

Jakta på den norske filmkomedien



Hanna Kvalheim Hekkelstrand

Masteroppgåve i medievitenskap

Institutt for informasjons- og medievitenskap



Desember 2014

Forord

Fyrst og fremst – ein spesiell takk til min rettleiar Erlend Lavik, for innsiktsfulle kommentarar og viktige diskusjonar. Og takk, Erlend, for at du skjønnte prosjektet mitt og gav meg meir enn eitt puff i riktig retning.

Takk også til Leif Ove Larsen, for gode råd og vink, og nyttige samtalar. Takk til Rune Arntsen, for at eg fekk slita ned dørstokken din på veg inn og ut etter nye filmtitlar, og fekk ein artig kommentar på kjøpet.

Takk til storesøster Nina for god hjelp under heile prosessen, og takk til Mari som hev lest korrektur. Takk til mamma, pappa og Hanne for råd og støtte undervegs.

Til slutt ein spesiell takk til min kjære John, som sikkert hev sett halvparten av filmene saman med meg – og trass i dette likar meg enno.

Hanna Hekkelstrand,
Bergen, 30.11.2014

Innholdsliste

1. Innleiing.....	4
Bakgrunn.....	5
Struktur.....	7
Metode og kjelder.....	7
Sjanger, komedie og definisjonsproblem.....	9
Tre typar komedie.....	12
2. Slapstickkomedie.....	14
2.1 Slapstick i lystspel.....	16
3. Forvekslingskomedie.....	18
4. Folkekomedie.....	21
4.1 Komikk og tematikk i folkekomedien.....	24
4.2 Miljø i folkekomedien.....	27
4.3 Helten i folkekomedien.....	30
5. Romantisk komedie.....	34
5.1 Det romantiske lystspelet – før og no.....	35
5.2 Den romantiske farsen – før og no.....	39
5.3 Ein tragikomisk dimensjon.....	41
5.4 Seksualmoral, kjønn og sosiale reglar.....	43
6. Komikarkomedie.....	49
7. Satire.....	54
8. Parodi.....	59
9. Svart komedie.....	64
9.1 Svart komedie i farseform.....	66
9.2 Tragikomedi i svart komedie.....	68
9.3 Dramaturgi i svart komedie.....	69
10. Dramakomedie.....	72
11. Komedie for barn og unge.....	76
11. 1 Humor på fleire nivå – barn og vaksen.....	78
12. Oppsummering.....	83
Kjeldeliste.....	86
Utvalsliste.....	88

1. Innleiing

Olsenbanden. Salmer fra kjøkkenet. Operasjon Løvsprett. Kvinnen i mitt liv. Støv på hjernen. Hurra for Andersens. En herre med bart. Flåklypa grand prix. Buddy. Den forsvundne pølsemaker. Stompa. Bryllupsfesten. 12 tilfeldig valte titlar frå historia til den norske komedien. Så ulike, men likevel med den eine tingen til felles; eit ynskje om å få folk til å le. For over 90 år sidan såg den fyrste norske komedien dagens lys, då *Kjærlighet paa Pinde* (1922) rulla over kinolerretet. Sidan hev over 160 norske komediar følgt etter. Den norske komedien hev vore både stumfilm og talefilm, han finst i både svart-kvitt og fargar og han hev vore til stades i krigstid, fredstid, dei glade tjuåra, dei harde trettiåra, etterkrigstid, husmortid og jappetid. Han hev fortalt oss fullstendig meiningslause historier om forsvunne pølsemakarar, og han hev fortalt komplekse, tragikomiske historier om vaksne menn som treng hjelp til å klara seg sjølv.

Publikum hev vore trufaste mot den norske komedien, og sjangeren hev stort sett vore populær. Det er likevel ikkje alle som hev vore like imponerte over kva den norske komedien hev servert sitt publikum. Då Sigurd Evensmo skreiv *Det store tivoli* i 1967 gjekk han langt i kritisera sjangeren: "Om svakhetene ved norsk produksjon hadde vært merkbare i alle typer av filmer i de forløpne 30 årene, så sto én genre i særstilling som smertensbarn: den lette underholdningen - farsen, komedien, lystspillet" (1967:290). Han hevda at produsentane spekulerte i å produsera komedie berre for økonomisk vinning, og at dei bevisst la kvalitetskrava lågare i denne sjangeren enn i meir alvorleg film; "Slik ble Kino-Norge fortrolig med underbuksen som et usvikelig høydepunkt av effektiv humor" (ibid:290). Evensmo var heller ikkje åleine om å kritisera sjangeren. Også aviskritikarane hev vore krasse mot komedien opp gjennom tidene. Likevel hev komedien vore sær populær hjå publikum, og det er kanskje difor komediesjangeren hev vore flittigast nytta av alle sjangrar i norsk filmhistorie. Gunnar Iversen peikar på dette i sin *Norsk filmhistorie* frå 2011: "Den viktigste genren i norsk filmhistorie er utvilsomt komedien. (...) Andre genrer har kommet og gått, men komedien har alltid bestått" (2011:55). I motsetnad til Evensmo tek ikkje Iversen noko standpunkt til innhaldet i eller kvaliteten til komediane. Sjølv om det kanskje ikkje er så uvanleg, er det interessant at ein sjanger hev vore tilstrekkeleg populær til å verta den hyppigast nytta i eit land si filmhistorie, samstundes som han hev hatt nokså dårleg omdømme mellom kritikarar og forskarar. Prosjektet for dette arbeidet vil vera å finna ut *kva* norsk

komedie er, altså kva som kjenneteiknar den norske komedien, og korleis han hev utvikla seg gjennom historia.

Dette vil eg gjera gjennom å undersøka kva undersjangerar som hev vore sentrale i den norske komedien, og kva som kjenneteiknar desse. Som me skal komma inn på i sjangerkapittelet konstituerast både komedie som sjanger og komedien sine undersjangerar på ulike nivå. Dette tyder at det er ulike kriterium som ligg til grunn for dei ulike undersjangrane, og dei må difor analyserast på bakgrunn av desse. Eg hev difor ikkje sett på nøyaktig dei same aspekta ved kvar sjanger.

Bakgrunn

Den norske filmhistoria kan seiast å begynna den 6. april 1896. Tyskaren Max Skladanowsky vitja Circus Varieté i Christiania med sitt Bioskop, eit apparat som kunne syna fram filmbilete. På om lag same tid begynte ein å produsera korte fiksjonsfilmar andre stadar i Europa og i USA. Dette var stort sett filma sketsjar og vitsar, og kan sjåast på som ein tidleg fase av komediesjangeren (Thompson og Bordwell 2010:11). Den fyrste norske spelefilmen var dramaet *Fiskerlivets farer* (Hugo Hermansen) som vart produsert i 1906 eller 1907. Då norsk filmproduksjon tok seg opp etter 1910 var det framleis hovudsakleg melodrama som vart produsert (Iversen 2004:9-10).

Den fyrste norske filmen som vart lansert som komedie var filmen *Under forvandlingens lov* (Halfdan Nobel Roede) frå 1911. Iversen argumenterer for at dette likevel ikkje er komedie, men eit erotisk melodrama der høg champagneføring, utru ektemakar og utfordrande dans utgjer handlinga (2011:21-22). Det som i dag reknast for å vera den fyrste norske komedien er difor Erling Eriksen sin slapstickkomedie *Kjærlighet paa Pinde* frå 1922 (ibid:55). Det skulle likevel ta fleire år før sjangeren fekk fotfeste i norsk samanheng. Generelt sett er det bygdefilmar og storbydrama som utgjer størstedelen av norsk filmproduksjon frå tjuetalet, men ein finn ei lita handfull komediar. Fleire av desse utspelar seg også i bygdemiljø, som til dømes *Til Sæters* (Harry Ivarson, 1924) og *Den nye lendsmannen* (Leif Sinding, 1926). Desse filmene var med på å etablera folkekomedien i Noreg, ein undersjanger som empirien som ligg til grunn for denne oppgåva syner at skulle verta sær populær. Mellom 1927 og 1933 vart det ikkje produsert komediar i Noreg. På trettitalet kom lydfilmen til landet, og komediesjangeren

begynte å etablere seg, med titlar som mellom anna *Vi som går kjøkkenveien* (Tancred Ibsen, 1933) og *Gjest Baardsen* (Tancred Ibsen, 1939). Tida under tysk okkupasjon (1940-1945) var produktiv for norsk komedie. Filmene frå denne tida er både mange og var svært populære hjå publikum (Dahl og Gripsrud et. al. 1996:174). Fleire av krigskomediane er meiningslause farsar, der høgt tempo og fysisk komikk kan synast å vera viktigare enn forteljinga. Andre krigskomediar er lagt til overklassemiljø, der det florerer av luksusvarar og glamour. Krigskomediane skauv kvardagen til side og synte fram det luksuriøse ved førkrigslivet, og hev difor vore tolka som eskapisme; "Det spises sjokolade, ringes i hvite telefoner, kjøres i bil uten tanke på bensinrasjonering og drikkes skotsk whisky i generøse mengder", skriv forfattarane i *Kinoens mørke – fjernsynets lys* (Dahl og Gripsrud et. al. 1996:176). Komediane gav altså publikum moglegheit til å sleppa frå tankar om krig, rasjonering og dystre tider. Etter krigen forsvann komedien i nokre år, før han kom attende med eit smell i 1951 med *Vi gifter oss* (Nils R. Müller). På femti- og sekstitalet eksploderte komedieproduksjonen, og dette kan nærast betraktast som ein gullalderperiode for sjangeren. Den romantiske komedien var særleg mykje brukt, og filmar som *Fjols til fjells* (Edith Carlmar, 1957), *Lån meg din kone* (Edith Carlmar, 1958) og *Støv på hjernen* (Øyvind Vennerød, 1959) vert framleis hugsa den dag i dag. Folkekomedien vart også meir og meir viktig i same periode, og utvalet syner at dette i løpet av sekstitalet vart den dominerande undersjangeren. Filmar som *Bussen* (Arne Skouen, 1961), *Operasjon Løvsprett* (Knut Andersen, 1962) og filmene om Olsenbanden (Knut Andersen, 1969-1999) er døme på folkekomediar. Folkekomedien hadde låg kulturell status hjå kritikarane, men hev vore særst populær hjå publikum (Dahl og Gripsrud et. al. 1996:362). Det kan sjå ut til at folkekomedien hev vore den mest brukte undersjangeren av komedie til eit stykke inn på nittitalet. Allereie på sytti- og åttitalet dukka det opp filmar som var eksperimentelle både i forhold til type komikk og innhald, til dømes kvinnekomedien *Hustruer* (Anja Breien, 1975), vampyrfilmparodien *Noe helt annet* (Morten Kolstad, 1985) og humorgruppa Prima Vera sin *Showbiz- hvordan bli kjendis på 1-2-3* (Ray Fenton, 1989). Det var likevel mot slutten av nittitalet det vart mest synleg at komedien var på veg i ei anna retning enn tidlegare. Mindre filmmiljø frå ulike kantar av landet begynte å konkurrere med hovudstaden, noko filmar som *Mongoland* (Arild Østin Ommundsen, 2000), *Detektor* (Pål Jackman, 2000) og *Kill Buljo* (Tommy Wirkola, 2007) er døme på. I same periode ser

det ut til at sjangerblanding vart meir og meir vanleg, både mellom komedie og andre sjangrar og mellom komedien sine undersjangrar.

Struktur

Som kapittelet ovanfor syner hev den norske komedien ei lang og allsidig historie. Ulike undersjangrar av komedie hev vore viktige i ulike periodar, det same hev ulike typar komikk. Analyse av desse undersjangerane utgjer hovuddelen av dette arbeidet. Før eg går laus på hovuddelen vil eg sjå nærare på metode og kjeldene som ligg til grunn for dette arbeidet. Deretter vil eg ta for meg sjangeromgrepet generelt, og komedie spesielt. I dette kapittelet vil eg også gjera greie for tre hovudtypar av komedie; lystspel, farse og tragikomedie.

I hovuddelen av arbeidet vil eg fyrst ta for meg slapstickkomedie og forvekslingskomedie, to typar komedie som er nært knytt til farsen. Deretter vil eg ta for meg folkekomedien, den undersjangeren av komedie som hev vore nytta hyppigast i norsk samanheng. Denne sjangeren kan knytast til både lystspel, farse og tragikomedie. Dette hev folkekomedien til felles med den romantiske komedien, som vert handsama i kapittelet etterpå. Den neste undersjangeren me skal gå inn på er komikarkomedien. Deretter skal eg ta for meg satire. Satire kan inngå i ulike filmar i større eller mindre grad, og finst i både lystspel, farse og tragikomedie. På same måte vil eg handsama parodi. Etter parodi vil eg sjå nærare på svart komedie. Deretter vil eg ta for meg dramakomedie, som er nært knytt til lystspelet. Til slutt i analysen skal eg sjå litt nærare på barne- og ungdomskomedi i Noreg. Heilt til slutt i oppgåva vil eg summera opp dei funna eg hev gjort gjennom analysen.

Metode og kjelder

Primærkjeldene for dette arbeidet er norske komediefilmar. Filmane i utvalet er avgrensa til at dei må vera produserte i Noreg mellom 1922 og 2012 og produsert for visning på kino. Årsaka til dette er at den fyrste norske komedien kom i 1922, noko som gjer nettopp dette årstalet til eit naturleg startpunkt. 2012 markerer slutten, fordi forarbeidet til denne oppgåva begynte våren 2013. Sidan utvalet vart bestemt på dette tidspunktet var det mest oversiktleg å avslutta utvalet kalenderåret før. Filmane skal

vera i full lengde og kunne definerast som spelefilm. Dette tyder at alle kortfilmar, fjernsynsfilmar, filma revy og liknande er utelatne.

Dette dreiar seg om mellom 160 og 200 filmar. Det er vanskeleg å gje eit heilt presist tal, fordi nokre av titlane ligg i grenseland mellom komedie og andre sjangrar. Hovuddelen av arbeidet baserer seg på gjennomsyn og analyse av om lag 140 norske komediar, resten av filmene er analysert på bakgrunn av skriftlege kjelder. Hovudårsaka til dette er tilgjengelegheit. Særleg dei eldste filmene er vanskelege å få tak i. Nokre av dei er rett og slett gått tapt gjennom tida, medan andre berre finst på celluloidfilm. Fleire av dei finst det dessutan berre ufullstendige utgåver av.

På den eine sida kan ein seia at det kan verka i overkant ambisiøst å analysere eit så stort utval kvalitativt. I eit prosjekt som grip over så mykje som dette vert det sjølvsagt ikkje rom for å gje kvar enkelt tekst veldig mykje plass og merksemd. Samstundes er det ikkje sikkert at ein kvantitativ analyse ville vore meir føremålstenleg. Som nemnd i innleiinga konstituerast sjangrar og undersjangrar på ulike måter, og det ville difor vore vanskeleg å kvantifisere desse for å gjere ein kvantitativ analyse.

Analysen er som nemnd basert på gjennomsyn av filmene. Undervegs i prosessen med å sjå gjennom filmene hev eg teke notatar, med fokus på kva type komikk og tematikk filmene presenterer, korleis filmene står i forhold til lystspel, farse og tragikomedi, kva miljø og typar filmene skildrar, kva undersjanger filmene kan høyrast heime under, og liknande. Filmene hev deretter vorte organiserte etter fellesstrekk, og analysert med vekt på desse.

Då arbeidet med denne oppgåva starta fanst det ikkje noko oversyn over eller filmografi som omfatta dei norske komediane. Dei to store filmografiske verka *Filmen i Norge – Norske Kinofilmer gjennom 100 år* (Braaten, Holst og Kortner) og *Filmen i Norge – Norske kinofilmer 1995-2011* (Holst 2011) er dei største verka som finst på dette området i Noreg. Ein svakheit ved desse bøkene er at dei ikkje opplyser om kva sjanger dei ulike filmene tilhøyrer. Det hev difor vore ein lang prosess å komma fram kva titlar som skulle leggjast fram i utvalet. Titlane som utvalet omfattar i dag er basert på dei nemnde verka sine filmografier, og så sjekka opp mot kva sjanger distributørar og produsentar

opplyser at filmene hev. Dette er ikkje heilt uproblematisk. For det fyrste nyttar distributørar og produsentar sjanger som eit ledd i marknadsføring, og deira syn på sjanger kan vera prega av dette. I tillegg vert sjangeromgrep nytta på forskjellig måte gjennom historia. Før 1960 var til dømes farse og lystspel termar som var nytta langt hyppigare enn komedie. Fleire filmar hev ikkje sjangerspesifikasjon i det heile. Ved fleire høve hev det difor vore naudsynt å bruka skjøn for å vurdere ein film sin plass i utvalet. Dette tyder at andre kanskje ville gjort andre vurderingar, og såleis enda opp med eit utval som ville sett delvis annleis ut enn det som ligg til grunn for dette arbeidet.

Sistnemnde aspekt gjeld for så vidt generelt. Vel så viktig er det at sjølve analysen ville også sett annleis ut om nokon andre enn eg hadde gjort den. Ein annan ville kanskje valt å fokusera på andre tendensar, nytta andre døme eller andre aspekt ved komediesjangeren.

Sjanger, komedie og definisjonsproblem

I utgangspunktet kjem ordet sjanger frå det latinske ordet *genus*, som tyder art eller type (Schatz 1991:564). I filmteori nyttast sjangeromgrepet til å klassifisera ein type tekst som hev ein eller annan form for fellestrekk. Dette er det brei semje om mellom forskarar. Det som ikkje er innlysande er korleis ein skal gjera denne klassifiseringa i praksis. Gjennom åra hev det vore mange ulike syn på nettopp dette.

Som Torben Grodal (1997) hev poengtert er alle som produserer, distribuerer, kritiserer eller konsumerer film i kontakt med sjanger. Følgja av dette er at sjanger eksisterer på fleire nivå. Ein film vert produsert ut ifrå nokre konvensjonar eller sjangerprinsipp. Filmen vert marknadsført med ein sjangermerkelapp og ein kritikar vil kategorisera filmen for å rettleia sjåarane. Endeleg vil sjåaren basera sitt inntrykk av filmen på mellom anna korleis filmen stod i forhold til kva han eller ho forventar av ein film innan denne sjangeren (Grodal 1997:162).

Ein utfordring når det gjeld å identifisera sjanger er at sjangrane konstituerast på ulik måte. Det vil seia at det ikkje er dei same prinsippa som ligg til grunn når ein skal klassifisera ein sjanger. Nokre sjangrar vert klassifisert ut ifrå handling, slik som til dømes krigsfilm. Andre ut ifrå ikonografi, som science fiction og western. Andre igjen ut

ifrå stad, tid, tematikk eller andre ting. Dette gjer sjølve sjangeromgrepet omskifteleg, fordi ulike sjangrar finn seg på ulikt nivå.

Difor er det også vanskeleg å gje ein eintydig definisjon på kva komedie er:

En definisjon som vil inkludere alle typer filmkomedier, vil ikke være mer presis enn å si at en komedie er en type fiksjon hvor humor er et dominerende virkemiddel og den intenderte tilskuerresponsen er latter,

hevdar Leif Ove Larsen i si doktoravhandling om romantisk komedie i Noreg (1998:25). Eit viktig kjenneteikn ved komedien er nettopp at sjangeren ynskjer at tilskodaren skal få ein kroppsleg effekt ut av å sjå ein komediefilm. Dette hev sjangeren til felles med sjangrar som til dømes skrekkfilm, der den intenderte tilskodarresponsen er frykt (King 2002:2). For komedien er denne tilskodarresponsen, som Larsen var inne på, latter. Dette er igjen knytt til humor. Larsen peikar på at det er viktig å skilja mellom humor og komedie: "Mens komedie er en sjanger, en tekstkategori, er humor en betegnelse på alle de fenomener i og utenfor tekster som vi omtaler som morsomme og som vi vanligvis reagerer på med smil og latter" (1998:24). Steve Neale og Frank Krutnik påpeikar i boka *Popular film and television comedy* at det same gjeld omgrepet komikk. Komikk refererer også til eit fenomen som er meint til å forårsaka latter, medan komedie er ein estetisk term (1999[1990]:16).

Sjanger er heller ikkje noko statisk eller uforanderleg. Ein sjanger er ein del av den tida og det samfunnet den inngår i, og vil difor endrast i takt med at samfunnet utviklar seg. Dette må ein også ta omsyn til når ein skal analysere eldre filmar. Dette gjeld også for komedien. I tillegg er kva ein ler av også avhengig av samfunnet rundt, og komedien vil difor retta seg etter dette. I boka *Laughing hysterically: American screen comedy of the 1950s* (1994:4) skriv Ed Sikov at "comedy of the past is like a foreign country. They do things differently there". Populær komikk kan altså fort både tapa komisk appell og virka gamaldags.

Komediesjangeren er ein overgripande sjanger som femnar mange undersjangrar. Desse hev igjen eigne konvensjonar internt. På same måte som sjanger generelt konstituerast på ulikt nivå gjeld dette også for undersjanrane. Romantisk komedie er eit døme på ein undersjanger som konstituerast utifrå eit sentralt element i handlinga, nemleg det romantiske paret. Slapstickkomedie er ein annan undersjanger, men denne

konstituerast utifrå typen komikk som er sentral for sjangeren, nemleg den fysiske komikken. Kriteria for klassifisering er dermed ulike for desse to undersjangrane. Variasjonane innanfor sjangeren er altså så store at det er vanskeleg å laga ein presis definisjon. Neale og Krutnik diskuterer denne utfordringa, mellom anna gjennom korleis ulike definisjonar av sjangeren anten er for vide eller for smale (1999 [1990]:13-15). Til dømes er det nokre definisjonar av komedie som hev lukkeleg slutt som eit sentralt kriterium. Ein slik definisjon vil dermed ekskludera dei komediane som ikkje hev eintydig lukkeleg slutt, sjølv om dei oppfyller andre sjangerkrav. På same måte kan ein seia at definisjonar som hev latter hjå tilskodaren som eit sentralt kriterium vil inkludera mange fleire filmar enn dei som openbart er komedie. Lattervekkande element finn ein i alle sjangrar og filmar, utan at dei kan definerast som komedie åleine av den grunn. Også Geoff King er inne på desse utfordringane i boka *Film Comedy* (2002). Sidan komedie femnar så mykje forskjellig meiner han det kan vera fruktbart å gå vekk frå sjangeromgrepet, og heller sjå på komedie som ein modus: "Comedy in film, generally, is probably best understood as a *mode*, rather than as a *genre*, if these various different degrees of comedy are to be taken into account" (2002:2). Denne forståinga av sjanger delar King med Linda Williams, som meiner melodrama kan betraktast på same måte. Ho peikar på melodrama som noko overordna, noko som kan inngå i sjangrar og filmar i større eller mindre grad (Williams 1991:3). King eksemplifiserer dette gjennom westernkomedien. Ein westernkomedie vil inneha dei same konvensjonane som ein vanleg western, men ein komisk dimensjon som på eit vis er overordna dette. Komedien er ikkje innarbeidd i westernfilmen, westernkonvensjonane er brukt som utgangspunkt for komedie.

Det er også viktig å vera merksam på at skiljet mellom komedie og andre sjangrar, og mellom komedien sine undersjangrar ikkje er absolutt. Dei kan ofte overlappa, eller inkludera mange element frå ein annan sjanger eller undersjanger. Dette påverkar også kapittelindelinga i dette arbeidet. Sidan kategoriane ikkje er gjensidig utelukkande fører dette til at delar av filmane som vert diskutert kan inngå i meir enn ein kategori. Til dømes kan ein komikarkomedie også vera folkekomedie, som *Mannen som ikke kunne le* (Bo Hermansson, 1968), sjølv om den fyrst og fremst vert diskutert under komikarkomedie. På same måte kan ein romantisk komedie også vera forvekslingskomedie, slik som *Fjols til fjells* (Edith Carlmar, 1957).

Tre typar komedie

Som tidlegare nemnd eksisterer komedie på mange ulike nivå. Det kan difor vera vanskeleg å vita korleis ein skal angripa eller handsama sjangeren. Leif Ove Larsen peikar på at det hev vore vanleg å dela den sceniske komedien i tre; farse, lystspel og tragikomedie¹. "De viser til spillestil og humoristiske virkemidler, elementer som gir komedien dens overordnede tone eller stemning, men handler også om tre komiske perspektiver", skriv han.

Farsen kjenneteiknast fyrst og fremst gjennom ein ikkje-realistisk spelestil og høgt tempo. Karakterane i ein farse er som regel det ein kallar flate karakterar, karakterar som er psykologisk eindimensjonale. Komikken i farsen er ofte aggressiv, både fysisk og verbalt; "Farse er handling, og kroppen og det kroppslige er en vesentlig kilde til farsens humor", skriv Larsen (1998:56). Han får støtte av Eric Bentley; "Farce concentrates itself in the actors body, and dialogue in farce is, so to speak, the activity of the vocal cords and the cerebral cortex" (1965:251). Poenget til Bentley er at farsen sin komikk er avhengig av det fysiske, om ikkje dette er til stades kjem heller ikkje komikken til uttrykk.

Lystspelet skil seg frå farsen mellom anna gjennom den realistiske spelestilen. I motsetnad til farsekarakteren er lystspelkarakteren rund, han hev ein meir samansett personlegdom (Larsen 1998:55). Lystspelkarakteren er difor meir realistisk enn farsekarakteren, og står ofte fram som eit vanleg menneske. I tillegg er komikken langt meir tona ned enn i farsen, og fører oftare til at ein trekk på smilebandet enn at ein gapskrattar. Komikken i lystspelet vert difor ofte betrakta som mild (ibid:56). Eric Bentley peikar på korleis lystspelet ofte hanskast med dei vanskelege aspekta ved livet, men gjer det på ein lett og handgripeleg måte. "Comedy is indirect, ironical. It says fun when it means misery. And when it lets the misery show, it is able to transcend it in joy" (1965:302).

Farsen og lystspelet vert på denne måten to ytterpunkt med tanke på korleis dei står i forhold til røyndomen, og korleis dei presenterer humor. Den tredje hovudtypen

¹ Sjå også til dømes Bentley, 1965

² Parodien mista med dette kanskje noko av sin kraft som nettopp parodi ovanfor denne gruppa, i og med

komedie er tragikomedien. Denne er ikkje veldig mykje brukt i norsk samanheng, men det finst nokre døme. Det finst også ei rekke filmar som tek i bruk ulike element frå tragikomedien. Det som fyrst og fremst skil tragikomedien frå andre typar komedie er at den ikkje endar lukkeleg (Bentley 1965:319). Dette tyder at tragikomedien i utgangspunktet kan ha form som lystspel eller farse, men at avsluttinga avviker frå desse. Leif Ove Larsen peikar på at tragikomedien sin helt er antihelten:

Mens helten både i lystspillet og farsen ved forløpets slutt har nådd et mål eller kommet til en oppklaring av en situasjon, tilbyr tragikomedien ingen slik fortrøstningsfull løsning og forsoning mellom helt og samfunn, (1998:57).

Larsen peikar også på at dette påverkar komikken i tragikomedien, som til forskjell frå lystspeleg og farsen vil vera prega av bitterheit (ibid:57).

Desse tre formane for komedie ligg på eit anna nivå enn det undersjangerane av komedie gjer. I dette arbeidet vil dei fungera som ei grovsortering av utvalet, og nyttast for å synleggjera korleis komikk, tematikk, sjangerkonvensjonar og liknande kjem til uttrykk i dei ulike filmene oppgåva skal ta for seg.

2. Slapstickkomedie

Som nemnd i sjangerkapittelet finst det mange ulike undersjangerar av komedie. Dei fyrste to undersjangerane me skal gå nærare inn på er slapstickkomedie og forvekslingskomedien. Begge desse er, gjennom den fysiske komikken dei presenterer, særst tett knytt mot farsetradisjonen.

Slapstick er ein form for komikk som hev vore svært populær gjennom komediehistoria, både i Noreg og internasjonalt. Omgrepet oppstod i stumfilmtida, då lyden av valdelig komikk vart markert ved å slå to kjeppar mot kvarandre (Larsen 1998:56). I utgangspunktet viser slapstick til ei aggressiv og burlesk form for fysisk komikk. Vald er vanleg, men får som regel komisk utfall heller enn skadeleg. Slapstick er altså ei form for komikk, men omgrepet er kanskje først og fremst knytt til undersjangeren med same namn (Neale og Krutnik 1999[1990]:111). I dette kapittelet skal me både sjå på slapstick som komisk element og som undersjanger, og korleis slapstick hev arta seg i norsk samanheng.

Slapstick som sjanger vart aldri like populær i Noreg som i USA, der slapsticktradisjonen står fram som særst viktig i stumfilmtida (King 2002:27). Skodespelarar som Buster Keaton, Charlie Chaplin og Harold Lloyd var velkjende namn innan sjangeren, og filmar som *Our Hospitality* (John G. Blystone og Buster Keaton, 1923), *The Kid* (Charlie Chaplin, 1921) og *Grandma's Boy* (Fred Newmeyer, 1922) vert framleis hugsa i vår tid. Det var difor kanskje ingen overrasking at den fyrste norske komedien vart ein slapstickkomedie:

Kjærlighet paa Pinde (Erling Eriksen, 1922) handlar om Alexander Snobman som er på ferie ved fjorden. Sporenstreks vert han forelska i dansarinna Eva Sommer som ferierer i nærleiken, og han gjer alt han kan for å få tak i ho. Han vert fort utkonkurrert av ingeniøren Philip Helt, som står fram som hans rake motsetnad. Snobman vert spelt av August Schønemann, ein revyskodespelar som vart spådd ei framtid som Noregs Buster Keaton. Med ei vekt på 41 kilo, spinkel beinbygging og stort hovud hadde han eit glimrande utgangspunkt for å lukkast med dette.

I *Kjærlighet paa Pinde* vart Schønemann sin fysikk utnytta til det fulle, og med småborgarleg påkledning og ein tåpeleg parasoll står Alexander Snobman fram som ein ganske komisk figur. Den lille Snobman ynskjer å ta opp kampen mot sin rival Philip Helt slik at han kan vinna Eva Sommer, men ingen av forsøka går heilt etter planen. Snobman er nemleg ikkje berre puslete, han er pysete også. Mellom anna rømmar han frå ein pistolduell han sjølv hev invitert Helt til å møta ham i. Snobman vert dessutan utsett for komiske angrep av dyr ei rekke gonger. I løpet av filmen vert han til dømes jaga av både okse, hund og geitebukk. Sistnemnde utgjer avslutninga av filmen, og forfølgingsscena endar med at Snobman ramlar i vatnet og kjem opp at med ein hummar hengande frå øyra. Helt vert altså filmens helt, og filmens siste bilete syner Eva Sommer som ler av den stakkars Snobman.

Sluttplakaten til *Kjærlighet paa Pinde* gjev ein lovnad om ein ny film om Snobman: "Ha – ha – nu taaler de vel ikke mere denne gang, Herr Snobman, men på gjensyn allikevel i næste film!". Diverre døydde Schønemann i 1925 (Iversen 2011:57) og nokon ny film kom aldri. Om det skuldast Schønemanns bortgang eller ikkje vert berre spekulasjonar, men *Kjærlighet paa Pinde* vart den einaste norske filmen frå stumfilmperioden som reindyrka slapstick.

Slapstick som *komisk element* hev derimot vore svært populært i norsk samanheng, fyrst og fremst forbunde med farsetradisjonen. Mange filmar hev både sekvensar, scener og enkle gags som spring ut frå slapsticktradisjonen. Eit døme på ein lengre slapsticksekvens er detektiv Rask (Leif Juster) si rømming frå den vonde Barratt i *Den forsvunde pølsemaker* (Toralf Sandø, 1941). Barratt skal ta livet av Rask fordi han veit for mykje, og jagar ham ut på taket av eit hotell. Rask slepp unna, men vert jaga rundt heile byen av Barratt og mennene hans. Scenen kunne vore svært spennande, men noko av brodden vert teke vekk når Barratt i eit forsøk på å fanga Rask tek av han buksene, slik at store delar av forfølgingsscena skjer med Leif Juster sine spisse kne totalt eksponerte for publikum. Det komiske vert difor meir påfallande enn det spanande i denne scenen, særleg når den endar med at Rask lurar alle Barratt sine menn inn i eit fiskegarn.

Liknande episodar finn ein også i nyare filmar, som ein scene i *Viva Villaveien* (Tor M. Tørstad, 1989). To naboar som hev eit ganske dårleg forhold treff kvarandre utanfor

huset til den eine. Naboen hev kome over i hans hage for å leita etter ei krokkekule, med krokkekølla hengande over skuldra. Utan å meina det klarer han å slå naboen tre-fire gongar med kølla, slik at den andre vert rasande. Han hemnar seg ved å følgja etter naboen heim, og gjev han ein omgang juling. Dette får derimot aldri publikum sjå, biletet kvilar på huset naboen bur i, medan ein høyrer lydar av slag, stønn og kvinneskrik. Noko av det same finn ein i *Ute av drift* (Knut Bohwim, 1991). Der er det eit gjenstridig vindaug som stadig smell att av seg sjølv, samstundes som dei fleste av karakterane i løpet av filmen kjem i fare for å lena seg inn gjennom det. Resultatet av dette er at karakteren får vindaugget i hovudet og vert sett ut av spel. Ein finn også døme på bruk av slapstick i nyare farse, til dømes i filmen *Kalde føtter* (Alexander Eik, 2006) der ein av hovudpersonane ramlar ut av eit vindaug medan han held på å stela brudekjolen til kvinna han er trulova med. Denne typen fysisk komikk er også nytta i filmar for barn, som til dømes i *Fomlesen i kattepine* (Petter A. Fastvold, 1999). I denne filmen er det den klønete karakteren Fridtjof Fomlesen (Lars Vik) som stadig endar i situasjonar som fysisk sett slår uheldig ut for han sjølv.

2.1 Slapstick i lystspel

Som nemnd tidlegare er slapstick først og fremst farsen sin komikk. Ved nokre høve kan ein også finna innslag av slapstick i filmar ein ikkje i utgangspunktet vil kategorisera som farse. Til dømes finn ein eit lite innslag av slapstick i *Kvinnen i mitt liv* (Alexander Eik, 2003), ein film som kanskje heller i retning av å vera lystspel. Hovudpersonen, Jacob (Thomas Gjertsen), får ein skikkeleg nasestyvar av ein olm ekssvigerfar. Etter slaget går kamera i svart – men like etterpå er Jacob attende i full vigør. Noko av det same finn ein i filmtrilogien *Hustruer* (Anja Breien, 1975, 1985 og 1996). Desse filmane hev generelt sett ein nokså realistisk stil, og ligg nærare lystspel enn farse. Det er eitt komisk element som stikk seg ut i *Hustruer*-universet. Generelt sett ligg det komiske potensialet i dialogen og hustruene sin oppførsel, men det finst eitt avvik. Dette gjentek seg i alle dei tre filmane. Hovudkarakterane går oppover Karl Johansgate og pratar saman. Plutselig forsvinn Heidrun (Frøydis Armand) i eit hol i bakken, antakeleg ein kum utan lokk. Dei to andre går vidare og snakkar saman som ingenting, og det tek litt tid før dei oppdagar at ho er vekk. Dette kjem som lyn frå klar himmel, både for karakterane og for publikum, noko som gjer det komisk. I klassisk slapstick-stil kjem og Heidrun frå det utan så mykje som ein skramme. I *Hustruer –ti år etter* (1985) skjer akkurat det same. Damene kjem på

episoden som skjedde ti år tidlegare, og prøver å finna att den aktuelle kummen. Den finn dei, ler og går vidare. Plutseleg ramlar Heidrun ned i ein tilsvarande kum nokre meter lenger framme. Også i den siste filmen skjer dette. Då skal dei gøyma vekk ein stolen byste av Henrik Wergeland. Når dei leitar etter kummen ramlar både Heidrun og bysten ned i ein tredje kum. Overraskingsmomentet i dette fallet rykkar sjåaren ut av den generelt sett realistiske verda, og gjev filmene ein ekstra komisk dimensjon.

Dette er likevel berre nokre døme på bruk av slapstick i norsk samanheng. Generelt sett hev dette vore eit komisk element som hev vore veldig mykje brukt, sjølv om slapstickkomedie som undersjanger aldri fekk det same fotfestet i Noreg som i USA. Slapstick som komisk element hev vore viktig gjennom heile historia til den norske komedien, og ser heller ikkje ut til å gå av moten. Sjølv om slapstick fyrst og fremst er farsen sin komikk, finn ein innslag av dette i nærast alle former for norsk komedie. Om ein kastar eit kjapt blick på oversikta over norske komediar frå dei siste hundre åra vil ein finna særst mange døme på filmar som på ein eller annan måte brukar slapstick. Slapstick er også ein viktig ingrediens i dagens farse, sjølv om denne ser annleis ut enn farsen gjorde tidlegare. Dette skal me komma nærare inn på under kapitlet om folkekomedie.

3. Forvekslingskomedie

Ein annan undersjanger av komedie som også er nær knytt til farsen er forvekslingskomedien. Med ujamne mellomrom hev det til dømes dukka opp farsar som handlar om to personar som av ein eller annan grunn hev vorte forveksla. Dette skuldast gjerne likt utsjåande, slik at ikkje ein gong deira næraste kan skilja dei frå kvarandre. Som regel hev dei påfallande ulik personlegdom, noko som skapar konflikten. At desse to personane vert sette i situasjonar dei ikkje passar i som følgje av forvekslinga skapar ofte komikken i desse filmane. Komediær med denne typen komisk plot som utgangspunkt er ikkje eit filmfenomen. Det finst fleire døme på dette frå litteraturen og teaterscenen, mellom anna finn ein det i William Shakespeare sin *The Comedy of Errors* (1593-94). I dette kapitlet skal me sjå på korleis denne komedieforma hev arta seg i norsk samanheng.

Eit døme på ein norsk forvekslingskomedie er *Kasserer Jensen* av Nils R. Müller (1954). Den stive og pedantiske kasserer Jensen (Carsten Winger) vert forveksla med skapsprengaren Gerhard Müller (også Carsten Winger), som på si side hev rømd frå fengsel. Han vert arrestert av politiet, men står fast på sin eigen identitet. Politiet får oppklåra mistaket, men Müller vert særst interessert i å stela Jensen sin identitet for å sleppa frå politiet. Han observerer difor Jensen sine vanar, før han slår ham ned og byter kle med ham. Politiet vert varsla om at Müller er observert, og dei arresterer Jensen som dei trur er Müller. Denne gongen trur ikkje politiet på Jensen, og når dei etterforskar saka finn dei ut at han både hev vore heime og på arbeid etter at dei arresterte Jensen. Dette er sjølv sagt Müller, som på alle måtar prøver å fylla Jensen si rolle. Ein ting veit han derimot ikkje – og det er dette som fører til at balansen vert retta opp. Jensen hev gjennom fleire år underslått pengar frå firmaet han jobbar for. Dette skjønar revisoren, sidan underslaget ikkje held fram. Müller ryk difor inn i fengsel, der han treff Jensen. Dei byter i all stillheit celle og personlegdom igjen.

Mykje det same finn ein i *To på topp* (1965) av Øyvind Vennerød. I denne filmen er det popstjerna Dickie Dons (Rolf Just Nilsen) som vert forveksla med lettmatrosen Nils Nilsen (også Rolf Just Nilsen). Dickie er på veg attende til Noreg etter turné i Tyskland, tett forfølgd av to kreditorar som ikkje skyr noko for å få att pengane han skuldar dei. Han vert svimeslått, og to av mannskapet trur han er matros Nilsen. Han vert difor

liggende i Nilsen sin lugar, medan Nilsen på same tid vert misoppfatta som Dickie. Dickie er ein usympatisk og kravstor primadonna, medan Nilsen er ei enkel sjel som berre ynskjer godt for alle. Dette fører til at Dickie sin manager, August Knappen, og sekretær (og kone), Miss Evelyn, trur at Nilsen sine protestar på alt dei vil ha han til å gjera berre er primadonnanykker. Som i *Kasserer Jensen* vert forvekslinga oppdaga mot slutten av historia, men på ein litt annan måte. Dickie vert jaga over bord av torpedoane, og druknar, medan Nilsen overtek hans rolle som Miss Evelyn sin ektemann. I begge filmane er den forveksla herremannen sitt forhold til kona ei kjelde til komikk. Trass i at Müller i *Kasserer Jensen* hev observert og søkt å kopiera Jensen sin oppførsel, veit han ikkje korleis han oppfører seg mot kona. Difor vert ho positivt overraska over den varme og romantiske mannen som kjem heim ein kveld. Det same gjeld for Miss Evelyn i *To på topp*. Ho trur at Dickie hev vorte eit betre menneske, og trur ho hev fått attende mannen slik han var før han vart kjendis. Komikken ligg i stor grad i at begge kvinnene går til sengs med feil mann – og på den måten er utru utan å vera klar over det sjølv.

Forskjellen mellom Fru Jensen og Miss Evelyn sin utruskap er at Fru Jensen aldri oppdagar kva som hev skjedd. Fru Jensen står fast ved ektemaken, og støttar han sjølv om han kjem i fengsel (Den falske ektemannen vel å merka, men ein kan anta at ho framleis vil stå ved mannen si side når han kjem ut av fengsel). Miss Evelyn oppdagar derimot at mannen i senga hennar ikkje kan vera hennar eigen ektemann, han er nemleg tatovert over heile brystkassa. Når ho skjønar at ho hev vore til sengs med feil mann vel ho likevel Nilsen over ektemannen.

Eit liknande motiv er også utgangspunktet for konflikten i *Fjols til fjells* (Edith Carlmar, 1957). I denne filmen er det hotelldirektøren Poppe (Leif Juster) som forvekslar ein tørr og kjeisam ornitolog med ein vital og sjarmerande skodespelar (begge Frank Robert). Poppe hev ein gjest for mykje og eit rom for lite, og skjønar ikkje kvifor. Han forstår heller ikkje kvifor gjesten hans stadig byter både personlegdom og meiningar, og begynner etterkvart å tru det er han sjølv som er gal. Det vert også gjort eit poeng ut av at Poppe stundom ynskjer å sjekka ut om han kan ha dobbelt opp av ein gjest. Eit døme er når Poppe ser at skodespelar Winther går ned i hotellbaren, for like etterpå å komma ned trappa og gå ut hovuddøra. Poppe går då ned i baren for å sjekka om han kan ha teke feil, men i same augneblink bøyer Winther seg ned under bardisken for å ta opp noko frå golvet. Poppe ser difor ikkje at han er der, og vert livredd. Kaoset vert ikkje

noko lettare å stå ut med for Poppe av at dottera til hotelldirektøren hev dukka opp på hotellet, og forkledd seg som mannleg pikkolo. Han kan difor ikkje gjera greie for kor direktørdottera er når sjefen sjølv ringer. Betre vert det heller ikkje av at han likar den nye pikkoloen meir enn godt er. Det er til slutt pikkoloen som oppdagar korleis det heile heng saman, og når ho samstundes kastar pikkolouniforma skjønar Poppe det også.

Forveksling er også tema for filmane *Hansen og Hansen* (Alfred Maurstad, 1944), *Et spøkelse forelsker seg* (Tancred Ibsen, 1946), til dels i *Millionær for en aften* (Øyvind Vennerød, 1960) og dukkar opp som biplot i *Viva Villaveien* (Tor M. Tørstad, 1989). Det finst derimot ingen døme på nyare filmar enn *Viva Villaveien* som hev forveksling av identitet som ein del av sin komiske strategi. Utan å generalisera på bakgrunn av dette åleine kan det sjå ut til at denne forma for komedie ikkje er populær i augeblinken. Dette kan henga saman med, som me skal sjå på seinare, at farsen hev endra seg i dei seinare åra, og difor ikkje lenger nyttar av dei same komiske strategiane.

4. Folkekomedie

Folkekomedien er antakeleg den undersjangeren av komedie som hev vore hyppigast representert i norsk samanheng. Undersjangeren hev vore representert i alle tiår sidan han dukka opp på tjuetalet, men hev kanskje stått litt svakare i dei seinare åra enn han gjorde tidlegare. Folkekomedie kallast også sosial komedie (Larsen 1998:52). I

motsetnad til slapstickkomedie og forvekslingskomedie som i all hovudsak kan knytast til farsen, synar utvalet som dannar utgangspunktet for dette arbeidet at denne undersjangeren hev gjort seg gjeldande både innan farse- og lystspeltradisjonen. Det er difor ikkje enkelt å gje ein kort oppsummering av kva folkekomedie er, sidan omgrepet femnar om både ulike former for komikk og ulike måtar å presentera komikken på.

”Folkekomedie er skildringer av folk i lavere sosiale lag, hvor moroa ligger i harselas med lokale seder og skikker, og selvsagt med en porsjon løssluppen kjønnsmoro”, skriv Leif Ove Larsen (2006:40). Ofte er det ein motsetnad mellom helten i historia og det samfunnet han er ein del av, noko som utgjer konflikten og skapar komikken.

Karaktertrekk, sosiale normer og miljøet handlinga går føre seg i er difor viktige element i folkekomedien, nettopp fordi det er i brytingspunktet mellom desse komikken oppstår.

Komikken i folkekomedien kan også knytast tett til landet filmen stammer frå. I ein artikkel om dansk folkekomedie skriv Michal Eigtved; ”Også i den særlige danske folkekomediegenre spiller danskheden, eller rettere forestillingen om den, en stor rolle” (Eigtved: 231). Dette ser ut til å vera ein viktig faktor også i Noreg, noko me skal komma nærare inn på nedanfor.

Dette er felles for folkekomedie både innan farse- og lystspeltradisjonen. Kva type komiske virkemiddel som vert nytta, og korleis filmene står fram hev derimot vore forskjellig innan dei to tradisjonane. Dette kapitlet skal ta føre seg folkekomedien, både som lystspel og som farse, og sjå nærare på kva som er typisk for denne undersjangeren. Sidan folkekomedien er ein meir kompleks sjanger enn til dømes slapstick og forvekslingskomedie vert det naudsynt å sjå på element som tradisjonelt hev vore sentrale innan undersjangeren. Dette er element som tematikk, type komikk, miljø og karakterar.

Eit typisk døme på ein folkekomedie innan lystspeltradisjonen er *Hurra for Andersens!* (Knut Andersen, 1966). Denne handlar om familien Andersen, som bur i ein nedlagt

landhandel ein stad utanfor Oslo. Rett utanfor hageporten deira hev det kome eit byggefelt med moderne rekkehus, som står i sterk kontrast til den forfalne landhandelen. Menneska som bur i byggelaget er heller ikkje særleg like familien Andersen, som ikkje hev underlagt seg samfunnets reglar på same måte som dei andre. Mor Hildur (Aud Schønemann) og far Carl Alfred (Arve Opsahl) er til dømes ikkje gifte, men hev fire barn i lag. Dette ser ikkje folket i byggelaget på med blide auge. Lettare vert det ikkje av at familien Andersen ikkje bryr seg noko større om straumen vert stengd av fordi dei ikkje hev betalt rekningar og dei difor må laga mat på eit bål i hagen, eller at hønene deira spring fritt omkring. Den store konflikten oppstår når Carl Alfred vinn 50.000 kroner på tipping, og frir til Hildur. Alle naboane vert inviterte til bryllaup, som skal feirast nøyaktig den dagen som byggelaget fyller fem år. Styret i byggelaget bestemmer seg difor for å sabotera, og inviterer alle innbyggjarane til jubileumsfest same kveld. Mange av kvinnene ynskjer å gå i bryllaupet, men mennene står hardt på at det er byggelaget som skal prioriterast. Dei som står sterkast i opposisjon mot Andersens er styreleiaren i byggelaget, Hermansen (Rolv Wesenlund), og naboen hans, fru Salvesen (Elsa Lystad). Påfallande nok er det fru Hermansen (Randi Kolstad) som syner tydelegast at ho tykkjer det er galt å konkurrera om bryllaupsgjestane, og ytrar tydeleg at ho kjem til å velja Andersens. Når den store dagen endeleg er der ser det ut til å gå fullstendig galt for Andersens, for med unntak av fru Hermansen hev alle naboane hev gått på festen i byggelaget. Dit kjem også Salvesen (Kaare Zachariasen). Vesla Andersen tykkjer det er for gale at ingen av dei andre kjem, og går til forsamlingshuset for å henta resten. Der sjarmerer ho naboane til å følgja etter seg. Hermansen og fru Salvesen står åleine att, og vert ståande og sjå på medan dei andre morar seg. Andersens reiser på bryllaupsreise, og kjem att like blakke som dei var før tippegevinsten kom inn i livet deira. Dei hev derimot vorte inkluderte i fellesskapet på linje med dei andre, medan Hermansen og fru Salvesen må oppretta eit nytt i lag.

Ein typisk folkekomedie innan farsetradisjonen er *Freske fraspark* (Bjørn Breigutu, 1963). Vinteren 1936 blussar striden mellom nabobygdene Alvdal og Tynset opp att, etter at Per Sætermyrmoen vinn femtikilometerrennet i Holmenkollen. Bygdene er kjende for å konkurrera om nær sagt alt, frå kor lengje toget stoppar på stasjonen til kven som kan synga den djupaste basstonen. Krigen vert dermed eit faktum når begge bygdene krev eigedomsretten til Per Sætermyrmoen. Han kjem frå husmannsplassen

Fåset, eit lite småbruk som ligg akkurat på grensa mellom dei to bygdene. Trass i både oppmåling, argumentasjon og eit godt, gamaldags masseslagsmål vert dei ikkje samde, og begynner kvar på sin kant å førebu mottaking av Per. I Alvdal er det bonden Embret (Henki Kolstad) som går i bresjen, og skaffar både mannskor, korps, kjøttkakemiddag og presang til ære for Per. Karane i bygda gløymer både gardsdrifta og familien, no er det om å gjera å setja Alvdal på kartet medan jernet er varmt! Konene er derimot ikkje like imponerte over at karane går slik opp i dette, og bestemmer seg for å gå til streik. Når karane sitt i forsamlingshuset og ventar på at konene skal komma for å laga velkomstmiddagen ventar dei forgjeves. Fyrst når Embret legg seg paddeflat kjem konene dei til unnsetning. Det vert duka til festmiddag, og heile bygda stiller seg opp for å møte Per på stasjonen. I det skiløparen går av toget spelar orkesteret opp, og det vert fyrt av eit heidundrande fyrverkeri. Når salutten er over hev Per forsvunne. Han vil ikkje ha slikt oppstyr kring seg, mumlar han, før han forsvinn i skogen på ski. Heile krigen mellom dei to nabobygdene vert med dette totalt meiningslaus, og bygdene vert sett attende dit dei var før Per Sætermymoens vann femtikilometeren i Holmenkollen. Denne avsluttinga gjev *Freske Fraspark* eit visst tragikomisk preg, karane får ikkje oppfylt sitt prosjekt. Konene kan derimot prisa seg lukkelege for at galskapen endeleg er over og at alt kan gå attende til det normale og vande.

Det er både likskapar og skilnadar mellom dei to døma over. Den kanskje mest synlege skilnaden mellom dei to filmene ligg i presentasjonen av det komiske, nettopp i det som er skilnaden mellom lystspelet og farsen. For å syna denne skilnaden kan ein ta utgangspunkt i to liknande scener frå dei to filmene. Begge scenene handlar om konfrontasjon, og markerer det punktet der konflikten kjem skikkeleg i gang. I *Hurra for Andersens!* skjer dette når Hermansen og fru Salvesen hev samla inn pengar til ein primus dei skal gje til Andersens. Motivasjonen for å gje denne gåva er at dei ynskjer å gjera Andersens flaue, sidan dei lagar mat på eit bål i hagen. Dei hev gjeve beskjed om at dei skal komma, og Andersens hev dekkja kaffibord i hagen for å ta i mot gjestene. Dei kjem, og sidan dei hev uærlege hensikter vert dei ille til mote over Andersens sin gjestfridom. Når dei ynskjer å gå etter å ha overlevert gåva vert Andersen hissig, og dei set seg ned. Andersens tek i mot gåva, men det er tydeleg at det ikkje er mottakaren av gåva som vert flaue over innhaldet. Scenen er prega av at alle partar undertrykker kjensler, kaffislabberaset vert litt påtatt hyggeleg. Scenen får sin komiske avslutting ved

at ein av Andersen sine sonar kjem rullande i eit bilvrak som ligg på tomta, og primusen vert overkøyrd. Andersen er sarkastisk hyggeleg når han påpeiker kor trist det er at den flotte, dyre primusen gjekk i stykker. Humoren i scenen er mild, ein vert invitert til å flira over dei kjepphøge naboane som får det dei fortentar. Ei litt annan form for konfrontasjon finn ein derimot i scenen frå *Freske fraspark*. Karane frå Alvdal hev reist til Fåset for å sjekka om småbruket Per Sætermyrmoen kjem frå ligg på riktig eller gal side av kommunegrensa, og stikk samstundes innom for å gratulera foreldra til Per. I stova sit også ein gjeng tynsetingar. Ikkje berre hev dei vore fyrst ute, dei er att på til frekke nok til å påstå at Fåset ligg i Tynset. Meir skal det ikkje til før slagsmålet er i gang, så porselen, møblar og folk flyg veggimellom. Slagsmålet går føre seg i klassisk slapstickstil, med høg klipperytme og veltilpassa musikk. Det vert kort sagt det reine kaos. Den trivelege gratulasjonsvisitten endar ikkje berre med slag og spark, meir utradisjonelle metodar som biting og snøballkasting set det endelege punktum for bruduljen. Komikken er altså langt meir eksplisitt i denne scenen enn i konfrontasjonen i *Hurra for Andersens*. Medan den milde komikken i *Hurra for Andersens* kjem fram gjennom dårleg stemning og forsiktig latterleggjing vert komikken i *Freske fraspark* servert rett i fanget på tilskodaren gjennom å vera fysisk aggressiv og utvitydig.

4.1 Komikk og tematikk i folkekomedien

Som nemnd i introduksjonen til dette kapittelet er komikken i folkekomedien ofte knytt til lokale seder og nasjonal sjølvforståing. Barbara Gentikow nyttar Olsenbanden (Knut Bohwim, 1969-1999) som døme på dette. Olsenbanden var i utgangspunktet eit dansk konsept, som vart importert og fornorska;

Mens den danske originalversjonen er en blanding av politisk satire og "action" med slapstick-effekter, legges det betydelig mer vekt på fysisk komikk i den norske "oversettelsen. [...] Filmene fikk så å si en annen nasjonal drakt, en drakt som ifølge importørens oppfatning var bedre egnet til å oppnå høye seertall i mottakerlandet, (Gentikow 2006:65).

Dette ser ut til å ha vore eit mål generelt, å appellera til tilskodarane gjennom "nasjonal" humor og tematikk. Dette heng ofte tett saman, og påverkar også kva slags karakterar og miljø som vert fokusert på. Me skal sjå nærare på alle desse aspekta, i fyrste omgang komikk og tematikk med Olsenbanden som døme.

Olsenbandenserien består av 14 filmar, som hev kome ut i løpet av ein periode på tretti år. Oppbygginga av filmane er relativt lik frå film til film. Egon Olsen (Arve Opsahl) slepp

ut frå Botsfengselet, og hev lagt ein plan medan han satt inne. Utanfor fengselet ventar Kjell (Carsten Byhring) og Benny (Sverre Holm), gjerne med norske flagg og Kjell sin son Basse. Dei serverar Egon den fyrste pilsen som fri mann, og han spør: " Er det noen som har lyst til å bli... Millionærer?". Som regel hev både Kjell og Benny (og særleg Kjell si kone Valborg) særst lyst til det. Egon ramsar då opp kva dei treng for å nå dette målet. Som regel møter dei på ei rekke utfordringar som stikk kjeppar i hjulet for dei, men kuppet vert oftast gjennomført. Det er planen for kva som skal skje etterpå som ofte er litt mangelfull. Difor endar dei som regel opp utan ransutbytte, og Egon vert teken av politiet. Denne gjentakande forma legg til rette for mykje av komikken i filmane. Ein treng aldri å lura på om kuppet Olsenbanden skal gjennomføra kjem til å gå gale, når ein ser ein Olsenbandenfilm er det for å sjå *korleis* det kjem til å gå gale. Filmene hev altså ein fast strukturell ramme, der innhaldet for kvar enkelt film vert veva inn. Sidan same modell vert nytta i kvar film skapar dette ei forventning hjå publikum om kva som kjem til å skje. Desse forventingane kan ein aktivt nytta for å skapa komikk, til dømes ved å innfri forventingane tidlegare eller seinare enn det publikum antar vil skje. Egon, Kjell og Benny hev sine faste funksjonar i historia. Egon er drivkrafta, det er han som legg planane, tek den største risikoen og som er hjernen bak det meste. Det er også han som alltid vert teken, medan dei andre går fri. Kjell er den nervøse, han går alltid nokre steg bak dei andre, er nervøs for kva kona kjem til å seia og er den som slepar på jordmorkofferten der dei hev alt utstyret dei treng. Benny er den optimistiske, som alltid hev klokke tru på Egon. Han hev og ansvar for at dei hev bilar og naudsynt utstyr for å gjennomføra eit kupp, og herskar også over dingsen som kan opna alt frå dørar og parkometer til pilsflasker. Alle tre hev eit komisk potensiale forankra i karaktertrekka, og det er ofte gjennom kontrastane mellom dei at dette kjem til uttrykk. Dei ulike karakterane hev standardreplikkar som vert nytta i nesten alle filmene, replikkar som representerer karakteren deira på ein eller annan. Desse replikkane vert og hugsa av publikum og er særst ofte sitert. Egon vert ofte assosiert med replikkar som "Jeg har en plan", eller med "Amatører! Idioter! Pappskaller og hengerumper!", noko avhengig av kva tidspunkt i historia replikken leverast på. "Helmaks, Egon!" er derimot Benny sin standardreplikk når Egon hev lagt fram ein plan. Kjell sin skeptiske natur kjem til uttrykk gjennom replikkar som "Jeg vi'kke være med på noe som er fali'!", eller "Hva med a' Valborg?". Kjell sitt konstante krysspress mellom Valborg (Aud Schønemann) og kompanjongane er ofte kjelde til komikk. Valborg vil nemleg ikkje at Kjell skal vera med

på noko som kan vera farleg, men samstundes er ho glad i pengar. Dette kjem fram gjennom replikkar som "Hvor mye er det snakk om a? Bare sånn at jeg veit å mye jeg har å rutte med?" og "Det speller ingen rolle, bare det er dyrt!". Avvik frå dette faste oppsettet, til dømes om ein karakter nyttar seg av ein av dei andre karakterane sine faste karaktertrekk eller replikkar, skapar forvirring og morosame situasjonar.

Olsenbanden er spesiell i norsk samanheng, sidan det finst heile 14 filmar i serien. Likevel finn ein mange av dei same trekka i andre folkekomediar, både komiske element, tydelege typar og morosame replikkar er kjenneteikn for undersjangeren.

Folkekomedien hev også ofte vorte kritisert for å vera grunn og lett fordøyeleg. Undersjangeren var difor heldt for å ha låg kulturell verdi, særleg gjaldt dette mellom kritikarane. "I den kunstbevisste kritikerens munn var "folkekomedie" i 1960-årene et negativt ladet begrep", skriv Dahl og Gripsrud et. al. i *Kinoens mørke – Fjernsynets lys* (1996:362). Eit kjapt blikk på filmmeldingane som er inkludert i filmografiane i *Filmen i Norge - Norske Kinofilmer gjennom 100 år* (Braaten, Holst og Kortner 1995) og *Filmen i Norge – Norske kinofilmer 1995-2011* (Holst 2011) gjev ingen grunn til å tru at det berre gjaldt kritikarane på sekstitalet, tvert om ser det ut til at kritikarane hev vore skeptiske til folkekomedien generelt.

Særleg filmene om Olsenbanden hev vorte kritisert for å ikkje handla om noko som helst (Braaten, Holst og Kortner 1995:279, 286,310). Både handling og meining ligg på same nivå, det er vanskeleg å finna djupare meining i filmserien. Det næraste ein kjem er kanskje ein satirisk tilnærming til politietaten (som aldri gjer noko som helst, men som kjem sigrande ut etter å ha vorte lurt av Olsenbanden eit par gonger) og myndigheitene (der korrupsjon og kameraderi er regelen snarare enn unntaket). Utover dette er det få spor av det ein kan kalla seriøse tema i desse filmene. Somme tider vert likevel tema frå samtida kjelde til komikk. Mellom anna vert løyndommane knytt til oljeboringa i Nordsjøen på syttitalet sjølve utgangspunktet for kuppet i *Olsenbanden og Dynamitt-Harry mot nye høyder* (1979). På same måte vart subsidieringa av norske bønder sin smørproduksjon utgangspunktet i *Olsenbanden + Data-Harry sprenger Verdensbanken* (1979), når Olsenbanden oppdagar at utru tenarar i staten skal eksportera smøret til det smørkriseramma Russland. Denne måten å handsama tematikk på er nokså vanleg i

norske folkekomediar som er farse. Det kan sjå ut til at ein hev plukka ut eit tema som på ein eller annan måte hev angått samfunnet og gjeve det ei komisk framstilling. Temaet vert ikkje alltid problematisert eller sett under debatt, men fungerer ofte som ei ramme for handlinga. Dette gjeld til dømes i ein handfull folkekomediar om småkriminelle frå Oslo aust, som me skal sjå på i neste kapittel. I desse filmene skapar ein komikk av karakterane sin evige runddans inn og ut av fengsel, gjennom nye brotsverk, ny arrestasjon og ny runde i fengsel. Dette vert forsiktig belyst som eit samfunnsproblem i form av forsiktig satire (noko me skal komma nærare inn på seinare), men ikkje diskutert utover dette. Tematikken i folkekomedie som er farse treng altså ikkje å vera veldig djup, det kan sjå ut til at det viktigaste hev vore å ta tak i tema som folk flest på eit eller anna nivå kan kjenna att. Dette kan vera tema som skilnaden mellom by og bygd, som er tema i til dømes *Bustenskjold* (Helge Lunde, 1958) og *Bør Børson Jr.* (Jan Erik Düring, 1974) eller tema som spring ut ifrå vanskar med nasjonale lovar eller reglar som i *Alle tiders kupp* (Øyvind Vennerød, 1964) og *Norske byggeklosser* (Pål Bang-Hansen, 1972).

Utvalet syner at også folkekomediar som er lystspel ofte enkle tematisk. Enkelt formulert kan ein seia at dei handlar om det gode mot det vonde – gjerne ein helt med gode verdiar, som slost mot ein fiende som hev det motsette. Dette skal me komma nærare inn på i avsnittet om helten i folkekomedien.

4.2 Miljø i folkekomedien

I fleire av døma ovanfor kjem det fram at miljøet handlinga utspelar seg i er ein viktig premiss for filmen sin konflikt og komikk. Om ikkje familien Andersen i *Hurra for Andersens* hadde levd side om side med folket i byggelaget hadde heller ingen reagert på deira livsførsel. Alvdølane i *Freske fraspark* hadde heller ikkje hatt nokon grunn til å kjempa for eigedomsretten til Per Sætermyrmoen om ikkje tynsetingane hadde kravd det same. I folkekomedien finn ein også ein tendens til å gjenbruka dei same eller liknande miljø for å skapa komikk. Som nemnd i innleiinga til dette kapitlet er dette ofte det ein kan kalla lågare sosiale lag.

Særs mange folkekomediar, særleg frå seksti- og syttitalet hev ei handling som er lagt til austkanten av Oslo. Austkanten hev tradisjonelt sett vore assosiert med arbeidarklassen

og lågare sosiale lag. I folkekomedien er ofte personar frå austkanten småkriminelle. Filmar som *Alle tiders kupp* (Øyvind Vennerød, 1964), *Nydelige nelliker* (Knut Andersen, 1964), *Sus og dus på byen* (Knut Andersen, Mattis Mathiesen og Knut Bohwim, 1968) og alle filmene om Olsenbanden (Knut Bohwim, 1969-1999) er alle døme på dette. Også landsbygda hev vorte hyppig nytta som miljø for folkekomedien.

Eit døme på eit meir konkret, velbrukt miljø i komediesamanheng er det militære. Komediar med handling frå militærleirar og militærmiljø finn ein sær mange døme på både her i Skandinavia og i USA. I USA er dette nærast å rekna for ein eigen undersjanger, 'military comedy' om filmar som går føre seg i militærmiljø og 'service comedy' om filmar der sivile vert sett inn i militærmiljø. Ein finn døme på amerikansk militærkomedie så tidleg som i 1918, Chaplinfilmen *Shoulder Arms*, og undersjangeren hev levd vidare gjennom filmar som *M*A*S*H* (Robert Altman, 1970) og *Private Benjamin* (Howard Zieff, 1980). Komediar frå militærmiljø tek ofte tak i stereotype oppfatningar av alt som kan knytast til nettopp dette miljøet, både haldingar, systemet og personar. Militærmiljøet hev vorte nytta i norsk komedie sidan *I kongens klær* (Finn Myklegård) hadde premiere i 1933. Under og like etter andre verdskrig finn ein ingen filmar som harselerer med det militære eller militærmiljø. I etterkrigstida vart det produsert ei rekke krigsdrama, filmar som *Kampen om tungvannet* (Titus Vibe-Müller og Jean Dréville, 1948), *Shetlandsgjengen* (Michael Forlong, 1954) og *Ni liv* (Arne Skouen, 1957). Dette var filmar som handla om nordmenn sin innsats under krigen, på godt og vondt. I denne perioden låg ikkje forholda til rette for å harselera med militæret og soldatlivet. Når bølga med krigsdrama begynte å leggja seg kom opninga for å laga komikk ut av dette miljøet. Noko av det same finn ein også i Sverige, som hev produsert militærkomedie sidan 30-talet. Svenskane, som ikkje deltok i andre verdskrig, let likevel vera å produsera komediar om det militære i perioden 1940-1945 (Dahl og Gripsrud et. al 1996:359).

Den kanskje mest populære norske militærkomedien er *Operasjon Løvsprett* (Knut Andersen, 1962), tett følgd av *Operasjon Sjøsprøyt* (Knut Bohwim) som kom to år seinare. *Operasjon Løvsprett* handlar om fem ulike karar som vert kalla inn på repetisjonsøving i hæren. Ingen av dei hev særleg lyst, og gjer alt dei kan for å sleppa unna. Dette går ikkje etter planen, og dei må delta på øvinga. Nøyaktig det same motivet

finn ein i *Lange flate ballær II – i kongens klær* frå 2008 (Harald Zwart). Denne handlar om ein gjeng bilmekanikarar frå EdGarasjen, som vert kalla inn til øving i heimevernet. Grunna forvirring kring kva som er hylle for innkomande og utgåande post hev dei aldri fått sendt inn søknaden om utsetjing som dei sender kvart år. No er det for seint, militærpolitiet er på døra, og dei kan berre følgja med. Dette byr på ei rekke utfordringar.

Både *Operasjon Løvsprett* og *Lange flate ballær II* går direkte i strupen på byråkrati og firkanta militær praksis. Dette skjer allereie på inntakskontoret, der karane i begge filmar gjer sitt beste for å verta sende heim. Korkje simulert sjukdom, argumentasjon eller gråt nyttar for å få sleppa. *Operasjon Løvsprett* sett dette aller mest på spissen. Bilmekanikar Bottolph Johansen (Arve Opsahl) kjem for å be om utsetting. Det får han ikkje, og han ber då om å få skru på bilar i den tida han skal vera på moen. Nei, det kan han ikkje, for ein som er kokk hev allereie fått rolla som bilmekanikar. Men det er ledig plass som hornblåsar, og denne rolla tek han på seg. "Kan du spelle trompet a?", seier ein av karane han deler brakke med. "Nei", svarar Bottolph; "Men jeg fikk med noter!". Følgja av dette er sjølv sagt at kvar morgon og kvart måltid vert annonsert med heilt elendig trompetspel, som eit komisk døme på korleis det kan gå om ein er for prinsippfast.

Eit anna viktig komisk prinsipp i begge desse filmane er degradering og harselas med autoritetar. I *Operasjon Løvsprett* kjem dette særleg til syne tidleg i filmen. Skipsreiar Rieber-Larsen jr. (Odd Borg) står på kontoret sitt når ein av dei tilsette kjem inn, og ber ham om å signera utsetting til repetisjonsøving. Dette nektar skipsreiaren, han meiner den tilsette vil ha godt av å yta litt for konge og fedreland. Innsatsvilja er derimot ikkje like stor når han finn ei tilsvarande innkalling i sin eigen post. Heller ikkje han får utsetjing. Når han kjem til leiren visar det seg at den tilsette han snakka til rette ikkje berre skal vera med på same øving, han skal i tillegg vera skipsreiaren sin befal. Rollene er dermed snudde, og skipsreiaren får kjenna på kroppen korleis det er å ha ein streng sjef. Noko av det same skjer i *Lange flate ballær II*. I filmen *Lange flate ballær* frå 2006 hadde gjengen frå EdGarasjen vore på fotballtur til Berlin. Med seg på den turen hadde dei sjefen sin nevø, den gladkristne Helge. Undervegs på turen fekk karane mildt sagt nok av Helge, og dumpa ham på ein tilfeldig rasteplass langs med autobahn. Vel framme i

militærleiren i *Lange flate ballær II* får dei helsa på sin næraste befal, som viser seg å vera Helge. Han hev definitivt ikkje gløymt kva som skjedde sist dei treftest, og brukar makta han hev over karane til det fulle. Dei same, og liknande stereotype oppfatningar av det militære er også motiv for *Operasjon Sjøsprøyt*. I denne er det sjøforsvaret som får gjennomgå. Tilsvarande komikk vert også nytta i andre filmar, men då gjerne heller knytt til stereotyp oppfatning av befal og liknande enn direkte til miljø.

Nokre ganske få folkekomediar er også lagt til overklassemiljø. Dette gjeld for filmar som *Den grønne heisen* (Odd Geir Sæther, 1981) og *Bryllupsfesten* (Wam og Vennerød, 1989). Felles for denne typen folkekomedie er at dei nærast alltid er farsar, og at nokon av eller alle personane som utgjør overklassemiljøet hev feil eller manglar. Dette er særleg tydeleg i *Bryllupsfesten*. Denne filmen handlar om ein overklassefamilie som skal gifta vekk yngstedottera. Faren i huset er på randen av konkurs, og hev difor arrangert eit tjuveri av dei dyre maleria i kontoret sitt, slik at han både kan få bileta attende og forsikringspremien for dei. Dette skal skje medan familien er samla i hagen og et bryllaupsmiddag. Ingenting går derimot heilt etter planen. Serveringspersonalet er komplett ubrukeleg, gjestane vert for fulle og tjuveriet går i vasken. Undervegs i selskapet kjem det fram at både den eine og den andre i familien hev sine svin på skogen, gamalfrua innrømmer å ha byta ut bileta i kontoret med kopiar for mange år sidan, ei notorisk utru tante endar med å forføra sin nevø, brudgommen hev skjult at han hev vore gift tidlegare og så vidare. Den endelege fiaskoen vert eit faktum når ein av kokkane ved ein feil heller oppvaskmiddel i nattmatsuppa og heile familien får spontan, kollektiv magesjau. I denne filmen vert det gjort eit poeng nettopp ut av at mykje vemmeleg kan skjulast bak ein blankpolert fasade, og kontrasten i dette vert eit komisk poeng.

4.3 Helten i folkekomedien

Som tidlegare nemnd er helten i folkekomedien ofte ein form for outsider.

”Handlingsforløpets mål er å integrere den komiske helt i det sosiale fellesskap og slik harmonisere den konflikten som setter begivenhetene i gang”, skriv Leif Ove Larsen (1998:53). Ofte er dette snakk om to ulike verdisystem som står imot kvarandre, til dømes kontrast mellom ulike miljø, som avsnittet ovanfor skisserer.

Dei filmane som utgjer utvalet for denne oppgåva syner at helten i folkekomedien ofte er god. Han vil gjerne det beste for alle, og vert som regel kontrastert av ein karakter som representerer det motsette. Dette er særleg tydeleg i folkekomediar som er lystspel. Til dømes kan ein nemna bussjåføren Torvald (Leif Juster) i *Bussen* (Arne Skouen, 1961). Sjølv om han vert forsinka med bussruta stoppar han for å hjelpa dei som bur langs vegen. Om smeden hev fått skuldra ut av ledd må Torvald dra den på plass. Treng nokon hjelp til å slakta ei høne kan Torvald halda. Og om mora til Kaja (Synne Skouen) hev vore ute på livet igjen må Torvald hjelpa ho å komma seg av garde til skulen. Dette likar derimot ikkje den stive byråkraten Fjell-Olsen (Lothar Lindtner), som meiner at bussruta burde vera straumlineforma. Han ynskjer difor å erstatta Torvald og det han representerer med ein moderne buss som held seg til rutetabellen i staden for å stilla opp for dei som måtte bu langs ruta. Torvald og systemet (representert ved Fjell-Olsen og heradsstyret) står altså for ulike verdiar, der heradsstyret ynskjer å temma Torvald slik at han kan verta bussjåfør på den måten dei ynskjer. Bygdefolket er derimot på parti med Torvald, fordi dei ser kor viktig innsatsen han yter er for lokalsamfunnet. Liknande fenomen finn ein også i andre folkekomediar som er lystspel. Helten er som regel på parti med dei som ikkje hev mest midlar, sterkast stemme eller på anna måte føresetnadar til å hevda seg mot øvrigheita. Ofte er det også motsett, at lokalsamfunnet slår ring om helten nettopp grunna dei verdiane han representerer, eller at helten sin godheit vert anerkjent på ein tilsvarande måte. Dette skjer til dømes i med karakterar som Maren (Eva Sletto) i *Godvakker-Maren* (Knut Hergel, 1940), Bottolph (Arve Opsahl), Carl Alfred (Arve Opsahl) i *Hurra for Andersens* (Knut Andersen, 1966) og Maestro (Leif Juster) i *Musikanter* (1967). Det er likevel ikkje alltid at helten hev så opplagt positive karaktertrekk som Torvald i *Bussen*. Som regel ligg dei mjuke verdiane i botnen, men helten kan like gjerne vera meistertjuv som pliktoppfyllande bussjåfør. Dette gjeld til dømes i filmar som *Gjest Baardsen* (Tancred Ibsen, 1939) og *Balladen om mestertyven Ole Høiland* (Knut Andersen, 1970). Desse filmane handlar om 1800-talsforbrytarane Gjest Baardsen og Ole Høiland. Begge desse personane hev levd i verkelegheita, og det er knytt mange myter til dei. Mellom anna hev begge to vorte stilt fram som norske Robin Hood-skikkelsar, som tok frå dei rike og gav til dei fattige. Slik vert dei også portrettert i filmane, dei prøver å hindra urettferdigheit som råkar dei svake i samfunnet og gjev pengar til dei som treng dei betre enn futen. I tillegg er dei spennande personlegdomar, begge vert silt fram som meistrar til å røma frå fengsel og til å lura lensmann og

øvrighet. Helten i lystspelet kan altså vera allsidig, sjølv om han som regel er eit godt menneske i botnen.

I farsetradisjonen kan derimot helten i folkekomedien sjå litt annleis ut. Han er som regel god, men ikkje alltid like lun som lystspelhelten. Ofte kan også helten i farsen stå fram som noko enklare enn helten lystspelet. Dette kan mellom anna henga saman med farsen sin ikkje-realistiske natur. Som nemnd i avsnittet om miljø i folkekomedien er det mange folkekomediar som handlar om småkriminelle frå austkanten i Oslo. Dette er i all hovudsak farsar, som oftare handlar om ein gruppe menneske enn ein enkelt helt. I dei filmene der det stikk seg ut ein helt eller ein hovudkarakter er det gjerne i form av leiaren av gruppa. I motsetnad til lystspelhelteane som Ole Høyland og Gjest Baardsen vert ikkje tjuvheltane i farsen framstilt som heroiske. På lik line med desse lystspelhelteane havnar dei særst ofte i fengsel, men dei er derimot ikkje like flinke til å rømme. Dei veit gjerne å gjennomføra store tjuveri, som når karane i *Alle tiders kupp* (Øyvind Vennerød, 1964) tømmer eit av vinmonopolet sine utsal, eller nærast alltid når Olsenbanden er på ferde. Tjuvane i desse farsane kan i stor grad betraktast som frekke, dei går rett på sak for å få det som dei vil, så får dei heller rydda opp om brotsverket dei hev gjennomført skulle få konsekvensar. Dette gjeld også i filmar som *Nydelige nelliker* (Knut Andersen, 1964) og *Sus og dus på byen* (Knut Andersen, Mattis Mathiesen og Knut Bohwim, 1968). Det er ikkje berre småkriminelle som vert stereotype og fordumma i farsen. Om farsehelten (eller andre karakterar) er bonde vert ofte det bondske overdrive og latterleggjort, som i *Gullfjellet* (Rasmus Breistein og Titus Vibe-Müller, 1941), *Bustenskjold* (Helge Lunde, 1958), *Freske Fraspark* (Bjørn Breigutu, 1963) og i *Bør Børson*-filmene (Toralf Sandø, 1938, Jan Erik Düring, 1974 og Stein Roger Bull, 1976).

Felles for lystspel- og farsekarakterane innan folkekomedien er at begge desse komedietradisjonane innan folkekomedien angrip autoritetar. Politi, lærarar, prester og rikfolk vert ofte framstilt satirisk. Dette skal me komma nærare inn på seinare i dette arbeidet.

Folkekomedien hev altså vore ein sentral undersjanger gjennom heile historia til den norske komedien, men det kan sjå ut til at undersjangeren ikkje lenger hev same

posisjon som tidlegare. Som me skal sjå på seinare er det andre undersjangrar som hev fått større plass i dei seinare åra, og folkekomedien hev hamna i bakgrunnen. Sjølv termen 'folkekomedie' er på veg ut. Dei komediane frå seinare år som kan definerast som folkekomedie (som til dømes *Lange flate ballær*, Bjørn Fast Nagell, 2006 og *Lange flate ballær II*, Harald Zwart, 2008) er det ingen av desse som meldast eller marknadsførast som folkekomedie. Ut ifrå det utvalet som ligg til grunn for denne oppgåva ser det ut til at folkekomedien hadde ein gullalder frå midten av sekstitalet og heile syttitalet, både i form av lystspel og farse. Etter 1980 er det fyrst og fremst i form av farse ein finn folkekomedie i Noreg, noko som held fram til om lag 1995. Då endrar også farsen karakter, vert mindre teatralisk og føreseieleg. Lystspelet vert i same periode teke i bruk av andre undersjangrar enn folkekomedie.

5. Romantisk komedie

Den neste undersjangeren me skal sjå nærare på er romantisk komedie. Enkelt fortalt kjenneteiknast den romantiske komedien ved at romantikk og komedie er dei primære komponentane i filmen si handling, og er dei elementa som driv handlinga framover (Henderson 1978:12). Ofte handlar romantisk komedie om etableringa av eit par, såkalla gut-møter-jente-komediar eller forelskingskomediar, men ein finn også romantiske komediar der eit allereie etablert par får knute på tråden. Desse kallast ofte ekteskapskomediar. I Noreg er det særleg to periodar der den romantiske komedien hev gjort seg gjeldande, mellom 1950 og 1965 og frå seint på nittitalet og fram mot i dag. I perioden frå 1965 og til utover på nittitalet var det særst stille frå den romantiske komedien i Noreg. Dette var også tilfelle i USA. I Hollywood hadde den romantiske komedien ein gullalder på tretti- og førtitalet, og denne typen filmar frå denne perioden kallast gjerne screwballkomediar, ein variant av romantisk komedie som fyrst og fremst knytast til farsen (Lavik 2001:42). Undersjangeren trekte seg sidan tilbake, og vart nærast erklært død før den plutselig blussa opp att. Mot slutten av åttitalet var romantikken attende for fullt i USA, med filmar som *When Harry Met Sally* (1988), *Pretty Woman* (1990) og *Sleepless in Seattle* (1993) (Larsen 2006a:40). I dette kapitlet skal me sjå nærare på den romantiske komedien, både som lystspel, farse og tragikomedie. Me skal sjå på forskjellen mellom eldre og nyare romantiske forelskingskomediar og ekteskapskomediar, og korleis desse hev handsama moral, sosiale reglar og forholdet mellom kjønn.

På same måte som folkekomedien kan romantisk komedie knytast både til lystspel- og farsetradisjonen. Nokre romantiske komediar kan også seiast å hella mot tragikomedien. Desse ulike tradisjonane hev gjort seg gjeldande på litt ulike tidspunkt i historia til den romantiske komedien i Noreg. Leif Ove Larsen hev delt perioden mellom 1950 og 1965 i to, der han kallar fyrste del av femtitalet for lystspelperioden og perioden fram mot 1965 farseperioden (1998:53). Denne inndelinga var basert på at desse ulike formene for komedie stod fram som dominante i kvar av desse periodane. Utvalet som denne oppgåva er bygd på syner at då den romantiske komedien kom attende mot slutten av nittitalet var det kanskje fyrst og fremst som lystspel, sjølv om det finst ein og annan farse også frå denne tida.

5.1 Det romantiske lystspelet - før og no

Ein typisk og mykje omtalt ekteskapskomedie frå lystspelperioden er *Vi gifter oss* (Nils R. Müller, 1951). Denne handlar om musikaren Petter Gran (Henki Kolstad) som treff den unge og vakre Kari (Inger Marie Andersen) på sykkeltur på Sørlandet. Det tek ikkje lang tid før dei vert forlova og sidan gifte, men dei slit med å finna ein stad å bu. Dei held på å bygga seg hus på ei tomt i skogen, men sidan dei ikkje hev byggeløyve må dei stansa prosjektet. I mellomtida prøver dei å bu heime hjå Petter sine foreldre, men dette vert vanskeleg både for svigermor og svigerdotter. Dei prøver å bu på Kari sin gamle hybel, men når vertinna finn ut at dei ventar barn må dei flytta igjen. Det går ikkje betre når dei flyttar inn i villaen til ei enkje på vestkanten, husleiga er for høg og snart er dei på flyttefot igjen. Kari skaffar Petter jobb som reverøktar hjå ein gamal bonde mot at dei får bu på loftet hjå han, noko som fungerer fram til bonden får eit huskors av ei hushalderske til gards. Petter flyg mellom jobben, revegarden og bygningsetaten hjå kommunen, og føler ikkje han får det til på korkje den eine eller den andre fronten. Kari slit med hus, heim og baby, og stemninga mellom ektefellane vert dårlegare og dårlegare. Det heile løyser seg dagen før Petter skulle ha levert sitt bidrag til ein slagerkonkurrans. Han og Kari kranglar, og Petter står og kikkar ut av vindaug. Plutseleg oppdagar han at svalene på telefontrådane til forveksling liknar på notar på eit noteark, og han nynnar melodien han ser føre seg. Plutseleg er det som om alt lausnar for ham, og resten av melodien kjem av seg sjølv. Han leverer bidraget til slagerkonkurransen, og ordnar opp med kommunen slik at han og Kari kan flytta inn i sitt eige hus. Dei samlar familie og vener til innflyttingsfest, og same kveld får Petter vita at han hev vunne slagerkonkurransen. Filmen sluttar med at alle syng Petter sin slager, *Hva var vel livet uten deg*, medan dei dansar rundt i det nye huset. Det er altså ytre faktorar som trugar lukka til Petter og Kari, når desse forsvinn er det ingenting som står i vegen for kjærleiken deira.

Komikken i filmen kjem til uttrykk gjennom daglegdagse situasjonar og verbale vittigheitar. Problema med å finna ein passende bustad er kanskje det som skapar flest komiske situasjonar. Mellom anna er knivinga mellom Kari og Petter si mor framstilt på ein komisk måte, det same er korleis Kari og Petter lurar seg til å laga mat hjå Kari si hybelvertinne endå det ikkje er lov, og korleis Petter kjem i fare for å smelta tinnkaffikanna til enkjefrua dei bur hjå. Både måten filmen handsamar tematikken og

korleis komikken kjem til uttrykk er felles for romantiske lystspel frå denne perioden.

Leif Ove Larsen omtalar desse filmene som

[...]små moralske lærestykker om samlivet og kjærleiketens regler, "problemløsningsoperasjonar", der målet er å vise hvordan karakterene kan finne lykken gjennom tilpasning til konvensjonelle normer" (1998:77).

Både forelskingskomediane og ekteskapskomediane tematiserer seksualmoral og samliv, og kan tendera mot å retta ein moralsk peikefinger mot sjåaren. Dette er også tydeleg i filmar som *Vi vil skilles* (Nils R. Müller, 1952), *Det kunne vært deg* (Kåre Bergstrøm og Henki Kolstad, 1952), *Brudebuketten* (Bjørn Breigutu, 1953), *Troll i ord* (Jon Lennart Mjøen, Olav Engebretsen, 1954), *I moralens navn* (Olav Engebretsen, 1954), *Kvinnens plass* (Nils R. Müller, 1956), *På solsiden* (Edith Carlmar, 1956) og *Ektemann alene* (Nils R. Müller, 1956).

Då den romantiske komedien kom attende på slutten av nittitalet var det fyrst og fremst i form av forelskingskomedie. Utifrå spelestil og type komikk vil ein kunne betrakta desse filmene som lystspel, men det kan sjå ut til at moralen er tona ned i desse og at komikken ikkje lenger er like mild som tidlegare. Eit døme på ein forelskingskomedie frå denne perioden er *Kvinnen i mitt liv* (Alexander Eik, 2003). Denne handlar om Jacob (Thomas Gjertsen), ein vimsete fyr i 30-åra. Han hev stort forbruk av damer, og er sjeldan skikkeleg i lag med nokon. Dette endrar seg når han treff Nina (Ane Dahl Torp), etter å ha tabba seg ut i ein barnedåp. Han vert forelska i ho, og dei innleier eit forhold. Dette ser ut til å gå heilt strålande, fram til Nina plutselig ein dag gjer det slutt med Jacob, tilsynelatande utan grunn. Seinare finn han ut at ho er gravid, men han er ikkje far til barnet hennar. I mellomtida hev Jacob sin tidlegare kjæraste, Maria (Pia Tjelta), dukka opp. Ho vil prøva igjen, og tek ikkje nei for eit svar. Utfallet vert difor ikkje heldig når Nina også dukkar opp på døra hans, og spør om han vil prøva igjen. Dette trekk ho sporenstreks attende når ho oppdagar Maria. Det som til slutt løyser saka for Jacob er at han oppsøker Nina når ho hev vising på huset sitt, som ho vil selja. Han får overtydd ho om at ho ikkje kan selja det, og at han vil bu der i lag med ho og minst fem barn. Nina gjev etter, og det endar med at dei giftar seg. Liknande døme som endar med foreining av eit forelska par kan vera *S.O.S* (Thomas Robsahm, 1999), *Mongoland* (Arild Østin Ommundsen, 1961), *Buddy* (Morten Tyldum, 2003), *37 1/2* (Vibeke Idsøe, 2005), *Marias Menn* (Vibeke Ringen, 2006) og *Mirakel* (Thomas Kaiser, 2006).

Som tidlegare nemnd hev det tradisjonelt vore slik at lystspelkarakteren, til forskjell frå farsekarakteren ikkje hev noko opplagt morosamt ved seg. Leif Ove Larsen peikar på korleis karakterane innan den romantiske komedien hev utvikla seg gjennom historia, der det tidlegare var slik at det var andre karakterar i handlinga enn det romantiske paret som representerte eksentriske personlegdomstrekk.

Det eksentriske ved det romantiske paret var ikke knyttet til deres personlighet, men til deres noe uvanlige handlinger og reaksjoner skapt av deres påfunn i farseaktige plot. I den nye romansen har som regel én eller begge i det romantiske paret et eksentrisk trekk... (2006:46).

Dette ser ein om ein til dømes samanliknar Petter frå *Vi gifter oss* og Jacob frå *Kvinnen i mitt liv*. Jacob står fram som barnsleg og umoden, og han klarer ikkje å binda seg til ei dame. På mange måtar kan det verka som om han ikkje hev akseptert at han hev vorte ein vaksen mann. Dette er motsett hjå Petter. Han tek problema han kjem opp i på alvor og prøver stort sett å gjera det beste ut av ting. Jacob kan derimot ofte lukka auga og håpa på at problem går over av seg sjølv. Leif Ove Larsen peikar på nettopp Jacob sin umodenskap som hans eksentriske trekk, men nemnar samstundes at det eksentriske trekket ikkje stikk djupare enn at han vert kurerert for dette når han treff Nina og vert forelska i ho (Larsen 2006a:47). Eksentriske trekk hjå hovudpersonane i nyare romantisk komedie finn ein også i *United* (Magnus Martens, 2003), der hovudpersonen Kåre (Håvard Lilleheie) er manisk oppteken av fotball, og i *Tatt av kvinnen* (Petter Næss, 2007) der den namnlause hovudpersonen står fram som fullstendig handlingslamma når det kjem til å ta ansvar for eget liv.

Ein annan tendens innan forelskingskomediane frå 2000-talet er at hovudkarakterane ikkje alltid vel den tilsynelatande naturlege partnaren. Ofte skuldast dette at den opplagte partnaren hev feil eller manglar som ikkje er sympatiske. Til dømes gjeld dette for Kristoffer (Nikolai Cleve Broch) i *Buddy* (Morten Tyldum, 2003). Han er i lag med Elisabeth (Janne Formoe), som går ifrå han fordi ho tykkjer han hev for få ambisjonar. Kristoffer lagar videodagbok saman med to kameratar, og etter mange tilfeldigeitar endar desse filmane opp som fast innslag i eit populært talkshow på TV2. Dermed vert Kristoffer berømt, og Elisabeth kjem attende. I mellomtida hev Kristoffer derimot vorte interessert i Henriette (Pia Tjelta), som også er i eit anna forhold. Han prøver difor ei stund med Elisabeth, før han innser at det ikkje hev noko føre seg. I den avgjerande scenen i filmen er det dermed Henriette han spring gjennom heile byen for å få tak i.

Heller ikkje ho er feilfri, men ho tenar på å vera medmenneske. Elisabeth tapar derimot, grunna egoisme og overflatiske verdiar. Noko av det same finn ein i filmen *Marias menn* (Vibeke Ringen, 2006). Legen Maria (Ingjerd Egeberg) er skilt trebarnsmor på førti, stadig på jakt etter ny mann. Ho treff draumemannen, Fredrik, ein dansk psykiater. Fredrik hev dei rette interessene, rett utdanning, god til å laga mat, rett alder. Men så treff Maria Jonas. Jonas er 22, morosam og sjarmerande. Maria vert dratt mellom dei to mennene, og dei to verdene dei to representerer. Lettare vert det heller ikkje at heile det sosiale nettverket hennar heiar på ho og Fredrik, som dei meiner er det ideelle par. Likevel endar det med at Maria vel Jonas, trass i at både vener, familie og eksmannen gjev ho motgang for dette.

Ekteskapskomedien hev derimot ikkje kome attende på same måte som forelskingskomedien, korkje i lystspel- eller i farseform. Den einaste filmen frå nyare tid som kan betraktast som ekteskapslystspel er *Mars og Venus* (Eva Dahr) frå 2007. Ein kan også nemna *United* (Magnus Martens, 2003), men denne handlar om eit sambuarpar og ikkje eit ektepar. *Mars og Venus* handlar om Ida (Pia Tjelta) og Mathias (Torbjørn Harr), eit typisk par i trettiåra med hus, barn og travle jobbar. Mathias er lei seg fordi familien aldri gjer noko i lag lenger, og ynskjer difor å kjøpa ein båt for å skapa felles minner. Dette er derimot ikkje Ida særleg interessert i. Når han kjøper båten utan å diskutera det med ho fyrst er krangelen i gang, og ting begynner å eskalera. Begge står på sitt, og det heile endar med at Mathias flyttar ned i båten. Separasjonsprosessen er i gang, Ida må skaffa ny leilegheit for å få endane til å møtast, og livet er hardt for Mathias i seglbåten. Begge slit med å gje barna nok oppfølging, særleg er dette vanskeleg for Ida, som hev ein travel og krevjande jobb som arkitekt. Det heile toppar seg når sonen i familien skal feira gebursdag, og dei skal ha selskap i seglbåten. Ida lovar å komma rett dit etter jobb, men ting går ikkje etter planen. Ho skal presentera ein stor byutviklingsplan dagen etter, og like før ho skal gå frå jobben låsar macen hennar seg. Ho vert difor sittande utover kvelden, og både Mathias, sonen og andre i familien ringer for å etterlysa ho. Når ho endeleg kjem seg til seglbåten er festen over, men ho vel likevel å vera der i lag med barna og eksmannen. Det at ho vel familien framfor jobben får Mathias til å mjukna, og han seglar båten til kai rett i nærleiken av der Ida skal halda framlegget sitt dagen etter. Når begge på denne måten hev synt audmjukheit og vilje til å tilpassa seg løyser alle andre problem seg også, og dei bestemmer seg for å satsa på nytt.

I motsetning til kvinnene i ekteskapskomediane på femti- og sekstitalet, gjer ikkje Ida noko som helst for å forhindra at ekteskapet hennar raknar. Ho vert både lei seg og sint, men samstundes er ho sta og sjølvstendig. Dette skal me gå nærare inn på nedanfor.

5.2 Den romantiske farsen – før og no

Lån meg din kone av Edith Carlmar (1958) er eit døme på ein forelskingskomedie frå det Leif Ove Larsen kallar farseperioden. Den pedantiske kontoristen Bjørn Lund (Atle Merton) er tilsett i firmaet Rustad & Co., som hev gjort seg store på å selja babyutstyr. No skal jobben som salssjef lysast ut internt på kontoret, og Lund vil gjerne ha denne jobben. Problemet er at han er ugift, og han veit at direktør Rustad (Tore Foss) meiner at sentrale skikkelsar i denne typen firma bør vera gift og ha barn. Lund er difor redd for at Holmsen (Rolf Just Nilsen) skal få jobben, sidan han nettopp hev både kone og barn. Ein augneblink han ikkje tenkjer seg om nemner han difor at han hev gifta seg, utan å tenkja på at direktøren sin årlege middag for tilsette med følge er veka etterpå. Han vert difor tvungen til å skaffa seg ei kone på kort varsel, og får låna med seg kona til ein ven. Problemet er at direktør Rustad vert særst begeistra for "fru Lund" (Randi Kolstad), og inviterer ekteparet Lund med seg både på varemesse i Sandefjord og til weekend på landstaden hans. Lund sin ven, advokat Reimert (Erik Lassen), er derimot ikkje like imponert over at venen skal ha med seg kona hans på overnatting ulike stader, særleg ikkje etter at han oppdagar direktøren sin openberre interesse for kona hans. Ikkje vert det betre av at Lund hev funne tonen med Rustad si dotter, Wenche. Situasjonen skjerpast på landstaden til Rustad. Direktøren, hans elskovssjuka sekretær, Wenche og ein annan tilsett er samla for å slappa av i sommarvarmen når Lunds kjem. I hælane på dei følgjer advokat Reinert, som ikkje tør å sleppa kona si ifrå seg. Dette fører til høglydt kringling på soverommet, og narrespelet vert avslørt av sekretæren. Advokat Reinert og kona reiser til byen, tett følgd av direktør Rustad som berre hev fått med seg delar av oppklaringa. Han trur difor at fru Rustad er ledig på marknaden, og vil sporenstreks fri til ho. For å avverja katastrofen følger også sekretæren hakk i hæl. Ho kjem derimot ikkje tidsnok, og finn ein forslått Rustad som straks frir til ho i staden. I mellomtida hev Lund fått overttydd Wenche om at han likevel ikkje er ein gift mann, og difor er ledig om ho vil ha ham. Filmen endar altså med foreining av tre par, herr og fru Reinert finn attende til kvarandre, Lund og Wenche dannar eit nytt par, og Rustad går til slutt med på å gifta seg med elskarinna gjennom mange år. Kaoset som løysast ut av Lund si vetle løgn på

kontoret til sjefen er utløysaren for komikken i filmen, kombinert med det upassande i at han må agera mann og kone med bestevenens ektefelle. Moralen er dessutan svært tona ned i denne filmen i forhold til i lystspela nemnd ovanfor. Særleg gjeld dette seksualmoralen, noko som særleg kjem fram gjennom direktøren. Direktør Rustad hev openlyst eit seksuelt forhold til sekretæren, men nektar å gifta seg med ho. Samstundes kikkar han openlyst både på fru Reinert si bringe og fru Holmsen sine lår, og kjem med nokså direkte tilnærmingar.

Dette gjeld ikkje berre for *Lån meg din kone*, størsteparten av dei romantiske farsane frå denne tida syner ein langt meir eksplisitt seksualitet enn lystspela frå same periode. Til dømes er det heftig flørting med vaktmeisteren og sexy, svart undertøy som reddar ekteskapet til Randi (Inger Marie Andersen) i *Støv på hjernen* (Øyvind Vennerød, 1959) når ektemannen kastar auga sine på vampen i blokka. Noko liknande finn ein også i *Fjols til fjells* (Edith Carlmar, 1957), *Millionær for en aften* (Øyvind Vennerød, 1960), *Sønner av Norge* (Øyvind Vennerød, 1961), *Sønner av Norge kjøper bil* (Øyvind Vennerød, 1962) og *Pappa tar gull* (Arne Skouen, 1964).

Eit døme på ein farseliknande, noko absurd, komedie frå 2000-talet er *Kalde føtter* (Alexander Eik, 2006). Denne kan kanskje heller definerast som ein sexkomedie enn ein forelskings- eller ekteskapskomedie. Filmene handlar om kjekkasen Kalle (Lasse Valdal), som kjem heim frå USA med den geniale oppfinninga Lick-a-baum i bagasjen. Dette er ein slags wunderbaum til å slikka på, og han begynner straks å marknadsføra den i moderlandet. Samstundes oppdagar han at Trine (Sarah Steensby) som han hev vore forelska i tidlegare planlegg å gifta seg med Christer (Andreas Blix Henriksen), noko Kalle sjølvsagt må setja ein stoppar for. Han prøver stadig å forføra ho, men ho avviser han konsekvent. I staden bestemmer Kalle seg for å øydelegga mellom Christer og Trine gjennom å dytta ei anna kvinne i mellom dei. Han betalar skodespelaren Veronica (Hanna Kavli Lund) for å prøva å forføra Christer, og å ta bilete undervegs i prosessen. Planen hans ser ut til å fungera, Trine og Christer vert uvener fordi Trine finn ut Christer ikkje hev vore ærleg. Trine og Kalle begynner å gå ut saman, og bryllaupet er utsett på ubestemt tid. Vendepunktet kjem når Trine oppdagar kor lik Kalle eigentleg er på hennar eigen far, som ho for lengst hev vorte lei av å vera mor for. Ho finn difor attende til Christer, og det ser ut til at bryllaupet skal gå som normalt. Kalle hev derimot framleis

dei kompromitterande bileta Veronica hev teke av Christer, og når gjestene begynner å komma inn i kyrkja avslørrar Veronica at desse er kopierte opp og ligg under benkeradene. Ho ber alle som hev kome om å ta ein titt på bileta, men bileta som ligg under setene visar seg å vera heilt uskuldige. Det heile endar lukkeleg med bryllaup mellom Trine og Christer, og Kalle hev i mellomtida funne tonen med Veronica. Det er mange farseelement i denne komedien, særleg kjem desse fram gjennom eit fargerikt persongalleri og dei mange (også moralsk) tvilsamme situasjonane. Mellom anna kan ein nemna reaksjonen til Christer sin prestefar når han kjem inn medan Trine og han elskar med kvarandre. I staden for å trekka seg forsiktig tilbake kjem han inn i rommet, set seg ned og begynner å gje dei unge seksualundervising. Ein liknande situasjon oppstår når Veronica set fast ein spraydeodorant ein stad ein ikkje burde putte den slags, og må ha hjelp av doktoronkelen får å få den ut. Deodoranten lek gass, noko han ikkje tenkjer over i det han tenner ein lighter for å få betre lys. Dette endar sjølvsagt i ein komisk og overdimensjonert eksplosjon. Komikken i filmen er altså aggressiv, både seksuelt og fysisk.

5.3 Ein tragikomisk dimensjon

Som nemnd i innleiinga er det også nokre av dei romantiske komediane frå Noreg som kan betraktast som tragikomediar. Dette nemner også Leif Ove Larsen i si avhandling frå 1998. Felles for desse er at dei i utgangspunktet er romantiske lystspel, som ikkje endar på eintydig, lukkeleg vis. Dette gjeld filmene *Elskere* (Nils R. Müller, 1963) og *Skjær i sjøen* (Knut Andersen, 1965). *Elskere* handlar om Ludvina (Ingerid Vardund), ei varm og sensuell kvinne som hungrar etter kjærleik. Ho vert omtalt som ludder av innbyggjarane i byen ho bur i, og den einaste venen hennar er den foreldreause og halte Grethe (Wenche Myhre). Ludvina hev tre elskarar, og folk begynner å sladra om kven som kan vera faren til barnet ho ventar. Ho sjølv hev derimot bestemt seg for at barnet berre er hennar eige, og gler seg til å verta mor. Lukka varer diverre ikkje for lengje, kort tid etter at barnet hennar vert fødd vert Ludvina alvorleg sjuk og døy. Ludvina sitt mål i livet er å finna kjærleik. Dette finn ho også til slutt, ikkje frå ein mann, men gjennom det vesle barnet sitt. Når ho endeleg kjem til dette målet døy ho. Ved at Ludvina døy vert altså prosjektet hennar stilt tilbake.

Ein litt annan form for ulukkeleg slutt finn ein i *Skjær i sjøen*. Denne handlar om den fråskilte forfattaren Johannes Mørk (Henki Kolstad) som er på Sørlandet om seinsommaren og prøver å arbeida av seg ei skrivesperre. Dit kjem også dottera hans med to venninner, og Mørk vert fort interessert i ungjenta Lone (Solfrid Heier). Stikk i strid med kva han forventar kan det sjå ut som om interessa er gjensidig. Han tør likevel ikkje gjera noko forsøk på å komma nærare ho. Den siste kvelden er Mørk, jentene og kjærastane deira samla kring eit stort bål i hagen. Når ungdomane skal gå til hotellet for å dansa, ventar Lone til dei er ute av syne før ho går bort til Mørk. Dei kyssar kvarandre, og ho lovar å komma inn på rommet hans om natta. Det gjer ho likevel aldri, og dagen etter er ho og dei andre jentene borte. Mørk sit åleine igjen, og skriv ei novelle om ein vaksen mann som vert forelska i ei ung jente. For Mørk er det ein romanse med Lone som er målet, men han tør ikkje å initiera det sjølv, fordi han veit at det kan vera moralsk diskutabelt, med tanke på aldersforskjellen dei to i mellom. Når Lone likevel gjer framstøyt mot ham seier han ikkje nei, men han let det heile vera opp til ho. Når ho ikkje dukkar opp, for så å reisa dagen etter hev Mørk i utgangspunktet mislukkast med sitt prosjekt. Han nyttar dette til noko positivt, han hev lært noko og skrivesperra han hev slite med løyser seg opp. Leif Ove Larsen peikar også på filmene *Den siste Fleksnes* (Bo Hermansson, 1974) og *Skraphandlere* (Bo Hermansson, 1976) som komediar med romantisk motiv der den mannlege hovudkarakteren mislukkast med sitt prosjekt (Larsen 1998:54).

Det finst også moderne romantiske komediar som kan betraktast som tragikomedie. Ein kan til dømes nemna *Monstertorsdag* (2004) av Arild Østin Ommundsen. Filmen handlar om Even (Vegar Hoel) som elsker Karen (Silje Salomonsen). Even sitt problem er at Karen er gravid og skal gifta seg med hans beste ven Tord (Christian Skolmen), og Even skal vera forlovar. Like etter bryllaupet skal Tord på forretningsreise til Singapore. Tord vil ikkje at Karen skal vera åleine heima, og ber Even sjå etter ho. Trass i at han veit om Even sine kjensler for Karen trur han ikkje han utgjer nokon trussel mot ekteskapet hans. Even veit at Karen tykkjer han er uengasjert og lite sporty, så for å imponera ho bestemmer han seg for å læra å surfa. Trass i vinterkulde og tøffe omgjevningar på Jæren lukkast han med dette. Tord vert lengje borte, og Even prøver å komma tettare på Karen. Kvelden før Tord utan forvarsel kjem heim kjem Even og Karen litt for tett. Same dag som Tord kjem heim får ho dessutan vear og må koma seg på sjukehuset. Medan Tord og

Karen er på sjukehuset bestemmar Even seg for å surfa, trass i at det er utsikt for storm. Kva som egentleg skjer med Even vert aldri klara opp, men han kjem aldri attende frå den surfeturen. Det komiske i denne filmen er egentleg det håplause i Even sitt prosjekt. Allereie i bryllaupstalen han held for Tord og Karen kjem den svarte komikken til syne når han presterer å fortelja alle gjestane at det var han som skulle ha hatt Karen. Det vert ikkje mindre absurd av at ektemannen hennar inviterer sin største konkurrent til å bu i lag med ho medan han er på den andre sida av kloden. Utover dette dømet hev ikkje romantisk komedie innan tragikomedietradisjonen vore så vanleg dei seinare åra.

5.4 Seksualmoral, kjønn og sosiale reglar

Døma over syner at den romantiske komedien i stor grad tematiserer kjønnsroller og forholdet mellom mann og kvinne. Trass i at seksualitet hev vore implisitt i den romantiske komedien gjennom heile historia, kan det sjå ut til at komedien hev vorte meir laussluppen på dette området med tida enn det han var tidlegare. Dette kan henga saman med samfunnet elles. Steve Neale og Frank Krutnik hev peika på korleis romantisk komedie tidlegare aldri let karakterane ha utanomekteskapeleg seksuell omgang (1999[1990]:162). Brian Henderson kommenterer dette fenomenet i romantisk komedie på denne måten:

”The sexual question always circulates in romantic comedy, it is its utterance that is forbidden [...] In comedies of old love, the unspoken question is ”Why did we stop fucking?” In comedies of new love it is ”Why don’t we fuck now?”.”
(Henderson 1978:21).

Leif Ove Larsen omtalar korleis dette ikkje lenger er tilfelle i nyare romantisk komedie, med døme frå *Kvinnen i mitt liv* (2003), der hovudkarakterane går til sengs med kvarandre etter berre nokre få møter (2006:47). Dette skjer undervegs i handlinga, ikkje etter giftemålet mot slutten av forteljinga. Dette skil nyare norsk komedie frå eldre: ”Selv i de mer seksuelt aggressive kjønnskomediene på 1950- og 1960-tallet, hvor parforholdet typisk er orientert mot forførelsen og fysisk seksualitet, går paret ikke til sengs i handlingsforløpet”, skriv Larsen (ibid:47). Det er altså mykje meir som er ”lov” i forhold til seksualitet og samliv i nyare norsk komedie enn i eldre. Kjærastar kan overnatta hjå kvarandre (som i *Buddy*), reisa på ferie i lag (som i *Tatt av kvinnen*) og til og med bu i lag utan å vera gifte (som i *United*). Dette kan mellom anna henga saman med utviklinga i samfunnet, gjennom mellom anna kvinnefrigjerings og seksuell

frigjering på 60- og 70-talet, som førde til at andre sosiale reglar for til dømes pardanning og samlivsformar vart gjeldande.

Som følgje av nettopp denne utviklinga hev forholdet mellom kjønna også endra seg gjennom tida, og av den grunn hev også korleis ein lagar komedie ut av dette følgt etter. Eit døme på ein film som sett fokus på kjønnsrollar på ein kreativ måte i si samtid er ekteskapslystspelet *Kvinnens plass* (Nils R. Müller) frå 1956. Denne kan lesast som ein moderne utgåve av eventyret *Mannen som skulle stelle hjemme* frå Asbjørnsen og Moe. Journalistane Tore Haugen (han) og Tore Ness (ho) treff kvarandre i avisredaksjonen, og finn snart tonen. Dei giftar seg, og ho vert gravid, samstundes som hennar karriere skyt i vêret. Når barnet vert fødd skaffar dei seg barnepike, men ho sluttar når ho finn ut at frua ikkje skal gå i huset med ho. Sidan ho både tenar betre og er dyktigare journalist enn mannen bestemmer dei seg for at han skal vera husfar medan ho går i arbeid. Dette fungerer utmerka den fyrste tida, men etterkvart bevegar dei seg meir og meir ut i ytterkantane. Han kan etterkvart ikkje snakka om anna enn spedbarnsstell og korleis ein lagar brun saus, medan ho hev lengre og lengre dagar på kontoret. Han vert sjalu når ho går ut med kollegaer og kjem heim seint om kvelden, og ho begynner å tykkje at han er traust og einspora. Filmen endar med at ho hev mareritt om at mannen hennar skrumpar inn og vert så liten som ei dokke, og ho kastar seg i armane på ham for å syna ham at ho er den vetle kona hans og han er den store mannen. Dynamikken i parforholdet deira vert dermed sett attende til start, den alternative stilen dei la opp til fungerte ikkje og dei må tenkja om igjen.

Ei heilt anna tilnærming til kjønnsroller finn ein i Anja Breien sin *Hustruer* frå 1975. Denne filmen kan ikkje definerast som romantisk komedie, men er blant dei komediane frå perioden 1965-2000 som i størst grad fokuserer på kjønn og kjønnsroller. Betraktningane desse filmene bidrar med i forhold til denne tematikken er difor interessant, trass i at dei ikkje høyrar heime i same undersjanger. Filmen handlar om dei tre venninnene Heidrun, Mie og Kaja som treff kvarandre på ein klassefest etter å ha vore skilt frå kvarandre i mange år. No er dei om lag tretti år, og snakkar om korleis livet hev vorte i forhold til draumar og ynskjer frå ungdommen. Når festen dei er på sluttar finn dei ut at dei ikkje kan gje seg så fort, og dei endar på ein tre dagar lang rangel. Heile tida snakkar, småkjeklar og trur dei seg til kvarandre om livet. *Hustruer* vart seinare følgt

opp av filmene *Hustruer – ti år etter* (Breien, 1985) og *Hustruer III* (Breien, 1996). Alle filmene hev same tematikk, men temaet vert handsama på ulike måter i dei tre filmene.

Tonen i *Hustruer* er lett, men det er til dels store utfordringar dei tre kvinnene legg fram for kvarandre. Mellom anna spør Kaja og Heidrun om korleis mannen til Mie er, og ho svarar utan å tenkja seg om "utro". Heidrun svarar "Åja, jeg trodde han var fra Arendal, jeg". Mie legg fram korleis ho kjenner seg einsam i ekteskapet, og at det er som ho går i eitt med tapetet. Dei andre jentene spør kva type tapet ho hev, og på same måte som tidlegare svarar ho "blomstrete". Med same type ironiske distanse diskuterer dei kroppskompleks, morsrolla, det å vera økonomisk avhengig av ein mann og liknande.

Ein tredje framstilling av kjønnsrollar finn ein i *Mars og Venus*. Som tidlegare nemnd handlar denne filmen om eit par som går ifrå kvarandre grunna ein krangel. Ida i denne filmen tek eigentleg ikkje stilling til seg sjølv som kvinne i ekteskapet, ho forventar at hennar og Mathias sine meiningar skal vera likestilte. Når Mathias då tek eit val som påverkar heile familien, utan å ta omsyn til Ida si innstilling er krangelen i full gang. Haldninga i filmen er tett forankra til dette, i eit par sine gjensidige forventningar til kvarandre. Når balansen dei i mellom vert rokka ved bryt også forholdet saman.

Den realistiske forma i *Hustruer* legg til rette for utforsking av kjønnsroller og kva som er passande. Dette kjem fram allereie i premissen for filmen, tre damer som skulle vore heime med barna eller på arbeid vel heller å gå på fylla. Dette syner også ein tydeleg skilnad mellom hustruene og Tore i *Kvinnens plass*. Medan hustruene i svært liten grad bryr seg om konsekvensane av sin rangel, slit Tore med dårleg samvit for å vera seint ute og drikkja alkohol. Ida slit også med samvit når ho må jobba overtid, men dette er meir ovanfor ungane enn ovanfor Mathias.

Ein del av komikken i *Hustruer*-trilogien spring ut ifrå at dei hev ein kvinneleg ståstad i forhold til det som skjer. I *Hustruer* går mellom anna damene rundt på gata og sjekkar opp tilfeldige mannfolk, gjennom å gje dei komplimentar, smisk og å invitera dei med på bar. Ein del (og særleg av det kvinnelege publikummet) vil kunne kjenna dette att som ein kjend metode menn nyttar for å sjekka damer på byen. Når damene gjer det vert derimot mennene dei sjekkar opp tydeleg skeptiske og skremde. På same vis lagar

Hustruer – Ti år etter komikk ut av mannleg og kvinneleg seksualitet. Damene sitt og et frukost hjå Kaja, og Mie og Heidrun latar som om dei er eit elskande par. "Mannen" i denne akta, altså Mie, latar som ho skal stimulera Heidrun sin klitoris. Dette gjer ho med ein mengde innskot av ironiske kommentarar og stor innleving. Ho gjer eit poeng ut av å ikkje høyra etter når Heidrun forsiktig antydar at det kanskje vert litt for masse. Det komiske vert altså at "mannen" ikkje tek høgde for kva kvinna seier, men "veit best" sjølv. Filmane tek og eit oppgjer både med tradisjonelle kjønnsrollemønster og med norm og moral. Dette kjem fram gjennom damene sine forhold til elskarar, korleis dei taklar samliv og samlivsbrot på ulike stadium i livet og kva tankar dei hev for framtida. Fokuset ligg ikkje berre på kva alle andre måtte tenkja om dei og deira val, men og kva dei tenkjer sjølv, både som representant for kvinnekjønnet og som individ. Dei tre hev til dømes veldig ulik tilnærming til ekteskap, samliv og utruskap. Kaja er tradisjonell og ynskjer å leva med mannen livet ut, men endar opp som skild og med ny dominerande kjæraste. Mie går frå å vera gift og utru, til lukkeleg einsleg, til sær s lukkeleg gift. Heidrun er enno meir fri i forhold til normale samlivsformar, og kontrasteras difor ofte med Kaja. I den fyrste filmen er ho gift, men hev ein pause frå mannen. Kaja lurar på om dei skal separerast, men Heidrun ser ingen grunn til det. Ho meiner at ein kan vera gift utan å vera kjærastar heile tida, og utan å følgja tradisjonelt mønster. I den siste filmen lev Heidrun i lag med to menn, der alle eigentleg er kjæraste med alle. Dette er litt over grensa for kva Kaja kan forstå, og ho spør difor om dei er biseksuelle. Heidrun meiner at det er gamaldags å måtte setta ein merkelapp på slikt, og at det viktigaste er at alle trivst i lag. Måten desse scenene vert lagt fram på ligg i eit grenseland mellom komedie og drama, det er kort mellom tårer og latter. Dette får dei einskilde stemningane til å stå sterkare fram, slik at kjenslene kjem markant til uttrykk.

Hustruer er ein noko spesiell trilogi, i og med at den er produsert over 20 år. Dei stikk seg og ut i den norske komedien si historie gjennom å vera dei einaste komediane med tydeleg feministisk utgangspunkt. I alle filmane er det kvinnerolla som vert tematisert og sett under lupa, sjølv om den fyrste filmen er tydeleg meir kvinnesaksretta enn dei to neste. Mellom anna er det i *Hustruer* stort fokus på økonomisk uavhenge, det å vera bunden til hus og heim og liknande, og den kan somme tider mistenkast for å ville rettleia sjåaren. Dette kjem meir i bakgrunnen i dei to andre filmane, sjølv om alle filmane heilt klart tek eit kvinneleg standpunkt.

Den mest påfallande forskjellen mellom *Hustruer*, *Kvinnens plass* og *Mars og Venus* er nok korleis filmene sluttar. Medan Tore innrettar seg på nytt etter sin mann, er det ingenting som tyder på at hustruene gjer dette. I *Kvinnens plass* vert heile prosjektet med alternative kjønnsroller feid til side som eit feilslått forsøk, nærast ein vits. Hustruene går derimot vidare i livet på den måten dei ynskjer sjølv, utan å ta omsyn til kva mennene deira måtte tenkja. Ida går tilbake til Mathias, men dette er fyrst etter at han hev strekt ut ei hand og synt at han bryr seg om kva som er viktig for ho. Slik sett står Mathias og Ida fram som likestilte partar i ekteskapet, og når dei begge anerkjenner dette kan dei gje forholdet ein ny start. Sett på denne måten kan det sjå ut til at framstillinga av kjønn i norsk komedie hev endra seg i takt med samfunnet. Kvinna i femti- og sekstitalskomedien er stort sett heimeverande husmor. Når ho likevel ikkje er dette, slik som Tore i *Kvinnens plass* er det ein trussel for ekteskapet og familien. Ho må difor tilbake til hus og heim for å retta opp balansen. Dette er ikkje Ida sin motivasjon for å gå attende til Mathias. Ho innser også at familien er viktigare enn jobben, men desse faktorane treng ikkje å stå i vegen for kvarandre. Ikkje så lengje ho og Mathias kan samarbeida og driva Familien A/S i lag. Det er likevel ikkje slik at det ikkje er nokon skilnad på mann og kvinne i nyare norsk komedie. Det at Ida prioriterer jobben over familien, og til dømes klagar over måten Mathias hev stelt heimen deira på skyv på kjønnsrollene deira slik at ho kan stå fram som meir maskulin enn han. Når ho kjem for seint til bursdagsselskapet til sonen feilar ho som kvinne, i og med at ho prioriterer vekk barnet sitt medan han hev lagt ned mykje innsats i å gjera dagen fin for sonen. Når ho likevel dukkar opp og annonserer at ho heller vil prioritera familie enn jobb vert balansen mellom ho og Mathias oppretta igjen. På denne måten formulerer filmen til ein viss grad konservative haldningar til kjønnsroller, til tross for at paret kjem ut av situasjonen som likestilte.

Som gjennomgangen over syner er det nokre forskjellar mellom romantisk komedie frå 1950- og 1960-talet og etter år 2000. Det mest påfallande er kanskje det aspektet som vart drøfta sist – endringa i framstilling av kjønn og seksualitet. Moralen er tona ned i dei nyare filmene, men også dei er prega av idyllisering av romantisk kjærleik. Sistnemnde peiker også Erlend Lavik på, i si hovudfagsoppgåve om romantisk komedie i Hollywood: "Den romantiske komedien fyller et behov det stadig blir vanskeligere å tro

på i hverdagen – troen på mulighetene for forsoning mellom mann og kvinne”
(2001:149). Kanskje er det slik, at me hev eit behov for å sjå kjærleiken sigra på film – i eit samfunn prega av seksualisering og høge skilsmissestatistikkar. Om den romantiske komedien er kome attende for å bli er derimot eit spørsmål det er for tidleg å svara på.

6. Komikarkomedien

Comedian comedy er eit omgrep som vart introdusert av Steve Seidman i boka *Comedian Comedy: A tradition in Hollywood Film* (1981). Omgrepet kan omsetjast til komikarkomedie på norsk. I dette kapittelet skal me sjå nærare på kva komikarkomedie er, korleis komikarkomedien hev arta seg i Noreg, kven som hev representert sjangeren i norsk samanheng, og korleis sjangeren står i forhold til lystspel- farse- og tragikomedien.

Seidmann sitt utgangspunkt er at det finst ein distinkt tradisjon i Hollywood for å laga komediefilm der hovudkarakteren spelast av ein allereie etablert komikar (Neale og Krutnik 1999[1990]:103-104). Ofte hev desse komikarane bakgrunn frå anten scene eller fjernsyn, slik at deira personlege spelestil og særtrekk allereie er kjende for publikum når dei opptrer i film. Dette skapar ein ekstra dimensjon i filmen, og gjev komikaren armslag til å spela på fleire strengar på ein gong. Mellom anna vert det mogleg for komikaren å bryta reglane i det narrative universet, gjennom til dømes å referera til andre filmar, røynda, eller sin eigen eksistens som fiksjonskarakter (ibid:104-105). Komikaren sin status som nettopp komikar er også avgjerande for utforminga av fiksjonsuniverset. I komikarkomedien vert dette skreddarsydd for å passa den aktuelle komikaren, sjølv om ikkje oppførselen til karakteren alltid passar inn i dette miljøet (King 2002:33-34). Rollene komikaren spelar kan vera ulike frå film til film. Essensen er eigentleg at komikaren sin rollefigur vil reagera på tilnærma lik måte når han støyter på utfordringar, og at dette reaksjonsmønsteret vil vera mogleg å forutsjå og kjenna att for publikum (Ibid:38). I følgje Steve Neale og Frank Krutnik går historien til komikarkomedien langt tilbake i Hollywood. Dei nemner mellom anna Stan Laurel, Charlie Chaplin, Marx-brørne og Danny Kaye som komikarar innan tradisjonen (1999[1990]:104). Også i nyare tid finn ein komikarar innan tradisjonen, Geoff King nemnar til dømes Robin Williams, Roger Cobb og Jim Carrey (2002:32).

Utvalet denne oppgåva baserer seg på syner at komikarkomedie aldri hev vore på langt nær så populær i Noreg som det han hev vore i USA. Det finst likevel nokre døme på norsk komikarkomedie, først og fremst representert ved Rolv Wesenlund. Wesenlund er antakeleg den i Noreg som hev hatt den mest konsekvente spelestilen gjennom heile karrieren, og difor også den som ligg nærast det Seidman omtalar i si bok. Som

skodespelar og komikar hev Wesenlund ein nokså særeigen stil. Karakterane hans er ofte menn med dårleg sjølvinnsett, låge sosiale ferdigheiter og ein spesiell evne til å irritera andre menneske. Dei smiler og ler sjeldan, eller syner glede på anna vis. Derimot er dei ofte hissige og oppfarande, og får nærast alltid eit samanbrot der dei begynner å gråta, medan dei bablar og furtar som ein trassig fireåring. Samanbrotet inntreff ofte i den augneblinken karakteren oppdagar at hans eige sjølvbilete stemmer dårleg overeins med røynda, og vert ofte løyst ut av såra stoltheit.

Desse karaktertrekka hev Wesenlund med seg i filmene der han sjølv spelar hovudrolla. I filmar der han spelar mindre roller, som til dømes i *Hurra for Andersens* (1965) kan ein absolutt kjenna att nokre av karaktertrekka, men dei er mest synlege i filmar der han hev større plass. Wesenlund sin første hovudrolle i langfilm var *Mannen som ikke kunne le* (1968). På dette tidspunktet var han allereie kjend for publikum, både frå revyscenen og frå fjernsynet (Dahl, Gripsrud et al. 1996:361). *Mannen som ikke kunne le* hev ein noko spesiell narrativ struktur. Filmen handlar om Leif Sonell (Wesenlund), som er råka av alvorleg lattervegring. Prosjektet hans er å verta kvitt dette problemet, og dette utgjer den raude tråden. Filmen består av meir eller mindre samanhengande sketsjar, der ein ser Sonell sitt problem og forsøk på problemløysing i praksis. Mykje av komikken i filmen spring ut av dette, som til dømes kva lydar som kjem i staden for latter når Sonell vert eksponert for noko morosamt. Etter sigande er store delar av dialog og handling improvisasjon, noko som får filmen til å stå fram som nokså absurd. Særleg gjeld dette dei scenane der Wesenlund opptrer saman med Harald Heide Steen Jr., som spelar Sonell sin psykiater. I den avgjerande scenen er Sonell på ein konferanse som psykiateren hev arrangert, Norsk latteruke, der målet er å hylla latter og humor. Paradokset i denne scenen er at tilskipinga er lagt opp på ein så tørr og keisam måte at alle tilhøyrarane held på å sovna undervegs. Generelt leikar filmen med grensene mellom humor og alvor, draum og vaken tilstand og sant og usant. I følgje *Kinoens mørke – Fjernsynets lys* (Dahl, Gripsrud et al. 1996:361) hadde filmteamet hevda at filmen skulle vera den fyrste norske filmen utan djupare meining, men at kritikarane las han som ein kritikk mot det norske gravalvoret.

Karaktertrekka til Leif Sonell i *Mannen som ikke kunne le* er altså mykje dei same som Wesenlund nytta seg av i seinare filmar, sjølv om dei fleste av desse er mindre

eksperimentelle i forma. Unntaket er kanskje *Norske byggeklosser* frå 1972, der Wesenlund spelar dei fleste rollene sjølv. I denne filmen spelar Wesenlund naturleg nok med eit breiare register, men også her finst det ein Sonell-type. Særs mange vil òg kopla Sonell sine karaktertrekk til den kanskje mest kjende Wesenlundkarakteren, nemleg Marve Fleksnes. Fleksnes er mest kjend frå fjernsynet, men vitja også kinoen i 1974 med *Den siste Fleksnes*. Alle desse filmene er basert på manus som hev vore tilpassa Wesenlund i utgangspunktet. På syttitalet kom også filmene *Bør Børson Jr.* (1974) og *Bør Børson II* (1976), som er baserte på tekster av Johan Falkberget. Også i desse filmene er Wesenlundkarakteren lett å identifisera, sjølv om han her hev omarbeidd ein allereie eksisterande rolle for å passa til seg sjølv. Wesenlund heldt fram med å spela denne rolla utover åttitalet, før han meir eller mindre runda av med *Ute av drift* i 1992. Det er verdt å merka seg at nær sagt alle desse titlane kan betraktast som farse. *Den siste Fleksnes* får i tillegg ein tragikomisk dimensjon, sidan hovudkarakteren Fleksnes ikkje oppnår målet han hadde i historia, å finna seg ein kjæraste. Dei aller fleste av desse filmene vil også kunne betraktast som folkekomediar.

Ein annan norsk komikar som hev vore kjend for å gjenbruka dei same verkemidlane i utforminga av roller frå film til film er Leif Juster. På same måte som Wesenlund nyttar sin runde mage aktivt i karakterbygginga tek Juster fult utbytte av sine særs lange, tynne og spisse armar og bein. Juster sine karakterar er derimot ikkje like eintydige som Wesenlund sine. Karakterane hans er ofte rastlause, betrevitande og litt hissig, men dette er ikkje like konsekvent hjå han som hjå Wesenlund. Den største forskjellen mellom Wesenlund og Juster er nok likevel at det finst eit brot i Juster sin karriere som filmskodespelar, der han gjekk i ein ganske annan retning. Dei fyrste filmene Juster spelte i var farsar, og då han debuterte på film var han allereie kjent frå revyscenen. Hans fyrste hovudrolle på film var som detektiv Stein Rask i *Den forsvundne pølsemaker* (1942). I ein av dei fyrste scenene får detektivparet Rask og Gløgg i oppdrag å finna mannen til fru pølsemakar H. Brand. Dei gjev seg i kast med oppdraget, og opplev mykje i jakta på pølsemakaren, men kjem ikkje nærare nokon oppklaring på mysteriet. Tvert om fylgjer dei stadig vekk feil spor, og spør feil menneske om det dei lurar på. Rask vert forsøkt likvidert ei rekke gonger, og prøver også sjølv å kvitta seg med rivalen Barratt mellom anna ved å kila ham under armane. I alle potensielt farlege situasjonar vert brodden fjerna med eit komisk element. Mellom anna kan ein igjen nemna

slapstickscenen der Rask nesten vert fanga på taket av eit hotell, noko som fort kunne vorte slutten for ham. I staden følgjer ein klassisk forfølgingsscene opp og ned av stigar og gjennom byen. I avsluttinga av filmen er alle samla til ei oppklaring, der detektivane skal samla trådane og oppklara mysteriet. Møtet finn stad, men det er tilfeldigheter som gjev svara detektivane ikkje hev funne. Mellom anna dukkar pølsebakaren opp for eiga maskin, han hev berre vore på fylla nokre dagar. Ergo var sjølve mysteriet absolutt ikkje nettopp det i det heile teke. Den Justerkarakteren som vert presentert i *Den forsvundne pølsebaker* er nok den mange nordmenn hugsar i dag. Mange hev og sett ham som rabiatt hotellportier i *Fjols til Fjells* (1957), der han spelar same typen. Motsetnaden er derimot stor om ein ser på karakteren Torvald i lystspelet *Bussen* (1961). Torvald er ein dynamisk karakter. Han er fyrst og fremst lun og omsorgsfull, og er heile bygdas trygge klippe. Han hev ulike luner, og står fram som reflekterande. Dette skil ham frå dei tidlegare Justerkarakterane, som er prega av å vera flate. Samstundes hev Juster framleis både lange og spisse lemmer, som ofte utnyttast for komikken si skuld. Likevel er det ikkje mykje att av den karakteren han nytta seg av i farsane. Det same gjeld for dei karakterane Juster spelte i seinare lystspel, som til dømes når han spelar Maestro i *Musikanter* (Arne Skouen, 1967) og Albert i *Skraphandlere* (Bo Hermansson, 1975). Kanskje kan ein seia at Juster sine farsar bær preg av å vera komikarkomediar, om ein isolerer desse frå lystspela han hev medverka i. Leif Ove Larsen peikar på dette skiljet mellom Juster sine farsar og lystspel. I ein artikkel som handlar om nettopp dette legg Larsen fram korleis nettopp dette brotet i Juster si karriere gjev Juster suksess både som lågkulturell komikar og som meire høgverdig karakterskodespelar (Larsen 2006b:11-15).

I denne samanhengen er det også naturleg å nemna Harald Heide-Steen Jr., som ofte tenderer mot å spela same type i mange av filmene han medverkar i. Hans rollefigurar er ofte alkoholiserde, høglydde, og med overdrivne kjensler i anten den eine eller den andre retninga. Dette gjeld til dømes rollen han spelar som Dynamitt-Harry i *Olsenbandenfilmene* (Knut Andersen, 1969-1999), russisk ubåtsjef i *Deilig er fjorden!* (Jan Erik Düring, 1985) og Sverre Pedersen i *Bryllupsfesten* (Sven Wam og Petter Vennerød, 1989). Forskjellen mellom ham, Juster og Wesenlund er at Heide-Steen aldri spelar ein sjølvstendig hovudkarakter i ein film. Heide-Steen sin karaktertype hev derimot vore særst velbrukt i kortare format, mellom anna for fjernsyn og revyscene.

Tilsvarande kan ein også seia om til dømes Arve Opsahl og Aud Schønemann. Desse spelar ofte rollar som liknar kvarandre, men heller ikkje hjå dei er mønsteret like tydeleg som hjå Wesenlund.

Nyare døme på komikarkomedie finn ein ikkje i Noreg. Det ein derimot kan sjå er at tendensen til å rekruttera komikarar som filmskodespelarar held fram. Tidlegare var det, som nemnd ovanfor, revyscenen ein rekrutterte komedieskodespelarar frå, i dag er det gjerne fjernsyn og standup. Yngvar Kjus og Birgit Hertzberg Kaare peikar på fordelene med dette i boka *Humor i mediene*;

”Foruten å tilby et bredere spekter av artister kan det godt tenkes at komikere fra standup og tv er bedre egnet til å beherske en mer nedtonet *filmisk* og mindre overspillende *teatral* spillestil. Dessuten er de nye komikernes kjendisfaktor egnet til å trekke folk til det store lerretet” (2006:32).

I 2003 hadde to slike filmar premiere, *Kvinnen i mitt liv* (Alexander Eik) med Thomas Giertsen i hovudrolla og *United* (Magnus Martens) med Håvard Lilleheie i hovudrolla. Også andre komikarar hev hatt filmrollar i åra etter 2000; Harald Eia i *Detektor* (Pål Jackman, 2000), Helén Vikstvedt i *37 ½* (Vibeke Idsøe, 2005), Atle Antonsen i filmar som *Pitbull-Terje* (Arild Fröhlich, 2005) og *Kong Curling* (Ole Endresen, 2011) og Otto Jespersen i *Trolljegeren* (André Øvredal, 2010). Ingen av desse skodespelarane/komikarane hev derimot medverka i så mange filmar at ein kan omtala filmene deira som komikarkomediar, til det hev spelestilen deira vorte nytta i for liten grad. Dette kan tyda på at komikarkomedien og den lett identifiserbare karakteren for tida ikkje er populær, og at ein difor ikkje vel å produsera denne forma for komedie.

7. Satire

Satire er ein form for komikk som hev brodd, ein slags humoristisk form for spott. Satire hev eit tydeleg mål, gjerne kritikk av politikk eller samfunn (King 2002:93). Det finst mange gradar av satire, frå lystig og leikande til bitande kritisk. Satire kan difor brukast både til underhalding og humoristiske sleivspark til sylkvass systemkritikk (Ibid: 93-94). Ein kan finna satire i ulik grad innanfor dei fleste undersjangrar av komedie, og både innan lystspel, farse og tragikomedien. I litteraturen kan satire sporast attende til grekarane og romarane (ibid:94). På 1700-talet vart satire nytta av fleire av dei store engelske forfattarane. Eit vanleg døme er *Gullivers reiser* (1726) av Jonathan Swift, som ofte lesast som ein satirisk framstilling av den menneskelege natur. Satire hev seinare vorte adoptert av filmindustrien, men satire i film er i følgje Geoff King ofte nærare knytt opp mot lokale samfunnsforhold enn det som var vanleg i litteraturen tidlegare (2002:94-95). Dette tyder mellom anna at satire frå til dømes Hollywood og Noreg vil sjå ganske forskjellig ut, forholde i ulike samfunn styrar kva det vil vera interessant og aktuelt å laga satire av. I dette kapittelet skal me sjå nærare på korleis satire hev vorte nytta i norsk komedie.

Satire eit velkjend humoristisk element i norsk samanheng, men som så mykje anna, i ulik grad. Skarp og direkte satire hev vore frykta av politiske regime over heile verda, og kunne føra til harde straffar i mellom anna Sovjetunionen. Fleire filmskaparar lagde difor meir subtil politisk satire (King 2002:96). Dette finn ein også nokre forsiktige døme på frå andre verdskrig i Noreg. Under okkupasjonen finn ein til dømes komediar spøkar med dei kvardagsproblema folk flest hadde under krigen, men dei går aldri så langt at dei kunne risikera å verta sensurerte eller straffa. Eit døme er mangelen på brennevin. I *En herre med bart* (Alfred Maurstad, 1942) er advokaten Ola Grong (Per Aabel) på ein rekreasjonsstad etter eit opprivande brot med kona Cecilie (Wenche Foss). Når ho i tillegg dukkar opp på hotellet går det fullstendig i stå for Ola, og han vil ha sprit. Difor ringar han hushalderska si, og ber ho senda opp to flasker han hev liggande heime. Flaskene kjem då også med toget etter ei tid. Eit anna døme finn ein i *Den forsvundne Pølsemaker* (Toralf Sandø, 1941), der det er mangelen på tobakk som vert tematisert. Detektiv Rask (Leif Juster) byr ei kvinne på ein sigarett, noko ho takkar ja til. Han trekk fram eit flott sigarettetui som berre inneheld ein ørliten sneip. Den får ho, og tenar lukkeleg. Det var slett ikkje uvanleg at folk sparde på sneipar og rulla dei om til

sigarettar (ofte også samanblanda med heimeavla tobakk). Rasjoneringa av mat vert og forsiktig kommentert. Pølsemakaren heiter H. Brand, noko som sjølvsagt uttalast håbrann, som i fisken. Håbrann var vanleg erstatningsmat under krigen, noko som skapar ein komisk situasjon når Gløgg treff på ei tenestejente som skal laga håbrann til middag. Dette er døme på ganske mild satire. Filmane kritiserer ikkje korkje okkupasjonsmakta eller krigen direkte, men synar forsiktig, humoristisk misnøye med konsekvensane av okkupasjonen.

Men satire i norsk film starta ikkje fyrst under andre verdskrig. Allereie på 20-talet finn ein satiriske framstillingar av autoriteter i komedien. I *Til Sæters* (Harry Ivarson, 1924) finn ein til dømes ein satirisk framstilling av læraryrket, gjennom skulemeisteren Hans Olsen (Sverre Næss). Skulemeisteren vil gjerne gifta seg med Ragnhild, dottera på ein av storgardane i bygda. Ho er derimot ikkje interessert i det same, og avviser ham stadig. Bygdefolket generelt liker ikkje skulemeisteren, og han vert heller ikkje framstilt som særleg sympatisk. Han lyger, stel, smiskar og lurar folk for å komma seg opp og fram. For å understreka karakteren som latterleg er han i tillegg utstyrt med briller, og ein latterleg paraply uansett vêr. I ein artikkel om framstilling av læraryrket i norsk film hev Leif Ove Larsen summert opp utgangen av skulemeisteren sitt prosjekt på denne måten: "Han ydmykes gjennom spottende latter og sosial ekskludering, er fortsatt uten eiendom og sosial anseelse og trolovet med den dumme og stygge tjenestejenten Desideria" (2004:11). Larsen meiner at skulemeisteren ved dette får som fortent, utifrå den skamlause oppførselen hans. I tillegg til dømet over finn ein lærarsatire også i filmar som *Operasjon Sjøsprøyt* (Knut Bohwim, 1964), Stompafilmane og *Noe helt annet*, (Morten Kolstad, 1985).

Lærarane er heller ikkje dei einaste autoritetane som hev vorte framstilt satirisk, også andre representantar for øvrigheita hev fått gjennomgå i norsk komedie. Lensmenn og politi hev vore særlege offer for dette. Dette finn ein mellom anna i *Gjest Baardsen* (Tancred Ibsen, 1939), *Alle tiders kupp* (Øyvind Vennerød, 1964), *Nydelige nelliker*, (Knut Andersen, 1964), *Balladen om mestertyven Ole Høiland*, (Knut Andersen, 1970), i alle Olsenbandenfilmane (Knut Bohwim, 1969-1999) og i *Kill Buljo* (Tommy Wirkola, 2007). Ein finn satire som går ut over militære befal, som i *I kongens klær* (Finn Myklegård, 1933), *Operasjon Løvsprett* (Knut Andersen, 1962), *Operasjon Sjøsprøyt*

(Knut Bohwim, 1964) og i *Lange flate ballær II* (Harald Zwart, 2008). Rikfolk vert framstilt satirisk i *Bør Børson Jr.*, (Toralf Sandø og Knut Hergel, 1938 og Jan Erik Düring, 1974), i *Tørres Snørtevold*, (Tancred Ibsen, 1940), i *Den grønne heisen*, (Odd Geir Sæther, 1981) og i *Bryllupsfesten*, (Sven Wam og Petter Vennerød, 1989). Bønder får gjennomgå i mellom anna *Gullfjellet*, (Rasmus Breistein, 1941), *Bustenskjold*, (Helge Lunde, 1958) og *Freske fraspark*, (Bjørn Breigutu, 1963), og prestar i til dømes *Showbiz (Hvordan bli kjendis på 1-2-3)*, Ray Fenton (1989) og *Da jeg traff Jesus... Med sprettert* (Stein Leikanger, 2000). I tillegg til desse døma finn ein satiriske framstillingar av byråkratar, politikarar og andre som høyrar til i det øvre sosiale sjiktet. Det er derimot litt forskjellig kva tid dei ulike gruppene hev vorte framstilt satirisk. Mellom anna syner utvalet at satire av prestar hev vorte meir vanleg frå åttitalet og fram mot i dag, medan lærarsatire hev vorte mindre vanleg i dei seinare åra. Dette kan henga saman med korleis desse gruppene oppfattast av samfunnet. Leif Ove Larsen seier dette om at den komiske lærarstereotypien hev vorte mindre iaugefallande i dei seinare åra. "Å le av lærere er ikke så morsomt for publikum i et samfunn hvor flertallet tar høyere utdanning, og hvor den sosiale og kulturelle avstand mellom lærere og folket er mindre enn tidligere" (Larsen 2004:19).

Ein litt skarpere og meir systematisk form for satire finn ein i *Trost i taklampe* (Erik Borge, 1955), som er basert på Alf Prøysen si bok med same tittel (1950). Her er det samfunnet og menneskane sin dobbeltmoral som vert offer for satirisk framstilling. Filmen handlar om Gunvor Smikkstugun, ei husmannsjente som hev flytta til byen for å arbeida. Ho trivst godt på tobakksfabrikken der ho jobbar, og medan ho er heime på ferie om sommaren prøver ho å overtyda dei andre ungdomane om at framtida finst i byen. Dette vert ikkje sett på med blide auge av alle, og særleg ikkje av dikteren Lundjordet. Han er på vitjing i bygda for fyrste gong på tretti år, og ein av fanesakene hans er å verna om heimbygda. Ungdomane må vera tru mot bygda, og læra seg å sjå det store i det vetle. Ikkje berre vert han rasande på Gunvor og måten ho promoterer byen på, han vert også sint når bygdefolket ikkje oppfører seg slik han meiner bygdefolk skal. Han vert til dømes fornærma når han vert bode eit glas å drikka av når han vitjar ei kone, han vil drikka av vassausa, må vita! Lundjordet framstillast altså som hyklerisk, ungdomen skal bu i bygda og leva slik bygdefolk bør leva, medan han sjølv kan nøya seg med å nyta det enkle liv på bygda ein sjeldan gong. Han går heller ikkje av vegen for å

henga ut Gunvor som hev eit anna syn på saka når han skal halda tale i forsamlingshuset. Det endar med at Gunvor vert banka opp av ein gutegjeng, og ho vendar åleine attende til byen. Lundjordet og Gunvor representerer altså to typar utflyttarar, og det er primært gjennom desse satiren kjem til syne. Lundjordet flytta frå bygda for å komma seg opp og fram, han hev trass alt vorte diktar. I ettertida rosemålar han bygdelivet og idylliserer armod og tronge kår. Gunvor er derimot fullstendig usentimental i forhold til eigen bakgrunn, og hev ikkje flytta på seg av andre grunnar enn at ho ville arbeida på fabrikk. Sidan ho ikkje er bokleg lærd på same måte som Lundjordet vert ho sett på som ein svikar som flyktar til byen, ikkje ein som ynskjer å komma seg opp og fram. Filmen går altså til direkte åtak på jantelov og dobbeltmoral.

Eit døme på ein nyare norsk komedie som reindyrkar politisk satire er *Folk flest bor i Kina* (Thomas Robsahm, Martin Asphaug m.fl., 2002). Filmen er sterkt inspirert av åtte politiske parti, og er episodisk inndelt. Handlinga går føre seg på og i nærleiken av bensinstasjonen til Lasse, som fungerer som ein laus raud tråd. Menneska og historiene som er innom bensinstasjonen hev i utgangspunktet ikkje noko med kvarandre å gjera. Historia strekk seg over det siste døgnet før ein valdag, og mange av karakterane treffast igjen dagen etter når dei skal stemma. Karakterane og haldningane deira representerer i stor grad dei politiske partia dei ulike episodane handlar om. Eit døme kan vera episoden *De beste går først*, som skal representera Arbeiderpartiet. Ein gjeng med pensjonerte karar reiser på jakt i skogen. Dette er ein årleg tradisjon, og det er tydeleg at dei hev kjend kvarandre i mange år. Dei syng gamle arbeidssongar når dei går gjennom terrenget, og ein kan anta at dei hev same politiske ståstad. På veg over ei myr oppdagar dei ei ung dame som står fast i eit myrhol, og alle karane straumar til for å hjelpa ho. Ho takkar dei, og forsvinn i skogen. "Jeg sitter fast, jeg" seier ein av karane. "Jeg og" kjem det frå alle dei andre. Dei vert einige om at før eller sidan kjem det nok nokon som kan hjelpa dei. Tida går, men ingen kjem, og snart begynner dei å søkka nedover i myra. Medan dei ventar på hjelp syng dei, og snakkar overflatisk med kvarandre. Situasjonen vert verre og verre, men ingen av dei tek initiativ til å løysa problemet. Til slutt forsvinn dei i myra, ein etter ein. Sjøåren er opplyst om at episoden representerer Arbeiderpartiet, og kan lesa scenen som ein spissformulering av til dømes handlingskrafta til partiet og korleis enkeltmennesket forsvinn i bakgrunnen for partiet sine generelle haldningar. På same måte vert Framstegspartiet framstilt i episoden *Redd*

Barna. Partiet vert representert av to ungar som hev basar for å samla inn pengar til Redd Barna, men som heller brukar pengane på snop til seg sjølv. Lasse på bensinstasjonen hev fått med seg kva som hev skjedd, og spør om dei trur at folk flest ville likt å verta lurde på den måten. "Folk flest bor i Kina", svarar jenta. Gjennom dette og liknande argument, i tillegg til den eksplisitte egoismen ungane synar, vert Framstegspartiet framstilt som eit parti som frontar nettopp egoisme og svarar på logisk argumentasjon med barnslege flosklar. Dei andre politiske partia vert kledd av på same måte og harselert med. Satiren i *Folk flest bor i Kina* rårar difor alle dei politiske partia, sjølv om kanskje nokre får hardare medfart enn dei andre.

Som døma over syner hev satire vorte nytta i svært mange samanhengar innan norsk komedie. Særleg påfallande er det korleis ulike autoritetar hev vorte offer for satirisk framstilling. Satire er framleis ein mykje brukt måte å skapa komikk på, og står stabilt og godt innan den norske komedien.

8. Parodi

På same måte som satire er parodi eit komisk verkemiddel som hev vore i bruk på scenen og i litteraturen i fleire hundre år. Dette vart teke i bruk av filmbransjen allereie kring år 1900, og hev såleis vore i bruk heilt sidan filmmediet oppstod. Ein parodi er ein komisk etterlikning eller eit vrengebilete av ein original, gjerne ein annan form for populærkultur. Dette skiljar parodien frå satiren, som oftast råkar mål frå røynda. Steve Neale og Frank Krutnik peikar på at parodi tek i bruk og overdriver estetiske og sjangerrelaterte konvensjonar med ein komisk framstilling som mål (1999[1990]:18). Dette skiljar ein parodi frå til dømes ein sjangerblanding, som ikkje hev som mål å få tilskodaren til å le. For at ein skal forstå parodi krev dette altså kjennskap til dei konvensjonane som er utgangspunktet for komikken. I film finst det ei rekke ulike mål for parodisk handsaming. Ein kan laga parodi på einskilde filmar, på ein sjanger, på ein karakter, på eit miljø eller liknande. På lik line med satire kan difor parodi inngå som komisk element i mange ulike undersjangerar av komedie, men er kanskje fyrst og fremst knytt til farsentradisjonen. Også i norsk samanheng er parodi eit komisk verkemiddel som hev vore til stades gjennom heile historia, men måten parodien hev arta seg på kan sjå ut til å ha endra seg ein heil del. Dette kapittelet skal handla om korleis parodi inngår i den norske komediehistoria.

I tidleg norsk parodi er særleg parodi på sjanger særst velbrukt. Når ein parodierer sjanger er det sjangerkonvensjonane som vert tekne i bruk for å skapa komikk. Til dømes finn ein filmar som *Den forsvundne pølse-maker* (Toralf Sandø, 1941), som kan lesast som ein parodisk framstilling av kriminaldramaet (Iversen 2011:114). På same måte kan filmserien om Olsenbanden (1969-1999) lesast som en parodisk framstilling av gangsterfilmsjangeren. I *Den forsvundne pølse-maker* er det to detektivar som er hovudkarakterane, og det fyrste som skjer er at dei får eit oppdrag dei skal løysa. Dette er ein klassisk konvensjon også i detektivfilmen. Måten dei etterforskar saka på er også nokså konvensjonell, men alle dei absurde situasjonane dei støytar på undervegs gjer filmen parodisk. At dei heller ikkje klarer å løysa saka, som meir eller mindre løyser seg sjølv, gjev filmen ein komisk avslutting. Det same er tilfelle i Olsenbandenfilmene, dei tre tjuvane filmene handlar om hev like store ambisjonar som ekte, amerikanske gangstarar, men endar som regel opp utan noko som helst. Det ein kan leggja merke til er at denne forma for parodi er nokså forsiktig. Filmar av denne typen er ikkje direkte

avhengige av at tilskodaren skjønner parodien for å le, dei er morosame også uavhengig av dette. Utvalet syner derimot at det kan sjå ut til at dette vart viktigare frå åttitalet og utover.

Filmen *Showbiz – hvordan bli kjendis på 1-2-3* (Ray Fenton) frå 1989 er eit døme på ein komedie som parodierer ein eldre populærkultur sjanger, nemleg folkeeventyret. Filmen handlar om Espen Sjøplekladden (Herodes Falsk), ein opplagt referanse til eventyrfiguren Espen Oskeladden. Espen er forelska i Erna-Werna (Anette Stai), som er programleiar for eit synth-program på fjernsynet. For å vinna Erna-Werna sitt hjarte bestemmar Espen seg for å verta kjendis, og på vegen oppdagar han at Erna-Werna hev vorte forhekka av det vonde Synth-Trollet (Øyvind Blunck). Målet hans vert difor å fri Erna-Werna frå forheksinga og vinna over Synth-Trollet, slik at ikkje får teke over verda med synthmusikk. Filmen tek i bruk nokre av dei mest kjende konvensjonane frå eventyrsjangeren, ein protagonist, ei prinsesse og ein antagonist. Når protagonisten hev vunne over antagonisten får han prinsessa, og dei lev lukkelege saman alle sine dagar. Dette skjer også i *Showbiz*, Espen vinn hjartet til Erna-Werna, men så mange lukkelege dagar får dei ikkje saman. Når paret skal kryssa gata for å treffa faren til Erna-Werna vert dei køyrt ned av ein lastebil og endar opp som to flate peparkaker. Den lukkelege slutten får med dette ein brå vending, som deretter vert absurd latterleg gjennom dei to peparkakene. Konvensjonane for struktur i eventyrsjangeren vert altså følgt opp heilt til siste scene, men dei vert vridde på ein måte som gjer dei latterlege.

Liknande parodiar finn ein i *Prima Veras saga om Olav den hellige* (Herodes Falsk, 1983, parodi på den norske sagalitteraturen) og i *Noe helt annet* (Morten Kolstad, 1985, parodi på vampyrfilmsjangeren).

Ein litt annan måte å parodiera sjanger på finn ein i *Get ready to be boyzvoiced* (Henrik Elvestad, Espen Eckbo, Mathias Fürst) frå 2000. Dette er ein parodi på dokumentarfilmsjangeren. Dette kallast også mockumentary, eller fiktiv dokumentar på norsk. Ein av dei sentrale konvensjonane i dokumentarfilm er forholdet mellom film og røyndom, det filmen syner skal vera reelt. I fiktiv dokumentar er difor poenget å få filmen til å stå fram som ein faktisk dokumentar, sjølv om den eigentleg er ein vanleg spelefilm. *Get ready to be boyzvoiced* handlar om det fiktive bandet Boyzvoice, og deira

veg frå suksess til fallitt. Når me begynner å følgja dei er dei på veg opp, og dei skal sleppa plate, på turné og antakeleg signera platekontrakt med eit internasjonalt selskap. Dette går derimot ikkje heilt etter planen. Det kjem for sin dag at gutane berre mimar under ei framsyning, og at kjærasten til ein av dei berre er tolv år. Bandet vert boikotta, og neste del av filmen handlar om korleis dei klarar seg utanfor musikkbransjen. Til slutt får dei likevel suksessen dei lengtar etter, gjennom deltaking på hitAwards, der dei spelar slageren "Playmomen". I stil og struktur er filmen truverdig som dokumentarfilm. Opptak frå konsertar, livet på turné og i studio blanda med kommentarar og intervju er utgangspunkt for handlinga. Ein kan kjenna igjen den PR-kåte vokalisten, den sleske manageren, den stolte mora og idoldyrkaren på guterommet. Overdriving er eit sentralt element i komikken. Eit døme kan vera når pressen finn ut at vokalisten i 30-åra hev ei veldig ung jente som kjæraste. Ikkje berre er ho for ung for han, det visar seg at ho er eit barn. Filmene består av ei rekke liknande episodar, der det visar seg at ting er så totalt overdrive at det vert absurd.

Ikkje berre er filmene ein parodi på dokumentarsjangeren, bandet Boizvoice er også ein parodi på boybandsjangeren innan musikk. Boyband var særskild populært på slutten av nittitalet. Eit klassisk boyband består av ein gruppe unge menn som syng sentimental pop, kan gjerne dansa og er flotte å sjå på. Sjangeren var særleg populær blant unge jenter. Boizvoice parodierte desse konvensjonane, og gav også ut fleire singlar. Det som kanskje er litt spesielt er at mange ungdommar ikkje oppfatta at bandet var ein parodi, og difor dyrka bandet på line med andre popidol² (Jørgensen, Dagbladet, 2000).

Konseptet med fiktiv dokumentar er derimot meire utbreidd i USA enn i Noreg, både innan komedie og andre sjanrar. Sjangeren hadde også fotfeste i USA lengje før den vart introdusert i Noreg. Mellom anna kan ein nemna filmen *This is Spinal Tap* (Bob Reiner) frå 1984. Dette er ein fiktiv dokumentar som parodierer den tidas moderne rockedokumentarar, gjennom det fiktive rockebandet Spinal Tap. I norsk samanheng hev heller ikkje fiktiv dokumentar vorte ein veldig vanleg sjanger, forutan *Get ready to be boyzvoiced* kan ein nemna *Trolljegeren* (André Øvredal, 2010) og *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* (Tommy Wirkola, 2010). *Trolljegeren* tek i bruk mange av dei

² Parodien mista med dette kanskje noko av sin kraft som nettopp parodi ovanfor denne gruppa, i og med at den vart tolka bokstaveleg

mytane som finst om troll i Noreg, og lagar gjennom dette komikk ut av tradisjonell folketru. *Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa* hev ein liknande tematikk, men denne filmen er mindre gjennomført som fiktiv dokumentar og meir påfallande fysisk komikk.

I nyare tid hev det også dukka opp nokre filmar som parodierer einskildfilm, eller som ligg veldig nært til nokre utvalde filmar av ein sjanger. Eit døme på dette er *Kill Buljo* (Tommy Wirkola, 2007). I denne filmen finn ein mange opplagte referansar til Quentin Tarantino sin film *Kill Bill* frå 2003, spedd ut med referansar til annan populærkultur. Denne måten å laga parodi av filmar og sjanger hadde lenge vore vanleg i USA, gjennom filmar som *Hot Shots* (Jim Abrahams, 1991) som er ein parodi på actionfilm generelt og på filmen *Top Gun* (Tony Scott, 1986) spesielt. Dette gjeld også filmar som *Scary Movie* (Keenen Ivory Wayans, 2000) som parodierer skrekkfilm med utgangspunkt i filmar som *Halloween* (John Carpenter, 1978) og *Scream* (Wes Craven, 1996) og filmar som *Not another Teen Movie* (Joel Gallen, 2001) som parodierer highschoolfilm som *American Pie* (Paul Weitz, 1999) og *She's All That* (Robert Iscove, 1999).

Parodien i *Kill Buljo* antydast allereie av likskapen mellom titlane. *Kill Bill* handlar om karakteren The Bride (Uma Thurman), som hev vore ein del av ein leigemordargjeng. Ho fell i unåde, og vert forsøkt drepen i sitt eget bryllaup. Alle gjestane døy, inkludert barnet i magen hennar. Fire år seinare vaknar ho opp frå koma, og innser at barnet hennar er vekke. Det er også ting som tydar på at ho hev vorte misbrukt seksuelt av ein mann medan ho var medvitslaus. No vil ho ha hemn, og ho skyr ingen middel for å nå målet. Actiondramaet går føre seg dels i USA og dels i Japan, og er sær blodig og valdelig. *Kill Buljo* utspelar seg derimot i meire heimlege traktar, nærare bestemt i Kautokeino. Hovudpersonen er Jompa Tormann (Stig Frode Henriksen), ein litt enkel, trygda same. I opningssekvensen vert Jompa utsett for eit tilsvarande åtak som The Bride. Ein gruppe kriminelle stormar trulovingskaffien hans og drep alle som er til stades, inklusiv reinsdyret hans og bandet Banana Airlines. Jompa hamnar i koma, og når han vaknar er også han seksuelt misbrukt av ein mann og fylt av tanken på hemn. Utover dette er det nokre skilnadar på historiene, men begge handlar om korleis hovudpersonane hemnar seg på sine fiendar. Dei to hovudkarakterane hev også påfallande lik påkledning.

Begge filmene hev tydeleg fokus på vald. Valden i *Kill Bill* er omsynslaus, rå og på grensa til ekstrem. Korleis hovudpersonen tek livet av fiendane vert skildra detaljert, og fokuset er rette mot kva ferdigheiter ho hev som drapskvinne. Valden i *Kill Buljo* grensar derimot til slapstick. Scenene der Jompa Tormann skal drepa motstandardane er komiske, og metodane han brukar er utradisjonelle. Mellom anna kvelar han ein doktor med ein blodtrykksmål, og kløyvar ein annan i to på tvers med sverd. Desse morda vert som regel følgt opp med ein tørr kommentar som til dømes: "Satan, for en sprengt fyr" etter at doktoren sitt hovud eksploderer som følgje av for stramt trykk rundt halsen.

I tillegg finn ein mange kreative omskrivingar på detaljnivå. Mellom anna er mange av namna til karakterane i *Kill Buljo* lauseleg basert på namna til karakterane i originalen. Namnet Jompa Tormann kan lesast som ein parodi på Uma Thurman som spelar The Bride. Ein finn også karakterar som Kjell Driver, som antakeleg er basert på Elle Driver frå den originale filmen. Også referansar til andre populærkulturelle fenomen er forankra i karakternamn, som den japanske gurun Mr. Håndjagi og den kvinnelege slåstkjempa Lara Kofta. Ut ifrå kontekst, kostyme og situasjonen desse karakterane inngår i er det rimeleg å anta at Mr. Håndjagi er ein parodi på karakteren Mr. Miyagi frå *The Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984), og at Lara Kofta er ein parodi på spelkarakteren Lara Croft. *Kill Buljo* vart ein suksess, og liknande parodiar finn ein i *Kill Buljo II* (Tommy Wirkola, 2013, parodi på *Kill Bill vol. 2*, Quentin Tarantino, 2004), og *Død snø* (Tommy Wirkola 2009, parodi på skrekk/splatterfilm).

På bakgrunn av dette kan ein kanskje seia at det ser ut til at parodi i norsk filmkomedie hev gått frå å utgjera delar av ein film til å omfatta heilskapen. Dette er ikkje eit særnorsk fenomen, Geoff King hevdar at denne tendensen hev vorte meir og meir tydeleg også i Hollywood: "No genre, sub-genre or prominent feature is safe from its assaults, with parodies often following closely on the heels of – and sometimes seeming to merge with – their targets" 2002:119).

9. Svart komedie

Svart komedie er ein undersjanger av komedie som konstituerast gjennom typen komikk som vert presentert. Svart komedie er uttrykk for det som kallast svart humor eller galgenhumor, der leik med tabu og alvorlege tema er ein av hovudingrediensane (King 2002:188). Slike tema kan vera vald, sjukdom, dauden og liknande, tema som i utgangspunktet er assosiert med det motsette av komisk. I følgje Geoff King eksisterer svart komedie og svart humor mellom anna for at ein nettopp skal kunne handsama denne typen vanskelege tema (2002:188). Svart komedie vert ofte komisk nettopp fordi ein spøker med noko ein eigentleg ikkje bør spøka med, eller fordi ein gjer noko som er sjokkerande eller fullstendig politisk ukorrekt. Ofte er satire og tragikomikk virkemidlar i svart komedie. Undersjangeren finst innan både tragikomedie og farsetradisjonen. Den finst også innan ein form for realistisk komedie, men grunna stemninga i svart komedie er det vanskeleg å kalla dette lystspel. Likevel ser desse ulike komedietypene annleis ut i den svarte komedien enn i andre sjangrar, og grensene mellom dei er meir viska ut. Utvalet som denne oppgåva baserer seg på syner at svart komedie kan tendera til å forholde seg til sjanger på ein litt annan måte enn det som er tilfelle for dei andre undersjangrane. Dette kan henga saman med at svart komedie hev ein mindre kommersiell framtoning (King 2002:178), mellom anna fordi den svarte komikken kan støyta frå seg delar av publikum. Dette ser det ut til at kan opna opp for å testa grenser, både i forhold til kva som er morosamt og i forhold til mellom anna forteljarmåte og dramaturgi.

I følgje Geoff King hev svart komedie vorte særst vanleg både i USA og Europa, særleg i dei seinare åra. Han nemnar filmar som *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994), *La Vita è Bella* (Roberto Benigni, 1997) og *Happiness* (Todd Solondz, 1998) som døme på dette (King 2002:185-194).

Det finst mange gradar av svart komedie. I nokre filmar finn ein innslag eller kortare delar som er prega av svart komikk, medan andre filmar hev dette som den dominante forma for komikk. Det er primært sistnemnde kategori som omtalast som svart komedie. Dette kapittelet skal handla om korleis svart komedie hev arta seg i Noreg. Vald i humoristisk samanheng hev gjennom slapstickkomedien vore ein del av komediehistoria i lang tid (King 2002:187). Svart komikk kan også vera utgangspunktet

for farsar, som til dømes *Skulle det dukke opp flere lik er det bare å ringe* (Knut Bohwim) frå 1970. Denne filmen handlar om vaskekona Lilly Hansen (Aud Schønemann) som i løpet av låserunda si på kontoret der ho vaskar oppdagar eit lik. Når politiet kjem til åstaden er liket forsvunne, før det dukkar opp att litt seinare, denne gongen høgst levande. Mysteriet er likevel ikkje løyst, etter litt etterforsking dukkar det opp både blodspor og eit lik til. Graden av svart humor eskalerer når det går opp for sjåaren at den litt enkle vaskekona Lilly er åleine med mordaren i eit rom, medan han legg fram kva som eigentleg hev skjedd. Avsløringa endar sjølv sagt med at mordaren må ta Lilly også av dage, men ho gjev seg ikkje utan kamp. Kontrasten mellom den overhengande faren Lilly finn seg i, og dei barnslege metodane ho brukar for å kjempa imot (til dømes å gøyma seg bak gardinet) skapar ein absurd, komisk situasjon. Dette er likevel eit døme på nokså mild svart komedie.

Det er fyrst i nyare tid den svarte komedien verkeleg hev gjort seg gjeldande. Frå nittitalet og fram mot i dag hev svart komedie vorte viktig i den norske komediehistoria, og både talet på svarte komediar og omfanget av svart komikk hev teke seg opp dei siste tjue åra. Det er likevel stor forskjell både på korleis ein brukar svart komikk og korleis den svarte komikken artar seg.

I *Pakten* (Leidulv Risan, 1995) vert svart komikk både nytta i omgangsforma mellom karakterane og som komisk virkemiddel filmatisk sett. Den svarte komikken ligg altså på to nivå, eitt som karakterane er medvitne om og eitt som er mynta på sjåaren av filmen. Filmen handlar om ein pensjonert kameratgjeng beståande av ein nordmann, ein svenske og to amerikanarar, som ein gong i tida studerte medisin saman i Tyskland. Nordmannen, Carl Berner (Espen Skjønberg), er sjuk og skal døy. Då dei studerte saman signerte alle ein pakt om å oppfylla kvarandre sine siste ynskjer før dei skulle døy. Dauden er altså eit sentralt motiv i filmen, og karakterane spøker også mykje med dauden og det å verta eldre. Dei køyrar også rundt med ei likkiste på taket av bilen, sidan dei veit at Carl kan sovna inn kva tid som helst. Dette er den svarte komikken som karakterane er medvitne om. Den forma for svart komikk som dei ikkje er medvitne om kjem fram i situasjonar som utifrå konteksten står fram som upassande, utan at dei tenkjer over det sjølv. Mellom anna skjer dette når ein av karakterane føreslår å lura Carl til å tru dei hev oppfylt ynskje hans. Carl er ein gamal grinebitar som aldri hev

skaffa seg familie, fordi ho han elska i ungdomen kom frå han då andre verdskrig braut ut. Hans siste ynskjer er å treffa ho igjen, og at ho (som tidlegare var operasjonar) skal synga *Mio Babbino Caro* av Puccini for ham. Det visar seg vanskeleg å få tak i denne kvinna, og difor føreslår kameraten at dei heller kan spela ei plate med denne arien for Carl. Dette vert komisk, grunna det fullstendig upassande i å lura ein døyande mann til å tru ein hev oppfylt hans siste ynskje. Trass i ein mengde liknande situasjonar er likevel innslaga av svart komikk i *Pakten* av nokså mild karakter.

9.1 Svart komedie i farseform

Kunsten å tenke negativt (Bård Breien, 2006) er derimot eit døme på ein svart komedie som hanskas med til dels ganske tunge tema, og går langt i bruken av svart komikk. Hovudpersonen Geirr (Fridtjov Såheim) hev vorte lam frå livet og ned etter ei ulukke, og burar seg inne på rommet sitt for å sjå gamle filmar. Han er langhåra og sjuskete, og hev ein botnsvar innstilling til livet. Kjærasten hans er fortvila, og vil gjerne få forholdet deira til å fungera, men Geirr hev stengd ho ute. Difor kontaktar difor ei gruppe for menneske som treng hjelp til å jobba for å sjå det positive i framtida. Gruppa består av ulike typar menneske, ei jente som er lam frå halsen og ned, ein mann som er råka av slag, ei deprimert dame og fleire andre. Sosionomen Tori (Kjersti Holmen) er leiar av gruppa, og særers fokusert på å tenkja positivt. Gruppa sitt møte med Geirr går derimot ikkje heilt etter planen. Geirr sablar kompromisslaust ned alle Tori sine metodar, og stemninga i huset vert etterkvart ganske dårleg. Festen endar med at deltakarane spelar russisk rulett. Geirr girar dei opp, og etter at han hev svartmala verkelegheita til det mørkaste skyt ein av dei andre seg i hovudet. Det overraskande er at ho reiser seg frå golvet, utan andre skader enn litt brent hår der skotet trefte. Pistolen Geirr hadde gjeve ho var ikkje ekte. Brodden vert med andre ord teke frå alvoret i scenen, og karakterane begynner å le. Etter denne scenen snur noko av stemninga i filmen, aggresjonen til dei ulike karakterane ser ut til å ha fått eit visst utløp, og spenningane løyser seg opp. Stemninga i filmen snur altså frå å vera falsk positiv (representert ved gruppa og sosionomen), til å verta aggressiv og svart (gjennom Geirr sitt alternative opplegg) til å normalisera seg mot slutten. Filmene er satirisk i forhold til "sjå-det-positive"-haldninga som eksisterer i nokre kretsar. Svart komikk vert eit verkemiddel for å setta dette på spissen. På denne måten ufarleggjer ein også tematikken for filmene. Dette skapar igjen rom for å setta fokus på vanskelege ting, som til dømes tunge kjensler knytt til eigen

skjebne og det å ikkje orka å vera i lag med ein kjæraste som hev psykiske eller fysiske skader. Mykje av den svarte komikken kjem også fram gjennom situasjonar der karakterane gjer ting som er sjokkerande eller til og med vondskapsfullt. Eit døme er ein scene der eit kjærastepar som går i gruppa kranglar med kvarandre. Ho er lam frå halsen og ned etter ei ulukke som han forårsaka, men hev heile tida eit stivt smil om munnen. På eit tidspunkt fell fasaden hennar, og ho vert rasande på kjærasten. Ho er bitter fordi han kan leva som før, og at dei latar som dei hev det bra saman. Medan ho kjeftar og skrik til ham, trillar han ho ut på terrassen og let ho stå igjen der åleine. Ho hev ingen moglegheit til å komma seg inn att til dei andre, i og med at ho ikkje kan køyra rullestolen sjølv. Dette vert komisk nettopp fordi ho ikkje hev anna val enn å venta til han kjem attende og hentar ho.

Ein finn også døme på filmar som utnyttar same grad av svart komikk utan å samtidig handsama tunge tema. Eit døme på dette er *Svidd Neger* (Erik Smith-Meyer, 2003). Det er vanskeleg å gje ein kortfatta oppsummering av kva *Svidd Neger* eigentleg handlar om. Filmen bryt med tradisjonelle mønster for kronologi, og hev veldig lause reglar for kva som er mogleg og akseptert innanfor det narrative universet. Karakterane står fram som fråstøytande og uærlege, både overfor kvarandre og overfor kvarandre. Historia handlar om Anna (Kjersti Lid Gullvåg) som bur åleine med faren Karl (Thor-Inge Gullvåg). Faren vil at ho skal skaffa seg ein mann, men han stillar høge krav til den som skal få gifta seg med dottera hans. På andre sida av fjellet bur Ellen Margrethe (Guri Johnson) med sonene Ante (Kingsford Siayor) og Peder (Eirik Junge Eliassen). Ante følar seg rotlaus, og trur det er fordi han er same. Han høyrer ikkje på dei som vil ha det til at han er neger. Av ulike grunnar treff dei to familiane kvarandre, og Karl sett fyr på huset som Ellen Margrethe og gutane bur i. Dei får lov til å bu på garden til han og Anna, mot at dei deltek i gardsarbeidet. Både Peder og Ante siklar på Anna, og når Karl skjønar kor sterk Peder er lovar han at han skal få Anna. Han må berre henta ein prest som kan via dei. Medan han er vekke vert Anna forelska i samem Normann Hætta bongo Utsi Saus (Frank Jørstad), som gjer alt han klarer for å kvitta seg med den samiske bakgrunnen. Han og Anna innleiar eit forhold, og han lovar ho at dei skal reisa til Amrikka (Amerika) i lag. Før dei kjem så langt vert Anna gravid, og pressa til å gifta seg med Peder. Ho føder to barn, eit svart og eit kvitt, men skjuler dei i skogen. Alt kjem likevel for sin dag og situasjonen tilspissar seg. Filmen avsluttast med ein intens valdsorgie der alle unntatt

Ante, Anna og Ante sin far (som plutselig hev dukka opp) dør. Filmen syner ein aggressiv form for svart komikk, primært knytt til vald og drap. Valdelege situasjonar vert også ofte følgd opp med replikkar som vidarefører den svarte komikken. Til dømes er det ein scene der Peder kastar øks etter Ante, som Ellen Margrethe slår opp vindaug et og ropar "Peder! Ikkje kast øks! Han Ante kan bli lei seg!".

9.2 Tragikomedie i svart komedie

Filmane til regissør Bent Hamer er derimot døme på ein annan form for svart komedie, nemleg tragikomedie. Dette er filmar som primært handlar om godt vaksne menn. Felles for desse mennene er at dei er vande med strikse rutinar, for så å hamna i situasjonar som vrir tvert om på desse. Eit døme er *Salmer fra kjøkkenet* frå 2003. Denne handlar om ungkaren Isak (Joachim Calmeyer) som bur på eit lite småbruk i bygda Landstad. Handlinga er lagt til etterkrigstida, og konflikten i filmen oppstår når svensken Folke Nilsson (Tomas Norström) kjem til garden. Han er på jobb for Hemmens Forskningsinstitutt, som skal kartlegga norske ungarar sine kjøkenvanar, for å kunne laga ein meir effektiv kjøkenløyising til denne målgruppa. Observatørane frå Sverige skal bu i ein eigen husvogn og sitja i ein høg stol på kjøkenet for å få best mogleg oversikt over kva som skjer i rommet. Dei skal aldri snakka med vertskapet eller inkluderast i kjøkenrutinane vertskapet måtte ha. Isak gjer derimot jobben vanskeleg for Folke. Han hadde gløymt at han hadde meldt seg på prosjektet, og angrar på heile greia. Han held seg difor unna kjøkenet når Folke er der. Litt etterkvart vert likevel dei to mennene vande med kvarandre, og ein dag klarer ikkje Isak å la vera å by Folke på kaffi. Trass i at Folke ikkje hev lov til dette utviklar dei eit venskap, noko som får Grandt (Bjørn Floberg), Isak sin nabo, til å føla seg utanfor. Isak og Folke bestemmar seg for å feira jul i lag, noko sjefen til Isak oppdagar. Han vert sporenstreks send attende til Sverige. På vegen angrar han, og snur. Når han kjem attende bærerast den daude kroppen til Isak ut av huset. Folke reiser likevel ikkje attende til Sverige, han blir verande i huset til Isak og overtek både hans rutinar og vaner. Det at Isak dør er også det som gjev filmen ein tragikomisk dimensjon. Liknande fortellingar utgjer også handlinga i Hamer sine filmar *Eggs* (1995), *O'horten* (2007) og *Hjem til jul* (2010). Den svarte komikken i desse filmane kan sjåast på som stillferdig, og den spring ofte ut ifrå alvorlege tema som einsamheit, alderdom og daud.

9.3 Dramaturgi i svart komedie

Som nemnd i innleiinga til dette kapittelet, kan det sjå ut til at eit anna trekk ved nyare svart komedie i Noreg er at påfallande mange av desse hev alternativ dramaturgi. Eit døme på ein nyare film med alternativ dramaturgi er *Halvveis til Haugesund* (Harald Østgaard Lund). Filmen handlar om den slitne musikaren Otto (Geir Birk Nilsen) som får eit speleoppdrag i Haugesund. For å komma seg til Haugesund hentar Otto bilen han hev arva frå faren, ein gamal Opel Diplomat. På vegen tek han eit fatalt val, han bestemmar seg for å køyra gjennom Telemark og over Haukelifjell. Dette skal få ein nokså uheldig utgang. Otto finn ikkje vegen, og må spørja nokre innfødde om hjelp. Han prøver å gjera som dei seier, men kjem til eit vegkryss som antyder at han kan køyra både til høgre og til venstre for å koma fram. Like etterpå treff han haikaren Farida Svalastog (Yasmin Syed), lokalkjend slektsgranskar som prøver å hjelpa han på vegen. Det er også ho som fortel historia om Otto til tilskodaren, noko som får ho til å stå fram som ein allvetande instans innan sjølve handlinga. Otto sin største utfordring i Telemark er at ingen vegar ser ut til å føra ut igjen av nemnde fylke. Snart får han dessutan problem med bilen, og ber om hjelp frå ein gjeng lokale amcar-entusiastar. Dei finn snart ut at motoren i Otto sin bil er ein ekte Chevrolet V8, ein sær s ettertrakta vare i Telemark. I mellomtida prøver Otto å tena til livets opphald ved å prøva seg både som hotellmusikar og organist i stavkyrkja, utan særleg hell. Han hev fått låna ein bil, men vegen ut av Telemark er framleis like vanskeleg å finna. Handlinga endrar retning i det Otto køyrer på ein sau, medan Farida pratar i mobiltelefonen. Ho får vita at ein av amcar-gutane hev teke Otto sin bilmotor for å reparera hennar eigen bil. Samtala vert avbrote av samanstytt med sauen, og saman med Otto får ho teke livet av sauen. Like etterpå oppdagar Otto bilen sin, ståande med panseret ope og utan motoren inni. Medan Farida prøver å finna ut korleis ho kan distrahera ham tek han bilen og køyrer ut i Møsvatnet, som ligg like ved. Filmen sluttar med at Farida fortel at bilen med sauen i bagasjerommet vart funne, men at Otto framleis er sporlaust vekke.

Det som er spesielt med dramaturgien i *Halvveis til Haugesund* er den relativt flate og ulogiske oppbygginga, noko som bidreg til å skapa den dunkle og merkelege stemninga i filmen. Otto sitt mål er å komma seg til Haugesund, noko han ikkje oppnår. I så høve er filmen ein tragikomedie. Otto viklar seg i staden inn i ein labyrint som han ikkje kjem ut av, og det er også dette som utgjer forma på filmen. Dramaturgien følgjer dei veivala

Otto tek, og når desse visar seg å vera blindvegar stagnerer også filmen si utvikling. Den dramaturgiske kurva stig difor minimalt, den er nokså jamn heile tida, før den kappast brått av når Otto køyrer ut i vatnet. Ein får heller aldri vita kva som skjedde med Otto, så fortellinga vert ikkje "lukka". Samtidig er det heller ikkje Otto sjølv som fortel sin eigen historie, det er Farida. Som tidlegare nemnd gjev dette filmen eit litt underleg preg, sidan ho både deltek i fortellinga og er ein slags allvetande forteljar. Kombinasjonen av desse elementa skapar ein absurd fortelling, og understreker det svarte universet. Krydra med karikerte framstillingar av lokal bygdekultur, hardingfele og countrymusikk vert dette ytterligare understreka, og filmen står fram som fullstendig urealistisk.

Eit døme på ein annan form for alternativ dramaturgi i svart komedie er *Andre omgang* (Hilde Heier, 2007). Denne handlar om far og to sonar, der den raude tråden er deira engasjement i Skeid fotballklubb. Dei treffast kvar sundag for å gå på kamp, og snakkar stort sett om dei same tinga kvar gong dei treffast. Dette er gjerne overflatiske ting som pølsa dei et eller korleis fotballaget deira anten *må* vinna eller *må* tapa den aktuelle kampen dei skal sjå. Privat hev dei derimot ganske store utfordringar, som dei snakkar lite om når dei er i lag. Faren, Rolf (Baard Owe) er einsam etter at gutanes mor vart dement og måtte flytta på sjukeheim. Ho kjennar han så vidt att når han er på besøk, og han lengtar etter ei kvinne han kan snakka i lag med. Den eldste sonen, Sverre (Johannes Joner), hev det vanskeleg med kona Helene (Hege Schøyen). Begge tykkjer det er vanskeleg å leva med at sonen deira hev flytta ut, og Sverre slit med Helene sin hypokondri. Broren, Erik (Espen Reboli Bjerke), vil gå ifrå kona Marianne (Iren Reppen) til fordel for elskarinna Kaja (Mariann Saastad Ottesen). Alle dei tre mennene er likevel passive til sitt eget privatliv og let ting skura og gå. Samstundes som det går dårlegare og dårlegare med Skeid for kvar veke går det også dårlegare for mennene på heimebane. Den svarte komikken spring altså ut ifrå fotballkampane som den raude tråden i historia, det som bind dei ulike fortellingane saman. Det er kvinnene mennene er i kontakt med som får ting til å skje. Til dømes er det Marianne som må tvinga Erik til å velja mellom ho og elskarinna, Helene får overtydd Sverre om at partnerbytte vil gjera ekteskapet deira betre og Rolf vert invitert ut av ein pleier frå sjukeheimen. Komikken kjem fram korleis mennene krampaktig held fast i eit fotballag som spelar elendig fotball, på same måte som dei tre held saman utan å snakka om dei tinga som faktisk betyr noko i livet deira.

Svart komedie femnar altså svært mykje, også i norsk samanheng, og kan stå fram som nokså forskjellig frå film til film. I tillegg til filmane nemnd ovanfor hev komedieforma vore nytta til å handsama tema som utruskap (*Hodet over vannet*, Nils Gaup, 1993, *Sykt lykkelig* (Anne Sewitsky, 2010), psykiske problem (*Nord*, Rune Denstad Langlo, 2009), narkotikamisbruk (*Salto, salmiakk og kaffe*, Mona J. Hoel, 2004, *Slipp Jimmy fri*, Christopher Nielsen, 2006) og kriminalitet, *En ganske snill mann* (Hans Petter Moland, 2010) og *Tomme tønner 1* og *2* (Leon Bashir, 2010 og 2011). Utvalet dette arbeidet kviler på syner at svart komedie i stor grad hev etablert seg som ein viktig undersjanger av komedie i Noreg, som omfattar mange titlar. Det er derimot vanskeleg å seia noko om dette berre er forbigåande eller om den svarte komedien er kome for å bli.

10. Dramakomedie

Heilt i begynninga av hovuddelen av dette arbeidet finn ein to undersjangrar av komedie som er nært knytt til farsen, slapstickkomedien og forvekslingskomedien. Dette kapittelet skal handla om det andre ytterpunktet, dramakomedien, som er nært knytt til lystspelet. Dramakomedien tek ofte opp alvorlege tema, men handsamar desse på ein lett og liketil måte. Ofte er det stemninga i filmen som styrer dette, noko som saman med realismen i desse filmene knyt undersjangeren tett til lystspelet. Som svart komedie er dette ein sjanger som hev vorte mykje meir brukt dei siste åra. Ein finn tidlege døme på dramakomedie, mellom anna *Hustruer* (Anja Breien, 1975) som me hev vore inne på tidlegare, men sjangeren fekk særleg fotfeste frå nittitalet og utover. Dette kapittelet skal skissera korleis dramakomedie kan sjå ut, gjennom å gå nærare inn på balansen mellom alvorleg tematikk og humoristisk framstilling.

Eit døme på dramakomedie er trilogien om Elling (*Elling*, Petter Næss, 2001, *Mors Elling*, Eva Isaksen, 2003 og *Elsk meg i morgen*, Petter Næss, 2005). Filmene er basert på romanane *Brødre i blodet* (1996), *Fugledansen* (1995) og *Elsk meg i morgen* (1999) av Ingvar Ambjørnsen. *Elling* handlar om kameratane Elling (Per Christian Ellefsen) og Kjell Bjarne (Sven Nordin) som bur i lag på Brøyenes Behandlingscenter. Dei skal flytta i eigen leilegheit i Oslo sentrum og prøva å klara seg sjølv. Både Elling og Kjell Bjarne hev sosiale utfordringar, utan at nokon av dei hev nokon uttalt diagnose. Elling hev etter alt å dømme ein eller annan form for sosial angst, i tillegg til trekk som kan minna om autisme. Han er særst oppteken av Arbeiderpartiet, og særleg Gro Harlem Brundtland. Det kjem fram at han hev levd nærast heile livet saman med mora, men han vart tvungen til å ta tak i sitt eget liv då ho døydde. Filmene handlar mykje om kameratskapet mellom Elling og Kjell Bjarne, og korleis dei på sin eigen måte taklar kvardagen. Dei to karane reagerer annleis i situasjonar enn det som kanskje reknast for å vera normalt, og det er også slik mykje av komikken i filmene kjem til syne. Det er komisk når dei to karane hev brukt mangfaldige tusen på å ringa til sextelefon, etter at sosialarbeidaren Frank (Jørgen Langhelle) hev brukt mykje tid og kreftar på å læra dei til å tore å bruka telefonen. Det er også komisk når Elling påkallar seg alle sin merksemd fordi restauranten dei er på ikkje hev flesk og duppe akkurat den dagen dei hev manna seg opp til å gå ut. Det er derimot ikkje komisk når Elling, mot sin vilje, må gå på butikken og får angstanfall. Det lagast ikkje komikk ut av at han som følgje av dette må setja seg ned utanfor butikken eller at

han hev tissa i buksene. Heller ikkje er det komisk når Elling skader seg sjølv som følgje av sjalusi fordi Kjell Bjarne hev begynt å treffa ei dame. Komikken i filmen legg på denne måten ikkje opp til at tilskodaren skal le av raringane, komikken er på deira premissar. Ein skal le *med* Elling og Kjell Bjarne, ikkje *av* dei. Nettopp dette pregar også stemninga i filmen. Dei er alvorlege, men komikken opnar opp moglegheita for å handsama tematikken på ein lettare måte. *Elling* glir likevel ikkje over til å verta ein svart komedie, mykje på grunn av den varme stemninga i filmen. Dei to andre filmene, *Mors Elling* og *Elsk meg i morgen* er også prega av dette, men det er i *Elling* balansegangen mellom drama og komedie kjem tydelegst til uttrykk. I begge dei sistnemnde filmene ser ein mellom anna ein mørkare side av hovudkarakteren, som til dømes at han kan stå fram som noko kontrollerande ovanfor mora i *Mors Elling*. I tillegg sluttar desse filmene mindre optimistisk enn den fyrste. I *Elling* markerer slutten ein ny start for Elling, han hev akseptert den nye måten å leva på og ser lyst på framtida. Handlinga i *Mors Elling* er lagt til den siste tida før mora døydde, og det er også denne hendinga som avsluttar filmen. I *Elsk meg i morgen* prøver Elling ut kjærleikslivet, han vert forelska i ei jente som han oppnår kontakt med, men det visar seg at ho ikkje hadde same intensjon med å verta kjend med ham som han sjølv hadde med ho. Prosjektet hans får altså ikkje noko lukkeleg utfall i denne filmen heller. Dette gjer at både *Mors Elling* og *Elsk meg i morgen* heller meir i retning av tragikomeden enn det *Elling* gjer.

Noko av det same gjeld for filmar som *Suffløsen* (Hilde Heier, 1999), *Jonny Vang* (Jens Lien, 2002) og *Mannen som elsket Yngve* (Stian Kristiansen, 2008). Dette er filmar som tek i bruk konvensjonar frå ei rekke ulike sjangrar. Alle dei tre filmene hev romantikk som eit sentralt element i handlinga, men dei skil seg likevel frå andre romantiske komediar både gjennom korleis det romantiske forholdet artar seg og korleis filmen handsamar det. *Suffløsen* handlar om Siv (Hege Schøyen) som jobbar som suffløse ved Den Norske Opera. Ho bur heime hjå mora, men skal snart gifta seg og flytta inn hjå legen Fred (Sven Nordin). Ting vert berre ikkje heilt slik ho hev sett føre seg. Fred synar lite interesse for hennar interesser og arbeid, og både ungane og ekskona hans får Siv til å føla seg til overs. Hennar møblar kan ikkje vera i stova av omsyn til ungane, og hennar pannekaker vert laga med feil type mjøl. Så treff Siv ein svensk tubaist (Philip Zandén) på jobben, som synar både lidenskap og like stor interesse for opera som ho hev sjølv. Samtidig vert ting vanskelegare på heimebane, ekskona til Fred vert skadd i ei ulukke og

han overtalar Siv til å ha ho buande heime. Den forsiktige Siv seiar ja, og får dagleg leksjonar i korleis ting var heime i Fred sitt førre ekteskap. Dette får det til å rakna for Siv, og uheldigvis renn det over når ei songarinne syng feil under premieren på Aida. Siv stormar scenen og kjeftar på songarinna. Når ho går frå operaen den kvelden treff ho tubaisten på utsida. Dei to går saman inn i natta, og der stopper fortellinga.

Komedieelementet er ikkje veldig sterkt i denne filmen, den tenderer mot drama. Likevel gjer visse element filmen mindre skarp enn om han hadde vore reinspikka drama. Mellom anna er Siv framstilt som ein humoristisk og varm kvinne, og denne lune atmosfæren kviler over filmen. Mellom anna tek det brodden av dei krannglane Siv og Fred hev, og gjer høgdepunktet der Siv stormar scenen for å skjella ut solisten til ein komisk affære.

Mannen som elsket Yngve er prega av noko av det same. Situasjonar som oppstår undervegs og mykje av det karakterane gjer skapar det komiske universet i filmen, men hovudtråden i fortellinga er eigentleg djupt tragisk. Filmene handlar om gymnasiasten Jarle Klepp (Rolf Kristian Larsen) som spelar punkrock i bandet Mathias Rust Band og er i lag med verdas finaste dame. Problemet dukkar opp når Yngve begynner i klassen hans. Jarle merkar ein underleg draging mot Yngve og begynner å nedprioritera andre for å vera i lag med ham. Samstundes vert han redd for kjenslene inni seg og gjer alt han kan for å skjula dei både for seg sjølv og andre. På ein heimeåleinefest vert han overstadig rusa, kallar Yngve homo i alle sitt påhøyr (for så å kviskra at han er forelska i han) og hamnar til sengs med ei ukjend jente. Denne hendinga førar til at venene hans trekk seg unna, at kjærasten gjer det slutt med ham og at Yngve vert alvorleg psykisk sjuk. Jarle skjønner ikkje kva han hev gjort før det er for seint. Filmene sluttar med at han vitjar Yngve på mentalsjukehuset for å be om tilgiving, men Yngve hev forsvunne inn i si eiga verd. Måten filmene avsluttast på er altså dramatisk, og komedien er dytta heilt til sides. Undervegs i handlinga er det derimot store innslag av komedie, noko som særleg kjem fram gjennom omgangsforma i venegjengen Jarle er ein del av. Replikkvexlinga er kjapp, og ofte prega av vittigheiter og morosame vendingar. Eit døme kan vera når Jarle og kameraten Helge (Arthur Berning) skal skaffa seg hasj for fyrste gong. Etter ei stund med resultatlaus leiting etter ein kar som visstnok skulle selja dette seier ein tydeleg lei Jarle: "Me må vel ikkje bli narkomane akkurat i dag?".

Den same balansekunsten mellom alvor og moro finn ein i *Jonny Vang*. Denne handlar om odelsguten Jonny (Aksel Hennie) som vil laga forretning ut av oppdrett av meitemark. Problemet til Jonny er at det tek litt tid å etablere forretninga, og pengar er det heller dårleg med. Samstundes hev han eit litt for nært forhold til barndomsvenen Magnus (Fritjov Såheim) si kone, Tuva (Laila Goody). Som følgje av dette vert ho gravid, og i same tidsrom begynner det å skje ting med Jonny. Fyrst får han ei spade i hovudet medan han held på med marken. Så vert han skoten med luftgevær. Til slutt vert markanlegget hans øydelagt. Jonny er overtydd om at det må vera Magnus som hev funne ut om han og Tuva, men Magnus prøvar tvert om stadig å hjelpa Jonny. Nærast ved ein tilfeldigheit kjem det for sin dag at det er sonen til Magnus og Tuva som hev vore etter ham, for å hemna seg på vegne av faren. Jonny konfronterer Magnus, som innrømmer at han hev visst om Jonny og Tuva heile tida. Det korkje Tuva eller Jonny veit er at Magnus hev vorte skadd i ei arbeidsulykke og fått øydelagt sine edlare delar. No får dei høyra sanninga begge to, men i staden for bitterheit synar Magnus forståing for forholdet mellom venen og kona. Filmen sluttar med at Magnus føreslår at han skal kaupa seg inn i garden til Jonny, og på den måten løysa dei økonomiske problema hans, no når dei trass alt skal ha ein unge i lag alle tre. Dette er kanskje det mest uventa elementet i *Jonny Vang*. Filmen legg ikkje i utgangspunktet opp til ein lukkeleg slutt, denne kjem som ei hyggeleg overrasking.

Dramakomedie er ein undersjanger av komedie som framleis står støtt i norsk samanheng. I tillegg til døma over kan ein nemna filmar som *5 løgner* (Lars Daniel Krutzkoff Danielsen, 2007), *Fatso* (Arild Fröhlich, 2008) og *Sykt lykkelig*, (Anne Sewitsky, 2010).

11. Komedie for barn og unge

Gjennom historia hev det også vore produsert komediar med barn og ungdom som målgruppe. Då dei fyrste barnefilmene kom på femtitalet, var det fyrst og fremst i form av opplysende filmar og dokumentarar, fram til Carsten Byhring presenterte filmen *Bjørnepatruljen* (1956). Denne filmen reknast som ein speidarkomedie, der ei gruppe ungar engasjerer seg i jakta på to forbrytarar. Gunnar Iversen peikar på dette som eit vanleg motiv i norsk barnefilm, barn som oppdagar noe som ikkje stemmer for så å ordna opp i sakene ”i fartsfylt og humoristisk stil” (2011:189). Empirien som ligg til grunn for denne oppgåva syner at historia til barne- og ungdomskomedien i Noreg er full av hol. Fram til eit stykke ut på nittitalet kan det sjå ut til denne forma for komedie dukka opp på vilkårlege tidspunkt. Etter 1995 er derimot tettheita av barne- og ungdomskomediar langt meir påfallande.

Utvalet syner også at fleirtalet av barne- og ungdomskomediane som er produsert i Noreg tek opp tema som er relevante for målgruppa. For barnefilmene er dette gjerne familierelasjonar, venskap, skulegang og liknande. I ungdomsfilmene kan det vera tema som oppvekst, forelsking, mobbing, venskap, kjærleik og sex. Korleis komikken og tematikken kjem til uttrykk i dei ulike filmene er det vanskeleg å seia noko generelt om, fordi både målgruppa for filmene og innhaldet i dei er sprikande. Barne- og ungdomskomedie er, på same måte som komedie for vaksne, særskild mangfaldig. Dette kapitlet vil likevel prøva å skissera sentrale tema og komiske virkemidlar i norsk barne- og ungdomskomedie. Me skal også sjå på korleis komikk på ulike nivå innan same film kan snakka til ulike målgrupper.

Dei fyrste verkeleg suksessfulle komediane for store barn og ungdom var filmene om Stompa. Den fyrste filmen, *Stompa & Co* (Nils-Reinhardt Christensen), hadde premiere i 1962, sidan følgde *Stompa, selvfølgelig!* (Nils-Reinhardt Christensen), *Stompa forelsker seg* (Nils-Reinhardt Christensen, 1965) og *Himmel og hav! Stompa til sjøs* (Nils-Reinhardt Christensen, 1967). Desse filmene er basert på ein bokserie av britiske Anthony Buckeridge, som vart populær i omsett og fornorska form, særleg gjennom høyrspel i radio. Filmene handlar om Stompa (Ole Enger/Rolf Kirkvaag jr.), ein gut som må gå på pensjonatskule fordi foreldra hans jobbar i utlandet. På Langåsen pensjonatskule er det samla gutar frå heile landet, og dei kallar kvarandre difor fyrst og fremst etter kor dei

kjem ifrå. Stompa bur på rom med Bergen, Nøtterøy, Bodø, Orkanger og Stavanger. I dei to fyrste filmene er det særleg det sosiale miljøet mellom gutane, forhold til lærarar og generelt skulekvardagen deira som vert tematisert. I *Stompa forelsker seg* er det forelsking og seksualitet som er hovudtema. Den siste filmen, *Himmel og hav! Stompa til sjøs* skiljar seg frå dei andre ved at denne handlar om tida etter at Stompa er ferdig på skulen. Overgangen ungdom til vaksen kan seiast å vera hovudtema i denne. Stompafilmane høyrar heime i farsetradisjonen, noko særleg framstillinga av lærarane og dei rare tinga gutane gjer bærer preg av. Fleire av karakterane hev også vorte kjende for standardreplikkar, ofte replikkar som seier noko om personlegdommen deira. Lektor Tørrdal (Gisle Straume), den strenge, men godhjarta læraren til Stompa hev til dømes vorte kjend for uttrykket "Du store alpukka!". Det same er tilfelle med den forsiktige klassekameraten Bodø (Knut Eide) som stadig kjem med kraftuttrykket "Dra på Lopp havet!".

Både motivet og tematikken i dei to fyrste Stompafilmane, venskap og skulesituasjonen, er som tidlegare nemnd mykje brukt i norsk barne- og ungdomskomedie. Dette gjeld for så vidt også internasjonalt, i USA finn ein mellom anna high school movies, kommersielle ungdomsfilmar med skulen som ramme (Moseng 2011:161). Skulemotivet og tematikk knytt til dette finn ein derimot i andre ungdomskomediar, som til dømes *Bare Bea* (Petter Næss, 2004), *Tommys inferno* (Ove Raymond Gyldenås, 2005) og *Få meg på for faen!* (Jannicke Systad Jacobsen, 2011). Dette er ungdomsfilmar der ein del av handlinga går føre seg på skulen, men som samstundes handsamar andre tema. Felles for desse, som dei også hev til felles med den amerikanske highschoolkomedien, er at alle hev kjærleik som eit viktig tema. På same tid tek dei for seg andre viktige tema. Dette er filmar som kan betraktast som lystspel, men med innslag av farsekomikk. *Bare Bea* tek til dømes for seg den seksuelle debuten, press frå det sosiale miljøet og framtidsdraumar. *Tommys Inferno* tek for seg kjærleik, men også forhold til religion, familie og vener. *Få meg på for faen!* tek for seg sosial utestenging, ryktespreiing og seksuell oppvakning. Komikken i filmene er også knytt nokså direkte til tematikken, og oppstår ofte i samband med problemløysing eller konfrontasjonar. I ein artikkel om norsk ungdomsfilm skriv Jo Sondre Moseng om korleis ungdomsfilm ofte tek føre seg nettopp denne typen tema;

”Konfliktene i filmene er konstruert rundt slike press-situasjoner, og den narrative framdriften er knyttet til hvordan karakterene håndterer dem. Ved filmens slutt har tenåringen lært sin lekse, foretatt viktige og riktige valg, og blitt mer moden” (Moseng 2011:154).

Liknande tematikk finn ein igjen i filmar som *Orps – the movie* (Atle Knudsen, 2009). Dette er ein film som er berekna for eit noko yngre publikum enn filmane nemnd ovanfor. Filmen handlar om korpset Gamle Tomter Musikkorps som skal delta i NM. Grunna sleipe triks frå dei vaksne vert ei lita gruppe barn ekskludert frå turen, men dei nektar å gje seg utan kamp. Det heile begynte etter at korpset sin vimsete dirigent Morris (Henrik Mestad) vart bytta ut med slemme Elsebeth Bull (Cecilie Mosli). Dei fem venane som ikkje får vera med bestemmar seg for å danna eit eget korps, og som sagt, så gjort. Deira misjon er at samhald, venskap og glede i musikken er viktigare enn å spela perfekt, noko dei formidlar under meisterskapet. Dette førar også til at dei vinn, rett for nasen på ein rasande Elsebeth. På denne måten vert ho degradert og audmjuka, og rettferda oppretta att for dei ekskluderte ungane. Den fysiske komikken og overspelet i filmen plasserer *Orps* nærare farsen enn døma over. Mobbing og sosial utestenging er også tema i *Keeper'n til Liverpool* (Arild Andresen, 2010), der komikken i stor grad kjem til uttrykk gjennom det pinlege.

Sjølv om tempoet kan vera høgt i filmar for ungdom og store barn, kan komikken vera enno meir påfallande fysisk i komediar for yngre barn. Som me var inne på i kapittelet om slapstickkomedie, nyttar mellom anna *Fomlesen i kattepine* denne forma for fysisk komikk. Om det ikkje direkte er slapstickkomikk som pregar fleirtalet av desse filmane, så i alle fall ein form for tydeleg, fysisk komikk. Dette finn ein også i animasjonsfilmen *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* (Vibeke Idsøe og Nille Tystad, 1998), og i filmane om *Olsenbanden Jr.* (Arne Lindtner Næss, 2003-2010). Dette er fartsfylte og handlingsmetta komediar for barn, som fortel spennande og urealistiske eventyr. Dette plasserer denne typen barnekomediar i farsetradisjonen.

11.1 Humor på fleire nivå – barn og vaksen

Komikken i ein film er ikkje låst til å eksistera berre på eit nivå. Som fleire av døma over syner er det ikkje slik at ein film alltid vil reindyrka ein form for komikk, ofte vil fleire ulike typar komikk spela saman. Komikk på fleire nivå er særskilt synleg i filmar som skal appellera både til vaksne og til barn. Eit døme på dette er filmen *Flåklypa Grand Prix* (Ivo

Caprino) frå 1975. Den lune bygdeoriginalen Reodor Felgen, oppfinnar og sykkelreparatør, bur på Flåklypatoppen saman med to medhjelparar. Solan Gundersen, hyperaktiv og optimistisk kråke og det nervøse piggsvinet Ludvig produserer blomsterpinner og kranglar om kven som skal ligga inst i senga. Ein kveld dukkar den tidlegare læreguten til Reodor, Rudolf Blodstrupmoen, opp på fjernsynet. Han hev vorte racerbilsjåfør, og kan køyra fortast i verda. Dette takka vera ei oppfinning han hev gjort, som får motorar til å gå fortare. Det pussige er at arbeidsteikninga til maskina heng på veggen bak Reodor... Blodstrupmoen avsluttar intervjuet med å utfordra kven som helst til å møte han kva tid som helst, og dette gjev Reodor noko å tenkja på. Sjølv om han hev funne opp ein superrask racerbil hev han ikkje midlar til å bygga bilen. Solan Gundersen fiksar dette, gjennom oljepengar frå den arabiske Sjeik Ben Reddik Fy Fazan som er på ferie i området. Blodstrupmoen hev fått teften i arbeidet til Reodor, og vil sabotera bilen. Han snik seg difor inn og sagar over vitale delar i Reodor sin motor, utan at Reodor oppdagar at noko er gale. Dette held på å knekka Reodor når dei møtast på racerbanen, men snarrådig handling frå Ludvig reddar æra deira. Det gode sigrar over det vonde, og rettferda vert oppretta på ny.

Som samandraget over indikerer er historia i *Flåklypa* enkel. Mykje av det som driv filmen framover er kontrastar, som det gode mot det vonde, den fattige sykkelreparatøren mot den rike oljesjeiken og det vesle lokalsamfunnet mot det internasjonale grand prixet. Dette gjer filmen spennande og nervepirrande, kanskje særleg for barn. Reint estetisk er det mange element som kan stå fram som komiske både for barn og vaksne. Reodor sine mange oppfinningar kan vera døme på dette. Dei fleste av oppfinningane finn seg i grenseland mellom hendige og totalt meningslause, og snedigheita til desse tinga får tilskodaren til å trekka på smilebandet. Mellom anna er det meste tilpassa slik at det aldri vert eit problem at Reodor er mykje høgare enn Solan og Ludvig. Døra er delt inn slik at dei to små kan opna berre den nedre delen, og postkassa er utstyrt med jekk slik at dei kjem seg opp for å henta posten. Den forsiktige bygdeoriginalen ordnar opp sjølv, anten det er snakk om å forenkla ting på heimebane eller å vinna over internasjonale kreftar. Dette skapar ein lun stemning i filmen, og det er kanskje primært denne forma for komikk som bind filmen tett saman med andre folkekomediar.

I tillegg finn ein eit lag med komikk som kanskje primært vendar seg mot filmen sitt vaksne publikum. Dette er først og fremst komiske poeng som kjem fram gjennom dialogen i filmen. Eit døme kan vera når Reodor skal forklara ein journalist korleis bilen er bygd opp og fungerer, og han fortel: "... Og med direkte bensininnspøyting rett i dysa – etter klystermetoden". Vaksne sjåarar vil plukka opp at Reodor hev fått inspirasjon frå andre kjelder enn andre racerbilbyggarar då han bygde sin bil. På same vis snik det seg inn ei rekke små replikkar som visar til heilt andre ting enn det som eigentleg er handlinga i filmen, som gjev det heile ein litt annan komisk dimensjon. Mellom anna frå scenen på racerbanen under billøpet, når speakeren gjev ei oppmoding til publikum:

"Eier av bil HB4596 som har parkert bilen over et kumlokk utenfor inngang C må øyeblikkelig fjerne bilen, da en representant for kloakkvesenet skal opp og hjem til middag".

Som vaksen sjåar kan ein kanskje tolka dette i ein litt annan retning enn eit barn hev føresetnad for, det er rimeleg å anta at bilskiltet og nummeret peikar mot produksjon av heimebrent og standarden for volumprosent på polsprit og tilsvarande ambisjon for heimelagde varar. Samstundes er replikken morosam utan denne tilleggsdimensjonen, om ein tenkjer på stakkaren som sitt fast nedi kummen.

Kontrasten mellom barn og vaksne sin måte å forstå komikk på er ein premiss i filmen *Da jeg traff Jesus... Med sprettert* (2000). Denne filmen tek utgangspunkt i Odd Børretzen si bok *Min barndoms verden* frå 1997, og handlar om Børretzen sin oppvekst på Grorud på tretti- og førtitalet. Historia i filmen fortellast av Odd Børretzen sjølv, og spelast ut gjennom ei kjede av små fortellingar frå det Børretzen omtalar som "Den siste sommeren jeg var i min barndoms verden". Hovudpersonen er Oddemann (Fredrik Stenberg Ditlev-Simonsen), ein filosofisk liten gut som leitar etter svar på store spørsmål, som om det legg seg snø på den ringen Jesus hev kring hovudet når han er ute om vinteren eller om himmelens hærskeare lettare kan komma inn om han søv med vindauget ope om natta. Filmen er lagt opp slik at mykje av komikken finn seg i brytingspunktet mellom vaksne og barn sin erfaringshorisont, så å seia mellom barndoms- og dei vaksne si verd. Mellom anna gjer filmen komikk ut av korleis barn tolkar ting bokstaveleg, som til dømes korleis vaksne veit at språklege uttrykk berre kan vera bilete på noko anna. Til dømes kjem dette fram gjennom Odd sin redsel for nabokona, som er heks. Grunnen til at Oddemann hev funne ut at ho er heks er at mor ein gong sa: "Den hekka!" om ho, då ho gjekk forbi på vegen. Det mor meiner er at ho er

rasande på nabokona, etter ein fest der nabokona gjorde ho til latter. Denne samanhengen ser ikkje Oddemann, som tolkar det mora seier bokstaveleg. Noko av det same finn ein i scenen som hev gjeve namn til filmen. Oddemann og dei andre gutane vil gjerne finna ut om det verkeleg er slik at Jesus ser alt, for Oddemann hev lese i Bibelen at ikkje ein sporv fell til jorda utan at Jesus ser det. Dei finn difor ut at dei må skyta ein sporv for å finna ut av dette. Om dei skyt sporven må jo Jesus komma til syne. Filmene er spekka med liknande døme. Stadig vekk referer også filmene til andre ting som høyrar til den vaksne verda, som barna ikkje er ein del av. Dette kjem også primært fram gjennom dialogen mellom dei vaksne karakterane, og kan ha ein komisk appell hjå dei vaksne sjåarane. Eit døme er når far kjem heim frå reise, og vert teken imot av familien. Han hev kofferten full av både rare ting og gode historier, og ungane er kjempeentusiastiske over at far er heime. Far ser på familien sin, og seier "Ja, det kan vel være litt av hvert å glede seg til i kveld, både for liten... og for stor!". Medan han seier det siste fangar han blikket til mor, og gjer med dette replikken til eit hint om noko seksuelt. Dette vert også følgt opp seinare same kveld, når Oddemann og broren finn ut at dei skal byta plass på sengene sine. Mor og far er opptekne med noko heilt anna når dei høyrer bråket ungane lagar ovanpå. Ungane på si side skjønar ikkje kvifor far er så utålmodig når han kjem for å hjelpe dei.

Det finst også eit meir konkret lag med komikk i filmene, som vendar seg direkte til barna. Denne forma for komikk er meire fysisk. Eit døme kan vera når Oddemann, broren og naboguten hev lese reportasjar frå Afrika, og vil leika krig mellom negrar og italienarar. Oddemann får ikkje vera ein av dei tøffe negrane, han må vera italiener. Han vert alltid nedkjempa, og negrane fangar ham. Dei heng han opp ned etter hender og føter, og berar ham mellom seg på ein grein. Det same skjer når gutane i nabolaget spikkar det dei kallar kålrabitsesefantar. Odd skjønar ikkje korleis dei store gutane klarar å forma om kålrabi til "vaksne" tissefantar, medan dei han lagar sjølv ikkje vert noko særleg å skryta av. For å kvalitetssjekka sine eigne kunstverk står han difor med buksa på knea og ein spegel for å sjå om produktet liknar. Forskjellen på komikken i *Da jeg traff Jesus... med sprettert!* ligg altså i forskjellen mellom det konkrete og det abstrakte.

Det både *Flåklypa Grand Prix* og *Da jeg traff Jesus... med sprettert* syner er at ein og same film kan tilby ulike ting til ulikt publikum. Ein finn også døme på komediar som i utgangspunktet er produserte for vaksne, men som kanskje hev vorte vel så populære mellom barn. Eit døme på dette er Olsenbanden (Knut Bohwim, 1969-1999). Den originale serien om Olsenbanden vart etterkvart tilpassa eit barnepublikum (Iversen 2011:224). Openbar prostitusjon, referansar til pornografi og seksualitet vart med dette tona ned. Komikken i Olsenbanden var dessutan så populær mellom ungane at filmene seinare vart følgd opp med konseptet *Olsenbanden Jr.* (Arne Lindtner Næss, 2003-2010). Både karakterane, dei faste replikkane og miljøet er det same, men karakterane er i barneskulealder og ikkje vaksne menn. Tematikk og handling er også tilpassa deretter.

Som nemnd i innleiinga til dette kapitlet er det vanskeleg å seia noko generelt om norsk barne- og ungdomskomedie. Dette temaet er tilsvarande vanskeleg å summera opp, sidan filmene som vert diskutert kom på sær ulike tidspunkt, er ulike med tanke på innhald og komikk og er ganske få. Det ein kanskje kan seia noko om er at det ser ut til at tettheita av barne- og ungdomskomediar aukar frå nittitalet og fram mot i dag. Kanskje er dette eit teikn på at ein i større grad no enn tidlegare vel å fokusera på å skapa komedie også for ei yngre målgruppe.

12. Oppsummering

Prosjektet for dette arbeidet hev vore å finna ut kva norsk komedie er, gjennom å sjå på kva som kjenneteiknar sjangeren og korleis den hev utvikla seg gjennom historia.

Finnest det noko enkelt svar på desse spørsmåla? Det gjer det sjølvsagt ikkje.

La oss å ta det siste fyrst – korleis den norske komedien hev utvikla seg gjennom åra. Sjølvsagt hev den norske komedien utvikla seg på ei rekke områder, som nemnd i teorikapittelet er ikkje sjanger noko statisk eller uforanderleg. Norsk komedie avviker ikkje frå dette. Små endringar, til dømes i komikk, tematikk og presentasjon av desse, finn ein gjennom heile historia. Dette heng saman med at samfunnet utviklar seg og at ein tilpassar komedien etter dette.

Ein finn også nokre større og meire påfallande endringar. Til dømes hev den enkle komikken i folkekomedien meir eller mindre vorte erstatta av meir komplekse komikkformer i andre undersjangrar – som svart komedie og dramakomedie. Nøyaktig kva tid dette skjedde er det vanskeleg å setja fingaren på, overgangen hev sjølvsagt vore gradvis, men frå midten av nittitalet vart det tydeleg at norsk komedie var på veg i ei anna retning. Det er også verdt å peika på korleis til dømes parodi hev vorte kvassare i seinare tid. Saman med svart komedie og dramakomedie er parodien ein undersjanger som etterkvart krev meire av tilskodaren enn norsk komedie hev gjort tidlegare. Komikken i desse filmene er på eit vis forhandlande – du må lika det eller ikkje. Filmene krev at du tek eit standpunkt til nettopp dette, du kan ikkje berre la deg underhalda.

Dette tyder likevel ikkje at den enkle komikken hev forsvunne fullstendig. Sjølv om folkekomedien sin status vart endra finn ein framleis denne typen komikk, berre i andre undersjangrar og former enn tidlegare. Mellom anna dukkar den opp i den nye romantiske komedien, i parodiar og dels i svart komedie. Det er også verdt å merka seg at konsentrasjonen av barne- og ungdomskomediær aukar samstundes som folkekomedien går tilbake. Dette kan skuldast ei endring i målgruppetenking, at ein erstattar noko som skal appellera breitt med noko som snakkar til ein meir konkret gruppe. Dette vert sjølvsagt berre ein spekulasjon, men tidspunktet for folkekomedien sin tilbaketrekking og andre undersjangrar sin framvekst er påfallande.

Det er også påfallande korleis tredelinga mellom farse, lystspel og tragikomedie vert vanskelegare å nytta når ein skal kategorisera nyare norsk komedie. Det er ikkje berre undersjangerane i seg sjølv som hev endra seg, korleis dei presenterer komikk er også annleis. Det er forskjell på ein farse frå 1965 og 2005. Ein vil kunne identifisera begge desse som farse, gjennom til dømes overspel og høgt tempo, men måten dette vert presentert på vil stå fram som forskjellig. Farsen er framleis overspelt, men noko av det teatraliske preget som fantes i tidlegare farse er i stor grad tona ned. Det same gjeld for lystspelet, ein vil kunne identifisera det gjennom dei sama kriteria som tidlegare, men det vil likevel stå fram som endra. Mellom anna er moralen tona ned i nyare lystspel, og det kan sjå ut til at lystspelet heller mot å fortella meir komplekse fortellingar enn tidlegare. Tragikomedien kjenneteiknast framleis på same måte som tidlegare. Komedieforma vert sjeldan reindyrka i norsk samanheng, men det kan sjå ut til at moderne filmar som gjer dette er mørkare og dystrare enn dei som gjorde det tidlegare.

Det mest påfallande i nyare tid er at desse tre formane for komedie oftare lånar konvensjonar frå kvarandre. Grensene mellom desse hev aldri vore absolutte, men kan sjå ut til å vera meir flytande i dag enn tidlegare. Mellom anna finn ein farsekomikk i filmar som tenderer mot å vera lystspel, og til dømes innslag av tragikomedie langt oftare enn det som var vanleg før. Nettopp sidan grensene mellom desse formene for komedie hev vorte meir flytande er det også vanskelegare å knyta ulike filmar til ein av formene åleine.

Kva er det så som kjenneteiknar norsk komedie som sjanger? Dette er det eigentleg mange svar på, og analysen gjev antakeleg betre svar på dette enn det ei kort oppsummering vil gjera. Eg vel å svara at norsk komedie som sjanger kjenneteiknast av mangfald. Den norske komedien femnar breitt, og hev som analysen syner handsama store og små spørsmål, harselert med storfolk og småfolk, belyst ei rekke aspekt ved livet og skapt komikk av alt frå det mest banale til det mørkaste. Nettopp dette er den norske komedien si styrke, mangfaldet opnar opp for at sjangeren kan handsama kva som helst, på ein liketil og spennande måte. Eg vonar eg hev fått belyst dette gjennom å syna den norske komedien sine undersjangerar – eller i alle fall dei undersjangerane som stikk seg mest fram.

Så til det siste spørsmålet. Kva er norsk komedie? Dette spørsmålet trur eg ein vil svara best på ved å visa til innleiinga; norsk komedie er *Olsenbanden*, *Salmer fra kjøkkenet*, *Operasjon Løvsprett*, *Kvinnen i mitt liv*, *Støv på hjernen*, *Hurra for Andersens*, *En herre med bart*, *Flåklypa grand prix*, *Buddy*, *Den forsvundne pølsemaker*, *Stompa*, *Bryllupsfesten* – og alle dei andre filmene som saman utgjer den norske komedien.

Kjeldeliste

- Bentley, Eric (1965): *The life of the drama*, Methuen & Co LTD, London, UK
- Braaten, Lars Thomas, Holst, Jan Erik, Kortner, Jan H., Hanche, Øivind og Svendsen, Trond Olav [Red.] (1995): *Filmen i Norge: Norske kinofilmer gjennom 100 år*, Ad Notam Gyldendal, Oslo
- Dahl, Hans Fredrik, Gripsrud, Jostein, Iversen, Gunnar, Skretting, Kathrine og Sørenssen, Bjørn (1996): *Kinoens mørke – Fjernsynets lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, Norge
- Eigtved, Michael (2003): "Folkekomedien tur-/retur – humor og komik i den danske filmkultur" i Toftgaard, Anders og Hawkesworth, Ian Halvdan (red.) (2003) *Nationale spejlinger: tendenser i ny dansk film*, Museum Tusulanum Press, København, Danmark
- Evensmo, Sigurd (1967): *Det store tivoli*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, Norge
- Gentikow, Barbara (2006): "Eksport og import av humor" i Kjus, Yngvar og Hertzberg Kaare, Birgit (red.) (2006): *Humor i mediene*, 57-79, Cappelen Akademisk forlag, Oslo, Noreg
- Grodal, Torben (1997): *Moving Pictures – A New Theory of Film Ganres, Feelings and Cognition*, Clarendon Press, Oxford, UK
- Henderson, Brian (1978): "Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?" I *Film Quarterly*, Vol. 31, No. 4, Summer 1978: 11-23, University of California Press, USA
- Holst, Jan Erik [Red.] (2011): *Filmen i Norge: Norske kinofilmer 1995-2011*, Gyldendal, Oslo, Norge
- Iversen, Gunnar (2004): "Filmens første år" i Hanche, Øivind, Iversen, Gunnar og Aas, Nils Klevjer (red.) (2004): *Bedre enn sitt rykte - En liten norsk filmhistorie*, 5-14, Norsk Filminstitutt, Oslo, Norge
- Iversen, Gunnar (2011): *Norsk filmhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo, Norge
- Jørgensen, Liv (2000): "Småmorsomt" i *Dagbladet.no*, publisert 01.12.2000, tilgjengeleg frå: <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/12/01/230739.html>, nedlasta 20.11.2014 [ONLINE]
- King, Geoff (2002): *Film Comedy*, Columbia University Press, New York, USA
- Kjus, Yngvar og Hertzberg Kaare, Birgit (2006): "Humor, medier og mennesker" i Kjus, Yngvar og Hertzberg Kaare, Birgit (red.): *Humor i mediene*, 13-35, Cappelen Akademisk forlag, Oslo, Noreg
- Larsen, Leif Ove (1998): *Moderniseringsmoro – Romantiske komedier i norsk film 1950-1965*, Institutt for medievitenskap, Universitet i Bergen, Bergen, Noreg
- Larsen, Leif Ove (2004): "Du store alpakka!" i *Historie 14, Nr 3. 2004*: 62-73, henta frå: <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4141/Komiske%20lærere.pdf?sequence=3> Nedlasta 26.11.2014 [ONLINE]
- Larsen, Leif Ove (2006a): "Pinlig moro" i Kjus, Yngvar og Hertzberg Kaare, Birgit (red.) (2006): *Humor i mediene*, 39-56, Cappelen Akademisk forlag, Oslo, Noreg
- Larsen, Leif Ove (2006b): "Underholdningens gunst: Leif Juster og filmkomedien" i *Idéhistorisk tidsskrift 2006(1)*: 33 – 42, henta frå: <https://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/4199/Underholdningens%20gunst%20-%20print.pdf?sequence=1> Nedlasta 28.11.2014 [ONLINE]
- Lavik, Erlend (2001): *Kjærlighet i seriemonogamiets tidsalder – Romantiske komedier i Hollywood*, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, Noreg
- Moseng, Jo Sondre (2011): "Mainstream forvirring? Norsk ungdomsfilm" i Bakøy, Eva og Helseth, Tore (2011): *Den andre norske filmhistorien*, Universitetsforlaget, Oslo, Noreg

- Neale, Steve og Krutnik, Frank (1999[1990]): *Popular film and television comedy*, Routledge, London, England
- Schatz, Thomas (1991): "Film genre and the genre film" i Braudy, Leo og Cohen, Marshall (red)(2009 [1974]): *Film theory and criticism*, Oxford University Press, Oxford/New York, UK/USA
- Seidman, Steve (1981): *Comedian Comedy: A tradition in Hollywood Film*, UMI Research Press, Michigan, USA
- Sikov, Ed (1994): *Laughing hysterically: American screen comedy of the 1950s*, Columbia University Press, New York, USA
- Thompson, Kristin og Bordwell, David (2010): *Film History*, The McGraw-Hill Companies Inc., New York, USA
- Williams, Linda (1991): "Film Bodies: Gender, Genre and Excess" I *Film Quarterly*, Vol. 44. No. 4, Summer 1991: 2-13, University of California Press, USA

Kronologisk oversyn over filmer i utvalet

Kjærlighet paa pinde, Erling Eriksen (1922)
Strandhugg på Kavringen, Trygve Dalseng, Gunnar Nilsen Vig (1923)
Til Sæters, Harry Ivarson (1924)
Den nye lensmannen, Leif Sinding (1926)
Simen Mustrøens besynderlige oplevelser, Harry Ivarson (1926)
Baldevins Bryllup, George Schnéevoigt (1926)
Den glade enke i Trangvik, Harry Ivarson (1927)

Vi som går kjøkkenveien, Tancred Ibsen (1933)
I kongens klær, Finn Myklegård (1933)
Jeppe paa bjerget, Harry Ivarson, Per Aabel (1933)
Op med hodet!, Tancred Ibsen (1934)
Du har lovet mig en kone!, Einar Sissener/Tancred Ibsen (1935)
Bør Børson jr., Toralf Sandø og Knut Hergel (1938)
Hu Dagmar, Rasmus Breistein (1939)
Gjest Baardsen, Tancred Ibsen (1939)

Tante Pose, Leif Sinding (1940)
Godvakker – Maren, Knut Hergel (1940)
Tørres Snørtevold, Tancred Ibsen (1940)
Gullfjellet, Rasmus Breistein (1941)
Hansen og Hansen, Alfred Maurstad (1941)
Den forsvundne pølsemaker, Toralf Sandø (1941)
Den farlige leken, Tancred Ibsen (1942)
En herre med bart, Alfred Maurstad (1942)
Det æ'kke te å tru!, Toralf Sandø (1942)
Et spøkelse forelsker seg, Tancred og Lillebil Ibsen (1946)

Vi gifter oss, Nils R. Müller (1951)
Storfolk og småfolk, Tancred Ibsen (1951)
Vi vil skilles, Nils R. Müller (1952)
Det kunne vært deg, Kåre Bergstrøm og Henki Kolstad (1952)
Trine!, Toralf Sandø (1952)
Brudebuketten, Jon Lennart Mjøen, Olav Engebretsen (1954)
Kasserer Jensen, Nils R. Müller (1954)
I moralens navn, Olav Engebretsen (1954)
Trost i taklampa, Erik Borge (1955)
Barn av solen, Arne Skouen (1955)
Kvinnens plass, Nils R. Müller (1956)
På solsiden, Edith Carlmar (1956)
Ektemann alene, Nils R. Müller (1956)
Fjols til fjells, Edith Carlmar (1957)
Lån meg din kone, Edith Carlmar (1958)
Bustenskjold, Helge Lunde (1958)
Hete septemberdager, Nils R. Müller (1959)
5 loddrett, Nils-Reinhard Christensen (1959)
Støv på hjernen, Øyvind Vennerød (1959)

Millionær for en aften, Øyvind Vennerød (1960)
Sønner av Norge, Øyvind Vennerød (1961)
Bussen, Arne Skouen (1961),
Et øye på hver finger, Nils-Reinhard Christensen (1961)
Operasjon løvsprett, Knut Andersen (1962),
Sønner av Norge kjøper bil, Øyvind Vennerød (1962),
Stompa & Co, Nils-Reinhardt Christensen (1962),
Freske fraspark, Bjørn Breigutu (1963),
Stompa, selvfølgelig!, Nils-Reinhardt Christensen (1963)
Elskere, Nils R. Müller (1963)
Operasjon sjøsprøyt, Knut Bohwim (1964)
Alle tiders kupp, Øyvind Vennerød (1964)
Pappa tar gull, Arne Skouen (1964)
Nydelige nelliker, Knut Andersen (1964)
Hjelp – vi får leilighet, Jan Erik Düring (1965)
To på topp, Øyvind Vennerød (1965)
Stompa forelsker seg, Nils-Reinhardt Christensen (1965)
Skjær i sjøen, Knut Andersen (1965)
Hurra for Andersens!, Knut Andersen (1966)
Musikanter, Arne Skouen (1967)
Himmel og hav! Stompa til sjøs., Nils-Reinhardt Christensen (1967)
Mannen som ikke kunne le, Bo Hermansson (1968)
Sus og dus på byen, Knut Andersen, Mattis Mathiesen og Knut Bohwim (1968)
Olsenbanden (operasjon Egon), Knut Bohwim (1969)

Skulle det dukke opp flere lik er det bare å ringe..., Knut Bohwim (1970)
Olsen-banden og Dynamitt-Harry, Ove Kant (1970)
Balladen om mestertyven Ole Høiland, Knut Andersen (1970)
Norske byggeklosser, Pål Bang-Hansen (1972)
Marikens bryllup, Knut Andersen (1972)
Olsen-Banden tar gull, Knut Bohwim (1972)
Olsen-banden og dynamitt-Harry går amok, Knut Bohwim (1973)
Bør Børson Jr., Jan Erik Düring (1974)
Olsenbanden møter Kongen & Knekten, Knut Bohwim (1974)
Den siste Fleksnes, Bo Hermansson (1974)
Olsen-bandens siste bedrifter, Knut Andersen (1975)
Skraphandlere, Bo Hermansson (1975)
Flåklypa Grand Prix, Ivo Caprino (1975)
Hustruer, Anja Breien (1975)
Bør Børson II, Stein Roger Bull (1976)
Olsenbanden for full musikk, Knut Bohwim (1976)
Olsenbanden og Dynamitt-Harry på sporet, Knut Bohwim (2007)
Olsenbanden + Data-Harry sprenger Verdensbanken, Knut Bohwim (1978)
Olsenbanden og Dynamitt-Harry mot nye høyder, Knut Bohwim (1979)

Julia Julia, Svend Wam, Petter Vennerød (1981)
Olsenbanden gir seg aldri!, Knut Bohwim (1981)
Den grønne heisen, Odd Geir Sæther (1981)
Olsebandens aller siste kupp, Knut Bohwim (1982)

Prima Veras saga om Olav den hellige, Herodes Falsk (1983)
... Men Olsenbanden var ikke død, Knut Bohwim (1984)
Deilig er fjorden, Jan Erik Düring (1985)
Hustruer – ti år etter, Anja Breien (1985)
Noe helt annet, Morten Kolstad (1985)
Plastposen, Hans Otto Nicolaysen (1986)
På stigende kurs, Bo Hermansson (1987)
Showbiz (Hvordan bli kjendis på 1-2-3), Ray Fenton (1989)
Bryllupsfesten, Sven Wam og Petter Vennerød (1989)
Viva Villaveien!, Tor M. Tørstad (1989)

Frida – med hjertet i hånden, Berit Nesheim (1991)
Ute av drift, Knut Bohwim (1992)
Hodet over vannet, Nils Gaup (1993)
Over stork og stein, Eva Isaksen (1994)
Bikinisesongen, Runar J. Wiik (1994)
Fredriksons fabrikk – the movie. Bo Hermansson (1994)
Eggs, Bent Hamer (1995)
Pakten, Leidulv Risan (1995)
Hører du ikke hva jeg sier!, Erik Gustavson (1995)
Hustruer III, Anja Breien (1996)
Søndagsengler, Berit Nesheim (1996)
Jomfruene i Riga, Emil Stang Lund (1996)
Jakten på nyresteinen, Vibeke Idsøe (1996)
Maja Steinansikt, Lars Berg (1996)
Budbringeren, Pål Sletaune (1997)
Onkel Oskar, Evald Otterstad (1997)
Halvveis til Haugesund, Harald Østgård Lund (1997)
Solan, Ludvig og Gurin med reverompa, Vibeke Idsøe/Nille Tystad (1998)
Ole Aleksander FiliBom-bom-bom, Anne Marie Nørholm (1998)
Absolutt blåmandag, Petter Næss (1999)
Olsenbandens siste stikk, Knut Bohwim (1999)
Suffløsen, Hilde Heier (1999)
Fomlesen i kattepine, Petter A. Fastvold (1999)
S.O.S., Thomas Robsahm (1999)

Detektor, Pål Jackman (2000)
Da jeg traff Jesus... Med sprettert, Stein Leikanger (2000)
Get ready to be boyzvoiced, Henrik Elvestad, Espen Eckbo, Mathias Fürst (2000)
Mongoland, Arild Østin Ommundsen (2001)
Elling, Petter Næss (2001)
Folk flest bor i Kina, Thomas Robsahm, Martin Asphaug, Arild Fröhlich, Sara Johnsen, Magnus Martens, Hans Petter Moland, Terje Rangnes, Ingebjørg Torgersen, Morten Tyldum (2002)
Salmer fra kjøkkenet, Bent Hamer (2003)
Olsenbanden Jr. går under vann, Arne Lindtner Næss (2003)
Jonny Vang, Jens Lien (2003)
Svidd Neger, Erik Smith-Meyer (2003)
United, Magnus Martens (2003)

Buddy, Morten Tyldum (2003)
Kvinnen i mitt liv, Alexander Eik (2003)
Mors Elling, Eva Isaksen (2003)
Bare Bea, Petter Næss (2004)
Olsenbanden jr. på rocker'n, Arne Lindtner Næss (2004)
Salto, Salmiak og kaffe, Mona J. Hoel (2004)
37 ½, Vibeke Idsøe (2005)
Tommys Inferno, Ove Raymond Gyldenås (2005)
Import eksport, Khalid Hussain (2005)
Elsk meg i morgen, Petter Næss (2005)
Olsenbanden jr. på Cirkus, Arne Lindtner Næss (2006)
Svein og rotta, Magnus Martens (2006)
Lange Flate Ballær, Bjørn Fast Nagell (2006)
Slipp Jimmy fri, Christopher Nielsen (2006)
Den brysomme mannen, Jens Lien (2006)
Marias menn, Vibeke Ringen (2006)
Kalde føtter, Alexander Eik (2006)
Kunsten å tenke negativt, Bård Breien (2006)
Mirakel, Thomas Kaiser (2006)
Olsenbanden jr. og Sølvgruvens hemmelighet, Arne Lindtner Næss (2007)
Andre omgang, Hilde Heier (2007)
Mars og Venus, Eva Dahr (2007)
Svein og rotta og UFO-mysteriet, Vibeke Ringen (2007)
Kill Buljo, The Movie, Tommy Wirkola (2007)
5 løgner, Lars Daniel Krutzkoff Danielsen (2007)
Tatt av kvinnen, Petter Næss (2007)
O'Horten, Bent Hamer (2007)
Mannen som elsket Yngve, Stian Kristiansen (2008)
Lange flate ballær 2 – i kongens klær, Harald Zwart (2008)
Fatso, Arild Fröhlich (2008)
Kurt blir grusom, Rasmus A. Sivertsen (2008)
Død Snø, Tommy Wirkola (2009)
Olsenbanden jr. og det sorte gullet, Arne Lindtner Næss (2009)
Nord, Rune Denstad Langlo (2009)
Orps – the movie, Atle Knudsen (2009)
Tomme tønner, Leon Bashir, Sebastian Dalén (2010)
Olsenbanden jr. og mestertyvens, Arne Lindtner Næss (2010)
Kurt Josef Wagle og legenden om fjordheksa, Tommy Wirkola (2010)
En helt vanlig dag på jobben, Terje Rangnes (2010)
En ganske snill mann, Hans Petter Moland (2010)
Brødrene Dal og vikingsverdets forbannelse, Wayne McKnight, Mikkel Magnus (2010)
Hjem til jul, Bent Hamer (2010)
Keeper'n til Liverpool, Arild Andresen (2010)
Sykt lykkelig, Anne Sewitsky (2010)
Trolljegeren, Mikkel Sandemose (2010)
Tomme tønner 2 – Det brune gullet, Sebastian Dalén, Leon Bashir (2011)
På bølgelengde, Frode Nordås (2011)
Hjelp, vi er i filmbransjen, Nini Bull Robsahm og Patrik Syversen (2011)
Harde strenger, Torgeir Hegna (2012)

Tina & Bettina – The movie, Simen Alsvik (2012)