbildene til Tarantino er assosiert med auteurbegrepet, og ikke bare lavkultur i negativ forstand. Eksempelvis i filmen *Kill Bill* gir musikken assosiasjoner til spaghettiwesterns og Sergio Leone sine filmer. Tarantino benytter seg også av ”overhead shots” som assosieres med Alfred Hitchcock, og split screen teknikker som assosieres med Brian De Palma, for å nevne noen. Denne relasjonen til auteurer kan også overføres til Wirkola. I tillegg til de sub-kulturelle referansene, er det flere direkte koblinger til auteurer. Som nevnt er Tarantino en sentral inspirasjonskilde i *Kill Buljo: The Movie*. Mer konkret er det scener i *Død snø* som er tydelig inspirert av Sam Raimis *Evil Dead*-filmer. Eksempelvis når Martin og Roy mobiliserer til kamp mot nazi-zombiene, er den raske klipperrytmen, location (bod) og valg av våpen (motorsag) påfallende likt en tilsvarende scene i *Evil Dead 2*. Litt senere i samme film må Martin amputere sin egen arm med motorsag, dette er også en scene som er hentet rett ut fra *Evil Dead 2*. Ellers er det referanser til blant andre

Steven Spielbergs *Indiana Jones og de fordømtes tempel* (1984) og James Francis Camerons *The Terminator* (1984).

Filmmusikk blir ofte fremhevet i forbindelse med filmer fra indiesektoren. I en scene fra *Reservoir Dogs* (1992) skal Michael Madsen kutte øret av en politimann som sitter fastbundet til en stol, mens han lytter og delvis danser til Stealers Wheels "Stuck in the Middle With You". En tilsvarende bruk av musikk, hvor musikken ikke bare umerkbart underbygger historien, men kommenterer humoristisk på den voldelige handlingen, finner vi også i *Død snø*. Et godt eksempel er når Roy og Martin skal utkjempe det siste og avgjørende slaget mot nazizombiene, akkompagnert av Åge Aleksandersens gladelåt *Min dag*. Geoff King beskriver ironi som en metode hvor man skiller mellom "de som vet" og "de som ikke vet" i forhold til begrepet kulturell kapital. Når man ser på den ironiske bruken av *Min dag*, vil jeg påstå at dette humoristiske poenget er tilgjengelig for de fleste som forstår innholdet i teksten. Referansen til Åge Aleksandersen som en svært folkelig artist, kan det imidlertid tenkes at enkelte yngre og utenlandske seere ikke oppfatter. Denne referansen er på ingen måte avgjørende for scenen, men sett med King sine begreper kan det dette skille publikum basert på lav-kulturell kapital.

#### **4.5 Promotering og mottagelse**

Det er vanskelig å bevise at noen regissører er auteurer, mens andre ikke er det. En metode som Geoff King benytter er resepsjonsstudier hvor han analyserer alt fra forbrukertilbakemeldinger gitt på amazon.com, til anmeldelser og kritikker i aviser. Han analyserer tilbakemeldingene ut ifra om anmelderne gjenkjenner de intertekstuelle referansene, og om navnet til Tarantino blir trukket frem, eventuelt om det henvises til hans tidligere filmer. Summen av en slik analyse beviser selvsagt ikke at Tarantino er en auteur, men det sier likevel noe om anmeldernes oppfatning av at hans person er sentral og viktig i forhold til filmens uttrykk, og jeg vil anta at filmer som betegnes som mer mainstream og samlebåndsproduksjoner ikke i samme grad vil fokusere på menneskene bak produksjonen. Jeg ønsker dermed å gjennomføre en mindre resepsjonsstudie i forbindelse med *Død snø*, og se i hvilken grad Tommy Wirkola blir trukket frem som viktig for filmen, samt noen andre momenter som kan være til nytte. Min lille kvantitative resepsjonsstudie består av filmanmeldelser fra 11 norske riks- og regionalaviser. I analysen ser jeg etter følgende forhold, og med følgende resultat:

1. Personen Tommy Wirkola blir trukket frem.	10/11
2. Wirkolas tidligere film, <i>Kill Buljo: The Movie</i> blir nevnt.	9/11
3. Intertekstuelle referanser (sjangertilhørighet/regissører/filmer).	11/11
4. Målgruppe/entusiastene	6/11
5. Bruk av stjerner (Bjørn Sundkvist og/eller Ane Dahl Torp)	9/11
6. Bruk av vold	11/11
7. Budsjett	8/11

En slik undersøkelse kan tolkes på mange måter, eksempelvis hvilke ingredienser som er vanlig i en norsk filmanmeldelse. Jeg vil derfor ikke se på denne undersøkelsen som noe endelig bevis, men snarere som et supplement til de teoriene og drøftingene som allerede er utført i denne oppgaven.

Hvis jeg benytter Geoff King sine resonnementer som inspirasjon, ser han på i hvilken grad anmelderne/forbrukerne setter *Kill Bill* inn i en historisk kontekst og i forhold til referanser, som et bevis på at filmen lykkes med å spille tilskuernes bevissthet om kildene/referansene, og i denne sammenheng sier det også noe om filmens kvaliteter i retning av tilskuernes kulturelle kapital. I forhold til min undersøkelse av *Død snø*, viser det seg at samtlige anmeldere plasserte filmen i en filmhistorisk kontekst. Det er verdt å nevne at anmelderne i noen grad varierte i forhold til referansene, eksempelvis trekker anmelderen i Stavanger Aftenblad parallellen i retning av slasherfilm, men i det store og hele er anmelderne enige om at det er en film som benytter blod og vold som slapstick humor, at den tilhører splatterfilmsjangeren. Noen trekker også frem Peter Jackson og Sam Raimi som tydelig inspirasjonskilder. De fleste anmelderne påpeker også at filmen leker med klisjeer og referanser. Noen av anmelderne påpeker i denne sammenheng også likheten til Tarantino. Alt i alt viser anmelderne forståelse og bevissthet for filmens referanser og kilder, og sånn sett poengterer at de tilhører gruppen som har kunnskaper om intertekstualiteten, og tilhører gruppen ”som vet”, og indirekte beviser at de har den kulturelle kapitalen som trengs for å få fullt utbytte av filmen.

Geoff King gjør en tilsvarende undersøkelse i forhold til regissørens navn og tidligere filmproduksjoner. I sin analyse av *Kill Bill* gjør han en kvantitativ undersøkelse av antall



anmeldere/forbrukere som gjør et poeng ut av hvem som har regissert filmen, og hvilke filmer personen tidligere har laget, og at dette sier noen om viktigheten av personen bak filmen. Det logiske resonnementet ut fra dette er at en film hvor regissøren er viktig ikke kan betraktes som en samlebandsproduksjon, men i større grad et personlig uttrykk, sier noe om regissøren som auteur. Sett i forhold til min undersøkelse blant norske anmeldelser av *Død snø*, viser det seg at 10/11 anmeldere gjorde et poeng ut av at filmen er regissert av Tommy Wirkola, og 9/11 anmeldere gjorde et poeng ut av at Wirkola sin forrige film var *Kill Buljo: The Movie*. Sett i lys av indiewoodbegrepet og sentrale elementer som intertekstualitet/kulturell kapital og regissøren som auteur, vil jeg mene at min lille resepsjonsstudie støtter påstanden om at disse sentrale indiewoodbegrepene lar seg overføre til *Død snø*.

I tillegg til intertekstualitet og auteurbegrepet som King ser på i forbindelse med mottagelsen av *Kill Bill*, har jeg i min undersøkelse utvidet med noen flere sentrale begreper og kjennetegn fra indiesektoren for å se hvorvidt anmelderne har poengtert disse. Eksempelvis er ordet ”budsjett” nevnt i 8/11 anmeldelser. På generelt grunnlag kan jeg ikke huske at norske anmeldere normalt skriver om produksjonsbudsjett i sine anmeldelser, og det er dermed interessant at det i forbindelse med *Død snø* er en dimensjon ved filmen de fleste anmelderne velger å poengtere. Anmelderne skriver imidlertid lite om graden av egenfinansiering, men trekker frem at filmen har 14 millioner kroner i budsjett, noe som er vesentlig høyere enn *Kill Buljo* som var en lavbudsjettproduksjon, og i følge myten ble produsert for ”omtrent fire bokser med joikakaker” (Aftenposten, 07.01.09). Poenget til anmelderne er altså at *Død snø* var vesentlig mer påkostet, og man kan altså ikke beskrive *Død snø* som en lavbudsjettsfilm, i motsetning til forgjengeren.

Som nevnt tidligere har exploitationfilmene ofte fokusert på vold og sex som markedsføringsstrategier. *Død snø* fokuserer ikke spesielt mye på sex, og det gjør heller ikke anmelderne. Filmen har imidlertid store mengder vold, blod og gørr. Ikke overraskende blir dette et sentralt poeng hos samtlige anmeldere (11/11), som enten direkte eller indirekte gjør det tydelig for leseren at *Død snø* er en svært brutal film, og selv om mye av volden er humoristisk, passer den ikke for alle.

Ser man på plakater<sup>5</sup> og dvd-cover<sup>6</sup> til *Død snø*, finnes det er rekke utgaver av disse, men hovedtendensen er at de fokuserer på den voldelige dimensjonen ved filmen. Plakatene og dvd-coverne ser relativt like ut, og hovedfokus ligger på motorsag, hakekors, snø, blod og

---

<sup>5</sup> <http://www.imdb.com/media/rm628397056/tt1278340>

<sup>6</sup> [http://www.platekompaniet.no/Film.aspx/DVD/Dd\\_Sn/?id=NO1183216](http://www.platekompaniet.no/Film.aspx/DVD/Dd_Sn/?id=NO1183216)

zombier. I tillegg til at disse elementene selger inn filmen som voldelig, skaper de også en forventning i retning av horrorsjangeren. Motorsagen sender assosiasjoner i retning av *The Texas Chain saw Massacre* og *Evil Dead*. Zombiene forbinder jeg med Romeros zombieklassikere fra 1960- og 70-tallet, og en lang rekke med zombiefilmer som er kommet i kjølvannet av disse. Tittelen sender assosiasjonene i retning av tv-serien *Rød snø* (1985-). I følge Wirkola fikk de ikke tillatelse til å bruke denne tittelen, og filmen ble dermed hetende *Død snø*. Hakekors og snø vil jeg først og fremst forklare med norskifiseringen som blir gjort i form av å plassere historien i den norske fjellheimen, samt at et viktig poeng i historien er knyttet opp mot den tyske invasjonen av Norge under andre verdenskrig. Et siste poeng som spiller på de samme assosiasjonene, er slagordene som er blitt benyttet: ”Ein zwei die” og ”Grav deg ned i tide”. I tillegg til at disse slagordene er lattervekkende, og sender signaler om at dette er en horrorfilm med glimt i øyet, så spiller ordlyden også på kjente norske formuleringer fra de norske fjellvettreglene og i det andre tilfellet tydeliggjør koblingen mot Nazityskland.

Ser man nærmere på traileren<sup>7</sup>, spiller den på mange av de samme assosiasjonene som plakatene og dvd-coverne. Etter min mening har imidlertid traileren noen flere dimensjoner ved seg, men også disse promoteringsstrategiene kan knyttes opp mot independentfilm, b-film og exploitation. For det første selges sex inn som en dimensjon ved filmen ved at filmens eneste sexscene (med en halvnaken Jenny Skavlan) blir vist.

Fra amerikanske forhold er det vanlig å benytte stjerner til å promotere filmene. Dette gjelder selvsagt først og fremst Hollywood, men også independentfilmer og indiewoodfilmer benytter denne strategien. Et godt eksempel er *Pulp Fiction* som har Bruce Willis i en av hovedrollene. *Død snø* har en rekke kjente medienavn på rollelisten, men Bjørn Sundkvist er antagelig det nærmeste man kommer en filmstjerne i norsk sammenheng. Sett i forhold til hvor liten rolle han har i filmen, vil jeg påstå at han har en forholdsvis stor rolle i traileren, og sånn sett brukers hans norske stjernestatus aktivt for å promotere filmen. At Harald Zwart er med som executive producer, og at dette er ”en Tommy Wirkola film” blir også poengtert tydelig i traileren. Bruken av Zwart og Sundkvist vil jeg karakterisere som promotering av filmen gjennom kjente navn og stjernestatus. I min lille resepsjonsstudie kom det også frem at 9/11 anmeldere også gjorde et poeng ut av kjente skuespillere. Fokuset på Tommy Wirkola handler til dels om at han lagde *Kill Buljo* som var en relativt stor suksess, men etter mitt syn handler det vel så mye om å bygge merkevaren ”Tommy Wirkola” som en regissør som er knyttet til

---

<sup>7</sup> <http://www.dodsno.no/>

en bestemt stil, og dermed et forsøk på å promotere han som merkevare og auteur. Denne fokuseringen på regissøren og produsenten kommer også til syne på dvd-coveret "Harald Zwart presenterer - EN FILM AV TOMMY WIRKOLA". Også i selve filmen blir regissøren poengtert både innledningsvis før selve filmen starter, og helt i begynnelsen av rulleteksten. Gode anmeldelser og festivalnominasjoner og priser er vanligvis viktige brikker i promotering av independentfilm og indiewoodfilmer. *Død snø* har ikke vunnet spesielt mange filmpriser, og snittkarakteren blant norske anmeldere var terningkast 4 (3,8) i henhold til årsrapporten til NFI. Til tross for dette har *Død snø* noen høydepunkter å vise til, noe som også brukes aktivt i promoteringen av filmen. Eksempelvis henvises det i traileren til at *Død snø* ble vist under den viktige Sundance-festivalen i 2009, og på dvd-coveret vises det til at filmen har fått fem anmeldelser til å vise terningkast fem, og en anmelder til å vise terningkast seks, i tillegg til tre positive sitater fra filmanmeldelser.

At Tommy Wirkola ønsker å promotere filmen sin best mulig er selvsagt ingen overraskelse. Hensikten med denne analysen er imidlertid å få frem i hvilken grad Wirkola benytter strategier kjent fra Hollywoodindustrien så vel som strategier vi kjenner fra amerikanske exploitation/horror og independentfilmer. Og i likhet med en rekke andre exploitation/horrorfilmer, er middels gode anmeldelser ingen hindring for å trekke publikum til kinoene. I den mer kunstneriske delen av independentsegmentet er gode anmeldelser og festivalpriser viktige brikker i markedsføringen. *Død snø* har som nevnt ikke veldig mye å vise til her, men til gjengjeld ble filmen vist på Sundance-festivalen, en festival som i independentsammenheng regnes som den aller viktigste festivalen. Og det er ikke utenkelig at nettopp denne festivalen var sentral i forhold til at Wirkola nå befinner seg i Hollywood.

#### **4.6 Konklusjon**

Med oppstart av en norsk filmskole som i stor grad fokuserer på sjangerfilm, og støtteordninger som i stadig større grad setter krav til egenkapital og dermed egen risiko, kan det synes naturlig med en amerikanisering av norsk film. Filmskolen startet opp i 1997, og første kullet ble uteksaminert i 2001. Fokuset på egenkapital og private investorer har utviklet seg siden 1980-tallet, og økte ytterligere med 50/50 ordningen som kom 2001. Da Trond Giske kom med en ny filmmelding som fokuserte på økt filmproduksjon (25 spillefilmer pr år) i 2007, forsterket han industrialiseringen av norsk filmproduksjon. Med disse premissene kan det i etterpåklokskapens klare lys, virke naturlig at nettopp en horrorbølge dukket opp i

norsk film. Horrorfilmen er sterkt regelbundet og har tradisjonelt relativt lavt kostnadsnivå, stort inntjeningspotensial, og er en sjanger som kan masseproduseres uten at publikum går lei. Formelen har ikke minst vist seg å fungere i flere tiår innen amerikansk film, både som exploitation/independent og innen Hollywoodsystemet. Geoff King konkluderer på samme vis i forhold til at han mener at amerikanske independentregissører som ønsker lav fallhøyde burde velge en exploitationstrategi for sin film:

“Horror has been a particularly attractive niche from this perspective because of its potential economic grounding in the exploitation sector. If indie filmmakers want to do something a bit different, edgy, political or stylish, their best bet is often to work within a genre such as horror...” (Geoff King 2005: s. 192)

De fleste regissørene har i følge Gjerald lagt seg tett opp mot de tradisjonelle horroroppskriftene, og varierer i liten grad. Man kan dermed si at den norske horrorbølgen har valgt en utprøvd og anbefalt oppskrift. Av de filmene som blir gjennomgått i Gjerald sin masteroppgave, er det hovedsakelig *Mørkets øy* og *Død snø* som skiller seg ut. Førstnevnte mislyktes da sjangerkonvensjonene og publikums forventninger ikke ble innfridd. *Død snø* bryter også med de tradisjonelle horror- og slasherkonvensjonene, men klarer å løfte seg opp til et nytt postmoderne nivå, og istedenfor å fremstå som inkompetent i forhold til sjangerbegrepet og horrortradisjoner, bader Wirkola i klisjeer og sjangerkonvensjoner på en svært overbevisende måte. Han kombinerer dermed to oppskrifter. På den ene siden benytter han horror-oppskriften, og på den annen side benytter han en postmoderne oppskrift som vi først og fremst forbinder med Quentin Tarantino, og hvor intertekstuelle referanser og publikums kulturelle kapital står sentralt i forhold til forståelsen av filmen. For independentregissører har det ofte vært viktig å arbeide innenfor rammene av eksisterende sjangre, selv om man kompliserer sjangerbegrepet. Wirkola gjør nettopp dette. Sett i lys av norsk film anno 2009, tar han tak i en eksisterende horrortrend, og videreutvikler dette i retning av Tarantino og den postmoderne estetikken. Det er imidlertid verdt å påpeke at Wirkola ikke er et produkt fra den norske filmskolen, men tok sin filmutdanning i ved Bond University i Australia.

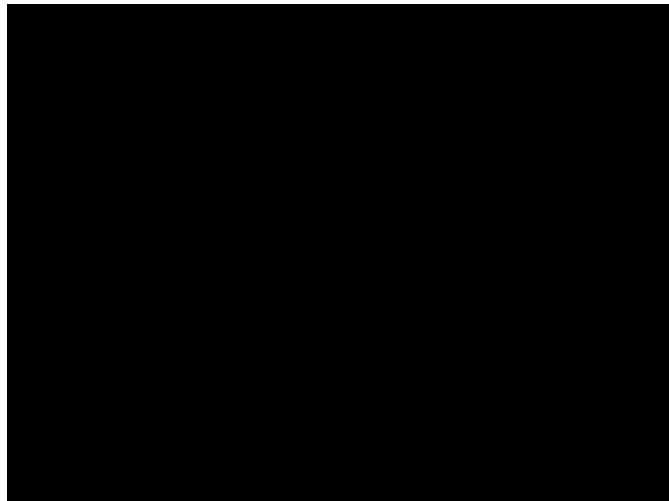
Ut fra min analyse av anmeldelser, dvd-cover, trailer og kinoplakat, vil jeg mene at Tommy Wirkola lykkes å kommunisere både exploitation-delen av filmen, samtidig som han evner å profilere både seg selv og bruken av kjente navn på rollelisten. Med tanke på at *Død snø* var den best besøkte norskproduserte voksenfilmen i 2009, kan det se ut som om at de relativt

lunkne omtalene med en snittkarakter på 4 (3,8), er overskygget av Wirkola sine exploitation/independentstrategier.

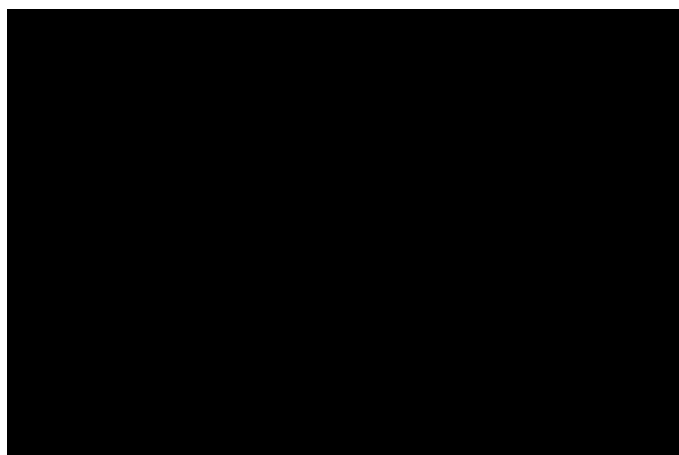
Skal man se på de økonomiske definisjonene av independentbegrepet, er de i stor grad fokusert på vertikal integrasjon. Jeg synes det er vanskelig å benytte begrepet vertikal integrasjon i forhold norske filmproduksjoner fra 2001 og frem til i dag, og disse definisjonene blir dermed vanskelige å overføre til norske forhold. Det er et komplisert bilde hvor stat og kommuner i stor grad er delvis med i alt fra finansiering gjennom NFI og lokale filmsentre, til visningsarenaer på kommunale og private kinoer. Kravet om egenkapital og egne produksjonsselskaper kompliserer også bildet i så stor grad at jeg ikke opplever at begrepet vertikal integrasjon er dekkende. Ser man imidlertid på enkeltproduksjoner, er det en økende trend hvor filmer blir til uten produksjonsstøtte fra NFI. Hvis man for eksempel ser på produksjonsstøtten fra NFI de senere årene, har antall filmer produsert uten denne støtten økt for hvert år. I NFI sin oversikt over nøkkeltall fra 1994 til 2008, er det med unntak av *Dis* (1995), praktisk talt ingen filmer som er blitt til i Norge uten produksjonsstøtte. Ser man på utviklingen etter 2008, er ikke bare antall produksjoner økt, men også antall produksjoner uten produksjonsstøtte fra NFI har økt. I 2009 ble 4 kinofilmer til uten produksjonsstøtte, i 2010 gjaldt dette 5 kinofilmer, og i 2011 står hele 15 kinofilmer oppført uten produksjonsstøtte fra NFI ("Nøkkeltall for norske kinofilmer 1994 – dags dato"). Disse tallene sier noe om at viljen til å satse på egne filmer uten produksjonsstøtte fra NFI har økt betraktelig de siste årene. Mange egenfinansierer filmene sine, og satser på blant annet et godt publikumsbesøk som utløser billettstøtten. Denne strategien fungerte godt for Tommy Wirkola og *Død snø*, men langt fra alle har lykket med strategien. Så vidt jeg kan se er det ingen tydelig sammenheng mellom hvorvidt filmene er egenfinansiert og i hvilken grad de samme filmene har mottatt positive omtaler og hatt gode besøkstall på norske kinoer.

I lys av vertikal integrasjon og de økonomiske definisjonene av amerikansk independent, er det vanskelig å se noen tydelige paralleller. Den norske horrorbølgen synliggjør imidlertid hvordan nye finansieringsordninger som øker egen risiko, kan resultere i dramaturgiske og formmessige strategier vi kjenner fra amerikansk independent sektor. Jeg vil også påstå at norske horrorfilmer har satset på et sikkert kort når de i stor grad har kopiert eksisterende sjangerkonvensjoner, og det er derfor spennende at *Død snø* videreutvikler og kompliserer sjangerbegrepet, samtidig som filmen lykkes i å tilpasse seg norske forhold. *Død snø* er også en film som er blitt til uten produksjonsstøtte fra NFI. Filmproduksjonsselskapet Tappeluft

Pictures som står bak *Død snø*, har også produsert de andre norske filmene til Wirkola, samt en rekke av de filmene som har klart seg uten NFI sin produksjonsstøtte, eksempelvis *Tomme tønner 1* og *2*. Hvis man ser på Tommy Wirkola, vil jeg si at han i større grad enn mange andre norske regissører kombinerer økonomisk uavhengighet med amerikanske independentstrategier, samtidig som hans forbilde er hentet fra amerikansk indiesektor og indiewood. At han i likhet med mange av sine forbilder fra independentsektoren har gått via Sundance-festivalen til å produsere filmer i Hollywood, forsterker følelsen av at Wirkola sine koblinger mot det amerikanske independentbegrepet overgår de fleste andre regissører i Norge i dag.



**Evil Dead 2 (1987)**



**Død snø (2009)**

## 5. Alternative fortellerstrategier

Det finnes flere måter å definere independentbegrepet på. Den økonomiske definisjonen er sterkt knyttet til vertikal integrasjon, et begrep som vanskelig lar seg overføre til norske forhold, slik jeg har redegjort for tidligere. Det er likevel interessant at stadig flere norske regissører velger å produsere filmene sine uten produksjonsstøtte fra NFI, noe som i norsk sammenheng vil bety at man løsriver seg fra det etablerte, og det er spennende å se i hvilken grad de samme regissørene velger strategier vi kjenner fra den amerikanske independentsektoren. For ordens skyld vil jeg lage en oversikt over kinofilmene som er blitt til uten produksjonsstøtte i perioden 1994 til 2011 (Oversikten er hentet fra NFI sin oversikt ”Nøkkeltall for norske kinofilmer 1994 – dags dato” og imdb.com).

Skal man analysere denne oversikten i lys av independentbegrepet, vil det være naturlig å fjerne alle novellefilmer, dokumentarfilmer og barnefilmer da disse sjangerne ikke er typiske for amerikansk independent i henhold til de kildene jeg benytter i denne oppgaven. Riktignok blir dokumentarformen benyttet i independentfilmer, men da først og fremst som et formvalg innen fiksjonsfilm som medfører en estetikk som krever lavere produksjonskostnader.

Eksempelvis i *Blair Wich Project* som kombinerer horror og dokumentarestetikk.

<b>Tittel</b>	<b>Produksjonsår</b>	<b>Sjanger</b>	<b>Besøkstall norske kinoer</b>	<b>User rating - imdb.com</b>
1. Dis	94	Romantikk	23 728	2,2
2. Dharkan	95	Drama / romantikk	1 780	1,9
3. Bryllupet	00	Drama	9 357	6,5
4. Død snø	09	Horror / komedie	137 211	6,4
5. Jernanger	09	Drama	59 084	6,9
6. Svik	09	Action	15 908	4,1
7. Tomme tønner	10	Action / komedie	118 724	5,6
8. Kurt Josef Wagle	10	Horror /	23 802	5,3

og legenden om fjordheksa		komedie		
9. Tomme tønner 2	11	Komedie	59 792	4,3
10. Mørke sjeler	11	Horror / Thriller	1 824	5,0
11. Varg Veum – Sorte får	11	Krim	55 856	?
12. Exteriors	11	Drama	928	2,0
13. Umeå4Ever	11	Komedie	6 370	4,2
14. Varg Veum – Dødens drabanter	11	Krim	52 884	6,0
15. Hjelp, vi er russ	11	Komedie	30 304	3,6
16. Rødt hjerte	11	Drama / romantikk	3 893	6,0 (?)
17. Hjelp, vi er i filmbransjen	11	Komedie	41 434	4,7
18. Bambieffekten	11	Drama	2 690	5,0
19. Varg Veum – I mørket er alle ulver grå	11	Krim	100 391	6,4
20. Arme riddere	11	Action / krim / komedie	51 646	6,5

Videre kan det være naturlig å se på besøkstall og anmeldelser. Jeg antar at de fleste filmskapere ønsker å nå et størst mulig publikum, samt motta best mulige anmeldelser i media. Mange av filmene som er produsert uten produksjonsstøtte de senere år, har hatt som mål å passere 10 000 besøkende da dette er grensen for å få utbetalt etterhåndstilskudd fra NFI. Til tross for et høyt antall filmer som ble produsert uten produksjonsstøtte fra NFI, var det mange som mislyktes med strategien om å passere de magiske 10 000 solgte kinobillettene.



"Vi såg eit høgt tal på produksjonar utan førehandstilskott i 2011, men dei fleste av desse produksjonane kvalifiserte likevel ikkje for etterhandstilskott, fordi dei ikkje nådde minimumssalet på 10 000 billetter" (NFI - årsrapport 2011: s. 7)

I tillegg til de nevnte variablene, vil det også være naturlig å se bort fra filmer som ikke benytter typiske independentstrategier, eksempelvis filmene om *Varg Veum* som tilhører den tradisjonelle krimsjangeren, eller komedier som *Hjelp, vi er russ* (2011).

Når man ser bort fra de filmene som ikke har lykket med forholdsvis høye besøkstall, god anmeldelser, eller benytter strategier som ikke er typiske for independentfilmer, er et betydelig antall av filmene i oversikten lukket bort, og jeg vil påstå at en økonomisk tilnærming til independentbegrepet innen norsk film er lite hensiktsmessig da det ikke er noen tydelig tendens å spore blant de filmene som er produsert uten produksjonsstøtte. Jeg har vanskelig for å se noen typiske independentstrategier i valg av sjanger, og det er heller ingen sammenheng mellom uavhengig finansiering og kommersiell suksess målt i besøkstall, filmpriser eller gode anmeldelser. Samtidig er det viktig å påpeke at det ikke utelukker at enkelte filmer kan ha benyttet strategier som vi kjenner fra independentsektoren, men poenget her er at det ikke er en veldig tydelig sammenheng mellom denne type strategier og økonomisk finansiering uavhengig av NFI. At norsk film hadde et rekordår i 2011 målt i antall produksjoner (33 kinofilmer) skyldes i stor grad at mange filmer ble til uten produksjonsstøtte (16 kinofilmer uten forhåndsstøtte). Den drastiske økningen av filmer produsert uavhengig av NFI, skyldes etterhåndsstøtten som erstattet billettstøtten f.o.m 1. januar 2010. At 2011 var et rekordår målt i antall solgte kinobilletter og markedsandeler av det totale billettsalget (24,5%) på norske kinoer skyldes i mindre grad filmer produsert uten produksjonsstøtte. (NFI - årsrapport 2011: s. 9-16)

Trenden med stadig flere filmer som blir til uten forhåndsstøtte ser ut til å fortsette. NFI rapporterer om hele 14 lange fiksjonsfilmer som er blitt produsert uten forhåndsstøtte i 2011. Disse filmene har hatt premiere i 2012, og siden NFIs årsrapport for 2012 ikke er tilgjengelig i skrivende stund, har jeg ikke anledning til å vurdere disse filmene i forhold til independentbegrepet.

Som jeg argumenterte for i forrige kapittel, er begrepet vertikal integrasjon ikke passende for norske forhold. Skal man se på typiske independentstrategier, kommersiell suksess og økonomisk uavhengighet i forhold til NFI, kan *Død snø* synes mer som et frittstående eksempel, og ikke en trend. Når jeg i dette kapitlet skal se nærmere på andre

independentstrategier enn horror og exploitation, vil jeg derfor ikke se på i hvilken grad filmene har mottatt økonomisk støtte fra NFI, men heller vurdere independentstrategiene uavhengig av finansiering, og heller i forhold til fortellermessige independentstrategier som blir vektlagt av blant andre David Bordwell og Geoff King, og se på hvordan disse er synlige i norsk film de senere år.

### **5.1 Indie eller Hollywood – ja takk begge deler**

Grensen mellom independentproduksjoner og Hollywoodproduksjoner er på ingen måte et tydelig skille. Horror er eksempelvis en sjanger som produseres på begge sider av denne utydelige grensen. Når jeg nå skal se nærmere på andre fortellerstrategier som knyttes til indiebegrepet, er det helt sikkert at det finnes Hollywoodproduksjoner som har benyttet tilsvarende strategier. Hvis det er en ting som er typisk for Hollywood, er det evnen til å tilpasse seg og adoptere trender, både kunstneriske, og spesielt trender som viser seg å ha kommersiell appell. Hollywood representerer ikke en enkelt strategi, men mange forskjellige, eller som David Bordwell uttrykker det:

"The classical system is less like the Ten Commandments and more like a restaurant menu."  
(Bordwell 2006: s. 14)

Når jeg nå ønsker å se nærmere på hvilken måte fortellerstrategier relatert til flettverksfilmer er adoptert til norske filmer, er det viktig å presisere at også disse fortellerstrategiene kan spores utenfor independentbegrepet, og at det finnes en rekke forskjellige varianter av denne typen fortellinger. David Bordwell gjennomgår en rekke varianter i boka *The Way Hollywood Tells It* (Bordwell, 2006). Viljen til å eksperimentere har gått i bølger, og Bordwell peker på tre perioder hvor viljen til å eksperimentere har vært stor innenfor Hollywoodsystemet. Disse periodene har funnet sted 1940-1955, 1960- og tidlig 1970-tallet, og sist på 1990-tallet. Sistnevnte periode må kunne sees i lys av indiewoodbegrepet, og at Hollywoodstudioene i denne perioden enten kjøpte opp eksisterende independentselskaper, eller etablerte egne underdivisjoner med et independent image, og med et fokus på mer nisjeorientert publikum. At regissører, skuespillere og manusforfattere vekslet mellom indieproduksjoner og Hollywoodproduksjoner var heller ikke uvanlig i denne perioden. Bordwell eksemplifiserer disse periodene med en lang rekke filmer og peker på trender som har vært typisk for de forskjellige periodene. På 1990-tallet så vi en rekke eksempler på hvordan man omorganiserte

rekkefølgen på historiene. *Memento* (2001) av Nolan er en såkalt "Puzzle film" bygget opp baklengs. Det som gjør denne filmen særpregget er at den begynner med slutten, og forteller seg bakover i tid. Typisk for denne type filmer er at de holder tilbake informasjon, og vår informasjon er ofte knyttet til en enkelt karakter. Denne historiefortellingen har en del til felles med detektivsjangeren. Den subjektive fortellerstrategien er et sentralt poeng i disse filmene, og nettopp det at vi følger en persons synsvinkel er avgjørende for fortellingen. Andre filmer som benytter tilsvarende fortellerstrategier er: *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), *Persona* (1966), *The Conversation* (1974), *Chinatown* (1974), *Fight Club* (1999) og *A Beautiful Mind* (2002). Tilskuerne til denne type filmer forventer å bli villedet. Det er en lek med informasjonsmangel, eller "gap making" og "gap filling" (Bordwell 2006: s. 82). David Lynch har de senere år eksperimentert en del med denne type fortellinger. Som man kan se av eksemplene ovenfor, er dette en strategi som har vært benyttet over lang tid, i alt fra europeiske kunstfilmer som *Persona*, til Oscar-frierier som *A Beautiful Mind*. Det er også noen titler som assosieres med independentbegrepet og/eller auteur-begrepet. Dette er med andre ord et godt eksempel på hvordan en strategi som "Puzzle film" kan spores til det vi tenker på som svært forskjellige tradisjoner.

I forhold til independentbegrepet er det verdt å nevne hvordan Quentin Tarantino omarrangerer rekkefølgen i sine filmer med såkalt "clean break", en teknikk som er hentet fra litteraturen hvor fortellingene kan skifte synsvinkel fra kapittel til kapittel (Bordwell 2006: s. 91). *Pulp Fiction* (1994) er for eksempel delt inn i kapitler, og hoppingen i tid er ikke representert med at den visuelle fremstillingen endres ved for eksempel sort/hvit sekvenser. Denne omarrangeringen av sekvenser med "clean break" kan også sees i *Memento*, men da ved at hele historien er fortalt baklengs. I følge Bordwell kan også denne baklengsteknikken også spores til litteraturen og Harold Pinter's skuespill *Betrayal* (1978) og filmatiseringen av samme stykke i 1983. "Network narratives", eller flettverksfilm som det kan oversettes på norsk (Nipen 2007: s. 11), er også benyttet i forhold til kriminalfortellinger hvor forskjellige synsvinkler på samme sentrale hendelse, gjerne en kriminell handling, blir fortalt flere ganger fra forskjellige synsvinkler, eksempelvis i *One Night at McCool's* (2001) og *Jackie Brown* (1997). Mest relevant i denne sammenheng er Bordwells bemerkning om independentfilmers evne til å strekke strikken enda lengre i bruken av "network narratives":

"American independent cinema has been bolder, occasionally offering parallel stories in which causal connections are minimized. Murray Smith has shown that *Mystery Train* (1989), *Slacker* (1993), and *Night on Earth* (1993) employ spatial and temporal links to create parallel

situations, while *Flirt* (1995) bring its three stories abreast by having the same dialogue played out in each one.” (Bordwell 2006: s. 94)

*Arme riddere* (2011) er et eksempel på en norsk film som er konstruert som en "Puzzle film", samtidig som filmen ble til uten produksjonsstøtte fra NFI. Filmen er dermed økonomisk uavhengig, men er den likevel typisk independent? *Arme riddere* starter med at hovedpersonen Oscar Svendson våkner opp med en rekke døde personer rundt seg, og politiet som sikter på ham med et gevær. Resten av filmen er konstruert ut fra denne hendelsen, hvor både Oscar og politiet forsøker å finne ut hva som ledet til denne blodige scenen. Ser man bort fra at *Arme riddere* er økonomisk uavhengig av NFI, vil jeg påstå at filmen er lettbeint underholdning, og i forhold til Bordwell sin rangering av "puzzle films", vil jeg påstå at *Arme riddere* befinner seg i den mer publikumsvennlige delen av denne typen filmer, i motsetning til David Lynch sine mer eksperimentelle puslespill. Som Bordwell også gir uttrykk for i sitatet ovenfor, kjennetegnes amerikansk independentfilmer med at de er tøffere, og tøyer strikken lenger i forhold til sammenhengen mellom de forskjellige historiene.

*deUsynlige* (2008) av Erik Poppe er et annet eksempel på hvordan "Puzzle film" strategien er benyttet i norsk film. Filmen er ikke identisk med de ovenfor nevnte filmene, men har likevel en del fellestrekk. Sentralt for fortellingen er de forskjellige perspektivene på en kriminell hendelse, og den subjektive måten historiene blir fortalt på. Spenningen er knyttet til informasjon, og mangel på informasjon, altså "gap making" og "gap filling". Historien fortelles først fra perspektivet til den mannlige hovedrollen. Et godt stykke ut i filmen byttes perspektivet til den kvinnelige hovedrollen, og vi får i stor grad den samme historien og tidsperiode fortalt på nytt, men med en annen synsvinkel. På denne måten får vi svar på spørsmål, samtidig som det konstrueres nye spenning da vi etterhvert kjenner begge perspektivene uten at hovedpersonene kjenner hverandres historier. *deUsynlige* har mye til felles med "Puzzle filmens" subjektive fortellerstrategi knyttet til en kriminell handling. I likhet med *Memento*, gjør også Poppe et forholdsvis drastisk grep. Han forteller ikke historien baklengs, men bryter likevel med tradisjonell historiefortelling ved å fortelle samme historien to ganger, men med forskjellig hovedperson. Historiene knyttes sammen med en kriminell handling. *De usynlige* har en dimensjon til ved seg som også kan knyttes opp mot independentbegrepet. I Geoff King sin bok *American independent cinema* (King, 2005) defineres independentbegrepet utfra forskjellige kriterier: industry, narrative, form, genre og alternative visions. I den siste kategorien mener Geoff King at independentfilmer tradisjonelt

har vært mer vågale i å behandle tabubelagte tema som for eksempel pedofili i filmen *Happiness* (1998). *De usynlige* har barnedrap og tilgivelse som sentrale tema, da den mannlige hovedpersonen er dømt for drap på barnet til den kvinnelige hovedrolleinnehaveren. Barnedrap er utvilsomt et tema som sjelden blir fokusert på i både norsk film, og film generelt, og det alternative perspektivet i filmen blir ytterligere forsterket ved å plassere sympatien hos drapsmannen. *deUsynlige* kan dermed sees i lys av denne typen independentstrategier. Det er også verdt å nevne at fokus på tabubelagte tema er en strategi som blir benyttet mer sjelden enn strategien med å endre formen eller dramaturgien på fortellingen. Dette skyldes antagelig at tabubelagte tema selger dårlig, og en slik strategi øker sjansen for lite publikumsoppslutning sammenlignet med andre strategier. Unntaket kan være om valg av tema kan skape en sjokkeffekt hos publikum, men jeg er usikker på om Poppes seriøse behandling av temaet kan oppfattes som kontroversielt eller provoserende. Horror er i denne sammenheng eksempel på det motsatte, altså en independentstrategi som har stor sannsynlighet for å nå et publikum.

*deUsynlige* har med andre ord benyttet flere strategier samtidig. Poppe kombinerer den etablerte "puzzle film" strategien og kriminalplott på den ene siden, og fokuserer samtidig på et tabubelagt tema som må kunne betraktes som lite salgbart. Resultatet ble likevel hele 102 488 solgte billetter på *deUsynlige*, og en rekke nasjonale anmeldere kastet terningen til fem og seks. I forbindelse med Amandautdelingen ble filmen belønnet med fire nominasjoner og to priser.

Independentbegrepet blir ofte knyttet opp mot auteurbegrepet, og til tider benyttes begrepene om hverandre. I dette perspektivet er det interessant at mange anmeldere påpekte originaliteten i filmens fortellerstrategi og tematikk, og Erik Poppe blir av flere anmeldere sammenlignet med kjente auteurs. Eksempelvis skrev Jon Selås (21.08.08) i VG følgende: "Poppe har det til felles med storheter som Ingmar Bergman og Lars von Trier, at han hele tiden befinner seg innenfor et kristent begrepsunivers."<sup>8</sup> og Per Haddal (22.08.08) i Aftenposten skrev "Filmen har ekkoer fra Dostojevskij og en lang rekke andre kunstneriske slektninger, også fra filmens verden, som Bergman og Dardenne-brødrene."<sup>9</sup>

Poppes film *deUsynlige* er med andre ord typisk independent på mange felter knyttet til form og innhold, men ikke økonomisk. Det bør også påpekes at *deUsynlige* utgjør siste del av regissør Erik Poppes såkalte "Oslo-trilogi". De to første filmene i denne trilogien er

---

<sup>8</sup> <http://www.vg.no/film/film.php?id=9199>

<sup>9</sup> [http://www.osloby.no/article51179\\_2.ece#.UVSlk1f9xNo](http://www.osloby.no/article51179_2.ece#.UVSlk1f9xNo)

henholdsvis *Schpaaa* (1998) og *Hawaii, Oslo* (2004). Begge disse filmene kan også sees i lys av kjente amerikanske independentproduksjoner. *Schpaaa* er i mange sammenhenger koblet opp mot Larry Clarks *Kids* (1995) i sine realistiske skildringer av rotløse ungdomsgjenger i storbyen, eksempelvis i user reviews på imdb, og blant flere anmeldere. *Hawaii, Oslo* er en form for flettverksfilm, noe jeg skal komme tilbake til.

## 5.2 Flettverksfilmer

Flettverksfilmer er det laget flere varianter av i Norge de senere år. Dette er en fortellerstrategi som blant andre Geoff King trekker frem som mye brukt av independentfilmer, og som Bordwell også nevner i sin rangering av forskjellige typer independent (se første kapittel). "Puzzle filmen" er ofte knyttet opp mot en kriminell handling og subjektive fremstillinger av denne handlingen. Det finnes imidlertid andre, mer low-key tilnærminger til flettverksfilmen. I amerikansk independentsammenheng blir *Smoke* (1995, Wayne Wang) trukket frem som et eksempel på en tilsvarende måte å konstruere fortellingen, men istedenfor å knytte fortellingen opp mot en kriminell handling, er det en tobakksbutikk som står i senter for fortellingen. Fortellingene som flettes sammen er mindre fokuserte enn hva som er tilfelle i "Puzzle filmens". Eksempelvis i *Smoke* er det historiene til alle kundene i Harvey Keitels butikk som forteller sine historier, og det er butikken som knytter dem sammen. Filmer som benytter en slik struktur har i mange tilfeller også en tematisk fellesnevner som knytter fortellingene sammen. Geoff King skriver følgende:

"The effect of interwoven multi-strand narrative structure of this kind is to defer the process of narrative progression in each thread, and in some cases, to create a proliferation of material that can reduce narrative clarity. Developments in one strand tend to be put on hold and left dangling for longer than is usual in the classical format, except at moments in which one or more strands cross or are tied together". (King 2005: s. 86)

King nevner også filmer som Robert Altmans *Short Cuts* (1993) og Paul Thomas Andersons *Magnolia* (1999) som gode eksempler på slike filmer. Begge disse filmene kombinerer på den ene siden mange frittstående narrative komponenter, og på den annen side en rekke koblinger mellom historiene. Disse koblingene kan være at personene tilfeldigvis møtes, at de benytter samme butikk (*Smoke*), og i noen sammenhenger er det tematikken i filmen som binder historiene sammen, eventuelt at flere av disse koblingene fungerer sammen. Filmene kan sees

som mosaikker som sammen kommenterer på et sted, en kultur, eller "the human condition" generelt, og fremstår som en form for "slice of life" ved at vi får innblikk i livene til en rekke forskjellige protagonister. I de nevnte filmene *Short Cuts* og *Magnolia* er også byen aktuell som sted, nærmere bestemt Los Angeles og Hollywood. I Jim Jarmuschs *Night on Earth* (1991) er det fem forskjellige drosjesjåførere i fem forskjellige byer i USA og Europa som knytter sammen de fem historiene.

Erik Poppes andre film i Oslo-trilogien, *Hawaii, Oslo*, ligger tettere opp mot denne fortellertradisjonen. Handlingen er lagt til Oslo, og filmtittelen henviser til et utested med samme navn. Filmen starter med kryssklipping mellom en rekke personer som etter hvert blir vitne til en trafikkulykke hvor en jogger (Leon) blir påkjørt av en ambulanse. Fortellingen går deretter bakover i tid, og vi følger de forskjellige personene som var tilstede ved ulykken. Historiene til de forskjellige personene er langt på vei frittstående, men knyttes likevel sammen av trafikkulykken og at de på forskjellig vis kan knyttes til hovedpersonen Leon. Poppe illustrerer denne fragmenterte fortellerstrategien gjennom bruk av et kaleidoskoplignende bilde. Vi blir vitne til denne bildebruken i starten av filmen, men kaleidoskopbildet kommer også til syne ved flere anledninger gjennom historien. Kaleidoskopbildet viser en bukett av farger og mønstre som beveger seg ut fra et midtpunkt, og dette må kunne sees på som et bilde på hvordan historien blir fortalt. I motsetning til *Schpaaa* som fremstår som mer realistisk i formen, er *Hawaii, Oslo* til tider mer urealistisk og poetisk. Filmen blir også direkte overnaturlig, eksempelvis ved at karakteren Vidar stadig opplever at drømmene hans gjenspeiler hendelser som senere kommer til å finne sted i virkeligheten. Vi forstår eksempelvis at ulykken vi var vitne til i begynnelsen av filmen, var en av drømmene til Vidar, og når ulykken gjentar seg i filmens sluttscene, viser det seg at det ikke var Leon, men Vidar som ble påkjørt. Denne overnaturlige dimensjonen er også et grep som er kjent innen denne typen flettverksfilmer. Eksempelvis når det begynner å regne frosker i filmen *Magnolia*. Koblingen mellom de forskjellige historiene er imidlertid tettere koblet sammen gjennom kjennskapet til en sentral protagonist, enn hva som er tilfelle i enkelte andre filmer med mange protagonister. Flere av historiene i *Hawaii, Oslo* spinner ut fra Leon. Leon bor på en institusjon. Andre personer i fortellingen er henholdsvis ansatte ved denne institusjonen, den kriminelle broren til Leon, og ekskjæresten som er på besøk i Oslo for å besøke Leon. Et sentralt motiv som må kunne sees som et bilde på filmens hovedmotiv, er at Leon benytter jogging som en virkelighetsflukt. Når hverdagen blir for tøff, begir han seg ut på en joggetur. Mange av de andre skikkelsene i filmen er også på flukt fra sin hverdag,

men da ikke synliggjort ved jogging. Eksempelvis Åsa som gir uttrykk for at hun ønsker en kursendring i livet sitt, og i den anledning kommer hun til Oslo for å møte ekskjæresten Leon, og for å se om løftet de gav hverandre 11 år tidligere om giftemål da de ble 25 år, fremdeles gjelder.

I sum kan slike fortellinger ofte gi et inntrykk av at livene til de forskjellige karakterene er skjebnestyrt, eller at en enkelt handling kan forplante seg, og få uante konsekvenser for mange personer, eller at vi alle kjenner hverandre gjennom et begrenset antall personer.

Bordwell forklarer denne type logikk med begrepene "butterfly effect" og "six degrees of separation", og han mener denne type nettverkstankebane var en populært i USA på 1980- og 90-tallet. (Bordwell 2006: s. 100)

Bent Hamer sin film, *Hjem til jul* (2010), er et eksempel på en tilsvarende fortellerstrategi med flere protagonister, men i motsetning til *Hawaii, Oslo*, vil jeg påstå at koblingene mellom protagonistene er mer uklar hos Hamer, men til gjengjeld kobles historiene tydelig sammen på et tematisk nivå. Vi møter en rekke forskjellige skjebner som tilsynelatende ikke kjenner hverandre, men som har forskjellige problemer i livene sine. Det som knytter fortellingene sammen er tidspunktet for fortellingene, og forholdet/mangel på forhold til egen familie. Alle personene vi møter befinner seg i en by i Norge, og tidspunktet er julaften. Tematikken i filmen oppsummeres langt på vei av tittelen, både i direkte betydning og i overført betydning. Eksempel på en skjebne som bokstavelig talt kommer hjem til jul, er karakteren Paul som har vært gjennom en skilsmisse. I savnet av barna, stjeler han nissekostymet til barnas stefar for å kunne komme seg inn i huset å kunne tilbringe litt tid med barna uten at ekskona oppdager rollebyttet. En mer overført betydning av å "komme hjem til jul" opplever vi gjennom historien til den alkoholiserste, ensomme og mislykkede karakteren Jordan. Hans historie ender med at han blir funnet alene og død på toget, og han har sånn sett "kommet hjem" i en mer overført og til dels religiøs betydning. Jeg opplever ikke filmen *Hjem til jul* som utpreget overnaturlig, men mot slutten av filmen kryssklippes det mellom de forskjellige historiene på en slik måte at det gir en fornemmelse av at livene til de forskjellige protagonistene er skjebnestyrt. Jordan dør på julaften, andre karakterer befinner seg i kirken, og en tredje historie skildrer en lykkelig, men ulovlig flyktningsspar observerer nordlyset som dekker himmelen sammen med sin nyfødte baby. Summen av denne type scener, skaper en overnaturlig og magisk stemning mot filmens slutt. *Hjem til jul* kan med dette sies å være beslektet med de regnende froskene i *Magnolia*, eller Vidars evne til å drømme om fremtiden i *Hawaii, Oslo*. Bent Hamer har også utmerket seg med en personlig stil kombinert med gode



avisomtaler og nominasjoner på anerkjente internasjonale festivaler. Han tilhører den gruppen av norske regissører som knyttes til auteurbegrepet, samtidig som at han kan dokumentere suksess med sine strategier.

"Unni Straume og Knut Erik Jensen fikk i 1995 følge av Bent Hamer, som også klarte å lage særegne og høyst personlige filmer. Allerede med sin debutfilm *Eggs* (1995) ble Hamer invitert til den prestisjetunge Cannes-festivalen, og det samme var tilfelle med *Salmer fra kjøkkenet* (2003)." (Iversen og Solum 2010: s. 36)

Hamer har helt siden debuten i 1995 vært kjent for sin personlige og særegne stil, og assosieres ofte med auteur-begrepet. I forhold til de strategiene som blir referert til i forbindelse med independentbegrepet, vil jeg mene at *Hjem til jul* skiller seg tydeligst ut med sin flettverksstrategi. Noen av de andre filmene til Hamer sender assosiasjonene i større grad i retning av europeiske regissører, eksempelvis *Salmer fra kjøkkenet* (2003), som kan minne om svenske Roy Andersons *Sanger fra andre etasje* (2000). Bent Hamer har imidlertid blitt koblet til independentbegrepet tidligere i sin regi-karriere, og da spesielt i forbindelse med filmatiseringen av Charles Bukowski *Factotum* (2005). Filmen var et resultat av internasjonalt samarbeid, og independentprodusenten Jim Stark var med på produksjonen. Stark har tidligere jobbet med blant andre Jim Jarmusch sine filmer *Stranger than Paradise* (1984), *Down by Law* (1986) og *Mystery Train* (1989). Bent Hamer uttrykker for øvrig at han i forbindelse med *Factotum* vurderte historien dit hen at den måtte være amerikansk, og han uttalte til filmtidsskriftet *Z* at han derfor ønsket amerikanske skuespillere og en "independent stil". I samme intervju innrømmer Hamer at når man har den norske staten i ryggen som en del av finansieringen, er det vanskelig å kalle filmen independent (*Z* Filmtidsskrift nr. 4 2005: s. 48). Hamer understreker med dette det tilsynelatende paradokset innen norsk film, hvor de fleste filmer frem til dags dato i større eller mindre grad er finansiert av statlige midler, samtidig som at man ser stilmessige tendenser de senere år som peker i retning av amerikansk independent.

David Bordwell rangerer independentfilmene som er produsert i perioden fra 1980-tallet til i dag i følgende fire kategorier: The Arty Indies, Off-Hollywood Indies, Retro-Hollywood Independents og DIY Indies. Man kan se de forskjellige kategoriene som en rangering av i hvor stor grad independentfilmene har mange eller få fellestrekk med Hollywoodfilmer. Flettverksfilmene vil i denne sammenheng bli plassert midt mellom de to ytterpunktene, i kategorien Off-Hollywood Indies:

"They used recognizable genres and sometimes featured stars. What pushed them off-Hollywood were their comparatively low budgets and risky subjects or storytelling strategies." (Thompson/Bordwell 2010: s. 687)

Bordwell nevner blant andre Robert Altman, David Lynch og Quentin Tarantino som kjente regissører innen denne kategorien, som alle har benyttet varianter av flettverksfilm. Bordwell trekker også frem Nolan's *Memento* (2000) som et godt eksempel på en "puzzle film", og plasserer den i samme kategori. Sett i lys av min drøfting av *deUsynlige*, og at denne filmen berører utradisjonelle tema (alternative visions), er det verdt å påpeke at Bordwell også plasserer Todd Solondz og filmen *Happiness* i denne kategorien. De norske filmene som jeg har drøftet i dette kapittelet så langt er på ingen måte like, men de benytter en rekke strategier som alle passer inn under Bordwells kategori "Off-Hollywood Indies"<sup>10</sup>.

### 5.3 Nord – en norsk roadmovie

Roadmovien er en type fortelling som kan spores helt tilbake til Homers *Odysseen*. Sentralt for denne type fortellinger står reisen, både konkret og i overført betydning. Den ytre reisen henger ofte sammen med den indre reisen, og hovedpersonen må gjennom hendelser som påvirker han som person. Roadmovien har altså røtter i gammel litteratur, men er også etablert innen film. Dette en fortellerform som ofte er benyttet av filmer som kan knyttes til independentbegrepet og/eller auteurbegrepet. I likhet med dokumentarformen, har roadmovien den fordelen at dette er en fortellerstrategi som ikke nødvendigvis trenger mange skuespillere eller store studio for å kunne filmes, og lave budsjett er som kjent et godt utgangspunkt for mange independentfilmer. Dette er antagelig en god grunn til at nettopp roadmovien er en form som stadig dukker opp når man leser om independentfilmer. *Easy Rider* (1969) er et godt eksempel på dette. Riktignok er filmen produsert med støtte fra Columbia Pictures, men filmen hadde et forholdsvis lavt budsjett og en independent spirit. *Stranger Than Paradise* (1984) er et godt eksempel på en roadmovie som er en reinspikka independentfilm.

Skal man plassere roadmovien inn i Bordwells rangering av independentfilmer, vil de mest aktuelle kategoriene være de som befinner seg lengst vekk fra tradisjonell Hollywoodstil, altså "The Arty Indies" og "DIY Indies". En årsak er at roadmovien ofte produseres på små

---

<sup>10</sup> Se kapittelet om amerikansk independent for hele presentasjonen av Bordwells inndeling av independentkategorier.

budsjett, og bærer preg av det. I forhold til amerikansk independentfilm, kommer man ikke utenom Jim Jarmusch og *Stranger Than Paradise*. Bordwell beskriver filmen som selve symbolet på den nye trenden innen independentfilm, og den avviste i sin tid alt som Hollywood representerte. Filmen ble produsert for 110.000 dollar. Hver scene bestod av en enkelt kamerainnstilling, gjerne statisk. Tempoet i filmen var treigt, det var ingen stjerner på rollelisten, og skuespillerne hadde en deadpan spillestil. Bordwell beskriver filmen som "understated chamber drama/road movie". Forbildene til filmen var for det meste hentet fra europeisk kunstfilm fra 1960- og 70-tallet. *Stranger than Paradise* klarte å nå et internasjonalt publikum, og mottok en rekke priser. Som strategi, må det likevel påpekes at den europeiske kunstfilmtradisjonen ikke har vært Hollywoods førstevalg, og i motsetning til exploitationfilmer, er dette en stil som har stor sannsynlighet for å mislykkes kommersielt. I dynamikken mellom independentfilmer og Hollywood, er det derfor tradisjonelt de kommersielle suksessene som i størst grad er adoptert, slik jeg har skrevet om i kapittelet om independentfilmer. Det må imidlertid nevnes at det i forbindelse med indiewood, de store selskaperes satsning på nisjepublikum utover på 1990-tallet, også er blitt adoptert enkelte kunstneriske strategier. Geoff King eksemplifiserer denne satsningen med Charlie Kaufman. Denne delen av indiewood må vel likevel betraktes som nedprioritert sammenlignet med de andre kategoriene King nevner i sin bok.

I forhold til roadmovien, må det også påpekes at det er produsert flere filmer innenfor Hollywood. Eksempelvis *Thelma & Louise* (1991, Ridley Scott) og *O Brother, Where Art Thou?* (2000, Joel Coen). Sistnevnte film understreker den opprinnelige kilden til roadmovien ved at manus er basert på Homers *Odysséen*. Begge de to filmene har hatt store Hollywoodselskaper i ryggen, og regissørene bak begge filmene regnes som autoreur. Coen-brødrene tilhører kategorien regissører som lager filmer både utenfor og innenfor studiosystemet. Bordwell plasserer Coen-brødrene i kategorien "Off-Hollywood Indies".

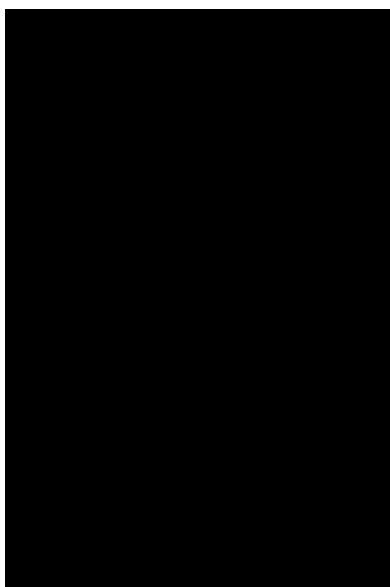
I 2009 kom den norske roadmovien *Nord*, regissert av Rune Denstad Langlo, og Erlend Loe hadde skrevet manus. Filmen handler om Jomar Henriksen, en tidligere skiboms som har møtt veggen. Skibakken er ikke lenger hans lekegrind, men blitt en jobb han ikke er spesielt lidenskapelig i forhold til. Han driver et lite skitrekk i Trøndelag, og fyller i stor grad dagene med sprit, røyk og katastrofeprogrammer på tv. En dag får han besøk av en gammel kompis som forteller at Jomar har en sønn som bor lenger nord, og med dette starter eventyret til Jomar hvor han ved hjelp av en snøscooter setter kursen nordover for å møte sin sønn. *Nord* er en roadmovie hvor transportetappene foregår utenfor vei og tettbebygde strøk. Jomar møter

for det meste mennesker som har bosatt seg langt fra folk. I likhet med mange andre roadmovier, foregår ikke handlingen bare konkret, men reisen er for Jomar også en indre reise, hvor han rømmer fra en tilværelse han ikke trives med i håp om noe bedre, og målet er å møte sin egen sønn.

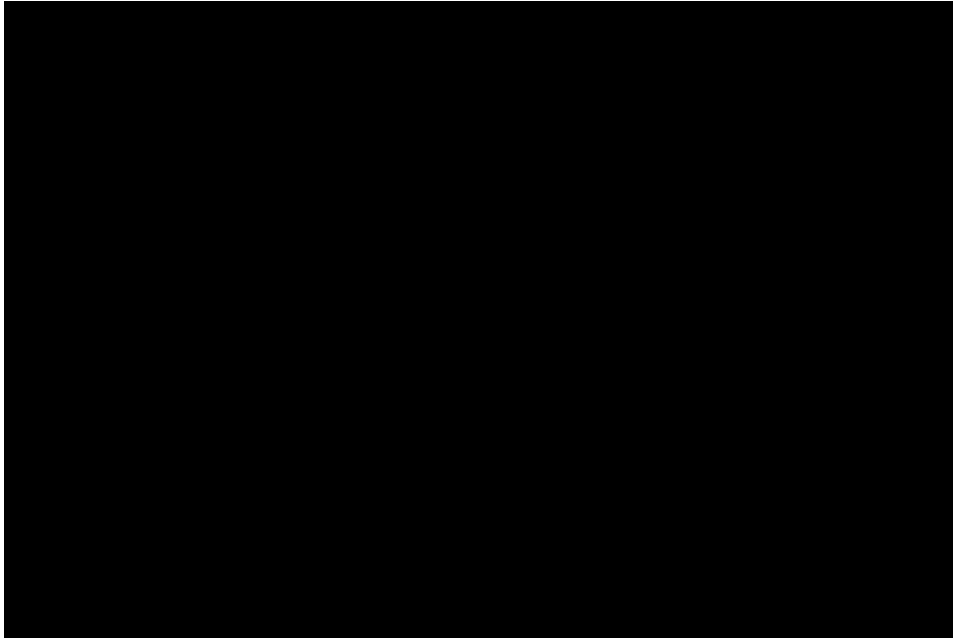
I filmens ekstramateriale, gir regissør Langlo uttrykk for at roadmovien som sjanger passer godt med et stramt budsjett. Totalt med egenkapital og støtte fra NFI, hadde filmen et budsjett på 12 500 000 kroner, noe som må kunne betraktes som under middels i norsk sammenheng, men likevel over dobbelt så mye som *Død snø* hadde i budsjett (før billettstøtten). Til sammenligning hadde Sara Johnsen et totalt budsjett på over 24 millioner da hun regisserte *Upperdog* som ble produsert samme år som *Nord* og *Død snø*. Som kommersiell suksess må *Nord* betraktes som under middels med 36 952 besøkende, og terningkastene hos anmelderne ble for det meste 4. Etter min vurdering fremstår *Nord* som en mye mer seriøs film enn for eksempel *Død snø*. Mens *Død snø* selges som exploitation og lettbeint underholdning, fremstår *Nord* i større grad som en kunstnerisk film om en hovedperson med personlige problemer. Jeg vil mene at en horrorfilm i langt mindre grad er avhengig av gode anmeldelser enn hva som er tilfelle hos mer kunstneriske prosjekter, og til tross for at de to filmene får om lag samme karakter hos de norske anmelderne, blir kun *Død snø* en stor kommersiell suksess. I festivalmarkedet gjorde *Nord* det bra med flere nominasjoner og priser i forbindelse med både Amandautdelingen og Berlin International Film Festival, uten at det hjalp på publikumsbesøket. Årsaken slik jeg ser det er at roadmovien som sjanger ikke har det samme kommersielle potensialet som horrorfilm, noe som også kommer til uttrykk hos Bordwell. Tenåringspublikummet er antagelig den viktigste målgruppen for kinoene, og horrorfilmer treffer denne gruppen betydelig bedre enn en roadmovie om en aldrende stakkar.

Sammenlignet med *Stranger Than Paradise* har *Nord* betydelig mer framdrift, samtidig som at filmen ikke klarer å nå samme spenningsnivå eller intensitet som *Thelma & Louise* (1991) og *O Brother, Where Art Thou?* (2000). *Nord* befinner seg et sted mellom de to ytterpunktene. Filmene har et tydelig mål ved at Jomar skal møte sønnen sin, i motsetning til *Stranger Than Paradise* som karakteriseres av offbeat-stil, og karakterer som bare henger rundt. Målet synes uklart i denne filmen, og når det endelig skjer noe, fremstår det som en tilfeldighet som dukker opp mot filmens slutt når karakterene tilfeldigvis blir involvert i en narkohandel. Bordwell beskriver *Stranger Than Paradise* som den ultimate "hangingout movie", og roadtrippen til karakterene i denne filmen fremstår som ganske umotivert, eller i beste fall

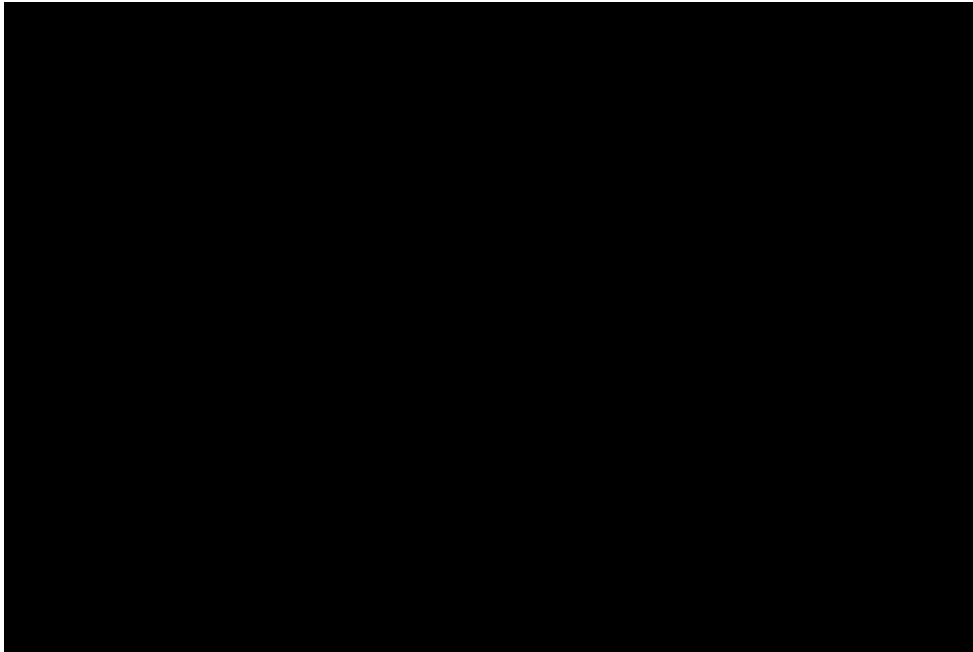
motivert av kjedsomhet, og man kan vel ikke si at karakterene gjennomgår noen indre reise av betydning. Til tross for at *Nord* har et tydelig mål med fortellingen, vil jeg påstå at filmen har andre likheter med *Stranger Than Paradise*. Eksempelvis har filmen flere eksempler på lange stillestående tagninger slik vi ser i Jarmusch sin film. Jomar har forvandlet seg til en mer handlingsorientert karakter etter at han har satt ut på reisen, men han møter en lang rekke karakterer som kan minne om persongalleriet i *Stranger Than Paradise*. På sin reise møter han en rekke underlige personer som har begrenset med planer, og ganske stillestående liv, og disse karakterene har det til felles at de bare henger rundt, kjeder seg, og når de fremstår som handlekraftige kan det nærmest virke som er desperat reaksjon på kjedsomheten mer enn at de er noen handlingens menn. Med andre ord kan man si at Jomar har gått fra å være en stillesittende person til å bli en handlingens mann når han begir seg ut på reisen nordover på vei mot sønnen, mens en rekke av de personene han møter kan minne mer om persongalleriet i *Stranger Than Paradise*. Til tross for at Jomar har et tydelig mål med reisen, vil jeg langt i fra si at han passer som den typiske amerikanske actionhelten. Bakgrunnen for reisen er nærmest tvang, ikke ulikt hovedpersonen i Jarmuschs *Broken Flowers* (2005) som også tvinges ut på veien på jakt etter en sønn han aldri har møtt. En blanding av at huset han bor i brenner ned, og ett stikk av dårlig samvittighet i forhold til sønnen, er det som får Jomar til å starte snøscooteren.



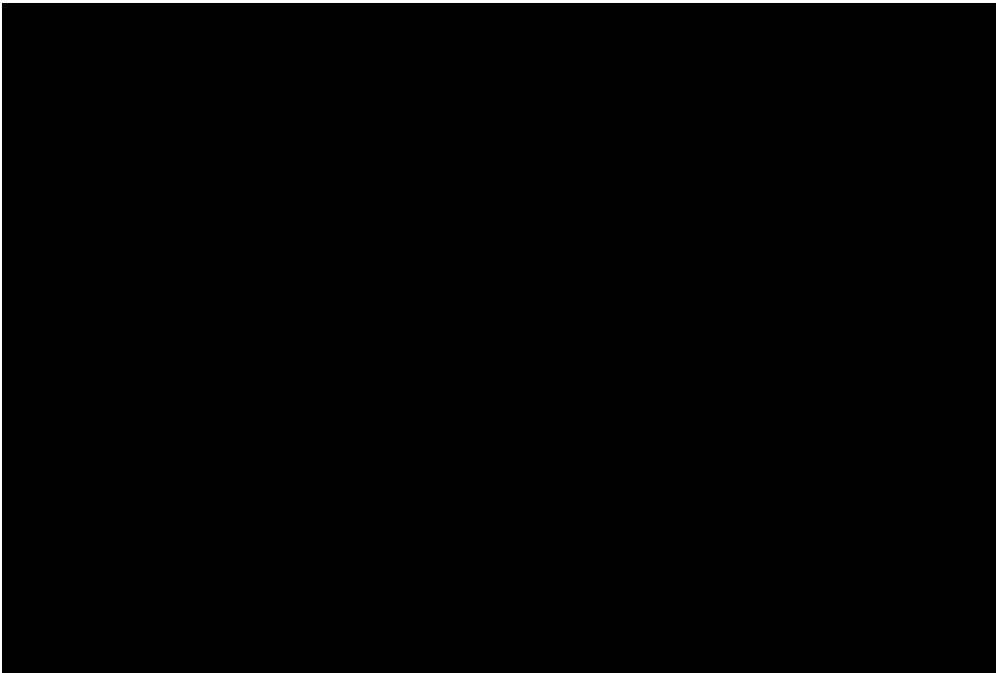
**Broken Flowers (2005)**



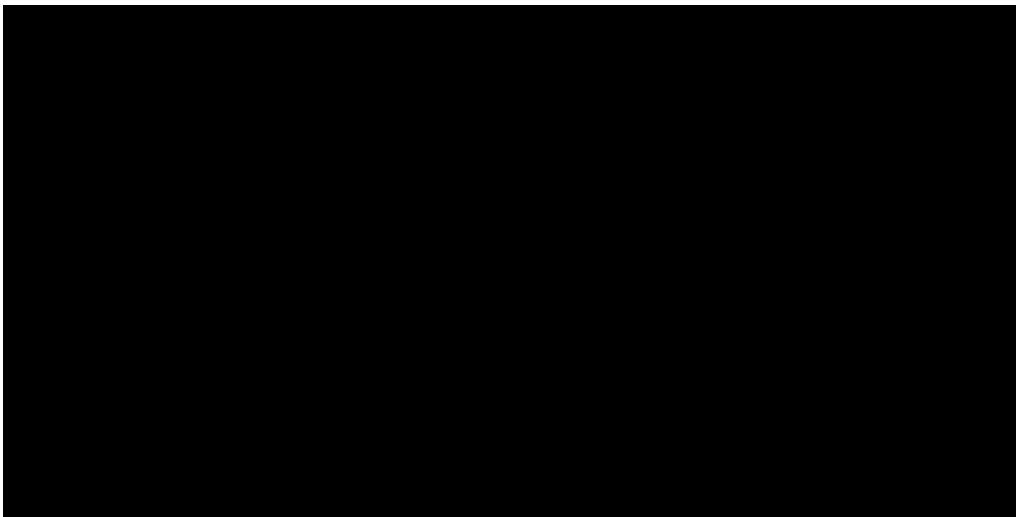
**Magnolia (1999)**



**deUsynlige (2008)**



**Nord (2009)**



**Hjem til jul (2010)**





## 6. Konklusjon - noen tanker om norsk independent

De økonomiske definisjonene av independentbegrepet, med vekt på vertikal integrasjon og økonomisk uavhengighet til de store produksjonsselskapene, er vanskelig å overføre til norske forhold. Men som jeg argumenterer for i første kapittel av denne oppgaven, handler independentbegrepet også om en independent spirit. I den sammenheng er det relevant å nevne Iversen og Solum som skriver om filmen *Mongoland* (2001) i boka *Den norske filmbølgen*, et eksempel på en vellykket lavbudsjettfilm i norsk sammenheng. Regissør Arild Østin Ommundsen har i ettertid regissert flere filmer med høyere budsjett, og er i skrivende stund kinoaktuell med lavbudsjettfilmen *Eventyrland* (2013). Han innehar en lang rekke funksjoner som regi, manus og klipp, og castingen består av blant annet kona og datteren. Ommundsen forklarer dette økonomiske tilbakeskrittet med at han savner den friheten han opplevde med *Mongoland*. Han uttaler til både *Filmbonanza* (21.03.13)<sup>11</sup> og *Mørkets opplevelser* (23.03.13)<sup>12</sup> at han har savnet den handlingsfriheten han hadde med debutfilmen, og at han har følt seg mye mer låst til de økonomiske interessene jo større budsjettene har vært, og filmene har i stor grad blitt preget av mange kompromisser. *Eventyrland* er et karrieremessig tilbakeskritt sett med økonomiske øyne, men Ommundsen ønsker seg full kunstnerisk frihet, og velger dermed å lage en ny lavbudsjettfilm. Han fremstår med dette mer som en kunstner, eller auteur, hvor den kunstneriske friheten er viktigst. Til tross for at norsk film ikke passer inn i de økonomiske definisjonene av independentbegrepet, er det likevel verdt å nevne Ommundsen som en regissør med idealer som minner om en "independent spirit".

Når det gjelder konkrete fortellerstrategier som blant andre Bordwell og King mener er typiske for den amerikanske independentfilmen på 1980-tallet og frem til i dag, er flettverksfilmen et godt eksempel på dette. King bruker et helt kapittel på å forklare dette i boka *American Independent Cinema*, og Bordwell benyttet også ett kapittel i boka *The Way Hollywood Tells It* på å nyansere mellom forskjellige variasjoner av flettverksfilmer og "puzzle films", og hvordan denne alternative fortellerstrategien kan spores til både kjente independentproduksjoner såvel som Hollywoodproduksjoner, og påpeker med dette hvor utydelig dette skille er. Ut fra eksemplene til både King og Bordwell mener jeg imidlertid at det er mulig å se eksempler på hvordan norske flettverksfilmer har tydelige likhetstrekk med kjente amerikanske independentproduksjoner. Eksempelvis *Hawaii, Oslo* (2004) og *Hjem til*

<sup>11</sup> <http://tv.nrk.no/serie/filmbonanza/mkktf04000813/21-03-2013>

<sup>12</sup> <http://radio.nrk.no/serie/moerkets-opplevelser/mktr05001213/21-03-2013#t=1m27s>

*jul* (2010) som jeg har sett nærmere på i analysekapittelet. Det er også verdt å nevne andre titler som kunne vært aktuelle å se i lys av flettverksfilmen, som for eksempel *90 minutter* (2012, Eva Sørhaug).

I Min analyse av *Nord* (2009), vil jeg også mene at det er mulig å se at inspirasjonen er hentet fra amerikanske roadmovier, og i dette tilfelle er det mulig å se fellestrekk med filmer av den kjente independentregissøren Jim Jarmusch sine filmer *Stranger Than Paradise* (1984) og *Broken Flowers* (2005). Også når det gjelder roadmovien finnes det andre norske eksempler som kunne vært interessante å se nærmere på, eksempelvis *A Letter to the King* (2013, Hisham Zaman). *Fjellet* er også en film som passer inn i denne sammenhengen. Den handler om et lesbisk par som er på vandring i den norske fjellheimen, samtidig er det også en reise også inn i en sår fortid. Man kan altså si at reisen foregår både på det ytre og indre plan, og kan sees i lys av roadmoviefilmer. Regissør Ole Gjæver måtte klare seg på liten statlig støtte og et lavt budsjett, og uttrykte at valg av historie dermed passet godt med størrelsen på budsjettet<sup>13</sup> (få locations og få skuespillere), et argument også Langlo trakk frem i forhold til *Nord*<sup>14</sup>. Både Langlo og Gjæver ble i kjølvannet av de nevnte filmene tatt ut til Panoramaseksjonen i forbindelse med Berlinfestivalen. De kunne forøvrig skilte med gode anmeldelser, men dårlige besøkstall.

Til tross for at både flettverksfilmer og roadmovier kan spores i alt fra indie- til Hollywoodproduksjoner, vil jeg mene at de eksemplene jeg har analysert her i stor grad må sees i lys av independentbegrepet og/eller auteurbegrepet. Sammenlignet med forrige kapitells analyse av *Død snø* (2009), og Wirkolas valg av exploitationsstrategier, fremstår Erik Poppe og Bent Hamer som regissører som i større grad fokuserer på kunstneriske uttrykk enn hva Wirkola gjør. Mest interessant i denne sammenheng er hvordan alle disse regissørene kan spores til forskjellige strategier vi kjenner fra amerikanske independentproduksjoner, og summen av disse eksemplene viser at fortellerstrategier vi kjenner fra amerikanske independentsektor, tydelig kan spores til norske filmproduksjoner. Samtidig er det viktig å påpeke at de eksemplene jeg har analysert ikke tilhører de mer ekstreme flettverksfilmene som er produsert, som for eksempel *Flirt* (1995, Hal Hartley) hvor dialogen forblir den samme selv om historiene forandres. De norske flettverksfilmene befinner seg i et mellomstjikt mellom de mest kommersielle og mest eksperimentelle flettverksfilmene, og de mest tydelige forbildene er *Short Cuts* (1993) og *Magnolia* (1999).

Når det gjelder forholdet mellom valg av independentstrategi og økonomisk støtte fra det

---

<sup>13</sup> <http://www.side2.no/underholdning/article3089356.ece>

<sup>14</sup> Ekstramaterialet DVD (*Nord*)

etablerte (NFI), fremstår de samme filmene i mindre grad som uavhengige. Med andre ord er det flere eksempler på at alternative fortellerstrategier vi kjenner fra amerikansk independentproduksjoner, er benyttet i norske produksjoner. De samme produksjonene kan imidlertid ikke sies å være økonomisk uavhengige, eller independent om du vil.



## 7. Litteratur og kilder

### Litteratur

- Andrew, G. (1998) *Stranger Than Paradise*. London: Prion Books Limited.
- Bordwell, D. & Thompson, K. (2010) *Film History: an introduction*. New York: McGraw-Hill Education.
- Bordwell, D. (2006) *The Way Hollywood Tells It*. Los Angeles: University of California Press.
- Evensmo, S. (1967): *Det store tivoli*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Gjerald, T. (2009): *Truende tradisjoner – Norsk horrorfilm 1997-2009*, Masteroppgave i film- og fjernsynsvitenskap, Lillehammer: Høgskolen i Lillehammer.
- Iversen, G. (2010): *Norsk filmhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. og Solum, S. (2010) *Den norske filmbølgen*. Oslo: Universitetsforlaget.
- King, G (2005) *American Independent Cinema*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- King, G. (2009) *Indiewood, USA - where Hollywood meets independent cinema*, New York: I. B. Tauris & Co Ltd.
- Merritt, G. (2000) *Celluloid Mavericks – A History of American Independent Film*. New York: Thunder Mouth Press.
- Mortveit, J. (2010) *Tilbake til verktøyet – En studie av den norske filmskolen i Lillehammer*. Masteroppgave i filmvitenskap, Trondheim: NTNU – Institutt for kunst- og medievitenskap.
- Nipen, K. (2007) *amores perros – en narrativ bastard – fortellerstrategier i flettverkfilmen*, Hovedoppgave i filmvitenskap, Trondheim: NTNU – Institutt for kunst og medievitenskap.

### Aviser og tidsskriftsartikler:

- Bhar, O. (2012). "Romantisk, urolig og urovekkende". I: *Rushprint* nr. 3.
- Eckblad, B. (2012). "Det er ikke hjernekirurgi". I: *Dagens Næringsliv* 19.05.12.
- Fagerholt, A (2012). "Fra Buljo til Paramount". I: *Rushprint* nr. 6.
- Faldalen, J. I. (2012). "En thriller i dagslys". I: *Rushprint* nr. 5.
- Gjerald, T (2012). "Hisham Zamans reise". I: *Rushprint* nr. 6.
- Gulliksen, G & Sæther, Y (2005). "Jim Jarmusch – en fin og beskjeden ambisjon". I: *Z* nr. 4.
- Isaksen, A. H. (2005). "(In)dependent?". I: *Z* nr. 4.
- Iversen, J (2005). "Bent Hamer og Factotum – Independent Made in Norway". I: *Z* nr. 4.
- Iversen, J. (2005). "Independent rebell – et intervju med Jim Stark". I: *Z* nr. 4.
- Langlo, J (2005). "Frykt og avsky på Long Island – Hvor ble det egentlig av Hal Hartley?". I:

Z nr. 4.

Lismoen, K. (2012). "Enøyd fokus på kino". I: *Rushprint* nr. 2.

Rambøl, E. S. (2009). "Ein, zwei, die!" *Dagsavisen* 08.01.09.

Rommetveit, I (2005). "- tilfeldigheter og skjebne I P. T. Andersons *Magnolia*". I: Z nr. 4.

### **Politiske utredninger, årsrapporter og lignende**

Film og kino (2011) "Film og kino årbok 2011".

Norsk Filminstitutt (2008) "Årsrapport 2008".

Norsk Filminstitutt (2009) "Årsrapport 2009".

Norsk Filminstitutt (2010) "Årsrapport 2010".

Norsk Filminstitutt (2011) "Årsrapport 2011".

Oversikt støtteordninger NFI (1994-2012) "Nøkkeltall for norske kinofilmer 1994 – dags dato".

St. Mld. Nr. 22 (2006-2007) "Veiviseren. For det norske filmloftet".

### **Internettkilder:**

Aalen, K. (2009). "Mye bra gørr, men ensformig i lengden".

URL: [http://www.aftenbladet.no/kultur/anmeldelser/filmanmeldelser/Mye-bra-gorr\\_-men-ensformig-i-lengden-2006420.html](http://www.aftenbladet.no/kultur/anmeldelser/filmanmeldelser/Mye-bra-gorr_-men-ensformig-i-lengden-2006420.html)

Alver, E. (2009). "Blodpudding på vidda".

URL: <http://www.dagbladet.no/kultur/2009/01/08/561080.html>

Ebert, R. (2009). "Dead Snow".

URL: <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090715/REVIEWS/907159993/1023>

Eidsvåg, T. (2009). "Nazijævlene vender tilbake".

URL: <http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article1222897.ece>

Eik, E. A. (2009). "Blød, snø og tårer".

URL: [http://www.osloby.no/article137431\\_2.ece](http://www.osloby.no/article137431_2.ece)

Elnan, C. (2012). "Oslo Kino blir solgt".

URL: <http://www.aftenposten.no/kultur/Oslo-Kino-blir-solgt-6849441.html>

Gonsholt, S. V. (2012). "Nå hopper Wirkola av".

URL: <http://www.dn.no/d2/article2166969.ece>

Haddal, P. (2008). "Skremmende god".

URL: [http://www.osloby.no/article51179\\_2.ece#.UVSlk1f9xNo](http://www.osloby.no/article51179_2.ece#.UVSlk1f9xNo)

Johansen, Ø. D. (2011). "Svimlende sum til Wirkola-film".  
URL: <http://www.vg.no/film/artikkel.php?artid=10014115>

Johnsen, V. (2011). "- Universelt å miste et barn".  
URL: <http://www.side2.no/underholdning/article3089356.ece>

Selås, J (2008). "Mesterverk fra Erik Poppe".  
URL: <http://www.vg.no/film/film.php?id=9199>

Selås, J. (2009). "Tamsleng i villmarken".  
URL: <http://www.vg.no/film/film.php?id=9575>

Travers, P. (2009). "Dead Snow".  
URL: <http://www.rollingstone.com/movies/reviews/dead-snow-20090618>

Ursin, L. H. (2009). "Motbydelig, morbid og morsomt"  
URL: <http://www.bt.no/bergenpuls/film/article687159.ece>

Winsnes, E og Landre, E. (2013). "Egmont kjøper Oslo Kino for 600 mill."  
URL: <http://e24.no/media/egmont-kjoeper-oslo-kino-for-600-mill/20353794>

#### **Usignerte internettkilder:**

"Antall kommunale og private kinosaler"  
URL: <http://medienorge.uib.no/?cat=statistikk&medium=kino&queryID=157>

"All Photos from Dead Snow"  
URL: <http://www.imdb.com/title/tt1278340/mediaindex>

"Død snø" (DVD)  
URL: [http://www.platekompaniet.no/Film.aspx/DVD/Dd\\_Sn/?id=NO1183216](http://www.platekompaniet.no/Film.aspx/DVD/Dd_Sn/?id=NO1183216)

"Død snø" (offisiell hjemmeside)  
URL: <http://www.dodsno.no/>

"NRK Kulturnytt 19.10.2011"  
URL: [Utgått fra arkivet til nrk.no](http://arkivet.nrk.no)

"Filmbonanza 21.03.2013"  
URL: <http://tv.nrk.no/serie/filmbonanza/mkft04000813/21-03-2013>

"Mørkets opplevelser 23.03.2013"  
URL: <http://radio.nrk.no/serie/moerkets-opplevelser/mktr05001213/21-03-2013#t=1m27s>

#### **Filmliste:**

90 minutter (Eva Sørhaug, 2012)  
A Beautiful Mind (Ron Howard, 2001)

A letter to the King (Hisham Zaman, 2013)  
Adaptation (Spike Jonze, 2002)  
American Beauty (Sam Mendes, 1999)  
Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979)  
Arme riddere (Magnus Martens, 2011)  
Army of Darkness (Sam Raimi, 1992)  
Bad Taste (Peter Jackson, 1987)  
Being John Malkovich (Spike Jonze, 1999)  
Blücher (Oddvar Bull Tuhus, 1988)  
Blue Velvet (David Lynch, 1986)  
Bonnie and Clyde (Arthur Penn, 1967)  
Brain Dead (Peter Jackson, 1992)  
Broken Flowers (Jim Jarmusch, 2005)  
Bucket of Blood (Roger Corman, 1959)  
Budbringeren (Pål Sletaune, 1997)  
Chinatown (Roman Polanski, 1974)  
Clerks (Kevin Smith, 1994)  
Confessions of a Dangerous Mind (George Clooney, 2002)  
Creature from the Haunted Sea (Roger Corman, 1960)  
Dawn of the Dead (Zack Snyder, 2004)  
De dødes tjern (Kåre Bergstrøm, 1958)  
Deep Throat (Gerard Damiano, 1972)  
Dessert Hearts ((Donna Deitch, 1985)  
deUsynlige (Erik Poppe, 2008)  
Død snø (Tommy Wirkola, 2009)  
Down by Law (Jim Jarmusch, 1986)  
Dykket (Tristan De Vere Cole, 1989)  
Easy Rider (Dennis Hopper, 1969)  
Eggs (Bent Hamer, 1995)  
El Mariachi (Robert Rodriguez, 1993)  
Etter Rubicon (Leidulv Risan, 1987)  
Eventyrland (Arild Østin Ommundsen, 2013)  
Evig solskinn i et plettfritt sinn (Michel Gondry, 2004)



Evil Dead (Sam Raimi, 1981)  
Evil Dead 2 (Sam Raimi, 1987)  
Fight Club (David Fincher, 1999)  
Flåklypa Grand Prix (Ivo Caprino, 1975)  
Flirt (Hal Hartley, 1995)  
Fritt vilt (Roar Uthaug, 2006)  
Fritt vilt 2 (Mats Stenberg, 2008)  
Funny Ha Ha (Andrew Bujalski, 2002)  
Ghost Dog: The Way of the Samurai (Jim Jarmusch, 1999)  
Girl, Interrupted (James Mangold, 1999)  
Go Fish (Rose Troche, 1994)  
Gone With the Wind (Victor Fleming, 1939)  
Halloween (John Carpenter, 1978)  
Hansel and Gretel: Witch Hunters (Tommy Wirkola, 2013)  
Happiness (Todd Solondz, 1998)  
Hawaii, Oslo (Erik Poppe, 2004)  
Hjelp, vi er russ (Kenneth Olaf Hjellum, 2011)  
Hjem til jul (Bent Hamer, 2010)  
Howards End (James Ivory, 1992)  
Hustruer (Anja Breien, 1975)  
Indiana Jones og de fordømtes tempel (Steven Spielberg, 1984)  
Insomnia (Erik Skjoldbjærg, 1997)  
Jaws (Steven Spielberg, 1975)  
Kautokeino-opprøret (Nils Gaup, 2008)  
Kill Bill (Quentin Tarantino, 2003)  
Kill Bill 2 (Quentin Tarantino, 2004)  
Kill Buljo – The Movie (Tommy Wirkola, 2007)  
Kjærlighetens kjøtere (Hans Petter Moland, 1995)  
Knerten (Åsleik Engmark, 2009)  
Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa (Tommy Wirkola, 2010)  
Lasse og Geir (Svend Wam, 1976)  
Little Shop of Horrors (Roger Corman, 1960)  
Longtime Companion (Norman René, 1989)

Lønsj (Eva Sørhaug, 2008)  
Lost Highway (David Lynch, 1997)  
Magnolia (Paul Thomas Anderson, 1999)  
Memento (Christopher Nolan, 2000)  
Mongoland (Arild Østin Ommundsen, 2001)  
Mørkets øy (Trygve Allister Diesen, 1997)  
Mulholland Dr. (David Lynch, 2001)  
Mutual Appreciation (Andrew Bujalski, 2005)  
Mystery Train (Jim Jarmusch, 1989)  
Naboer (Pål Sletaune, 2005)  
Night of the Living Dead (George A. Romero, 1968)  
Night on Earth ((Jim Jarmusch, 1991)  
Nightmare on Elm Street (Wes Craven, 1984)  
Nord (Rune Denstad Langlo, 2009)  
O Brother, Where Art Thou? (Joel Coen, 2000)  
Olsenbanden jr. og det sorte gullet (Arne Lindtner Næss, 2009)  
Orions belte (Ola Solum, 1985)  
Parting Glances (Bill Sherwood, 1986)  
Persona (Ingmar Bergman, 1966)  
Platoon (Oliver Stone, 1986)  
Poison (Todd Haynes, 1991)  
Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)  
Pulp Fiction (Quentin Tarantino, 1994)  
Red Rock West (John Dahl, 1993)  
Reservoir dogs (Quentin Tarantino, 1992)  
Rovdyr (Patrik Syversen, 2008)  
Safe (Todd Haynes, 1995)  
Salmer fra kjøkkenet (Bent Hamer, 2003)  
Salvador (Oliver Stone, 1986)  
Sanger fra andre etasje (Roy Andersson, 2000)  
Saving Privat Ryan (Steven Spielberg, 1998)  
Saw (James Wan, 2004)  
Scream (Wes Craven, 1996)

Sex, Lies and Videotape (Steven Soderbergh, 1989)  
Shadows (John Cassavetes, 1959)  
Shakespeare in Love (John Madden, 1998)  
She`s Gotta Have It (Spike Lee, 1986)  
Short Cuts (Robert Altman, 1993)  
Simple Men (Hal Hartley, 1992)  
Slacker (Richard Linklater, 1991)  
Smoke (Wayne Wang, 1995)  
Solaris (Andrey Tarkovskiy, 1972)  
Solaris (Steven Soderbergh, 2002)  
Stranger Than Paradise (Jim Jarmusch, 1984)  
Tarnation (Jonathan Caouette, 2003)  
Taxi Driver (Martin Scorsese, 1976)  
The Blair Witch Project (Daniel Myrick og Eduardo Sánchez, 1999)  
The Cabinet of Dr. Caligari (Robert Wiene, 1920)  
The Conversation (Francis Ford Coppola, 1974)  
The Exorcist (William Friedkin, 1973)  
The Graduate (Mike Nichols, 1967)  
The Last Seduction (John Dahl, 1994)  
The Remains of the Day (James Ivory, 1993)  
The Ring (Gore Verbinski, 2002)  
The Terminator (James Cameron, 1984)  
The Texas Chain Saw Massacre (Tobe Hooper, 1974)  
Thelma & Louise (Ridley Scott, 1991)  
Three Kings (David O. Russell, 1999)  
Ti kniver i hjertet (Marius Holst, 1994)  
Til siste hinder (Anders Øvergaard, 2011)  
Traffic (Steven Soderbergh, 2000)  
Trolljegeren (André Øvredal, 2010)  
Trust (Hal Hartley, 1990)  
Tuba Atlantic (Hallvar Witzø, 2012)  
Veiviseren (Nils Gaup, 1987)  
Villmark (Pål Øie, 2003)