

blir stilt så många spørsmål, og bildet blir bare i begrenset grad fylt ut der kildene er tause. Dagmar Loe kunne nok vært tegnet med en mer markert strek, men samtidig kler den lavmælte fremstillingen hovedpersonen selv.

Geir Totland, studieleder for medier og kommunikasjon,
Bjørknes Høyskole
E-post: geir.totland@bjorkneshoyskole.no

Välskriven och lättillgänglig

Gunnar Iversen
Norsk filmhistorie
Oslo: Universitetsforlaget, 2011

I förordet till den första utgåvan av *Det store tivol: film og kino i Norge* skriver Sigurd Evensmo att hans framställning «er historien om den norske filmen – og ikke om de norske filmene.» Ca 45 år senare – och nästan exakt 100 år efter att den första norska långfilmen hade premiär 1911 – utkommer nu Gunnar Iversens *Norsk filmhistorie*, den första samlade översikten över norsk långfilms historia och därmed det första grundliga försöket att fylla igen en av de luckor som Evensmo lämnade.

Iversens långfilmshistoria vilar på grundvalen av en gedigen kännedom om tidigare historieskrivningar och en imponerande kunskap om det filmmaterial som behandlas. *Norsk filmhistorie* är genomgående välskriven och lättillgänglig men samtidigt fördjupande och rik på idéer och torde därmed tilltala såväl akademiker som en bred filmintresserad allmänhet.

100 år av norsk långfilm omfattar allt som allt ca 700 filmer och även om detta omfång är relativt blygsamt jämfört med motsvarande period i en del andra länder säger det sig självt att ett urval är nödvändigt. Iversens lösning är att koncentrera sig på filmer som är antingen unika eller representativa eller i vissa fall både och, vilket ger honom möjlighet att både belysa konstnärliga höjdpunkter och exemplifiera bredare strömningar, trender och tendenser.

Stort utrymme ägnas åt enskilda filmer som Iversen förtjänstfullt analyserar ur en mångfald av perspektiv. Filmanalyserna växlar dynamiskt mellan handlingsreferat, genomlysning av narrativa strategier och stilistiska grepp (inte sällan klippning och konstruktionen av det filmiska rummet) samt bredare tolkningar (gärna i termer av klass och/eller genus). Fördjupningen i enskilda filmer skänker insikter även till en läsare som inte är lika bekant med filmmaterialet som Iversen själv, och tillvägagångssättet är tveklöst att föredra framför den typ av «kataloghistoria» bestående av långa listor av exempel som vissa översiktshistorier tenderar att urarta till.

Iversens filmanalyser fungerar också som en guide till det bästa inom norsk långfilm och Iversen gör heller ingen hemlighet av att vilja putsa upp norsk films – i vissa läger och under vissa perioder – något skamfilade rykte. Bokens aktiva

bidrag till en kanonbildning antyder att den i någon mån tar sikte på att fylla historieskrivningens traditionella funktioner, dvs. att identifiera en kanon, en kronologi samt en uppsättning karaktärer som driver utvecklingen framåt. Kapitel 1 ägnas åt 1910-talet, vars långfilmsproduktion (16 filmer) fördelar sig på två distinkta perioder: 1911–1913 (8 filmer) och 1917–1919 (ytterligare 8 filmer). Den huvudsakliga skillnaden mellan respektive period kan enligt Iversen analyseras i linje med den bland filmhistoriker välkända distinktionen mellan attraktionsfilm («cinema of attractions») och narrativt integrerad film. Filmerna från 1911–1913 presenterar således en serie attraktioner, främst av erotisk eller allmänt sensationell karaktär, medan filmerna i den senare perioden integrerar attraktionerna i självförsörjande berättelser. Stilistiskt ersätts frontala tablåer av analytisk klippning. 10-talsfilmerna saknar enligt Iversen en tydlig nationell förankring, vilket utgör en avgörande skillnad jämfört med 1920-talet, perioden som är föremål för kapitel 2. Med genombrottsfilmen *Fante-Anna* (Rasmus Breistein, 1920) inleds en våg av filmer i vilka den nationella särarten söks i bondekulturen, initialt i form av ett slags bygdekritik, men som senare avlöses av alltmer romantiserande skildringar. Andra 20-talsgenrer, såsom komedi (Iversen diskuterar särskilt utförligt den första norska långfilmskomedin: *Kjaerlighet paa pinde* (Erling Eriksen, 1922) ges också utrymme i kapitlet. Vidare introduceras ett i boken återkommande tema, nämligen de ständigt osäkra och rent ut sagt usla ekonomiska villkoren för långfilmsproduktion i Norge. 1920 införs en «lyxskatt» på biobesök, detta dock utan att något fungerande offentligt stödsystem för norsk filmproduktion inrättas. Kapitel 3 tar avstamp i introduktionen av ljudfilm i Norge. Denna övergång ges ingen omfattande behandling, men Iversen diskuterar hur ljudfilmen orsakade problem för filmbolagen, vars redan illa rustade inspelningsstudios inte klarade det nya formatet. Bortom sådana inblickar i produktionskontexten domineras kapitlet av en regissör – Tancred Ibsen – och en genre – arbetarfilmen. Båda två ger filmmediet en viktigare roll i norskt samhällsliv, arbetarfilmen genom en förankring i samtiden och Ibsen genom att förflytta norsk film till nya konstnärliga höjder och rentav driva fram en norsk «guldålder». Denna «guldålder» beskrivs – intressant nog – som ett slags skickligt norskt approximerande av den välgjorda Hollywoodfilmen. Detta avviker mot många andra nationella filmrörelser, vars «guldåldrar» ofta beskrivs i termer av avståndstagande och kontrast gentemot amerikansk film, från 1920-talets stora nationella filmrörelser i Tyskland, Frankrike och Sovjet och framåt. Kapitel 4 avhandlar krigsåren och den radikala omorganisering av filmbranschen som då ägde rum. Biografskatten höjs till nivåer som bibehålls efter kriget, men vi ser också begynnelsen till en statlig filmpolitik som på sikt utvecklas mot alltmer genomarbetade stödsystem. Stil- och genremässigt domineras perioden av komedier (säkra kort hos censuren och en eskapistisk genre som tycks ha tilltalat publiken under denna period) och periodens mest populära film – *Vigdís* (Helge Lunde, 1943) – diskuteras utförligt.

Kapitel 5 ägnas åt 1950-talet – en storhetstid såtillvida att norsk film varken förr eller senare dominerat på biograferna på samma sätt som då var fallet. De vanli-

gaste typerna av film är ockupationsdramer och komedier, men mer i marginalen görs också de första norska «modernistiska» filmerna (särskilt *Jakten* (Erik Løchen, 1959) framhålls av Iversen i detta sammanhang). Iversen introducerar också läsaren för en ny generation regissörer – Løchen, Arne Skouen, Edith Carlmar, m.fl. – vilka diskuteras både ur ett slags *auteur*perspektiv och med hjälp av utblickar mot internationella stiltrörelser (italiensk neorealism kopplas till Skouens *Gategutter* [1949], *film noir* till Edith Carlmars *Døden er et kjaertegn* [1949]). «Uppror» är ett ledord i kapitel 6, som avhandlar 60- och 70-talen. Enligt Iversen delas filmkulturen i två under 60-talet och diverse motsättningar uppstår mellan en politiskt och filmkonstnärligt anspråksfull falang och en mer kommersiellt orienterad gruppering. Inom den förstnämnda gruppen växlar tyngdpunkten från formmässig modernism till «socialmodernism» och därifrån till «socialrealism». Det är dock inte bara sådana «ismer» som tas upp i kapitlet; Iversens inkluderande förhållningssätt tillåter även att den kommersiella filmen tar plats, exempelvis i textpassager om *Olsenbanden*-filmerna eller *Flåklypa Grand Prix* (Ivo Caprino, 1975) – den mest sedda filmen någonsin i Norge. Trots vissa kommersiella framgångar och trots att en hel del intressant film gjordes under perioden är kapitlets huvudsakliga slutsats att norsk film i början av 80-talet mer eller mindre hade tappat kontakten med sin publik. Detta missförhållande korrigeras under andra halvan av 1980-talet, främst genom en förnyad inriktning på tydligt handlingsorienterade/klassiskt berättande filmer. Portalfilmen i sammanhanget är thrillern *Orions belte* (Ola Solum, 1985). En särskilt tänkvärd aspekt av Iversens analys i detta kapitel, och som möjligen hade kunnat fördjupas ytterligare, berör huruvida 80-talets «handlingsorienterade» film lyckas förena norska särdrag med amerikanska berättarideal och stiltraditioner. Iversen tangerar därigenom en frågeställning vi känner igen från den dagsaktuella filmvetenskapliga debatten kring nationell film: är det möjligt att bibehålla en nationell särprägel samtidigt som man anammar Hollywoodstilens föregivet hegemoniska normer? I likhet med tidigare kapitel diskuteras även produktionsförutsättningarna, och Iversen återkommer här till norsk långfilms totala beroende av offentlig finansiering och en påfallande brist på internationella satsningar, men uppmärksammar också hur detta börjar förändras från 80-talet och framåt. Visst inflöde av privat kapital, reformerade stödsystem, förbättrad infrastruktur (t.ex. genom etableringen av en filmskola) och framväxten av ny teknik är några av de faktorer som har drivit utvecklingen under de senaste 15–20 åren. Iversen skisserar detta skeende i bokens avslutande kapitel och här framträder en bild av norsk film i expansion och i full färd med att flytta fram positionerna – såväl inhemskt som internationellt.

Sammanfattningsvis riktar *Norsk filmhistorie* uppmärksamheten i första hand mot fyra överlappande fält: (a) enskilda filmer; (b) människorna bakom dessa produkter (i första hand regissörer, i viss mån skådespelare, i mindre mån bolags- och biografägare); (c) dominerande genrer och stilströmningar; samt (d) myndigheternas förhållningssätt till filmmediet (i synnerhet hur detta avspeglas i de offentliga stödsystemen). Boken erbjuder också en serie belysande internationella

utblickar, från det danska inflytandet på 1910-talet och kopplingarna till svensk guldålder på 1920-talet till samhörigheten med realistiska strömningar runt om i världen under efterkrigsåren till experimenterandet inom «internationella» genrer såsom skräck och kriminalfilm under senare tid.

Andra saker lämnas – medvetet och i stort sett på goda grunder – åt sidan. Biografkultur och den historiska receptionen av långfilm i olika skeden berörs sällan och inte heller andra typer av film än spelfilm i långt format omnämns mer än någon enstaka gång. Detta ligger i sakens natur (boken avgränsar sig explicit till att teckna den norska långfilmens historia ur ett företrädesvis estetiskt snarare än socialhistoriskt perspektiv), men kan lämna vissa läsare nyfikna på de konkreta sammanhang som långfilmen presenterades i. Det är möjligen upp till andra att skriva den typ av mikrohistorier/lokala filmhistorier som kommit i svang under senare år och som visat sig kunna generera nya perspektiv på både lokala fenomen och övergripande historiska narrativ och förklaringsmodeller, och Iversen nämner för övrigt i förordet ett par exempel på sådan forskning som redan genomförts i ett norskt sammanhang.

Vad gäller Iversens historiografiska förhållningssätt, dvs. *hur* han beskriver förändring över tid och analyserar utvecklingens drivkrafter, tycks «brytpunkt» vara ett nyckelord (på ett ställe används formuleringen «en serie brudd»). Nyckeltermen återspeglas dock inte i en historieskrivning som är entydigt uppbyggd kring radikala brott. Utvecklingen beskrivs i stället omväxlande i termer av kontinuitet (t.ex. komedigenrens varaktighet), gradvis förändring, eller rena paradigmskiftet (t.ex. skiftet från attraktionsfilm till narrativt integrerad film). Exakt vilka krafter som driver den historiska utvecklingen är mer outtalat. Vi anar att enskilda individers läroprocesser spelar en viktig roll (regissörer prövar sig fram, lär sig grepp, bemästrar en stil, etc.), men att produktionsförutsättningar (den ständigt skröpliga filmekonomin) och myndigheter (främst genom de offentliga stödssystemen) också kan påverka hur såväl enskilda filmer som hela genrer tar form. Vi anar också att såväl publik som kritiker kan spela en historisk roll, såsom tycks ha skett vid det så kallade «septembermordet» 1980, men ingen explicit historiografisk programförklaring avlämnas. Delvis kan detta vara av hänsyn till en bredare målgrupp som inte hade varit förtjänt av en mer argumentationsinriktad och «metahistorisk» framställning.

Det ska också sägas att i den mån *Norsk filmhistorie* reser spörsmål kring historiska drivkrafter återspeglar detta vissa problem som är förknippade med historieskrivande mer generellt, t.ex. hur varje avgränsning tycks kräva att vissa orsakssamband privilegieras på bekostnad av andra. I detta avseende faller med andra ord ingen skugga på Iversen, som med *Norsk filmhistorie* har givit oss ett lika välkommet som välförfattat bidrag till historieskrivningen om norsk film, en bok som borde ha alla förutsättningar att fungera som standardkälla på området under lång tid framöver.

Joel Frykholm, Forsker,
Filmvetenskapliga Institutionen, Stockholms universitet
E-post: joel.frykholm@mail.film.su.se