

Stein-Erik Rutledal

## Den norske nybølgen

I hvilken forstand kan vi snakke om en franskinspirert nybølge i norsk filmproduksjon på 1960-tallet?

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon

Veileder: Anne Marit Myrstad

August 2022



Stein-Erik Rutledal

## **Den norske nybølgen**

I hvilken forstand kan vi snakke om en franskinspirert nybølge i norsk filmproduksjon på 1960-tallet?

Masteroppgave i Film- og videoproduksjon  
Veileder: Anne Marit Myrstad  
August 2022

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden



## Forord:

Jeg ønsker å rette takk til min veileder Anne-Marit Myrstad som har vært en stor hjelp gjennom hele prosessen med oppgaven. Til Inger Malen Nausthaug for hjelp med praktiske løsninger og hjelp med innlevering. Til Benjamin Danielsen for å svare på mine dummeste spørsmål til de rareste tider. Og en stor takk til min kone Dung Phan som har vært en tålmodig og viktig støttespiller gjennom oppgaveskrivingen.

Jeg har valgt å skrive denne oppgaven som et dypdykk inn i periode av norsk film jeg hadde lite kjennskap til før jeg begynte å jobbe med oppgaven fordi det å lære om noe nytt var en ekstra motivasjon inn i prosjektet.

Øvrig ønsker jeg å dedikere oppgaven til skuespillerne Geir Børresen og Per Jansen som begge spilte sentrale roller i filmer denne oppgaven tar for seg, og som begge gikk bort i de siste ukene av oppgavens ferdigstilling.

## Sammendrag:

I denne oppgaven ser vi på hvordan modernistiske norske filmer i perioden 1959 til 1970 var inspirert av den franske nybølgenes estetikk og tematikk. Den franske nybølgen tok filmlandskapet med storm på slutten av 1950 og starten av 1960 tallet og ble et globalt fenomen. I hvilken grad kan vi spore etterdønningene av den i de norske filmene fra denne perioden? Gjennom en analyse av filmforfatterskapene til de tre store håpene for norsk film i denne perioden: Erik Løchen, Rolf Clemens og Pål Løkkeberg prøver vi å finne ut i hvilken grad det oppstod en norsk nybølge og hva dens ettermæle er.

## Abstract:

In this paper we are going to examine how the Norwegian modernist films in the period between 1959 and 1970 were inspired by the themes and aesthetics of the French new wave. The French new wave took the film scene by storm in the late 1950s and early 1960s and became a global phenomenon. To what degree can we trace the backwash of this wave in the Norwegian films of this period? Through analysis of the filmographies of the three bright Norwegian hopefuls of this time: Erik Løchen, Rolf Clemens and Pål Løkkeberg we will try to discover to what degree there was a Norwegian new wave and what its legacy has become.

## Innholdsfortegnelse

Forord: .....	1
Sammendrag: .....	2
1. Introduksjon .....	5
1.1. Oppgavens teoretiske rammeverk og faglige plassering .....	6
1.2. Litteratur og teori .....	7
2. Den franske nybølgen – opprinnelsen, filmene og filmskaperne .....	9
2.1 Tematikk og estetikk .....	12
3. «Den Norske Nybølgen» .....	23
3.1. Norsk film fra 1959 til 1970 - Hva er det en bølge ønsker å bryte med? .....	23
3.2. Erik Løchen og Jakten .....	25
3.2.1. Jakten .....	27
3.3. Rolf Clemens, Episode og Klimaks .....	31
3.3.1. Episode .....	34
3.3.2. Klimaks .....	38
3.4. Pål Løkkeberg, Liv og Exit .....	41
3.4.1. Liv .....	45
3.4.2. Exit .....	49
4. Diskusjon .....	54
5. Avslutning .....	61
Literaturliste .....	63
Bilder .....	66
Filmografi .....	67





## 1. Introduksjon

I denne oppgave ønsker jeg å se på de norske modernistiske filmene som kom ut samtidig som og i etterkant av den franske nybølgen. Hvor inspirerte var de norske filmene av det franske nybølgeprosjektet, og hvorvidt kan de norske bidragene til den modernistiske filmen beskrives som en egen nybølge? Hvorfor har jeg valgt å skrive om akkurat dette? Det begynte med et ønske om å utforske det som var en blindsoner for meg, og som jeg ikke syntes kom frem i pensum. Det var et prosjekt drevet av nysgjerrighet og det var noe jeg måtte grave etter selv. Det begynte med at Kosmorama filmfestival i Trondheim hadde et Vibeke Løkkeberg retrospektiv på programmet i 2020 hvor begge filmene var introdusert av Johanne Kielland Servoll. Hennes kunstnerbiografi av Løkkeberg ledet meg til hennes doktorgradsavhandling *Den norske auteuren - En begrephistorisk analyse*. Auteurteori har vært et tema som interesserer meg veldig og kapittel 4 i den oppgaven; *60-årene: Generasjonsopprør, bølger og auteurer*, fanget min interesse da den kombinerte dette med et kapittel i norsk filmhistorie som var ukjent for meg.

Til å se nærmere på dette har jeg valgt meg på fem norske filmer fra tre norske filmskapere: Filmene som skal under lupen er Erik Løchens *Jakten* (1959), Rolf Clemens to første filmer *Episode* (1963) og *Klimaks* (1965), og Pål Løkkebergs to spillefilmer *Liv* (1967) og *Exit* (1971). Grunnen til at jeg har valgt akkurat de tre filmene er at de representerer tre forskjellige tidspunkter i den perioden i norsk film uten at de overlapper med hverandre.

Når jeg presenterte prosjektet mitt for andre opplevde jeg ofte at andre kom meg i forkjøpet og spurte om Erik Løchens *Jakten* var en av filmene jeg skulle studere, men at det var ingen respons da jeg presenterte de andre filmene i oppgaven. Bare blanke ansikter. Det norske nybølgeprosjektet var like fremmed for mine medstudenter som det hadde vært for meg før denne oppgaven.

Det å finne filmene var en utfordring i seg selv. Unntaket var, som da jeg presenterte oppgaven, Erik Løchens *Jakten*. Den fikk en DVD-utgivelse fra Norsk filminstitutt i 2010, men den er moden for en gjenutgivelse, som er tilgjengelig å leie hos de fleste større biblioteker, inkludert NTNU og Trondheim folkebibliotek. Den er også mulig å leie på Filmarkivets nettsider og tilsvarende tjenester. Rolf Clemens filmer var nærmest umulige å oppdrive, de har ikke blitt gitt ut på DVD og er ikke tilgjengelige på strømmetjenester. Noe av Clemens TV arbeid finnes på NRK Nett TV, men hans spillefilmer har ikke fått se dagens lys igjen. Clemens film *Crash* fra 1974 dukker

sporadisk opp på YouTube, men den var ikke relevant for oppgaven. Jeg opplevde at jeg selv måtte legge både *Episode* og *Klimaks* inn i databasen til filmnettverket Letterboxd da de har blitt glemte med tiden. Jeg var så heldig å få låne DVD kopier fra Nasjonalbiblioteket via min veileder Anne Marit Myrstad. Pål Løkkebergs *Liv* var vanskelig å få tak i, men dette har vært et kjent problem i flere tiår. Vibeke Løkkeberg, som spiller hovedrollen og er medprodusent, forsøker i 1977 å nekte NRK å vise *Liv*. Hun begrunner det med; «Alle tilbud var av en slik karakter at det virkelig gikk opp for meg hva man hadde sett meg som i filmen: et kjønnsobjekt. Jeg takket nei til alle sammen.» (Aftenposten, 1977, gjengitt i Servoll, 2011). Pål Løkkeberg svarer senere med å trekke filmen fra offentligheten. I en *Rushprint* artikkel fra 2011 kan man lese at NFI har restaurert *Liv* og det jobbes med en utgivelse, men 11 år senere er filmen like utilgjengelig (Servoll, 2011). Jeg var heldig og fant en kopi av *Liv* lastet opp på YouTube som jeg rakk å lagre før kontoen som hadde lastet den opp ble slettet. Løkkebergs *Exit* er heldigvis lettere tilgjengelig og kan leies på Filmarkivet og andre tjenester, men heller ikke den er noen gang utgitt på DVD.

Disse fem filmene gir et innblikk i tre filmskapere som representerer tre forskjellige stadier i det norske nybølgen prosjekter. Det er da: «tjuvstartet» med Erik Løchens *Jakten* som kom både Truffaut<sup>1</sup>, Godard og den franske nybølgen i forkjøpet. Det er de første, og ofte glemte, norske bølgefilmene skapt i etterdønningene av den franske bølgen med Rolf Clemens *Episode* og *Klimaks*. Til slutt er det to av de mer omtalte modernistiske norske filmene med Pål Løkkebergs *Liv* og *Exit*, som med Løkkebergs opphøyede, nærmest Messias-aktige figur, og hans dramatiske avskjed fra norsk filmbransje i en relativt ung alder av kun 36 år kan sees på som den norske modernistiske filmens død.

### 1.1. Oppgavens teoretiske rammeverk og faglige plassering

Den overordnede problemstillingen for oppgaven lyder: I hvilken forstand kan vi snakke om en franskinspirert nybølge i norsk filmproduksjon på 1960-tallet?

For å finne svar på dette er det flere spørsmål vi også må besvare. Hva preger den franske nybølgens tematikk og estetikk? Hvordan gjenfinnes denne estetikken og tematikk i norske filmer

---

<sup>1</sup> *Jakten* ble påstartet før Truffauts *På vei mot livet*, men kom riktig nok ut på kino 3 måneder etter.

ansette som bølgeinspirert? Hvordan kan vi se innflytelser fra den franske nybølgefilmens estetikk og tematikk på de norske nybølgefilmene?

For å besvare disse spørsmålene må vi først se på den estetiske filmhistorien og filmanalytiske tradisjoner for å skaffe oss et rammeverk å jobbe ut ifra. Vi ser også på hvilke bøker og artikler som benyttes for å få en oversikt over de norske filmene og hvordan tilstanden var i det norske filmlandskapet i denne perioden.

## 1.2. Litteratur og teori

Til å sette rammeverk for den estetiske filmhistorien har jeg brukt boken *Den levende fortiden – filmhistorie og filmhistoriografi* og da især kapittel 2 som tar for seg nettopp dette. «Estetisk filmhistorie er filmens historie» heter det i kapitlet og det er det vanskelig å ikke være enig i. Den estetiske filmhistorien er studiet av filmens utvikling som språk; hvordan klipperytmer, kamerabevegelser, bruk av vinkler eller enkelte skudd har endret seg over tid og hvordan det har endret måten vi leser filmer på. Hvordan enkelte regissører har en såpass særegen visuell stil at vi kjenner den og snakker om «den nye Christopher Nolan filmen» eller «den siste til Michael Bay». Slik kan vi forstå hvordan den franske nybølgen med sin auteurteori var med å definere hvordan vi snakker om film i dag ved å assosiere filmen med regissøren som en kunstner (Diesen, Helseth & Iversen, 2016). Vi må også forstå hva som var det standardiserte filmspråket på den tiden slik at vi skjønner hva som brytes med og hvor banebrytende det eventuelt var. Dette blir svært viktig når vi ser på den franske nybølgen hvor det bevist ble gjort til tider ekstreme brudd med det etablerte filmspråket for å utfordre grensene og utvide det filmatiske vokabularet.

*Filmanalytiske tradisjoner* bokens kapitler om retningslinjer for næranalyse, stilanalyse og tematiskanalyse. Alle tre typene analyse vil bli tatt i bruk når vi ser på både de franske og norske modernistiske filmene i oppgaven. Stilanalyse blir et naturlig valg da den franske nybølgen nærmest er stil som substans, oppsummert i Jean-Luc Godards sitat «Enhver kamerabevegelse er et spørsmål om motiv». Stilanalyse handler i korte trekk om hvordan filmen bruker de fire kontinuerlige elementene av filmens stil: kamerabevegelser, filmklipp, lyd og mise-en-scène (det vil si alt som befinner seg i filmens bilde, eller ikke befinner seg i bildet), og hvordan vi opplever

dette. Tematiskanalyse er mer subjektiv og et mer omstridt tema i filmvitenskapen. Det vil alltid være en fortolkning av filmen og ikke et fasitsvar da det alltid avhenger av hva den enkelt tar med seg som fortolker (Bakøy & Moseng, 2008). Vi kommer i oppgaven til å se tematiskeanalyser gjort av meg der jeg kommer til å presisere at dette er en lesning jeg har gjort av film og som jeg kanskje ikke har funnet støtte til i min forskning.

Mye har vært skrevet om denne perioden i norsk filmhistorie, men med variert søkelys på de forskjellige regissørene og filmene. Mest er det skrevet om Erik Løchen og *Jakten* hvor det naturlige referansepunktet blir Gunnar Iversens avhandling *Framtidsdrøm og filmlek* om Erik Løchen og hans filmforfatterskap som er det definitive verket om Løchen. Rolf Clemens er som tidligere nevnt den av filmskaperne det er skrevet minst om, men det er noen. Anne Marit Myrstadts kapittelartikkel *Hjemløs?: Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm* i boken *Kjønnsforhandlinger: studier i kunst, film og litteratur* tar for seg Clemens to første filmer, så vel som Pål Løkkeberg. Johanne Kielland Servolls doktorgradsavhandling *Den norske auteuren. En begrephistorisk analyse* tar også for seg Rolf Clemens to første filmer, men også Løchen og Løkkeberg. Pål Løkkeberg har blitt nevnt sammen med Løchen og Clemens i Myrstad og Servolls kapitler, men det definitive verket om Pål Løkkebergs filmforfatterskap blir Johanne Kielland Servolls tidligere avhandling *Fra Liv til Exit - En studie av Pål Løkkebergs filmforfatterskap*. Også Kielland Servolls bok om Løkkebergs ekskone *Vibeke Løkkeberg – en kunstner biografi* tilbyr et verdifullt kapittel om perioden da de var gift og de to filmene ekteparet Løkkeberg laget sammen.

I tillegg til de lengre verkene har jeg også benyttet meg av en serie med *Rushprint* artikler inkludert Morten Barths *Da nybølgefilmen strandet i Norge*, Morten Andreas Steingrimsens *Jakten på Erik Løchen*, *Det store sviket* av Kjetil Lismoen om Pål Løkkeberg og avslaget av hans tredje spillefilm, Johanne Kielland Servolls artikkel *LIV – norsk nybølge interrupted* om Løkkebergs debut film, og Gunnar Iversens artikkel *Kritikerne som ville revolusjonere film Norge* om filmtidsskriftet *Fants* virke på 1960 tallet.

Når det gjelder den franske nybølgen så har den blitt skrevet om i det uendelige, men til denne oppgaven har jeg primært brukt *A History of the French New Wave Cinema* av Richard John Neupert og Gunnar Iversens bok *Til siste åndedrag og den franske nye bølgen* som mine primære oppslagsverk.

## 2. Den franske nybølgen – opprinnelsen, filmene og filmskaperne

Den franske nybølgen var en filmbevegelse ledet av unge franske filmanmeldere og filmskribenter, primært fra det anerkjente filmmagasinet Cahiers du cinéma. Cahiers du cinéma var et fransk filmmagasin som ble opprett i 1951 av filmteoretikerene André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze, and Joseph-Marie Lo Duca (Itzkoff, 2009) men det ble for kjent for sin stab av unge franske filmskribenter; Jean Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer, som alle ville prege det franske filmlandskapet i årrekker og som stod i spissen for den fransk nybølgen. Det er mange likheter mellom Cahiers du cinéma og det det norske filmmagasinet Fant (1965-75) som stod sentralt i den norske nybølgen (Iversen, 2018) og vi kommer tilbake til det senere i teksten.

A number of guys arriving from very different places ended up finding one another at Cahiers du Cinéma, like metal shavings attracted to and then organized around a magnet. (Pierre Kast, i *La nouvelle vague 25 ans après* sitert i Neupert, 2002)

For å se på hvordan de norske filmene føyer seg inn i rekken av modernistiske filmer må vi først se på rammeverket og kjennetegnene for den modernistiske bølgebevegelsen. Når vi skal se på det må vi se på den franske nybølgen. James Tweedie skriver i sin bok *The Age of New Waves: Art Cinema and the Staging of Globalization* at “The French new wave is supposed to be a cinema of auteurs.” (Tweedie, 2013) så da må vi først se på auteurteorien og dens forhold til den franske nybølgen.

Det som ofte definerer auteurteorien er måten den løfter frem filmregissøren på, filmen blir en forlengelse av regissøren sin personlighet og er den singulære visjonæren som står bak filmen og har alene forfatterskap til filmen som tekst. Teorien begynner å ta form når den franske filmkritikeren og filmskaperen Alexandre Astruc publiserer sitt essay *Birth of a new avante-garde* i 1948. I essayet definerer han begrepet «caméra-stylo» eller «kamera pennen», og sier at regissøren skriver med kamera på samme måte som forfatteren skriver med pennen. Astruc sier videre at regissøren nå har blitt en kunstner i sin egen rett, og kan må stå på lik linje med en forfatter eller bildekunstneren når vi snakker om kunstnere (Stam, 2000). Av de unge skribentene i Cahiers er det François Truffaut som først kaster hatten sin i ringen når det gjelder å føre teorien videre.

Bevegelsen tar sine første skritt videre i kjølvannet av Francois Truffauts artikkel *A Certain Tendency of French Cinema* fra 1954 der han tok et skarpt oppgjør med den franske filmen. Han skriver at den franske filmindustrien har blitt slaver av «cinema la tradition de qualité» (kvalitetstradisjon), og det han kaller «le cinéma de papa» (fars film). Kvalitetstradisjon var et konsept etablert den franske kulturministeren og Centre national de la cinématographie (CNC) i etterkrigstiden som et rammeverk for franskfilms identitet. Det var fokus på franske temaer og litterære adaptasjoner av verk fra 1800-tallet. Dette skulle gjøre den franske filmindustrien konkurransedyktig med den amerikanske filmen, men som Truffaut mente at hadde ført til at fransk film nå var primært laget med utenlandsk presse som sitt publikum og deltakelse på festivaler i Cannes og Venezia som sin primære funksjon. Den franske filmindustrien lagde ikke lenger film for det franske folket.

De unge fransk skribentene og regissørene hadde selvsagt filmskapere de så opp til og som de mente allerede demonstrerte auteurteorien i praksis gjennom sine filmer: Roberto Rossellini, Nicholas Ray, Alain Resnais, Orson Welles, Kenji Mizoguchi, Jerry Lewis, Budd Boetticher, Satyajit Ray, men mest av alt Alfred Hitchcock og Howard Hawks. Dette var kanoniserte regissører de mente gjennomsyret vær eneste detalj på lerretet med sin filosofi om kunst og livet. Hver skygge eller lysstripe blir en figur brilliant formet av regissøren uavhengig om han eller hun er klar over det (Tweedie, 2013).

Dette oppgjøret skulle markere en ny æra for fransk film, men og filmen generelt. Filmen skulle bli anerkjent som kunstform og regissøren skulle bli artist, eller «auteur», på lik linjen med forfattere eller bildekunstnere når vi snakker om kunstnere. I artikkelen uttrykker Truffaut stor begeistring for regissører som selv står for manus på sine filmer, og uttrykker misnøye over det han mener har blitt en negativ utvikling i den franske filmindustrien; adaptasjoner av klassiske verker som gjør at regissøren forblir anonym bak verkets originale forfatter. (Truffaut, Nichols, 1984). Truffaut fortsetter å kritisere det etablerte i den franske filmindustrien i flere tekster over de neste tre årene. Han går hardt ut mot den såkalte «kvalitetstradisjonen», og i 1957 når Truffauts mangeårige triade et klimaks da han, under filmfestivalen i Cannes, skriver en artikkel i magasinet *Arts* hvor han proklamerer; «You are all witnesses in this trial: French cinema is dying under the weight of its false legends.» Dette skulle være Truffauts endelige oppgjør med «le cinéma de papa» og dens regjeringstid over den franske filmindustrien. Truffaut skrev videre i artikkelen “the

film of tomorrow will be made by adventurers” og ikke lenger skulle den franske filmen være dominert av tradisjonens disipler (Truffaut, 1957). Da ingen andre hadde eventyrlysten tok Truffaut selv initiativet og lagde sin debut film *På vei mot livet (Les quatre cents coups)* i 1959. Filmen ble en kjempe suksess både i hjemlandet hvor Truffaut mottok prisen for best regissør ved filmfestivalen i Cannes, men også internasjonalt og Truffaut fikk en Oscar-nominasjon for beste filmmanus.

Nå høres det ut som jeg krediterer Truffaut ene og alene med å ha etablert og gjennomført den Franske nybølgen, dette er selvsagt ikke tilfellet. Det var flere franske filmskapere som allerede hadde begynt å lage filmer som minnet om det som skulle bli den nye bølgen, men som ikke alltid blir nevnt i samme åndedrag. En markant ny generasjon unge franske filmskapere hadde sin regidebut i årene rett før. Som Roger Vadim med *Og... Gud skapte kvinnen (Et Dieu... créa la femme)* i 1956, Louise Malle med *Heisen til skafottet (Ascenseur pour l'échafaud)* i 1957 og *De elskende (Les amants)* i 1958, og Agnes Varda med *La Pointe-Courte* allerede i 1955 som alle er eksempler på det var en ny generasjon med franske filmskapere som ønsker å skape en «jeune cinéma», men som ikke alltid er inkludert i samtalene om «den nye bølgen» (Iversen, 2011). 1959 ble bølgens store gjennombrudd med Alain Resnais *Hiroshima, min elskede (Hiroshima mon amour)*, som gikk til topps ved filmfestivalen i Berlin etter å bli nektet plass på programmet i Cannes, og Claude Chabrols *Fetterne (Les Cousins)*, som ble Oscarnominert for sitt manus, sammen med *På vei mot livet*.

En annen regissør fra den franske nybølgen som vi kommer til å se mer på og som gjerne var en større rollemodell for de norske regissørene er Jean-Luc Godard som hadde sin spillefilm debut i 1960 med *Til siste åndedrag (À bout de souffle)*. Der Truffaut hadde vært nybølgens gallionsfigur i perioden før teorien ble til praksis var det Godard skulle ende opp med å prege, nærmest legemliggjøre, den fransk nybølgen mer enn noen annen regissør. Med ikke mindre enn 15 spillefilmer mellom 1960 og 1967 var Godard ikke bare bølgens mest innflytelsesrike regissør, men også den mest produktive. I tillegg til *Til siste åndedrag* forble Godard i bølgen sentrum med filmer som *Outsiderbanden (Bande à part)*, *Min venn, Pierrot (Pierrot le Fou)* og *Weekend (Week-end)*. Der hvor andre nybølge regissører kanskje etter hvert ble mer tradisjonelle i stilen sin forble Godard en kompromissløs og eksperimentell filmskaper gjennom hele karrieren helt frem til hans,

per dags dato, siste spillefilm *The Image Book (Le Livre d'image)* som han regisserte i en alder av 88 år. Filmen ble passende nok utnevnt til årets beste film av Cahiers du cinéma i 2019.

Denne nye franske måten å se på og anerkjenne regissøren gjorde Frankrike til en attraktiv destinasjon for unge filmskapere på 50 og 60 tallet, da også norske, og var med på å danne grunnlaget for den norske nybølgen. Mange norske håpefulle filmskapere reiste til Frankrike og Europa for å studere film; Rolf Celmens studerte ved Université du Théâtre des Nations, Pål Bang Hansen (som denne oppgaven ikke går i dybden på) studerte ved Centro Sperimentale i Italia, og Pål Løkkeberg hadde studert ved Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) på slutten av 50-tallet. Også Anja Breien som ville prege det neste kapittelet i norskfilmhistorie studerte ved IDHEC på 60-tallet.

## 2.1 Tematikk og estetikk

---

*«La photographie, c'est la vérité, et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde» (Godard, 1963).*

---

Dette er et sitat fra hovedkarakteren Bruno i Jean-Luc Godards *Den lille soldat (Le petit soldat)*, altså «Photography is truth.... and cinema is truth 24 times per second». Dette er på mange måter hoved filosofien bak den franske nybølgen. Det skulle være ekte, filmen skulle være regissørens sannhet og måtte komme innenfra ikke fra en hundreårgammel bok.

Det grunnleggende prinsippet for auteurteorien og som en følge den franske nybølgen var individualitet og regissørens filosofi. For å skape sine egne signaturer på filmene begynte derfor regissørene å eksperimentere med å bryte filmspråkets normer, slik filmspråket var den gang. Hva om man klippet der publikum ikke forventet et klipp? Hva om man flyttet kamera i stedet for å klippe? Og hva om man brøt den fjerdeveggen og lot skuespilleren se direkte inn i kamera? Sågar snakke til publikum? Kamera beveger seg ofte i stedet for å kutte og kutter i stedet for å bevege seg på en måte som drar oppmerksomheten til seg. I Truffauts filmer ser vi ofte hurtige



panoreringer og raske bevegelser. I stedet for å gi oss et tydelig oversiktsbilde sveiper han over lokasjonen og stopper hos karakterene. Hos Godard finner vi ofte kamerakjøringer fra en lav vinkel fra foran karakterer som vi gjerne følger langs gaten mens de snakker sammen. Denne teknikken kom fra å plassere kameramannen i en rullestol og dra han baklengs mens han filmet. I Agnes Vardas filmer finner vi lange, sakte kjøring der kamera som regel befinner seg i øyehøyde for å gi en «point of view» effekt.

Dette var alle trekk som også skulle gjøre publikum bevist på at de så på en film og forandre publikums forhold til filmen. Det var ikke lenger ønsket at filmen skulle sees på som en fortelling fra virkeligheten, men at publikum skulle bli bevist på hvilke valg regissøren gjorde og tenke over hvorfor de gjør de valgene de gjør. Dette er Bertolt Brechts verfremdung konsept i praksis. Brecht var en tysk dramatiker og teaterinstruktør som utviklet konseptet verfremdung på 1930 tallet og som hadde stor innflytelse på nybølgen og flere av dens regissører. Verfremdung hadde som mål å få tilskueren til å engasjere seg med stykket på nye måter ved å gjøre publikum beviste på at de så på teaterstykket. Her var det å bryte den fjerde veggen, altså den usynlige veggen mellom skuespillerne og publikum, en vanlig teknikk. Det skulle oppnås en underliggjøring av det etablerte ved bruk av teknikker som bryter illusjonen. Det er ikke lenger kun filmens handling som er interessant, men også filmen som teknisk rammeverk. Det er ikke stil over substans, men heller stil som substans. Som Jean-Luc Godard sa «for meg er stilen bare utsiden av innholdet, og innholdet innsiden av stilen, som det er med kroppen. Kropp og sjel går sammen, du kan ikke skille dem» (Servoll, 2008). Publikum skulle ikke være absorbert i historien og investere i den psykologisk, men heller tenke på historien fra et intellektuelt perspektiv. Publikums blick skulle rettes mot handlingen og ikke mot å vente på historiens konklusjon, dette skulle gi publikum muligheten til å tenke hvorfor være enkelt scene foregikk på den måten den gjorde og ikke en annen. Publikum skulle ha et bevisst kritisk blick.

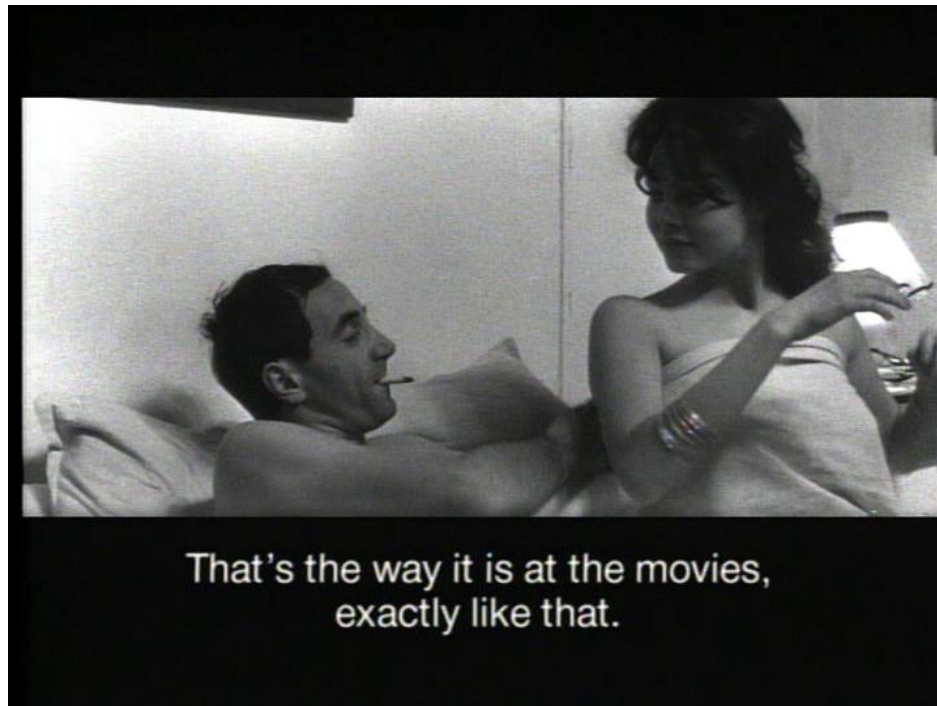
Det første steget var å flytte filmen ut av produksjonsselskapenes studioscener og ut på de franske gater hvor det franske folk var. Mange av de tidligste franske bølgefilmene var såkalt «geriljaproduksjoner»; laget med svært lave budsjetter, svært beskjedne besetninger og skutt på åpen gate uten løyver. Truffauts *På vei mot livet* åpner med en tittelsekvens hvor kamera filmer fra en bil som kjører rundt, opp til og forbi Eiffeltårnet. En enkel, men effektiv sekvens filmet med et billig håndholdt kamera fra baksetet i en bil. Det viser et annet Paris enn de klassiske filmene

hadde vist, men slik det franske publikum selv kunne oppleve Paris. Både Truffaut og Godard brukte ofte lengre sekvenser av at karakterene går langs Paris sine gater i sine filmer. *På vei mot livet* er estetisk en veldig realistisk film. Vi observerer ofte Antoine fra en distanse i et observerende perspektiv, ikke ulikt en dokumentarfilm. Det er noen eksempler på brudd med det konvensjonelle filmspråket i Truffauts film. I en lengre scene mellom Antoine og en psykolog holder Truffaut kamerat på Antoine hele tiden i stedet for å klippe til det forventede reversskuddet av psykologen som snakker til Antoine. I en annen scene observerer Antoine at hans mor kysser en fremmed mann på gaten og innser at hun har en affære. Øyeblikket klippes om igjen og om igjen i Antoinens hode, men uten kontinuitet for å understreke Antoinens forvirring og manglende evne til å håndtere informasjonen. Det mest ikoniske bruddet i *På vei mot livet*, kanskje i hele den franske nybølgen, kommer ved filmens slutt. Antoine har blitt sendt på anstalt etter å ha blitt tatt for tyveri og hans liv slik det var på filmens begynnelse har falt fra hverandre. Han rømmer fra anstalten og løper langs stranden. I filmens siste bilde ser Antoine direkte inn i kamera og Truffaut fryser bildet. Vi zoomer sakte inn på Antoine som stirrer tilbake på oss i publikum. Gitt filmens samfunnskritiske blick føles det som om Antoine spør oss hvordan vi, som samfunn, kunne feile han slik, men også som om Truffaut spør oss gjennom Antoine om vi nå skjønner hans manifest og revolusjon. Den franske nybølgen har fult og helt ankommet.

Med sine neste to filmer, *Skyt på pianisten* (*Tirez sur le pianiste*) og *To menn og en kvinne* (*Jules et Jim*) skaper François Truffaut nærmest et oppslagsverk for nybølgens brudd med det som var filmspråkets normer.

I *Skyt på pianisten* bryter Truffaut virkelighetsillusjonen på en rekke måter. Filmen åpner med Chico som løper panisk ned Paris gater, han løper inn i en lykestolpe og faller til bakken. En forbipasserende mann hjelper han opp og i et uavbrutt to og et halvt minutt langt skudd går de rolig sammen og diskuterer smått om livet og kjærligheten. Da de når mannens leilighet og han takker for praten løper Chico av gåre i samme panikk som vi møtte han i. Denne scenen viser både en bruk av et uventet komisk sidestykke til å bryte forventningene, men under scenen går mennene også inn og ut av totalt mørke ettersom de passerer under gatelyktene. Dette er helt realistisk for scenen, men bryter med den forventede estetikken av å alltid kunne se skuespillernes fjes. I en senere scene er hovedkarakteren Charlie til sengs med den prostituerte Clarisse. Hun sitter oppreist med sine bare bryster eksponert, Charlie dekker henne til med dynen og forklarer «slik gjør de det

i filmene». Dette er ikke et direkte brudd på den fjerde veggen da Charlie ikke ser i kamera, men det gjør publikum ekstra oppmerksomme på at de ser på en film.



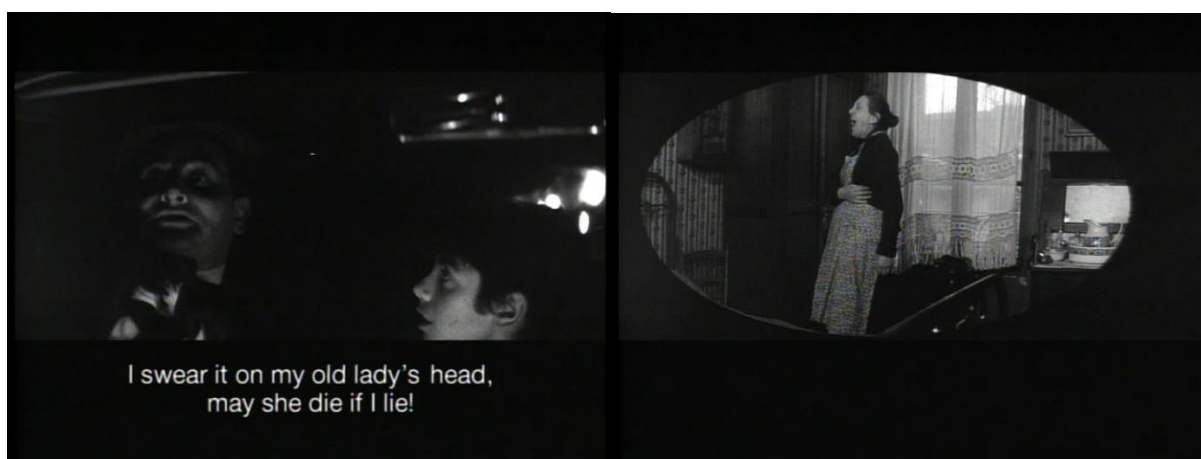
*Figur 1: Truffaut bryter den fjerde veggen i Skyt på pianisten (1960)*

Truffaut bruker også klipping for å bevisstgjøre publikum, i stedet for å klippe sammen en montasje på den konvensjonelle måten viser Truffaut tre bilder samtidig i samme bilde. Dette i direkte kontrast til *På vei mot livet* hvor Truffaut effektivt bruker den klassiske montasjen. Det er et veldig bevisst valg å bryte med ikke bare filmspråket publikum forventer fra filmen, men og hva de forventer av Truffaut selv.



Figur 2: Montasje fra *Skyt på pianisten* (1960) klippet med tre bilder i et bilde i stedet for som en sekvens.

For å vise at Charlie får kalde føtter om å ringe på en dørklokke viser Truffaut bevegelsen av fingeren hans mot dørklokken over og over, men for vært klipp blir utsnittet tettere og bevegelsen hopper bakover. Senere i filmene kidnapper to kriminelle Fido, Charlies bror, men når de kjører rundt med han begynner de å skryte til Fido om forskjellige ting de har. Fido sier han ikke tror på dem og for å forsvare påstandene sine sier den ene gangsteren at om han lyver må hans mor falle om død. Truffaut svarer med å klippe til en eldre dame som griper seg om bryster og faller om.



Figur 3: Truffaut klipper til at gangsterens mor faller om død for å vise at han lyver

I en scene hvor Charlie kjører rundt og leter etter de kriminelle som kjører rundt med Fido mikser Truffaut også realistiske kjørescener filmet med håndholdt kamera inne i bilen med bruk av rear

projection teknikker, en av de studio teknikkene han selv kritiserte. Filmen bruker også fortellerstemme på en ukonvensjonell måte. Midt i filmen har Charlie en lengre tilbakeblikks sekvens til da han var konsertpianist under navnet Édouard før hans kone begikk selvmord. Hele sekvensen er subjektiv fra Charlies perspektiv, men tilbakeblikket er innrammet med fortellerstemme fra Léna, en karakter Charlie bare hat nylig møtt.

*Skyt på pianisten* kommer ut halvannet år etter *På vei mot livet* og åtte måneder etter *Til siste åndedrag* og det merkes fort hvor mye innflytelse Godards film har hatt på Truffaut. Sosialrealismen fra *På vei mot livet* er byttet ut med en film noir krimfilm pastisj med en tydeligere bruk av stilbrudd. Som *På vei mot livet* er den filmet uten løyver på gatene i Paris og Truffaut skrev scener på sparket basert på hvor den kunne filme den dagen. Dette skulle bli Truffauts siste film til å bruke denne geriljastilen og lene seg på improvisasjon. Filmens mangel på kommersiellsuksess gjorde Truffaut veldig selvbevisst, og han ønsket å returnere til en stil nærmer *På vei mot livet* med sin neste film. Om hvor *Skyt på pianisten* hører hjemme i filmhistorien strides de lærde: «...it was nonetheless his best work yet» (Neupert, s.194, 2002), «Noen betydelig film er ikke *Skyt på pianisten*. Det er en sjarmerende eksperimentell bagatell» (Iversen, s.56, 2011).

Der *Skyt på pianisten* fungerer nærmest som et oppslagsverk for de forskjellige normbruddene som brukes for å dra oppmerksomhet til filmen kan Truffauts neste film *To menn og en kvinne* sees på som et oppslagsverk for alle de «nye» filmatiske teknikkene de tok i bruk. I filmen bruker Truffaut gamle filmavis klipp, stillbilder, fryserammer, kamerakjøringer, ansikter som gjenspeiler seg over ansikter, whip panoreringer, håndholdt kamera og fortellerstemmer i løp av filmen. *To menn og en kvinne* forteller historien om den to bestevennene Jules og Jim som begge forelsker seg i samme kvinnen, den ustabile og impulsive Catherine. Det utvikler seg et fatalt kjærlighetstriangel mellom dem som varer over flere tiår.

Også Truffauts neste film *Din myke hud* skulle handle om et fatalt kjærlighetstriangel. Forlagsutgiver Pierre er ulykkelig gift med Franca, nok en ustabil kvinne karakter, og innleder et forhold til Nicole, en flyvertinne han møter. Han forlater til slutt familien sin for å flytte inn med flyvertinnen, men finner ut at det han har ansett som en ny kjærlig har hun bare sett på som en bagatell av et sidesprang og hun forlater han. Pierre har klart å manipulere sin kone til å tro at han ikke har hatt en affære og at det er hennes feil at ekteskapet falt sammen, men når hun finner bilder av Pierre og Nicole sammen konfronterer hun Pierre med en hagle og skyter ham død. Truffaut

bruker igjen fryserammer og ansikter som gjenspeiler seg over ansikter til å vise utviklingen av kjærlighetsaffæren, men for første gang føles det for meg som om Truffaut kun bruker filmspråket i hans arsenal i stedet for å utvikle det. Det er første gang siden *På vei mot livet* at Truffaut ikke tar i bruk en ny teknikk i det visuelle språket sitt.

Selv om han skulle lage ikke mindre enn tre oppfølger til *På vei mot Livet*; *Stjålne kyss (Baisers volés)*, *Elsker, elsker ikke (Domicile conjugal)*, og *Kjærlighet på flukt (L'amour en fuite)*, og hans senere film *Jomfruene og franskmannen (Les deux Anglaises et le continent)* var en variasjon på hans egen *To menn og en kvinne* ble dette på mange måter Truffauts farvel med den franske nybølgen.

Jean-Luc Godard braser inn på scene med *Til siste åndedrag* i 1960, og om det skulle være en enkelt film som representerer den Franske nybølgen så er det *Til siste åndedrag*. Der hvor Truffaut starter rolig og blander noen utvalgte normbrudd med mye realisme kaster Godard hele arsenalet sitt på skjærmer og ser hva som blir hengende. *Til siste åndedrag* er bygd opp som en pastisj av den amerikanske noir filmen. Vi følger den småkriminelle Michel som ser opp til og aper etter filmstjernen Humphrey Bogart. Michel stjeler en bil og skyter en politimann i flukten. Filmen bryter aggressivt med det etablerte filmspråket, Michel ser rett i kamera og snakker til tilskueren når han kjører den stjalne bilen, og bryter den såkalte fjerde veggen mellom filmen og publikum. Sekvensen der Michel skyter politimannen består nærmest kun av ekstreme nærbilder av Michels pistol og vi ser aldri politimannens ansikt. Den korte sekvensen bryter også 180 graders regelen da politimannen kommer mot Michel fra venstre mot høyre i bildet, men når Michel skyter så skyter han også fra venstre mot høyre og ikke motsatt slik vi forventer. Rett etter skuddet kutter Godard til et ekstremt oversiktsbilde hvor vi ser Michel løpe gjennom landskapet, en ekstrem kontrast. Michel rømmer til Paris hvor han møter Patricia som går med på å la han gjemme seg i leiligheten hennes. I en scene hvor Patricia gjemmer seg for en politimann panorere Godard fra frem og tilbake mellom de to i stedet for å klippe. Dette ble en vanlig teknikk i nybølge filmene, å flytte kamera fra bilde A til å bli bilde B i stedet for å klippe mellom dem skaper et helt annet forhold til det fysiske rommet i filmen.

Kanskje den mest ikoniske scenen i *Til siste åndedrag* er en scene hvor Michel og Patricia kjører rundt i Paris, kamera ligger på Patricias bakhode mens Michel snakker. Godard klipper helt uvilkarlig, men alltid til det samme bildet av Patricias bakhode. Michels dialog går uavbrutt og

uavhengig av klippene. Det vi ser og det vi hører jobber aktivt mot hverandre, og aktivt mot alle etablerte regler for hvordan film skulle klippes. Til slutt finner politiet Michel og han får ikke leve ut sin Humphrey Bogart fantasi, skutt av politiet snubler han endeløst gjennom Paris før han faller om død.

Godards neste film var *Den lille soldat* hvor «film er sannhet 24 ganger i sekundet» kommer fra. Filmen handlet om den franske invasjonen av Algerie og ble forbudt i 3 år for sitt kontroversielle politiske standpunkt. Han fulgte den opp med *En kvinne er en kvinne* (*Une femme est une femme*), nok en pastisj av en klassisk amerikansk sjangerfilm, denne gang musikalen. Med *Å leve sitt eget liv* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*) tok Godard den håndholdt og frie stilen til et nytt nivå inspirert av cinema vérité dokumentarens stil. Filmen bryter også med strukturelle forventninger og forteller historien i 12 korte vignetter. Hans mest kommersielt suksessfulle film skulle bli *Skapt for kjærlighet* (*Le Mépris*), en satirisk film om en manusforfatter som må jobbe for en Amerikansk produsent som ikke skjønner seg på film som kunst. Forfatteren Paul blir hyret til å omskrive en adaptasjon av Homers *Odysseen* for den legendariske regissøren Fritz Lang, som spiller seg selv. Filmen handler om kunst versus kommers, men også om hvordan kjærlighet og arbeid ikke kan forsones da Pauls ekteskap faller sammen og hans kone har en affære med produsenten.

Godards neste store bølgefilm kom i 1964 med *Outsiderbanden*, den første filmen produsert av Godards eget produksjons selskap Anouchka Films. Filmen handler om Franz og Arthur, to små kriminelle venner, som prøver å overtale Odile til å hjelpe dem å stjele en større sum penger som hun vet hvor er. Filmen glir inn og ut av plottet og tar flere minneverdige sidestykker, blant annet et verdensrekordforsøk på å løpe hurtigst gjennom Louvre museet og en dansesekvens som mange filmer har referert til. Et annet av filmens mer minnerike øyeblikk er når gjengen bestemmer seg for å ha et minutts stilhet og hele filmens lydspor faller ut i 40 sekunder, total stillhet som åpenbart ikke er hvordan karakteren opplever det. Filmen har også et lekent øyeblikk av selvbevissthet når banden stopper på gaten utenfor en butikk med et neonskilt som leser «Nouvelle vague» eller «Den nye bølgen». Filmen har også en allestedsnærværende fortellerstemme som Godard selv står for.



Figur 4: De tre hovedpersonene i *Outsiderbanden* ser på *nouvelle vague* skiltet

Hvor *Outsiderbanden* ofte blir kalt Godards mest tilgjengelige film blir *Min venn, Pierrot* en av hans mest intrikate. Dette var Godards tiende film på bare fem år og kan sees som en rekapitulasjon av Godards filmer opp til da, inkludert en gjenforening med Jean-Paul Belmondo som spilte Michel i *Til siste åndedrag*. Filmen handler om den ulykkelig gifte Ferdinand som forlater sin familie og Paris for å reise til rivieraen med sin gamle flamme Marianne, som på sin side er etterfulgt av høyreekstreme militær agenter. Som i *Til siste åndedrag* snur Belmondo seg og snakker til kamera, men her tar Godard det et steg lengre når en annen karakter spør han hvem han snakker til og han svarer «til publikumet så klart». Dette tar bruddet med den fjerde veggen et steg videre. Nå snakker ikke bare karakteren til kamera, men publikum bevisstgjøres og anerkjennes direkte. Filmen bruker også intervjuer med forskjellige birolle karakterer, der de spør om deres møter med Ferdinand og Marianne, som i en dokumentarfilm.

Godards siste bølge bidrag skulle bli *Weekend*, en satire som gjøre narr av overklassen og hvor Godards marxistiske politikk virkelig kommer til overflaten. Filmen bruker flere lange uavbrutte tagninger, inkludert et åtte minutter langt skudd, til å dekonstruere overklassens trender. Godard bruker også en teknikk som nesten aldri har vært brukt før eller siden, han lar deler av klippet fra før og etter tagningen være med. Så vi ser skuespilleren forbedrede seg til scenen og at de bryter



karakter etter tagningen. Dette er det skarpeste bruddet med den fjerde veggen i hele den franske nybølgen. På slutten av filmen, i stedet for «Fin», slutter filmen med det enigmatiske «End of Cinema», og det var passende nok ikke bare Godards siste bølgefilm, men også hans siste tradisjonelle narrative film.

Temaer i den franske nybølgen inkluderer ensomhet, en bevist og selvbevisst annerkjennelse av film, hvordan vi opplever minner og fortiden, og kjærlighetens spontane, uforutsigbare og noen ganger voldelige natur. Ofte ender karakteren i nybølge filmen opp alene ved filmens slutt. For eksempel i *Til siste åndedrag* blir Michel skutt i ryggen og vandrer alene rundt i Paris sine gater til han kollapser og dør. I *Fetterne* er Paul alene igjen etter han skyter Charlie med et uhell, og i *Skyt på pianisten* blir Charlies kjæreste skutt og dør. I *Skapt for kjærlighet* er Paul alene igjen etter at hans kone og hennes elsker dør i en trafikkulykke, også i *To menn og en kvinne* er det en bilulykke som gjør at Jules som er alene igjen etter at både Catherine og Jim omkommer. I *Din myke hud* hvor Pierre først forlater sin egen familie for å så selv bli forlatt av sin elskerinne, og skutt død av sin kone. I *Min venn Pierott* ender Ferdinand opp alene etter å ha forlatt sin kone for ekskjæresten, han har skutt ekskjæresten og hennes nye kjæreste da Ferdinand oppdager at de bare har brukt han som en del av en plan for å stjele penger. Ferdinand tar også livet av seg selv med å spreng hodet sitt med dynamitt.

Et annet tema ofte er å finne er kjærlighetens spontane, uforutsigbare og noen ganger voldelige natur. Karakterer faller inn og ut av kjærligheten med den største selvfølge, kanskje for å minimere tiden dedikert til å bygge deres forhold. I *Til siste åndedrag* tilstår Michel sin kjærlighet til Patricia nærmest ut av intet, og i *Skyt på pianisten* faller Charlie og Léna for hverandre umiddelbart og selv om de bare har vært sammen i noen få dager er det stor sorg når hun dør. Denne tendensen til hyppige og hurtige kjærlighetsaffærer leder også til et annet tema; trekantdrama. I mange av filmene finner vi en form for trekantdrama enten som et sentralt tema eller som en mindre del av historien. I *På vei mot livet* oppdager Antoine at moren har en affære mot han stefar, et mindre trekantdrama, men som påvirker Antoine. I *To menn og en kvinne* er hele filmen et trekantdrama mellom Jules, Jim og Catherine, der sistnevnte på mange måter representerer kjærlighetens spontane og noen ganger voldelige natur med hennes uforutsigbarhet. I *Outsiderbanden* oppstår det et naturlig trekantdrama når både Arthur og Franz flørter med bandes eneste kvinnelige medlem Odile. I *Skyt på pianisten* lærer vi at Charles sin kone hadde en affære med agenten som gav

Charles hans gjennombrudd, Charles har senere også både et forhold Léna og Clarisse uten at der oppstår en konflikt der, og senere utleverer Plyne Charlie til mafiaen fordi han også er forelsket i Léna. I *Din myke hud* sentrere hele handlingen rundt Pierres affære med Nicole og hans forsøk på å holde den skjult for sin kone før han til slutt forlater henne til fordel for Nicole. Til og med i *Min venn Pierrot* starter filmen med at Pierrot forlater sin kone for en affære med sin ekskjæreste Marianne, men til slutt lærer vi at Mariannes bror Fred egentlig er hennes kjæreste. Så filmen har faktisk to trekant situasjoner selv om begge er av mindre konsekvens gjennom mesteparten av filmen, men bidrar til dens tragiske slutt.

Et annet gjennomgangstema i nybølgen var både de subtile referansene til film og kino, og de ikke fullt så subtile. I *Hiroshima, min elskede* er den kvinnelige hovedpersonen en skuespiller. I *Til siste åndedrag* modellerer Michel seg etter Humphrey Bogart og når det skal gjemme seg går de på kino for å se westernfilmen *Westbound*. I *Den lille soldaten* får vi det ikoniske sitatet «Fotografiet er sannheten .... og film er sannhet 24 ganger i sekundet», og i *Skyt på pianisten* ligger Charlie og Clarisse til sengs sammen og snakker om hvilke filmer de har sett på kino i det siste. Godards *Skapt for kjærlighet* er en direkte satire av studiofilmen og Godards opplevelser med den både i Frankrike og fra Hollywood. Den legendariske regissøren Fritz Lang, en av Cahiers godkjente «Hitchcocko-Hawksians» auteurer, spiller seg selv *Skapt for kjærlighet*. Også i *Min venn Pierrot* spiller en av Cahiers godkjente auteurer, den amerikanske filmregissøren Samuel Fuller, seg selv i en scene. Nybølgens filmskapere hadde vokst opp med en kjærlighet for filmen og dette var en kjærlighet reflektert i deres karakterer og som karakterene delte med dem.

### 3. «Den Norske Nybølgen»

Når jeg har kalt kapitelet det så må jeg nesten og så anerkjenne at det blir neste feil å si at det var en norsk nybølge. Problemet med den, i hermetegn, «Norske nybølgen» var jo det at den nettopp ikke klarte å etablere en kulturell nybølge. Det ble mer en slags «nydønning», for å finne opp et nytt uttrykk.

Det som derimot var klart, var ønsket om en nybølgen i den norske filmen. Erik Løchens *Jakten*, som vi kommer tilbake til senere, kom veldig uventet på den norske filmbransjen og resten av film Norge var ikke klare til å hoppe etter. I motsetning til i Frankrike hvor nybølgen hadde vært varslet lenge og det hadde kommet flere forløper filmer i årene før gjennombruddet i 1959 så det ikke vert særlig til modernistiske tendenser i norsk film. Når det gjelder modernistisk norsk film i tiden før 1959 så snakkes det helst om Tancred Ibsens film *Den hemmelighetsfulle leiligheten* fra 1948, altså 11 år før *Jakten*. Så da er det ikke så rart at den ikke slo røtter før den nye generasjonen filmskapere kom tilbake fra kontinentet med direkte inspirasjon fra Truffaut, Godard og de andre «ny auteurene».

#### 3.1. Norsk film fra 1959 til 1970 - Hva er det en bølge ønsker å bryte med?

I 1955 blir de statlige støtte ordningen fra 1950 erstattet med en ny ordning som belønner popularitet, solgte kinobilletter vektlegges mer enn kunstnerisk kvalitet og det leder til en «komedietid». Det produsertes mange revy-aktige og barnevennlige komedier som kostet mindre, var lite ambisiøse og tjente tilbake pengene på kino. Statens Filmproduksjonsutvalg opprettes også hvor det var mulig å søke om støtte eller statsgaranti for produksjonslån til mer kunstnerisk ambisiøse filmer, men den garanterte kun opp til 150 000 kroner så det var fortsatt utfordrende å få gjennomslag på produksjonssøknader (Iversen, 1992).

I 1963 ble Otto Carlmar ansatt som produksjonsdirektør i Norsk Film A/S og dette fikk mange i filmbransjen til å reagere. Carlmar var sett på som en kommersens tjener med som først og fremst var sparsommelig og kun interessert i ren underholdningsfilm. Det var ikke en mann som norskefilmarbeidere ønsket at skulle representere dem i stat og kommune. Det hele toppet seg da

Kåre Bergstrøm, som var fast ansatt som regissør hos Norsk Film, følte seg tvunget til å lever inn sin oppsigelse i august 1963. Bergstrøm hadde vært en av Norsk Films mest betydningsfulle medarbeidere i det kunstneriske i flere år og var enormt respektert blant filmarbeidere i Norge. Han begrunnet sin oppsigelse med «Det lot seg ikke gjøre å være lojal overfor det jeg blitt «oppdratt» til av Norsk Film A/S, hvis jeg samtidig skulle være lydig «visergutt» for Carlmar! Så heller enn å forråde selskapet, overlater jeg min part av de «30 sølvpenger» til dem som vil løpe Carlmars ærend!» (Thoresen, 1996)

I motsetning til i Frankrike ble ikke løsningen, og heller var det ikke målet, å skape et nytt produksjonsmiljø utenfor det etablerte studio systemet. Det var til forskjell også erfarne filmskapere i voksen alder som i 1964 ledet opprøret som fikk navnet «De 44»s aksjon. Målet var å «gjenerobre» Norsk Film A/S og fornye selve systemet fra innsiden og endre organisasjonens rykte. Det var en stor og svært offentlig boikott aksjon som fikk dekning i presse og som vokste så hurtig at allerede dagen etter Arild Brinchmann hadde publisert et leserbrev om «de 44» i VG hadde de doblet seg til 88 filmarbeidere. Så mange var det at tilnærmet alle profesjonelle filmarbeidere i Norge nektet å samarbeide med Norsk Film A/S på dette punktet. Det endte med Carlmars avgang og Erik Borge som var leder for filmarbeidernes fagforening Norsk Filmforbunds tok over styret. Dette var en stor seier for det norske filmmiljøet og minsket spriken mellom norske filmarbeidere og staten (Thoresen, 1996)

I kjølvannet av dette fikk Norge i 1965 sin egen versjon av *Cahiers du Cinéma* med filmmagasinet *Fant*, redaktør Sylvi Kalmar etablerer bladet sammen med regissørspirene Roger Clemens og Pål Bang-Hansen. Det ble publisert 27 utgaver av *Fant* mellom 1965 og 1974 (Iversen, 2018). Både Clemens og Bang-Hansen skulle også bli med å prege forsøket på å få en nybølge til i Norge fra bak kameraet. Redaksjonen i *Fant* anså seg selv som Norges første seriøse og uavhengige filmtidsskrift og mente at «vi konkurrer ikke med noen, vi fyller et opplagt tomrom» (Film & kino, 1965). *Fant* dro mye inspirasjon fra kontinentet og skulle ha en blandet agenda av å fremme de nye europeiske modernist filmene, men også ta pulsen på den norske filmbransjen. Så da var det naturlig å ha bugnende regispirer med regiutdanning fra kontinentet i redaksjonen. Sågar hadde Clemens allerede regissert sin første spillefilm da begynte i *Fant* og i det første nummeret skrev han: «Vi har et av verdens beste produksjonssystemer ... hvem har så skylden for at Norge ikke har noe filmansikt utad?» (Film & kino, 1965). Sylvi Kalmar var heller ikke nådefull i sin

beskrivelse av hvordan den norske filmen målte seg med den øvrige filmen fra kontinentet: «Det sies at Norge ligger i Europa, men vår psykiske avstand til en europeisk kontinental tradisjon i filmkunsten kan dessverre ikke måles med Atlanterhavsmål. Det er en avstand i tid, og det som stenger er ikke en generasjon, men minst to.» (Kalmar, 1966, sitert i Servoll, 2008, s. 37).

*Fant* var også sterkt i mot den norske filmsensuren som de mente var alt for streng og var med å holde den norske filmen tilbake ved å forhindre enhver for provokasjon. Dette kom spesielt fram etter at to svenske filmer Ingmar Bergmans *Tystnaden* og Vilgot Sjömans *491* begge ble sensurert i Norge. Hvordan skulle norsk film kunne måle seg med filmer fra kontinentet om vi sensurerte og hindret visning av filmer fra andre land? «Filmsensuren som institusjon hører hjemme i det opplyste enevelde. Det er et formynderi som er utålelig for et folk som har nådd til noen grad av bevissthet om verden og seg selv» skrev Sylvi Kalmar i andre utgave av *Fant* fra 1965 (Iversen, 2010b)

### 3.2. Erik Løchen og Jakten

Den norske modernistiske filmen fikk sitt klare, tydelige og noe uventede gjennombrudd i 1959. Der den franske nybølgenes første slag ble slått av filmskribenter som lot handlingen følge ord så var det ikke noe som tilsa at det var Erik Løchen som skulle lede an i Norge. For i motsetning til de andre filmkunstnerne i det norske nybølgeprosjektet så studerte ikke Erik Løchen kunst eller film i Europa og har heller ingen formel utdanning innen film. Om han manglet kunststudier så ble det oppveid av de faktum at Løchen var eldre enn sine samtidsregissører, og hadde før fylte 20 allerede opplevd å være krigsfange.

Løchen studerte jus under den andre verdenskrig, men da okkupasjonen resulterte i at universitet ble stengt forsøkte Løchen å ta seg til Sverige. Han ble arrestert og tilbrakte 6 måneder på Grini og i Berg arbeidsleir ved Tønsberg. I etterkrigstiden livnærte Løchen seg som jazzmusiker før han i 1950 var med å etablere ABC-Film A/S. Der jobbet han med å lage korte dokumentarer og industrifilmer, gjerne om Oslo. I 1954 laget ABC sin første spillefilm, *Trost i taklampen*, og Løchen jobbet som klipper på den. Løchen regisserte nesten 30 kortfilmer i sin tid med ABC film, i hvert fall 6 av disse er tilgjengelige i dag, før det i 1957 ble enstemmig vedtatt på generalforsamling i

ABC at Løchens manuskript *Jakten* skulle produseres. Dette ble da ABCs andre spillefilm (Iversen, 1992).

Erik Løchen var, som de franske filmskaperne, inspirert av Bertolt Brecht; «Mye av dette motforestillingskomplekset har jeg jo også fra han som henger der og som heter Brecht» (Intervju med Løchen fra 1969, sitert i Iversen, 1992). Løchen pekte selv også på den polske filmskolen og den polske regissøren Andrzej Munk som en inspirasjonskilde og et forbilde (Barth, 2009). En annen inspirasjon for Løchen var hans bakgrunn som jazzmusiker. René Bjerke, filmregissør og en nær venn av Løchen, mener det var jazzmusikkens form og struktur som hadde inspirert Løchens filmstil. «Løchen begynte i tidlig alder å spille jazz, og han hadde en karriere som profesjonell jazzmusiker. Jazz er en improvisert og fri form, og dette gjenspeiler seg i hans spillefilmer. *Jakten* og *Motforestilling* er som improvisasjoner over et tema» (Steingrimsen, 2008).

Løchens debutfilm fikk oppmerksomhet i Cannes og var med i hovedkonkurranse ved filmfestivalen. Der konkurrerte faktisk mot sitt forbilde; den polske regissøren Andrzej Munk og hans film *Ulykkesfuglen (Zezowate szczęście)* (1960), som skulle vise seg å være Munks siste fulførte film før hans død senere samme år. *Jakten* kommer ut samme år som Alain Resnais' *Hiroshima, min elskede* (1959) og Truaffauts *På vei mot livet* (1959), og et år før Godards *Til Siste Åndedrag*. Som vi vet var de franske nybølge regissørene ganske spontane av seg, så da *Jakten* ble satt i gang i desember 1957 var den franske nybølgen kanskje fortsatt mer en ide enn realitet.

Erik Løchen hadde tre egendefinerte kriterier som han mente skulle sikre kvalitet i hans filmer og arbeid. En forkortet versjon stod på trykk i Rushprint i 2008:

1. Helhet og del: «Ethvert kunstverk streber etter en overensstemmelse mellom helhet og del - der delene speiler helheten og omvendt. Du kan godt lage helhet og del, og lage kaos, men da skal det være konsekvent.»
2. Film som enestående uttryksmiddel: «Jeg spør om dette prosjektet bare kan fortelles ut ifra dette mediums spesifikke egenart. Om du bare kan fortelle dette på film. (...) Den gode film er der bilde avføder bilde som igjen avføder lyd. Det er når du opplever en organisk knoppskyting fra bilde til bilde som bærer filmen, - som er dens framdrift»

3. Politisk og kunstnerisk nødvendighet: «Kriterium tre deler jeg med Edvard Hoem som sier det på sin måte: «Er det nødvendig for forfatteren å skrive dette?» Ja, det har vel vært nødvendig siden han har skrevet det, men så kommer det uhyggelige tillegget: «Er det nødvendig for oss å lese det?» (...) Et tilleggsspørsmål til dette kriteriet blir: Hva er det ved dette prosjektets innhold og form som gjør det politisk og kunstnerisk nødvendig? Når jeg sier at en film er kunstnerisk nødvendig, så er den for meg også politisk nødvendig, fordi den er av en slik art at den er så sprek i formen at den aldri kan bli reaksjonær (Steingrimsen, 2008).

Erik Løchen skulle dessverre ikke få bli med å forme den norske bølgen videre. Det skulle ta hele 13 år før han fikk regissere sin oppfølgerfilm, *Motforestilling*, som kom ut i 1972 og det ble også hans siste film som regissør. Han utviklet manus til en tredje spillefilm, *Knut Formos siste jakt*, men grunnet sykdom måtte han gi fra seg regissørrollen på prosjektet til Jan Erik Düring som hadde samarbeidet med Løchen på *Trost i taklampe*, *Jakten* og *Motforestilling*. Løchen og Düring samarbeidet en gang til, da også med Løchen som manusforfatter og Düring som regissør, på spillefilmen *Fabel* som kom ut i 1980. Mangeårig sykdom ledet til flere skrinlagte prosjekter i årene frem til Løchens død i 1983, bare 58 år gammel.

Rene Bjerké mente at Erik Løchen ble misforstått og at den norske filmbransjen behandlet Løchen dårlig. Han kalte behandlingen av Løchen en stor tragedie og har beskrevet det slik: «Etter hvert ble han mer eller mindre plassert som kunstnerisk leder for Norsk Film A/S. Når jeg ringte han og spurte hvordan det gikk, så svarte han: «Jeg sitter her og ser utover naturen.» Dette var hans måte å uttrykke at han var i en ulykkelig tid.» (Steingrimsen, 2008).

Erik Løchen er fortsatt en av de aller høyst ansette norske filmskaperne gjennom tidene, og da de 10 beste norske filmene skulle kåres i anledning den norske filmens 100 års jubileum gikk *Jakten* helt til topps og *Motforestilling* fikk også en plass blant de ti beste (Rushprint, 2011a).

### 3.2.1. Jakten

Som tidligere nevnt lager Løchen *Jakten* samtidig som Truffaut lager den franske nybølgen gjennombruddsfilm, *På vei mot livet*, og før Jean Luc Godard lager den franke nybølgen kanskje viktigste film, *Til siste åndedrag*, så vi kan ikke se på hvordan den franske nybølgen inspirerer Løchen, men heller hvordan han bruker de samme teknikkene og trekkene. Da det er sagt så kommer jo Løchens film ut etter publiseringen av *A Certain Tendency of French Cinema* og lansering av auteurteorien så han kan absolutt være inspirert av ideen til de franske filmskaperne selv om de ikke enda var visualisert.

Filmen åpner med at kamera kjører langs en landevei på vei mot fjellet, foran kamerat ligger en annen bil. Det blir aldri klart om kamera representerer en bil eller om det er bilen som ligger foran kameraet vi følger langs veien. Jazzmusikk akkompagnerer ferden på lydsporet og filmens åpningstitler vises over sekvensens, som foregår i et langt, uavbrutt opptak.

Den narrative historien begynner med landskapsbilder av fjellvidda, og en allestedsnærværende fortellerstemme kan fortelle oss at “dette er stedet der denne historien utspiller seg. Eller har den ikke engang hendt? Eller ikke ennå?”. Vi ser jakthyttene og døren åpner seg sakte. I det fjerne ser vi 3 menn på en traktor som drar noe bak seg. De klippes nærmere vi kan se at en av mennene er en lensmann og at det traktoren drar bak seg er en kiste. Fortellerstemmen observerer at dette må være bilder fra slutten av historien. Videre henvender stemmen seg direkte til lensmannen spør hva han tenker om dette. Lensmannen ser direkte inn i kamera og sier “prøv selv alt vi vet er at det var 2 karer og et kvinnfolk og det var et vådeskudd”. Fortellerstemmen gjentar vådeskudd? Og det blir hengende i luften som et ekko over vidden. Forteller lurert på hvordan alt skal begynne historien og manifesterer de 3 hovedpersonene, 2 karer og et kvinnfolk, utenfor hytten.

Fortellerstemmen snakker introduserer de tre hovedpersonene ved å henvende seg til dem. De er: Guri (Bente Børsum) som er gift med Bjørn (Rolf Söder) og deres venn Knut (Tor Stokke), som også vil ha Guri? De svarer alle fortellerstemmen, og da stemmen foreslår at Guri er Knuts elskerinne nekter Guri for det, men Bjørn sier rett i kamera at hun lyver. Knut blir ukomfortabel og spør om de ikke kan begynne jakten. De tre vandrer innover fjellvidda på jakt. Mens går forteller hver og en av de om seg selv i en Serie indre monologer. Bjørn klager over den ene jakthunden, Guri fortviler over at hun har skutt en fugl og Knut er optimistisk om å “vinne” den romantiske duellen. Alle tre vender seg direkte til kamera og har en form for dialog med fortellerstemmen.



Bjørn og Knut har vært venner siden før noen av dem kjente Guri, og har jaktet sammen i flere år. Dette er første gang Guri er med på jakt.

Videre utfolder historien seg i en lang serie med tilbakeblikk som blir fortalt i ukronologisk rekkefølge. Vi ser hvordan de tre møttes for første gang på en tennisbane hvor Knut flørter med Guri, men trekker seg tilbake når Bjørn lyver til han og sier at han og Guri allerede kjenner hverandre. Sannheten er at dette er første gang han møter henne, men han lurer Knut slik at Bjørn kan forføre Guri i fred. De tre forblir gode venner selv om Bjørn og Guri innleder et forhold, men etter at de gifter seg reise Knut til utlandet.

Knut har bare nå nylig, flere år senere, returnert fra utlandet og akter å slåss for Guri, som han fortsatt elsker. Det er i anledningen at Knut er tilbake at Bjørn har invitert han med på rypejakten. Dagen før jakten ringer Knut til Guri og ber henne møte han i byen. Hun går med på dette, men når hun kommer hjem forteller hun Bjørn at Knut elsker henne. Bjørn bare ler og sier «det viste jeg vel». Senere den kvelden spiser Bjørn og Knut middag sammen i godt lag, men over en cognac på Knuts hotellrom etter middagen bryter det ut et slagsmål mellom de to. Neste morgen begynner jaktturen, og vi er tilbake til filmens «nåtid».

Tilbake på hytten kaster Bjørn og Knut terning om hvem som må kjøre ned til nærmeste bygd å kjøpe provianter. Bjørn taper terningkastet og må kjøre ned slik at Knut får en dag alene med Guri på hytten. Samme mimrer de om deres første møte på tennisbanen, Knut kysser Guri som etter hvert dytter han unna. Etter noe om og men kommer Bjørn tilbake til hytten og det er klart for det som blir jaktens siste dag. Alle tre går langs vidda, Guri i midten flankert av hver av mennene. De får øye på noen ryper som flyr og alle følger dem med geværene. Guri følger fuglene tett og akkurat da de flyr foran Bjørn trekker hun av. Han faller om, Guri har skutt Bjørn. Vi hopper fremover i tid igjen: Guri og Knut er i rettsak, tiltalt for Bjørns død. Saken blir henlagt på grunn av manglende bevis, og Knut forlater nok en gang landet. Guri står på kaien og ser Knuts skip seiler vekk. Guri går fra kaien og forteller i en indre monolog at hun «har et barn under hjerte». Fortellerstemmen avbryter henne og sier at historien kan da ikke ende slik. Plutselig begynner de andre folkene på kaien og henvende seg til Guri også, de krever at hun forteller dem hvem som er far til barnet. Guri prøver å roe dem ned med å forklare at det ikke er det ikke er viktig, men de tvinger henne ut i veibanen og hun blir påkjørt av en imøtekommende bil.

Brått våkner Guri, hun er hjemme i leiligheten med Bjørn. De ligger i sengen sammen. Guri reiser seg og ser ut vinduet, på parkeringsplassen utenfor står Knut og venter med bilen; klar for rypejakt. Guri lukker gardinene sakte, hun snur seg og roper på Bjørn som svarer gjennom et snork og er ikke død. Hun ser ut igjen, der holder Knut opp nøkkelen og spør om de snart er klar for å dra. Filmen slutter.

Allerede fra filmens første bilde kan vi se det nye og mer lekne kamera som etterlyses. Løchens kamera observerer ikke reisen i tittelsekvensene, det er selve kamera som reiser. Umiddelbart får publikum et annet forhold til det aktive kamera enn det tidligere fastmonterte kamera som kun observerer. Etter karakter introduksjonene får vi også et lekent trekk: en fløyte blåser i gang historien, som i en fotballkamp eller en annen sport. Vi får tydelige assosiasjoner til at dette er et spill mellom de to mennene som blåses i gang.

Andre trekk og virkemidler som filmen deler med de franske er bruken av jump kutt til å bryte med både tid og virkelighet, vi ser dette første gang i filmen da karakterene introduseres og manifesteres foran kamera ut av intet gjennom en serie med jump kutt hvor den tomme vidden plutselig blir befolket med våre tre hovedpersoner. Sener ser vi det igjen da Knut ser på Guri når de er alene på fjellet og tenker at han har så lyst å kysse henne. Plutselig jump kutter det til at de er midt i et kyss, som om Knut har tenkt sine lyster til virkelighet.

Løchen bruker også fortellerstemme på en måte som var svært innovativ for sin tid. Fortellerstemmene var i seg selv er ikke noe nytt virkemiddel, det var spesielt hyppig brukt i Amerikanske noir filmer, men måten Løchen lar karakterene snakke til hverandre og måten de opererer i filmens nåtid på. Fortellerstemmene oppfyller den klassiske rollen til fortellerstemmen, men de bryter også den fjerde veggen, kommenterer på småting som skjer og snakker mellom hverandre. Den amerikanske filmhistorikeren David Bordwell skal ha sagt om filmen og dens bruk av fortellerstemme «Dette har jeg aldri sett tidligere» (Iversen, 2010a). Filmen bryter også den fjerde veggen med å la karakterene se direkte inn i kamera og snakke både til fortelleren og publikum.

Alt dette er tekniker som året etterpå blir sett på som banebrytende når Jean Luc Godard tar dem i bruk i *Til siste åndedrag*. Det er også teknikker brukt av Bertol Brecht i verfremdungseffekten hvor virkelighetsbrudd drar oppmerksomhet til at det vi ser ikke er en realistisk virkelighet, og skal få publikum til å spør «hvorfør utspiller denne scenen seg slik?» og ikke bare «hvordan vil

den spille seg ut?». Brechts ønsket at publikum skulle se på scenene for seg selv. Tenke på hvorfor valg ble gjort scene for scene og ikke bare tenke mot filmens dramatiske konklusjon. Dette ser vi eksemplifisert i *Jakten* når Guri blir omringet av tilskuere som krever å få vite hvem som er barnets far og hun sier «men det er jo ikke det dette handler om». Det er ikke konklusjonen Løchen ønsker søkelys på, men utspillingen av sjalusidramaet.

### 3.3. Rolf Clemens, Episode og Klimaks

Rolf Clemens virker å være en av de mer ubeskreven, eller glemte, bladene i den norske modernistiske filmens historie. For eksempel er han kun å finne nevnt en gang i Gunnar Iversens bok *Norsk filmhistorie* (s. 265) og da ikke sammen med Erik Løchen, Pål Løkkeberg eller de andre modernistiske bidragene. Hans plass i *Norsk filmhistorie* har blitt en fotnote om filmer i krim og thriller sjangeren før *Orions Belte*. Denne får han for sin film *Smuglere* fra 1968, hans første film etter og utenfor det modernistiske eksperimentet. Av nyere tekster har jeg kun funnet artikkel *Hjemløs? Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm* av Anne Marit Myrstad i boken *Kjønnsforhandlinger* (Rønning & Uvsløkk, 2013), hvor hun skriver om både Rolf Clemens og Pål Løkkeberg som nybølgeinspirerte håpefulle for norsk film og «markante sinte unge menn som ville lage ny norsk spillefilm dette tiåret» (Myrstad, 2013, s. 35). Også Johanne Servolls Ph.d. avhandling *Den norske auteuren - En begrepshistorisk analyse* (Universitetet i Oslo, 2014) som skriver om Clemens i kontekst av den norske modernistiske filmen. Spesielt Servolls avhandling har vært veldig verdifull for meg da den tar for seg mange artikler jeg selv ikke hadde tilgang til under Covid-19 pandemien.

Rolf Clemens var den første norske filmskaperen som kom tilbake med filmutdannelse fra kontinentet og det var knyttet spenning til den første norske filmen med nybølge innflytelse. Det ble selvsagt viet Clemens mer oppmerksomhet på 60-tallet, og allerede i 1961 ble han intervjuet av *Aftenposten* mens han fortsatt studerte i Paris.

«[han] hevder at ingen norsk filmmann har så inngående kjennskap til den siste «nouvelle vague» som han! – Norske filmer lukter for meget av atelier sier han, – og det er også ofte tilfellet med de amerikanske. De nye iscenesetterne som Godard, Chabrol og Truffaut

bruker utescener, fotograferer i gater, skoger og naturlige omgivelser. På den måte blir filmene ikke bare mer overbevisende, realistiske og menneskelige, de blir også meget billigere. Jeg skal påta meg å lage en helaftens norsk film for hundre tusen kroner!» (Martens, 1961, sitert i Servoll, 2014, s. 139)

Allerede i dette intervjuet fra da Clemens var student kan vi se tankegangen som skulle prege hans første filmer; ønsket om et økt teknisk- og artistisknivå innen norskfilm. Hans beundring for den Franske nybølgen og dens regissører, og at han er full av selvtillit.

I 1963 fikk Clemens sin spillefilm debut med *Episode* og det var knyttet store forventninger til filmen. Clemens holdt sitt ord og spilte filmen inn for et meget lavt budsjett på kun 130 000 kroner, en tredjedel av det norske filmer pleide koste på den tiden. Filmene var også spilt inn på bare 14 dager, og skutt på location. Clemens skulle levere «utescener, fotograferer i gater, skoger og naturlige omgivelser» som sine franske forbilder. Mottakelsen av filmen var hovedsakelig positiv med et fokus på at Clemens hadde levd opp til sitt rykte og at «endelig kom 'den nye bølge' også til Norge» (Schwarzott, 1963 sitert i Servoll, 2014, s. 141). Parallellene ble dratt til François Truffaut og hans «seier» over den franske filmbransjen ved festivalen i Cannes i 1959. Andre mente at filmen la seg for nær sine franske inspirasjoner og manglet en egenart; «kanskje burde han i enda sterkere grad forsøkt å gå egne veier – av og til merker man litt for sterkt at her bruser 'la nouvelle vague' mot norske strender» (Gjessing, 1963 sitert i Servoll, 2014, s. 142).

Kraftigst ut gikk kanskje Pål Bang-Hansen som nærmest anklaget Clemens for plagiat da han mente at både en drømmesekvens i filmen og scene der guttene skyter med pistol i kjelleren var «direkte stjålet fra [Alain] Resnais' *I fjor i Marienbad*». Selv om han videre hyllet Clemens som lovende, dristig og kaller filmens bilder for «nær perfekt» så avslutter han også med å si: «En kontinuerlig filmproduksjon bør selvfølgelig ikke grunnlegges på Clemens prinsipper, det er klart» (Bang-Hansen, 1963 sitert i Servoll, 2014, s. 142) Det er særlig interessant, og litt ironisk, at det var Bang-Hansen som var mest kritisk da han selv skulle lage film senere og i likhet med Clemens kom med filmutdannelse fra kontinentet.

I 1965 blir Clemens invitert til å lage det norske bidraget til *4 x 4*, et nordisk samarbeidsprosjekt bestående av 4 novellefilmer. Filmene fikk generelt god mottakelse, men Clemens bidrag, *Pike med hvit ball*, ble pekt ut som et av filmens svakere segmenter og nok en gang gikk kritikken på det var ufordøyd inspirasjon fra kontinentet som ikke fikk sin egen art. Også i 1965 publiseres første

utgave av filmtidsskriftet *Fant* hvor Clemens jobber som skribent, sammen med blant andre Pål Bang-Hansen. Clemens tid i *Fant* skulle føre til at han forble en markant stemme i den norske filmdebatten også utenom sine filmer i åren fremover.

1965 var et hektisk år for Clemens som dette året også har premiere på sin andre spillefilm *Klimaks*. Dette var en betraktelig dyrere produksjon som skulle være med å heve nivået på den norske filmen. Clemens var nødelås i sin omtale av kvaliteten på norske filmer, «Norsk film er fullstendig amatør når det gjelder bilder. Det er en skam å se» og de norske komedie farsene som hadde suksess på kino den gang beskrev han simpelthen som «Møkk, møkk og atter møkk!». Clemens var opptatt av hvor visuelt ambisiøs *Klimaks* skulle være; «I min neste film, «Klimaks», er det over 80 kjøring» kunne han fortelle i magasinet *Aktuell* i 1965 (Schwarzott, 1965). Selv om produksjonen var mer påkostet og det tekniske nivået var hevet så ble mottakelsen av *Klimaks* var enda labrere enn *Episode* og den ble stemplet som et «pretensiøst antiklimaks» av Arne Hestnes i *Dagbladet*. Filmen ble sett på som en stor skuffelse og et steg ned fra *Episode*, men tross dette var det fortsatt knyttet håp til Clemens. I *Nationens* negative anmeldelse av filmen merkes det at «Clemens er stadig [en] lovende – begavet filmmann» selv om filmen kalles for «en glipp», og i *Arbeiderbladets* noe mer positive omtale mente de at filmen «bringer noe nytt og løfterikt inn i norsk film, og en ser med spenning frem mot Clemens neste arbeid» (Servoll, 2017, s. 145-146).

Det skulle ikke bli flere filmer med inspirasjon fra nybølgen fra Rolf Clemens. Han var ferdig med sine filmatiskebidrag til den modernistiske norske filmen før Pål Løkkeberg og andre hadde begynt på sine, og da han har en mye roligere og udramatisk karriere videre med tre spillefilmer til (*Smuglere*, *Operasjon V for vanvidd*, *Crash*) faller Clemens og hans bidrag litt bort når det skall skrives om den norske film modernismen. Det sies gjerne at den modernistiske norske filmen med inspirasjon fra Frankrike og kontinentet først begynner i 1966 (Iversen, 2017, s.210). Altså hele tre år etter *Episode* og et år etter *Klimaks*.

Rolf Clemens er nesten ikke husket den dag i dag, og en mangel på tilgjengelighet av hans filmer har ikke hjulpet dette. Det eneste av Clemens arbeid som er lett tilgjengelig er hans miniserie i tre deler *Den Røde Pimpernell* som kan finnes på NRKs nett tv. Det var også, det som ufrivillig har blitt Clemens mest kjente verk med tiden, TV versjonen av musikalen *Putti Plutti Pott* som gikk på NRK vær jul på 1970 tallet. Er Clemens litt glemt fordi han hadde en videre karriere? Erik Løchen og Pål Løkkeberg som jeg også ser på i oppgaven hadde begge to filmer som var stilsikre

og egenartet, men de hadde også kun to filmer i sin filmografi. Rolf Clemens jobbet videre med TV, filmer og dokumentarer. Han regisserte tre spillefilmer til, og et uant antall innslag og episoder for NRK. Clemens har ikke et utløst potensial som henger igjen og gjør han til en tragisk skikkelse i dette kapitlet i norskfilmhistorie på samme måte som Løchen og Løkkeberg.

Clemens er den eneste av filmskaperne i denne oppgaven som ikke mottar en eneste stemme for noen av sine filmer da tidenes beste norske kinofilm skulle kåres i anledning den norske filmens 100 års jubileum. *Jakten* vinner, og selv om Løkkeberg ikke fikk en plass blant topp 10 så er både *Liv* og *Exit* nominert av jurymedlemmer (Rushprint, 2011b) (Rushprint, 2011c).

### 3.3.1. Episode

Clemens har ikke de samme åpenbare inspirasjonene som Løchen og navngir heller ingen Europeiske regissører i intervjuene sine. De to filmene som kan fremheves som de tydeligste innflytelsene er, som vi har sett Pål Bang-Hansen rette fingere mot tidligere, Alain Resnais' *I fjor i Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*) som tydelig har inspirert to av filmens scener til de grader at det sett på som nærmest plagiat. Den andre filmen er Claude Chabrols *Fetterne*, en av nybølgens første filmer, som i likhet med *Episode* handler om et trekantdrama med en familiær tilknytning.

Filmen åpner med en gerilja sekvens med bilder av Oslos gater med et rockabillylydspor, og det føles som en umiddelbar energiinnspøyting. Kamera flyter fritt i beste nybølgestil. Vi ser alle de tre hovedkarakterene rundt omkring i Oslo. Den første scene av historien er av en ung mann som leverer en monolog, i publikum ser en eldre kvinne på. Han avslutter monologen og kvinnen gir han tilbakemelding. Han er teaterstudent og hun hans instruktør. Dette er Tommy (Baard Owe), kvinnen er teaterskuespiller og instruktør som vi aldri å kjenne som annet enn Mor (Wenche Foss), dogg ikke Tommys mor. Etter timen har Tommy og moren en samtale på gangen hvor hun går med på å gi han privat leksjoner en gang i uken slik at han kan forbedre seg.

Hjemme ser vi moren steller hagen. Hennes sønn Philip (Johan Holst) er billedkunstner og ligger på en hagestol og maler, han kaller moren over for å få tilbakemelding på maleriet. Han skryter av hennes tilbakemelding og sier han er verdens heldigste gutt som får ha henne som mor. Plutselig

dukker Tommy opp for sin privattime. Tommy forteller moren at han og Philip møttes på sommerleir flere år i forveien, og mor inviterer Tommy til å spise middag med dem. Etter middagen mimrer Tommy og Philip tilbake til sommerleiren. Philip sier at Tommy ble hans første venn den sommeren. Guttene spiller sjakk, og avtaler at Tommy skal stå modell for Philip. Senere står Tommy aktmodell for Philip. Mor kommer inn i rommet mot slutten av økten. Hun gir Philip tilbakemelding på tegningen og mens han er opptatt med å gjøre endringer veksler mor og Tommy lange, lystige blikk. Ved neste privattime leser Tommy og moren en scene mellom Petruchio og Katherina fra Shakespeares *Troll kan temmes*. Tommy begynner å kysse moren på nakken og brystet, han legger hodet in fanget hennes og hun stryker han på håret. Vi ser at både mor og Tommy ligger våkne om natten og tenker på det som skjedde.

Neste dag maler Philip i hagen som vanlig, men når han roper på mor at hun må komme og se kan fortelle gartneren at «fruen har kjørt til byen». Philip er oppgitt og sjokkert over at mor har dratt uten å si noe til han. Inne i byen ser vi at mor leter seg frem til en leilighet, det er Tommys rotet ungersleilighet. Hun kommer uventet på Tommy og forklarer at hun bare kom innom for å gi han en bok siden hun «allikevel kjørte forbi». Hun plukker opp en av Tommys hullede strømper og insistere på å stoppe den mens hun forhører seg om Tommys kjærlighetsliv og mulige venninner. Også neste dag spiser Philip lunsj alene og får beskjed om at «fruen har kjørt til byen». Hun er ute og kjører med Tommy. De kjører ut på landet hvor de har en romantisk piknik, løper gjennom gresset og omfavner hverandre ømt. Hjemme i hagen prøve Philip å male, men han ender opp med å kaste paletten på gresset i frustrasjon.

Ved neste privattime sitter Philip og sender sinte blikk på moren og Tommy som øver på en monolog. Tommy får mor til å le og latteren hennes hjemsøker Philip med et hult ekko. Senere ved middagsbordet kommenterer Philip på at moren spiser så hurtig. Hun forklarer at hun har en avtale med en skuespiller i byen etter middag. Philip konfronterer moren med at en venn hadde sett henne og Tommy sammen i byen. Hun forklarer bort at det var en tilfeldig sammenkomst like før hun skulle på et møte. Han spør hva moren synes om Tommy og om hun er klar over at han er Philips eneste venn. Etter at moren har dratt ringer Philip til skuespilleren hun skulle møte for å bekrefte sin mistanke og han kjenner selvsagt ikke til noe møte.

Senere skyter Philip og Tommy på blink i kjelleren og Philip konfronterer Tommy indirekte om hans mistanker om han og moren. Ved neste privattime forteller mor at hun har dårlig samvittighet

ovenfor Philip. Tommy forteller moren at han ønsker å fortelle Philip om forholdet deres. Moren sier at Tommy ikke kjenner Philip godt nok, at han er for sårbar til å kunne akseptere det. Mens de snakker om det kommer Philip ned, han er svært aggressiv og prøver igjen å indirekte konfrontere dem. Han forteller dem at han skal ut og møte en pike, og han vet ikke når han kommer hjem. Philip håper at moren skal protestere, men hun innrømmer i stedet at hun har vært for streng. Philip blir oppgitt og forlater huset. Piken møter ikke opp på kinoen som avtalt og Philip går hjem igjen i stedet. Der får han bekreftet sine mistanker. Han sniker seg inn og ser Tommy og moren danse i mørket før han slår på lyset og konfronterer dem. Moren sender Tommy hjem og setter seg ned med Philip for å snakke om det. Mor bortforklarer at det ikke var noe annet enn en teaterøvelse og at Philip kanskje leser for meget inn i det fordi han er forelsket. Philip ser rett gjennom forklaringsforsøket og får nesten mor til å innrømme forholdet.

Neste dag låser Philip seg inn i Tommys leilighet og finner et kjærlighetsbrev fra moren. Tommy og moren drar tilbake til innsjøen hvor de hadde pikniken. Moren sier at de må avslutte forholdet, men Tommy overtaler henne til at de heller skal fortelle Philip sannheten. Vi ser at Philip har fulgt etter dem og ser på fra andre siden av innsjøen. Etter de har gått vær sin vei konfronterer Philip Tommy og banker han opp. Tommy forteller moren om slåsskampen. Han har endret mening og vil avslutte forholdet. Philip kommer hjem i det Tommy drar. Han pakker en reiseveske og forteller mor at han flytter hjemmefra. Moren prøver desperat å overtale han til å bli, men til ingen nytte. Mor står tårevåt igjen, forlatt av begge.

Selve historien begynner med et nærbilde av en ung mann som leverer en teatermonolog før kamera kjører ut og avslører at dette er en teaterklasse. Med utgangspunkt i Clemens kommentarer til Aftenposten i 1961 kan vi lese den første scene etter titlene som en parodi på den noe stive spillestilen i norsk film, som «lukter for meget av atelier» (Martens, 1961, sitert i Servoll, 2014, s. 139). Også slutten hvor den unge kunstner forlater det gamle opphav for å kunne ta nye steg kan leses i denne konteksten; at filmen selv er en allegori for nybølge prosjektet. Hvor de unge før har vært avhengig av de som har kommet før skal peke ut hvor veien skal gå, men nå trenger å bryte ut og finne sin egen vei. En metafor om et ungdoms opprør, representer ved Philip, drevet frem av en affære mellom ung og gammel som starter over en fasinasjon ved gamle tekster. Philip representerer den nye bølgen og hans mor representerer det etablerte.



Filmen har en aktiv bruk av frempek gjennom visuelle metaforer. I de første bilde ser vi en flokk med andunger som svømmer bort fra andemor, dette representerer hele filmen i noen få bilder. Denne metaforiske bildebruken blir også utpekt av Anne Marit Myrstad i *Hjemløs?: Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm*. En annen frempekmetafor kommer når guttene spiller et sjakkparti. Tommy tar Philips dronning, kysser brikken og putter den i lommen. Tross denne fordelten er det isteden Philip som vinner partiet få trekk senere. Dette er nok en metafor for filmen der dronningbrikken representerer moren. Tommy kaprer dronningen, men det er en kortlivd glede da det å miste dronningen er en skjult velsignelse for Philip som enklere oppnår sitt mål uten henne.

Når de to guttene møtes for første gang i hagen får vi en undervinklet kjøring inn på både Tommy og Philip. Bildene kunne vært tatt rett ut fra en westernfilm. Det kunne like gjerne vært Randolph Scott og Lee Marvin som møttes til duell utenfor saloonen som det er en sønn og hans mors student. Det er en lek med stil som skulle bli vanlig i modernismen, men Clemens gjør her en av de tidligste eksemplene.



*Figur 5: Mor og Tommy omfavner hverandre i et romantisk øyeblikk. Kameravinkelen er unormalt lav.*

Filmen er full av slike visuelle krumspring som gir den et klart modernistisk preg. Kamera er veldig løssluppet. I filmens romantiske scener er det som om kameraet blir påvirket av det som

skjer på skjermen. Når moren ler av en vits Tommy forteller og Philip blir litt sjalu så skrus klippertymen opp til det ekstreme og blir helt frenetisk. Både i scenen hvor moren og Tommy har sitt første kyss, og i scenen hvor de har en romantisk piknik så begynner kamera å spinne rundt når det blir intimt. Nærmest som om det som skjer på skjermen blir for mye for kamera å overvære. Disse scenene er også preget av mange bilder fra ekstremt lave vinkler. I en scene hvor Tommy ser på Philips malerier så bøyer kamera seg med Tommy når han lener seg til siden for å studere kunsten. Det er med å skape en ver fremdningseffekt ved å bevisstgjøre publikum på kameraet.



Figur 6: Tommy ser på bildene og kamera bøyer seg med han.

### 3.3.2. Klimaks

Det var mye spenning knyttet til *Klimaks*, budsjettet var betydelig økt fra debutfilmen og Clemens produserte ikke selv denne gangen. Egil Monn Iversen kom inn som produsent med mål om å lage en knallhard psykologisk thriller som skulle videreføre av ødipustema fra *Episode* og utfordre hva den norske sensur ville slippe gjennom.

Filmen begynner in medias res med en bil som kjører av veien og krasjer i en grøft hvor den tar fyr. To unge gutter kommer gående gjennom snøen og sikter på bilen med en leketøys pil og bue. De skyter på bilen og sugekoppilen treffer ruten, men vi ser at bilen slett ikke er krasjet eller brent. Inne i bilen er et par, inkludert vår hovedperson Krister (Per Jansen). Han løfter genseren til piken han er med, men fryser til og bare stirrer tomt på brystene hennes. Piken spør hva som feiler han, men får ikke svar. Det blir dårlig stemning i bilen og de bestemmer seg for å dra hjem. Da de kjører

hjem, Krister bak rattet, skryter Krister høylytt om hvordan hans elskerinne på 40 skal kjøpe en sportsbil til han til jul. Han forteller om hennes blå badekåpe med hull i lommen og lever seg så inn i fantasien at han nesten krasjer med en imøtekommende bil. De andre ungdommene gjør narr av han og sier han lyver.

Senere på kvelden kommer Kristers far (Lars Nordrum) hjem med sin elskerinne Nina (Rut Tellefsen). Vi lærer at det er første gang han har tatt henne med hjem, men ikke hvor lenge de har hatt et forhold. Krister later som om han ikke er hjemme for å tyvlytte på dem, men de hører at Krister gjemmer seg og faren konfronterer han. Faren kan forteller at han og Nina skal gifte seg. Krister og faren har et dårlig forhold. Krister nekter først å komme ut å hilse på Nina, men kommer ut av rommet og roper på dem i misnøye. Han kaller Nina en «gammel hore» før han stormer inn på rommet igjen. Vi lærer at Kristers mor er død, og faren sier det var selvmord. Om natten sniker Krister seg ut og kjører rundt med en pike. Hun sier hun er gravid med Kristers barn, men Krister blir veldig aggressiv når piken ikke vill kalle barnet opp etter han. Det blir en voldsom krangel. Piken sier at Krister ikke kan forsørge barnet fordi han aldri har jobbet en dag i sitt liv og begynner å gå hjem. Da hun har gått et stykke plukker Krister henne opp igjen, men Krister blir igjen aggressiv og kaster henne ut av bilen før han kjører vekk.

Når han kommer hjem igjen finner Krister en innkallelse til militæret. Krister går uvitende inn på badet mens Nina ligger i badekaret. Hun virker ubrydd, men Krister fryser til igjen. Nina går ut av badekaret og ikler seg badekåpen som henger der. Den er etter Kristers mor, og er blå med hull i lommen. Krister begynner å rote rundt i huset, drikker vin og røyker sigar for å prøve å irritere Nina til hun drar, men hun bare ler av han. Han må i stedet motvillig gå med på å kjøre henne til togstasjonen så hun kan få hentet bagasjen sin. I stedet for å kjøre henne til stasjonen slik han skal kjører Krister til stranden hvor han tok den unge, og kanskje gravide, piken kvelden før. Krister løper ut av bilen og langs vannet før han kaster opp. Nina prøver å trøste han, men når hun tar på Krister eksploderer han i et raseriutbrudd og løper vekk. Nina blir stående igjen barbent i det kalde vannet og føttene hennes fryser. I bilen prøver Krister å varme dem med å massere de. Han begynner å blåse på føttene til Nina før han kysser dem. Han fortsetter å kysse henne oppover bena og under skjørtet. De veksler noen blikk før han kysser henne på nakken. Nina stirrer ut i luften og scenen går i svart.

Da de senere kommer hjem, tar Nina igjen på seg morens blå badekåpe. Krister lager kaffe så hun kan få tilbake varmen, og Nina forteller han at hun har en sønn på Kristers alder. Krister forteller henne at moren ikke begikk selvmord, men ble jaget utfor et stup av faren. Da Kristers far kommer hjem blir frustrert over at Nina ikke har laget middag og bestemmer at de skal dra å spise på Stupet. Nina fryser til, men det viser seg å være en restaurant som heter Stupet. Da de ankommer restauranten skal Krister parkere bilen mens faren og Nina går inn og finner et bord. Nina blir bekymret når Krister ikke dukker opp igjen, og går for å lete etter han. Nina finner han hengende utfor kanten på stupet. Han sier at hun må hente faren og at han skal fortelle han at de har ligget sammen. Hun prøver i stedet å rekke Krister hånden, men faller selv utenfor stupet i forsøket. Faren ser det hele og løper ned til bunnen av stupet. Krister klatrer opp igjen og henter bilen. Han kjører den ned til stranden hvor faren bærer Nina inn i baksetet. Hun er livet. Faren kommenterer «du var ikke så heldig denne gangen» før de kjører av gårde. De stopper ved et veikryss og det kommer en uhyggelig kommentar til fra faren; «du vet vel hvor vi kjører?». Krister reagerer med å skifte blinklyset og tar av til høyre hvor de forsvinner av gårde. Ikke vet vi hvor de skal, men det virker som de har gjort dette før.

I forskjell fra *Episode* er det her mor som er borte, og far er delvis tilstedte, i *Episode* var det en skilsmisse og far aldri er nevnt utenom at det hintes om at det har vært et ekteskap. Her er mor død, og forholdet til den gjenværende forelderen er svært dårlig. Hovedpersonen Krister er heller ikke sjenert og tilbaketrukket som i *Episode*, snarere tvert imot. Krister er fritt- og høytalende og holder en serie urealistiske monologer for seg selv når han er alene.

Filmens mange kjørescener førte til at hovedrolleinnhaver Per Jansen ble sammenlignet med James Dean av magasinet *Det Nye* (Myrstad, 2013, s. 39). Om James Dean hadde vært *Rotløs ungdom* så blir Jansen i *Klimaks* formålsløs ungdom. Krister har ingen planer, han reagerer ikke med å ta seg sammen når han lærer at han kanskje skal bli far. I stedet krangler han bare om eventuelle navn på barnet og ender opp med å kaste piken ut av bilen når han ikke får viljen sin. Fare gleder seg over at Krister skal i militæret så den kan bli mann av gutten, men Krister ønsker ikke å gå inn i militæret og dette motiverer hans oppførsel i hans affære med Nina.

Som tar oss videre til neste spørsmål: Hvem er trekanten i filmens trekantdrama mellom? Er den mellom Krister, Nina og faren? Nina er jo farens elskerinne og de annonserer at de skal gifte seg, men Kristers far er ikke til stede for store deler av filmen. Så tross dette så er det kanskje mellom

Krister, Nina og den avdøde moren. Moren er av åpenbare grunner ikke til stedet i filmen heller, men hun henger over filmen som et gjenferd uansett og Kristers forhold til henne er mye mer tvetydig enn hans forhold til faren.

For hva er egentlig Kristers forhold til moren? Tidlig i filmen skryter Krister høylytt av at hans elskerinne på 40 med blå badekåpe og hvordan hun skal kjøpe en bil til han. Senere lærer vi at det var moren som kjøpte Kristers bil til han og vi ser Nina ikle seg morens gamle badekåpe som har hull i lommen slik Krister beskriver. Hvorvidt den er blå er vanskelig å bekrefte da filmen er skutt i sort-hvitt. Om det egentlig er moren han beskriver så lurer man på hvilket forhold de har hatt. Farens dialog på slutten gjør at det også stilles spørsmål rundt hvorvidt Nina faller eller om blir hun dratt utfor av Krister, og ikke minst om det var akkurat dette som skjedde med moren også. Det holdes tilbake litt for mye informasjon, i beste nybølgestil, til at det kan dras konkrete slutninger, men det er ikke urimelig å lese at Krister kanskje tok livet av moren for å dekke over et seksuelt forhold mellom dem på samme måte som han kanskje forsøker å gjøre med Nina.

Hva betyr bilkrasjet på starten av filmen? Først tror man jo at de to guttene kommer over vraket i skogen, men da er jo bilen ok. Senere kan vi tenke oss at det er et tilbakeblikk til hvordan Kristers mor døde, men så lærer vi at hun falt utenfor et stup. Kun i filmens siste øyeblikk er det mulig å tenke seg frem til konklusjonen; åpningssekvensen er kronologisk filmens siste scene og ordet «klimaks» på skjermen etter at bilen krasjer er ikke bare en tittel, men en beskrivelse av hva vi nett har sett selv om vi ikke vet det selv enda. Om dette er tilfellet vil jeg gå så lang som å si at det er ikke bare det mest interessante normbruddet i den norske modernismen, men kanskje i noen av nybølgefilmene jeg har sett. Jeg kan ikke huske å sett noe lignende, men for perspektivets skyld har jeg heller ikke funnet noen andre som har dratt samme konklusjon.

### 3.4. Pål Løkkeberg, Liv og Exit

Pål Løkkeberg ble født i 1934, begge hans foreldre, George Løkkeberg og Rønnaug Alten, var skuespillere. På 1950 tallet reiste Løkkeberg til Paris og studerer ved foto- og regilinjen på Institut des Hautes Etudes Cinématographiques i Paris. Etter studiene tilbrakte han slutten av 50-tallet i Algerie hvor han lagde industrifilmer om jordbruk. Løkkeberg flyttet tilbake til Norge i 1959 og lagde samme året kortfilmen *Treklang*, som dessverre ikke er mulig å få sett den dag i dag. Det

var ikke som filmregissør at Pål Løkkeberg først skulle gjøre seg bemerket her til lands. Han begynte først å jobbe som regissør ved NRK fjernsyn og i teateret. I 1962 fikk han sitt gjennombrudd da hans oppsettelse av Alexandre Dumas' *Den store Kean* var en suksess hos både kritikere og publikum ved Oslo Nye Teater. Tittelrollen i oppsetningen ble spilt av Løkkebergs egen far. I perioden mellom 1960 og 1963 lagde Pål Løkkeberg hele 8 forestillinger for Fjernsynsteateret, og to av disse produksjonene skilte seg særlig ut. Den første en adaptasjon av Franz Kafkas *Prosessen* har blitt beskrevet som en av Fjernsynsteaterets største seire de første årene. Den ble også møt med negativ respons fra TV seerne som reagerte på uhyggen og den pessimistiske stemningen, men dette var også et bevis på produksjonens sterke inntrykk og var kunstnerisk seier for Løkkeberg (Ørjasæter, 1994, s. 39). Den andre produksjonen var også en adaptasjon, denne gang av romanen *Nedjma* av den algeriske forfatteren Kateb Yacine. Forestillingen fikk oppmerksomhet for sin slutt sekvens der Løkkeberg avsluttet den med en nyhetsreportasje. Det fikk oppmerksomhet også utenfor Norge og den danske regissøren Palle Kjørulff Schmidt beskrev det som «en verdenssensasjon innen fjernsynsteateret. Jeg tror den er like så skjellsettende for fjernsynsteateret som den nye bølge har vært for filmen» (Magasinet for alle, 1963, nr. 47, s. 17, sitert i Servoll, 2012). Dette ledet og til at Løkkeberg laget og en forestilling for det danske fjernsynsteateret, en produksjon av Henrik Ibsens *Villanden*.

Som instruktør ved teaterhøyskolen møtte Pål Løkkeberg Vibeke Kleivdal som skulle bli hans kone og samarbeidspartner gjennom resten av 60 tallet. De giftet seg i desember 1964 og sammen utviklet de manuset til det som ble begges spillefilmdebut, hans som regissør og hennes som skuespiller: *Liv*. Filmen fikk originalt avslag fra Filmproduksjonsutvalget, noe som nesten tok knekken på Pål Løkkeberg og hans filmregissør karriere før den hadde begynt. Etter en omskriving av manuset med bidrag fra Sverre Udnæs og flere bønner til utvalgets sjef Alv Heltne ble filmen godkjent for produksjon (Servoll, 2020). Filmen ble spilt inn i 1966 og hadde premiere i 1967. Den ble møt med blandet mottakelse, men selv de mer kritiske måtte anerkjenne at Løkkeberg her hadde levert en sterk og lovende debutfilm. Blant dem som var svært positive var Sølve Skagen som sa om filmen «det nye er at de tendenser og avskygninger fra nyere internasjonal film som *Liv* er preget av, ikke fremstår som dilettantisk efterapning.» i motsetning til det han kalte «mer eller mindre hjelpeløse ting som [Nils R.] Müllers' *Equilibrium* og [Rolf] Clemens' *Klimaks*» (Skagen, *Liv – en demonstrasjon av moderne filmkunst*, Morgenbladet, 1967, sitert i Servoll, 2020). Filmen ble vist både ved filmfestivalen i Berlin og Pesaro i Italia, men den internasjonale

anerkjennelsen som Løkkeberg hadde håpet på uteble. Filmen hadde gitt Løkkeberg betydelig status i Norge derimot og i artikkelen *To om Liv – samtale mellom Bjørn Bjørnsen og Nicole Macé* fra Film & Kino nr. 3, 1967 advarer Macé «Det er en utbredt tendens til å vente på en filmens messias. Vi bør ikke med en gang utrope Pål Løkkeberg til denne messias-funksjonen» (Bjørnsen & Macé, 1967). *Liv* var ikke en kinosuksess og spilte bare inn ca. 240 000 kroner, mindre enn halvparten av egenandel på 560 000 kroner som ekteparet Løkkeberg hadde investert i produksjonen.

Tross den lovende debut slet Løkkeberg igjen med å få finansiering for sin neste film. Han var svært kritisk til de norske støtteordningene og modellen som skulle vurder og revurdere manus før det kunne produseres. Han mente dette tok livet av filmene og at filmskapere måtte stoles på i sitt virke. Den lange og tungvinte prosessen i Norge førte til at filmene som ble produsert kun var et glansbilde av den originale visjonen. Filmen gikk gjennom så mange omskrivninger at den skiftet tittel fra *Se på mig, jag finns* til *Maria*, men begge titlene var borte da den gikk i produksjon. Våren 1969 fikk han endelig gå i gang med produksjonen av sin andre spillefilm, som da gikk under tittelen *Produksjon 39*, i motsetning til *Liv* var denne ikke skrevet i samarbeid med hans kone. Ekteskapet var nærmest redusert til et utelukkende profesjonelt forhold på dette punktet, men Vibeke Løkkeberg spilte også hovedrollen denne gangen. Angivelig skal hun ha takket nei til et prosjekt med den Italienske mesterregissøren Federico Fellini for å spille i filmen.

Filmen hadde premier i 1970 og hadde da fått tittelen *Exit*. Også denne gangen var mottakelsen splittet, og nå enda mer enn det den var hos *Liv*. Harald Kolstad i Fant var nok mest begeistret og kunne forkynne at *Exit* overgikk både Løkkebergs egen *Liv* sågar som Løchens *Jakten*. Så begeistret var han at han mente at *Exit* «plasserer 9/10 av den norske filmproduksjonen i det steinalder-perspektivet den hører hjemme i» (Kolstad, 1970, gjengitt i Servoll 20202). Ikke alle var like begeistret, Hamar Arbeiderblad kalte filmen for «pølsevev», og i Stavanger Aftenblad ble den beskrevet som «obskøn» og «uten ambisjoner», og den ble sammenlignet med pornografi. I Danmark ble filmen faktisk promotert som en mykporno film, noe den selvsagt ikke er, under tittelen *Forbyderisk elskov*. Heller ikke denne gang ble det den mottakelsen Løkkeberg hadde ønsket, selv om til og med de skarpeste kritikere roset hans visuelle komposisjoner.

Sammen med forfatter Jens Bjørneboe påbegynte Løkkeberg et nytt manus som skulle hete *Sommer 970*. Det skulle være en brutal voldsfilm satt til vikingtiden, men målet var å skape en

tidløs film med paralleller til nåtiden og som skulle symbolisere menneskets evige krig. Filmproduksjonsutvalget gav avslag på manuset med begrunnelse i at det virket uferdig og lite troverdig. Løkkeberg svarte med å sende et protestbrev til kongen, men det bar ikke frukter. Han tok avslaget dypt personlig og så det som en beskjed om at hans filmer ikke var ønsket i Norge. Løkkeberg trakk seg fra filmindustrien umiddelbart og vendte tilbake til teateret (Iversen, 2017).

Om avslaget og sin tilbaketrekning som filmregissør sa Løkkeberg «Jeg kan ikke kaste bort tid på den håpløse støtteordningen. Den tar minst halvparten av ressursene dine. Film er bare noe for byråkrater og forretningsfolk, og det er jo ikke vi» (Lismoen, 2002). I etterkant av avslaget tok det også slutt for ekteskapet mellom Pål og Vibeke Løkkeberg, forholdet mellom dem hadde ikke blitt forbedret av at det ikke var noen rolle for Vibeke i manuset til *Sommeren 970* (Servoll, 2020).

Pål Løkkeberg returnerte til teateret hvor han jobbet frem til sin død i 1998, men etter en 20 års pause returnerte Løkkeberg til NRK og Fjernsynsteateret hvor lagde fire forestillinger mellom 1983 og 1992. Han mottok i 1990 Amanda prisen for Beste dramatiske fjernsynsproduksjon for produksjonen *Canto libre*.

Løkkebergs filmer og filmregissør karriere er ikke like glemt som Clemens, men han er fortsatt best husket for sine mange år ved teateret og når det snakkes om «Løkkeberg» som filmskaper så gjelder det som regel hans ekskone Vibeke Løkkeberg det menes. Det var etter Pål Løkkebergs ønske at hun, noen måneder inn i ekteskapet, tok hans etternavn og advarte han «hvis jeg tar det nå, får du det aldri tilbake» (Servoll, 2020, s. 64). Det skulle vise seg å bli en ironisk sannhet.

Her må jeg igjen takke Johanne Kielland Servoll som også skriver om Pål Løkkeberg både i sin Ph.d. avhandling *Den norske auteuren - En begrepshistorisk analyse* (Universitetet i Oslo, 2014), og hennes mastergrads avhandling *Fra Liv til Exit - En studie av Pål Løkkebergs filmforfatterskap* (Universitetet i Oslo, 2008), men også kapitel 2 i hennes bok *Vibeke Løkkeberg – En kunstnerbiografi* fra 2020 har vært behjelpelig.



### 3.4.1. Liv

*Liv* er nok den filmen som i struktur og bildespråk ligger nærmest filmene fra den franske nybølgen. Inspirasjonen fra Jean-Luc Godard især er åpenbar med det håndholdte kamera som følger Liv gjennom Oslos gater. Det vanskelig å ikke trekke umiddelbare paralleller til Godard som også brukte sin muse og ektefelle Anna Karina i hovedrollen i sine egne filmer. Kombinasjonen av det håndholdte kamera og den lystige jazzmusikken som utgjør lydsporet gir filmen en lekenhet som umiddelbart føles som et friskt pust.



*Figur 7: En håndholdt sekvens fra Liv hvor Liv klatrer over et gjerde*

Filmen tar for seg en dag i livet til tittelkarakteren, Liv (Vibeke Løkkeberg), i en episodisk struktur fra morgen til kveld gjennom hennes gjøremål. Liv jobber som fotomodell og vi følger hennes forsøk på å finne nytt bosted, hennes modell arbeid og hennes kvaler rundt forholdet til kjæresten. Filmen starter med en serie stillbilder av Liv som poserer mot en mørk bakgrunn mens tittelsekvensen spiller over det. Selve handlingen begynner med at Liv kommer ut fra en boligblokk. Hun løper langs gaten med et smil og vi lærer etter hvert at hun har tilbrakt natten hos en mann hun nylig har møtt. Liv løper hjem i en leken sekvens med håndholdt kamera og jazzmusikk. På vei hjem stopper hun for å kjøpe en avis fra dagen før hvor noen bilder hun stod modell for var publisert.

Vel hjemme ser hun gjennom utleieannonsene i avisen, bygget hun bor i skal rives og hun trenger å flytte. Hun noterer seg en annonse på Bygdøy, men hun blir avbrutt av en telefon. Liv har ikke

telefon i sin egen leilighet og tar telefonene sine i naboleilighet til et eldre ektepar. Hun må til fotostudio og dekke for en modell som har blitt syk. I fotostudio møter vi Trude (Bente Børsum), en annen modell og Livs venninne, og Leif (Per Theodor Haugen), fotografen og Trudes ektemann. Liv og Trude snakker om forhold og troskap mens de sminkes. Liv lurer på om Trude tenker på hva hun ville gjort om Leif var utro, men Trude har aldri tenkt på det som en mulighet. Liv ringer til Gisle (Geir Børresen), kjæresten hennes, men ikke mannen hun tilbrakte natten med, og prøver å avtale et møte slik at de kan snakke sammen.

Etter fotosesjonen tilbyr Trude å kjøre Liv til hybelvisningen på Bygdø. Trude lurer på hvorfor hun ikke flytter inn hos kjæresten og Liv blir nødt til å fortelle at hun har planer om å forlate Gisle til fordel for en ny mann hun nylig har møtt. Trude er kritisk til det. Hun spør Liv om hun har ligget med den nye mannen, Liv bekrefter ved å svare med spørsmålet «er det umoralsk?». På visningen møter Liv utleier som er en middelaldrene kvinne som først virker veldig åpen og fascinert av Livs virke og ungdom, men etter hvert som samtale pågår blir hun mer bitter og bekymret for hvordan hennes mann kommer til å oppføre seg rundt henne. Det ender med at hun trekke tilbake tilbudet om å leie til Liv. Liv drar hjem igjen og fotografen Leif kommer innom for å hjelpe Liv å flytte. Han forteller Liv at han har ambisjoner om å regissere en film og han ønsker at hun skal spille den kvinnelige hovedrollen i filmen. Leif forteller henne om filmen som handler om to elskere i en dystopisk fremtid under et totalitært regime. Mens Leif forteller om filmen får vi se scenene han beskriver. Liv spiller kvinnen som til slutt ofrer seg for a filmens helt skal få flyktet over grensen, helten er spilt av Leif.

Etterpå gir Leif Liv skyss til Tøyen hvor hun besøker sin far ved den botaniske hagen hvor han jobber. Hun ber han om hjelp med å finne en ny bolig, men det ender med at Liv og faren krangler i stedet. Liv drar videre til Gisles leilighet hvor de tidligere på dagen avtalte å møtes klokken 15, men Gisle er ikke der. Liv blir svært irritert og ringer han på jobb. Han er opptatt med en satellittoverføring og kan ikke komme. Liv tar taxi til Gisles arbeidsplass og forlanger å få snakke med han. Gisle blir med Liv i taxien og hun forteller at hun synes han har vært for lite til stedet og innrømmer at hun har møtt en annen. Vi ser et tilbakeblikk av Liv og Gisle som nyforelsket par på stranden. Gisle ber taxien stoppe og i fortvilelse løper han inn i skogen. Liv løper etter han. Inne i skogen begynner han å kysse henne og prøver å kle av henne, men når han merker at hun ikke

responderer gir han opp. De returnerer til taxien og kjører ned til byen hvor de spiser middag sammen. De prøve å snakke sammen over maten, men det ender med at hun avslutter forholdet.

Hjemme igjen i boligblokken oppdager Liv en ambulanse utenfor og finner ektemannen i det eldre ekteparet død i gangen. Ambulansen tar han med seg bort og Liv observere en gruppe barn som kommenterer situasjonen. Tross denne avslutningen på dagen bryter Liv ut i et stort smil når hun kommer inn i leiligheten og tenker tilbake på dagen. Filmen har en veldig åpen avslutning hvor ingen av Livs problemer har blitt løst. Vi vet ikke om hun finner seg et nytt sted å bo, og vi vet heller ingenting om den nye mannen som hun har forlatt kjæresten sin for. Men Liv virker mer selvsikker og målrettet i sin nye livssituasjon. Hun har tatt egne valg og det har frigjort henne.

Pål Løkkeberg ønsker å stille spørsmål, men ikke nødvendigvis å gi svar. Som igjen er en videreføring av verfremdung prinsippet. Løkkeberg ønsker at publikum skal engasjere seg ved å prøve å finne svar selv enn å gi dem enkle svar. Filmen har en veldig åpen slutt hvor ingen av Livs problemer egentlig er løst, men vi har fulgt hvordan Liv har utviklet seg gjennom dagen og hennes librasjonen gjennom hennes valg. Tross Løkkebergs bakgrunn i teateret er det *Liv* som føles ut som den mest løsslupne og minst teatralske av de norske filmene så langt. Fra filmens første scene hvor Liv løper hjem, med jazz lydspor og håndholdte bilder med lekne vinkler er dette noe annet. Løkkeberg bruker også sekvensen hvor Leif forteller Liv om filmen han ønsker å leke med mer fantastiske og overdrevne elementer og bilder. Det er en fantastisk liten sekvens, leken og actionfylt, som kunne vært hentet fra hvilken som helst Godard-film. Den klarer samtidig å parodierte regissørene som bare etteraper uten å fordøye hva de inntar, men også å skape en reel, stilistisk scene helt på høyde med de modernistiske filmene fra kontinentet.



Figur 8: Kvinne karakteren i "filmen i filmen" henger død

De franske regissørene elsket å referere til andre filmer og filmskapere i modernistiske bevegelsen, og dette gjør det artig at Livs venninne Trude er spilt av Bente Børsum som også spilte Guri i Erik Løchens *Jakten*. I *Liv* stiller karakteren hennes seg svært kritisk til at Liv balanserer to menn i livet sitt samtidig, akkurat slik hennes egen karakter i *Jakten* gjorde. Dette kan selvsagt være helt tilfeldig, men vi skal se på et eksempel til i *Exit* som kan gi teorien mer plausibilitet.

En gjenganger i kritikken mot filmen var at Pål Løkkeberg begraver sin egen films feminisme med, det som sener skulle bli definert som, «male gaze» og den til tider infantile oppfatningen av Liv som karakter. «Hun er en barnekvinn av den typen som selv sier at hun heller vil tenke med tærne enn med hodet, en slags norsk utgave av Birgitte Bardot, med en mer sympatisk sex appeal. Denne kvinnetypen er jeg ikke engasjert av, jeg kjenner den altfor godt fra før. Den har jo vært skildret til kjedsommelighet i filmer og dameblad» (Bjørnsen & Macé, 1967). Arne Hestenes mente i sin kritikk at Løkkeberg ikke klarte å unngå å objektiviseringen av sin egen kone og skrev at «mann ser ikke skogen for bare knær» (Løkkeberg, 1987).

Som nevnt har filmen blitt svært vanskelig å få sett i nyere tid etter en konflikt som oppstod mellom det tidligere ekteparet Løkkeberg rundt en visning av filmen på NRK i 1977. I et intervju med NRK i serien *Møt deg selv i døra* fra 1987 gjenforteller Vibeke Løkkeberg sin versjon av hendelsen i 1977. Hun forteller at hun opplevde at filmen og hennes karakter i den hadde skapt en oppfatning

av henne i den norske filmbransjen som gjorde det vanskelig for henne å gjøre det hun ønsket. Hun skulle endelig ha sin spillefilmdebut det året og ønsket ikke at en visning av filmen nå skulle ha en tilbakefallseffekt på hennes karriere. Hun hadde opplevd *Liv* som et hinder for hennes egen kunstnerkarriere. Visningen i 1977 ble ikke stoppet, bare utsatt til senere på året i 1977. Vi lærer i intervjuet at NRK ønsket å bruke klipp fra *Liv* i denne reportasjen, men at Pål Løkkeberg hadde nektet dem det denne gangen. Vibeke Løkkeberg avslører at konflikten over filmen i 1977 ødela forholdet mellom det tidligere ekteparet som frem til da hadde hatt en vennlig tone tross skilsmissen (Løkkeberg, 1987). Dette er da en av grunnene til *Liv* forblir nærmest umulig å oppdrive den dag i dag.

### 3.4.2. Exit

Også når det kommer til Løkkebergs *Exit* er det Godard som blir det fremste motstykket da *Exit* på mange måter spiller som et svar til Godards *Min venn, Pierrot*. Hovedforskjellene er da at *Exit* ikke bare er fortalt fra en kvinnes perspektiv, men også det at kvinnens graviditet med en ektemann hun ikke elsker gir henne et ekstra motiv for sin utflukt. Hvor det i *Min venn, Pierrot* virker som om Jean Paul Belmondos karakter har liten til ingen motivasjon annen enn at han kjeder seg litt så har karakteren i *Exit* mer på innsiden, både bokstavelig og i overført betydning. Løkkebergs film er også langt mer sosialrealistisk enn Godards som sklir ut i det fantastiske og absurde.

Filmen åpner med et ektepar, konen Maria (Vibeke Løkkeberg) og hennes ektemann Carl (Tor Stokke), sammen i sengen. De leser om samleiestillinger i instruksjonsbok som de prøver ut. De ler og hygger seg, men plutselig skifter stemningen og det blir stille. Carl kler på seg og forlater henne på soverommet. Etter dette får vi en tittelsekvens hvor vi ser Maria svømme i svømmehallen hvor hun jobber som instruktør. Handlingen fortsetter neste morgen, vi overværer deres morgenrutiner. Maria lager kaffe og servere frokost, Carl gjør seg klar for å dra på kontoret. Vi lærer at Maria tror hun er gravid og skal til legen den formiddagen. Hos legen får Maria bekreftet at hun er gravid og legen anbefaler henne å slutte i jobben som svømmelærer umiddelbart som et resultat av graviditeten. Hun drar til svømmehallen hvor hun møter Lou (Claus Nissen), en dansk rørlegger, og Maria betror til han at hun er gravid og ønsker å ta abort. Lou sier at hun må dra hjem og diskutere det med ektemannen sin. Maria drar til kontoret hvor Carl jobber, men blir bedt om å

vente fordi han er i et viktig møte. Maria ignorere dette og avbryter møtet for å snakke med Carl. Hun forteller han at hun er gravid og at hun ønsker å ta abort. Carl reagerer veldig positivt til nyheten om at hun er gravid og ønsker at de skal beholde barnet, han sier de kan snakke om det hjemme.

I stedet for å dra hjem dra Maria tilbake til svømmehallen hvor hun igjen møter Lou og inviterer seg selv over til hans hybel. Der begynner Maria å kle av seg, men Lou er sulten og ønsker heller å spise lunsj. Maria inviterer heller Lou med hjem til seg. Under dekke av at han er der som rørlegger og ser på en utslagsvask blir Lou og Carl introdusert for hverandre. Etter at Lou har dratt lurert Carl på hvem det var og Maria sier et Lou er hennes elsker. Carl tror ikke på henne, men blir allikevel sint over at hun kan si det.

Dagen etter drar Carl på forretningsreise til Danmark. Maria ber han om å bli eller å la henne bli med til Danmark, men Carl aviser begge forslagene. Etter at han har reist oppsøker Maria igjen Lous hybel og spør om hun kan få bo der når Carl er borte. Her møter hun også Lous «forretningspartner» Jens (Tutte Lemkow). Sammen bryter de seg inn i villaen til Carls sjef, som er på ferie i Bahamas, og tar seg til rette der. Neste morgen prøver Lou og Jens å forlate Maria i villaen mens hun sover, men hun våkner og får overtalt Lou om å la henne være med, tross protester fra Jens. Senere bryter de seg inn på et våpenlager og stjeler gamle maskingevær som de skyter på blink med. Stemningen mellom Maria og Jens blir amper etter at hun skyter på blinken mens han står rett ved siden av den. Senere prøver Jens å kysse Maria og hun fiker til han. Lou og Jens planlegger et postran og Maria skal være fluktsjåfør. De kler henne opp som en mann for at hun ikke skal bli gjenkjent. Selve ranet går greit, men etterpå oppstår det en krangel om fordelingen av ransbyttet. Jens mener Maria ikke skal ha en andel og det ender med at Maria skyter Jens i selvforsvar da han skyter vilt rundt seg meg et maskingevær.

Etter ranet stjeler Maria og Lou en bil og søker ly i Maria og Carls sommerhytte på en øy ved kysten. Der prøver de å bo imens de venter på at politiet skal avslutte jakten etter dem. Affæren mellom dem utvikler seg, men idyllen på øyen slår sprekker når Lou en kveld i sengen lufter ideen om at Jens kanskje overlevde. Maria klarer ikke slutte å tenke på at Jens kanskje lever, og mens de elsker har hun flashback til da hun skøyt Jens. I frustrasjon kaster Maria radioen på havet og løsner festet på båten deres så den driver til havs, men Lou svømmer etter båten og henter den. Etter han har hentet båten forteller Lou at Jens er livet og at han har vist det hele tiden. Maria

mister det fullstendig av denne nyheten. Hun raserer hytten i raseri over at Lou har bedratt henne hele denne tiden. Jens kommer til øyen for å hente sin del av utbyttet fra ranet. Lou fullfører sitt svik når han velger å slå Maria bevistløs og i stedet flykte med Jens. Politiet har fulgt Jens til øyen og finner Maria bevistløs i hytten.

Maria blir avhørt på politikontoret hvor Carl venter på henne. I avhøret peker Maria ut Jens som mannen som slo henne ned og sier hun aldri har sett Lou før. Carl tar Maria med hjem til leiligheten deres. Han begynner å fortelle henne om et brev han har fått fra sjefen sin om en invitasjon til en fest. Maria bryter ut i latter og sier at hun har skrevet brevet. Hun forteller han om innbruddet i sjefens villa og postranet, men Carl nekter å tro på henne. Han sier at det nok bare noe er hun har drømt. Mens Carl går for å ta en jobb telefon går Maria og henter pistolen fra postranet i jakkelommen sin. Hun retter revolveren mot Carl, og kameraet, og trekker av.

*Exit* er et tydelig motstykke til *Liv* i det at den har en tydelig ytre handling hvor *Liv* for det meste har indre handling med mye dialog. *Exit* er mer sparsommelig og dynamisk. Nok en gang handler filmen om en kvinne, spilt av Løkkebergs kone Vibeke, som føler seg mer eller mindre fanget i en mannsdominert tilværelse, og hennes identitetskrise og opprør mot det. I *Liv* er dette et mindre opprør og her er det et mer fullbyrdet opprør med elsker, bankran og flukt fra politiet.

*Exit* er det nærmeste en av de norske bølgefilmene kommer den franske modernismens gangsterdrama, *Skyt på pianisten*, *Made in USA*, *Min venn*, *Pierrot*, osv., som også hadde inspirert internasjonale filmer som *Bonnie & Clyde*. Denne sjangere var nærmest usett i Norge til da som kan forklare noe av kritikken mot at filmen var «urealistisk», den modernistiske filmen hadde heller aldri slavet etter realisme så det er noe sær norsk over akkurat den kritikken. Senere skulle vi se andre «svar» på modernistiske filmer som Anja Breiens *Hustruer* et motstykke til John Cassavetes' *Husbands*, en film fra den amerikanske nybølgen eller «New Hollywood».

Filmens åpningsscene viser et intimt øyeblikk mellom ekteparet, sammen i sengen i et samleie scenario der de leser fra en instruksjonsbok og prøver ut forskjellige samleiestillinger. Alle hemninger er kastet fra første bilde. Selv om dette er en intim scene deler paret aldri bildet, og vi ser dem kun i separate bilder. Dette etablerer at de har et ulykkelig ekteskap, ikke en gang i det mest intime av øyeblikk eksisterer de sammen. Først etter tittelsekvensen ser vi dem dele samme bilde, og da i en kjedelig hverdags situasjon.

I perioden mellom *Liv* og *Exit* hadde ekteparet Løkkeberg oppdaget den franske feministen Simone de Beauvoir og hennes tekster som skulle inspirere dem i utviklingen av det manuset som til slutt ble *Exit*. Vibeke Løkkeberg sa følgende om det i et intervju med *Z Filmtidskrift* i 2004 «*Liv* ble laget før vi hadde lest Simone de Beauvoir, før vi hadde fått noen klare tanker å henge denne teorien på. Dette gjaldt for meg også, det var bare følelser på et vis. Og derfor kan du se at *Exit* er mer intellektuelt fundert» (Løkkeberg, 2004, sitert i Servoll, 2012). Et grunnleggende prinsipp hos Beauvoir er at ekteskap er en institusjon som fratrar kvinnen sin frihet og dette er helt klart tilfellet i *Exit* hvor Maria da er fanget i et ekteskap der gnisten for lengst er borte. I tillegg kommer da graviditeten inn i situasjonen som en ekstra kule og lenke for Maria som kan holde henne fanget, og fører til Marias opprør. Dette har også ført til at det ble dratt paralleller mellom *Exit* og Henrik Ibsens *Et dukkehjem*, den mest klassiske norske fortellingen om en kvinne som bryter ut av sitt ulykkelige ekteskap.

Marias ektemann, Carl, og elsker, Lou, er ganske like i sin opptreden og behandling av henne. Når Maria for første gang besøker Lou begynner hun å kle av seg foran han, men han er mer interessert i å spise lunsj. Dette er veldig likt Carls reaksjon i åpningsscenen der han også viser liten seksuell interesse i Maria og heller prioriterer å ta seg en drink. Carl nekter Maria å være med han til Danmark, og Lou prøver å forlate Maria i villaen etter innbruddet. Begge mennene ignorerer Maria til tider og de begge forlater henne når hun trenger det mest. De prioriterer begge sine virker over Maria. Carl sender henne hjem og blir på kontoret når hun forteller om graviditeten og reiser til Danmark tross nyheten, og Lou forrår Maria i deres «paradis» umiddelbart når Jens dukker opp igjen.

Filmen har en veldig modernistisk inspirert bruk av klipping. Spesielt bruken av korte tilbakeblikk og andre innklipps bilder. Under frokost scenen i filmens start klippes det kort til en legetime Maria har hatt før for å etablere at graviditeten har vært mistenkt en stund. Det klippes også inn et kort bilde av Carl i et forretningsmøte for å vise hvor involvert han har vært, det vil si ikke. Senere i filmen i en elskovs scene mellom Maria og Lou klippes det inn et tilbakeblikk til da Jens blir skutt av Maria. Dette klippet markerer bruddet i idyllen mellom de på øyen da fortiden henter dem inn igjen og fortiden også klippes inn igjen. Et repeterende innklippsbilde er av en eldre herremann som er Carls sjef, men som vi aldri ser utenom dette ene bildet som klippes inn. Første gang det klippes inn er når Carl nevner ovenfor Maria at sjefen hans er på ferie på Bahamas. Neste gang er



når Maria overtaler Lou til å bryte seg inn i villaen til sjefen, da kommer bildet tilbake for å minne oss på at han er på Bahamas.

Tidligere nevnte jeg at Bente Børsum som spilte venninnen i *Liv* også spilte Guri i *Jakten*, og spekulerte i om dette var tilfeldig eller om det kunne være bevist fra Løkkeberg. I *Exit* er Marias mann spilt av Tor Stokke som også spilte i *Jakten*, da som elskeren Knut hvor denne gangen spiller han den forsmådde ektemannen. Er det tilfeldig at Løkkeberg i sine to filmer bruker to tredjedeler av triangelet fra *Jakten*? Begge skuespillerne spiller karakterer som virker å være beviste motstykker til deres karakter i *Jakten*. Det kan godt hende dette er tilfeldigheter da jeg i min forskning ikke har funnet noen andre som kobler dette sammen.

## 4. Diskusjon

De norske filmene er lang fra like lekne som den franske. Dette kommer kanskje naturlig av at de franske filmene brøt med det de opplevde som trauste og hovne prestisje filmer. Den norske nybølgen søkte derimot å bryte med en komediekultur og det de opplevde som et amatørmessig nivå på spillefilm produksjonen her til lands. Den franske nybølgen skulle bryte med en stil som hadde grodd fast og blåse nytt liv og ny energi i den franske filmen ved å bryte reglene. Den norske nybølgen skulle heve det generelle nivået på norsk film og gi det norske publikum en film som kunne utfordre dem intellektuelt.

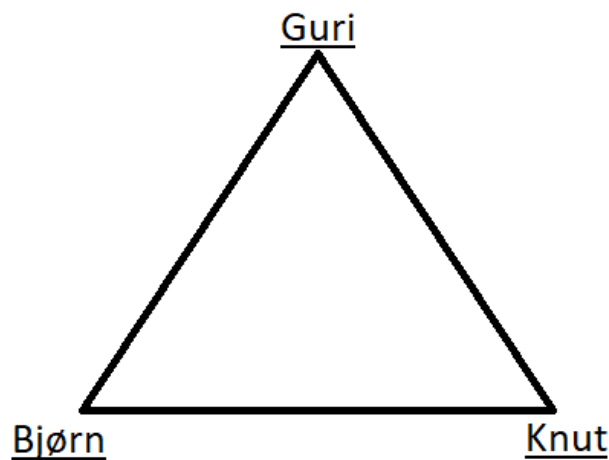
Hvor den franske nybølgen brukte mye håndholdt kamera og oppfinnsomme alternativer grunnet lave budsjetter så ønsket de norske filmskaperen nærmest det motsatte. De vil lage filmer som er ser dyre ut. De norske filmene kaster ikke de stilistiske hemningene i samme grad som i den franske revolusjonen, men det er selvsagt unntak. Både Clemens og Løkkeberg sine debut filmer, *Episode* og *Liv*, var lavbudsjettsfilmer og bruker håndholdte kamerabilder til en mye større grad enn de andre filmene. Etter deres debuter fikk begge betraktelig høyere budsjetter til sine neste filmer og gikk da bort fra disse teknikkene. Spesielt kan vi lese i flere intervjuer med Rolf Clemens fra da han var i produksjon med *Klimaks* at han er veldig opptatt av kamerakjøringer og hvor mange han har i *Klimaks* og hvor mange han hadde i *Episode* (Schwarzott, 1965).

De franske filmskaperne var veldig glad i å referer til popkulturen og da især filmene de selv hadde vokst opp med og de andre nybølge filmene. Vi ser ikke dette i like stor grad hos de norske regissørene, men det er tilfeller. Hvor de franske, da spesielt Godard, ofte blander «høye og lave kulturuttrykk» virker de norske regissørene og være mest opptatt av de høyere kulturuttrykkene.

Løchen brukte åpenbart jazzmusikken som han selv spilt både som lydspor, men også en rytmisk guide i *Jakten*. I *Episode* er det en klar metatekstualitet til det at moren som er teaterlærer er spilt av Det Norske Teaters egen første diva Wenche Foss. Det er også en viss ironi i at den svært moderne romansen mellom en skilt kvinne i 40 årene og en ung student former seg over de klassiske teatertekstene, en kontrasterende sammenstilling. En mer spekulativ referanse er at Pål Løkkeberg bruker skuespillere fra *Jakten* i begge sine filmer. I *Liv* spiller Bente Børsum, som var Guri i *Jakten*, Livs venninne som reagerer på at Liv underholder to menn samtidig, slik som Guri også gjorde i *Jakten*. Dette føres videre i *Exit* der Tor Stokke, som spilte elskeren Knut i *Jakten*,

nå spiller den forsmådde ektemannen til en kone som har en affære og som ved filmens slutt blir skutt av sin egen kone. Det kan selvsagt være tilfeldigheter da jeg ikke har funnet noe tilfelle av at andre har dratt denne sammenligningen før, men jeg synes likevel det er en fascinerende detalj om den så skulle være utilsiktet. Det er et passende punktum for nybølge forsøket at mannen som var med å starte bølgen som elskereren i et trekantdrama kan avslutte det som den svikene ektemannen i et annet trekantdrama.

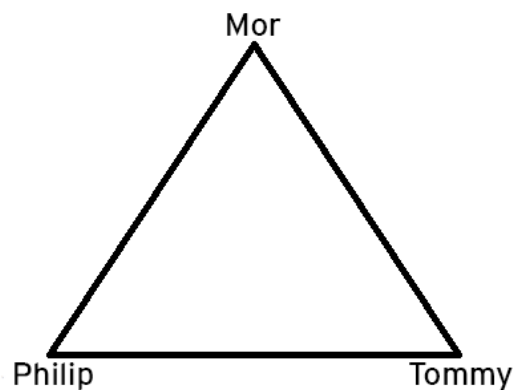
Jeg kommer til å se på trekantene med en antagelse om at alle trekantene i de forskjellige filmene kan representeres med en pyramide hvor den mest sentrale karakteren ligger ved pyramide toppen og de to de to motstykkene i trekanten blir representert på vært sitt punkt på hjørnene i bunn. For eksempel vill vi uttrykke den sentrale trekant konflikten i Erik Løchens *Jakten* som på figuren under med Guri på toppen og de to mennene, Bjørn og Knut, på bunn. Jeg har da plassert Bjørn, som er ektemannen og «det normale» nede til venstre og Knut til høyre slik at affæren kan leses fra venstre til høyre, fra normalen til sidespranget. Samme struktur brukes i alle illustrasjonene.



*Figur 9: En visuell representasjon av trekant forholdet i Jakten*

*Jakten* har, sammen med *Exit*, det mest klassiske trekantdrama hvor en tredjepart blir introdusert som en romantisk rival i et ekteskap. I *Jakten* er det Knut som kommer tilbake etter flere år borte og skaper en konflikt i ekteskapet mellom Bjørn og Guri. Det får fatale konsekvenser og som i nybølgefilmene ender Guri opp alene til slutt, ikke ulikt for eksempel *Jules et Jim*.

En rød tråd som er felles for alle de fem filmene er at en sentral del av trekant drama er en librasjon av kvinnen, da især en seksuell librasjon, og om vi bruker den visuelle representasjonen av trekanten som sett over så vill kvinnen være på toppen i fire av fem filmer. Unntaket ville da vært Rolf Clemens *Klimaks* hvor det kan argumenteres at karakteren Krister ikke er pyramidens topp og den eneste filmen av de fem hvor begge motstykkene på bunn av pyramidens kan være kvinner, men mer om den litt senere. Clemens bruker trekant konflikten annerledes enn sine kollegaer Løchen og Løkkeberg. Clemens sine trekantar er ikke tradisjonelle trekantar hvor et parforhold får introdusert en tredjepart inn i bildet. Dette gjør at trekantene i Clemens filmer befinner seg mer i gråsoner utenfor det klare etiske bruddet mot ekteskapspakten som er tilstedte i de andre filmskaperens bidrag. I *Episode* kommer konflikten fra en eldre kvinnes romanse med en yngre mann og hvordan dette påvirker forholdet mellom henne og hennes sønn.

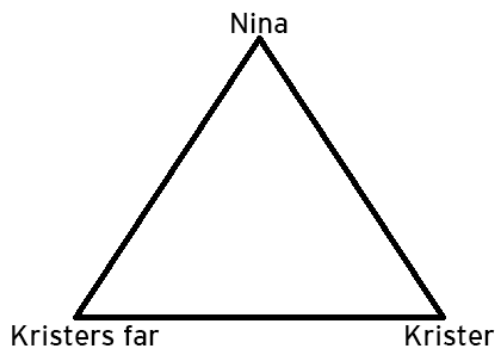


Figur 10: En visuell representasjon av trekant forholdet i *Episode*

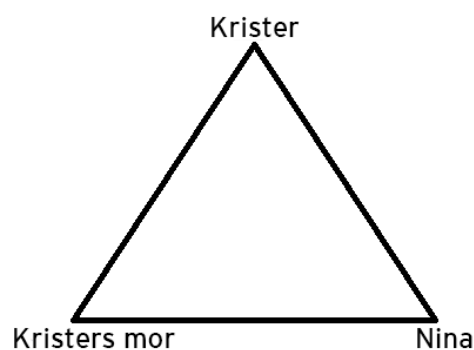
Konflikten videreføres av at den unge mannen hun har en affære med er hennes sønns eneste venn. Så trekanten her består ikke av to romantiske rivaler som kjemper om samme mål, men eller oppbruddet i et ødipuskompleks mellom en overbeskyttende mor og en sønn som ser på henne som alt i verden. Moren har lovet sønnen at det bare skal være de to etter skilsmissen fra sønnens far. Vi får aldri vite noe om faren, men basert på sønnens tilknytning til moren så antar vi at skilsmissen tok sted da gutten var ung. Interessant for *Episode* er at det er sønnen Philip som først tar initiativet til at han kanskje kan begynne å omgås en pike fra skolen, men moren er imot dette. Moren blir så forført av og faller for Tommy som er på samme alder som sønnen. Dette blir en seksuell librasjon for henne og hun oppfordrer også sønnen til omgås med piken fra skolen, men

han føler hun har forrådt båndet mellom dem med å prioritere å være mer borte. Det er da før han lærer at hun er borte fordi hun har en affære med hans venn. Trekantkonflikten i *Episode* har en noe uvanlig konklusjon i det at alle parter går hver til sitt. Det er en trist slutt, spesielt for moren som blir forlatt av begge, men den er ikke fatal og dette er unormalt i de modernistiske filmene. Som vi gikk gjennom i kapittel 2 så har de franske trekantdramaene vanligvis fatale konklusjoner, med unntak av den mindre seriøse trekanten i *En kvinne er en kvinne*. Det er også den eneste trekanten hvor den ene forholds linjen definitivt ikke har en seksuellrelasjon og hvor den normalen situasjonen før konflikten ikke er et romantisk eller seksuelt forhold.

I *Klimaks* er trekanten vanskeligere å definere fordi trekanten for *Klimaks* kan nemlig settes opp på to måter. Hvem er trekanten mellom? Er den mellom Krister, hans far og farens elskerinne Nina? Eller er den mellom Krister, Nina, og Kristers avdøde mor som han hadde et tvetydelig forhold til?



Figur 11: En mulig lesning av trekant forholdet i *Klimaks*.

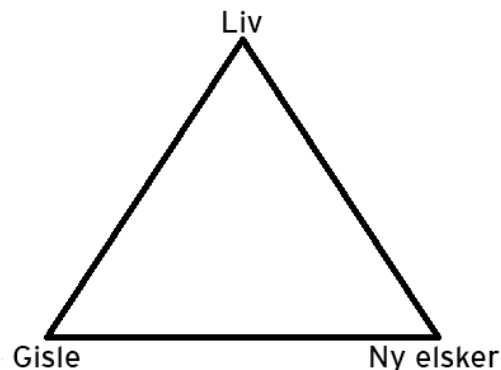


Figur 12: En alternativ lesning av trekant forholdet i

I begge filmene kommer konflikten fra hovedkarakterens, en ung mann, forakt for seksuell librasjon hos eldre kvinner. I *Klimaks* har ikke Nina en seksuell librasjon i løp av filmen på samme måte som i *Episode*, men hun er allerede for liberal for Kristers syn. Han er svært kritisk til at hun kan ha et forhold til hans far, som er my eldre enn henne, og kaller henne for «hore» gjentatte ganger. Han bedriver psykologiske amatør prosjekter med henne, og tross hans misnøye med henne så utnytter han situasjonen til å ligge med henne. Det blir fortsatt feil å si at trekanten er mellom Nina, Kristers far og Krister da faren er fraværende for store deler av filmen, og konflikten mellom Krister og faren kommer fra at sistnevnte mener sønnen er for umoden. Trekanten er heller,

som det også observeres i *Hjemløst?: Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm* (Myrstad, 2013, s. 41), mellom Krister, Nina og Kristers avdøde mor. Moren er av åpenbare grunner ikke til stede i filmen, men konflikten oppstår fra at faren ønsker at Nina skal ta over husmor rollen etter moren. Faren ønsker at Nina skal rydde i huset og forventer at middagen står klar når han kommer hjem fra jobb, dette er ikke tilværelsen Nina er vant med eller interessert i. Kristers forakt kommer fra Ninas avslappede forhold til seksualitet og det at hun skal erstatte moren som Krister har et tvetydig forhold til. Det er ikke urimelig å tenke seg til at ødipuskompleks forholdet i *Klimaks* tar det et steg lengre enn i *Episode* og at Krister har hatt et incestuøst forhold til sin avdøde mor. Krister skryter av sin eldre elskerinne, men vi ser aldri noen elskerinne og beskrivelse av elskerinnen treffer ganske godt med moren. Filmen har en veldig dyster slutt som, om ikke fatal, er nær fatal. Spørsmålet om hva som skjedde med moren henger over hele historien. Begikk hun selvmord? Var det faren som tok livet av henne, slik Krister foreslår, og var det fordi han oppdaget et forhold mellom henne og sønnen? Eller var det Krister som tok livet av moren for å skjule at de hadde et incestuøst forhold, slik farens dialog i klimakset antyder? Det er helt tydelig en delt hemmelighet mellom far og sønn som vi bare kan prøve å lese mellom linjene.

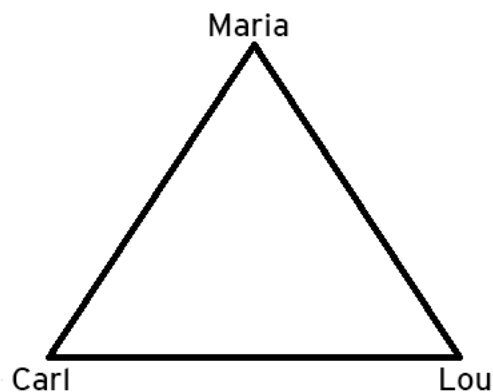
Trekantdramaene i Løkkebergs filmer skiller seg ut på en annen måte i det at vi kommer inn mot slutten forhold der gnisten har død. Det er ulykkelige forhold som allerede er på vei mot slutten når en tredjepart introduseres. I *Liv* er det nærmest ikke en trekant, Liv har en forlovede som hun forlater for en ny elsker som hun har møtt. Vi får aldri se den nye elskeren som det er implisert at hun vill starte et nytt forhold med etter filmens historie, men vi skjønner at det har vært en overlapp mellom forloveden og den nye elskeren. En overlapp kanskje ingen av dem kjenner til.



Figur 13: En visuell representasjon av trekantforholdet i *Liv*

*Liv* tar for seg en dag i hovedpersonens liv og hennes gjøremål denne dagen. Dagen starter med at hun forlater sin nye elskers leilighet og konkluderer med hennes siste gjøremål for dagen: avslutte forholdet med hennes kjæreste Gisle. Utenom den åpenbare konflikten med Gisle som ikke ønsker å avslutte forholdet, men som motvillig går med på det når han forstår at det ikke kan bli en annen løsning. Vi lærer også at *Liv* ikke har fortalt noen om at hun har tenkt å avslutte forholdet da hennes venninne tidligere på dagen spør om ikke hun og Gisle skall flytte inn sammen. Så det virker å være en ganske spontan avgjørelse som kan minne om de franske filmenes temaer om kjærlighetens spontane og uforutsigbare natur.

I *Exit* kommer vi inn i et ulykkelig ekteskap hvor den ungen konen føler seg fanget mens ektemannen virker tilfreds med tilværelsen, likegyldig om du vil. Da det viser seg at hun er gravid blir dette katalysatoren som setter i gang en affære mellom henne og en dansk rørlegger hun møter.



*Figur 14: En visuell representasjon av trekant forholdet i Exit*

Graviditeten forverrer spliden i ekteskapet da Maria ønsker å terminere svangerskapet mot mannens ønsker. Når han er bortreist, starter hun en affære med rørleggeren Lou og sammen drar de på en forbrytelsesbølge bestående av innbrudd og et postran. Dermed blir *Exit* også en film hvor det ene motstykket i trekanten ikke er til stedet for store deler av filmen, men det blir også den tydeligste av alle affærene. Maria forlater ektemannen og ekteskapet for en affære på rømmen med den kriminelle rørlegger. Hun bryter med ekteskapets normer og det forlenges gjennom en serie med lovbrudd. Maria er den eneste hovedkarakteren i noen av filmene i oppgaven som uten tvil har et seksuelt forhold til to karakterer hvor vi ser begge karakterene i filmen. Sågar har hun elskovsscener med både Carl og Lou i filmen. Filmen har også den utvilsomt mest fatale slutten

av alle, da *Jakten* tilbyr en alternativ drømme slutt. *Exit* slutter med at Maria skyter sin ektemann Carl i ansiktet med en pistol fra postranet da han ikke tror på henne. Dette minner litt om Truffauts *Din myke hud* hvor Pierre blir skutt av sin kone fordi han har hatt en affære. Her er det derimot den trofaste parten som blir skutt av den utroe. Løkkeberg opphøyer sin kones karakterer i begge filmene og straffer mennene som tar det forgitt at de har henne. Gisle blir ydmyket og forlatt, og Carl møter sinn død.

Hvordan bruker regissørene i den norske nybølgen trekant som dramatisk konflikt, og på hvilken måte gir dette et modernistisk uttrykk? På sine forskjellige vis bruker alle regissøren trekantdrama til å skape en modernistisk seksuell konflikt hvor kvinnen får en frigjort rolle utenom den tradisjonelle husmor- eller konerollen. Det nærmeste en av karakteren kommer denne rolle er Guri i *Jakten*, men hun unngår å falle inn i rollen da filmen lar henne ha en fortellerstemme som gir henne en ekstra dimensjon av frihet ved å kunne snakke direkte til publikum.



## 5. Avslutning

Selv om de norske filmskaperne aldri var like stilistiske løsslupne som den unge regissørene fra Frankrike så er det tydelig at det var en franskinspirertnybølge i norsk filmproduksjon på 1960-tallet. Det er en tydelig videreføring av både det estetiske og tematisk fra den franske nybølgen i filmene til de norske regissørene som hadde studert regifag i Frankrike. Men med tanke på Erik Løchen som kom nybølgen i forkjøpet så kan man jo undres om en slags modernistiskbølge hadde kommet uansett hvor den eventuelt skulle oppstå. Om det derimot blir riktig å kalle

En ekte norsk nybølge var kanskje aldri oppnåelig i det norske produksjonsmiljøet slik det hadde vært i det franske. Den norske produksjonsmodellen la ikke til rette for lavbudsjettfilm på samme måte som gjorde det mindre realistisk. Det var heller ikke dette filmskaperne ønsket. Hvor Truffaut og Godard regisserte henholdsvis 8 og 16 spillefilmer, og en del kortfilmer, i løp av sekstitallet ved å jobbe med lave budsjett og korte produksjoner så måtte de norske regissørene slite for å få både sin første og andre film laget. Nå hører det med historien at Truffaut hadde finansiering fra sin svigerfar og den enorme internasjonale suksessen til *På vei mot livet* gjorde det betraktelig enklere for å finansiere sine filmer. *Til siste åndedrag* ble finansiert basert på at Truffaut sa han skulle regissere filmen frem til pengene var sikret og så gav han filmen til Godard. Her hjemme måtte både Rolf Clemens og Pål Løkkeberg ta ut personlige lån for å finansiere regidebuten og ingen av filmene tjente investering tilbake på kino. Nils R. Müllers *Equilibrium* er også et eksempel på en norsk film med nybølge inspirasjon som i stor grad egen finansiert uten finansielle suksess.

En annen stopper for de norske var at ikke nok unge filmskaperne slipper til samtidig. Som vi ser av filmene vi tar for oss i oppgaven så kommer de i bulker uten overlapping. De franske filmskaperne hadde alle sitt gjennombrudd i en periode på 2-3 år og jobbet rundt og med hverandre. De var med å pushe og påvirke hverandre. Hos de norske kommer først Løchen, men det blir ingen oppfølger film før 13 år senere. Tre år senere kommer Rolf Clemens som det nye håpet, men etter to filmer med middelmådig tilbakemelding tar han en jobb i NRK. To år etter det igjen kommer først Pål Løkkeberg, men nok en gang blir det bare to filmer før han trekker seg fra filmbransjen etter avslag fra Statens Filmproduksjonsutvalg på hans tredje film.

Statens Filmproduksjonsutvalg gjorde det vanskelig for flere unge lovende regissører med nybølge inspirasjon å få gjennombrudd samtidig. Filmproduksjonsutvalget ble oppfattet som å være et byråkrati først og en forkjemper for kunsten var det ikke. En som kjente på dette i åren før sin regidebut var Anja Breien som etter å ha stanget imot Produksjonsutvalget i to år uten hell skrev i *Fant* i 1967 «Det skjer ingenting i norsk film. Det sitter en inkompetent gjeng og forkaster alle forslag fra dem som vil noe nytt» (Iversen, 2010b). Det skulle ta ytterlige fire år til før Breien fikk realisert sin spillefilmdebut, slik at hun kunne overta stafettspinnen fra Løkkeberg et år etter han var borte.

Om jeg skulle gjort oppgaven på nytt nå og kunne gjort den annerledes så hadde jeg fokusert mer tydelig inn på en type analyse og holdt meg til den. For eksempel en ren stilstudie. Det er også to alternative versjoner jeg kunne tenkt meg å gjøre. Det ene ville vært å gjøre oppgaven som en komparativ analyse av debutfilmene til de norske regissørene som tok filmutdannelse på kontinentet under filmrevolusjonen på 60-tallet. Jeg ville da sett bort fra *Jakten*, *Klimaks* og *Exit* og heller inkludert Pål Bang-Hansens *Skrift i sne* og Anja Breiens *Voldtekt* i en ren debutfilm studie. En annen variant ville vært å fokusere inn på kun Rolf Clemens og skrive det manglende definitive verket om Rolf Clemens slik Iversen skrev om Løchen og Servoll skrev om Løkkeberg. Det var en oppgave som var umulig å skrive da oppgaveskriving begynte grunnet alle restriksjoner som var da med covid-19 pandemien, men som kunne vært mulig nå. Rolf Clemens er i skrivendestund fortsatt i live og kunne, om det lot seg gjøre, intervjues.

## Literaturliste

- Bakøy, E., & Moseng, J. (2008). Filmanalytiske tradisjoner (s. 11-20, 51-78, 107-131). Oslo: Universitetsforlaget.
- Barth, M. (2013). *Da bølgen nådde Norge*, Rushprint (trykt utg.). 2009 Vol. 44 Nr. 4, s. 44-45
- Bjørnsen, B., & Macé, N. (1967). To om Liv - samtale mellom Bjørn Bjørnsen og Nicole Macé. Film & Kino (trykt utg.). 1967 Nr. 3, s. 92-93
- Diesen, J., Helseth, T., & Iversen, G. (2016). Den Levende Fortiden - Filmhistorie og filmhistoriografi (s. 36-52). Oslo: Universitetsforlaget.
- Film & kino (1965). *Fant*, Film & kino (trykt utg.). 1965 Nr. 2, s. 50
- Godard, J. (1963). Le petit soldat [Video]. France: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC).
- Itzkoff, D. (2009). Cahiers Du Cinéma Will Continue to Publish (Published 2009). Besøkt 6 mai 2021, fra [https://www.nytimes.com/2009/02/10/movies/10arts-CAHIERSDUCIN\\_BRF.html](https://www.nytimes.com/2009/02/10/movies/10arts-CAHIERSDUCIN_BRF.html)
- Iversen, G. (1992). *Framtidsdrøm og filmlek*. Stockholm: Institutionen för Teater- och Filvetenskap, Stockholms universitet.
- Iversen, G. (2010). "Filosofen Blant Norske Filmkunstnere" [Hefte]. Norsk Filminstitutt, Oslo, NO.
- Iversen, G. (2010). *Kritikerne som ville revolusjonere film-Norge – del 2*. Besøkt 23 oktober 2021, fra <https://rushprint.no/2010/12/kritikerne-som-ville-revolusjonere-filmnorge-del-2/>
- Iversen, G. (2011). *Til siste åndedrag og den franske nye bølgen*. [S.l.]: Norsk Filmklubbforbund.
- Iversen, G. (2017). *Norsk filmhistorie* (2nd utg.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Iversen, G. (2018). *Fra arkivet: Kritikerne som ville revolusjonere film-Norge*. Besøkt 23 oktober 2021, fra <https://rushprint.no/2018/06/fant/>
- Lismoen, K. 2002, *Det store sviket*, Rushprint (trykt utg.). 2002 Vol. 37 Nr. 2, s. 40- 43

- Løkkeberg, V. (1987) Vibeke Løkkeberg - fra "Liv" til "Hud". Møt deg selv i døra, programleder Haagen Ringnes, NRK, 1987. Fra <https://tv.nrk.no/serie/moet-deg-selv-i-doera/1987/FOLA00009687/avspiller>
- Myrstad, A. M. (2013). Hjemløs?: Kvinnekarakteren i 1960-tallets norske kunstfilm. I G. Uvsløkk & A. B. Rønning (Red.), *Kjønnsforhandlinger: studier i kunst, film og litteratur* (s. 35-50). Oslo: Pax.
- Neupert, R. (2002). *A history of the French new wave cinema*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Rushprint. (2011) «Jakten» er tidenes norske kinofilm. Besøkt 21 februar 2022, fra <https://rushprint.no/2011/12/jakten-er-tidenes-norske-kinofilm/>
- Rushprint. (2011). *Juryens lister fra kåringen av «Jakten»*. Besøkt 21 februar 2022, fra <https://rushprint.no/2011/12/juryens-lister-fra-karingen-av-jakten/>
- Rushprint (2011). *Juryens lister fra kåringen av «Jakten»*. Besøkt 21 februar 2022, fra <https://rushprint.no/2011/12/juryens-lister-fra-karingen-av-jakten-2/>
- Schwarzott, J. (1965). *Clemens før Klimaks*. Aktuell, 1965, Vol. 21 Nr. 11. s. 22-23
- Servoll, J. (2008). *Fra Liv til Exit - En studie av Pål Løkkebergs filmforfatterskap* (MA). Universitetet i Oslo.
- Servoll, J. (2011). LIV – norsk nybølge interrupted. Besøkt 13 september 2021, fra <https://rushprint.no/2011/02/liv-norsk-nybolge-interrupted/>
- Servoll, J. (2014). *Den norske auteuren. En begrephistorisk analyse* (Ph.D.). Universitetet i Oslo.
- Steingrimsen, M. A. (2008). Jakten på Erik Løchen. Rushprint (trykt utg.). 2008 Vol. 43 Nr. 5 S. 36-38.
- Stam, R. (2000). *Film theory* (s. 83-92). Oxford: Blackwell.
- Thoresen, T. (1996). *Gjester i studio*. Oslo: Aventura.
- Truffaut, F. (1957). *Vous êtes tous témoins dans ce procès: Le cinéma français crève sous les fausses légendes*. Arts. (Khazeni, D, Trans.) (2011). *You are all Witnesses in this Trial--*

French Cinema is Withering under the Burden of False Legends. Besøkt 13 april 2022, fra <https://a-bittersweet-life.tumblr.com/post/4693221264/you-are-all-witnesses-in-this-trial-french-cinema>

Tweedie, J. (2013). *The Age of New Waves - Art cinema and the staging of globalization* (s. 45-140). New York: Oxford University Press.

Ørjasæter, J. (1994). *Fjernsynsteatret – til glede og forargelse*. Ad Notam Gyldendal. Oslo.

## Bilder

*Figur 1-3: Skyt på pianisten (Tirez sur le pianiste) (1960, François Truffaut)*

*Figur 4: Outsiderbanden (Bande à part) (1964, Jean-Luc Godard)*

*Figur 5-6: Episode (1963, Rolf Clemens)*

*Figur 7-8: Liv (1967, Pål Løkkeberg)*

*Figur 9-13: Egne illustrasjoner*

## Filmografi

<b>Tittel</b>	<b>Produksjonsår</b>	<b>Regissør</b>
<i>491</i>	1963	Vilgot Sjöman
<i>À Bout de souffle</i>	1960	Jean-Luc Godard
<i>Ascenseur pour l'échafaud</i>	1958	Louis Malle
<i>Baisers volés</i>	1968	François Truffaut
<i>Bande à part</i>	1964	Jean-Luc Godard
<i>Bonnie and Clyde</i>	1967	Arthur Penn
<i>Canto Libre</i>	1989	Pål Løkkeberg
<i>Crash</i>	1974	Rolf Clemens
<i>Den hemmelighetsfulle leiligheten</i>	1948	Tancred Ibsen
<i>Den Røde Pimpernell</i>	1968	Rolf Clemens
<i>Domicile conjugal</i>	1970	François Truffaut
<i>Et Dieu... créa la femme</i>	1956	Roger Vadim
<i>Episode</i>	1963	Rolf Clemens
<i>Equilibrium</i>	1965	Nils R. Müller
<i>Exit</i>	1970	Pål Løkkeberg
<i>Fabel</i>	1980	Jan Erik Düring
<i>Hiroshima Mon Amour</i>	1959	Alain Resnais
<i>Husbands</i>	1970	John Cassavetes
<i>Hustruer</i>	1975	Anja Breien

<i>Jakten</i>	1959	Erik Løchen
<i>Jules et Jim</i>	1962	François Truffaut
<i>Klimaks</i>	1965	Rolf Clemens
<i>Knut Formos siste jakt</i>	1973	Jan Erik Düring
<i>L'Amour en fuite</i>	1979	François Truffaut
<i>L'Année dernière à Marienbad</i>	1961	Alain Resnais
<i>La Peau douce</i>	1964	François Truffaut
<i>La Pointe-Courte</i>	1955	Agnes Varda
<i>Le Livre d'image</i>	2018	Jean-Luc Godard
<i>Le Mépris</i>	1963	Jean-Luc Godard
<i>Le Petit Soldat</i>	1963	Jean-Luc Godard
<i>Les cousins</i>	1959	Claude Chabrol
<i>Les deux Anglaises et le continent</i>	1971	François Truffaut
<i>Les Quatre Cents Coups</i>	1959	François Truffaut
<i>Liv</i>	1967	Pål Løkkeberg
<i>Made in U.S.A</i>	1966	Jean-Luc Godard
<i>Motforestilling</i>	1972	Erik Løchen
<i>Nedjma</i>	1963	Pål Løkkeberg
<i>Operasjon V for vanvidd</i>	1970	Rolf Clemens
<i>Pierrot le Fou</i>	1965	Jean-Luc Godard
<i>Pike med hvit ball</i> (novellefilm i 4x4)	1965	Rolf Clemens



<i>Prosessen</i>	1962	Pål Løkkeberg
<i>Putti Plutti Pott</i>	1970	Rolf Clemens
<i>Rebel Without a Cause</i>	1955	Nicholas Ray
<i>Skrift i Sne</i>	1966	Pål Bang-Hansen
<i>Smuglere</i>	1968	Rolf Clemens
<i>Tirez sur le pianiste</i>	1960	François Truffaut
<i>Treklang</i>	1959	Pål Løkkeberg
<i>Trost i taklampa</i>	1955	Erik Borge
<i>Tystnaden</i>	1963	Ingmar Bergman
<i>Une Femme est une femme</i>	1961	Jean-Luc Godard
<i>Vivre Sa Vie</i>	1962	Jean-Luc Godard
<i>Voldtekt</i>	1971	Anja Breien
<i>Week End</i>	1967	Jean-Luc Godard
<i>Westbound</i>	1959	Budd Boetticher
<i>Zezowate szczęście</i>	1960	Andrzej Munk

