

Leif Ove Larsen
Institutt for informasjons- og medievitenskap
Universitetet i Bergen

Underholdningens gunst: Leif Juster og filmkomedien

Da komikeren Leif Juster døde i 1995 ryddet avisene forsidene og hyllet ham som kongen av norsk humor, klovn av Guds nåde og en gudbenådet komiker.¹ Den norske staten viste Juster den siste heder, og som den første utøvende kunstner etter 1945 ble han gravlagt på statens bekostning. Kulturministeren holdt minnetale og hun omtalte Juster som en representant for ”den folkelige kvalitetskulturen som ikke har fått den heder den fortjener”.² Har ikke Juster fått fortjent heder? Han fikk jo Kongens fortjenestemedalje i gull allerede i 1957, og siden fjernsynet ble innført har hans runde dager vært feiret med tv-show. I debatter om tilstanden i nåtidens humor brukes han som eksempel på god humor og satire. Sentralt i Juster ettermæle står den folkekjære moromannen, representanten for en humor preget av raushet og varme. Justers humor er aldri grov, vulgær eller ondsinnet, heter det i minneboken om ham.³

Ministerens forsiktige bidrag til en kulturell oppvurdering av Justers komedie peker imidlertid på noen motsetninger i hans karriere, mellom høgt og lavt, mellom kunst og kommers, mellom det vesentlige og det uvesentlige, mellom folkelig kultur som har kvalitet og en som ikke har. Denne spenningen har å gjøre med de to mediene han særlig virket i, revyscenen og filmen. Mens han som revyartist har vært anerkjent og hyllet av sentrale kritikere siden gjennombruddet i 1935, er det få filmkritikere som ville brukt begrepet ”kvalitetskultur” på hans filmkomedier. Ikke bare kritikerne, men den norske filminstitusjonen har hatt et ambivalent forhold til Justers komedie. Kulturell anerkjennelse var noe Juster i større grad fikk på den borgelige revyscenen enn for sine bidrag til den populære filmkomedien. Dette var ikke uproblematisk for en komiker med kulturelle ambisjoner.

¹ Dagbladet, VG og Bergens Tidende 26.11.1995.

² Kulturminister Åse Kleveland, sitert fra Dagbladet 5.12.1995.

³ Schibbye, 1990, p.12

Klasse og prestisje

Underholdningsbransjen har vært og er et middel til sosial oppstigning, berømmelse og prestisje som kan løses inn økonomisk. Historien om Juster er eksemplarisk: Fra en oppvekst på arbeiderklassebydelen Sagene og Grünerløkka på Kristianias østkant, faren var brannmann, flyttet Juster seg gradvis vestover i byen. Ved inngangen til 1940-tallet, fem år etter gjennombruddet på revyscenen, hadde han enebolig på Røa. Den geografiske reisen var også en sosial reise. I 1954 mottok han sitt første hederstegn i kulturfeltet, gullnålen fra Norsk skuespillerforbund. Tre år senere fikk han kongens fortjenestemedalje i gull for sitt bidrag til scenekunsten. Juster var inne i kulturens varme. Han var revyscenens ubestridte ener, og med *Fjolls til fjells*' seiersgang på norske kinoer var han – etter 15 års fravær – også tilbake som kongen av norsk filmkomedie.

Juster var opptatt av kritikernes meninger. I portrettintervjuer kom han ofte inn på sin kulturelle posisjon og andres oppfatning av ham som ”en harmløs tulling”. Kritikkk for ikke være intellektuell eller finkulturell nok, tilbakeviste han gjerne med å vise til sin yrkesstolthet som en seriøs komiker som tok sitt publikum på alvor.⁴ At slike spørsmål ble reist, også av Juster selv, er uttrykk for at kulturell anseelse opptok ham. Det er ikke urimelig å se dette i lys av hans sosiale bakgrunn.

Leif Justers fødenavn var Leif Just Nilsen. Den unge Nilsen ble etter hvert en habil pianospiller, ikke minst takket være en mor som stimulerte barnas musikkinteresser, og i en periode hadde han eget band og spilte til dans. I 1928 ble han påkleder for revykongen Victor Bernau på Chat Noir og dermed læregutt på Oslos ledende revyteater i mellomkrigsårene. Bernau tok ham med til Det nye teater i 1930. Nilsen ville bli seriøs skuespiller, men i løpet av fire år på teatret fikk han kun ubetydelige småroller. Han ble likevel lagt merke til av kritikerne, som framhevet den unge skuespillerens talent for komiske roller.⁵

Karrieren tok en ny vending da Einar Rose hentet ham til revyscenen i 1934. Etter en del prøving og feiling med ulike stiler, blant annet som Bernau-kopi, fikk Nilsen sitt gjennombrudd i 1935 med pantomimenummeret *Målmannen*. I et tidlig avisportrett ble det framhevet at Nilsens talent gikk i en bestemt retning, noe hans ”oppfinnere” Bernau og Rose

⁴ Intervju Verdens Gang 24.2.1979.

⁵ Det gjelder særlig den framstående teaterkritikeren Paul Gjesdal i *Tidens Tegn*.

ifølge kritikeren ikke hadde skjønt, nemlig som ”fjollete mann”.⁶ Denne typen framstilte han best i Skandinavia, mente skribenten. Siste del av 1930-årene ble Juster en publikumsmagnet med stjernestatus på Chat Noir og i Oslos revymiljø. I 1938 skiftet han navn. Komikeren og entertaineren Leif Juster var oppfunnet.

Hans formative år som artist falt sammen med revyformens gullalder i Norge. Den norske revytradisjonen kan ses som en syntese av en folkelig underholdnings- og humortradisjon på den ene siden, og en kunstnerisk mer ambisiøs Europeisk kabaret-tradisjon på den andre.⁷ Den moderne, norske revyen ble tilpasset den urbane middelklassens smak og i mellomkrigstidens Oslo var det flere revy-scener. Revyen ble likevel aldri akseptert som høyverdig kunstform av det kulturpolitiske etablissement, noe som kom til uttrykk i revyskatten. Skatten var pålagt den lette underholdning, som kino, revy og sirkus. For scenekunst gikk det et skille mellom dramatisk (narrativ) og ikke-dramatisk (ikke-narrativ, nummerbasert) kunst. Derfor kunne Juster søke om skattefritak for en farse, men ikke for en nummerbasert revy.

Suksessen gav Juster kunstnerisk selvtillit og økonomisk frihet til å etablere sitt eget revyteater. I et miljø med hard konkurranse om oppmerksomhet, prestisje og penger, valgte Juster å forlate Chat Noir i 1942. Etter fjorten år under andres ledelse, ble han direktør, kunstnerisk leder og stjerne på eget teater. På Edderkoppen hadde han kontroll over sine roller og sin komiske persona. Ikke minst hadde han siste ordet i kunstneriske spørsmål. Juster skal ha likt dårlig at andre tok for mye av glansen.⁸ Samme året ble Juster også et nasjonalt fenomen med sin første filmhovedrolle i *Den forsvunne pølsemaker*. For Juster betydde ikke okkupasjonen et avbrekk i karrieren, selv om han i en periode satt fengslet, men en tid hvor han befestet sin posisjon som nasjonens ledende moromann. Juster tok grep om egen karriere og sitt eget image.

Mens revyscenen i noen grad hadde kunstnerisk legitimitet i toneangivende kretser i hovedstaden, var den norske filmkomedien harmløs moro for massene. Juster forsøkte som mange andre komikere å levere begge steder.

⁶ Halfdan Fyhn, uten ref. men trolig høsten 1936 (utklippsbok i Edderkoppenarkivet, Nasjonalbiblioteket).

⁷ Chat Noir ble etablert av Bokken Lasson i 1912 etter modell av det parisiske kabaret-teatret Chat Noir, hvor hun også hadde optrådt. Historien om Chat Noir er fortalt i Bang-Hansen 1961.

⁸ Halfdan Fyhn noterer i allerede 1936 at en av Justers feil er at han ”ikke kan fordra at hans medspillere har gode replikker å tomle med” (Edderkoppens klipparkiv, uten ref.). Komikeren Arve Opsahl, som var ansatt på Edderkoppen i sju år, forteller i et intervju at det ikke var populært om han hadde større suksess med et nummer enn Juster (Berg 1999:112).

Norsk slapstick

Filmdebuten til Juster fant sted Tancred Ibsens revykomedie *Op med hodet* i 1934. Filmen er et sjeldent forsøk på en norsk backstage-komedie a la Hollywood, med kjente artister fra revyteatret Chat Noir i sentrale roller. Juster har en liten, ikke-komisk birolle som musikeren i det kreative teamet ved teatret. Samme år spiller han en liten, komisk rolle som butikkassistent i kriminalfilmen *Morderen uten ansikt* (Leif Sinding). I 1941 har han en komisk birolle som vaktmester i folkekomedien *Gullfjellet* (Rasmus Breistein).

Justers første komiske hovedrolle er som privatdetektiven Stein Rask i kriminalfarsen *Den forsvunne pølsemaker* (Toralf Sandø, 1941). Hans partner fra revyscenen, Ernst Diesen, spiller Rasks assistent Simon Gløgg. Farsen får en oppfølger året etter med *De æ'kke te å tru* (Sandø). Her spiller Juster og Diesen to arbeidssky dagdrivere som vikles inn i det som ser ut til å være lyssky forretninger. Stråhatt og dress markerer at typene ikke tilhører arbeiderklassen. Selv om det er andre figurer enn i detektivene Gløgg og Rask, har de samme trekkene som komiske typer. Gløgg er den distré, klønete og hissige, Rask den naive og dumme med den treffende replikken, og han er ikke minst målskive for Juster-figures hissige utfall av verbal og fysisk art. Mye av komikken ligger i samspillet mellom Juster og Diesen, både i form av verbale morsomheter og ikke minst i den fysiske og aggressive slapstick-komikken. I filmen spiller Juster på sin etablerte komiske persona som sint mann.

Genremessig faller de to første hovedroller i kategorien farse eller crazy-komedie. Alle filmene ble markedsført som løssluppen moro bygget rundt Leif Justers komiske talent og popularitet. Men *Den forsvunne pølsemaker* og *Det æ'kke te å tru* var mer enn Juster-redskaper: De var bygget rundt en komisk duo etter internasjonale forbilder som Helan og Halvan og danske Telegrafstolpen og Tilhengeren. Den lange og hengslete Juster og den kortvokste og lubne Diesen hadde vært trekkplaster som komisk duo på revyscenen i flere år. Det var ikke overraskende at en filmprodusent ville forsøke å skreddersy en film for dem. Det ble den mangfoldige filmprodusenten, -importøren og kinoeieren Ernst Ottersen i Merkur Produksjon som fikk signaturene til Juster og Diesen.⁹ Gjennom en vel regissert publisitetskampanje for filmen, blant annet i form av en revyturne sommeren 1941 som ble

⁹ Ottersen skal mot slutten av 1930-årene ha forsøkt å få en annen av tidens store stjerner, sangeren Jens Book-Jenssen, til filmen, men uten hell (Berg 1999 p.79).

kalt "Pølsemakerturnen", fikk den mange og store oppslag i mediene. Turneen og filmene gjorde Leif Juster til en nasjonal kjendis med portretter i aviser og hjemme-hos reportasje i ukeblad.

Begge disse farsene er typiske eksempler på den tidlige lydfilmkomedien, bygget opp rundt én, to eller flere komiske stjerner hvis ferdigheter av mange slag utgjør det sentrale attraksjonselement. Fortellingen i disse komediene er mest et påskudd for å gi komikerne passende omgivelser for deres gags. Komiker-sentrerte filmkomedier var dominerende i den tidlige lydfilmer. Når lyden kom måtte Hollywood lete etter komiske talenter med andre ferdigheter enn stumfilmkomikerne, og disse fant studioene i amerikansk vaudeville og på Broadway-revyen, med Brødrene Marx som et framstående eksempel. Hollywood-komedien ble preget av det Henry Jenkins (1992) kaller "vaudeville-estetikken". Det er en komiker-sentrert komedie bygget rundt de korte formater som sketsjen, gags og komisk musikknumre. Her er narrativ koherens, karakterutvikling og realismens estetiske idealer underordnet det performative aspektet og målet om produsere en kjede av latterbrøl i salen.

Komikere er ikke bare skuespillere hvis oppgave er å konstruere en karakter og bli mest mulig ett med sin rolle, de er også artister som trekker veksler på flere typer ferdighet av fysisk eller verbal art for å skape komikk. Komikere bygger sin komiske persona ved å utnytte og utvikle et spekter av ekspressive særtrekk, i måten å snakke på, i ganglag, grimaser og gestikulering. I Hollywood, bemerker Henry Jenkins og Kristine Karnick, er der en tradisjon for en komedie som er bygget rundt komikerens særlige egenskaper og komiske persona.¹⁰ Groucho Marx har de samme trekkene og gjør de samme gags uavhengig av rollen han spiller i ulike filmer. Jerry Lewis utnytter sine særlige kroppslige ferdigheter i sine filmer. I denne tradisjonen er det performative overordnet fortellingen, som ofte kan være et påskudd for gags, musikalske innslag og show-numre av mange slag hvor komikerne viser fram sine ferdigheter.

Ved siden av denne komiker-sentrerte tradisjonen med røtter i amerikansk vaudeville, er det i Hollywood ifølge Jenkins og Karnick en "ekte komedie".¹¹ Den bygger på estetiske normer fra det borgelige teater. Det er den sceniske farsen og romantiske komedien, begge med idealer om forløpsmessig kausalitet, karakterisering, troverdige situasjoner og karakterer som inviterer til identifikasjon. Her er frittstående gags og det performative underordnet en

¹⁰ I *Classical Hollywood Comedy* (1995:149ff.)

¹¹ Min oversettelse av "true comedy".

koherent fortelling. Det er tale om to tradisjoner med ulik kulturell status. ”Ekte komedie” står i en borgerlig-realistisk tradisjon, og er i samsvar både med en bred middelbrow-smak og med den klassiske Hollywood-filmens fortellemåte. Den komiker-sentrerte komedien forholder seg til en lavkomisk tradisjon, som fikk dårligere kår i filmbyen etter hvert som filmmediet søkte kulturell anerkjennelse.

De to Juster-Diesen komediene bærer klart preg av ”vaudeville-estetikken”. De to komikerne demonstrerer sine ferdigheter i en rekke gags og musikalske show-numre, løst pakket inn i en historie om en kriminell handling og romanser mellom noen unge par. Filmene kan ses som parodier på detektiv- og kriminalgenren, men det er også en tidstypisk genreblanding, en pakke av komikk, spenning, romantikk – samt musikalske show-numre. På denne måten skulle filmen appellere til et bredest mulig publikum. I *Den forsvunne pølsemaker* foregår show-numrene på et revyteater heltene ved en forviller seg inn på. Her kan publikum oppleve flere numre, ikke minst Juster da han forviller seg inn på scenen brått begynner å synge ”pølsemakersangen”. I *Det æ'kke te å tru* opptre Juster også som pianist. I en tidlig scene får de to heltene i oppdrag å frakte et piano på en lastebil. Juster sitter på lasteplanet sammen med pianoet, og brått begynner han å spille og synge for så vel et diegetisk publikum som for publikum i kinosalen.

I neste scene utspilles en typisk Juster-Diesen gag, hvor de sammen skal losse pianoet av bilen. Etter mye strev er pianoet tilbake ved utgangspunktet, bare opp-ned. I neste del av denne visuelle gagen, faller pianoet over Juster, som svarer med aggressive utfall mot den klønete Diesen. Etter dette klimaks bæres pianoet inn i huset og handlingen kan fortsette.

Komedienes appell er sammensatt, men overordnet er Justers særlige spillestil. Den har flere dimensjoner, men dens sentrale element hans lange, tynne kropp. Han spiller med hele kroppen. Armer og føtter i konstant bevegelse, han hopper og spretter, og dette spastiske elementet skaper et hektisk, nervøst klima i farsene. Det andre kroppslige elementet er grimasene. Med sitt lange, smale ansikt, stor nese og liten hake, var Juster en mester i å sette opp grimaser av ulike slag, som filmen gjennom sine nærbilder kunne gi en ekstra komisk effekt.

Den vanskelige lavkomikken

Hva skrev så anmelderne om *Den forsvunne pølsemaker* og *De æ'kke te å tru?* Oslo-avisene var på ingen måte imponert over den første filmen, men velvillig innstilt til prosjektet og Juster og Diesens komiske prestasjoner. *Dagbladet* kritiserte komedien for å være for mye revy, men måtte tas som ”god underholdning i en trøstesløs tid”. *Aftenposten* viet mye plass til Juster og Disen og berømmet dem for god innsats i deres første oppgave på film. Anmelderen spådde dem en sentral plass i norsk film framover: ”De må med tiden bli et like sikkert punkt i våre lystspill som Söderblom og Modeen er blitt de i Sverige og Telegrafstolpen og Tilhengeren i Danmark”. Andre aviser slaktet farsen. Trondheimsavisen *Adresseavisen* kalte den en ”mislykket filmfarse”, og pekte på at selv ikke Juster og Disen, som ”hittil har vært gode typer”, var gode.¹²

Det element av velvilje som finnes i mange anmeldelser av *Den forsvunne pølsemaker*, er ikke tilstede i anmeldelsene av oppfølgeren. Adjektiver som ”forstemmende”, ”hårreisende”, ”sørgelig” går igjen. *Aftenposten* finner bare ett lite aktivum i Juster og Diesen, som tross alt ”kaller fram et smil”. NS avisen *Fritt Folk* tar det hardeste oppgjøret med filmen og kaller den ”norsk films største fadese til dags dato”, og fortsetter med å omtale den som en hån både mot publikum og ”mot våre ansvarlige filmmyndigheters iherdige bestrebelser for å reise en nasjonal filmproduksjon som setter høye mål”.¹³ *Det æ'kke te å tru* ble den siste krigsfarsen.

For Juster var den negative kritikken en ny erfaring. Ingenting tyder på at kritikken skadets Justers renommé som komiker: Begge filmene gikk godt på kino. Publikum strømmet til for å se den rare mannen de nok hadde høst og lest om, men filmene var på ingen måte de mest innbringende under krigen, selv ikke blant de norske.¹⁴ Filmene gjorde Juster til en nasjonal komiker og han fikk mye publisitet. Han ble gjenstand for hjemme-hos intervju i dameblad, hvor han framstår som en hardarbeidende og barnekjær far.¹⁵ Og da tekstforfatteren Per Kvist, som skrev de første revyene for Juster på Edderkoppen, i 1942 utgir en samling småtekster fra Oslos teaterliv, blir Juster portrettert. Et hovedanliggende for Kvist er å utfylle bilde av den lattermilde og muntre klovn: ”Juster er også en alvorlig kunstner som tar sitt arbeid meget

¹² Anmeldelsene av *Den forsvunne pølsemaker* er fra 27.12.1941

¹³ Anmeldelsene av *Det æ'kke te å tru* er fra 27.12.1942

¹⁴ Ifølge Øyvind Hanche plasserer de seg som nummer 14 og 18 over de mest innbringende filmene i Oslo i årene 1940-45. Blant de norske plasserer filmene seg som nummer 5 og 6, og spilte inn kun halvparten av melodramaet *Vigdis* gjorde (1992:11f.)

¹⁵ *Alle Kvinners Blad* nr 48/1941.

seriøst”.¹⁶ Justers stjernebilde blir nyansert og det blir ikke minst forsøkt etablert et skille mellom Juster som privatperson og hans komiske persona.

Etter *De ekk'e te å tru* gikk det altså 15 år før Juster var tilbake på film i Edit Carlmars *Fjols til fjells* (1957). I mellomtiden opplevde han store suksesser på Edderkoppen og på turneer landet rundt. Hvorfor dette fraværet i filmen? Hvorfor fikk vi ikke en filmserie bygget rundt Justers komiske persona? Ingenting tyder på at Juster ikke ville spille film. Han satt bare og ventet på et godt manuskript, som han uttrykte det i et avisintervju i 1947.¹⁷

Kropp og komisk eksess

Den norske filminstitusjonen hadde et ambivalent forhold til komikeren Juster i årene etter 1945. Hans komiske spillstil, forankret i revytradisjonen og den fysiske komikkens lystbetonte eksesser, passet dårlig i så vel tidens filmestetiske normer som i mer allmenne idealer for fornuft og etikette. I et klima kjennetegnet av en nedvurdering av den lavkomiske, fysisk komedien og en oppvurdering av en filmatisk realisme, passet Justers komiske stil dårlig.

I et genrehistorisk perspektiv reintroduserte *Fjols til fjells* tøvet og kroppskomikken i norsk filmkomedie. Årene etter 1945 var magre år for norsk filmmoro. Lette komedier ble sett på som utilbørlig sløsing i en tid med knappe ressurser, også i filmbransjen.¹⁸ Mellom 1946 og 1951 ble det ikke laget filmkomedier i Norge. Og filmkomediene første del av 1950-årene er ikke farser, men didaktiske lystspill i en realistisk filmstil og uten komiske eksesser. *Fjols til fjells* bryter med denne normen. Farsens kjede av tøy, tullball og absurditeter, tilbød publikum den rene latter, gapskratten, tilsynelatende uten moralske poeng og påtrengende belæring. I lys av de foregående norske filmkomediene må *Fjols til fjells* ha fortonet seg befriende meningsløs for publikum. Den appellerte til lystten ved å overskride noen grenser for fornuften i alminnelighet og i omgang med kroppen i særdeleshet.

¹⁶ Per Kvist (1942:9-12).

¹⁷ Agder Tidend, 11.10.1947

¹⁸ Med intensjon om å muntre folket, laget Tancred Ibsen *Et spøkelse forelsker seg* i 1945. Handlingen i denne ”crazy-komedien” med musikk, foregår i et dekadent overklassemiljø. Filmen ble dårlig mottatt av kritikere og publikum.

Filmen er en erotisk forvekslingskomedie på et høyfjellshotell. Juster spiller en hjelpsom og snill portier som etter noen skjebnesvangre forvekslinger, ikke minst knyttet til kjønnsidentitet og forvirrende erotiske impulser,¹⁹ drives mot et nervøst sammenbrudd. Justers fysiske komediespill har mye felles med to krigsfarsene, men her er fortellingene mye strammere og morsomhetene kommer tettere. Her er flere gags og rene sketsjer, men disse har en klarere narrativ funksjon enn i krigsfarsene.

At filmen i større grad enn de to første både er konsistent i handling og karakterer, og innfrir farsens krav om tempo og timing, må ses i lys av dens forhistorie. Filmen er en adaptasjon av en scenisk farse Juster hadde spilt i flere omganger på revyteatret Edderkoppen under tittelen *Bare jatt me'n*.²⁰ Dette var en rolle Juster kunne ut og inn. Etter ny-oppsetningen i 1956 skrev produsenten Otto Carlmar kontrakt med Juster om en filmversjon, regissert av kona Edith. Carlmar var en av få kommersielle aktører i filmbransjen som produserte film regelmessig og med lønnsømheter. At det var han som gjenoppdaget Juster eller våget å satse på ham, er slik ikke overraskende. Juster selv var så sikker på suksess at han investerte penger i produksjonen, samtidig som han i kontrakten fikk inn en passus om at det skulle tas hensyn til hans intensjoner i utarbeidelse av manus. Juster ville være mer enn bare skuespiller.

Farsen ble en umiddelbar suksess over hele landet. I Oslo solgte den 275.000 billetter høsten 1957, nesten dobbelt så mange som film nummer to, *Same Jakki*. Populariteten til *Fjols til fjells* var knyttet til Justers komiske talent, men også til hans framtoning: den lange, spastiske kroppen, det smale ansiktet med groteske grimaser, og den ru stemmen som bar fram en verbal strøm av snøvling og raseri. Justers gjenkomst var en gjenkomst for den idiosynkratiske komikeren i norsk filmkomedie.

Etter denne suksessen fikk Juster umiddelbart et nytt filmtilbud. Helge Lunde hadde allerede i 1942 planlagt å filmatisere *Bustenskjold*. Den skulle være Justers oppfølger til *De æ'kke te å tru*.²¹ Juster var perfekt i rollen som Jens von Bustenskjold, ikke minst på grunn av den

¹⁹ Se Iversen (1996) for en analyse av kjønnsleken i farsen.

²⁰ Første gang satt opp i 1950 med Torlaf Sandø som instruktør. På det tidspunkt var Edderkoppen revyteater i realiteten konkurs, og suksessen til denne farsen var en viktig årsak til at teateret kunne fortsette driften.

²¹ Det er ikke urimelig å se det i lys av en strammere grep om filmproduksjonen fra det nasjonalsosialistiske Filmdirektoratet, som følge av økende irritasjon over de mange komediene som ble laget i 1941-42 og mangel på gode, nasjonale filmer.

fysiske likheten med tegneseriefiguren.²² Fortellingen om Bustenskjold og hans svirebrødre som drar til byen for å hente en arv, men som der støter på svindlere, kriminelle og yppige kvinner, plasserer seg i en bred filmisk og scenisk folkekomedietradisjon. Filmens fortelling om lettlurte, naive bønder i byen, skurkaktige byfolk, drikkfeldige kaller og sinte kjærringer, er klisjeer fra en folkekomedietradisjon som hadde vært fraværende i norsk film i om lag 20 år. Det gjelder også den fysiske, lavkomiske spillestilen. Filmen er på mange vis et ensomt forsøk i folkekomediegenren i en tid hvor komedien domineres av ekteskapsmoro.

Det var ingen stor begeistring å spore hos anmelderne over *Fjols til fjells*. De måtte vedgå at filmen var morsom, men de var mest opptatt av å kritisere den for manglende filmestetiske kvaliteter. Alle berømmet imidlertid skuespillernes innsats, særlig Juster. Verdens Gang slo fast, under overskriften "Ablegøyer på fjellet", at dette er "den tynneste historien noen helaftens spillefilm er laget på". Det hele er ene og alene båret av Justers "komiske utfoldelse", hans "tøv" og "særlige tullball". For denne anmelderen holdt det "så vidt". Arne Hestenes i Dagbladet framhevet at filmens særlige fortjeneste lå i dens "ærbødige konservering av Leif Juster, en geni-skikkelse innen norsk revy-kunst, i en av hans mest løsslupne roller". Justers ble omtalt som uimotståelig morsom, men "det faktum skal ikke lokke oss til å tro at *Fjols til fjells* har noe med film å gjøre", skrev han, "stillestående kamera og manglende bevegelse i billedskiftene", en fotografering som "ikke fører handlingen framover [...] men bare er ramme om Justers grimaser". Morgenbladets anmelder var begeistret over at filmen overhodet har blitt laget: "I vårt eget forjettede land, hvor det ikke utkommer et eneste vittighetsblad, er det langt mer krevende å lage en film i den humoristiske genre enn i den seriøse". For denne anmelder var farsens meningsløshet og nonsens-humor åpenbart et befriende innslag i etterkrigstidens klima av fornuft og seriøsitet.

I Bustenskjold var ikke tilstedeværelsen av Juster nok til å redde filmen fra kritikernes slaktekniv. "Plump fjøs-komikk av verste sort", var dommen i VG, som var særlig provosert over en regissør som ikke har nektet seg noe i retning av lavkomikk. Det som i tegneserien var frodig og burlesk, blir **plumpt** og dumt i Lundes film, ifølge anmelderne, som var samstemte i sin negative kritikk. Den rammet også Juster. Så hardt rammet den ham at han tok avstand fra filmen. I et intervju i 1959, mens filmen ennå gikk på kino, spurte en journalist hvordan Juster med sitt navn og rykte kunne begi seg ut på "noe så gjennomført dumt og

²² *Bustenskjold* er tegnet av Anders Bjørgaard og skrevet av Sigurd Lybeck. Tegneserien var et fast og populært innslag i *Magasinet for alle* fra 1934.

tarvelig. Juster svarer med å omtale filmen som ”fæle saker” og legger hovedansvaret på klipperen for ”elendigheten”.²³ At et skuespiller tar avstand fra en film er ikke vanlig. Usedvanlig er det når en komiker distanserer seg fra en film som hans publikum strømmer til kinoene for se: *Bustenskjold* var blant de best besøkte på kino i 1958/59.

Det er vanskelig ikke å tolke dette i lys av Justers kulturelle anseelse. Juster ville framstå som en anstendig og dannet moromann og *en seriøs kunstner. Bustenskjold var en trussel mot hans posisjon hos kulturens smaksdommere i hovedstadspressen. I dette perspektivet framstår Bussen som et vendepunkt i Justers karriere. Det gjør også* Sigurd Evensmo som beskriver filmen som ”en av de beste og mest meningsfylte komedier i norsk film” og en kunstnerisk triumf for Juster.²⁴ Filmen innleder Justers periode som karakterskuespiller.

Fra underbuksehumor til karakterkomedie

Arne Skouen brukte Juster i to hovedroller, først som bussjåføren Torvald i *Bussen* (1961), deretter som den hjelpsomme og handlekraftige vaktmesteren på en musikkskole i *Musikanter* (1967). Begge filmene er basert på originalmanus skrevet av Skouen for Juster. Filmene har en realistisk komediestil og markerer et brudd med farsene Juster så langt hadde spilt i. Dette er ”ekte komedier” slik Henry Jenkins bruker genrebetegnelsen. Også Justers siste hovedrolle er i en folkekomedie. I *Skraphandlerne* (Bo Hermansson, 1975) spiller Juster Albert i filmversjonen av tv-serien *Herbert og Albert*.²⁵

Fortellingen i *Bussen* foregår en gang i mellomkrigstiden og er bygget rundt karakteren Torvald. Han er bussjåfør i bygda og ser det som sin oppgave å hjelpe alle som trenger det, både folk og fe. Krefter i bygda vil modernisere bussdriften og bytte ut Torvald med noe mer effektivt og driftsikkert. Filmens konflikt utspiller seg mellom de som vil fornye og de som vil bevare. I handlingens sentrum står Torvald, som den hjelpsomme og vennlige mannen som framskrittet er i ferd med å overkjøre.

I *Musikanter* har Juster en lignende rolle som ungdommens forståelsesfulle hjelper.

Vaktmesteren er tvers i gjennom god: Han skaffer dem øvingslokaler, ordner praktiske

²³ Bergens Tidende 16.4.1959

²⁴ I *Det store Tivoli* (1992[1967]: 328).

²⁵ Innspilt i Gøteborg i 1974, regi Bo Hermansson, med Sten-Åke Cederhøk og Thomas von Brømsen i hovedrollene. Forelegget er den engelske Steptoe & Son sendt på BBC i årene 1960-64.

problemer og holder orden på ungdommenes ”viltre” liv. Slik han er dirigenten i de unge musikk talentenes liv, drømmer han selv om å dirigere et symfoniorkester. Mens fortellingen i *Bussen* er fokusert rundt Torvalds skjebne, og slik inviterer tilskueren til en sympatisk identifikasjon med ham, er *Musikanter* mer episodisk og uten den særlige kombinasjon av humor og sentimentalitet som gjorde *Bussen* til en suksess.

Den nedtonede, realistiske spillestilen og den varme humoren med en vemodig undertone fra de to Skouen-filmene, er også framtrædende i *Skraphandlere*. I dette kammerspillet av en komedie, spiller Juster den selvopptatte og egoistiske faren som gjør alt for hindre at sønnen forlater ham. De to bor alene sammen og driver sin skraphandlerforretning på gammeldags vis. Når sønnen på 42 år vil gifte seg med ei jente fra borgerskapet og han sender faren på gamlehjem, tar Albert hevn ved å ødelegge bryllupet og sønnens parforhold. I siste del vender spillet: Når Albert vil gifte seg med bestyrerinnen, er det Herbert som bedriver renkespill og ødelegger farens romanse. Fortellingen slutter med at de to flytter hjem og sammen igjen.

De tre siste Juster-filmene er milde komedier i et realistisk filmspråk. Justers spillestil er nedtonet, uten de store kroppslige fakter og grimaser. Her er ikke gags eller rene sketsjer som i farsene, men følsomme studier av karakterens reaksjoner. Slik gis Torvald, vaktmesteren og Albert individualitet og en grad av psykologisk dybde. Og karakterene utvikler seg i handlingsforløpet. Dette er fremmed for farsen, siden følelser og psykologisering vil være hinder for den latteren det er farsens oppgave å bringe fram i publikum. Farsene ender alltid der de begynte, uten karakterutvikling av noe slag. I disse filmene viste Juster at han også behersket den realistiske komedien.

Bussen er en folkekomedie, en genre anmelderne sjelden var begeistret for. Når anmelderne likevel tok fram superlativene skyldes det dels Justers rolletolkning: ”Dette er Justers triumf som alvorlig skuespiller”, skrev ei avis, og pekte på at rollen som bussjåføren Torvald aldri kunne vært spilt av andre enn ”en virkelig seriøs og stor skuespiller”.²⁶ Anmeldernes begeistring har dels å gjøre med genren: *Bussen* ble ikke omtalt som folkekomedie, men som karakterkomedie!²⁷ Dette var verken farse, crazy-komedie eller tradisjonell lavkomisk bygdekomedie, men en varm komedie i et realistisk filmspråk. Dels skyldes den nok at Juster står

²⁶ Aftenposten 17.10.1961.

²⁷ Ett unntak var Bergens Tidende, som kalte *Bussen* folkekomedie – og slaktet den. Flere Juster-filmer gikk for øvrig dårligere i Bergen enn i resten av landet.

fram som noe annet og mer enn en komiker i den lavkomiske farsetradisjon. Han var ikke bare komiker, men også skuespiller.

Den lettelsen som er å spore i anmeldelsene av *Bussen* og hos Evensmo, må rimeligvis forstås på bakgrunn av Justers bidrag i de kulturelt mer i tvilsomme farsene. Juster var så å si kulturelt rehabilitert. *Dagbladet omtalte filmen som en "triumf for Juster". I bussjåføren Torvald smelter han sammen "gjøglersjarne" med alvor og godhet, som "avslører ham som en fin karakterskuespiller".*²⁸ Som alltid er Juster morsom, skrev Verden gang som ga filmen toppkarakter, "og denne gangen har han også fått sjansen til å vise at han er skuespiller. Han er ganske fri for bustenskjoldmanerer".²⁹ I denne kritikken ligger det en hyllest av en Juster som evner å overskride sin komiske persona og framstille en karakter.

I et genreperspektiv uttrykker mottakelsen også begeistring over en folkekomedie som er ren og pen og uten genrens tradisjonelle burleske og sanselige elementer. Det er god grunn til å mene at Lundes *Bustenskjold* er mer tro mot folkekomediens konvensjoner, innholdsmessig og i den fysiske spillestilen, enn Skouens mer realistiske *Bussen*.³⁰ Men i filmkomediens historie var *Bustenskjold* utvilsomt en anakronisme. Genren tilhørte så å si fortiden. Dertil var dens spillestil og karikerte typegalleri i markant utakt med tidens filmestetiske normer for filmatisk realisme.

Normen kommer til uttrykk i mottakelsen av *Musikanter*. *Juster* framheves som det eneste lystpunkt for sin framstilling av vaktmesteren, "Maistro". Som i tilfellet *Bussen* er det karakterskuespilleren og ikke komikeren som roses. En anmelder skriver: "Det later til at Juster er holdt stramt av regissøren. Det har heldigvis bajassen og gjøgleren Juster tapt på – mens skuespilleren Juster har vunnet tidobbelt. Filmen har derfor blitt en kunstnerisk triumf for Juster".³¹

Når Juster åtte år senere gjør sin siste hovedrolle i *Skraphandlere*, er forholdet tilsvarende. Justers prestasjon framheves positivt, selv i ledende Oslo-aviser som gir den svært dårlige kritikker. *Dagbladet*, som kaller filmen "mest vrøvl", skriver at Justers framstilling av Albert

²⁸ *Dagbladet* 17.10.1965

²⁹ *Verdens Gang* 17.10.1961

³⁰ Se f eks Jostein Gripsruds framstilling av spillestilen i den sceniske folkekomedietradisjonen i *Folkeopplysningas dialektikk* (1990:256).

³¹ *Fredrikstad Blad* 22.9.1967.

viser at han har ”gjennomgått en positiv utvikling som karakterskuepiller, bare sjelden faller han tilbake på sine knep fra revytida”.³² Avisene eller i landet er atskillig mer positive til filmen. Flere omtaler Justers prestasjon i panegyriske vendinger, og framhever Albert som Justers beste filmprestasjon noensinne.³³ Men under ligger de samme vurderingene; det er Justers evne til å tre ut av sin komiske persona og smelte sammen med karakteren, men også evnen til veksle mellom patos og komikk, mellom det rørende og det morsomme.

Juster, filmen og kulturens nye uorden

Dette risset av Justers filmkarriere gir et innblikk i noen utviklingstrekk hos en sentral skikkelse i norsk film- og underholdningsliv i forrige århundre. Midt på 1970-tallet er Justers image ikke lenger bare komikeren som fikk publikum til le med å entre scenen og si hø, hø eller rett og slett stille sin hengslete, tynne kropp til skue. Han var ikke lenger bare ”en harmløs tulling”³⁴ som sint mann eller kverulant. Juster var blitt karakterskuespiller på film og på teaterscenen. Når Juster ble hyllet mot slutten av sitt liv, var det for begge disse dimensjonene ved sitt virke: Den folkelige komikeren og karakterskuespilleren. Justers karriere er også en bevegelse oppover i det kulturelle feltet, fra området med lav til høy prestisje.

Filmene etablerte Justers komiske persona som et nasjonalt fenomen i den tidlige fasen av karrieren. De to krigsfarsene var viktige redskaper for å skape komikeren Juster. *Fjols til fjells* revitaliserte karrieren og brakte Juster ut til sitt store publikum på nytt. Med denne konvensjonelle soveromfarsen gjenvant han sin posisjon som landets fremste og mest populære komiker. Publikumssuksessen med *Bustenskjold* befestet hans popularitet, men hans forsøk på å distansere seg fra folkekomedien illustrerer hans tvetydige forhold til lavkomikken og dens særlige gleder. Mens Juster kunne ha Oslo-sosieteten og kongelige på sine revypremierer, var det nok et yngre og mindre dannet publikum som moret seg over underbuksekomikken i *Bustenskjold*.

De etterfølgende karakterkomediene var på mange vis en vellykket modernisering av Justers komikk. Han beveget seg fra en burlesk og kroppslige stil til det lavmelte og antydende, fra

³² Dagbladet 19.8.1975

³³ Nordlys og Bergens Tidende 19.8.1975

³⁴ Justers egen karakteristikk av folks oppfatning av ham i et intervju i VG, 24.2.1979.

nonsens-moro til patos, fra episodisk, gags basert komedie til fortellinger. Denne kombinasjonen av lavkomikk og patos utgjør den unike arven fra Justers roller i norsk filmkomedie.

I sin studie av Jerry Lewis, påviser Frank Krutnik (2000) hvilken omfortolkning av hans komedie som har funnet sted i den amerikanske kritiske offentlighet de senere år: Fra å være forbundet med filmer med vulgær lavkomikk, og privat for å være usympatisk, kynisk og selvopptatt, har Lewis nå fått en opphøyet posisjon som monument over amerikansk underholdningskultur i det 20. århundre. Selv i intellektuelle kretser, som har avskydd Lewis og aldri forstått den franske kanoniseringen av ham, er han i ferd med å bli akseptert. I en tidlig fase av filmkarrieren hadde begge et stort publikum, men fikk dårlige kritikker og ble stemplet som vulgær lavkomikk. Begge ble gjenstand for en kulturell oppvurdering som filmkomikere på 1980- og 1990-tallet.

Sammenligningen mellom Juster og Lewis skal ikke trekkes for langt. Det er forskjeller mellom dem som komikere og i kontekstene de virket innenfor. Begge virket imidlertid innenfor det lavkomiske register og var opptatt av å vinne respekt hos kritikerne og andre forvaltere av den gode smak. Den kulturelle oppvurderingen av Lewis – og Juster – har flere sider, men sentralt står den forskyvning mellom høyt og lavt i kulturen som har funnet sted siden 1960-tallet. Det er i dette tiåret diskursen som insisterer på et kategorisk skille mellom kunst og massekultur blir utfordret, i academia, i kunstfeltet, i mediene. Denne diskursen, som Andres Huyssen (1986) har kalt "the Great Divide", begynner å miste gyldighet på kulturfeltet.

Det er slik noe paradoksalt når Justers komedie nå kan betegnes som "folkelig kvalitetskultur". På den ene siden sier utsagnet at gamle hierarkier ikke lenger er gyldig som målestokk. På den andre siden sier det samtidig at det finnes folkelig kultur av ulik kvalitet. Hierarkier finnes: Ikke all slik populærkultur er kvalitetskultur. Justers kulturhistoriske arv er mangfoldig. I en tid med aggressiv og kynisk mediehumor, er Justers nå uskyldige og naive komedie ikke bare en påminnelse om historiens gang, men den tjener på paradoksalt vis også til å synliggjøre at det fortsatt finnes hierarkier på kulturens område.

Referanser:

Agee, James (2001[1949]): "Comedy's Greatest Era" i Rickman, Greg (red.): *The Film Comedy Reader*. Limelight Editions: New York.

Bang-Hansen, Odd (1961): *Chat Noir og norsk revy*. Cappelen: Oslo

Berg, Per Olav (1999): *Book'n boken*. Grøndahl Dreyer: Oslo.

Diesen, Ole H.P. (1997): Den store illusjonen. Filmbyråenes historie. Norske filmbyråers forening: Oslo.

Dyer, Richard (1990[1979]): *Stars*. British Film Institute: London.

Engberg, Marguerite (1980): *Fy & Bi*. Gyldendal: København.

Evensmo, Sigurd (1992[1967]): *Det store tivoli. Film og kino i Norge*. Gyldendal: Oslo.

Gripsrud, Jostein (1990): *Folkeopplysingas dialektikk. Perspektiv på norskdomsrørsla og amatørteatret 1890-1940*. Det norske samlaget: Oslo.

Hancke, Øyvind (1992): "Populær og inntektbringende filmer i Oslo under okkupasjonen" i Skretting, Kathrine (red): *Om populær film og kvalitetsfilm. Levende bilder nr 3/92*. Norges allmennvitenskapelige forskningsråd: Oslo.

Hanche, Øyvind, Iversen, Gunnar, Aas, Nils Klevjer (2004): *Bedre enn sitt rykte. En liten norsk filmhistorie*. Norsk filminstitutt: Oslo.

Harvigson, Niels Henrik (2004): "Lyst over land. Det danske trediverlystspil og dets rødder i en dansk komedietradisjon" i *Kosmorama* nr 234. DFI/Museum & Cinematek: København.

Huysen, Andreas (1986): *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*. The MacMillan Press: London

Iversen, Gunnar (1996): "Mot normalt! Mannlig hysteri og kjønnsdoblere i Fjols til Fjells" i *M – Tidsskrift for kunst- og medieforskning* nr. 2, NTNU: Trondheim

Jenkins, Henry (1992): *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press: New York.

Jenkins, Henry og Karnick, Kristine Brunovska (red.) (1995): *Classical Hollywood Comedy*. Routledge: New York and London.

Krutnik, Frank (2000): *Inventing Jerry Lewis*. Smithsonian Institution Press: Washington and London.

Kvist, Per (1942): *Teaterkatten*. Jacob Dybvad Forlag: Oslo.

Maland, Charles (1989): *Chaplin and American Culture. The Evolution of a Star Image*. Princeton University Press: Princeton.

Schibbye, Anne-Lise Løvlie (1990): *Leif Juster. Mot normalt! Bilder fra et langt liv*. Gyldendal: Oslo.