



# Innhold

---

<b>1. Innledning</b>	side 3
1.1. Barnefilmbegrepet	side 5
1.2. Oppgavens problemstilling	side 7
1.3. Delproblemstillinger og teoretiske perspektiver	side 8
1.3.1. Sjanger	side 9
1.3.2. Tematikk	side 10
1.3.3. Ideologi	side 13
1.4. Oppgavens oppbygging og periodisering	side 15
<b>2. Metode</b>	side 18
2.1. Primærkildene: 82 barnefilmer	side 18
2.2. Sekundære kilder: Litteratur om barnefilm	side 19
2.3. Andre sekundære kilder	side 22
<b>3. 1944- 1982: Rekefiskere, sauegjetere og parkeringsbanditter</b>	side 24
3.1. Filmproduksjon	side 24
3.2. Sjanger og barnefilm	side 28
3.2.1. Didaktisk film	side 29
3.2.2. Naturfilm	side 32
3.2.3. Barnekrim	side 34
3.2.4. Andre sjangere: Musikal og sosialrealistisk drama	side 36
3.3. Tematikk	side 39
3.3.1. De tematiske analysene	side 41
3.3.1.1. Oppvekstvilkår og enarmede skurker – en tematisk analyse av <i>Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene</i>	side 43
3.3.1.2. Fra blomsterpinner til laurbærkrans og tilbake – en tematisk analyse av <i>Flåklypa Grand Prix</i>	side 48
3.4. Oppsummering	side 54
<b>4. 1986- 2000: Nyrestein og steinansikt</b>	side 55
4.1. Filmproduksjon	side 55
4.2. Sjanger og barnefilm	side 59
4.2.1. Melodrama og andre dramasjangere	side 60
4.2.2. Lettere underholdningssjangere	side 63
4.2.2.1. Komedie	side 63
4.2.2.2. Eventyr	side 65
4.2.2.3. Andre sjangere: road movie og action-adventure	side 66
4.3. Tematikk	side 68

4.3.1.	De tematiske analysene	side 70
4.3.1.1.	Rustninger og store spørsmål – en tematisk analyse av <i>Bare skyer beveger stjernene</i>	side 72
4.3.1.2.	Menn og andre helter – en tematisk analyse av <i>Håkon Håkonsen</i>	side 78
4.4.	Oppsummering	side 85
<b>5.</b>	<b>2001- 2008: Radiopirater og Sabeltann</b>	side 86
5.1.	Filmproduksjon	side 86
5.2.	Sjanger og barnefilm	side 89
5.2.1.	Barnekrim	side 92
5.2.2.	Dyrefilm	side 94
5.2.3.	Animasjon	side 96
5.3.	Tematikk	side 98
5.3.1.	De tematiske analysene	side 100
5.3.1.1.	Modige Alise og morfars sviktende kropp – en tematisk analyse av <i>Trigger</i>	side 102
5.3.1.2.	Skjønnheten og uhyggen – en tematisk analyse av <i>Lille frk Norge</i>	side 106
5.4.	Oppsummering	side 111
<b>6.</b>	<b>Barnefilmens ideologi</b>	side 112
6.1.	Gutter og jenter	side 112
6.2.	Familieliv og foreldrerollen	side 118
6.3.	Barndom	side 122
6.4.	Barnefilmens ideologiske føringer	side 124
6.5.	Oppsummering	side 129
<b>7.</b>	<b>Avslutning</b>	side 130
	<b>Filmografi</b>	side 134
	<b>Referanser</b>	side 137

# 1. Innledning

---

Det er noen filmopplevelser en husker bedre enn andre. Det er noen filmer som etterlater en særegen følelse i brystet som følger en ut av kinomørket, enten fordi en nettopp har sett noe veldig trist, noe vakkert eller tøft, noe en ikke forsto, eller noe så underholdende og morsomt at man føler seg oppglødd og fnisete hele veien hjem. I de tilfellene hvor filmen virkelig har gjort inntrykk, hender det at denne følelsen fester seg i hukommelsen, og for meg er det enkelte slike filmopplevelser i barndommen som ennå ikke har sluppet taket. Jeg husker godt hvor uendelig trist det var da Sebastian overga seg til politiet og etterlot Kamilla alene, i en hvit nattkjole og med papirdragen under armen, ute på en blomstereng, i *Kamilla og Tyven*. Og jeg husker den intense spenningen jeg følte da Mary var lenket i fangehullet, skipet holdt på å forlise i en voldsom storm, og Håkon kjempet mot vannet for å redde henne i *Håkon Håkonsen*. Og hvor inderlig jeg gledet meg til å bli forelsket etter å ha sett Frida til slutt få sin Martin i *Frida – med hjertet i hånden*. Det var filmopplevelser som disse som i mitt tilfelle førte til en stor fascinasjon og kjærlighet for film – og også overbevisningen om at barnefilm er viktig og spennende selv etter at man har passert 12 år.

Det har vært mange offentlige debatter, bekymringer og uoverensstemmelser knyttet til den norske barnefilmen. Uansett hvilke tendenser som har vært gjeldende, har det blitt stilt spørsmål ved om dette er hva barn faktisk trenger/ ønsker/ liker/ hadde hatt godt av. Formidler filmene en god nok moral? Er filmene for didaktiske? Fortjener ikke barn god underholdning? Er det for mye tull og fjas i barnefilmen? Hvor har det blitt av de seriøse, kunstneriske filmene? Og så videre. Som jeg vil vise i denne oppgaven, er den norske barnefilmhistorien full av spennende, lærerike, morsomme, dramatiske, triste, og det er ikke til å unngå – noen kjedelige filmer. I løpet av de 64 årene (1944-2008) jeg her vil ta for meg, har barnefilm blitt produsert med ytterst forskjellige økonomiske vilkår, intensjoner og påvirkende diskurser. Den har pendlet mellom svært produktive perioder og årelange produksjonspauser. Og uansett hvilke tendenser som har preget barnefilmen, er jeg sikker på at det gjennom hele perioden har blitt skapt minneverdige filmopplevelser.

Det vi derimot ikke har i forhold til norsk barnefilm, er en helhetlig, historisk gjennomgang av dens tendenser fra den første filmen i 1944 og fram til i dag. Foruten noen få artikler<sup>1</sup>, er det

---

<sup>1</sup> Noen sentrale eksempler er: *Norsk Barnefilmpolitikk- et lappverk?* (Marcussen), artikkel i Film&Kino (4/1987), *Barne- og ungdomsfilm* (Iversen, red.) temanummer 40/1992 av Z- Filmtidsskrift, *Hva er barnefilm?*

tidligere kun skrevet 3 forskningsarbeider om norsk barnefilm, henholdsvis av Annelise Skarderud (1973), Mie Berg (1974) og Kathrine Skretting (1981). Skarderud og Berg redegjør begge for datidens produksjonsvilkår og barnefilmens status, for så å tilby løsninger og veiledning for barnefilmens videre utvikling. Disse oppgavene er interessante i et historisk perspektiv, men fordi mye har endret seg siden den gang, er flere av problemene de viser til enten erstattet av nye problemer eller løst. Skretting ser på standardiseringsteknikker i barnefilmen, et relevant perspektiv også i dag, men det er ikke å komme bort i fra at mye har skjedd innenfor norsk barnefilm siden denne avhandlingen kom. I tillegg til disse arbeidene, kom antologien *Med store øjne* (Ida Zeruneith) i 1995 om barnefilm i Norden fra 1977-1993. Denne antologiens styrker, er blant annet en svært fyldig nordisk barnefilmografi, samt utdypende regissørportretter, men dens nordiske perspektiv medfører nødvendigvis at den norske barnefilmen får begrenset plass. Og som avhandlingene, er også antologien per i dag mangeårig. Det finnes med andre ord et relativt urørt felt innenfor norsk filmhistorie – den norske barnefilmen etter 1981. Som jeg vil vise i denne oppgaven har det skjedd mye innen norsk barnefilm i løpet av disse årene, noe som gjør at det etter min mening, er behov for en ny oppgave, en ny undersøkelse av hva den norske barnefilmen er og har vært. Historiker Knut Kjeldstadli ([1999] 2000:18) beskriver historien som et arkiv, en katalog, et tilbud av måter en kan gjøre ting på, og en mulighet for å skape bedre forståelse av nåtida. Med utgangspunkt i en lignende tankegang, vil jeg her fokusere på den norske barnefilmen i et bredt perspektiv. Den historiske detaljen vil her vil en viss grad måtte vike til fordel for de lange linjene – for overblikket. Jeg vil kort gjennomgå de ulike produksjonsforhold, og jeg vil redegjøre for hva barnefilmen til en hver tid har formidlet gjennom sine sjangervalg, sin tematikk og sine ideologiske føringer. Med dette håper jeg å kunne gi ny innsikt i det spennende feltet norsk barnefilm er, og bidra med kunnskap om et relativt urørt felt i norsk filmhistorie.

---

(Rugstad) artikkel i Rushprint 40/05, *Mitt liv som barn* (Svingen) artikkel i Rushprint 4/99, *Mange meninger om barnefilm* (Wiese) artikkel i Rushprint 4/99.

## 1.1. *Barnefilmbegrepet*

Hva en barnefilm er, vil i de fleste tilfeller bety en film med barn som sin primære målgruppe. Det finnes likevel en del uenighet rundt hva dette begrepet skal innebære og hvilke filmer det skal inkludere. Eksempelvis kalles *Mendel* (Alexander Røsler, 1997) en barnefilm i Holsts bok *Det Lille Sirkus* (2006), noe man kan anta er basert på at filmens protagonist er en ung gutt og at det er hans opplevelser som er filmens narrative dreiepunkt. Selv har jeg valgt å ikke inkludere denne filmen, da store deler av handlingen har tysk tale, samt at tematikken, etter min mening, ikke er formidlet med hensyn til et barns forståelsesrammer. De delte meninger og den uklarhet som er knyttet til barnefilmbegrepet gjør at en redegjørelse for denne oppgavens oppfatning av det, er på sin plass.

I denne oppgaven har jeg valgt å forholde meg til barnefilm som filmer primært rettet inn mot et publikum av barn opp til 12 år. 12 år er en grense som brukes i forhold til barnefilm også i en rekke andre land (blant annet hos Bazalgette og Staples (1995), Wojcik-Andrews (2000) og Breuning (2002)), samt innenfor barneforskning som grensen mellom barn og ungdom (Frønes 2007). Fra og med 2005 har barnefilmstøtten i Norge blitt beregnet etter en 11 års grense; ”*For filmer som i innhold og formspråk klart retter seg mot eller synes egnet for barn under 11 år kan Norsk filmfond gi forhåndstilsagn om 100 % billettstøtte*” (Holst 2006:103), og aldersgrensene på kino er i dag 11, 15 og 18 år. Da denne oppgaven har et historisk spenn på 64 år og disse endringene er relativt nylige, velger jeg å forholde meg til den tradisjonelle grensen på 12 år. Foruten disse alderskriteriene, har jeg vektlagt at filmene tar hensyn til at barn står på et annet utviklingstrinn enn voksne; sosialt, emosjonelt og intellektuelt. Denne definisjonen av barnefilmbegrepet, er også den Skretting tar i bruk i artikkelen *Den Norske Barnefilmtradisjonen* (1992). I sin avhandling definerer hun barnefilm som:

”*Film som tar opp emner som er aktuelle for barn, og behandler disse emnene, både med hensyn til innhold og form, på en slik måte at barn kan ha utbytte av filmen*” (1981:51).

Ingen av disse begrepsvurderingene går inn på filmenes innhold, opphav (for eksempel at filmene må være basert på barnelitteratur) eller filmens agenda (for eksempel barnefilm i didaktisk øyemed). Dette betyr at i noen tilfeller må det en skjønnsmessig vurdering til av hva et barn under 12 år forstår og kan forholde seg til, da flere filmer tilpasset et voksent publikum ikke nødvendigvis har strenge aldersgrenser. Dette gjelder for eksempel når man skal skille mellom filmer om barn for voksne og filmer om barn for barn. Det vil altså ikke være nok i denne sammenheng at en film har lavere aldersgrense enn 12 år. Selv med disse begrensningene, står jeg

igjen med en relativt vid begrepsdefinisjon. Av hensyn til oppgavens omfang, har jeg i denne sammenheng derfor valgt å utelukke kortfilmer for barn og filmer laget for og utelukkende vist på fjernsyn.

Jeg vil videre redegjøre for tre andre definisjoner av barnefilm, som alle representerer ulike innfallsvinkler til dette begrepet. Den nordiske barnefilmnemnda kom i 1956 med følgende definisjon:

”[U]nderhållningsfilmer, som är speciellt framställda för barn och som rymmer sådana mänskliga värden, att de kan antagas verka sunt idealbildande på sin publikk.”<sup>2</sup> (siteret i Janson 2007:11).

I denne sammenheng, er det altså barnefilmens oppbyggende rolle som er sentral, og de muligheter som finnes i dette mediet for å påvirke barnetilskueren på en positiv moralsk måte. Annelise Skarderud (1973:5) benytter tre kriterier, hvorav to må oppfylles for at det skal defineres som barnefilm:

- ”1) *Filmen har barn i ledende roller.*
- 2) *Filmen er basert på grunnlag av en barnebok.*
- 3) *Filmen hadde kinopremiere på en 17-forestilling.*”

Fordelen med denne metoden, hevder hun, er at kriteriene går på konkrete forhold som kan kontrolleres. At man med disse kriteriene utelukker enkelte typer barnefilm, som for eksempel dyre-, tegne- og dukkefilmer som ikke er basert på en barnebok, er svakheter Skarderud selv kommer inn på. Skretting (1981) kritiserer Skarderuds tre kriterier for å være et for snevert grunnlag å skille barnefilm fra annen film på. Metoden utelukker ikke bare de nevnte kategoriene av barnefilm, men også en film som *Tut og Kjør* (1975) som kun har barn i statistroller og er bygd på originalmanus. Av nyere eksempel hvor denne metoden kommer til kort, kan jeg også trekke fram *Fomlesen i katterpine* (1999), en film hvor det er originalmanus og utelukkende voksne skuespillere, men hvor humor, plot og karakterer på alle måter er tilpasset et barnepublikum og har lite å tilby en voksen tilskuer. Peter Schepelern velger på sin side å forholde seg til en relativt åpen definisjon i sitt *Filmleksikon*:

”Børnefilm, film, der produceres med særligt henblik på børnepublikummet, ses navnlig i lande, hvor filmindustrien er overvejende statsstyret, f.eks. Canada, Danmark, Norge, Sverige og de tidligere østlande – i modsætning til de mer kommercielle filmlande, hvor

---

<sup>2</sup> Den opprinnelige teksten var på dansk (”*Forslag om støtte til produktion, distribution og forevisning af børnefilm*”, København 1958), men ble oversatt for Ursing og Wirén *Svensk barnfilm – försök till en kartläggning*, C-uppsats, Stockholms Universitet 1971, og dette er kilden Janson (2007) bruker. Jeg fikk ikke tak i originalen og forholder meg derfor til den svenske oversettelsen.

*barnefilm faller ind under kategorien familiefilm (i USA er Disney dominerende)” (sitert i Breuning 2002:9).*

Fordi Schepelern ikke utdyper eller setter opp rammer for hva filmer med særlig hensyn til barnepublikummet innebærer, løser ikke denne begrepsvurderingen nødvendigvis problemet med å skille barnefilm fra for eksempel filmer om barn/barndom laget for voksne (som problematikken rundt for eksempel *Mendel* gikk på), men resten av Schepelerns leksikontekst, er derimot nyttig i et annet henseende. Som jeg vil vise senere, finnes det i den norske barnefilmhistorien en bevegelse fra en selvpåført *barnefilm*- merkelapp til en selvpåført *familiefilm*- merkelapp. Denne merkelappen er åpenbart knyttet til markedsføring – man vil sikre at foreldrene får lyst til å se flere barnefilmer og kjøper kinobilletter til hele familien – men denne endringen fra *barnefilm* til *familiefilm* har også konsekvenser for filmenes innhold. Jeg vil komme tilbake til de spesifikke endringene knyttet til dette, men i et definisjonsøyemed vil jeg hevde at *barnefilm* i norsk sammenheng hovedsakelig har betydd filmer som på ulik måte står som motpoler til den amerikanske familiefilmen – og i enda større grad; til det den amerikanske familiefilmen representerer (når det gjelder for eksempel hva barnefilmens rolle skal være og hvor dens fokus skal ligge), noe som kom til skue i både sjangervalg, tematikk og ideologi. *Familiefilmen* derimot (som primært gjorde seg gjeldende på 2000-tallet), så ikke lenger på den amerikanske filmens påvirkning som utelukkende negativ, og som jeg vil komme tilbake til, ble for eksempel filmenes kommersielle potensial vektlagt i større grad (jfr. 5.1.).

Som denne oppgaven vil vise, er det vanskelig å redusere barnefilmen ned til tre kriterier eller én spesifikk beskrivelse, da den kan romme så mye; dramatik og alvor, humor og fjas, spenning og eventyr. Barnefilmens mange sider, er også grunnen til at jeg velger å forholde meg til en relativt vid og lite beskrivende definisjon.

## **1.2. Oppgavens problemstilling**

Denne oppgaven har som mål å legge fram en bred, historisk gjennomgang av den norske barnefilmen fra 1944 til 2008. Oppgavens breddeperspektiv gjør det mulig å få fatt i de større tendensene, og et slikt overblikk har en kulturhistorisk relevans, ikke minst for videre forskning. Perspektivet åpner blant annet for kunnskap om hvordan ulike diskurser (se 1.3.) gjennom årene har påvirket barnefilmens innhold, samt at det gir en oversikt over hvilke sjangere, hvilken tematikk og hvilke ideologier som har preget den norske barnefilmen i disse årene. Jeg har arbeidet ut i fra to problemstillinger. Den første av disse, er den som primært vil vektlegges i de



tre periodekapitlene (kapittel 3, 4 og 5), og den vil også besvares mer direkte. Den andre er sentral for oppgavens breddeperspektiv og ligger til grunn for de utvelgelser og vurderinger som er gjort.

- a) *Hva har den norske barnefilmen til en hver tid vært opptatt av og formidlet?*
- b) *Finnes det tendenser som er vedvarende eller stadig tilbakevendende i den norske barnefilmen fra 1944 til 2008?*

### **1.3. Delproblemstillinger og teoretiske perspektiver**

Jeg vil videre utdype oppgavens to hovedproblemstillinger ved å redegjøre for de teoretiske perspektiver den er basert på, samt ved å formulere delproblemstillinger for hver av de ulike innfallsvinklene jeg vil ta i bruk for å bevare hovedproblemstillingene: sjanger, tematikk og ideologi. Jeg vil med andre ord i denne sammenheng ikke trekke inn perspektiver som stil, auteurstudier, sammenligninger mot voksenfilm og lignende.

Før jeg går videre, trengs en kort forklaring på diskursbegrepet jeg bruker i flere disse delproblemstillingene. Dette begrepet tas i dag i bruk i en rekke vitenskapelige disipliner, med både en lingvistisk og en mer samfunnsvitenskapelig begrepsforståelse. I følge Michel Foucault (1971) har diskurser en konstituerende natur, i den forstand at vår oppfatning av både oss selv (social subjects) og andre fenomener (objects) bunnar i gitte diskurser. Ulike diskursive praksiser defineres videre gjennom sine forhold til andre diskurser og påvirkes av dem. I Jansons (2007) avhandling om svensk barnefilm, er diskursbegrepet sentralt. Hun bruker en variant av den foucaultianske analyse til å blant annet synliggjøre de forestillinger om barn som voksne enten legger fram eller utelater i barnefilmen, og hvordan disse forestillinger henger sammen med barndomsdiskursene i resten av samfunnet (ibid::25). Denne oppgaven søker ikke å gjøre en dyptpløyende diskursanalyse av den norske barnefilmen i likhet med den Janson gjør, men dette begrepet er relevant som en del av denne oppgavens fokus på hva barnefilmen formidler. I motsetning til Janson, vil jeg ikke utelukkende bruke dette begrepet i forhold til barndomsperspektivet, men derimot på et mer generelt nivå; som et begrep for de sosiale, kulturelle eller politiske rammer, ideer eller forestillinger som ligger til grunn for de forestillinger om verden som presenteres i barnefilmen.

### 1.3.1. Sjanger

Delproblemstillingene i forhold til sjangergjennomgangene vil være:

- a) *Hvilke sjangere dominerte den aktuelle periode?* (for periodeinndeling jfr. 1.4.)
- b) *Finnes det diskurser i samtiden som kan forklare denne/disse sjangernes dominans?*

I følge Skretting (1981:67), er sjanger en av flere standardiseringsteknikker som brukes i barnefilmen. Sjangerfilmen var fra sine tidligste faser del av et system for masseprodusering av film, hvor et regulert og sentralisert maskineri for distribusjon og visning, samt publikums jevne tilstrømning til et forutsigbart underholdningsmarked, muliggjorde en uskreven og likevel betydningsfull "sjangerkontrakt" (Langford 2005:26). Fra å være nært tilknyttet, om ikke avhengig av studiosystemet, har sjangerfilmen etter hvert blitt en kategorisk betegnelse for filmer med som har tematiske, strukturelle og/eller ikonografiske fellestrekk. På tross av at barnefilmen gjerne behandles som en egen sjanger uten nærmere spesifisering av film- og kinobransjen, er den ikke en sjanger i seg selv. Barnefilm er, som allerede antydnet, en gruppering av filmer basert på deres intensjonelle målgruppe, og innad i denne gruppen finnes det bruk av flere forskjellige sjangere. Disse sjangerne kan deles inn i to grupper: egne sjangere som er særegne for barnefilmen, og sjangere som er hentet fra voksenfilmen, men tilpasset et barnepublikum.

Sjanger er en viktig forståelsesramme for de filmhistoriske tendenser. Som jeg vil vise, har sjangervalg i barnefilmen gjennomgått flere faser, og det er min mening at disse er nært knyttet til kulturelle og samfunnsmessige tendenser generelt, og til de på en hver tid filmpolitiske føringer. Det er for eksempel ikke tilfeldig at man på 2000-tallet så en sterk økning i de tradisjonelle, internasjonale barnefilmsjangerne; dyrefilm, barnekrim, og animasjon<sup>3</sup> (Skretting 1981:67). Disse sjangerne var et symptom på en kommersiell, amerikanskinspirert tendens innenfor barnefilmen, som blant annet viste seg i sjangervalg. Sjanger kan dessuten være en viktig indikator på filmens verdigrunnlag. I en strukturalistisk sjangerteori blir filmens sjangere betraktet som eksempler på kodete representasjonssystemer, hvor sjangerne forstås som bestemte sett av språkregler (langue), og den enkelte sjangerfilm som en ytring (parole) laget på basis av disse språkreglene (Larsen 2008:196). Den strukturalistiske tilnærmingen, er opptatt av narrative konvensjoner og tematisk analyse. Filmsjangerer blir sett på som kilder til forståelse av samfunnet, og som nært knyttet til et samfunns selvforståelse. I sin gjennomgang av sjangeranalysen i *Filmanalytiske tradisjoner* (2008) skriver Leif Ove Larsen:

---

<sup>3</sup> Eventyrsjangeren tilhører også denne gruppen, men var, som jeg vil vise, ikke en framtrædende sjanger på 2000-tallet.

*”Følgelig er det slik at en studie av enkeltsjangre eller sjangersystemet i et samfunn på et gitt tidspunkt, vil kunne være en innfallsvinkel til å si noe vesentlig om dette samfunnets verdisystem og selvforståelse. I følge dette synet, er sjangre både ideologiske mekanismer og en viktig historisk kilde.”*

Det er denne sjangerforståelsen jeg legger til grunn for min gjennomgang av barnefilmen. Hvilke sjangere som til en hver tid har vært dominerende, sier noe om barnefilmens verdisystem, selvforståelse og den generelle oppfattelsen av hvilken rolle barnefilmen skal ha.

### *1.3.2. Tematikk*

Delproblemstillinger i forhold til gjennomgangen av tematiske tendenser:

- a) *Hvilke emner var man opptatt av i den aktuelle perioden?*
- b) *Hvilke tematiske tendenser ser man i den aktuelle perioden?*
- c) *Finnes det eventuelt diskurser i samtiden som kan forklare periodens opptatthet av nettopp disse emnene og denne tematikken?*

Den tematiske analysen, er i denne sammenheng valgt på grunn av sin egenskap til å se på filmene i en større sammenheng. En tematisk analyse fokuserer på den intensjonelle meningen i en film. I analysen identifiserer man et generelt nivå av mening som kobler filmens elementer til en samlet struktur. I første omgang involverer dette å trekke linjer mellom en enkelt film til et sett med generelle forståelseskategorier, og slik redusere filmen til et sett abstrakte meninger. Man går altså fra det spesifikke til en generell, fundamental kategori. Dette aspektet ved analysen ligner en symbolsk filmanalyse, i at en film ikke leses på egne termer, men i en kontekst av generelle, menneskelige verdier (Elsaesser, Buckland 2002:118). Selv om tolkningen er avhengig av fortolkeren, betyr ikke dette at tematisk analyse, er en tilfeldig aktivitet som består av å analysere en film etter fortolkerens særegne sett av verdier. En god tematisk analyse knytter i stedet filmen sammen med en gruppe universelle verdier som deles av alle mennesker (ibid.:121). Det sterkeste argumentet for den tematiske analysen, er i følge Elsaesser og Buckland, at den forklarer hvordan millioner av tilskuere har kompetanse til å forstå og glede seg over filmer, ofte på tvers av betydelige forskjeller i forhold til religion, kultur og politiske verdier (loc.cit.).

Det finnes problemer knyttet til denne analyseformen, noe som vektlegges i både Tematisk analyse som balansekunst. Om råstoff, usynlighet og fortolkning (Rommetveit, With 2008) og From thematic criticism to deconstructive analysis (Chinatown) (Elsaesser, Buckland 2002). Den

tematiske analysen blir klandret for å være vag og generell, og for å redusere en gruppe svært forskjellige tekster til de samme abstrakte meningene. Elsaesser og Buckland (2002:118) peker på den implisitte status ved den tematiske analysen som et av dens hovedproblem. En films tema, er ikke umiddelbart tydelig eller selvfølgelig, men må avledes av eller tolkes inn i en film. Selve meningen ligger ikke i teksten, men derimot ledetråder til hvordan en mening kan konstrueres, noe leseren selv må gjøre. I forhold til barnefilm, er imidlertid dette problemet mindre. Siden en barnefilm er tilrettelagt for barn, er det en tendens til at det er en enkelhet eller en viss overtydelighet i forhold til filmens tematikk sett fra en voksen fortolkers perspektiv. For eksempel er det ofte tilbudt flere ledetråder for meningskonstruksjon, enn det som er typisk i en film for voksne. Det vil derfor som regel være enklere å redusere en barnefilm til et sett av intensjonelle meninger og verdier. Dette løser riktignok ikke alle problemene kritikerne knytter til denne analyseformen, og selv en tematisk analyse av en barnefilm kan klandres for å være for vag og generell. Det er likevel min mening at den tematiske analysen, er særlig nyttig i en gjennomgang av barnefilmens tendenser. De eventuelle problemene knyttet til den, er små i forhold til nytteverdien. Fokuset i denne oppgaven, er som nevnt hva barnefilmen til en hver tid har formidlet, og tematikk er en sentral del av dette.

I oppgaven skiller jeg mellom begrepene *emne* og *tema*. Som jeg har vært inne på, går en tematisk analyse ut på å redusere en film ned til det en ser på som dens intensjonelle mening (evt. en av flere intensjonelle meninger). Emne betyr i denne sammenheng hva filmen handler om på et mer overfladisk, tydelig plan. Med dette mener jeg at mens en film som for eksempel *Pitbullterje* (Arild Frøhlich, 2005) på et emnenivå blant annet handler om mobbing (protagonisten Jim blir mobbet av de andre guttene i klassen) og angst (Jims mor har isolert seg hjemme), så behandler den på et tematisk nivå en selvtillitstematikk knyttet til det å stå for det man tror på/ den man er, om det så er på bekostning av allmenn aksept (noe som blant annet understrekes ved at Jim tar et oppgjør med mobberne, og velger å heller ha en ekte, men upopulær venn, "Pitbull" Terje, framfor flere populære, men dårlige venner). I forhold til denne tematikken, ser man også at moralbegrepet blir sentralt; filmens tematiske budskap er et moralsk budskap: "vær deg selv, og ikke la noen få deg til å tro at du ikke er verdt noe." Som jeg vil vise i enkelte av de tematiske analysene, er disse to begrepene ofte nært knyttet til hverandre.

Skillet mellom tematikk og emne, er langt i fra alltid et tydelig ett. Og som eksempelet viste, henger de også ofte nært sammen. Da jeg likevel har valgt å operere med begge begrep, er det for å framheve de ulike tendensene. Som jeg vil vise, var for eksempel filmene i perioden 1986-2000 preget av alvorlige emner som sykdom, mobbing og død, mens filmene etter 2001 primært tok

opp lettere emner som vennskap eller det nære forholdet mellom barn og dyr. Emnevalg sier med andre ord mye om hvordan barnefilmen har utviklet seg. Når det gjelder tematikk, vil jeg derimot vise at endringene ikke er like store. Gjennom hele barnefilmhistorien har man vært opptatt av tematikk som er nært knyttet til barndom og oppvekst, som for eksempel det å finne sin plass i verden, det å ta ansvar, identitetsproblematikk og så videre. Tematikken i barnefilmene har til viss grad vært mer konstant enn emnevalget.

I de tematiske analysene vil jeg også trekke inn sympatistrukturanalysen der det føles relevant. Den kognitivistiske filmteoretikeren Murray Smith var opptatt av forholdet mellom tilskuer og karakterer, og hva det er ved film som engasjerer. Hans sympatistruktur er et analyseverktøy for å forklare hvordan tilskueren er medskapende i forståelsen av de narrative systemene. Dette analyseverktøyet vil i noen av analysene kunne bidra med interessante perspektiver på den tematikk som formidles. Jeg vil imidlertid ikke basere hele analysen på sympatistrukturen, den vil fungere mer som et ekstra støttemiddel, et tilleggsverktøy. Smiths sympatistrukturmodell består av tre nivåer av engasjement. *Gjenkjennelse* (recognition) er det første nivået, og beskriver tilskuerens konstruksjon av karakteren, persepsjonen av en samling tekstlige elementer (Smith 1999:258). *Oppstilling* (alignment) er det andre nivået, og viser til prosessen som plasserer tilskueren i forhold til karakterer når det gjelder tilgang til deres handlinger og hva de vet og føler. Smith foreslår her to sammenknyttede funksjoner: romlig tilknytning og subjektiv tilgang. Romlig tilknytning gjelder narrasjonens evne til å begrense seg til handlingene til en enkelt karakter eller bevege seg fritt langs de spatio-temporale banene til to eller flere karakterer. Subjektiv tilgang vedrører graden av tilgang vi har til karakterenes subjektivitet. Sammen kontrollerer disse funksjonene fordelingen av kunnskap mellom karakterene og tilskueren (ibid.:259). *Troskap* (allegiance) er det tredje nivået, og gjelder tilskuerens moralske og ideologiske vurdering av karakteren. Troskap er avhengig av at tilskueren har det hun/han anser for pålitelig tilgang til karakterens sinnstilstand, forstår konteksten for karakterens handlinger og har foretatt en moralsk vurdering av karakteren på bakgrunn av denne kunnskapen. På bakgrunn av slike vurderinger konstruerer tilskuere moralske strukturer, hvor karakterene organiseres og graderes etter et system av preferanser. Vår vurdering er basert på ulike faktorer, men sentralt står musikk, ikonografi og karakterhandling. Ingen av disse faktorene har med *empati* å gjøre. Vi må bare forstå og vurdere faktorene, altså sympatisere, ikke empatisere (ibid.:260).

Barnefilm har tradisjonelt en relativt ensartet vektlegging av sympati. Mens man i ”voksenfilm” kan finne eksempler på antipatiske protagonister, og et ambivalent forhold til moral- og sympativatekting, kommer det tydelig fram ved gjennomsyn av de norske barnefilmene, at

svært mange av dem har en manikeisk moralstruktur; man er enten god eller ond. Her står som regel barneprotagonisten (evt. en barnlig voksenfigur eller lignende) som det moralske sentrum, og det finnes en klar kontrasterende fordeling av sympati i karakterene. Det er langt sjeldnere med ”*flertallsengasjement*”(ibid.:266) (hvor man reagerer forskjellig på samme karakter på ulike steder i filmen) eller en ambivalens i forhold til troskap i barnefilm. Denne manikeiske strukturen, som tidvis kan virke forutsigbar og til og med kjedelig for en voksen tilskuer, betyr ikke at sympati er uinteressant i barnefilmøyemed. Det er nettopp det tilsynelatende åpenlyse ved barnefilmens sympatistruktur, som er det interessante etter min mening. Gjennom en klar og likefram tilgang til karakterenes handlinger, kunnskap og følelser, samt en tydelig vektlegging av troskap i narrasjonen, sørger ikke bare barnefilmen for at dens historie blir formidlet og at tilskueren får de ønskede følelsesmessige responser. En manikeisk moralstruktur sørger i tillegg for å styrke filmens grunnleggende verdier. Fordi barnefilmens moralske struktur, er så entydig, framstår også filmens holdninger som selvsagte. Som jeg vil vise i denne oppgaven, er det svært sjelden en barnefilm viser ambivalens i forhold til moral, noe som også betyr at den moral som formidles, får stå som en uklanderlig sannhet. Det finnes ingen usikkerhet i hvem som er ”de gode”, og således finnes det heller ingen usikkerhet i hva som er det moralsk riktige å gjøre.

### *1.3.3. Ideologi*

I kapittel 6 vil jeg se på barnefilmens forhold til ideologi. Delproblemstillinger vil her være:

- a) *Hvordan framstilles de to kjønn i forhold til hverandre, og har dette endret seg?*
- b) *Hvilke endringer ser man i forhold til framstillingen av familieliv, foreldrerollen og barnet?*
- c) *Finnes det noen grunnleggende, felles ideologier i den norske barnefilmen, og eventuelt noen filmer som bryter med dette?*

Ideologi beskrives av Moseng (2008:132) som antagelser om hvordan verden fungerer som er så grunnleggende og selvinnlysende at vi sjelden reflekterer over dem i dagliglivet. Ulike ideologier eksiterer gjerne side om side i samfunnet, men tenkemåtene til samfunnets ledende grupper har gjerne en særlig dominerende eller hegemonisk posisjon (loc.cit.). Gjennom for eksempel film, kan tilskueren indoktrineres til et særskilt verdenssyn som brukes til å opprettholde de bestående maktforhold.

“*Ideology uses the fabrication of images and the processes of representation to persuade us that how things are is how they ought to be and that the place provided for us is the place we ought to have*” (Nichols 1981:1).

Det kan for eksempel hevdes at den kapitalistiske ideologi forfekter ideen om at menneskers problemer kan og bør løses i deres privatliv (Mercer, Shingler 2004:25). Dette kan formidles i film ved at problematikken knyttes til hjemmet (der ligger årsaken og også den mulige løsningen), og eventuelle sosiale faktorer som har påvirket eller ledet til problemet, overses. Den ideologikritiske analysetradisjonen, er basert på ideen om at film er spor av eller symptomer som vektlegges verdi i samfunnet. Analysens mål blir derfor å synliggjøre disse ideologiske føringene og hvordan de formidles (Moseng 2008:132). Denne analyseformen er tekstorientert, det vil si at man gjennom en næranalyse av teksten kan avdekke de underliggende ideologier. I forhold til min gjennomgang av barnefilmen, betyr dette å se nærmere på hvordan enkelte forhold i barnefilmen framstilles og hvilke holdninger som forfektes gjennom dette.

Som Lykke Christensen poengterer i sin artikkel *Piger og drenge i dansk børnefilm* (2002), er ikke barn bare barn, de er også jenter og gutter. Det kan virke som en for åpenbar ting til å i det hele tatt nevne, men sannheten er at barn i forhold til barnekultur og barnefilm, ofte omtales som om det var en relativt homogen og udifferensiert gruppe. Dette gjelder også andre perspektiver enn kjønn. Lykke Christensen hevder at fordi publikum ikke er en entydig definerbar størrelse, og fordi barn, så vel som begrepet barndom, endrer seg over tid, gjør det barnefilmen til en desto viktigere og mer markant kulturell faktor og kulturpolitisk arena. Barnefilmens ideologi, er i så måte ikke bare en avspeiling av holdninger til barn og kjønn ellers i samfunnet. Filmene fungerer også som en direkte påvirkning på disse holdningene. Wojcik-Andrews (2000:123) hevder at barnefilm ofte fungerer som kilder av ideologi som skal indoktrinere unge tilskuere inn i tradisjonelle klasse og kjønnsroller. Hvordan den norske barnefilmen framstiller kjønn, familien, foreldre og barn, blir derfor et viktig perspektiv i forhold til min problemstilling; hva barnefilmen formidler til sine tilskuere.

Wojcik-Andrews vier et kapittel i sin bok *Children's Films* (2000) til barnefilmens ideologi, og avdekker ikke overraskende en forfekting av kapitalistiske verdier i den amerikanske barnefilmen. Han tar i bruk Comolli og Narbonis (*Cinema, Ideology, Criticism*, 1969) teorier om film som handelsvare (*commodity*). Comolli og Narboni argumenterer for at film som handelsvare, er skapt gjennom den kapitalistiske historie og for de herskende klasser, men framstilt som “*the common interest of all the members of society*” gjennom sin ideologi (ibid.:126). Wojcik-Andrews bruker Disney som et eksempel på hvordan barnefilmen

reproduserer de mikro- og makroøkonomiske forhold som muliggjør det kapitalistiske systemet The Walt Disney Company er avhengig av. Dette gjøres blant annet gjennom spin-off produkter og gjennom å fremme materialistiske verdier og konsum i filmene. I oppgaven vil jeg undersøke hvilke grunnleggende ideologier som finnes i den norske barnefilmen. Som delproblemstillingen viser, vil jeg arbeide ut ifra antagelsen om at det finnes visse vedvarende ideologiske føringer i den norske barnefilmen – holdninger som har blitt formidlet som nøytrale og naturlige over lengre tid, på samme måte som de kapitalistiske ideologiene er gjennomgående i amerikansk barnfilm. Det er ikke denne oppgavens mål å gjøre ideologiske næranalyser av filmene, men derimot å avdekke noen av de mer elementære ideologiske føringene, de lange linjene, og de eventuelle bruddene som finnes med disse.

#### **1.4. Oppgavens oppbygging og periodisering**

Norsk barnefilmhistorie er i denne oppgaven delt inn i tre perioder. Denne inndelingen er ikke basert på andre forskeres inndeling, da ingen andre har tatt for seg 64 år av den norske barnefilmhistorien under ett. Jeg har basert denne periodiseringen på min egen vurdering av tematiske, sjangermessige og filmhistoriske linjer og brudd. Periodiseringen støtter seg på argumentet forfektet hos Allen og Gomery (1958:48) om at historiske fenomen vanligvis ikke sammenfaller med ti- eller hundre års skiftene, på tross av at dette hadde vært praktisk for de som skriver filmhistoriske verk som ”*The American Cinema of the 1920s*”. Hvilke faktorer som er lagt til grunn for de ulike periodenes avgrensninger vil utdypes under hvert kapittel, samt hva som skiller den tematisk, sjangermessig og/eller filmhistorisk fra det foregående og det etterfølgende. Hovedtrekkene ved de periodiseringene som er gjort, vil jeg likevel skissere opp her.

Som oppgaven vil vise, var det først i etterkrigstidens oppbygging og konstruksjonen av det moderne Norge, at barnets behov kom i fokus og følgende også kulturprodukter rettet mot barn. Med unntak av én barnefilm laget under krigen, *Ti gutter og ei jente* (Alexey Zaitzow, 1944), var det først på 1950-tallet at man startet barnefilmproduksjon i Norge (Marcussen 1995:15). Jeg har valgt å inkludere *Ti gutter og en jente*, basert på dens markedsføring som ”Norges første barnefilm” (Hanche 1992) og min egen vurdering av filmen, noe jeg vil komme tilbake til i kap. 3. Oppgavens første periode begynner derfor i 1944, og jeg har valgt å strekke den helt til 1982. Denne perioden er svært lang i et historisk perspektiv og ikke minst sammenlignet med de to andre periodene mine. Det er to årsaker til dette. For det første, vil jeg vise at det finnes klare sjangermessige tendenser som strekker seg helt fram til 1982 og som der brytes. For det andre, vil



jeg vise til emnetendenser som strekker seg over det samme tidsrommet. Det finnes endringer som kom inn på slutten av 1970-tallet, men dette gjaldt kun et fåtall filmer, og som oppgaven vil vise, var det først på slutten av 1980-tallet at disse endringene virkelig slo ut. Mine undersøkelser har gjort meg overbevist om at det er innenfor sjanger og emnevalg at barnefilmen har endret seg mest gjennom årene. Med utgangspunkt i min problemstilling, kan det rettfærdiggjøres å dele periodene inn etter *endringene* i barnefilmens interesseområder og hva som har blitt formidlet, framfor det som har vært mer konstant – selv om perioden i et historisk og samfunnsmessig perspektiv vil virke påfallende lang. Etter min mening, er det av denne grunn mest tjenelig å strekke perioden fram til produksjonspausen som kom i 1982. Da barnefilmproduksjonen startet opp igjen etter dette, var det med en annen opptatthet og et annet fokus.

Den andre perioden er satt fra 1986, året da barnefilmproduksjonen ble gjenopptatt. Utover hele 1990-tallet var det en jevn produksjon av barnefilm. I denne perioden oppnådde den norske barnefilmen også internasjonal anerkjennelse. Jeg vil vise at disse filmene på mange måter skiller seg sjangermessig, emnemessig og tematisk fra forrige periode. Denne perioden er avgrenset til 2000. Dette skyldes at det i 2001 ble innført en ny filmpolitikk som skulle vise seg å ha stor påvirkning på barnefilmen de påfølgende år. Det finnes enkelte glidende sjangermessige og tematiske overganger her, men jeg vil vise at de økonomiske vilkår og filmpolitiske føringer på mange måter endret barnefilmen fra 2001 og utover 2000-tallet, og som allerede antydnet, førte dette til en barnefilm med sterk amerikansk påvirkning og fokus på tradisjonelle, internasjonale barnefilmsjangere. 2008 er ikke nødvendigvis en naturlig avslutning i så måte, da den sterke publikumsoppslutningen om den nye barnefilmen indikerer at denne kommersielle tendensen ikke er over.

Hver av de tre periodene, er delt inn i tre deler. I hvert kapittel vil jeg gjennomgå periodens filmproduksjon med vekt på støtteordninger og filmpolitiske føringer. Det finnes allerede en del litteratur i Norge på dette området (jfr. 2.2. og 2.3.), og jeg vil derfor ikke gå i dybden på bakgrunnen for eller vurderinger av de ulike ordningene. De er hovedsakelig inkludert for å gi et oversiktlig og bredt perspektiv på barnefilmens utvikling og fordi disse føringene kan forklare en del innholdsmessige tendenser. Jeg vil videre se på periodens bruk av sjanger. For å unngå overlapping da flere sjangere er tatt i bruk i mer enn en periode, har jeg primært valgt å omtale ulike sjangere i hvert kapittel. Noe overlapping er likevel nødvendig for å tydeliggjøre de viktigste tendensene. Disse utvelgelsene er basert på min oversikt over feltet, og det jeg ser på som de tydeligste sjangertendensene. De sjangerbenevnelsene jeg vil operere med i denne oppgaven er: action-adventure, animasjon, barnekrimfilm, didaktisk film, dyrefilm, eventyr,

historisk drama, komedie (romantisk komedie, slapstick og forviklingskomedie), melodrama, musikal, naturfilm, road movie og sosialrealistisk drama. Hvilke sjangerdefinisjoner som er tatt i bruk i denne oppgaven og de ulike sjangernes karakteristiske trekk, vil redegjøres for under hver sjangergjennomgang. I hvert kapittel vil jeg videre se på de emner som har vært gjennomgående i perioden, samt reflektere rundt periodens opptatthet av nettopp disse emnene. Som jeg vil vise, har endrede holdninger til for eksempel barndom, barnekultur og påvirkning ført til at svært forskjellige emner har blitt tatt opp i barnefilmen på de ulike tidspunkt. I tillegg til denne emnegjennomgangen, har jeg i hvert kapittel valgt å utdype periodens tematiske tendenser gjennom to filmeksempler. Som jeg har vært inne på, er det de mer gjennomgående, store tematiske tendenser og trekk som er oppgavens fokus, og det er derfor ikke et mål å gjøre næranalyser av enkeltfilmer. De tematiske analyseobjektene er derfor valgt ut på grunnlag av sin representativitet. Ved å si noe om hvordan en enkelt film behandler sin tematikk, søker jeg å si noe om hvordan barnefilmene på et mer generelt nivå har behandlet lignende tematikk.

Mine undersøkelser har overbevist meg om at det finnes en rekke ideologiske føringer som er konstante i barnefilmen – på tross av at enkelte holdninger har endret seg i takt med samfunnsmessige endringer og til en viss grad samsvarer med min periodeinndeling og barnefilmens generelle utvikling. Jeg har derfor valgt å ikke inkludere dette perspektivet i de tre ulike periodekapitlene, men i stedet gjennomgå barnefilmens ideologi og en eventuell utvikling under ett i kapittel 6. Som allerede antydnet, vil jeg i dette kapittelet gå nærmere inn på de holdninger som er formidlet i forhold til kjønn, familie, foreldrerollen, barn og barndom, og de ideologier som ligger til grunn for barnefilmen mer generelt.

## 2. Metode

---

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for oppgavens kildemateriale og metoder. Jeg vil først ta for meg bruken av filmene som primærkilder. Videre vil jeg se på den litteratur om barnefilm, og de andre sekundære kilder, som understøtter oppgavens historiske framstilling og analyser.

### **2.1. Primærkildene: 82 barnefilmer**

Det første leddet i arbeidet med denne oppgaven, var å lage en filmografi av den norske barnefilmen. Det er to grunner til at en fullstendig barnefilmoversikt ikke fantes fra før. For det første fører de ulike begrepsdefinisjonene hos forskerne på området, til at det ikke er samsvar mellom deres filmografier. For det andre, var de filmografiene som allerede fantes enten minst 15 år gamle eller inkorporert i filmografier over norske filmer for alle aldersgrupper. Filmografien denne oppgaven baserer seg på, har hentet informasjon fra følgende kilder: *Norske Barnefilmer etter krigen* (Skretting 1981), *Med store øjne; børne og ungdomsfilm i Norden 1977- 1993* (Zeruneith 1994) og *Det Lille Sirkus* (Holst 2006), og er supplert med filmer produsert etter 2006 basert på filmenes egen markedsføring (lansert som familiefilm eller barnefilm i følge Norsk Filminstituttets nettside). Enkelte endringer ble også gjort etter hvert som jeg så filmene, da de i forhold til min begrepsdefinisjon ikke kunne kategoriseres som barnefilm. Dette var en skjønnsmessig vurdering. I noen tilfeller vurderte jeg filmer som ungdomsfilm eller film for voksne, basert på det jeg oppfattet som for voksent innhold (som den nevnte *Mendel*), i andre tilfeller på grunn av filmens egen markedsføring (filmer oppført i andre filmografier som barnefilm, viste seg å ha blitt markedsført som ungdomsfilm.) Den endelige filmografien som ligger til grunn for denne oppgaven, er et viktig utgangspunkt for videre analyse av tendenser i barnefilmen, da filmene står som oppgavens primærkilder. En grundig gjennomgang av de 82 primærkildene har vært et viktig, første ledd i arbeidet med denne oppgaven.

Av de 82 filmene som faller inn under min begrepsdefinisjon, har jeg sett 74 av dem i sammenheng med denne oppgaven. De resterende 8 var det ikke mulig å få tak i, blant annet på grunn av en omorganisering av Norsk Filminstitutt som gjorde arkivfilm vanskelig tilgjengelig. Vurderinger av disse 8 er derfor basert utelukkende på sekundære kilder, hovedsakelig Skarderud (1974) og Skretting (1981). De 8 jeg ikke har sett er: *Toya og Heidi* (Eric Heed, 1957), *Salve Sauegjeter* (Eric Heed, 1958), *Full utrykning* (Randi Nordby, Eric Johnson, 1971), *Ture Sventon, privatdetektiv* (Per Berglund, 1972), *To fluer i ett smekk* (Eric Johnson, 1973), *Operasjon Kano*

(Frank Dehli/ Knut Vadseth, 1975), *Tut og Kjør* (Knut Bohwin, 1975), og *Ante* (Arvid Skauge/Nils Utsi, 1976).

De 74 filmene er alle sett på fjernsynsskjerm, hvor 31 av dem var på VHS, 41 av dem var på DVD, og 2 av dem ble vist på TV2 Filmkanalen. Ideelt sett burde de nok blitt sett på 35 mm, men jeg har prioritert å se så mange som mulig, og praktisk og enkel tilgang var derfor viktigere enn format.

For oppgavens filmografi, se side 134.

## **2.2. Sekundære kilder: Litteratur om barnefilm**

Jeg har allerede vært inne på de tre forskningsarbeidene på norsk barnefilm som per i dag finnes.

Av disse tre har Kathrine Skrettings *Norske Barnefilmer etter krigen* (1981) og Annelise Skarderuds *Norsk Barnefilm etter 1943* (1973) vært de mest sentrale i denne sammenheng. Hos Skretting undersøkes den norske barnefilmen i forhold til standardisering.

Standardiseringsbegrepet henter hun hos forskeren Peter Bächlin som har undersøkt filmen som vare, og begrepet omfatter en del metoder utviklet av filmindustrien for å minske risikoen på den kapital som er investert i filmen. Disse metodene innebærer at filmene gjøres like, utformes etter visse standarder av økonomiske årsaker (Skretting 1981:2). Skretting går gjennom de økonomiske forholdene ved barnefilmproduksjon i Norge for å finne trekk som gjør det mulig å anta at de norske barnefilmene er standardiserte. Avhandlingen viser at markeds- og salgsaspektene ved barnefilmen, er framtrødende på tross av at barnefilmproduksjon er mindre regulert av markedet enn produksjon av andre varer. Skretting peker på to forhold i den sammenheng – systemet med forhåndsvurdering av filmprosjektene i Statens Filmproduksjonsutvalg, og synet på film som et medium med sterke påvirkningsmuligheter overfor barn – som begge har bidratt til standardisering. De mest alminnelige standardiseringsmåtene i følge Skretting, er anvendelse av barnekrimsjangeren, innslag av sang og dyr, bruk av filmstjerner, filmatisering av stoff som er kjent fra andre media og filmserier (ibid.:111). I arbeidet med min oppgave, har Skrettings avhandling fungert som en sentral kilde for de økonomiske vilkår og filmpolitiske føringer fram til 1981. Hennes kapittel om de internasjonale barnefilmsjangerne; animasjon, barnekrim, dyrefilm og eventyr, har også vært særlig nyttig i forhold til mine sjangergjennomganger. Jeg forholder meg dessuten nært til hennes filmografi fra 1950 til 1981, og det er kun en tilføyning fra min side (Skretting tar for seg filmer etter krigen og utelukker derfor *Ti gutter og en jente* (1944)). Hennes hovedfokus, hvordan den

norske barnefilmen er standardisert, vil jeg derimot ikke gå nærmere inn på, da det faller utenfor oppgavens problemstilling.

Som nevnt innledningsvis, er Skarderuds avhandling *Norsk Barnefilm etter 1943* (1973) og Bergs utredning *Barnefilmproduksjon i Norge etter 1945* (1974), begge basert på problemstillinger som gjør deler av dem mindre relevante i dag, på tross av at de begge er interessante som historiske kilder. Berg fokuserer i hovedsak på å belyse og vurdere hvilke premisser støtte til den norske barnefilmen skal basere seg på, og denne utredningen har derfor vært lite anvendelig i forhold til min problemstilling. Skarderuds forslag for å fremme norsk barnefilmproduksjon, er også av mindre interesse for min oppgave. Hennes første del har derimot vært en nyttig kilde. Her gjør hun en sjangerinndeling av filmene; spillefilmer med opplysningsfunksjon (3), spillefilmer med sosialt grunntema (6), barn som fungerer som politi/detektiv (2), fantasi i hverdagsmiljø (3) og folkløse (1). Videre går hun inn på det hun kaller generelle anmerkninger, hvor hun blant annet peker på forholdet mellom barn og voksne, bruken av musikk/sanginnslag, barnefilmens moraliserende tendenser og etiske holdninger. Hun har i likhet med meg et breddeperspektiv på oppgaven, og framhever det generelle og typiske ved filmene. Da vi ikke opererer med samme begrepsdefinisjon, er det enkelte avvik i våre filmkorpus, og som oppgaven vil vise, avviker også min sjangerinndeling på flere punkter fra hennes (men figurerer i noen tilfeller under andre navn, for eksempel samsvarer min *Barnekrimfilm* med hennes *Barn som fungerer som politi/detektiv*). Foruten å fungere som en kilde for sjangerbruk i barnefilmen, har Skarderuds avhandling også vært en relevant kilde for datidens produksjonsforhold.

Den nordiske antologien *Med store øjne: børne og ungdomsfilm i Norden 1977-1994* (Zeruneith 1994), har også vært en god sekundærkilde. Elsa Brita Marcussens kapittel *Kampen for barnefilmen: Et pionérløp i etterkrigstiden*, ser på den nordiske barnefilmens utvikling under ett, med hovedvekt på de ulike produksjonsvilkår og utfordringer fram til ca 1970. Denne artikkelen tilbyr også et interessant innsiddeperspektiv, da Marcussen selv var en av barnefilm pionérene og hadde en sentral rolle i flere av debattene og utredningene hun beskriver. Tidligere barnefilmkonsulent Vigdis Lian, tar i kapitlet *Det våres for norsk barnefilm* for seg barnefilmens stagnasjon ved inngangen til 1980-tallet, og de forutsetninger som måtte på plass før produksjonen startet opp igjen i 1986. Dette er områder jeg vil komme tilbake til, og både Marcussen og Lian har således vært viktige kilder for enkelte av de tendenser denne oppgaven peker på. Som antydning innledningsvis, er denne antologien å regne som en slags oversiktlig (og interessant) introduksjonsbok om den nordiske barnefilmen – den verken er, eller utgir seg for å være, en dyptpløyende, filmvitenskapelig undersøkelse på dette området.

For å supplere den norske forskningen på området, har også særlig to utenlandske barnefilmbøker vært sentrale sekundærkilder. Den danske barnefilmen har mange fellestrekk med den norske og sammenfallende tendenser i flere perioder. Antologien *De pokkers unger – antologi om dansk børnefilm* (2002) ved redaktør Ulrich Breuning har derfor vært en viktig kilde. Jeg oppfatter denne antologien som svært grundig på mange områder. Eksempelvis blir det her undersøkt perspektiver ved barnefilmen som filmatisering av barnelitteratur, holdninger og oppfattelser av ”dansker med annen etnisk bakgrunn”, framstillinger av skolen, filmmusikk, dokumentarfilm og dataspill. Særlig fant jeg følgende kapitler interessante og til stor nytte i mitt arbeid: *Danske børnefilm* (Ulrich Breuning), hvor det blir diskutert rundt barnefilmbegrepet, samt redegjort for den danske barnefilmens historiske utvikling, *Piger og drenge i danske børnefilm* (Christa Lykke Christensen), hvor en går i dybden på framstillingen av kjønn i barnefilmen og hvordan dette har utviklet seg, og *Fra Menneskebarn til Klatretøs: udvalgte stier i børnelandskabet* (Kim Skotte), hvor særlig nyere tendenser i barnefilmen blir analysert.

Den amerikanske barnefilmen skiller seg i langt større grad fra den norske barnefilmen enn den danske gjør, både sjangermessig, tematisk og ideologisk. Boka *Children's Films – History, Ideology, Pedagogy, Theory* av Ian Wojcik-Andrews (2000) har likevel vært en interessant sekundærkilde. Særlig nyttig fant jeg hans ideologikapittel og analysene av de ideologiske føringene i amerikanske barne-/familiefilmer. Selv om jeg ikke direkte har sammenlignet de norske ideologiske føringene med de amerikanske, har hans analyser fungert som et interessant (og ofte kontrasterende) utgangspunkt for mine egne undersøkelser og de perspektiver jeg selv har tatt i bruk. Det finnes imidlertid en problematisk side ved denne boka, etter min mening. Etter å ha sett på flere ulike (og mange av dem interessante) definisjoner av barnefilmbegrepet innledningsvis, ender Wojcik-Andrews (2000:19) med å konkludere:

*“Indeed, any attempt to universalize children's cinema, a children's film, or the nature of the child viewer, only reveals more closely the contradictions in which children's cinema finds itself situated.”*

Denne påstanden om at det ikke finnes én universell definisjon av barnefilmbegrepet, kan være sann nok (barnefilm er ikke det samme på tvers av alle landegrenser og til alle ulike tider), men for Wojcik-Andrews betyr dette i praksis at omtrent enhver film kan inkluderes videre i boka. I sin sjangergjennomgang nevner han for eksempel krigsfilm som en typisk barnefilmsjanger, med eksempler som *Terminator 2: Judgment Day* (James Cameron, 1991) og *Die Blechtrommel* (*Blikktrommen*) (Volker Schlöndorff, 1979), og som musikal nevnes for eksempel *Amadeus* (Milos Forman, 1984). Samtlige av disse eksemplene har riktignok et barn i en av rollene, men

det er også tilfellet med *The Exorcist* (William Friedkin, 1973) – en film jeg vil anta at de fleste er enige om at ikke er en barnefilm av den grunn – og dette kan med andre ord ikke være kriterium nok. Det finnes kanskje ikke én universell definisjon som gjelder *alle* barnefilmer, men hans nærmest vilkårlige bruk av eksempler, gjør at hans argumenter i blant framstår som relativt tynt begrunnede.

### **2.3. Andre sekundære kilder**

I den sentrale metodeboka på filmhistorie, *Film History, Theory and Practice* (Allen, Gomery 1985), deles den filmhistoriske forskningen inn i fire hovedområder: teknologisk, økonomisk, sosial og estetisk. Forfatterne understreker likevel at:

“A historical understanding of the cinema ultimately involves all of these factors; they are all threads of the same cloth” (ibid.:21).

Denne oppgavens historiske framstilling forholder seg nærmest til det Allen og Gomery kaller den sosiale historien. Ideen om sosiale og kulturelle diskurser som påvirker barnefilmens innhold, er som nevnt et av utgangspunktene for denne oppgaven.

For å understøtte oppgavens historiske gjennomgang, har det i tillegg til den nevnte litteraturen på barnefilm, blitt tatt i bruk litteratur på norsk filmhistorie og barndomsforskning. På grunn av rammene for en masteroppgave og denne oppgavens fokus på filmene som primærkilder, valgte jeg sekundære kilder her framfor egne undersøkelser etter arkiv- eller andre primærkilder.

*Kinoens mørke, fjernsynets lys – Levende bilder i Norge gjennom hundre år* (Dahl, Gripsrud, Iversen, Skretting, Sørensen 1996) har vært viktig for et overordnet historisk perspektiv på den norske filmen, på tross av at barnefilmen er ganske kortfattet belyst her. Kapittelet om barnefilm i *Det lille sirkus – Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006* (Holst 1996), er oppsummerende og kort og har derfor tilført lite i seg selv. Holsts gjennomgang av de ulike produksjonsforholdene, var derimot en viktig kilde i mitt arbeid. Filmografien her, var som nevnt også til stor nytte. I de tematiske gjennomgangene og i ideologikapittelet har jeg som allerede antydnet, også trukket inn teorier på barndom, endringer i familiedynamikk og enkelte sosiale tendenser. Disse er primært basert på *Moderne Barndom* (Frønes 2007), *Norway: Society and Culture* (Maagerø og Simonsen 2005), *Bio för barnens bästa? – svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år* (Janson 2007), *Barnet – Konstruksjoner av barn og barndom* (Sagberg og Steinholt 2003) og *Barndom under lupen: Å vokse opp i en foranderlig mediekultur* (Tingstad 2006).

På tross av at oppgaven vektlegger hva barnefilmen har formidlet på et innholds nivå, vil også den økonomiske historien bli viet noe plass. Allen og Gomery understreker at alle filmer er produsert og sett innenfor spesifikke kontekster. I en historisk analyse vil derfor en vurdering av filmens økonomiske forhold være en viktig innfallsvinkel (ibid.:37). Med utgangspunkt i Skarderud (1973), Skretting (1981), Dahl m.fl. (1996), Holst (2006) og Stortingsmeldinger 25 (2003-2004) og 22 (2006-2007) vil jeg derfor kort gjennomgå barnefilmens produksjonsvilkår, de ulike støtteordninger og filmpolitiske føringer i hvert av periodekapitlene (3, 4 og 5). Støtteordningene i seg selv eller bakgrunnen for den ulike filmpolitikken, vil som jeg allerede har nevnt, ikke utdypes her, da det går utenfor denne oppgavens rammer.



## 3. 1944-1982: Rekefiskere, sauegjeterere og parkeringsbanditter

---

Barn så film i Norge også før 1944. Eksempelvis blir kortfilmen *Prinsessen som ingen kunne målbinde* (Walter Fyrst, 1932) ofte nevnt i forbindelse med oppstillingen av norske barnefilmer – en film som i følge Hanche (1992) lite trolig ble laget med tanke på å være en barnefilm, men som likevel ble sett og godt likt av barn. Også tidligere norske filmer, som Peter Lykke-Seets tre filmer *De Forældreløse* (1917), *Historien om en gut* (1919) og *Æresgjesten* (1919), appellerte til barn uten nødvendigvis å være barnefilmer (ibid.). Som jeg vil vise i dette kapittelet, var det likevel først i 1944 at den første offisielle barnefilmen kom i Norge, og det var videre først på 1950-tallet at barnefilmproduksjonen kom i gang. De følgende tiår var preget av stadige endringer innen støtteordninger og filmpolitiske føringer, men også av forhøyet status for barnefilmen, en gradvis økning i produksjonen, og det som senere har blitt referert til som klassiske, norske barnefilmer, som *Stompa*-filmene, *Flåklypa Grand Prix* og *Reisen til julestjernen*. Perioden er svært lang i et historisk og samfunnsmessig perspektiv, men preges av en vedvarende, uforkende holdning til barnefilmen; Hva måtte til på et økonomisk, politisk, sjangermessig og tematisk plan for at den norske barnefilmproduksjonen skulle være stabil både i forhold til kvantitet og kvalitet? Det skulle ta noen tiår før man fant svar på dette i Norge (og man kan jo selvsagt spørre seg om det finnes et entydig svar på dette – på tross av at mange barnefilmpolitiske mål etter hvert har blitt nådd), men på veien dit, med bakgrunn i en rekke ulike situasjoner og vilkår, ble det også laget spennende og varierte barnefilmer.

### 3.1. Filmproduksjon

Tidligere filmtidsskriftredaktør og regissør, Leif Sinding, trådte 1.jan. 1941 inn i rollen som direktør for det nylig stiftede og første statlige administrative organ for norsk film; Statens Filmdirektorat. Direktoratet lå under en annen nyordning i norsk administrativ sammenheng, Kultur- og folkeopplysningsdepartementet, og hadde som mål å lede den norske filmvirksomheten i nasjonalsosialistisk retning (Dahl m.fl. 1996:173). All sensur og filmimport ble lagt til direktoratet. Videre trengte man autorisasjon fra direktoratet for å distribuere film, og bare de autoriserte distribusjonsbyråene skulle ha rett til å produsere film. For å sikre finansiering av film, skulle halvparten av overskuddet fra utleievirksomhet settes til filmproduksjon (loc.cit.). Ved inngangen til 1942 var disse nye ordningene stort sett på plass, og Norge hadde for første

gang fått en offisiell nasjonal filmpolitikk med midler og administrasjon til å gjennomføre den (ibid.:174).

Det kom én barnefilm ut fra denne ordningen, *Ti gutter og en jente* (Alexey Zaitzow, 1944). Den ble lansert som ”Den første norske barnefilmen”, og i filmens programhefte understreket man hvor nytt dette var:

*”Barn er glade i film og går gjerne på kino, men det er dessverre en kjensgjerning at kinoene som regel har lite å by dem. Det er ytterst sjelden man får se en virkelig barnefilm som er anlagt på barn. Det nytter ikke å lukke øynene for at de fleste filmer hvor barn har adgang, har både et subjett og et innhold som bare appellerer til den voksne tilskuer”* (sitert i Hanche 1992).

Sigurd Evensmo (1970:250) framhever *Ti gutter og en jente* som et av lyspunktene i de norske filmnazistenes innsats. Det ble likevel med denne ene barnefilmen fram til 1950. I denne perioden kom imidlertid flere dokkefilmer for barn, laget av Ivo Caprino (Skretting 1981:20), men siden disse er kortfilmer vil de ikke blir nærmere behandlet i denne oppgaven.

Etter krigen sto det 10 millioner igjen av pengene Filmdirektoratet hadde lagt opp fra distribusjonsvirksomhet i krigsårene (Skarderud 1973:29). Statsbudsjettproposisjonen for 1946/47 fastslo at all behandling av statsstøtte til filmformål skulle gå gjennom Kirke- og Undervisningsdepartementet. Det ble foreslått å opprette et Statens Filmråd som skulle være et rådgivende og initiativtakende organ for blant annet statens støtte til filmproduksjon, og opprettelse av et Statens Filmfond til fordeling av midlene fra Filmdirektoratet (Dahl m.fl. 1996:194) Det meste av statens støtte til filmproduksjon fram til 1955 ble finansiert av disse midlene (Skarderud 1973:29). I perioden 1946 til 1949 ble statsstøtten fordelt gjennom at Statens Filmråd vurderte filmene etter at de var ferdige og ute på markedet. De leverte videre sin innstilling til Kirke- og Undervisningsdepartementet på hvor stort støttebeløp hver enkelt film fortjente å få. Denne ordningen gjorde økonomisk planlegging vanskelig for filmprodusentene, og en støtteordning hvor bidraget kunne kalkuleres på forhånd ble etterspurt (Skretting 1981:20).

I 1950 ble det innført en ny støtteordning som skulle gi produsentene større sikkerhet. Produsentene ble garantert mot tap hvis ikke produksjonskostnadene for filmen oversteg 300.000 kr (senere hevet til 325.000 og 350.000 kr). Støtten trådte i kraft dersom filmens spilleinntekter ble lavere enn disse grensene, og differensen ble utbetalt produsenten. For filmer av særlig kvalitet kunne kostnadsgrensene settes høyere. Denne ordningen kom imidlertid med et kvalitetskrav, en vurdering som skulle tas av Statens Filmråd (loc.cit.). To barnefilmer ble laget

under denne ordningen; *Marianne på sykehus* (1950) og *Tom og Mette på sporet* (1952). Ordningen ble kritisert for å være for dyr, da filmene stadig vekk sprengte de oppsatte kostnadsgrensene, noe som rammet Norsk Film A/S med solide underskudd. Og fordi den garanterte mot tap, tiltrakk den seg produsenter med mange ideer, men manglende filmkunnskap, noe som førte til at flere filmer av lav kvalitet ble produsert. Departementet trakk til slutt den konklusjon at stønadsordningen ble misbrukt (ibid.:22).

En ny støtteordning ble lansert i 1955, hvor filmens spilleinntekter skulle bli avgjørende for stønadsbeløpets størrelse (Dahl m.fl. 1996:201). Det var slutt med garanti mot tap for produsentene. I billettstøtteordningen skulle produsentene få utbetalt 30 % av spilleinntektene opp til 800 000 kr, og 15 % av inntektene mellom 800 000 og 1 million i 2 år etter filmens premiere. Inntekter over 1 mill. førte ikke til ytterligere støtte. Billettstøtteordningen kom blant annet på bakgrunn av produsentenes lave inntjening fra det norske, kommunale kinosystemet (ca 25 % av brutto billettinntekt). Siden 1955 har denne ordningen vært statens primære støtteform, noe Holst (2006:154) trekker den fram som unikt i verdenssammenheng. I tillegg til billettstøtten kunne det også bevilges særskilt støtte til filmer av særlig kunstnerisk eller samfunnsmessig verdi, og gis statsgaranterte produksjonslån. I slike tilfeller måtte prosjektene godkjennes både med hensyn til kvalitet og budsjett av det nyopprettede Statens Produksjonsutvalg (Skretting 1981:22). 11 barnefilmer ble produsert under denne støtteordningen. Skretting (1981:23) kommenterer at denne økningen er underlig, da det fra filmprodusentenes synspunkt må ha vært vanskeligere å unngå tap under 1955-ordningen enn under forrige støtteordning, hvor det bare ble produsert 2 barnefilmer. De aller fleste barnefilmene under 1955-ordningen ga da også produsentene tap, selv om flertallet ble innvilget særskilt støtte. De store etterkrigskullene medførte derimot et stigende kinobesøk av barn, noe Skretting peker på som en mulig forklaring. Fra 1956-57 hadde man dessuten en ”*enestående, men pengemessig edruelig ordning*” i Norge – en øremerket bevilgning til barnefilm (Marcussen 1994:21). På Kirke- og Undervisningsdepartementets budsjett ble det avsatt en sum på 70.000 kr (etter hvert hevet til 100.000). Pengene ble fordelt av to barnefilmsakkyndige som gjennomgikk innsendte barnefilmmanus. Marcussen framhever hvor viktig ordningen var, på tross av lave støttebeløp og få lysglimt blant manuskriptene. For første gang viste produsenter og regissører interesse for å lage barnefilm (loc.cit.).

I 1964 kom nok en ny støtteordning. Av 44 ordinære spillefilmer under 1955-ordningen hadde halvparten ført til økonomisk tap for produsenten, og kinoene hadde begynt å merke konkurransen fra fjernsynet (Skretting 1981:24). 1964-ordningen bygde i likhet med 55-

ordningen på støtte i forhold til spilleinntektene, 35 % (45 % i visse tilfeller). Nå var den øvre grense knyttet til filmens produksjonskostnader. Departementet kunne også gi statsgaranti for produksjonslån. I begge tilfeller måtte manuskript, budsjett og andre opplysninger om hvordan prosjektet var tenkt gjennomført, godkjennes av Statens Filmproduksjonsutvalg (ibid.:24). På tross av dette, fortsatte de vanskelige tidene for film og kino i Norge. Både produksjon av voksen- og barnefilm sank kraftig, og mellom 1963 og 1970 ble det ikke laget en eneste langfilm for barn under 12 år<sup>4</sup>. Skretting knytter denne nedgangen til fallet i kinobesøk (ibid.:25). Kinobesøket for barn hadde bunnrekord i 1968, men viste deretter en liten, men jevn oppgang. Denne oppgangen sammenfaller med en endring i kinoens aldersgrenser. Fra 1955 til 1968 var det forbudt for barn under 7 år å gå på kino i Norge. Undersøkelser gjort av Ellen Siersted konkluderte med at om barnet ikke var skolemodent, da var det heller ikke kinomodent – en holdning som gjorde inntrykk. Utbredelsen av fjernsynet skapte imidlertid en ny situasjon, og fra 1968 fikk barn mellom 5 og 7 år tilgang i følge med foreldre/foresatte (Marcussen 1994:23-24).

I 1971 leverte Norsk Filmråd en innstilling om endringer i filmstøtten. Et av hovedargumentene gikk på hvor stor makt som var tillagt Statens Filmproduksjonsutvalg under den daværende ordningen. Fordi dette utvalgets smak og mening var avgjørende for om en film ble laget eller ikke, var det mulighet for at sensur ville oppstå i et slikt system. Et annet klagepunkt gikk på manglende kontinuitet ved at det var enkelte filmprosjekt som fikk støtte, i motsetning til for eksempel produksjonsselskap. For å rette på dette ble Norsk Film A/S fra 1973 årlig tildelt 3 millioner som skulle gå direkte til filmproduksjon (beløpet økte gradvis, og var i 1981 oppe i 12,5 mill.) (Skretting 1981:26).

Støtteordningene av 1964 og 1972 innebar at barnefilmen ble gitt samme vilkår som voksenfilmen. Dette var bra både statusmessig og økonomisk, men betydde i realiteten at barnefilmen – uten noen form for øremerking – i den harde konkurransen trakk det korteste strået. Barnefilmen ble derfor i 1970-årene avhengig av en viss pliktfølelse hos det statlige Norsk Film A/S (Marcussen 1994:21), og av en produksjon på 35 filmer i årene 1973-79, var bare 3 av disse barnefilmer. Det var bare takket være den fire år lange, private innsatsen til Ivo Caprino at Norge i 1975 fikk sin første animerte langfilm og internasjonale barnefilmsuksess: *Flåkløya Grand Prix* (loc.cit). Denne suksessen var imidlertid et unntak, og den norske filmen var utover 1970-tallet på vei ned i en bølgedal. Publikum trakk ikke lenger til kinoene, og i 1982 gikk den norske barnefilmen inn i nok en langvarig produksjonspause.

---

<sup>4</sup> De to *Stompa*-filmene; *Stompa forelsker seg* (1965) og *Himmel og hav* (1967) hadde opprinnelig 12 års grense, og er derfor å betrakte som ungdomsfilm.

### 3.2. Sjanger og barnefilm

Perioden 1944 til 1982 er som nevnt betraktelig mye lenger enn oppgavens to andre perioder. Dette kan være en av årsakene til at denne perioden også viser det største spekteret i sjangervalg. Et viktig moment, er imidlertid at det i dette tidsrommet bare ble produsert 30 barnefilmer (til sammenligning var det 28 filmer mellom 1986-2000 og 24 filmer mellom 2001-2008) – noe som betyr at det her finnes få filmer innenfor de fleste sjangerne. Eksempelvis finnes det kun 1 eventyrfilm (*Reisen til julestjernen*, 1976), 1 animasjonsfilm (*Flåklypa Grand Prix*, 1975), 1 musikal (*Tut og Kjør!*, 1975) og 1 sosialrealistisk drama (*For Tors skyld*, 1981). Det store spekteret i sjangerbruk kan også henge sammen med de mange debattene rundt hva barnefilm var og skulle være i denne perioden. Dette er et område Marcussen går inn på i kapittelet *Kampen for barnefilmen: Et pionérrarbeid i etterkrigstiden* (1994). Fredens gjenreisningsarbeid brakte barns oppvekstvilkår i søkelyset. Erkjennelsen av at kvalitet burde vektlegges i kulturprodukter for barn vokste fram, i første omgang med fokuseringen på barneboka, men etter hvert med et perspektiv framover mot det altomfattende begrepet ”barnekultur” som ble et honnørord på 1970-tallet (ibid.:15). Som jeg har vist, var den økonomiske øremerkingen til barnefilm av 1956/57 og likestillingen med voksenfilm i 1964- og 72-ordningene, viktige statusmessige endringer for barnefilmen. Bakgrunnen for avhandlingene til Skarderud (1973) – å redegjøre for barnefilmsituasjonen, for så å tilby løsninger for forbedring – og Berg (1974) – å belyse og vurdere reglene for tilskudd til produksjon av barnefilm – viser at man var opptatt av å undersøke hvilken statlig tilretteleggelse som var nødvendig på barnefilmområdet for at det skulle bli produsert kvalitetsfilmer. Men som Marcussen påpeker, var det ikke bare på det filmpolitiske nivå, at vurderinger og avgjørelser måtte tas:

*”I alt arbeidet som gjaldt utgreiinger om aldersgrenser, barnefilmjuryens gransking og anbefalinger, formuleringer av kriterier for skattefritak og produksjonsstøtte liksom utvelgelse av filmer for barnefilmklubber og skolekino, meldte seg selvfølgelig med styrke et såkalt ”godt spørsmål”: hva er en god barnefilm?” (Marcussen 1994:26)*

Den store variasjonen i sjanger, kan ses på som en del av en utforsknings- eller modningsprosess for barnefilmen. For eksempel viser det store antallet filmer som er basert på annet materiale (av 30 filmer er f.eks. 14 basert på bøker, 10 på materiale fra radio og 3 på teater,<sup>5</sup> Skretting 1981:85) en usikkerhet knyttet til hva barnefilmen skulle være – og da var det langt tryggere å basere seg på materiale som var anerkjent som ufarlig og dessuten hadde vist seg å være populært i andre

<sup>5</sup> Det samme stoffet ble i noen tilfeller behandlet i flere forskjellige medier, eks. både i bokform og på radio, eller i bokform, på teater og på radio.

medier. Som jeg var inne på i kap. 1.3.1., sier de til en hver tid dominerende sjangertendensene noe om barnefilmens selvforståelse og den generelle oppfattelsen av hvilken rolle barnefilmen skal ha. I et slikt perspektiv, viser periodens store sjangerspekter til at det fantes mange, ulike syn på dette.

På tross av de mange forskjellige sjangerne, vil jeg hevde at det finnes to grunnleggende agendaer bak de sjangervalg som er tatt. Den ene gikk ut på å lage oppbyggende barnefilm, noe som kom til skue i to sjangere som jeg her vil se nærmere på; den didaktiske filmen og naturfilmen. Den andre agendaen gikk ut på å underholde barna ( gjerne i kombinasjon med en god moralsk påvirkning på barnetilskueren). I samme periode var komedien den mest populære sjangeren innenfor norsk voksenfilm (Dahl m.fl. 1996:201), og man kan anta at en underholdningstendens der også hadde en smitteeffekt på barnefilmen. Dette kom til skue i bruk av sjangere som barnekrim, komedie, musikal og eventyr, og fordi barnekrimfilmen er den mest brukte av disse vil jeg videre fokusere på den. Til slutt vil jeg dessuten kort se på musikalsjangeren og det sosialrealistiske dramaet. På grunn av oppgavens omfang vil jeg ikke redegjøre for alle filmenes sjangertilhørighet.

### 3.2.1. Didaktisk film

Den didaktiske filmen defineres primært etter sin opplysningsfunksjon. Skardrud (1973:9) kaller da også denne sjangeren for ”spillefilmer med opplysningsfunksjon”. Dette er en sjanger som er særegen for barnefilmen, da man innenfor voksenfilm tradisjonelt har skjult en fiksjonsfilms opplysningsagenda bedre – eller eventuelt klassifisert den som en propagandafilm. I denne sjangeren tildeles barnefilmen en veldig konkret, oppbyggende rolle; å tilby kunnskap til tilskueren på et område som antas å være viktig. Hvor vektlagt de didaktiske elementene må være for at en film skal plasseres i denne kategorien, er det noe uenighet om. Jeg har valgt å inkludere tre filmer, *Marianne på sykehus* (Titus Vibe Müller, 1950), *Tom og Mette på sporet* (Lauritz Falk, 1952) og *Bjurra* (Kåre Bergstrøm, 1970), som jeg mener alle vektlegger sin opplysningsfunksjon over andre hensyn – som for eksempel dybde i karakterframstillinger eller tematikk. Grunnen til at denne sjangeren er inkludert, på tross av at det er relativt få rene didaktiske filmer, er at didaktiske elementer i ulik grad preget flere av de første norske barnefilmene også innenfor andre sjangere (som for eksempel naturfilmen *Elias Rekefisker*). Den didaktiske filmen kan derfor regnes for å være en viktig historisk tendens, én av flere viktige sider ved barnefilmens selvforståelse i dens første år. Denne sjangeren er dessuten nært knyttet til en historisk utvikling,

da dens plass i barnefilmen kan settes i forbindelse med konstruksjonen av velferdsstaten Norge. Barnet ble i denne perioden satt i fokus, og kunnskap og undervisning ble satt på agendaen, noe som igjen påvirket kulturproduktene for barn.

*Marianne på sykehus* er det tydeligste eksempelet på didaktisk film gjennom hele den norske barnefilmhistorien (fra 1944 til 2008). Fortellingen om Marianne som svelger morens brystnål og blir sendt til Rikshospitalet for operasjon, er basert på en bok av Odd Brochmann (1948) og ble filmatisert på oppdrag av Sosialdepartementet. I følge en artikkel om filmen i *Tidsskrift for den Norske Lægeforening* (Weium 2003), betraktet myndighetene film som et viktig redskap for opplæring og opplysning. Det gjaldt ikke minst Sosialdepartementet, som utover i 1950-årene engasjerte seg i flere filmprosjekter. Manuskriptet til *Marianne på sykehus* ble også forelagt departementet for godkjenning. Sosialminister Aasland forklarte på premieren at hovedhensikten bak filmen var ”å vise barn at det ikke er ”farlig” å komme på sykehus” (ibid.). Dette ble også gjentatt i programheftet og i pressemeldingene. Trygdeavdelingen påpekte dessuten at filmen kunne ”gi publikum opplysninger om fordelene ved den gjeldende sykestrygdordningen”. Så lenge foreldrene sto i trygdekassen, fikk barna fri sykehjelp (ibid.). Dette poenget understrekes i filmen da Mariannes utskrives fra sykehuset. Da hun spør overlegen om de ikke må betale for oppholdet, svarer han: «Ikke så lenge far er med i Trygdekassen!».

Filmen formidler sin opplysningsagenda gjennom en fortellerstemme som utdyper selv den minste detalj ved sykehusrutinene. Rent billedlig er også filmen svært langsom og realistisk – som tilskuer skal en ikke gå glipp av en eneste del av denne prosessen. Når Marianne ankommer Oslo, får vi se ambulanseflyet lande, hvordan Marianne fraktes videre og innskrivingen på sykehuset, for ta ett eksempel. Fortellerstemmen formidler dessuten historien gjennom et tydelig barneperspektiv. Dette skjer både gjennom at fortelleren påtar seg barnets undring over det ukjente ved sykehuset (Da Marianne får narkose og blir bedt om å telle til hun sovner, spør fortelleren «Hvorfor teller ikke Marianne lenger?»), og ved at fortelleren tidvis er på et barnenivå rent intellektuelt (Han strever påtatt med å uttale ordet ”anestesilege”). Gjennom at fortellerstemmen henvender seg direkte til barnetilskueren på denne måten, knyttes tilskueren til fortellerstemmen, noe tilskueren får liten mulighet til i forhold til Marianne. Hun gis få personlige karakteristikk og framstår som lite annet enn ”et vanlig barn”, som om mangelen på særtrekk vil gjøre henne representativ for samtlige barnetilskuere. Dette er noe også Skarderud (1973:9) påpeker; det handler ikke om *Marianne* under spesielle omstendigheter, men om *sykehusets* forskjellige funksjoner. I Weiums artikkel (2003) understrekes det dessuten at filmen ga det nylig ombygde Rikshospitalet mulighet til å vise seg fra sin mest moderne side. Weium hevder at fordi

forholdene ikke var så bra i virkeligheten som filmen viser – det var for eksempel lange ventelister og langt i fra så lett som filmen framstiller det, å komme til på Rikshospitalet – så var det mindre en opplysningsfilm, enn en propagandafilm for den norske velferdsstaten. Dette er ikke et skille jeg vil diskutere videre her, men at filmen vektlegger opplysning framfor for eksempel karakterutdyping er tydelig.

*Tom og Mette på sporet* er bygget på originalmanus, men de to tittelkarakterene er kjent fra Odd Bang Hansens barnebøker (Skretting 1981:85). Filmen har i motsetning til *Marianne på sykehus*, supplert de didaktiske elementene med et krimplot som driver handlingen i første halvdel av filmen framover. Tom og Mette overhører en mystisk samtale på toget om gjemte skatter og følger etter to menn de tror er smuglere. Etter noe detektivarbeid for å finne ut hva mennene driver med, blir den ene av dem avslørt som arkeolog, og den videre handlingen fokuserer på hans arbeid. Arkeologen Erling Johansen spiller seg selv i filmen (Skarderud 1973:11), og han gir Tom, Mette og tilskuerne innblikk i arbeidsmetoder og lar dem være med på utgravninger og rekonstruksjoner av livet for 4000 år siden. På tross av at filmens åpningspremiss ligger nær barnekrimsjangeren, er det tydelig at hovedintensjonen bak filmen er å vekke barns interesse for arkeologi og steinalderliv. I filmens programhefte ble det også framhevet at ”*Manuskript og innspilling er blitt overvåket av Universitetets Oldsaksamling for at alt skal bli i alle deler korrekt*” (loc.cit.). Det arkeologen forteller Tom og Mette, er dessuten illustrert med noen korte scener fra steinalderen. Her får man for eksempel se hvordan en far og sønn på den tiden fisket og jaktet. Tom og Mette blir svært fengslet av denne informasjonen, og man kan anta at en målsetning bak filmen, var å vekke den samme reaksjonen i barnetilskueren. For å ytterligere understreke hvor nyttig denne informasjonen er, avslutter filmen med at Tom og Mette forliser på en kanotur og havner på en øde øy. Der klarer de seg godt ved hjelp av alt de har lært om steinalderliv, og da de til slutt blir funnet og kommer hjem, deler de kunnskapen videre med vennene sine.

*Bjurra* er ikke inkludert hos Skarderud (1973) blant de didaktiske filmene. Det er likevel min mening at filmens primære fokus ligger på dens opplysningsfunksjon. *Bjurra* handler om en gruppe på 13 barn fra en internatskole, som sammen med vaktmester Pedersen og hans kone drar på ferie til øya Bjurra i Lofoten. Her bestemmer barna seg for å etablere en egen kommune, som de utarbeider og styrer etter strikte retningslinjer. Barnekarakterene er i seg selv overfladisk portrettert, det er kommuneprosjektet som er i fokus. Som tilskuer blir vi fortalt hvordan et kommunestyre fungerer, hva de ulike stillingene i kommunen innebærer, økonomiske forhold knyttet til inntekt og skatt o.s.v., alt gjennom barnas utforming av egen kommune. Til slutt får de



til og med kjøpe øya av ”nabokommunen”, og de planlegger å returnere til Bjurra hver sommer for å fortsette prosjektet.

### 3.2.2. *Naturfilm*

Som antydnet har også naturfilmen en oppbyggende agenda, da man kan anta at sjangerens utbredelse blant annet henger sammen med et ønske om å styrke den norske nasjonalfølelsen/nasjonale identiteten i etterkrigstiden ved å fokusere på den norske egenart. Denne sjangeren er kjennetegnet av sin tematiske opptatthet – barnets opplevelser i naturen. Disse kan gjerne være faretruende og spennende, men et viktig poeng er at det hovedsakelig er naturen i seg selv som bidrar med faremomentet. Skretting (1981) fokuserer som nevnt på de tradisjonelle barnefilmsjangerne i sin avhandling, og redegjør derfor ikke for sin definisjon av det hun enkelte steder refererer til som dyre- og naturfilm (hun utdyper derimot hva *dyrefilmen* er, jfr. 5.2.2). Hun ser imidlertid på bruk av naturmiljø som et typisk trekk ved den norske barnefilmen, og i artikkelen *Den norske barnefilmtradisjonen* (1992) skriver hun:

*”I alle [disse] filmene dveles det ved naturen. Den presenteres mer inngående enn det som ville vært naturlig hvis det bare dreide seg om å fange inn filmens handling.”*

Jeg har valgt å skille mellom dyre – og naturfilmen. Som jeg vil vise i kapittel 5.2.2. er dyrefilmen kjennetegnet av et narrativt fokus på forholdet mellom barn og dyr. Dyrene fungerer i disse filmene som en aktiv karakter som ofte har en avgjørende rolle i filmens konflikt og løsning. I en naturfilm derimot fungerer dyrene som del av en større helhet, som ett av flere elementer i naturen. Foruten dvelingen ved naturbildene, er et av de typiske trekkene ved naturfilmen at barnekarakterene har en veldig nær tilknytning til naturen. Sjangeren fokuserer sjelden på bybarn som tilfeldigvis befinner seg i naturen, men derimot på barn som kjenner naturen rundt seg inngående.

Den første norske naturfilmen, er *Fredløs i skogen* (Richard W. Larsson, 1959). Her er deler av handlingen sentrert rundt jakten på en sauetyv, men dette krimelementet er underordnet naturopplevelsene til de to små jentene, Kjersti og Mari, og deres far Martin. Det finnes mange dyr i denne filmen, deriblant en Grand Danois som blir beskyldt for å drepe sauer. Kjersti og Mari redder hunden fra de sinte sauebøndene, og han blir del av deres lille familie. I tillegg til hunden har jentene et lite lam, og i skogen finnes det ekorn, rever, hare, bjørneunger, fugler o.l. Selv om hunden spiller en viktig rolle i narrasjonen – han redder senere livet til Martin – så er det likevel naturen (inkludert gårdstunet) som vektlegges. Filmen åpner med flotte naturbilder, fuglesang og

elvebrus. Familien er samlet rundt et bål i sommernatten, jentene sitter i farens armkrok mens han forteller dem om dyr og natur. Om dagen jobber Martin i skogen, mens jentene leker alene på tunet og i skogbrynet. Filmen holder et sakte tempo, og det finnes lange scener med de to småjentene som plukker bær, spiser og pludrer. Jakten på sauetyven opptar kun en liten del av diskursen. Først etter lange sekvenser med naturbilder og barnas lek, presenteres denne plotlinjen, og den løses også opp rundt halvveis i filmen. Etter denne løsningen, begynner en ny, kort spenningskurve – Martin setter foten fast i bunn av fossen, jentene hører ham rope og sender hunden etter hjelp, hjelpen kommer, og alt går fint. Da problemet er løst, vendes fokuset tilbake til idylliske naturopplevelser; da kvelden kommer, er familien igjen samlet rundt bålet under stjernehimmelen – far og døtrene, hunden og lammet.

*Elias Rekefisker* (Jan Erik Düring, 1958) er kategorisert som spillefilm med opplysningsfunksjon av Skarderud (1973). Filmen inneholder enkelte didaktiske elementer, men disse er etter min mening konsentrert til én lengre sekvens ombord på reketråleren (hvor Elias og tilskueren lærer hvordan trålen fungerer både gjennom detaljerte bilder og en forklarende fortellerstemme). Resten av filmen fokuserer derimot på Elias' og søsterens forhold til skjærgården. Elias bor sammen med foreldrene og søsteren Eva på en liten øy på sørlandskysten. I likhet med *Fredløs i skogen* holder det meste av filmen et langsomt tempo, og det dvelles ved leken til de to barna rundt på øya. De kaster stein på vannet, finner en krabbe, leker i fjæra og på stranda o.s.v. Da Elias får være med faren ut på rekefiske, vektlegges også de vakre naturbildene av sjø, måker og svaberg. Ute på reketråleren oppstår en spennende situasjon – far skader seg, og Elias må hale trålen ombord alene, men den setter seg fast, og da kvelden kommer driver de fortsatt omkring i sjøen. Elias sender en brevdue til øya, og ved hjelp av noen hyggelige tatere ordner alt seg, og filmen vender tilbake til ro og idyll.

Foruten disse to filmene, trekker Skretting (1992) fram *Toya og Heidi* (Eric Heed, 1957), *Salve Sauegjeter* (Eric Heed, 1958), *Bjurra* (Kåre Bergstrøm, 1970) og *Ante* (Arvid Skauge, Nils Utsi, 1976) som filmer hvor naturen er sentral. Jeg har allerede kategorisert *Bjurra* som en didaktisk film, men at dens handling er lagt til vakker natur i Lofoten, er ikke uten betydning. Det var i følge Skretting en uttalt målsetning fra produsentens side å selge denne filmen til utlandet, og man regnet med at norsk natur ville vekke interesse (ibid.). Filmen dveler i flere scener ved det vakre landskapet på øya, men dette er etter min mening underordnet kommuneprosjektet og dets opplysningsfunksjon. Når det gjelder de resterende filmene, har jeg dessverre ikke fått mulighet til å se dem i denne sammenheng (jfr.2.1.). Jeg vil av den grunn, bare kort vise til spekteret i den norske naturen som presenteres: høyfjellet i vinterdrakt i *Toya og Heidi*, heiene i Vest-Agder i

*Salve Sauegjeter* og *Finnmarksvidda* i *Ante*, i tillegg til de nevnte filmene med skog på Østlandet (*Fredløs i skogen*) og skjærgården på Sørlandet (*Elias rekefisker*). Samlet framhever disse filmene variasjonen i den norske naturen, og framstår som en understrekning av vår nasjonale egenart. Foruten å uttrykke en form for nasjonal tilhørighet kan man også anta at disse filmenes rolle, er å vektlegge naturopplevelser som sentrale for barndommen. Tilhørighet i naturen, er med andre ord både del av et nasjonalt ”vi” og et barndoms ”vi”.

### 3.2.3. Barnekrim

Som allerede antydnet, er barnekrimfilmen knyttet til et ønske om å kombinere underholdning med en god moralsk påvirkning på barnetilskueren. Både Skretting (1981) og Breuning (2002) sporer barnekrimfilmens framvekst til England i etterkrigstiden. Da den britiske barnefilmproduksjonen startet i 1943, var de moralske aspektene gitt stor vekt. Flere av disse filmene møtte imidlertid sterk kritikk i pressen, noe som førte til at man forlot ren moralisering, og gikk over til å forsøke å påvirke barnas moral ved å vise gode eksempler (Skretting 1981:37-38). I denne sammenheng ble barnekrimsjangeren utviklet. Den var blant annet basert på en tro om at barn ville ta avstand fra kriminelle handlinger ved at man lot dem føle seg overlegne dem som utførte slike handlinger (ibid.:106). Denne sjangeren er også tilknyttet opprettelsen av det britiske barnefilmproduksjonsselskapet Children’s Film Foundation, ledet av Mary Field. Her ble det lagt store begrensninger på innholdet i barnefilm, begrensninger som ikke kan forklares ut fra økonomiske hensyn (ibid.:40). I følge Breuning (2002:14) var man hos Children’s Film Foundation mest opptatt av hva barnefilm *ikke* måtte inneholde. Den skulle ikke inneholde skildringer av krig og vold, ingen inntakelse av alkohol, ekteskapet var hellig og ukrenkelig, kirke og kongehus skulle respekteres, og øvrighet og autoriteter var alltid gode og rettferdige, om enn tidvis strenge. Problemet var at når barnefilmen i den grad led av berøringsangst over for samfunnsproblemer og høvisk respekt for tingenes uforanderlighet, var det ikke mye igjen å fortelle om (loc.cit.). Barn som hamler opp med (relativt ufarlige) kriminelle, var derfor en sikker og enkel løsning. Disse filmene var underholdende og falt i god smak hos barn, hadde en positiv moralsk påvirkning, og man unngikk spørsmålet rundt skildring av samfunnsproblemer. Gjennom å vektlegge barnekarakterenes rolle i løsningen av krimplotet, tilbyr sjangeren helter som barnetilskueren kan identifisere seg med og se opp til. Barnet blir som regel framstilt som overlegent i forhold til de voksne, noe som understrekes ved at det sjelden finnes sympatiske voksenkarakterer. Skretting (1981:67) definerer barnekrimfilmen etter dens narrative kjennetegn:

”[Barnekrim] handler om barn som er med på å uskadeliggjøre forbrytere.”

Breunings (2002:15) definisjon er mer spesifikk i forhold til filmens stemning og holdninger:

*”Børnekrimien, hvor raske børn opfører sig som små voksne og afslører og fanger lidt dumme, men i virkeligheden ganske ufarlige forbrydere og har det helt pragtfuldt i et helt anonymt og fra virkeligheden løsrevet samfund uden skel og egentlige konflikter.”*

Breunings definisjon passer godt på hvordan denne sjangeren har blitt behandlet i Norge (både i denne perioden og som jeg vil vise i kap.5.2. også etter 2001). Som jeg vil vise, er det kun et fåtall av filmene som viser en sjangermessig utvikling som viker fra den klassiske barnekrimfilmen slik Breuning beskriver den, og i de tilfellene er det kun snakk om tilføringen av et mildt samfunnskritisk aspekt. Det finnes 7 barnekrimfilmer i perioden 1944-1982. Av disse har jeg bare hatt muligheten til å se 3 (jfr. 2.1.): *Bjørnepatruljen* (Carsten Byhring, 1956), *På tokt med Terna* (Carsten Byhring, 1958) og *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (Ola Solum, 1982).

*Bjørnepatruljen* og oppfølgeren *På tokt med Terna* omhandler en gruppe guttespeidere som fakker skurker. Begge filmene er enkle i sin oppbygning; guttene oppdager to mystiske menn, henholdsvis posttyver og kidnappere i *Bjørnepatruljen* og smuglere i *På tokt med Terna*, som guttene så ved hjelp av samarbeid og intellekt til slutt fakker. I tråd med sjangerens konvensjoner, er disse to skurkene dumme og håpløse, og de står også for filmenes komiske elementer. Det er forøvrig de samme to skurkene i begge filmer. Skurkene krangler konstant seg i mellom (den minst intelligente av dem er snill på bunn, men lar seg herse med), og det skal ikke mye til for å lure dem. For eksempel begynner de å krangle høylytt og nesten slåss i *Bjørnepatruljen*, da en av speiderguttene, kledd i et jentekostyme, stikker en pinne inn vinduet og dytter bort i dem (noe de beskylder hverandre for). Gutten i jentekostyme har videre ingen problemer med å lokke dem bort fra hytta, slik at de andre speiderne kan frigjøre den kidnappede Gerd. Barna på sin side, er framstilt som rene prakt eksempeler på norske barn. De har utelukkende gode egenskaper, og er ressurssterke, måteholdne (det skal ikke mer til enn litt melk og noen poteter for at de er fornøyde på tur), alltid enige (patruljen er klar hierarkistisk, noe ingen protesterer på), og i likhet med barnekarakterene i naturfilmene, framstilles de med en genuin tilhørighet i den frie natur (i følge sangene de synger, kan de ikke tenke seg noe bedre enn å være utendørs). De ulike barnekarakterene forblir imidlertid relativt anonyme, selv om enkelte av dem er tillagt noen overfladiske karaktertrekk – kokken Mons er for eksempel særlig glad i mat. Som også Skarderud (1973:21) påpeker, ligger spenningen på et konkret plan (i jakten på de kriminelle) og ikke for eksempel i en konfliktsituasjon eller knyttet til de individuelle karakterene, og filmene framstår

derfor ikke som annet en ren underholdning uten særlig tematisk dybde, men med et tydelig moralsk aspekt.

I *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* oppdager Carl Gustav og vennene hans at skumle menn på nattestid asfalterer lekeplasser om til parkeringsplasser. Etter å ha avdekket hvem som står bak, overlister barna skurkene, ødelegger datamaskinen deres (som styrer alt), og lekeplassmysteriet er løst. Denne filmen har kanskje et noe utypisk lovbrudd ("stjeling" av lekeplasser), men den har til gjengjeld en ekstremt stereotypisk skurk. Sjefsskurken går kledd i hatt og frakk, mangler en arm, bor i et skummelt kråkeslott og er tvers igjennom ond. For å understreke at dette dreier seg om gode barn som alene overvinner onde voksne, er de sympatiske voksenkarakterene fullstendig fraværende i filmen. Barna må helt alene kjempe for å redde nærmiljøet sitt – først med demonstrasjoner og siden ved å overliste "parkeringsbandittene". Som jeg vil komme tilbake til i den tematiske analysen, tilhører denne filmen en av de få barnekrimfilmene med en viss tematisk dybde, og dette er klart forbundet med tilføringen av et samfunnskritisk aspekt. På tross av dette, viser ikke filmen mange avvik fra de tidligere barnekrimfilmene, og den sjangermessige utvikling kan derfor ikke påstås å være særlig stor. I likhet med *Bjørnepatruljen* og *På tokt med Terna*, følger filmen sjangerens faste narrative struktur, som vektlegger spenning på et konkret plan, karakterene gis lite annet enn overfladiske særtrekk (gjennom for eksempel ulike klesstiler), og det moralske aspektet er fortsatt vektlagt.

Foruten disse tre, hører følgende fire filmer til denne sjangeren i følge Skretting (1981): *Full utrykning* (Randi Nordby, Eric Johnson, 1971), *Ture Sventon, privatdetektiv* (Per Berglund, 1972), *To fluer i ett smekk* (Eric Johnson, 1973) og *Operasjon Kano* (Frank Dehli, 1975).

Samtlige av disse omhandler barn som avslører kriminelle handlinger og er (med)ansvarlige for at skurkene fanges og saken løses. *Full utrykning* omhandler narkotikasmugling, *Ture Sventon, privatdetektiv* er en krimfarse med en voksen protagonist, men hvor to barn ender opp som heltene da de redder Sventon fra fangenskap, *To fluer i ett smekk* omhandler innbrudd i en bank og tyveri av en papegøye, og i *Operasjon Kano* er to mystiske menn både ansvarlige for en brann og blir tatt med tyvegods i bagasjen. Skretting (1981:69) kategoriserer for øvrig sistnevnte som en kombinasjon av barnekrimfilm og natur- og dyrefilm.

#### 3.2.4. Andre sjangere: Musikal og sosialrealistisk drama

Musikk og sang hadde en sentral plass i barnefilmen mellom 1944 og 1982, og hele 16 av 30 filmer inneholder sangnumre. Disse er integrert i filmene på ulik måte, men det er bare *Tut og*

*Kjør!* (Knut Bohwin 1975) som kan kategoriseres som en musikal (den er basert rundt et krimplot, og kan derfor kalles en musikalkrim, Skretting 1992). I følge sjangerteoretiker Langford (2005) kan musikalsjangeren hevdes å være den ”reneste” av alle sjangere. Den framstår som ubeheftet av et hvert krav til realisme, historisk autentisitet eller lignende (selv om elementer som disse tidvis inkluderes i sjangeren), og fokuserer i stedet på konstruksjonen av narrative muligheter for de sang- og dansenummer som står sentralt for sjangeren.

*“The musical creates a hermetically enclosed generic world whose conventions and verisimilitudes are purely and peculiarly its own, and whose function is to enable and situate the musical performances that define the form”* (ibid.:83).

I følge Skretting (1992) kan en viktig grunn til den utstrakte bruken av sangnumre, være av pedagogisk art. Sangen gir barnepublikummet en pause i handlingen, og tid til å reflektere over stoffet som presenteres. Grunnen til at jeg har valgt å trekke fram denne sjangeren, på tross av at det bare finnes én musikal i perioden, er denne utstrakte bruken av sangnumre i filmene. Sang er med andre ord en tydelig barnefilmtendens, om ikke musikalen er en dominerende sjangertendens i seg selv.

*Ti gutter og en jente* (1944) kan kategoriseres som en varieté film. I denne filmen, er plotet (en guttegjeng er skyld i at fattig gatemusikant mister trekkspillet sitt, og de setter derfor opp en forestilling for å samle inn penger til et nytt instrument) mindre vektlagt enn selve forestillingen til guttene, og dens sangnummer, teaterkomikk og skøyerstreker. Sang er dessuten et viktig element i *Ante* (1976) hvor det finnes en joik som ble svært populær, i *Toya* (1956) hvor den kjente *Eventyrvisa* (av Maj Sønnevold) synges i sin helhet av bikkarakteren Trygve, i *Bjørnepatruljen* (1956) og *På tokt med Terna* (1958) hvor speiderne synger uansett hvor de befinner seg, i *Ugler i mosen* (1959) hvor barnestjerna Grethe Kausland spiller hovedrollen og får vist sine sangtalenter, i *Knutsen og Ludvigsen* (1974) hvor handlingen på enkelte steder brytes for sangnumre, i tråd med musikalsjangerens konvensjoner, samt i en rekke andre filmer hvor barna synger når de er samlet og har det gøy (eks. *Petter fra Ruskøy* (1960) og *Stompa & Co* (1962)).

Det finnes også kun ett rent sosialrealistisk drama i denne perioden; *For Tors skyld* (Knut Andersen, 1981). Denne filmen er til gjengjeld et godt eksempel på denne sjangeren, som innenfor voksenfilmen hadde en sentral plass i norsk film på 1970-tallet. Jeg vil derfor kort gjennomgå hvordan denne sjangeren her forekom. Den sosialrealistiske filmen skulle etterstrebe en nøyaktig gjengivelse av virkeligheten og være problemorientert. De problemfeltene som behandles, skulle ikke være av individuell, psykologisk karakter, men omhandle kollektive

anliggende og sosiale relasjoner (Dahl m.fl. 1996:377). Også innen barnefilm påtar sjangeren seg denne rollen, og problemfeltet som behandles i *For Tors skyld*, er alkoholisme. Tor bor i en drabantby sammen med foreldrene. Etter at de flyttet fra landet, mistet faren sertifikatet og jobben som lastebilsjåfør (dette antydes gjennom dialog, men verken begrunnes eller vises i filmens diskurs), og han har derfor begynt å drikke. I tråd med sjangerens konvensjoner, legges ikke skylden for farens problemer på individet eller familien, men derimot på samfunnet, og i dette tilfellet drabantbylivet. Det er lett å lese en kritikk av det moderne samfunn inn i filmen. Ved å løsrive faren fra landet (og naturen som han der tilbrakte så mye tid i), og ”tvinge” ham til å flytte til en blokk i en drabantby, har samfunnet fratatt faren noe viktig. På landet var faren aktiv i naturen, sunn og frisk, men i byen er han fremmedgjort og ensom – og etter hvert også alkoholiker. Dette understrekes blant annet ved at ”bymennesker” (det vil si naboene i blokka) ikke viser noen sympati eller omsorg for faren, selv da han ligger døddrukken i trappene i oppgangen. De er altfor opptatt med å kritisere og se ned på ham. Et unntak er barna (Tors venner), som alle er omsorgfulle og lite fordømmende, og gjennom deres handlinger antyder filmen en optimisme for framtida. Det er ved å returnere til naturen at løsningen til slutt kommer – etter at moren har forlatt dem, rømmer Tor ut i skogen til et sted hvor han har gode minner om faren fra. Mens han lever der, konfronterer Tors venner faren og ber ham søke hjelp – *for Tors skyld*. Faren oppsøker Tor i hytta i skogen, og lover ham at alt skal bli bra. Ved filmens slutt er faren tørrlagt og skal på rehabilitering (noe som også er takket være en sosialkurator).

### 3.3. Tematikk

På et emnenivå var barnefilmene i denne perioden primært opptatt av det man kan kalle ulike hverdagsvilkår. Dette kom til skue både i filmer som tok for seg såkalte praktiske hverdagsvilkår; hvordan ulike samfunnsinstitusjoner fungerer og hva ulike yrker innebærer, og i filmer hvor fokuset lå på barnets egne hverdagsvilkår. Det var imidlertid alltid de relativt uskyldige, dagligdagse hverdagsvilkårene som ble tatt opp; eksempelvis lek, vennskap og erfaringer på skolen. I førstnevnte gruppe finner man filmer som *Marianne på sykehus* (1950) som ser på hva som skjer på et sykehus, *Tom og Mette på sporet* (1952) som svarer på hva en arkeolog gjør, *Elias Rekefisker* (1958) som tar for seg hva man gjør på en reketråler, *Bjurra* (1970) som blant annet redegjør for hvordan en kommune fungerer, og til en viss grad også *Ugler i mosen* (1959), hvor ett av emnene er en gjennomsnittsfamilies (far er i arbeid, mor er hjemme) økonomiske situasjon. Blant filmene som tar opp barnets hverdagsvilkår, er *Petter fra Ruskøy* (1960) et godt eksempel. Den tar for seg hvordan det er å flytte til et nytt sted og begynne på ny skole, et emne som var svært aktuelt for mange i denne perioden. Sentraliseringen i 1950- og 60-årene har blitt kalt "den store flyttesjauen" (Lange 1998:193). Et viktig poeng er imidlertid at på tross av at filmen ser på noen av de problematiske sidene ved å være ny på en skole, behandles dette med en grunnleggende optimisme og positiv tone. *Mormor og de åtte ungene i skogen* (1979) er et annet eksempel på denne typen emnevalg; her tar man blant annet opp barnets redsel for mørket. En rekke filmer formidler dessuten et veldig realistisk bilde av barns lek, med småsnakk og pludring. Leken har sjelden annet formål i narrasjonen enn å vise en realistisk barnehverdag, og tilfører lite for å drive filmen framover. Eksempler på dette er *Fredløs i skogen*, *Elias Rekefisker*, *Mormor og de åtte ungene i byen* og *Mormor og de åtte ungene i skogen*.

Det er i det hele tatt få seriøse konflikter og alvorlige emner i denne perioden, noe som henger nært sammen med den samtidige påvirkningsdebatten. Skretting (1981:41) trekker fram tre bøker for å vise det hun kaller et restriktivt og negativt syn på barns forhold til film i Norge. I Nic. Hoels bok *Filmen og barna* (1938) ble det hevdet at film påvirket barn til å utføre forbrytelser, og ga dem søvnløshet og økt dagdrømming (ibid.:42). Andreas Sandsdalen, konkluderte i sin bok, *Filmen – en makt i de unges verden* (1966) at film ga flere skadevirkninger, deriblant søvnproblemer, skrekk, sjokk, virkelighetsflukt, avstumpenhet samt nedbrytning av de unges seksualmoral (ibid.:43). Og i boka *Barna og familien* utgitt av Sosialdepartementet i 1970, heter kapittel VII "Beskyttelse av barn mot skadelig påvirkning, farer og ulykker", og det har blant annet følgende underpunkter: Barn og alkohol, Barn og skytevåpen, Barn og film (loc.cit). Skretting hevder videre at de mange sterke meningene om mulighetene for skadelig



filmpåvirkning, førte til selvsensur i stoffvalg. En trygg måte, var å ta utgangspunkt i stoff som var kjent og akseptert fra før (som for eksempel barnebøker) eller lage tradisjonelle underholdningsfilmer og komedier. Begrensningene slo både ut når det gjaldt innhold og form. Bildene måtte ikke virke skremmende, og emner som kunne tolkes i retning av politisk indoktrinering, eller var tabulagt, som seksualitet og død, holdt man seg unna (ibid.:46).

Fra midten av 1970-tallet ser man imidlertid en antydning til en ny, mer problemrelatert emnetendens i den norske barnefilmen, og som jeg vil vise i kapittel 4.3. var dette begynnelsen på en langvarig tendens. Denne endringen kan henge sammen med hva norsk voksenfilm i perioden var opptatt av. Utover 1970-tallet så man ”*en politisk vekkelse av forbausende omfang*” (Dahl m.fl. 1996:374) i Norge, som igjen påvirket den norske filmen. Det var bred aksept innenfor norsk filmliv for at politiske emner hørte naturlig hjemme i kinotilbudet på 1970-tallet, på tross av at *måten* den skulle tre inn i filmen på og *plassen* den skulle ha i filmtilbudet skapte uenighet (ibid.:377). Dette gjaldt også barnefilmen. De radikale bak *Filmavisa* slo på midten av 1970-tallet fast at den kommersielle kulturen var verdiløs for barn:

”*Ungene er framtida. Vi skal ikke utlevere dem til kulturimperialismen.*” *Igjen var det sosialrealismen som betydde kvalitet: ”Ungane treng filmar som kan fortelje dei korleis verda verkeleg er, og dermed stille seg på deira side.”* (ibid.:397).

Innenfor barnefilm betydde ikke dette at det umiddelbart var store endringer – også utover 1970-tallet, var det de mer enkle og ufarlige emnene som dominerte. Det man likevel så, var et gradvis skift i emnefokus som først i periodens siste fire filmer (fra 1981 og -82) virkelig ble tydelig. *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (Ola Solum, 1982) er et godt eksempel på en film som inkorporerer både den mest utbredte emnetendensen (de såkalte ”ufarlige” hverdagsvilkårene) og denne nye tendensen. I likhet med svært mange andre barnekrimfilmer, er et sentralt emne her barns overlegenhet overfor voksne. Det nye er imidlertid at dette emnet suppleres med et mer samfunns- og problemrelatert emne; urbanisering. De andre tre filmene fra begynnelsen av 1980-tallet, viser enda tydeligere at nye emner var på vei inn i barnefilmen; *Zeppelin* (Lasse Glomm, 1981) tar blant annet opp barnets ensomhet. *Sølvmann* (Per Blom, 1981) tar opp skilsmisse og hvor vanskelig det kan være for barnet når foreldrene får nye kjærester, og i *For Tors skyld* (Knut Andersen, 1982) er alkoholisme et sentralt emne.

### 3.3.1. De tematiske analysene

Som jeg har vist, er emnetendensene relativt nært knyttet til samtidige diskurser som påvirkningsdebatten og delvis også 1970-tallets politisering. På et tematisk nivå ser man også at det finnes sammenhenger mellom samfunnsmessige/ politiske/ kulturelle tendenser og de tema som behandles. Det finnes for eksempel en stor gruppe filmer som på ulikt vis tematiserer moderniseringen av Norge. Dette kan sees i direkte sammenheng med konstruksjonen av velferdsstaten i etterkrigstiden og de store endringer landet gikk gjennom i de påfølgende tiår. Denne tematikken kan videre deles inn i to faser. Fram til rundt midten av 1970-tallet, er den moderniseringsrelaterte tematikken hovedsakelig behandlet med optimisme. I følge historiker Even Lange (1998:122) rettet gjenreisningsperspektivet oppmerksomheten mot det positive og det konstruktive. Hele det politiske spekteret var i denne perioden preget av sterk enighet og fellesskapsånd, og en samling på sosialdemokratisk grunn. Krigen hadde satt fellesinteressen foran egeninteressen (loc.cit.), og den samlede visjonen var ”*Et Norge med arbeid og velstand for alle*” (ibid.:154). Det fantes med andre ord en grad av optimisme i samfunnet generelt på denne tiden, noe som i flere filmer kom til skue ved at man behandlet den positive påvirkningen en moderne velferdsstat hadde på barnet liv og hverdag. Som jeg har vært inne på, er hovedfokuset i *Marianne på sykehus* (1950) det nylig ombygde Rikshospitalet. Det er en film uten særlig tematisk dybde, men den kan likevel sies å tilhøre denne tendensen. Hele dens narrasjon, er konsentrert rundt mulighetene som finnes på et moderne sykehus, og den vektlegger også fordelene med en felles Trygdekasse i samfunnet. En lignende optimistisk holdning ser man også i *Bjurra* (1970), som i sin behandling av det norske kommunale system, tydelig formidler at det fungerer knirkefritt slik det er, noe jeg også vil komme tilbake til i forhold til filmens ideologi i kap.6.4.

Etter hvert ser man imidlertid at den moderniseringsrelaterte tematikken fikk et mer pessimistisk trekk. Filmene stiller aldri den norske velferdsstaten i et direkte dårlig lys, men de mer problematiske sidene ved moderniseringen ble behandlet. Virkningene av moderniseringslinjen ble mest gjennomgripende innenfor primærnæringene i Norge (ibid.:183), og bosetningsmønsteret var i kraftig endring. I følge Lange, var det ikke bare snakk om at byer og tettsteder vokste, men om ”*en flukt fra landsbygda.*” (ibid.:193) Samlet førte den til at bymessig bebyggelse for første gang i norsk historie ble den dominerende formen for bosetning. Fysisk og sosialt var nok dette det viktigste utslaget av moderniseringsbølgen. Rett etter krigen bodde noe under 400 000 nordmenn i forstadsområder – i 1970 gjaldt det omkring tre ganger så mange (ibid.:194). I tillegg til at disse endringene hadde stor (og tidvis negativ) påvirkning på

nordmenns liv, henger den pessimistiske og kritiske tonen også sammen med en økende kritisk tendens i samfunnet generelt. Som jeg har vært inne på, var 1970-tallet preget av en politisk vekking. De sosiale og materielle målene hadde mistet mye av sin samlende kraft mot slutten av 60-årene, og den optimistiske framskrittstankegangen hadde heller ikke samme glans som et par tiår tidligere. Dype kløfter i synet på samfunnsutviklingen og skarpe interessekonflikter trådte fram (ibid.:243). Som en følge av dette, beveget også filmene seg over i en mer konfliktfokuseret og pessimistisk fase, og den negative påvirkningen moderniseringen kunne ha på barns liv og hverdag kom i fokus. Både *For Tors skyld* (1982) og *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (1982) tematiseres de negative virkningene av landets sentralisering, og filmene tar for seg problematiske sider ved drabantbyliv som fremmedgjøring og mangel på naturlige omgivelser for lek og utfoldelse. I *Knutsen og Ludvigsen* (1974) tematiseres maktmisbruk og hvordan individet forsvinner i et byråkratisk system. Knutsen og Ludvigsen er to lykkelige og fornøyde barnelignende karakterer som bor i en togtunnel de elsker. En dag bestemmer imidlertid "Myndighetene" at tunnelen skal bygges ut og at de må flytte. Gjennom blant annet spionasje og fysisk tvang prøver Myndighetene å bli kvitt Knutsen og Ludvigsen. Til slutt overvinnes de to Myndighetene ved hjelp av andre opprørere som også lever på siden av samfunnet (blant annet den lovløse Kaptein Knutsen og et "dyr" med tre hoder). I sammenheng med denne tendensen, vil jeg se nærmere på hvordan *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (1981) behandler sin moderniseringstematikk. Valget av denne filmen vil begrunnes i analysen.

Den andre tematikken jeg har valgt å vektlegge i denne perioden, er ikke tilknyttet en konkret samtidig diskurs. Som jeg var inne på i oppgavens innledning, finnes det tematikk man har vært opptatt av gjennom hele barnefilmhistorien. Denne er ofte knyttet til sider ved barndom og oppvekst, identitetsproblematikk, det å finne sin plass i verden o.l. Også i denne perioden ser man at tematikk som dette ble tatt opp. Eksempelvis behandler *Ante* (1976) blant annet identitetsproblematikk i forhold til både mannsrollen og den samiske identitet (filmen har dessuten et moderniseringstematisk aspekt, gjennom Antes navigering mellom det tradisjonelle, samiske og det moderne storsamfunnets krav, Skretting 1981:109). Underdogtematikken jeg vil se nærmere på i analysen av *Flåklypa Grand Prix* (1975), kan også til en viss grad relateres til den mer gjennomgående tematiske opptattheten i barnefilmen. De fleste såkalte underdogfilmer følger en relativt fast narrativ struktur; en usannsynlig eller undervurdert helt overvinnes alle odds og får en velfortjent seier. En kan anta at en tematisering av hvordan den svake, eller i noen tilfeller – den minste, seirer over en betraktelig større eller sterkere motstander, vil kunne gi håp

og selvbekreftelse for en barnetilskuer, som i mange situasjoner vil kunne regnes for å være en underdog selv. Tematikken kan på denne måten kobles til et større tematisk interesseområde vedrørende barnets utvikling og identitet. Innenfor norsk barnefilm finnes det for eksempel underdogelementer i mange av filmene hvor barneprotagonisten alene må hamle opp med skurker, hekser, jegere (som vil skyte dyr barna er glade i) og lignende. Fordi barneprotagonisten, på tross av å gjerne være både ressurssterk og handlekraftig, er en liten (sammenlignet med motstanderen) og uventet helt, blir han/ hun tildelt en underdogposisjon. Barnetilskuerens identifikasjon, er heller ikke avhengig av at underdoghelten er et barn. Det viktigste er at helten er en klar underdog i narrasjonen. I *Knutsen og Ludvigsen* (1974) er det for eksempel to voksne underdoghelter som overviner Myndighetene. De to er likevel potensielle identifikasjonsfigurer for barnetilskueren, fordi de er små og svake i forhold til motstanderen. Denne tematikken er imidlertid ikke typisk for barnefilmen alene – den har blitt behandlet i både utenlandsk og norsk film for alle aldersgrupper. Underdogstrukturen brukes ofte i en idrettssetting, som for eksempel i *Karate Kid* (John G. Avildsen, 1984) og komedien *Dodgeball – a true underdog story* (Rawson Marshall Thurber, 2004). Den er likevel ikke utelukkende knyttet til idrett. I en film som *To Kill a Mockingbird* (Robert Mulligan, 1962), klarer underdogadvokaten Atticus Finch mot alle odds å få en svart mann, som er uskyldig anklaget for voldtekten av en hvit kvinne, frikjent i et sterkt rasesegregert samfunn. Bibelhistorien om David som overvant Goliat, er kanskje det mest klassiske eksempelet på en underdoghistorie – hvor helten viste seg å være den mest usannsynlige av dem alle, en ung gutt uten skikkelige våpen eller rustning.

### *3.3.1.1. Oppvekstvilkår og enarmede skurker – en tematisk analyse av Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene*

*Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (Ola Solum, 1982) omhandler en gruppe barn; Carl Gustav (herfra vil jeg referere til ham som C.G.), Sølvi, Margrethe, Edvard, Henrik, alle på 12 år, og den 7 år gamle Georg, som oppdager at lekeplassene i drabantbyen på nattestid blir asfaltert om til parkeringsplasser for kjøpesenteret Jippo. Barna arrangerer først en demonstrasjon, men da de ikke blir hørt igangsetter de, med C. G. i spissen, en overvåkningsplan for å finne de skyldige. Da Sølvi og Henrik en sen kveld oppdager anleggsarbeiderne i full sving, blir de ved et uhell med på lasteplanet til den ene bilen og havner i en stor underjordisk hall. På kontoret til automathallen (som er drevet av de mistenkte i saken), finner de andre barna en invitasjon til en bankett i Slottsåsen. De drar opp dit og finner Sølvi og Henrik. Da barna sniker seg gjennom skurkens slott, blir de oppdaget av overvåkningskameraene. De finner et stort

kontrollrom med en datamaskin som styrer både spilleautomater og parkeringsautomater over hele landet, men skurken og hans lakeier kommer og stenger barna inne bak et gitter av laserstråler. Henrik kommer seg unna og henter en stor gruppe barn. I mellomtiden overviner de andre barna datamaskinen med logikk (!). De raserer banketten ved hjelp av et fjernstyrt helikopter, overmanner de voksne og ødelegger harddisken til maskinen. Kjøpesenteret Jippo får et undergrunnsparkeingshus, og barna får tilbake lekeplassene sine.

Filmen har en aktuell tematikk for sin tid og behandler denne i ett, til en viss grad, realistisk drabantbymiljø (setting, barnas kostymer og filmspråket antyder dette). Som synopsisen ovenfor indikerer, finnes det imidlertid flere urealistiske, nærmest eventyraktige elementer ved filmen; som de mange drømmescenene om Supermann (C.G.s drømmer), og de ikonografiske trekkene ved skurken; som at han er enarmet og bor i et slott med en mørk, underjordisk hall og ett hvitt, high tech datarom (som minner om noe en klassisk James Bond skurk kunne hatt). Grunnen til at jeg har valgt å se nærmere på *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene*, er nettopp denne dobbeltheten; på én side er filmen en typisk underholdningsfokusert barnekrim, og på den andre siden behandler den en alvorlig tematikk: barns oppvekstvilkår i et moderne, urbanisert samfunn.

Denne tematikken indikeres allerede i filmens første billedramme; et panorerende flyfoto av en drabantby. På lydsporet henvender en vennlig kvinnestemme seg direkte til tilskueren og forteller om den slitsomme pendlingen fra drabantby til sentrum. Videre presenteres drabantbyen som en liten by i seg selv: her bor menneskene, her handler de, har bilene sine, og her har også barna sine lekeplasser. Deretter klippes det til hva man først antar er et bilde fra naturen; tettvokste trær og dyrelyder i bakgrunnen. Det viser seg imidlertid at dette ikke er ekte natur, men fra innsiden av kjøpesenteret Jippo. På kjøpesenteret finnes det dessuten en mann kledd i gorillakostyme som deler ut bananer. Denne falske naturen, stelt i stand for å selge flere varer, er med andre ord det nærmeste natur man kommer i drabantbyen. Til slutt i denne sekvensen, presenteres filmens hovedmotiv. De mange bilene i drabantbyen fører til et krav om parkeringsplasser, og fordi det er de voksne som bestemmer, er dette av høy prioritet. I en scene lagt til parkeringsplassen utenfor Jippo, får vi se voksne mennesker som slåss og krangler. Fortellerstemmen kommenterer: «Noe må gjøres, men hva? Det er ikke flere hus å rive». Det skal vise seg at det er lekeplassene som må vike.

Det er først etter at denne tematikken er lagt fram, at de ulike karakterene introduseres. Filmen har en manikeisk moralstruktur med tydelige ytterpunkter; barn er gode og voksne er onde. Denne strukturen er sentral i filmens behandling av tematikken. Karakterene er delt inn i to distinkte grupper som står på hver sin side av filmens hovedkonflikt; lekeplasser eller parkeringsplasser. Gjennom å sette de voksnes behov for parkering opp mot barnas behov for å ha

et sted å leke, formidler filmen et kritisk syn på den moderne urbaniseringen; i dette samfunnet prioriterer de voksne bil og shopping foran barnas beste. Barna, uskyldige og gode, er offer for de voksnes handlinger – som ikke bare skyldige i at parkeringsplasser prioriteres, men også for hele urbaniseringen, hvor roten til problemet ligger.

I tillegg til at alle karakterene har en klar plassering i moralstrukturen, har de også klare funksjoner i narrasjonen. På et gjenkjennelsesnivå framstår C.G. og gjengen som relativt vanlige barn anno 1982; kledd i enkle hverdagsklær, begge kjønn er representert, og Georg sørger for at vi også har to aldersgrupper; 12 åringer og 7 åringer. Av disse barna er Georg og C.G. de eneste som gis individuelle særtrekk utover utseendet og klær. Dette er med på å understreke resten av gjengens funksjon som hjelpere i narrasjonen. Med få unntak, vises dessuten barna alltid i halvtotale og totale bildeutsnitt, og mangelen på nærbilder bidrar til at vi aldri kommer helt inn på dem. C.G. introduseres sist av gjengen. «Typisk!» kommenterer fortellerstemmen idet det klippes til et gutterom tapetsert i Supermannplakater – C.G. har forsovet seg. C.G. hopper ut av senga kledd i supermandrakt med kappe, og i de følgende scenene blir vi presentert for de sidene ved hans personlighet som gjør ham til en naturlig leder for gjengen (som er hans funksjon i filmen): Han er en dyktig multitasker (kan sykle og lese tegneserier samtidig), han er tøff og veslevoksen og finnes ikke redd for autoriteter, og han eier dessuten en perm med en "Oppklarte saker"-merkelapp på (m.a.o. driver han en aktiv detektivvirksomhet). Georg presenteres samtidig som resten av gjengen, men det er først i den andre scenen hvor han figurerer (som er plassert etter introduksjonen av C.G. i diskursen) at hans funksjon i narrasjonen etableres. Han er representant for de yngste barna, de som virkelig taper når lekeplassen forsvinner. Den samme scenen er også sentral for filmens sympatistruktur, da den etablerer de voksne som usympatiske karakterer. Scenen åpner med en kort montasje av bilder av fornøyde barn som leker på lekeplassen, og en av dem er Georg som bygger sandlott. Fra barnas perspektiv får vi så se en enarmet mann kledd i hatt og frakk komme inn på lekeplassen. Hans ansiktsuttrykk antyder at han pønsker på noe eller har en skjult agenda. De tekstlige elementene som utgjør hans karakter, etablerer ham allerede fra den første billedrammen som filmens skurk. Sammen med ham kommer også fire identisk kledde menn (skurkens lakeier) og et par Jippoansatte. Den ene lakeien skritter opp lekeplassen. Kamera er satt til Georgs perspektiv da mannen nærmer seg sandkassen han sitter i – han ruver bokstavelig talt over den lille gutten. Mannen smiler ondskapsfullt, nøler påtatt og trækker i Georgs sandlott, og det klippes tilbake til gruppen av voksne som alle ler. Det er med andre ord ingen tvil; voksne er onde.

Filmens oppstillingsstruktur knytter tilskueren til barna. Det er dem vi følger i tid og rom, og som tilskuer har vi aldri mer kunnskap enn barna har. Vi har også forholdsvis god tilgang på deres tanker og følelser, i hovedsak gjennom barnekarakterenes handlinger, ansiktsuttrykk og dialog. Som nevnt er imidlertid de fleste barnekarakterene relativt overfladisk framstilt, noe som gjør at de tankene og følelsene som vises, primært er av en funksjonell karakter – ”vi vil ha lekeplassen tilbake”, ”dette må vi fikse!” o.l. Graden av gjennomskinnelighet går med andre ord ikke på det personlige (for eksempel viser ingen av barna tegn til frykt da de fanges), men derimot på å gi tilskueren innsyn i barna som gruppe. Dette føler barn når de fratras lekeplassene sine – de blir sinte og kamplystne. Når det gjelder filmens troskapsstruktur, er det som nevnt allerede fra første introduksjon enkelt for tilskueren å plassere de ulike karakterene på en akse fra god til ond. Voksne karakterer er utelukkende framstilt som onde og selvopptatte, og ingen formildende omstendigheter eller personlighetstrekk vises. Foruten skurkene, ordføreren og Jipposjefen med sine ansatte, er det ingen voksenkarakterer i filmen (heller ingen foreldre). De voksne framstilles som usympatiske blant annet gjennom musikken (dramatisk og skummel når skurken og hans arbeidere jobber på nattetid), utseendet (så nær som alle voksne er enten kledd i dress eller Jippouniformen – som begge deler viser til makt/markedskrefter), og handlingene (voksne har ingen skrupler med å ødelegge for barn (som med sandlottet), ta fra dem lekeplassene eller stenge dem inne bak gitter). Barna har derimot bare sympatiske trekk. I tillegg til at filmens oppstillingsstruktur forsterker tilskuerens posisjon i parkeringsplass/lekeplass konflikten, så tillegges barna også sympati gjennom scener som understreker hvor modige, ressurssterke og omsorgsfulle de er. De er for eksempel villige til å sette seg selv i fare for å redde andre (de drar sammen for å befri Sølvi og Henrik) og de tar godt vare på hverandre (C.G. tilbyr seg å fikse bremsene på Georgs sykkel).

Foruten at tematikken behandles gjennom karakterframstillingen, spiller også setting og miljø en viktig rolle. I barnas første scener sykler de rundt i nabolaget, over gangbroer og langs trafikkerte veier. Ved et par anledninger åpnes en scene med naturelementer som en svane eller et lite vann, men idet kamera zoomer ut, er det høyblokkene og asfalmiljøet i bakgrunnen som dominerer. I det store bildet, er disse naturelementene bokstavelig talt ute av fokus (og på vei ut av dette stedet). Miljøet i filmen står i sterk kontrast til andre barnefilmer fra bare noen få år tidligere. I filmer som *Bjurra* (1970), *Ante* (1976) og *Mormor og de 8 ungene i skogen* (1979) leker barn i miljøer med gress, skog, blomster, åpne vidder o.l. Selv i en film som *Petter fra Ruskøy* (1960) hvor protagonisten flytter fra en liten øy inn til byen, tilbringer både han og vennene tid i naturen, blant annet i en lang sekvens hvor de konkurrerer på ski. I *Carl Gustav, gjengen og*

*parkeringsbandittene* befinner barna seg hele tiden i et asfalmiljø. I introduksjonssekvensen med C.G., blir han også nesten overkjørt da han sykler til kjøpesenteret, og han tvinges ut av veien. Det er med andre ord virkelig ikke plass til barn i dette miljøet. De eneste stedene barna kan leke, er på lekeplassen og i automathallen på kjøpesenteret. For å understreke hvor viktige disse få gjenværende stedene er for barna, er det nettopp disse stedene skurken tar fra dem i filmen. Først blir den ene lekeplassen etter den andre asfaltert over og gjort om til parkeringsplass på nattetid. Deretter viser det seg at den samme skurken også kontrollerer automathallen, og han har tuklet med automatene slik at det er umulig å vinne, noe som fjerner mye av gleden ved å leke der. Det er med andre ord ingen steder igjen hvor barna fritt kan utfolde seg og leke uten at voksne styrer dem.

At barnas oppvektvilkår er en underordnet prioritet, kommer også fram i scenen hvor den nye parkeringsplassen feires inne på kjøpesenteret Jippo. Det blir direkte klippet fra barna som protesterer da den første lekeplassen er fjernet, til denne feiringen. Inne på Jippo serveres det gratis boller og brus, et buekorps og et kor underholder, alt under slagordet ”Sentrum for DEG og Bilen!” Denne scenen understreket at det er de voksnes behov det blir tatt hensyn til i dette drabantbysamfunnet. Dette er også grunnlaget for narrasjonens videre utvikling. Fordi ingen tenker på barna og deres behov, havner barnekarakterene i en posisjon hvor de ikke har annet valg enn å kjempe sin egen sak. Etter at nok en lekeplass er fjernet til fordel for en parkeringsplass, arrangerer barna et demonstrasjonstog med slagord og plakater. Ordføreren ankommer sammen med livvakter og blant annet Jipposjefen, og holder en svært nedlatende tale som er full av svada og store ord, før han til slutt prøver å bestikke barna med lakris. Det veksles her mellom bilder av barna som protesterer (hvor kamera er satt på podiet og derfor ser ned på dem) og de voksne på podiet (sett nedenfra i barnas perspektiv). Denne klippingen understreker skillet mellom de to gruppene; de voksne har makten og podiet. Barna har (foreløpig) ingen makt, men gir ikke opp.

I tillegg til hovedmotivet (parkeringsplasser vs. lekeplasser), finnes det i filmen også en sekvens som antyder et annet motiv knyttet til moderniseringstematikken. Som jeg vil vise forfektes det i denne scenen et negativt syn på datamaskiner, som på mange måter var selve symbolet på fremtiden da filmen kom i 1982. Scenen hvor barna blir fanget i skurkens slott, framstår i dag som så kuriøs og morsom at den spenningen som eventuelt var knyttet til denne scenen i utgangspunktet, går tapt. Datamaskinens kontrollrom sender som nevnt assosiasjoner til noe enten en James Bond skurk eller Lex Luthor fra Supermann ville hatt; det er stort og hvitt, med fullt av skjermer, pipelyder og lys. Og da skurken kommer, blir barna stengt inne i et gitter av laserstråler



og forlatt der i tro på at datamaskinen vil holde dem fanget. Heldigvis er barna mye smartere enn en datamaskin! De så at skurken tastet kommandoer inn i det de kaller «de skrivemaskinsgreiene», og Margrethe klarer å stikke en arm mellom lasergitteret bort til tastaturet. Barna spør maskinen (som svarer med ”datastemme”) hvem han er, og hvordan de skal komme seg ut. Da de ikke får hjelp, klarer C.G. å knekke maskinen ved å kalle den «dummet i verden», og så beskyldte den for å mangle fantasi: «Du er nok klok, men du kan ikke dikte eller lyve. Derfor er du dum. Derfor er jeg din herre.». Det skal ikke mer til før maskinen bryter sammen. Den ryker, piper, lasergitteret forsvinner, og maskinen er til slutt helt ødelagt. Barna har overvunnet maskinen, de er frie og kan ødelegge harddisken. Moralene her, er med andre ord at datamaskiner og det moderne ikke nødvendigvis er det beste eller viktigste for fremtiden. Barn er mye bedre, for de har evner en maskin aldri vil kunne stille opp mot (som fantasi). Det er dem vi må satse på for fremtiden.

På tross av at filmen forfekter et negativt og pessimistisk syn på en del sider ved moderniseringen, avslutter den likevel på en optimistisk note. Etter å ha overvunnet datamaskinen, tar barna kontroll over banketten til skurken og overvinner ham. Det er lett å se spor av den radikale politiske tankegangen fra 1970-tallet i denne filmens moralske budskap. Filmen formidler at kapitalisme og markedskrefter ikke skal få styre hva som er viktig i samfunnet, men derimot folket selv. Det nytter å protestere, og man skal ikke la seg overkjøre av dem som er mektigere enn en selv. Til og med barn kan utgjøre en forskjell. I *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* er imidlertid løsningen litt vel lettvinnt. Kombinasjonen av filmens manikeiske moralstruktur og dens relativt konvensjonelle sjangerstruktur (som barnekrimfilm fokuserer den på ressurssterke barn som overlister og fanger kriminelle) fører til at en seriøs tematikk – som barns oppvekstvilkår i drabantbyen – blir veldig forenklet. All skylden for de problemer som finnes i drabantbyen; som mangel på plass, mangel på et naturlig miljø for barn å leke i, prioriteringene av bil og kjøpesenter, legges på én tydelig identifiserbar skurk. Løsningen blir her åpenbar; fjern denne skurken og problemene vil forsvinne.

### *3.3.1.2. Fra blomsterpinner til laurbærkrans og tilbake – en tematisk analyse av Flåklypa Grand Prix*

*Flåklypa Grand Prix* (Ivo Caprino, 1975) er en dokkefilm basert på persongalleriet og miljøbeskrivelsene i Kjell Aukrusts bøker. Den er å regne som en familiefilm, noe som innebærer

at den både har elementer rettet mot barnetilskuere og elementer rettet mot eldre tilskuere. Filmen handler om Reodor Felgen og hans to medhjelpere, skjæra Solan Gundersen og pinnsvinet Ludvig. De bor sammen på Flåklypatoppen hvor de lever av å reparere sykler, lage nye oppfinnelser og produksjon av blomsterpinner. En dag ser de på fjernsynet at Reodors tidligere læregutt, Rudolf Blodstrupmoen, har stjålet en av Reodors store oppfinnelser. Med den som hjelp, er han blitt verdensmester i formel 1, og nå utfordrer han hvem det måtte være til ”duell”. Støttet av oljesjeikens Ben Redic Fy Fazans penger, setter Reodor i gang med å ferdigstille racerbilen Il Tempo Gigante. Men før den er ferdig, blir de utsatt for sabotasje fra Blodstrupmoen og hans synske medhjelper Mysil Bergsprekken. Under det internasjonale Grand Prix løpet, er det like før denne sabotasjen koster dem seieren, men takket være Ludvig som finner feilen, vinner de likevel. Reodor, Solan og Ludvig vender tilbake til sitt gamle liv hvor de fortsetter nøyaktig som før.

Som denne synopsisen indikerer, er filmens underdogtematikk behandlet gjennom den samme narrative strukturen som går igjen i de fleste underdogfilmer. Det som gjør *Flåklypa Grand Prix* interessant i denne sammenheng, er særlig framstillingen av Reodor Felgen – underdoggen – og den motivasjon og de egenskaper han tillegges. Som jeg vil vise, er det nøkterne ved hans karakter vektlagt gjennom hele filmen, noe som gir et interessant perspektiv på den klassiske underdogtematikken. Den videre analysen vil derfor fokusere på dette forholdet.

Det finnes to sentrale sekvenser i narrasjonens etablering (set up), som på hver sin måte bidrar til framstillingen av Reodor som en nøktern underdog. Den første av disse, er selve introduksjonen av ham i filmens anslag. Her presenteres han både gjennom en allvitende fortellerstemmes kommentarer, og på et rent billedlig nivå gjennom de tekstlige elementer som utgjør karakteren og miljøet han tilhører. Reodor bor som nevnt sammen med sine to venner på toppen av et fjell, og den eneste veien opp dit er strabasiøs og smal. De bor i et lite hus med ett rom, lafta vegger, enkle, rosemalte møbler og en fillerye på gulvet. Rommet deres er fullt av ting som assosieres med arbeid, som sveiseapparat inntil veggen, to bildekk midt på gulvet, noen sykkelkjeder i en kasse, arbeidstegninger på veggen og lignende. Reodor selv er kledd i blå ullgenser og en slitt arbeidsoverall. Han er rødkinnet, har runde, blå øyne, og framtoningen i kroppsspråk og toneleie er mild og rolig. Fortellerstemmen presenterer ham som en: «fri og uavhengig mann som har mer sans for oppfinnelser enn for kundekretsen», en kommentar som understreker at han er mer opptatt av det kreative og skapende, enn av profitt og velstand. Også Reodors venner, Solan og Ludvig, presenteres her, men i denne sammenheng er de å oppfatte som hjelpere i narrasjonen. Som jeg vil vise, er de begge delaktige i utviklingen av selve underdoghistorien, men fordi de ikke tilfører

noen kontraster eller motstridende verdier til underdogkarakteren Reodor, er deres funksjon primært å understreke det som formidles gjennom ham. De to karakterene kan også leses som ytterpunkter av karakteren Reodor; Solan som optimisten og pådriveren, og Ludvig som den varsomme pessimisten. I denne sekvensen, fortelles det også på voice-overen at bedriftene til de tre kaster lite av seg økonomisk, men at de likevel er godt fornøyde oppe på Flåkllypatoppen. Til sammen etablerer denne sekvensen Reodor som en nøktern mann, som vektlegger andre ting i livet enn penger og som er fornøyd med det livet han har.

Filmens tematikk presenteres først etter at selve underdogkarakteren er etablert.

Introduksjonssekvensen jeg har vist til, inkluderer også scener fra en typisk dag i Reodors liv, med morgenritualer, blomsterpinneproduksjon o.s.v., og den avsluttes idet de tre karakterene setter seg ned for litt fjernsynstitting og kveldshygge med noe ”munngodt”. I

fjernsynstittingsscenen som følger introduksjonssekvensen, etableres hovedtematikken, og tilskuer får innsyn i Reodors motivasjon for å delta i billøpet. Denne scenen kan således regnes for å være en tematisk nøkkelscene. På nyhetene intervjues Blodstrupmoen, kalt ”sensasjonsmannen i internasjonal motorsport”. Han omtaler både Flåkllypa og sin tidligere læremester Reodor i nedlatende vendinger:

Blodstrupmoen: «...trang oppvekst i Flåkllypa, lita bygd oppi karrig fjelldal... jobba en stund hos en bygdeoriginal. Hva var det nu han het igjen...?»

Kommentatoren: «Små forhold med andre ord?»

Blodstrupmoen: «Å, hvis du tenker på hvor lett du kan bli stengt inne i et slikt snevert miljø som oppi der...?»

Videre i dette intervjuet kommer det også fram at han har stjålet Reodors oppfinnelse, noe Reodor tilsynelatende tar med stor ro. Intervjuet avsluttes med at Blodstrupmoen utfordrer til ”duell”:

«Jeg er villig til når og hvor som helst å møte åkken som helst!»

En utfordring fra en usympatisk karakter ( gjerne regjerende i det miljøet underdoggen prøver seg i), er ofte igangsettende for en underdoghistorie. Reodor er i utgangspunktet ganske tilbakeholden, og Solans funksjon som pådriver, er her sentral for narrasjonens utvikling. Han viser indignert sinne over Blodstrupmoens tyveri og ber Reodor om å utfordre ham, mens Ludvig på sin side protesterer forsiktig («Å nei, det tør vi ikke»). De to kan på denne måten tolkes som symboler for de motstridende tankene Reodor her behandler; på én side er han godt fornøyd med livet slik det er og har slett ikke noe behov for å utfordre noen, men på den andre siden, er det noe forlokkende med å sette den hovmodige Blodstrupmoen på plass. Til slutt vinner den optimistiske siden, og Reodor sier nølende og ettertenksomt:

«Utfordre ham? [pause] Tja, jeg har da stående noe borti vognskjulet. Skulle være artig å...»

Denne scenen er sentral for filmens behandling av tematikken, da den legger til grunn underdogens motivasjon for å delta. Her blir det klart at Reodor ikke søker suksess. Motivasjonen hans er ikke basert på et ønske om å hevde seg selv. Reodor er, som både introduksjonen av ham og motivasjonen han tillegges understreker, en nøktern mann. Blodstrupmoen er den rake motsetningen til dette. Han ser på seg selv som overlegen både stedet han kommer fra og menneskene som lever der. I tillegg er suksessen hans i høyeste grad ufortjent, basert på en stjålet oppfinnelse. Det blir underdogens oppgave å jekke Blodstrupmoen ned; han er for selvgod og må bli mer ydmyk (eller få et mer nøkternt syn på seg selv, om en vil).

En underdøghistorie er ikke komplett uten at det oppstår en del komplikasjoner langs veien mot seier. I dette tilfellet, består de hovedsakelig av et økonomisk hinder som løses av sponsoren sjeik Ben Redic Fy Fazan, og sabotasjen på Il Tempo Gigante utført av Blodstrupmoen og Bergsprekken. Sjeikens funksjon i forhold til tematikken bør også nevnes i denne sammenheng, da han representerer en klar kontrast til den nøkternhet Reodor assosieres med. Dette kommer tydeligst fram i sammenstillingen av to scener. Den første av disse foregår i sjeikens telt, i det som i filmens historie oppfattes som den andre kvelden (d.v.s. kvelden etter at fjernsynstittingsscenen fant sted). I scenen fra teltet, ser vi sjeiken spille sjakk med gullbrikker og drikker fra gullbeger, mens den vakre magedanserinnen ligger henslengt på divanen og spiser druer. Sjeikens rikdom framheves ved at alt inne i teltet glitrer og skinner i gull og edelsteiner. Denne scenen klippes så opp mot en scene fra Reodors hjem. Han sitter ved tegnebordet sitt, arbeider med tegningene til Il Tempo Gigante og drikker pulverkaffe. Her er det ikke noe glitter og ingen skinnende gullgjenstander – bare ei enkel, nøktern husmannsstue. Sammenstillingen av disse to scenene, er et godt eksempel på hvordan det gjennom hele filmen, på ulikt vis, blir understreket at Reodor er en nøktern, enkel mann – i motsetning til de fleste andre karakterene.

Den andre narrative komplikasjonen, sabotasjen, forblir ubemerket til langt ute i billøpet. Den fungerer derfor som et spenningsforsterkende element i narrasjonen. At filmens oppstilling i tid og rom gir tilskuer tilgang til kunnskap hovedkarakterene selv ikke har, er del av dette. Tilskuer får ikke bare se nøyaktig hva Blodstrupmoen gjør med bilen, men under selve løpet klippes det flere ganger til den halvveis avsgade delen som holder på å falle av, noe som styrker tilskuerens forventning om at noe spennende kommer til å skje; Vil vår underdøghelt vinne likevel? Eller mer korrekt: *Hvordan vil vår underdøghelt klare å vinne likevel?*<sup>6</sup> Filmens klimaks er svært interessant i et underdogperspektiv, fordi filmens sentrale underdog, Reodor, får uunnværlig hjelp

---

<sup>6</sup> Det er sjelden filmer med underdogtematikk ikke lar helten vinne til slutt, selv om eksempler finnes som *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) hvor kampen ender uavgjort.

av en annen underdog, Ludvig. Som allerede nevnt, kan Solan og Ludvig tolkes som ytterpunkter av Reodor, og Ludvig er den mest usannsynlige, undervurderte (også av seg selv) heltene av dem alle. Det kan hevdes at han er den virkelige underdogkarakteren i filmen – en totalt uventet helt, som inntil da har vært direkte motvillig til alle steg i prosessen. Han oppfattes dessuten som en tydelig kontrast til alle andre i det aktuelle miljøet, noe som understrekes av fjernsynskommentatoren under billøpet, da han presenterer Ludvig som: «Et populært og originalt innslag i et beinhardt motormiljø!» Da sabotasjen til Blodstrupmoen gir bilen motortrøbbel, kan det for et kort øyeblikk se ut som løpet er over for Reodor. Dette er nok et typisk trekk ved den narrative underdogstrukturen.<sup>7</sup> Ludvig er som nevnt den som oppdager feilen. Han holder de to delene sammen, bilen starter plutselig, og han blir ufrivillig med på resten av løpet. Da de til slutt kjører inn til seier, er det Ludvig laurbærkransen legges om. Som typisk for en underdogtematikk, er det altså den aller svakeste og minste av dem som står igjen som dagens helt. Jeg har allerede vist til dette som et av de publikumsappellerende trekkene ved denne tematikken; den identifiserbare, ”vanlige” heltene som representerer alle som på ulikt vis er små.

Det er likevel filmens avsluttende sekvens som etter min mening, er det mest interessante i et underdogperspektiv. Her understrekes virkelig det som tidligere bare har blitt antydning når det gjelder filmens innfallsvinkel til denne tematikken. I fjernsynstittingsscenen kom Reodors nøkternhet fram gjennom hans tilbakeholdenhet med å ta utfordringen, og hans motivasjon var ikke grunnet i et ønske om egen suksess. Den avsluttende scenen, hvor de tre har vendt tilbake til Flåkllypatoppen, understreker dette ved å vise tilskuer at Reodor har et nøkternt syn på suksess og at den motivasjon han uttrykte derfor var helt oppriktig. Etter å ha vunnet det prestisjefulle, internasjonale billøpet, returnerer Reodor, Solan og Ludvig til sine gamle rutiner, i den samme lille bygda, og ingenting ved dem er egentlig endret. Som fortelleren sier:

«Pokal og laurbærkrans ble bare som en hendelse i hverdagen for Reodor, Solan og Ludvig. I morra er det på'n igjen med litt småkrangel, nye oppfinnelser og produksjon av matnyttige blomsterpinner.»

Så lenge de har fått bevist for Blodstrupmoen at hans selvgodhet var ufortjent, bryr de seg ikke særlig om resten av oppstyret. Hverdagen fortsetter som før, og de ønsker heller ikke noe annet. Som jeg har vist, var Reodor fornøyd med livet allerede ved filmens anslag, og den narrative strukturen er ikke basert på hans utviklingskurve mot å oppnå sitt potensial. Ved fortellingens slutt er han i hovedsak den samme karakteren som ved dens begynnelse. Han behøvde ikke

---

<sup>7</sup> I det tidligere nevnte eksemplet *Karate Kid* skader underdoggen beinet sitt alvorlig i den siste, avgjørende kampen og ingen tror han skal klare å gjennomføre. I *Dodgeball* dør lagets trener og samtlige underdogkarakterer mister motet til å gjennomføre kampen. I begge tilfeller vinner underdog karakteren/ laget likevel.

forandre noe ved seg for å oppnå suksess, og suksessen har heller ikke forandret ham. Ludvig endte kanskje som dagens helt, men det var ikke intensjonelt, og han viste ingen tegn på å være modig under billøpet (men måtte få noen trøstende klapp på ryggen av Reodor da farten økte). Solan viser seg fra en uvanlig sjenerøs side i filmens siste sekvens, da han for en gangs skyld lar Ludvig sove innerst i senga. På tross av dette, framstår han i likhet med de to andre hovedkarakterene som uendret. Da en ny dag begynner, er alt som før.

Gjennom denne behandlingen av underdogtematikken og den narrative strukturen, ser man to relativt tydelige moralske budskap – en skal være fornøyd med det en har i livet, og suksess er ikke så viktig, for når alt kommer til alt, forandrer det egentlig veldig lite. Ved å seire over Blodstrupmoen, har de dessuten vist at hovmod sjelden lønner seg. Fordi filmen har en klar manikeisk moralstruktur, hvor Reodor og vennene er det gode ytterpunktet og Blodstrupmoen er det onde, får også denne moralen og de holdninger som er tillagt de gode (som nøkternhet), stå som uangripelige sannheter.

### 3.4. Oppsummering

Som jeg har vist i dette kapitlet, så startet denne perioden med at Norge fikk sin første offisielle filmpolitikk med midler og administrasjon til å gjennomføre den. Filmpolitikken i de følgende år var preget av stadige endringer, med nye støtteordninger i 1946/47, 1950, 1955, 1964 og 1972 og stadig nye vurderingsrammer for tildeling av støtte. Av de endringer som ble gjort, kan billettstøtten innført i 1955 regnes for å være en av de viktigste, og jeg har allerede trukket fram den øremerkede bevilgningen til barnefilm av 1956/57 og en vilkårmessig likestilling med voksenfilm i 1964 og -72 ordningene, som de viktigste statusmessige endringene. Som jeg viste har barnefilmen også hatt et svært varierende produksjonsnivå.

I underkapitlet om sjanger, viste jeg at det ble det testet ut ulike ”innfallsvinkler” på hva som gjorde en barnefilm god, og på hva en barnefilm skulle være. Jeg pekte på to grunnleggende agendaer bak de sjangervalg som var tatt; barnefilm som skulle være oppbyggende (gjennom sjangere som den didaktiske filmen og naturfilmen, men også gjennom for eksempel det sosialrealistiske dramaet), og barnefilm som underholdning, gjerne ispedd en god moral (gjennom sjangere som barnekrim, musikal, eventyr og komedie). Også på et emnenivå ser man tegn til at en oppbyggende agenda lå til grunn, noe som var særlig tydelig i filmene som tok opp hvordan ulike samfunnsinstitusjoner fungerer og hva ulike yrker innebærer. Videre var mange filmer opptatt av barnets hverdagslige vilkår; vennskap, skole, lek og lignende. Jeg knyttet denne tendensen til den samtidige påvirkningsdebatten, og hvordan den resulterte i sterke føringer på hva barnefilmen *ikke* måtte inneholde. Som en følge av blant annet 1970-tallets politisering, pekte jeg dessuten på at man helt mot slutten av perioden, så en antydning til den emnetendens som skulle vise seg å være den dominerende etter 1986: de problem- og konfliktrelaterte emnene. Til slutt pekte jeg på to tematiske interesseområder; den moderniseringsrelaterte tematikken, som er nært knyttet til en samfunnsmessig utvikling, og underdog tematikken, som er en mer generell tematisk opptatthet i barnefilmen.

Samlet sett kan man si at barnefilmen i denne perioden gikk gjennom en modningsfase. Etter flere år med en ustabil produksjonsrate, markerer også en lengre produksjonspause slutten på denne perioden, men som jeg vil vise i kapittel 4, kan det virke som om alle disse årene med utprøvinger av ulike støtteordninger, sjangere, emner og tematikk hadde ført til en bedre selvforståelse for barnefilmen. Filmene som kom etter produksjonspausen vitner om en større selvsikkerhet; at man nå visste hvor man ville ta barnefilmen videre.

## 4. 1986-2000: Nyrestein og steinansikt

---

Ved inngangen til 1980-tallet sto det ikke bra til med norsk film i sin helhet, og den optimistiske utprøvingen og barnekulturfokuset som hadde preget 1970-tallets barnefilmproduksjon gled over i stillstand og gode intensjoner som ikke førte fram. På tross av at gjentatte Stortingsmeldinger fremmet forslag om at 25 % av spillefilmproduksjonen burde være film for barn og unge (Lian 1996:63), gikk den norske barnefilmen inn i en langvarig dvale i 1982. Som jeg vil vise i dette kapittelet, var det først i 1988 at den norske barnefilmproduksjonen virkelig kom i gang med en regelmessig produksjon. Da barnefilmen imidlertid hadde fått de økonomiske vilkår og den offentlige prioritering den trengte, skulle det vise seg at man også i Norge kunne lage kvalitetsfilm for barn. De 28 filmene laget i denne perioden, er preget av fantasi, genuin fortellerglede og gode historier innenfor et bredt spenn av sjangere. Barnefilmen ble nå tatt på alvor som et kunstnerisk medium – både av publikum, norske kritikere og også internasjonalt. Det betydde i hovedsak to parallelle tendenser: tematisk alvorlige filmer innen ulike dramajangere og lettere underholdningssjangere hvor fokuset lå på spenning og humor.

### **4.1. Filmproduksjon**

Mellom 1982 og 1986 ble det ikke laget en eneste spillefilm i Norge med barn under 12 år som målgruppe. Dette kapittelet vil derfor fokusere på perioden 1986 til 2000, men jeg vil også gå inn på enkelte filmpolitiske og samfunnsmessige endringer i første halvdel av 1980-tallet, da disse står i sammenheng med hendelser som kom senere.

Det var flere grunner til produksjonspausen og den generelle bølgedalen norsk film befant seg i. 1970-tallets idealisme og tro på filmen som et politisk verktøy og verdiformidler, hadde ved slutten av tiåret munnet ut i det publikum synes var traust og grå sosialrealisme. Nordmenn ville ikke se norsk film på kino, og innad i filmmiljøet begynte man å ta selvkritikk (Dahl m.fl. 1996:437). Publikum måtte lokkes tilbake. Samtidig kom det også viktige kulturpolitiske endringer. Arbeiderpartiregjeringen ble i 1981 avløst av en Høyre-regjering som satset på liberalisering av mediepolitikken. Den sosialdemokratiske samfunnsmodellen fra 1945, som betraktet kultur som et offentlig ansvar, ble nedprioritert. Kultur ble en privatsak, og film skulle fremmes som investeringsobjekter gjennom skattetekniske løsninger (Lian 1995:63). Det ble nå mulig å avskrive filmproduksjonskostnader på skatten, noe som førte til at ulike og nye investorer kom på banen. Det var en films kommersielle potensial som nå ble vektlagt, og for en kort



periode hadde man en unik situasjon i norsk film, hvor blant annet norsk kapital finansierte amerikanske filmer, og norske filmer selv ble mer internasjonalt orienterte (Iversen 2005:265-266). I et klima hvor det var begrenset tilgang til midler og fokus på publikumssuksess, fikk barnefilmen lite oppmerksomhet.

I 1986 ble imidlertid den fireårige dvalen brutt med Tor M. Tørstads *Nattseilere*, en film beregnet på eldre barn. Dette var forøvrig den første samproduksjonen mellom Norsk Film A/S og NRK på en barnefilm, og den ble laget i to versjoner – både som en miniserie for fjernsynet og som kinofilm. I 1988 kom produksjonen i gang for alvor da hele fire barnefilmer hadde premiere – *Prinsen av Fogo* (Inge Tenvik), *Kamilla og Tyven* (Grete Salomonsen), *Folk og røvere i Kardemomme by* (Bente Erichsen) og *Begynnelsen på en historie* (Margrethe Robsahm). Året etter kom ytterligere tre filmer – en oppfølger, *Kamilla og Tyven 2* (Grete Salomonsen), samt *Sigurd Drakedreper* (Knut W. Jorfald, Lars Rasmussen) og *Viva Villaveien!* (Tor M. Tørstad). Dvalen i norsk barnefilm kunne trygt sies å være over. At fem av disse første åtte filmene, var basert på et litterært verk, signaliserte kanskje en viss usikkerhet. Mye sto på spill nå som barnefilmen skulle revitaliseres, og filmatiseringer av populære barnebøker var et velkjent og vellykket grep.

Den fornyede interessen for barnefilmen, var blant annet basert på at de økonomiske vilkårene falt på plass. Ved opprettelsen av Produksjonsfondet for kino- og fjernsynsfilm i 1987, var prioritering av barnefilmproduksjon en vedtatt målsetning (ibid.:64). Samme år ble en Barnefilmkonsulentstilling opprettet i samarbeid mellom Kulturdepartementet og Norsk Kino- og Filmfond. Filmprodusentene fattet også ny interesse for barnefilmen da en ordning med forhøyet billettstøtte (fra 55 % til 100 %) for barne- og ungdomsfilm kom på plass i 1988. Man hadde altså på dette tidspunktet en todelt subsidieordning for spillefilmsproduksjon: på produksjonsleddet gjennom statsgaranterte lån fra Statens Produksjonsutvalg og direkte bevilgning fra Produksjonsfondet for kino- og fjernsynsfilm, og på visningsleddet ved billettstøtten (nå 100 % av brutto billettinntekter for barnefilmen ekskl. mva) (loc.cit.). Den nye ordningen var likevel ikke uproblematisk, da den førte til nye debatter rundt definisjonen av barnefilmbegrepet. Hvordan skulle man avgrense hvilke filmer som fortjente 100 % billettstøtte? Hvor setter man grensen for hva som er barnefilm, når det tross alt kan være stor forskjell på filmer beregnet for 5-åringer og for 9-12 åringer? Det var mye uklarhet rundt regelverket de første årene, og enkelte filmer beregnet for barn over 12 år ble også innlemmet i ordningen (Holst 2006:103).

I 1992 ble støtteordningene revidert. Barnefilmens billettstøtte på 100 % ble beholdt, men ordningen med de statsgaranterte lånene (gjennom Statens Produksjonsutvalg) ble avvirket. De

statsgaranterte lånene hadde på grunn av høye bankrenter på 1980-tallet vært en kostbar ordning. Staten innløste samtlige lån gjennom en engangsbevilgning, og filmproduksjon ble deretter gjenstand for tilskuddsbevilgning gjennom Audiovisuelt produksjonsfond (en videreføring av Produksjonsfondet for kino- og fjernsynsfilm) (Holst 2006:121). Samtidig ble Statens Produksjonsutvalg erstattet av en prøveordning med filmkonsulenter (tilknyttet Norsk Filminstitutt). Filmkonsulenten skulle foreta en total vurdering av søknader om tilskudd og vurdere både kunstneriske og økonomiske sider. Samtidig skulle de også ha en aktiv rolle i oppfølging av prosjekter som mottok støtte (ibid.:117). Til sammen sto man igjen med tre statsinstitusjoner knyttet til filmproduksjon, alle med forskjellig mandat og struktur: AV Produksjonsfond skulle ta seg av filmer for visning både på kino og i fjernsyn, gjennom konsulentordningen skulle man ”finansiere langfilm i største allmennhet”, og Norsk Film A/S var ansvarlig for produsentløse regissører, samtidig som de co-produserte med private produsenter (selv om sistnevnte ikke var del av Kulturdepartementets plan). Norsk Film A/S endte dessuten ofte som den viktige sluttfinansier av filmer igangsatt av de andre institusjonene (ibid.:133). I tillegg til denne relativt uoversiktlige situasjonen, ble det også diskutert hvor billettstøtten skulle utbetales fra (skulle hver institusjon være ansvarlig for sine egne filmer?). Det ble etter hvert tydelig at ordningen med tre institusjoner som ga tilskudd, ikke var noen garanti for et samlet høyt nivå, i hvert fall ikke besøksmessig (ibid.:134). Holst peker i denne sammenheng på at de statlige målsetningene endret seg; fra regelstyring til målstyring, og fra kvalitetsvurdering til publikumstall. Ved utgangen av 1990-tallet annonserte departementet at de ønsket at et uavhengig konsulentfirma skulle granske statens organisering på filmområdet (ibid.:135) – noe som skulle vise seg å føre til nok en omstrukturering av støtteordningene.

På tross av noe uoversiktlige institusjonelle forhold og stadige endringer i filmstøtten, holdt barnefilmproduksjonen utover 1990-tallet seg stabil både i forhold til kvantitet og kvalitet. 1996 var det mest produktive året med hele 4 barnefilmer. I denne perioden fikk også den norske barnefilmen sitt internasjonale gjennombrudd. Flere av filmene ble invitert til Berlin-festivalens ”Kinderfilmfest”, hvor blant annet *Ti kniver i hjertet* (Marius Holst), *Aldri mer 13!* (Sirin Eide) og *Ole Aleksander FiliBom-Bom-Bom* (Anne Marie Nørholm) gjorde suksess. Også *Frida – med hjertet i hånden* (Berit Nesheim), *Kalle og englene* (Ole Bjørn Salvesen) og *Bare skyer beveger stjernene* (Torun Lian) fikk stor internasjonal oppmerksomhet, og sistnevnte vant priser i blant annet Berlin, Lübeck, Montréal, Seattle m.fl.<sup>8</sup> I et barnefilmperspektiv kan det med andre ord

---

<sup>8</sup> *Beste film*, Amanda, Haugesund Filmfestival (1999), *Crystal Bear – Special Mention*, Berlin International Film Festival (1999), 3 priser ved Lübeck Nordic Film Days (1998), *Grand Prix de Montréal* og *Startec Award*,

framstå som noe paradoksalt at støtteordningene nok en gang ble omstrukturert. Barnefilmen lå bedre an på mange områder enn den noen gang hadde gjort. Kvalitet og mangfold var imidlertid ikke nok. Som jeg har vært inne på, hadde de statlige målsetningene endret seg og generelt sett sto det ikke så bra til med norsk film som man ønsket. Eksempelvis lå gjennomsnittsbesøket for norske filmer lå godt under 10 % av det samlede, årlige kinobesøket (ibid.:134).

Denne produktive og suksessfulle perioden for barnefilmen, førte til optimisme og pågangsmot ved inngangen til 2000-tallet. Og som jeg vil vise i kapittel 5, førte denne bølgen av gode og populære barnefilmer, sammen med en ny støtteordning og nye filmpolitiske føringer, til en ytterligere økt produksjon på 2000-tallet.

## 4.2. *Sjanger og barnefilm*

Dvaletiden var over, og den norske barnefilmen skulle som nevnt revitaliseres. For å få barnefilmproduksjonen i gang igjen, var det imidlertid ikke nok med nye støtteordninger og filmpolitiske avgjørelser. Det ble også nødvendig å ta stilling til hvilken type filmer man skulle lage videre. Hvordan skulle den nye barnefilmen se ut?

Svaret på dette ble at enkelte sjangere som tidligere hadde dominert innen barnefilmen forsvant, som barnekrimfilmen og naturfilmen. Andre sjangere som det hadde vært få eksempler på i de foregående årene, fikk derimot en sentral posisjon i barnefilmen, som melodramaet. Et gjennomgående trekk i perioden, er at man konsentrerte seg om sjangere som også ble brukt innenfor voksenfilm (i motsetning til egne barnefilmsjangere). Dette kan tolkes som et tegn på at man ville opphøye barnefilmens status – barnefilm var i likhet med voksenfilm kunst – og i et forsøk på å behandle den på lik linje med voksenfilm, ble den også *likere* voksenfilmen. Det finnes imidlertid visse unntak; eventyrsjangeren sto sterkt i denne perioden, og det finnes også et par eksempler på animasjon og dyrefilm.

Som jeg vil vise, kan sjangertendensene fra 1986 til 2000 grovt deles inn i to kategorier (med enkelte glidende overganger). På den ene siden har man en sterk, gjennomgående dramasjangertendens, hvor særlig melodramaet hadde en sentral plass. De ulike dramasjangerne gir gjerne mulighet for en mer dyptpløyende utforskning av problemer av eksistensiell eller sosial karakter, og denne tendensen kan derfor knyttes til periodens interesseområder på et tematisk nivå (jfr. 4.3.). På den andre siden, så man en parallell tendens mot lettere, mer underholdningsfokuserte sjangere. Den generelle holdningen i filmmiljøet på 1980- og 90-tallet, var at man skulle lokke publikum tilbake til den norske filmen. Dette førte til at man søkte seg bort fra sosialrealismen og idéfilmen fra 1970-tallet og mot amerikanske forbilder. Eskapisme var ikke lenger et skjellsord, verken i voksenfilm eller barnefilm. Stikkord for den nye filmen var derimot handlingsorientering, fantasifull sjangertilknytning, eksotiske reisemål og actionfylte historier (Dahl m.fl. 1996:443). Denne tendensen gjaldt også barnefilmen, og som jeg vil vise kom det i denne perioden blant annet en rekke gode komedier og spennende eventyrfilmer. Her var med andre ord et markeds- og underholdningsaspekt vektlagt. Denne sjangertendensen kan også knyttes til en kulturell diskurs. På 1970-tallet kom det som har blitt oppfattet som et kulturelt klimaskifte, noe som også preget synet på kulturprodukter for barn. Man beveget seg her fra en nyttetenking, til tankegangen om ”*det unyttiges nødvendighet*” og ”*en rettighet for barns eksistensielle liv her - og nå*” (Selmer-Olsen 2003:239). Ideen var at barn fortjente solide, kvalitetsbevisste filmer som i seg selv ga gode, underholdende opplevelser. Det var altså ikke et

framtidrettet utbytte for barnet som nødvendigvis måtte ligge til grunn, men derimot filmopplevelsen i seg selv. En kan anta at denne tankegangen også påvirket enkelte tidligere barnefilmer, men som sjangertendensene her indikerer, ble den desto mer betydelig utover 1980- og 90-tallet.

Jeg vil videre gå nærmere inn på disse to hovedtendensene, og hva som preger de ulike sjangerfilmene i forhold til deres tematiske, strukturelle og ikonografiske fellestrekk.

#### 4.2.1. *Melodrama og andre dramajasjangerer*

16 av de 28 barnefilmene laget fra 1986 til 2000, tilhører primært en eller annen form for dramajasjanger. Disse sjangerne gir alle blant annet rom for å utforske problemer, enten de er av eksistensiell eller sosial karakter, og de behandler sin tematikk på en seriøs måte (som kontrast kan man nevne komedien; den kan også ta opp alvorlige tema, men behandler disse med humor eller satire). Videre er et fellestrekk at de fleste av disse sjangerne primært er opptatt av følelser, framfor spenning og ytre handling. Jeg vil videre redegjøre for de individuelle trekkene ved de ulike sjangerne i denne gruppen, og komme med enkelte filmeksempler.

I enkelte tilfeller vil barnefilmen på grunn av sin målgruppe ha en noe løs tilknytning til sjanger. Dette gjelder særlig når den er rettet inn mot de aller yngste barna, og det kommer også kanskje tydeligst fram i forhold til barnefilmer innenfor ulike dramajasjangerer. Det finnes her en gruppe filmer som strukturelt er kjennetegnet av en episodisk narrasjon, og tematisk av et fokus på barnets hverdagslige utfordringer (i stedet for at personlige, eksistensielle konflikter behandles, ligger fokuset her på nye erfaringer og utfordringer i hverdagen, eller på begrensninger knyttet til det å være liten). Et eksempel på dette er *Ole Aleksander FiliBom-bom-bom* (Anne Marie Nørholm, 1998). Den er basert på en kjent barnebok av Anne Cath. Vestly, har en episodisk oppbygning og dvelende, realistisk filmspråk. Filmen omhandler Ole Aleksander som for første gang drar alene på butikken med handleliste fra mor (et litt skremmende, men ærefult ansvar), leker ute alene for første gang (han går seg vill, men er så heldig å få kjøre hjem i politibil), får sin første nøkkel av mor, og former vennskap med to nabobarn. En film som både tematisk og strukturelt ligner denne filmen, er *Da jeg traff Jesus... med sprettert* (Stein Leikanger, 2000). Her kombineres imidlertid dramaelementene med komedieelementer, og filmen kan derfor regnes for å være en sjangerblanding. Sett i sammenheng med de store, eksistensielle konfliktene og krisene som ellers preger periodens dramajasjangerendens, framstår *Ole Aleksander FiliBom-bom-bom* (og særlig *Da jeg traff Jesus... med sprettert*) som noe malplassert i denne sjangerkategorien.

Grunnen til at de likevel er nevnt her, er at de representerer en annen side ved periodens dramatendens – dramafilmer som *ikke* var knyttet til den tematiske tendensen som dreide seg rundt eksistensielle kriser.

Det var som nevnt melodramaet som var den mest sentrale sjangeren innenfor periodens dramatendens. I følge Mercer og Shinglers bok *Melodrama – genre, style, sensibility* (2004:6) har melodramaet siden 1970 vært kjennetegnet av filmer med mer ord enn handling, inaktive mannlige protagonister, aktive og til og med dominerende kvinnelige karakterer, og alt annet enn tydelige og lett gjenkjennelige skurker. Videre er denne sjangeren gjerne karakterisert av én sentral protagonist som tillegges sterk grad av tilskuerens sympati og som i de fleste tilfeller er offeret for det dramaet som utspiller seg (ibid.:12). Narrasjonen er gjerne dreiet rundt denne protagonistens følelser, og det er de personlige konflikter og mellommenneskelige forhold som vektlegges. Disse trekkene går igjen i de aller fleste melodramane i perioden, og man kan derfor si at sjangeren var relativt stabil og entydig i perioden.<sup>9</sup> Dette betyr imidlertid ikke at det ikke fantes individuelle forskjeller i stil eller måten tematikken ble presentert på. For eksempel behandler *Aldri mer 13!* (Sirin Eide, 1996) sin tematikk med en god porsjon humor, og er stilistisk kjennetegnet av klare, skarpe farger i kostyme og setting. *Begynnelsen på en historie* (Margrethe Robsahm, 1988) vektlegger på sin side, en poetisk framstilling av barnets grubling gjennom en symbolsk bruk av naturbilder og dvelende, drømmeriske bilder.

*Ti kniver i hjertet* (Marius Holst, 1994) er igjen et eksempel på et mørkere melodrama – både stilistisk (det er mye skygge, mørk skog, mørke smug og dyster fargebruk i denne filmen) og i filmens behandling av sitt tema (mye usikkerhet og undertrykte følelser). Filmens protagonist, Otto, er en redd og passiv gutt som likevel lar seg vikle inn i et problematisk vennskap med den mystiske Frank. Frank på sin side, fungerer som en slags ubestemmelig skurkefigur, og i store deler av diskursen er det knyttet usikkerhet til hvorfor han oppsøker Otto, og om hans intensjoner er gode eller onde. Det viser seg at Frank bærer på en hemmelighet; han er Ottos bortadopterte halvbror, og hans karakter er langt mer komplisert enn hva som er typisk for den manikeiske sympatistrukturen (enten ond eller god) man vanligvis knytter til barnefilm. Dramaet i denne filmen foregår i en liten arbeiderfamilie i Oslo, og vanskeligheter som til en viss grad er sosialt betinget (som for eksempel at Franks mor måtte adoptere ham bort da hun ble gravid som ung og ugift) blir her utelukkende belyst som familierelaterte.

---

<sup>9</sup> De to melodramane, *Zeppelin* og *Sølvmunn*, fra 1981, markerer forøvrig begynnelsen på denne utviklingen innenfor barnefilmens melodrama. Melodrama i barnefilmen før 1981 hadde bl.a. en langt mindre grad av tematisk dybde og alvor, noe *Petter fra Ruskøy* (1960) er et godt eksempel på.

*Bare skyer beveger stjernene* (Torun Lian, 1998) er et annet godt eksempel på melodramane i denne perioden. I likhet med filmer som *Kalle og englene* (Ole Bjørn Salvesen, 1993) og *Sofies Verden* (Erik Gustavsson, 1999), er narrasjonen her bygget på at barneprotagonisten etter et igangsettende premiss stiller store, eksistensielle spørsmål om liv, død og sammenhenger. I både *Bare skyer beveger stjernene* og *Kalle og englene* er disse åpningspremissene dødsfallet til et nært familiemedlem (henholdsvis lillebror og far), og i tråd med melodramaets konvensjoner fokuserer filmene på protagonistenes følelser, spørsmål og konflikter, framfor ytre handling eller spenning. *Sofies Verden* hører, på tross av de strukturelle og tematiske likhetene med disse filmene, ikke inn under melodramasjangeren. I stedet for å fokusere på personlige konflikter eller følelser, er denne filmen konsentrert rundt det mer fellesmenneskelige, og en bedre kategorisering ville derfor vært ”filosofisk drama”.

Videre finnes det også et eksempel på sjangeren historisk drama; *Sigurd Drakedreper* (Knut W. Jorfald, Lars Rasmussen, 1989). Innenfor sjangerteori er det i hovedsak den episk-historiske Hollywoodfilmen som er behandlet. Filmatisk kjennetegnes denne sjangeren av sin ekstravaganse i forhold til kostymer, handling og lokasjon, samt dens historiske setting (Sobchack 2003:297). I norsk barnefilms målestokk, er nok *Sigurd Drakedreper* relativt storslagen, men sammenlignet med filmer vanligvis relatert til denne sjangerkategorien, er den langt mer fokusert på personlige konflikter og følelser, enn ytre handling og ekstravaganse. Handlingen er riktignok lagt til vikingtiden, men tematisk er filmen primært opptatt av Sigurds modningsprosess og identitet som mann. Filmens tematiske opptatthet knytter den derfor til den melodramatiske tradisjonen og derfor også til den generelle dramatendensen i perioden.

Selv om man i filmmiljøet på denne tiden søkte seg bort fra sosialrealismen, finnes det likevel en barnefilm som ligger nær det sosialrealistiske dramaet også i denne perioden; *Bak sju hav* (Saeed Anjum, Espen Thorstenson, 1991). Med ti år gamle Aslam som aural fortellerstemme, og i et nøkternt, realistisk filmspråk, fortelles historien om familiens liv i Pakistan før flyttingen og deres nye liv i Norge. Som jeg viste til i kapittel 3.2.4. skal en sosialrealistisk film behandle problemområder av et kollektivt anliggende. Aslams erfaringer og problemer med aksept i Norge, fungerer altså bare som eksempler eller symptomer på et generelt problem i samfunnet. Det er med andre ord ikke bare Aslams personlige problem at de fleste han møter er rasister eller fulle av nedlatende medlidenhet – det er et samfunnsproblem. Filmen forfekter en *dette må vi gjøre noe med* -holdning som er typisk for sjangeren, og den siste scenen presenterer en slags løsning på problemet; Aslam bestemmer seg for å fortelle sin side av historien og slik vise at han er likere

de andre barna enn det de forestiller seg. Gjennom åpenhet og kommunikasjon kan man med andre ord skape forståelse og bekjempe fordommer.

Det finnes imidlertid enkelte trekk ved *Bak sju hav* som ikke er typiske for det sosialrealistiske dramaet slik det tidligere forekom (jfr. *For Tors skyld*). Blant annet får vi som tilskuere relativt god tilgang til Aslams personlige følelser, og det finnes også flere fantasisekvenser i filmen, hvor Aslam dagdrømmer om faren (mens han selv er i Pakistan og faren er i Norge) og bestefaren (etter at han har kommet til Norge, og bestefaren er igjen i Pakistan). Disse sekvensene tilfører lite til filmens sosiale kritikk, og er derimot mer typiske for melodramaet ved at de utdyper protagonistens følelser i situasjonen.

#### 4.2.2. *Lettere underholdningssjangere*

Videre vil jeg ta for meg noen sjangereksempler på periodens lettere underholdningstendens, i form av ”voksensjangerne”; komedier, road movie og action-adventure, og barnefilmsjangeren eventyr. Som allerede antydnet, er også barnefilmsjangerne dyrefilmen og animasjonsfilmen, begge representert med én film hver i perioden, henholdsvis *Villhesten* (Morten Kolstad, 1994) i dyrefilmsjangeren, og *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* (John M. Jacobsen, Nille Tystad, Vibeke Idsøe, 1998) i animasjonssjangeren. Begge disse sjangerne vil jeg komme nærmere innpå i kapittel 5.3., da de i perioden 2001-2008 var langt mer dominerende sjangere. Jeg nøyer meg derfor her med å konkludere at det var ett eksempel på hver av disse sjangerne i perioden 1986-2000, en forsiktig pekepinn på en kommende tendens.

##### 4.2.2.1. *Komedie*

De fire filmene som kan kategoriseres som komedier fra perioden, kan ytterligere deles inn i tre undersjangere; forviklingskomedie, slapstick komedie og romantisk komedie. Komediesjangeren primære funksjon, er en underholdende en; å få tilskuer til å le og ha en god filmopplevelse her og nå. Som jeg vil vise balanserer to av filmene humoren opp mot et tematisk alvor, noe som gjør at de i tillegg åpner for identifikasjon og gjenkjennelse hos barnetilskueren.

På tross av en dramatisk undertone og noe alvor (et viktig emne i filmen er for eksempel mobbing), er *Markus og Diana* (Svein Scharffenberg, 1996) i hovedsak en forviklingskomedie. Å kategorisere en film som komedie, er ikke avhengig av filmens emne eller plot, men dens behandling av emnet. Bruk av humor kan påvirke og forvandle historier som ikke åpenbart faller



inn under sjangerkategorien til komedier (Brunovska Karnick 1995:124). I *Markus og Diana* er humoren en integrert del av den narrative diskursen. Det vil si at den konkret henger sammen med de forviklinger og problemer som oppstår som følge av protagonistens plan for å nå et spesifikt mål (ibid.:127). Planen i dette tilfellet, er å overbevise filmstjernen Diana om at faren til Markus er en sjenert, fjellklatrende millionær. Åpningspremisset for filmens forviklinger, er et brev Markus skriver til Diana hvor han påstår å være denne fantasiversjonen av faren. Da Diana kommer til Norge og vil treffe faren, øver Markus seg på ”å være millionær” og sørger for tilretteleggelse rent praktisk (at faren og Diana skal befinne seg på samme hotell i Horten), men bløffen blir selvsagt avslørt til slutt. Humoren brukes med andre ord for å komplisere en narrativ struktur som ellers muligens ville vært forutsigbar (loc.cit.).

*Viva Villaveien!* (Tor M. Tørstad, 1989) er i likhet med *Markus og Diana* en forviklingskomedie basert på misforståelser i forhold til identitet. Filmen handler om tre naboer som hater hverandre intenst – et hatforhold barn ble godt kjent med gjennom tv-serien filmen er basert på. I filmen drar naboene alle til Gran Canaria for å slippe unna hverandre, bare for å havne på samme hotellet i naboeligheter. I motsetning til i *Markus og Diana* kombinerer *Viva Villaveien!* to former for komiske virkemidler. I tillegg til den nevnte forviklingshumoren finnes det utstrakt bruk av slapstick humor. Slapstick er den sjangermessige betegnelsen for ikke-narrative forstyrrelser (Crafton 1995:109). I stedet for å bidra med informasjon eller bevege historien videre, dirigerer slapstick publikums oppmerksomhet i feil retning og vanskeliggjør det lineære årsak–effekt forholdet (ibid.:119). Et viktig poeng i forhold til *Viva Villaveien!*, er at det utelukkende er de voksne som står for de komiske elementene, både slapstickhumoren og forviklingene. Det er de som skader seg, misforstår og blir hysteriske. Barnekarakterene (samt til en viss grad to av kvinnene) er de eneste fornuftige karakterene.

*Fomlesen i kattepine* (Petter A. Fastvold, 1999), er basert på en velkjent figur fra fjernsyn og teater (Lars Viks ”Fritjof Fomlesen”). Også i denne filmen er de voksne redusert til barnslige, endimensjonale figurer. Det finnes ingen barnekarakterer i filmen. Filmens plot er enkelt og fungerer i hovedsak som en ramme for de ulike sketsjene, med et åpningspremiss for å sette det hele i gang (ond, rik mann ved navn Dobermann vil utrydde alle katter) og en avsluttende løsning (Fomlesen og kjæresten Tess redder kattene og Dobermann dør). Filmens sjangermessige tilknytning, er ytterligere forsterket av den ikonografiske likheten mellom Fomlesens utseende (hatten og de litt korte buksene) og de klassiske slapstickheltene Buster Keaton og Jacques Tati. Den fjerde komedien fra perioden har i likhet med *Markus og Diana* klare alvorlige undertoner, men behandler disse emnene med humor og letthet. *Frida – med hjertet i hånden* (Berit Nesheim,

1991) er det nærmeste barnefilmen i denne perioden kommer en romantisk komedie. I samhold med denne sjangerens konvensjoner, er filmens protagonist Frida på jakt etter en kjæreste. Hun introduseres for en rekke mulige partnere, men med en tydelig fokusering på Martin i klassen som det eneste reelle alternativet. Fantasien om paret som overvinne alle hindringer, er et av de viktigste sjangermessige konvensjoner ved den romantiske komedien (Krutnik 1998:23). Paret i dette tilfellet er yngre enn i den tradisjonelle romantiske komedien, og giftemål er derfor naturlig nok ikke del av deres lykkelige slutt. At de to bestemmer seg for å skulke sammen og at alle andre konkurrerende partnere er ryddet av veien, er tegn på forpliktelse som er alvorlige nok i dette tilfellet. Parallelt med Fridas kjærlighetsforviklinger, har filmen et sideplot vedrørende morens kjærlighetsliv. Også dette plotet følger den romantiske komediens konvensjoner – moren har hatt et forhold til Karl som ble slutt på tross av at de er ”de rette for hverandre”, og før de to ved filmens slutt finner sammen igjen oppstår en rekke komplikasjoner og hindringer. Blant annet introduseres også et par alternative partnere for moren. Frida arrangerer en ”blind date” for moren, og hun prøver også sitt beste for å gjenforene foreldrene (på tross av at faren er forlovet med en annen kvinne og bor i USA). Det er med andre ord protagonisten som står som det sentrale hinderet for filmens andre romanse, og det er først når Frida velger å akseptere morens forhold til Karl at alt ordner seg.

#### 4.2.2.2. Eventyr

Eventyrsjangeren er primært definert som filmatisering av eventyr (Skretting 1981:67). Holder man seg til denne snevrere definisjonen, er det kun én film fra denne perioden som hører til denne sjangerkategorien. *Kvitebjørn Kong Valemon* (Ola Solum, 1991) er basert på et klassisk norsk eventyr. Den følger eventyrsjangerens narrative konvensjoner med sitt tradisjonelle eventyrplot, har typiske karakterer for eventyrsjangeren (prinsesser, en forhekset prins, gode hjelpere og en onde heks) og typisk ikonografi (kongefamilie med kroner og kapper, heks med spiss hatt osv.). Tillater man en åpnere begrepsdefinisjon av eventyrsjangeren, i dette tilfellet filmer som følger eventyrsjangerens narrative konvensjoner og karaktertyper, men utelater kravet om filmatisering av eventyr, kan man også plassere *Jakten på nyrestein* (Vibeke Idsøe, 1996) i denne sjangerkategorien. Her følger vi 8 år gamle Simen på en spennende vandring gjennom bestefarens kropp. Ved hjelp av bamsen og et magisk kjemiset, er han tryllet bitteliten, og på vandringen møter han både gode hjelpere og onde skapninger. Ved hjelp av mot og hjelpemidler han, som en ekte Askeladd, har plukket med seg langs veien (her en sekk med tårer som oppløser den farlige

nyresteiene) ordner Simen opp, og alt blir godt. Filmen har med andre ord strukturelle og tematiske fellestrekk med det klassiske eventyret.

*Svampe* (Martin Asphaug, 1990) hører også hjemme i en eventyrkategori, da store deler av handlingen foregår i en fantasiverden som det aldri blir klargjort om faktisk eksisterer innad i filmens univers eller kun i Svampes hode. Fantasiflukt er et vanlig motiv i barnefilmen, og i *Svampe* er hele filmen bygget rundt et *Alice i Eventyrland*-plot: Svampe går inn i skogen og finner en verden hvor det er andre regler og andre vesener enn i den virkelige verden. I denne verdenen, er man helt avhengig av Svampes hjelp for å bli kvitt onde krefter, et narrativt grep som er typisk for eventyrsjangeren. Uten prinsessa og hennes modige handlinger i *Kvitebjørn Kong Valemon* hadde aldri trolldommen over prinsen blitt brutt (han er forvandlet til en kvitebjørn) eller hekse overvunnet. I *Jakten på nyresteiene* hadde bestefar blitt svært syk av nyresteiene om ikke Simen hadde hjulpet ham – og når Simen først befinner seg inne i bestefars kropp leger han også bestefars største problem; et hjerte som er knust av sorg over bestemoren (noe ingen leger kunne ha fikset). Og hadde det ikke vært for Svampe, hadde man verken fått de stjalne fuglene tilbake fra den (ganske) onde Trym (som er filmens hovedplot) eller fått gjennomført filmens avsluttende bryllup (for Svampe er selvsagt den eneste som kan overtale bruden Laura da hun får kalde føtter). Med bakgrunn i dette kan man si at eventyrsjangeren ikke bare tilbyr barnetilskueren spenning og underholdning. Gjennom barneprotagonistens uovervinnelighet og evne til å ordne opp der alle andre feiler, tilbyr den også positive, sterke helter tilskueren kan identifisere seg med eller se opp til, og slik kan den fungere selvbekreftende for barnetilskueren.

#### 4.2.2.3. Andre sjangere: road movie og action-adventure

*Nattseilere* (Tor M. Tørstad, 1986) har tematiske, strukturelle og ikonografiske fellestrekk med road movie sjangeren, og er således en "road movie barnefilm". De ikonografiske kjennetegn ved road movie sjangeren, er i hovedsak *veien* og *bilen* (evt. andre reisemåter; til fots, med buss, tog, på motorsykkel eller motorisert gressklipper) (Laderman 2002:13). I *Nattseilere* foregår reisen med båt og til fots. Kjerneproblematikken i road movie sjangeren, er kontrasten mellom det konforme og opprøret (loc.cit.). I *Nattseilere* er dette synliggjort ved at filmens helt, Borr, er en sjarmerende kriminell. Langs veien kommer de flere ganger i trøbbel med politiet, men filmens opprørske helter seirer alltid. The road movie har som oftest en klar lineær oppbygning, og har tradisjonelt vært enten svært negative til familielivet eller brukt reetablering av familien som en

løsning på protagonistens problemer og opprørstrang. *Nattseilere* tilhører undergruppen som er positive til familie, og filmens reise er også motivert av Marias søken etter familie og røtter. Ved filmens slutt returnerer hun til moren, og hjemmet er reetablert.

*Håkon Håkonsen* (Nils Gaup, 1990) tilhører action-adventure sjangeren, en sjanger som har vært mer typisk for amerikanske familie- og ungdomsfilmer enn norske barnefilmer. Denne filmen er det tydeligste sjangereksempelet blant barnefilmen på tendensen til å søke seg bort fra sosialrealismen og mot amerikanske forbilder. At filmen også ble lansert under merkelappen *familiefilm*, som er typisk for amerikanske barnefilmer, understreker dette. Den løst definerte action-adventure sjangeren har eksistert i Hollywood siden stumfilmtiden. Typisk for denne sjangeren i dens klassiske periode, var brautende eventyrere, sjøreiser, jungleekspedisjoner og safarireiser (Langford 2005:237). I tråd med action-adventures sjangerkonvensjoner, er *Håkon Håkonsen* lagt til et eksotisk miljø, fjernt fra det hverdagslige og trygge. Filmens protagonist er en ressurssterk og attraktiv helt som mer eller mindre på egenhånd ordner opp. Håkon lurert sjørøverne, vinner jenta, og finner skatten. Denne sjangerens funksjon, er som de andre i denne gruppen primært en underholdende en – tilskuer skal føle spenning, og la seg fascinere av det eksotiske miljøet og utfordringene helten må gjennom. Det er med andre ord filmopplevelsen her og nå som er vektlagt. Som jeg vil vise i min tematiske analyse av filmen, tilbyr den også sterke helteforbilder for både jenter og gutter.

### 4.3. Tematikk

Barnefilmene i perioden 1986-2000 var generelt preget av mye alvor. Tre filmer omhandler sykdom/alvorlige skader (*Herman, Ti kniver i hjertet, Jakten på nyrestein*). Fem filmer omhandler mobbing og/eller fordommer (*Kamilla og Tyven 2, Herman, Bak sju hav, Markus og Diana, Solan, Ludvig og Gurin med reverompa*). En film omhandler seksualitet hos barn (*Begynnelsen på en historie*), og tre filmer kjærlighet/forelskelse (*Høyere enn himmelen, Aldri mer 13!, Frida – med hjertet i hånden*). Tre filmer omhandler dødsfall av foreldre/søsken (*Sigurd Drakedreper, Kalle og englene, Bare skyer beveger stjernene*) og en film dødsfall av besteforeldre (*Herman*). To filmer omhandler skilsmisse (*Frida – med hjertet i hånden, Maja Steinansikt*) og hele åtte filmer omhandler ensomhet hos barn (*Begynnelsen på en historie, Prinsen av Fogo, Svampe, Herman, Bak sju hav, Høyere enn himmelen, Ti kniver i hjertet, Bare skyer beveger stjernene*). Barneprotagonistene hadde det med andre ord ikke lett på 1980- og 1990-tallet. Selv filmer som ikke tilhørte en form for dramajanger, tok opp emner knyttet til de mer problematiske sidene ved oppveksten – som mobbingen og følelsen av utilstrekkelighet som behandles i komedien *Markus og Diana* (1996). Og med så mange triste eller problematiske opplevelser for barneprotagonistene, er det ikke overraskende at et tilbakevendende motiv, er fantasiflukten. I noen filmer begrenser barnet seg til enkelte dagdrømmer (som for eksempel i *Bak sju hav* (1991) og *Prinsen av Fogo* (1988) hvor begge protagonister døyver savn etter foreldre/besteforeldre med å se for seg en gjenforening). I andre filmer tar fantasien overhånd, og barnet beveger seg inn i alternative verdener. Et eksempel på det, er *Svampe* (1990). Som nevnt var inne på i sjangergjennomgangen, blir *Svampe* i den virkelige verden oversett av foreldrene, og han har ingen å leke med. En alternativ verden tilbys derfor, hvor *Svampe* med sitt mot og intellekt, er den eneste som kan hamle opp med skurken og ordne alt. Det er en ønskeverden hvor han er ettertraktet og spesiell, noe som går igjen i alle barnefantasiene. Det er som regel de ensomme barna som drømmer seg bort, og det er naturlig nok alltid til steder hvor alt er godt og de selv har en særegen posisjon.

Periodens opptatthet av det alvorlige og vanskelige ved barndommen og livet, er direkte knyttet til en samtidig film- og mediepolitisk diskurs. Med Høyres liberalisering på 1980-tallet fulgte flere tv-kanaler og et friere videomarked, og dette førte videre til at debatten rundt barn og medier ble vekket til live. Eksempelvis økte antall videospillere i Norge i tidsrommet 1977 til 1988 fra ca. 6000 til 700.000 (Dahl m.fl. 1996:434). Videoutleiemarkedet eksploderte, og at barn nå kunne

få tilgang<sup>10</sup> til filmer som *Motorsagmassakren* (Tobe Hooper, 1974), fyrte opp under påvirkningsfrykten blant foreldre, lærere og politikere (loc.cit.) Denne påvirkningsdebatten dreide seg med andre ord ikke primært om *barnefilmens* innhold, men derimot om at barn nå fikk tilgang til uønskede bilder og all mulig informasjon om politiske, sosiale og seksuelle forhold før de var modne for det (ibid.: 435). På tross av dette, hadde denne debatten en tydelig påvirkning på barnefilmens innhold – i en kanskje noe overraskende retning. Da denne debatten var oppe på 1950- og 60-tallet (og da primært dreide seg om godkjente emner i barnefilm), førte den til at man i barnefilmen unngikk alle emner som kunne tenkes å ha negativ påvirkning på barnet. Denne gang førte imidlertid påvirkningsdebatten til at man valgte å adressere disse problemområdene i barnefilmen. I stedet for å beskytte barnet mot emner som var vanskelige – som død, ensomhet, skilsmisse, mobbing, rasisme, seksualitet – så man nå på det som viktig å behandle disse emnene på en måte som barn forsto. Slik kunne man kanskje lære barn å håndtere slike problemer, eller man kunne forberede dem på at verden også kunne være et mørkt og vanskelig sted.

”Genom att bekanta sig med det svåra, farliga, skrämmande, däremot, kan barnen lära sig att hantera det.”<sup>11</sup> Att få kunskap innebär i sin tur att tillerkännas makt: för barnens del i viss mån makt över det som tidigare varit fördolt i okunskap, men framför allt makt över sitt eget liv, genom att ges möjlighet att själva bygga och sortera sin kunskapsbank” (Janson 2007:108).

En annen reaksjon på denne påvirkningsfrykten, var satsing på medieverksted for barn, noe man håpet skulle stimulere dem til å bli kritiske og bevisste mediebrukere (Dahl m.fl. 1996:437).

Det ble laget filmer med alvorlige emner også mellom 1944 og 1982, men som jeg tidligere har antydnet, var behandlingen av disse emnene ofte preget av distanse. Med dette mener jeg at de alvorlige emnene som ble tatt opp (som det å være syk i *Marianne på sykehus* (1950) eller å være flyktning i *Toya* (1956)) sjelden ble problematisert. Barnets følelser og konflikter knyttet til dette ble ikke behandlet. Disse emnene fungerte mer som åpningspremisses for å kunne behandle andre emner. Jeg viste for eksempel at man i *Marianne på sykehus* primært fokuserte på selve sykehuset, ikke på Mariannes opplevelse av det (som hennes fysiske smerter, frykt for operasjonen el.lign.). Videre pekte jeg på at denne behandlingen av alvorlige emner endret seg noe utover 1970-tallet, og behandlingen av for eksempel skilsmisse i *Sølvmann* (1981) og alkoholisme i *For Tors skyld* (1982) ligger nært opp til hvordan disse emnene også har blitt

---

<sup>10</sup> Selv om det også var aldersgrenser på videoutleie, er det tross alt lettere å snike seg tilgang til video (eller dvd) med 18 års grense, enn det er å snike seg inn på 18 års grense på kino.

<sup>11</sup> Janson siterer her fra boka *Tankar om barnlitteraturen*, Lennart Hellsing, Stockholm: Rabén og Sjögren, 1999:39.

behandlet etter 1986. Det som likevel skiller perioden 1986-2000 fra den foregående, er hvor utstrakt denne ”alvorstendensen” er. Av de 28 filmene er det kun et fåtall som ikke tar opp et alvorlig emne, og denne tendensen strekker seg på tvers av sjangerne. Det bør også nevnes at denne tendensen ikke utelukkende var en norsk barnefilmtendens. I dansk barnefilm for eksempel, var det også den alvorlige barnefilmen som innledet og på mange måter preget 1990-tallet. I sin gjennomgang av perioden skriver Lykke Christensen (2002:54):

*”Det er sosial og psykologisk realisme, som er gjennomgående med fokus på problemer: børns forhold til døden, børns opplevelse av savn og svigt i forbindelse med skilsmisser, børns dilemmaer i forbindelse med mobning, etniske konflikter og sociale forskjelle.”*

Når dette er sagt, bør det nevnes at det finnes unntak til dette alvorfokuset. Flere filmer omhandler mer hverdagslige vilkår og opplevelser, som vennskap, lek, barns overlegenhet i forhold til voksne eller nye erfaringer (som jeg var inne på i sjangerdelen, tar for eksempel *Ole Aleksander FiliBom-bom-bom* opp emner som å bevege seg ut i verden alene for første gang). Jeg var inne på denne typen emner i forhold til perioden 1944-1982, og som jeg vil komme tilbake til, var dette også emner man tok opp etter 2000. Dette kan med andre ord regnes for å være klassiske barnefilmemner som ikke er knyttet til et visst tidsrom eller en spesifikk sjanger.

#### 4.3.1. De tematiske analysene

Jeg vil videre fokusere på det jeg ser på som noe av den mest sentrale tematikken i denne perioden. Som jeg har vært inne på, var en sentral samfunnsmessig tendens på 1990-tallet verdidebatten igangsatt av Bondevik-regjeringen, og dens fokus på søken etter ett sett samlende, felles verdier, og på etikk og moral. De eksistensielle spørsmål i livet, som hva som skjer når man dør og hva meningen med livet er, er nært knyttet til denne opptattheten. I følge Berg (2003:78) har det moderne samfunnet i økende grad i løpet av sin utvikling, revet vekk grunnlaget under gyldigheten av de sannheter og verdier som tidligere fungerte som fellesnevner i samfunnet. Det får som konsekvens at det stilles stadig større krav om evne til refleksjon til mennesker som skal fungere i samfunnet. Og som en videre konsekvens, har evnen til refleksjon over mening og sannhet blitt stadig mer vektlagt i barneoppdragelse og barnekultur (loc.cit.). Dette var ikke nye tanker for denne perioden rent generelt, men denne diskursen har hatt en gradvis større påvirkning på – og plass i – barnekulturen siden 1970-tallet. Og innenfor barnefilmen kom denne opptattheten tydeligst til skue etter midten av 1980-tallet. Jeg vil analysere *Bare skyer beveger stjernene* (Torun Lian, 1998) som et eksempel på periodens opptatthet av store, filosofiske og

eksistensielle spørsmål, og i dette tilfellet filmens behandling av sorg. Andre eksempler på denne tendensen, er *Kalle og englene* (Ole Bjørn Salvesen, 1993) hvor Kalles far dør, og Kalle blant annet diskuterer livet etter døden med en engel som oppsøker ham, *Sofies verden* (Erik Gustavsson, 1999), hvor filosofihistorie blir presentert gjennom Sofies undring og opplevelser, og til en viss grad også *Da jeg traff Jesus... med spretttert* (Stein Leikanger, 2000), hvor Oddemann stiller spørsmål til alt rundt seg – og da også inkludert religion. Sistnevnte skiller seg fra de andre i hvordan tematikken behandles, da den er her formidlet med humor og underfundighet framfor alvor og dramatikk.

Jeg vil videre fokusere på barnets forhold til kjønn og identitet gjennom filmen *Håkon Håkonsen* (1990). Dette er en tematikk som er knyttet til naturlige prosesser i barndommen. En del av barnets naturlige modning og utvikling, er konstruksjonen av egen identitet (blant annet gjennom å bygge opp mentale strukturer av omgivelsene basert på differensieringer (rett – galt, mann – kvinne ect.), og gjennom sosialisering; prosessen hvor man overtar de normer og verdier som kjennetegner den kulturen eller den delen av samfunnet barnet tilhører eller skal bli del av) (Berg 2003:67-75). I forhold til barnefilm kan det høres ut som en åpenbar kobling – at tematikk knyttet til disse modningsprosessene har en sentral plass i barnefilmen. Eller for å si det med andre ord; at man i filmer for barn, er opptatt av noe alle barn gå igjennom. "Coming of age" begrepet er da også et kjent tematisk begrep i forhold til bl.a. amerikansk film. Ser man på filmene fra forrige periode (1944-1982), er det imidlertid ingen filmer som direkte tematiserer modning. Det nærmeste man kommer her, er *Elias Rekefisker* (1958), hvor Elias må dra i land trålen da faren blir skadet og slik får et voksent ansvar. Filmen vektlegger imidlertid ingen personlig endring eller modning i protagonisten etter denne hendelsen. Petter i *Petter fra Ruskøy* (1960) sliter med å finne seg til rette i storbyen. At dette ordner seg etter hvert, har imidlertid ingenting med hans person å gjøre. Den eneste grunnen til at de andre tilslutt inkluderer ham, er fordi han ikke sladrer (på at de har stengt ham inne i et skur) og at han låner bort skiene sine. Petter gjennomgår ingen forandring eller modning selv; han var heller ingen sladrehanke ved filmens begynnelse. Det eneste eksempelet jeg kan finne som til en viss grad tematiserer modning, er *Sølvmann* (Per Blom, 1981). Her prøver protagonisten Fredrik "Sølvmann" i utgangspunktet å sabotere farens nye kjærlighetsforhold, men han lærer etter hvert å forsones seg med situasjonen (og slik viser han også at han har modnes). Med utgangspunkt i forrige periodes fravær av denne tematikken, framstår det som påfallende at hele 5 filmer fra 1986 til 2000 tematiserer modningsprosesser eller identitetskonstruksjon gjennom sin protagonist. I filmen *Bak sju hav* (Saeed Anjum, Espen Thorstenson, 1991) tematiseres blant annet den flerkulturelle identitet, og protagonistens modning



er knyttet til en refleksjon rundt "det norske" i forhold til "det pakistanske". *Sigurd Drakedreper* (Knut W. Jorfald, Lars Rasmussen, 1989) tematiserer hva det betyr å være mann, og da særlig i forhold til konflikten mellom datidens mansrolle og Sigurds egne ønsker og verdier. Hvilken type mann skal Sigurd bli? Dette er forøvrig også en tematikk Lykke Christensen (2002:61) trekker fram som typisk for dansk barnefilm på 1980-tallet: "*Filmene satte eksplisitt fokus på kønsaspektet med hovedvægten lagt på drengenes problematiske forhold til den fædrene arv.*" I *Aldri mer 13!* (Sirin Eide, 1996) tas det opp en nærliggende tematikk; hva det betyr å være kvinne, og filmen fokuserer på navigeringen mellom det utstuderte kvinneidealet som presenteres i media (et passivt, seksualisert objekt) eller den tøffe guttejenta protagonisten Rikke har vært fram til da. I *Sofies verden* (Erik Gustavsson, 1999) behandles identitet på et mer fellesmenneskelig plan; Hvem er jeg? Hvor kommer verden fra? Og hva betyr det å være et menneske?

#### 4.3.1.1. *Rustninger og store spørsmål – en tematisk analyse av Bare skyer beveger stjernene*

*Bare skyer beveger stjernene* (Torun Lian, 1998) er basert på regissørens egen bok ved samme navn. Den handler om 11 år gamle Maria som nylig har mistet lillebroren Per Kristian "Pilten" i kreft. I sorgprosessen som følger trekker Marias mor seg tilbake, først psykisk ved å bli svært distansert, og etter hvert også fysisk ved at hun rømmer til tante Melinda og onkel Mons på Mysen. Marias far prøver så godt han kan å ordne alt, men han kan ikke alene erstatte de to Maria har mistet. Maria blir sendt på sommerferie til besteforeldrene i Bergen. Der treffer hun den jevngamle Jakob, og gjennom lange samtaler med ham får Maria bearbeidet noen av spørsmålene hun sliter med. En stund etter at Maria har kommet hjem igjen og det har blitt høst, kommer Jakob på besøk til henne. Etter en avgjørende samtale mellom de to, bestemmer Maria seg for å ta initiativet til forsoning og lindring i forholdet til moren. Hun reiser til Mysen, konfronterer moren, som bryter sammen og til slutt klarer å se datteren og hennes behov igjen.

Filmen er et dialogdrevet melodrama som stilistisk domineres av duse farger; lysegrønt, lavendel, gult og lysegrått i både setting og kostyme, samt estetisk vakre billedutsnitt og kameravinkler.

*Bare skyer beveger stjernene* tematiserer den vanskelige sorgprosessen etter at et barn er borte. Dette temaet formidles gjennom to undertema, som begge i den videre analysen vil vies hver sin del. Den første delen fokuserer på forholdet mellom Maria og moren, og hvordan filmen gjennom disse karakterene tematiserer hvordan en altopplukende sorg kan føre til at de levende glemmes.

Deretter vil jeg se på hvordan filmen, primært gjennom dialogen mellom Maria og Jakob, formidler en eksistensiell tematikk: Hva er meningen med livet? Hva skjer når vi dør? Denne tematikken er knyttet til Marias egen sorgprosess – hun prøver å finne mening i brorens bortgang. Alvoret og den eksistensielle problematikken i *Bare skyer beveger stjernene*, er som jeg har vist del av en større tematisk tendens i denne perioden. Grunnen til at jeg har valgt å se nærmere på nettopp denne filmen, er at den etter min mening skiller seg ut som et av de beste og vakreste melodramane fra perioden. Gjennom de to undertemaene behandler filmen sin tematikk på en grundig og tankevekkende måte, noe som både gjør den til en god filmopplevelse og til et godt analyseobjekt. Jeg vil videre ta for meg hva filmen, gjennom behandlingen av de to undertemaene og sin karakterframstilling, formidler om sorgprosessen.

Filmens første billedramme viser et fjernsynsapparat med blomsterbuketter både foran og ved siden av. På skjermen spilles en hjemmevideo med en ung gutt. Det klippes deretter til Maria i et halvnært billedutsnitt. Hun blir tidlig gjenkjent som hovedpersonen, og som tilskuer er det først og fremst det vakre, men triste ansiktet hennes man bemerker seg. Den sørgelige stemningen blir ytterligere forsterket av settingen – rommet bak henne er fylt med blomster, og de smilende, lykkelige menneskene på hjemmevideoen står i klar kontrast til Marias ansiktsuttrykk (og også til faren som i slutten av scenen kommer ned trappene i bakgrunnen). I scenen etter, ser vi tante Melinda børste Marias hår, samtidig som hun informerer henne om at foreldrene allerede har dratt til kirken. Her antydes den ene sentrale undertematikken i filmen: hvordan sorgen over Pilten har ført til at Maria glemmes/nedprioriteres av foreldrene. Denne tematikken understrekes ytterligere i de fire følgende scenene: Maria blir rasende over at de har dratt fra henne og løper ut av huset mens hun roper til tanten og onkelen. Hun tolker kjørearrangementet til kirken som et tegn på at hun ikke regnes som en like sentral del av familien. I bilen på vei til kirken (med kamera i Marias bakseteperspektiv fram mot tanten og onkelen) hører vi Maria si: «Det hadde vært like greit om vi hadde dødd samtidig. Pilten og jeg. Mamma og pappa.», før det klippes til et halvnært bilde av henne (tydelig opprørt og lei seg). Hun betrakter allerede her familien som oppløst – det spiller ingen rolle om de alle dør, familien hun til nå har hatt er uansett borte. Den tredje scenen er utenfor kirken hvor faren og besteforeldrene står. Maria klemmer faren, men spør samtidig etter moren. Her antydes morens distanse til familien. Hun har allerede trukket seg tilbake og står ikke sammen med de andre i sorgen. Dette understrekes ytterligere i den fjerde scene som er fra selve begravelsseremonien. Her er kameraperspektivet satt i en skrå vinkel, noe som gjør at moren kommer helt i forgrunn, mens Maria framstår som skjøvet bak henne. Moren gråter og stirrer

nærmest bedøvet foran seg, mens Maria prøver å få oppmerksomheten hennes fra sidelinjen uten å lykkes.

Gjennom disse første scenene etableres viktige sider ved denne tematikken. Sett i lys av Murray Smiths sympatistrukturanalyse, ser vi at filmen allerede i løpet av disse første scenene knytter tilskueren til Maria. Dette gjøres på et gjenkjennelsesnivå ved at vi tidlig får presentert hennes uttrykksfulle ansikt i et halvnært bilde. De tekstlige elementene forteller tilskueren at hun er en ung jente i sorg. De etterfølgende scenene forsterker inntrykket av henne som fortvilet og sint på situasjonen. Filmens romlige tilknytning er utelukkende lagt til Maria, både i disse scenene og i resten av filmen. Kamera følger alltid Maria, og tilskueren vet aldri mer enn det Maria vet. Dette gjelder også den subjektive tilgangen. Det brukes voice-over i én sammenheng i filmen: for å la Maria fortelle om drømmen hun hadde natta før begravelsen. Denne voice-overen er fordelt til to sekvenser, noe jeg vil komme tilbake til. Den subjektive tilgangen til protagonisten, er utover dette basert på mange nærbilder av Maria. Her framstår hennes følelser som relativt gjennomskinnelige, gjennom ansiktsuttrykk og kroppsspråk. Store deler av narrasjonen er dessuten bygget på dialog mellom Maria og andre karakterer. Dette gir tilskueren god innblikk i hennes tanker og følelser. Smiths tredje nivå gjelder tilskuerens moralske og ideologiske vurdering av karakteren – vår troskap. At filmen i så stor grad er knyttet til Maria, både når det gjelder filmens perspektiv og narrasjon, styrker tilskuerens troskap til Maria. Selv i scener hvor hun oppfører seg tilsynelatende irrasjonelt (hun er for eksempel ved flere anledninger sint og tverr mot besteforeldrene, Jakob og faren – som alle er sympatiske karakterer), er tilskueren utstyrt med så god tilgang til de følelser og den frustrasjon som er årsak til disse utbruddene, at vi vurderer dem som rasjonelle og fortsatt tillegger henne vår fulle sympati og medfølelse.

Tematiseringen av hvordan sorg kan få en til å glemme de som lever, er som jeg har vært inne på behandlet gjennom forholdet mellom Maria og moren. Filmene har ikke den typiske manikeiske moralstruktur som er vanlig i barnefilm, og moren framstilles derfor aldri som usympatisk selv om sympatien hovedsaklig legges hos Maria. Det er morens fravær i diskursen som er hennes primære karakterfunksjon. Etter begravelsesscenen er hun kun til stede i to korte scener før Maria drar til Bergen. Begge disse scenene (en i kjøkkenet hvor hun lager te i morgenkåpe og en hvor hun ligger i senga) er preget av stillhet. Maria får i den første scenen et mumlende, ufullstendig svar på det hun spør om, før moren går ut av rommet. I den andre scenen svarer ikke moren, bare snur seg over på siden og bort fra Maria. Det finnes ingen kommunikasjon mellom Maria og moren etter dette. Da Maria returnerer fra Bergen, er moren på Mysen, og tilskueren får aldri se henne der eller høre stemmen hennes når hun snakker med Marias far i telefonen. Morens fysiske

fravær i diskursen påvirker imidlertid ikke hennes sentrale rolle i forhold til filmens tematikk. Maria snakker om moren med både faren og Jakob, og tilskuer får også inntrykk av at Maria tenker omtrent like mye på moren som hun gjør på lillebroren (til en viss grad har hun jo mistet dem begge). Morens sentrale rolle i forhold til tematikken, understrekes ytterligere gjennom de to nevnte voice-over sekvensene. Den første av disse kommer like etter avreisen fra Østlandet, på veien mot Bergen med tog. Marias voice-over ligger her over hjemmevideobilder av Maria, Pilten og moren som leker i hagen; bilder preget av ustødig, amatørmessig kamerabruk, naturlig, tidvis blendende sollys, og nærbilder av de tre som ler og er fysisk nære.

Maria v.o.: «Det var noe med et høyt tårn. Jeg satt oppe i et tårn og så utover en slette som sluttet i en skog. Langt borte. En sånn mørk skog som det ikke vokser annet enn tynne små skogsstjerner i, kanskje»

Voice-overen danner her en lydbro sammen med et sømløst, glidende klipp, mellom bildene av hjemmevideoen (trær i hagen) og trærne langs togsjennene. Vi flyttes slik tilbake til Marias virkelighet mens voice-overen fortsetter:

«I utkanten av skogen sto det en ridder i rustning. Det var den natten, tenkte jeg, hvor hun sluttet å like meg.»

Voice-overen avsluttes her idet Maria stiger ut av en bil sammen med besteforeldrene og ser Jakob for første gang. Denne voice-overen returnerer imidlertid en stund senere i diskursen, og den tar opp den samme historien. Denne sekvensen kommer etter at Maria har returnert hjem og får vite at moren er på Mysen. Over lignende hjemmevideobilder av ”lykkelige tider”, hører vi Maria:

«Det var den natten hun sluttet å like meg. Så klart. Den natten med tårnene. Og sletten og skogen. Hun hadde rustning. Jeg kunne ikke se ansiktet hennes, men jeg forsto at det var henne. Sånn som du bare forstår ting når du drømmer. Hun kunne ikke bevege seg, for hun hadde ingen hest.»

Igjen danner denne voice-overen en lydbro fra hjemmevideobildene til Marias virkelighet. De siste ordene blir sagt over bilder som viser Maria alene på forskjellige steder (ved en fontene hvor hun dypet støvlene og ved bordet hjemme). Voice-overen fungerer som et innblikk i tilbakevendende tanker Maria har. Gjennom vennskapet med Jakob finner Maria imidlertid noen å dele disse tankene med. Den tredje gangen denne historien dukker opp, er det derfor ikke lenger gjennom voice-over, men i en dialog med ham. Denne scenen er en tematisk nøkkelscene, både fordi den gir oss direkte tilgang til Marias følelser i forhold til konflikten med moren, og fordi løsningen på denne konflikten, er et direkte resultat av dialogen i denne scenen. De to barna har sneket seg ut på nattestid og går til et gartneranlegg med drivhus. Over vakre bilder av drivhusene og de to barna som går i det gule, varme lyset fra dem (med svart natt rundt seg), hører vi på lydsporet Maria fortelle Jakob:

«Det var sånn at jeg satt oppe i et tårn og så på henne. Hun sto i utkanten av en skog. Det var mamma. Moren min. I en sånn gammeldags rustning, vet du. Hun kunne ikke bevege seg, for hun hadde ingen hest. Hun hadde jagd den fra seg. Bare jagd den. Det var hele drømmen.»

Det klippes så til et nærbilde av Maria, og mens hun fortsetter å snakke, kommer Jakob inn i billedrammen i bakgrunnen og stiller seg der.

Maria: «Hun kunne ikke gå til meg. Fordi hun hadde jagd fra seg hesten sin. Med vilje.»

Maria snur seg og går bort til Jakob, og resten av denne dialogen foregår med en vekselvis klipping mellom nærbilder av de to. Jakob foreslår at Maria kan gå til moren, og selv om Maria mener det er urettferdig at hun må gjøre alt alene (Jakob: «Hvem ellers?») Maria: «Gud for eksempel. Han gjør ikke en dritt!») blir det tydelig i løpet av denne scenen, at den eneste løsningen er at Maria drar til Mysen og ordner opp. Denne scenen er som nevnt en tematisk nøkkelscene og hvor viktig den er, underbygges av at de foregående voice-over sekvensene primært fungerer som grunnlag for dialogen i denne scenen. Drømmen har illustrert hvor avvist og uelsket Maria føler seg. Moren har vært hindret av noe tungt og ugjennomtrengelig siden Pilten døde (som rustningen er et symbol på), og hun er ikke i stand til å fikse dette selv.

Moren er som vist relativt fraværende i store deler av diskursen, men hun er derimot en sentral karakter i den avsluttende sekvensen; klimakset og løsningen. Maria har dratt alene til Mysen for å hente moren. Kameraet følger her Maria gjennom hagen mot moren. Vi ser moren fra Marias perspektiv; først bakhodet hennes i en stol, og da Maria stiller seg foran henne, ser vi henne ovenfra og ned. Moren framstår her som fullstendig fraværende og uanfektet av datteren som står foran henne. Maria gråter, trygler og rister i moren, men får ingen respons. Til slutt gir hun opp og løper inn i låven hvor hun gjemmer seg bak en høyball og gråter. Mens hun sitter der, ser vi moren komme inn (fra Marias gjemmedeperspektiv). Moren sparker i et melkespann og roper høyt:

«Noen må hjelpe meg, for dette kan jeg ikke! Dette klarer jeg ikke alene.»

Maria kommer da fram fra gjemmededet, de to gråter og snakker endelig sammen. Senere forteller Maria til tanten at moren har sagt at hun elsker henne. Hun har med andre ord fått den bekreftelsen hun så inderlig trengte – hun er fortsatt elsket. Det er likevel ingen ”lykkelig slutt”, på tross av at en viss forløsning finnes. Sorgen er fortsatt like reell og vond, men filmen antyder at den vil være enklere å takle nå som de er sammen. Den siste scenen viser Maria som studerer foreldrene fra tantens vindu. Faren kommer i bil, og foreldrene omfavner hverandre. Problemene knyttet til familien, er med andre ord nærmere en løsning.

Filmens tematisering av sorgprosesser, er imidlertid ikke bare knyttet til innvirkningen morens sorg har på Maria. Maria sørger selv over lillebroren sin, og denne sorgprosessen er

utgangspunktet for filmens andre, mer eksistensielle undertema; Hva er meningen med livet? Hva skjer når vi dør? Denne tematikken presenteres første gang i begravelsesscenen. Under prestens tale, ber Maria lillebroren om et tegn: «Kjære lille Pilten. Hvis du er her ennå, eller hvis du fins, så gi meg et tegn.» Like etter faller en hvit rose ned fra kista, og i den følgende scenen ser vi Maria alene med rosen i hånda i halvtotalt bildeutsnitt (i forgrunnen av bildet), og bakgrunnen av bildet ser vi kista som bringes ut av kirken. Maria ser på rosen som direkte knyttet til Pilten – et tegn – og hun er derfor mer opptatt av den, enn av kista (med den døde Pilten i) som alle andre samles rundt. Maria ser med andre ord ikke på det fysiske legemet som det mest sentrale etter døden, men leter etter noe annet.

Spørsmål knyttet til meningen med livet, døden og Gud, er sentrale anliggender i filmen, noe som understrekes ved at store deler av narrasjonen er dialogdrevet og sentrert rundt disse spørsmålene. Særlig blir dialogen mellom Maria og Jakob viet stor plass. Denne dialogen er også en av filmens aller sterkeste sider, da den framstår som tankevekkende og klok, samtidig som den flyter naturlig og virker realistisk i forhold til sine barnekarakterer. Etter at et vennskap har oppstått mellom Maria og Jakob, kommer det flere, lange sekvenser som viser de to bevege seg rundt i Bergen. Dialogen danner her en sammenheng mellom de mange ulike scenene som viser dem klatre i trær, vaske av blod i fontener (de skallet i hverandre ved et uhell), plukke av murpuss, hoppe, løpe, sitte på benker, klatre på murer osv. I denne dialogen er det flere implisitte hentydninger til Marias sørgelige situasjon (og følelsen av at Pilten var mer elsket enn henne). Eksempelvis spør hun:

«Er det mulig at jenter i bunn og grunn ikke er like bra som gutter, ikke like verdifulle? I Kina dreper de jentebarn.»

Det finnes også flere dialoger hvor de direkte går inn på problemene, som den tidligere nevnte drivhusscenen hvor drømmen hennes diskuteres. Et annet eksempel er en scene hvor de spiller kort og Jakob deler sin mors livsvisdom (”det er en mening med alt, og hadde det ikke vært noe vanskelig i verden, hadde vi ikke behøvd å lete etter mening. Da hadde vi ikke behøvd å tenke i det hele tatt. Da kunne vi likeså godt vært sauer”). I disse dialogsekvensene snakker de ellers om emner som Gud, stjernetegn, evighet, meningen med livet og melankoli (et ord Maria hørte onkelen omtale moren med, og som hun siden bruker om seg selv). Samlet bidrar disse dialogene til at sentrale, eksistensielle spørsmål stilles på en naturlig måte og gjennom et barns perspektiv. Det som blant annet gjør denne dialogen så god, er at den pendler helt uanstrengt mellom det seriøse og det useriøse. Eksempelvis fører en alvorlig samtale om hva Maria tenker på – hvor hun forteller at hun tenkte mindre før, for det var mindre å tenke på da – til følgende replikkveksling:

Jakob (med påtatt østlandsdialekt): «Jeg tenker, altså er jeg.»

Maria: «Hvem sa det?»

Jakob (trekker på skuldrene): «Jeg vet ikke, jeg. Men du kan regne med at han hadde:... Skjegg... Regulering... Og briller.»

Maria (fniser): «Og rødt hår og fregner.»

Jakob (ler): «Ja. Det er en veldig god kombinasjon!»

Som denne replikkvekslingen viser, er ikke alle scenene mellom de to er like seriøst ladde. En viktig funksjon med karakteren Jakob, er ikke bare at han bidrar til filmens løsning, men også at han bidrar til å lette den sørgelige stemningen noe – både for Maria og tilskueren.

Det tilbys ingen svar på de mange spørsmålene som stilles i filmen, noe som skiller den fra det man kanskje kan oppfatte som det typiske for barnefilm, nemlig de enkle, lettvinde løsningene på filmens konflikter og problemer (som jeg f.eks. viste til i *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene*). I *Bare skyer beveger stjernene* behandles tematikken derimot på linje med hva en kan forvente i en god film for voksne. Den ser på tematikken fra flere vinkler og behandler sentrale, eksistensielle spørsmål på en intelligent, undrende måte, uten at man nødvendigvis kommer fram til noen konkrete svar. Som jeg har vist, antydes en løsning for problemene knyttet til familien – de personlige konfliktene – ved filmens slutt. De store spørsmålene Maria gjennom filmen har stilt, tilbys det derimot ingen svar på. På denne måten formidler filmen at enkelte vanskelige ting i livet – som problematiske relasjoner til andre mennesker – kan i blant ordne seg ved at man er villig til å ta det første steget mot forsoning (som Maria gjør). Andre vanskelige ting – som at en niåring dør – finnes det derimot ingen god forklaring på, og det er opp til den enkelte å finne trøst der en kan.

#### 4.3.1.2. *Menn og andre helter – en tematisk analyse av Håkon Håkonsen*

*Håkon Håkonsen* (Nils Gaup, 1990) er løst basert på en barnebok med samme navn fra 1873 av Oluf Vilhelm Falck-Ytter. Filmen er satt til 1859 og handler om unggutten Håkon som må reise til sjøs for å redde familiegården, da faren på grunn av en skade ikke lenger er i stand til å reise ut. Farens gode venn, Jens, lover å passe på Håkon. I London tar de ombord en britisk marineoffiser, John Merrick, som skal være med for å beskytte dem mot sjørøvere. Det viser seg imidlertid at Merrick er en sjørøver i forkledning, og etter at han har forgiftet kapteinen, overtar han og mennene hans skipet. På overfarten mellom Sydney og Calcutta oppdager Håkon en blindpassasjer; den jevngamle, foreldreløse Mary. I stedet for å melde fra om blindpassasjeren,

holder han henne skjult og stjeler mat til henne. Merrick finner Mary, og som straff skal hun kjølhales<sup>12</sup> og Håkon piskes 40 slag (for å ha skjult henne og stjålet mat), men skipet havner i en voldsom storm og forliser. Håkon havner alene på en øde øy hvor han finner Merricks sjørøverskatt og våpen. Da sjørøverne kommer tilbake for å hente skatten, er Håkon forberedt. Han har satt opp feller over hele øya, bygget en båt og dessuten funnet Mary og Jens på naboøya. Under Håkons ledelse, redder de Merricks fanger (de andre norske sjømennene), får med seg skatten og overtar Merricks nye skip. Håkon kan returnere hjem som en rik mann, og Mary blir med til Norge.

Med utgangspunkt i den amerikanske action-adventure sjangeren (se kapittel 4.2.2.3), hvor vanlige elementer er heltmodige eventyrere og eksotiske miljø, tar *Håkon Håkonsen* opp en relativt tradisjonell filmtematikk (også innenfor barnefilm); en protagonists modningsprosess, også kalt ”coming of age”-tematikk. I filmen er dette temaet knyttet til Håkons utvikling fra pysete guttunge til en handlekraftig leder og mann. Som jeg har vært inne på, finnes det også andre eksempler i denne perioden på filmer som tematiserer barnets utvikling; fra usikker gutt til handlekraftig mann i *Sigurd Drakedreper*, eller fra barnslig, androgyn guttejente til ansvarsfull, selvsikker tenåringsjente i *Aldri mer 13!*. Det som gjør *Håkon Håkonsen* særlig interessant, er at den på én side forfekter et svært tradisjonelt syn på hva det innebærer å være mann (gjennom Håkons utvikling), samtidig som den tilbyr en handlende og heltmodig kvinnelig bikarakter som identifikasjonsfigur (Mary). I min analyse og fortolkning av filmen, vil jeg derfor sette hovedfokus på det filmen formidler som nødvendige steg i Håkons utvikling mot å bli ”en ekte mann”, hans utviklingskurve. Deretter vil jeg trekke inn Murray Smiths (1999) sympatistruktur som en måte å avdekke filmens grunnmønster på, og slik også hva den formidler om sin tematikk. I den sammenheng vil jeg vektlegge hvordan framstillingen av Mary påvirker filmens hovedtema. Håkons utviklingskurve er konsentrert til 3 kjernescener som alle akselererer Håkons modning. Disse er alle knyttet til bestemte valg han må ta. Den første av disse, inneholder også filmens åpningspremiss. Håkon introduseres idet han blir dyttet overende i snøen av tre andre gutter. Perspektivet ligger her hos mobberne, Håkon blir av kamera sett ovenfra og ned, noe som forsterker inntrykket av ham som svak. I løpet av denne sekvensen blir Håkon stilt overfor sitt første viktige valg. Da faren først gir ham mønstringsbrevet, vil ikke Håkon reise. I de følgende scenene, oppnår han likevel gradvis en forståelse av konsekvensene hvis han ikke reiser, og da lensmannen gir familien en uke å flytte på, trer Håkon fram med mønstringsbrevet i hånda. Dette

---

<sup>12</sup> Kjølhaling: å bli festet i et tau og dratt under skroget på tvers av kjølen av båten, til man kommer opp til overflaten på den andre siden. Hva denne torturmetoden innebærer, er forøvrig ikke spesifisert i filmen.



er den første kjernescenen for tematikken; Håkon overtar farens rolle som forsørger av familien. Viktigheten i at Håkon nå blir voksen, understrekes ytterligere i en komplementær scene fra skipets første overfart. Håkon blir kalt inn til kapteinen som sier:

«Det finnes ikke rom for barn ombord. Her må du jobbe hardt. Er du ikke sjømann, setter jeg deg av i London.»

Det er med andre ord nødvendig at Håkon påtar seg rollen som mann – hvis ikke klarer han ikke å redde familiegården.

Den andre kjernescenen kommer etter at Merrick har samlet hele besetningen på dekk og brakt Mary fram. For å få en av dem til å innrømme å ha skjult henne, truer han med å kjølhale henne. Jens protesterer («She is only a child!») og blir dømt til 40 piskeslag for sin frekkhet. Dette er et avgjørende vendepunkt i Håkons utvikling. I løpet av reisen har han gradvis bygget opp større selvtillit og etter hvert blitt inkludert som en av sjømennene (blant annet understreket i en scene i London hvor de gir ham en kasjettlue i gave). Det som gjør denne straffeutdelingsscenen så avgjørende, er alvoret i valget Håkon må ta. Han kan tie og la Jens og Mary bli straffet, eller han kan påta seg skylden for det han har gjort (han visste at det var ulovlig å skjule en blindpassasjer), og ta imot de 40 piskeslagene (med en stor skinnpisk kalt "katta"). For å understreke dramatikken i dette valget, er scenen stilistisk preget av svarte, grå og mørkeblå farger både i setting (en truende storm er på vei) og kostymer, samt flere nærbilder av Merricks skremmende ansikt (sint, men samtidig med et skjult, fornøyd glis). Jens visste at Håkon var ansvarlig, men trådte fram for å beskytte både ham og Mary. Ved å tre fram og ta ansvar selv, viser Håkon at han ikke lenger ser på seg selv som et barn som må beskyttes. Han er ikke lenger en pysete guttunge, men en mann som bærer konsekvensene av det han har gjort. I denne scenen og den påfølgende sekvensen hvor båten forliser, antydes dessuten filmens holdning til *mannsrollen* som nært tilknyttet *helterollen*. Helterollen er ofte definert av at denne karakteren har ferdigheter andre ikke har, og at han gjerne leder de andre, underordnede karakterene (Wojcik-Andrews 2000:177). Tradisjonelt har helterollen vært reservert menn – modige, barske menn som redder kvinner i nød, som på egenhånd hamler opp med onde skurker og er ansvarlige for at alt løser seg til slutt. Håkons posisjon som en helt antydes først idet han trer fram for å redde Mary og Jens, og forsterkes da han, mens båten holder på å gå under, risikerer sitt eget liv for å befri Mary fra lenkene i fangehullet. Han er her en modig mann som redder en kvinne i nød, og som evner å sette egne umiddelbare behov til side.

Koblingen av *mannsrollen* med *helterollen*, blir ytterligere forsterket i filmens tredje tematiske kjernescene; da Merrick og hans menn ankommer øya for å hente skatten. Det som skiller denne

scenen fra de to andre, er at Håkon her ikke må ta det vanskelige valget alene. Mary, Jens og Håkon bestemmer *sammen* at de vil lure Merrick. Jeg vil komme tilbake til Marys rolle i dette. I forhold til Håkons utvikling, er det den følgende actionsekvensen som tydeligst viser hvordan dette valget har akselerert hans modning. Når det felles valget om å lure Merrick er tatt, trer Håkon fram som lederen. Det er han som kjenner øya best, det er han som har laget feller og hjelpemidler overalt, og det er også hans plan de følger. Håkon og Jens frigjør Merricks to fanger, Håkon leder dem på flukt gjennom skogen, og han kommanderer dem til å gjøre som han sier. En scene som understreker Håkons nye posisjon som leder for gruppen, er da de skal klatre på en trestokk over et dypt juv. De to sjømennene reduseres her til to barnslige pyser (det kryssklippes mellom deres redde ansiktsuttrykk og det dype juvet, noe som også fungerer som et komisk innslag i actionsekvensen), før kamera i et nærbilde viser Håkon som brøler at de må få opp farten, noe de også gjør. Håkon er ikke lenger en guttunge som streber etter å bli godtatt som én av sjømennene. Han har nå passert dem på rankstigen – han er lederen, den øverste blant mennene.

I tillegg til at *Håkon Håkonsen* formidler sin tematikk gjennom en utviklingskurve basert på tydelige vendepunkt og valg, formidles også tematikken gjennom dens sympatistruktur. Filmen har en allvitende narrasjon hvor hver karakter har en klar funksjon i forhold til filmens konflikter og tematikk. De to ytterpunktene i sympatistrukturen, er Merrick og Håkon. Karakteren Merrick har en klar kontrasterende funksjon i narrasjonen – som *ond* og *skurk* forsterker han framstillingen av Håkon som *god* og *helt*. I forhold til filmens hovedtematikk, er det som jeg vil vise imidlertid karakteren Mary som tilfører det mest interessante kontrasten, og jeg vil i gjennomgangen av filmens sympatistruktur derfor vektlegge henne og Håkon.

På et gjenkjennelsesnivå tillegges Håkon i introduksjonen følgende verdier: han er norsk (befinner seg i vakkert norsk landskap med fjell, snø og små gårder), han er uskyldig og naturlig (han har røde kinn, blondt hår og blå øyne, og han har på seg en rød topplue med dusk), og han er svak (blir dyttet over ende). Håkons utvikling i filmen kommer også til skue på et gjenkjennelsesnivå. Etter skipets første overfart (fra Norge til London) erstattes den barnlige og norske lua med en kasjettlue lik den de andre, voksne sjømennene har. Videre endres utseendet hans seg etter hvert som han finner seg til rette på øya – han binder et bånd rundt hodet og går med en sabel i beltet, som indikerer en røffere og nærmest usivilisert karaktertype. Ved filmens avsluttende scene, returen til gården hjemme, er Håkon kledd i skreddersydde, elegante klær. Det gutteaktige, uskyldige ved utseendet er borte, han er nå kledd som en velstående mann.

Marys presenteres gjennom Håkons perspektiv, og hans førsteinntrykk av henne blir derfor også tilskuerens. Han kommer ned i skipets lasterom, hører en lyd og oppdager et menneske. Mary er kledd som en gutt (en kasjettlue dekker det lange håret), men viser seg, til Håkons store overraskelse, å være ei jente. Kontrasten mellom de to etableres allerede i denne første scenen. Håkons ansiktsuttrykk avslører redsel, mens Mary uttrykker sinne (over å ha blitt oppdaget) og fryktløshet (hun posisjonerer seg umiddelbart som mer verdensvant og selvsikker enn ham gjennom kroppsspråk og toneleie). Hun kan dessuten rent utseendemessig karakteriseres som eksotisk sammenlignet med Håkon, med sitt mørke hår, brune øyne og olivenhud. Mary gjennomgår ingen merkbar forandring i narrasjonen, verken på et gjenkjennelsesnivå eller på andre måter. Hun er som vist, introdusert som selvsikker og uredd, og det er bare på grunn av Håkons utvikling at de to til slutt kan karakteriseres som likeverdige.

Filmens diskurs begrenser seg selv, med noen få unntak, til Håkons handlinger. Det er hans bane i tid og rom vi følger, hans opplevelser vi får tilgang til. De få brudd som finnes, er tilknyttet handlingene til enten Mary eller Merrick. Kort oppsummert så har den romlige tilknytningen til Merrick en spenningsfunksjon – ved at tilskuer i noen scener får tilgang til kunnskap Håkon ikke har om Merrick og hans handlinger, forsterkes spenningen og forventningen om at noe kommer til å skje. Når det gjelder Mary, så følger vi henne i én sekvens – hun tar seg i båt ut til Merricks skip, sniker seg ombord og befri de norske sjømennene. Denne bruken av romlig tilknytning har to funksjoner; den er spennende i seg selv og fungerer som den første delen av en lang actionsekvens. Enda viktigere, er det at tilskueren i denne scenen får innsyn i en heltedåd utført av noen andre enn filmens mannlige helt. Scenen understreker at Mary er like ressurssterk og modig som Håkon er.

Når det gjelder subjektiv tilgang, er denne derimot utelukkende knyttet til Håkon. Han er den eneste karakteren som viser en grad av gjennomskinnelighet i forhold til følelser, selv når vi har tilgang til andre karakterers handlinger, har vi ingen tilgang til deres subjektivitet. På tross av at filmens narrasjon vektlegger Håkons gradvise modning, viser særlig én sekvens at dette ikke er en uproblematisk prosess. Selv om Håkon innen han ankommer øya, har vist mot og ansvar, er det fortsatt sider ved ham som lengter tilbake til barndommen og familien. Denne indre konflikten mellom det barnlige og det voksne i ham, kommer tydelig fram i følgende sekvens: Først ser vi Håkon (fortsatt alene på øya) mens han skaffer mat, bygger en hytte og setter opp feller. Her framstår han som ressurssterk og handlekraftig. Dette klippes opp mot Håkon som sover og drømmer at han er tilbake på gården hjemme, før han brått våkner av at han selv roper: «Mamma!». Det gjennomskinnelige ved Håkons følelser i denne scenen, forsterker tilskuerens

sympati for ham. Dette er fordi scenen forsterker vår følelse av å ha innblikk i alle sider ved hans personlighet (også de svake), og troskap til en karakter er avhengig av det tilskuer anser for pålitelig tilgang til karakterens sinnstilstand. Denne tilgangen til Håkons usikre og svake side, bidrar også med et mer nyansert bilde på hans rolle som tøff, mannlig helt: det er ikke alltid like enkelt å påta seg denne rollen, og også en helt kan bli redd eller ensom.

Når det gjelder troskap, er som nevnt Håkon gradert øverst i filmens manikeiske struktur. På tross av at Mary på et gjenkjennelsesnivå står som en klar kontrast til Håkon, er imidlertid også hun tillagt tilskuerens troskap. Det er ingen sider ved framstillingen av henne som konnoterer noe annet enn at hun er god og snill. Hennes narrative funksjon, er ikke å stå som en sympatisk/antipatisk kontrast for Håkon, men derimot å formidle filmens hovedtematikk på en mer nyansert måte. Ved å tilføre en sterk kvinnelig karakter i en klassisk action-adventure heltehistorie, markerer filmen at dens holdning til kvinne- og mansroller ikke er like tradisjonell og reaksjonær som protagonistens utvikling alene formidler. Dette kommer tydeligst fram i to sekvenser. Etter at Håkon har vært en stund alene på øya, oppdager han en naboøy i kikkerten, bygger seg en båt, og padler over. På den nye øya ser han lyset fra en rekke bål, og da han får oversikt over de innfødtes landsby, er noe av det første han ser Mary. Kamera er her lagt til Håkons perspektiv – vi ser det han ser: Mary, kledd i en kjole i skinn, med et sint ansiktsuttrykk, som blir halt og dratt i av to innfødte gutter, og vi hører at hun krangler uten å få helt med oss hva som blir sagt. Som den helten han er, løper Håkon inn i landsbyen, river med seg Mary, stiller seg foran henne og sikter pistolen sin mot de innfødte. I hele denne sekvensen følger kameraet Håkon, og billedutsnittet er begrenset til ham, Mary og de to guttene. Først da Håkon tilsynelatende har reddet Mary, utvides tilskuerens perspektiv gjennom utvidet billedutsnitt, samt at det klippes bort fra Håkon. Det viser seg at Håkon tok feil. Mary var ikke i fare. Hun kranglet om rydding med to gutter som den siste tiden var blitt som brødre for henne, og hun trengte ikke å bli reddet. Håkons posisjon som helt gis her et visst komisk trekk – riktignok er han helt, men det er viktig å ikke la seg rive med. Denne scenen understreker at det er viktig å ikke bli altfor selvgod i helterollen. Den andre sekvensen som understreker Marys funksjon, er den tidligere nevnte kjernesenen hvor Merrick kommer tilbake til øya og de tre (Mary, Håkon og Jens) bestemmer seg for å overliste ham. I scenen hvor de planlegger, insisterer Mary på at hun er den som må dra ut til skipet, og da Håkon er skeptisk til dette, sender hun ham et hånlig blick og sier: «I think I can handle myself.» Hun ser med andre ord ingen grunn til at Håkon, slik Håkons plan opprinnelig gikk ut på, skulle takle den oppgaven bedre enn henne. I de følgende to scenene får vi se Mary snike seg ombord i skipet og løslate fangene. Hun får dessuten ytterligere vist seg i

scenen som følger etter den store actionsekvensen i jungelen (hvor Håkon og Jens unnslipper Merrick). Håkon, Jens og de to sjømennene som var fanget, flykter fra øya med Merrick i hælene, og Mary redder dem. Hun sikter kanonen mot Merricks robåt og sprenger den i filler. Til sammen viser disse scenene at Mary ikke innehar den tradisjonelle ”damsel in distress” rollen kvinner vanligvis har i action-adventure sjangeren eller i lignende sjangere hvor *mann* framstår som synonymt med *helt*. Filmen tar med andre ord et oppgjør med den tradisjonelle kvinnenrollen i denne sjangeren (og som også er vanlig i andre actionsjangere).

Som jeg har vist behandler *Håkon Håkonsen* sin tematikk til en viss grad på en konservativ måte. Den forfekter en tradisjonell mansrolle som sammenstiller det å være mann med det å være helt. I boka *Ways of Being Male* (2002) diskuteres det hvorfor det er viktig med teorier rundt maskulinitet og framstillingen av gutter i barnelitteratur og barnefilm. Artikkelforfatter Nodelman hevder at manndom og maskulinitet tradisjonelt har blitt sett på som en naturlig, nærmest objektiv posisjon:

*“Boys were just boys, allowed to be whomever they wanted to be, enjoying a freedom from stereotyping that girls can only envy. Why bother even thinking about masculinity? (...) Masculinity is often understood as not being a form of dress – as resistance to the act of putting on costumes or being repressed by conventional roles”* (Nodelman 2002:1).

Min fortolkning av *Håkon Håkonsen*, viser at framstillingen av en aktiv, handlende gutteprotagonist ikke er uten visse moralske og ideologiske føringer. Framstillingen av Håkon formidler at det å være mann betyr å være modig, å påta seg ansvar og å ta seg av familien sin (han redder da også tilslutt familiegården med sjørøverskatten). Filmen antyder at det finnes en normativ maskulinitet. Det som imidlertid gjør denne relativt tradisjonelle framstillingen av *mannsrollen* interessant, er at filmen samtidig tilbyr en modig, handlekraftig kvinnekarakter. Dette gjør filmens tematisering mer nyansert og også mer tidsriktig anno 1990, da barnefilmene i denne perioden i stor grad var svært likestilte i sin behandling av kjønne – et aspekt jeg vil komme nærmere inn på i kapittel 6.

#### 4.4. Oppsummering

I dette kapittelet har jeg vist hvordan barnefilmen etter en lengre produksjonspause ble revitalisert på slutten av 1980-tallet. På et filmpolitisk nivå, var opprettelsen av Produksjonsfondet for kino- og fjernsynsfilm (hvor prioritering av barnefilm var en av målsetningene) og av en Barnefilmkonsulentstilling i 1987, begge viktige faktorer. Økingen av billettstøtten fra 55 % til 100 % i 1988, var også sentral for at filmprodusenter nå fattet ny interesse for barnefilm. Utover 1990-tallet kom det flere omstruktureringer av filmsektoren og støtteordningene, men barnefilmproduksjonen holdt seg likevel stabil både på et kvantitativt og kvalitativt nivå. Den fikk også sitt internasjonale gjennombrudd i denne perioden.

En sentral side ved revitaliseringen, var også et endret syn på sjangerbruk. Man forlot de tradisjonelle barnefilmsjangerne (med unntak av eventyrsjangeren), og fokuserte i stedet på såkalte ”voksenfilmsjangere”. Særlig sto melodramaet sterkt i disse årene, en tendens jeg knyttet til de muligheter denne sjangeren gir for dyptpløyende utforskning av problemer, noe som videre var knyttet til periodens tematiske opptatthet. Parallelt med en sterk dramasjanger-tendens, ble det også fokusert på spenning, underholdning, og det jeg refererte til som ”*det unyttiges nødvendighet*” (den gode filmopplevelsen her og nå, framfor framtidsrettet utbytte), gjennom sjangere som komedie og eventyr. Også på et tematisk nivå, skiller perioden seg fra den foregående. Som jeg viste hadde ikke barneprotagonistene det særlig lett på 1980- og 90-tallet, og den alvorstendensen som preget emnevalgene strakk seg på tvers av sjangerne. Jeg knyttet denne opptattheten til en samtidig film- og mediepolitisk diskurs. Da påvirkningsdebatten ble vekket til live på 1980-tallet, gikk hovedfrykten på at barn nå hadde tilgang til informasjon og bilder de ikke var modne for. Fordi man ikke lenger kunne beskytte barna mot emner som var vanskelige, valgte man å adressere disse emnene i barnefilmen. Slik kunne man kanskje lære barn å håndtere slike problemer. Til slutt i dette kapittelet, pekte jeg på to tematiske tendenser. Den gjennomgående interessen for eksistensielle og filosofiske spørsmål knyttet jeg både til verdidebatten på 1990-tallet, og til en gradvis større vektlegging av refleksjon i barneoppdragelse og barnekultur som kom tydeligst til skue i barnefilmen etter 1986. Videre pekte jeg på en tematisk interesse for modningsprosesser og identitetskonstruksjon, både i forhold til kjønn, den flerkulturelle identitet og på et mer medmenneskelig plan.

Samlet sett kan man si at denne perioden tilførte en del nye perspektiver i barnefilmen, hvor særlig et ønske om å tematisere barnets problemer på en dyptgående måte (noe både sjangervalg og de tematiske tendenser viser til) og et ønske om å gi barn gode, underholdende filmopplevelser her og nå uten noen annen underliggende agenda, kan hevdes å være de mest sentrale.

## 5. 2001-2008: Radiopirater og Sabeltann

---

Etter å ha fått den norske barnefilmproduksjonen på beina igjen og oppnådd en viss internasjonal oppmerksomhet på 1990-tallet, var det med optimisme man gikk inn på 2000-tallet. Med omleggingen av filmsektoren i 2001, ble fokuset i enda større grad lagt på publikumsoppslutning og markedsandeler. Det var ikke nok at det ble laget kvalitetsfilm – man ville også gjerne tjene penger på barnefilmen. Nye støtteordninger, økt offentlig oppmerksomhet, samt en optimisme som hang igjen fra de mange barnefilmsuksessene på 1990-tallet, førte til en økt og svært stabil barnefilmproduksjon på 2000-tallet. Fra 2001 til 2008 kom det hele 24 norske barnefilmer. Som jeg vil vise i dette kapitlet, var perioden preget av at man tok i bruk tradisjonelle, internasjonale barnefilmsjangere – barnekrimfilmen, animasjon og dyrefilmen, samt en videreføring av melodramatendensen på 1990-tallet. Fokuset lå nå på lettere og mindre alvorlige emner og tematikk. Som jeg vil vise, var det også mindre variasjon i den tematikken som ble behandlet. På tross av dette, vitner den store publikumsoppslutningen, de internasjonale prisene og de gode filmkritikkene, om at det også i en markeds- og underholdningsorientert periode ble laget gode og interessante barnefilmer.

### **5.1. Filmproduksjon**

Som jeg viste til i forrige kapittel, ble det ved utgangen av 1990-tallet bestilt en utredning av norsk films støtteordninger fra departementets hold. Denne utredningen, gjort av Ernst & Young Management Consulting, kom 22. Januar 1999, og Statsbudsjettproposisjonen for 2000/2001 var basert på denne utredningen. Sentrumsregjeringen under Bondevik gikk her inn for en ny og offensiv filmpolitikk, samt en omfattende omlegging av filmsektoren. Til tross for at norsk film hadde gjenvunnet tillit på 1990-tallet, hadde den samlet under 10 % av de solgte billettene på kino, og blant hovedmålene for omleggingen, var en ytterligere øking av publikumsoppslutningen og en større frihet for produksjonssektoren i norsk film. Samtidig ønsket staten flere filmer for pengene sine, og som en følge la de mindre vekt på aspekter som ønsket om et høyt kunstnerisk nivå eller en nasjonal, kulturell identitet enn før (Iversen 2005:263). Omleggingen av filmsektoren innebefattet at Norsk Film AS skulle nedlegges, og studiodriften skulle fortsette i et eget statseid selskap, Norsk Filmstudio AS, hvor også filmrettighetene skulle ligge (Holst 2006:146). I 2005 ble det videre foreslått at studiodelen skulle selges, men dette ble stoppet etter regjeringsskiftet av statsråd Giske. Argumentene bak disse avgjørelsene gikk blant annet på at

statlig finansiering av selskaper i EØS/EU området ikke var tillatt (se f.eks. Holst 2006 vedrørende debatten rundt dette). Videre skulle all forvaltning av støtte samles til en ny enhet ved etableringen av Norsk Filmfond (ibid.:14). Fondets støtte skulle fordeles gjennom en konsulentordning hvor prosjektene skulle vurderes ut fra kunstneriske, produksjonsmessige, økonomiske, tekniske og markedsmessige vurderinger, og hvor man kunne få opptil 75 % tilskudd til produksjon. Samtidig oppsto den såkalte 50/50 ordningen som gikk ut på at om produsenten selv skaffet halvparten av kapitalen, ville staten betale resten uten kunstnerisk vurdering. Fondets regelverk ble endret i 2004, hvor billettstøtten og avkastningsmuligheter ble justert ned (loc.cit.). Nedjusteringen i billettstøtte gjaldt imidlertid ikke barnefilmen, som fortsatt var på 100 %. Regjeringsskiftet i 2005 (hvor AP, SV og SP overtok) førte til et enda større fokus på norsk film. I 2007 kom Stortingsmeldingen *Veiviseren – for det norske filmløftet*, som førte til forandringer blant annet gjennom en omorganisering av filminstitusjonene. Norsk Filmfond, Norsk Filmutvikling og Norsk Filminstitutt ble slått sammen til et institutt. Kultur- og Kirkedepartementet mente at en samling av tilskuddsordninger og øvrige oppgaver på filmområdet i én ny virksomhet ville legge til rette for en helhetlig filmpolitikk der alle oppgavene på filmområdet ville bli sett i sammenheng. Dette ville bety forenkling og bedre ressursutnyttelse (St.mld. 22, 2006-2007). Støtteordningen fra 2001 med 50/50 støtte, billettstøtte og konsulentordning skulle videreføres, og det ble opprettet støtte til regionale filmsentre- og fond. Blant hovedmålene i Stortingsmeldingen, var at norsk film skulle ha 25 % av kinobesøket, en produksjon på 25 langfilmer årlig, hvorav 5 var barnefilmer og 5 dokumentarer, 15 % av DVD markedet, fordobling av eksporten og deltakelse på filmfestivalene i Berlin, Cannes og Venezia, samt at 40 % av nøkkelposisjonene (manus, regi, produsent, hovedrolle) skulle være besatt av kvinner innen 2010.

Meldingen viet også film for barn og unge stor oppmerksomhet, noe som signaliserte en satsing og tro på den norske barnefilmen. Et av hovedmålene på filmområdet ble det slått fast, var å sikre barn og unge tilgang til audiovisuelle produksjoner av høy kvalitet, basert på norsk språk og innhold. Ansvar for statlige, filmkulturelle tiltak rettet mot barn og unge i hele landet burde styrkes og koordineres bedre, og hovedansvaret for dette ble tillagt FILM&KINO, med støtte i det nye filminstituttet og Kultur- og kirkedepartementet (St.mld. 22, 2006-2007).

Som jeg var inne på innledningsvis førte de nye støtteordningene, sammen med andre faktorer som økt oppmerksomhet og optimisme etter et sterkt 1990-tall, til en økt og svært stabil barnefilmproduksjon på 24 filmer mellom 2001 og 2008. 2003 og 2007 var de mest produktive årene med 5 barnefilmer hver. Hele 15 av periodens 24 filmer, er basert på materiale/figurer



allerede kjent gjennom litteratur, Barne-TV, leker m.fl. De nye støtteordningene førte med andre ord til en produksjonsøkning, men til få modige, økonomisk risikable prosjekter. Også flertallet av filmene basert på original manus/ originale karakterer holder seg innefor en trygg sone ved hjelp av blant annet veletablerte barnefilmsjangere, noe jeg vil komme tilbake til. Et annet interessant aspekt som tydelig signaliserer et fokus på publikumsoppslutning, er en merkbar endring i filmenes selvpåførte merkelapper. De aller fleste filmene i denne perioden ble lansert under den typisk amerikanske (og kommersielle) ”familiefilm”, i stedet for den tradisjonelle og typisk nordiske ”barnefilm” (jfr. 1.1.), noe som varsler et ønske om å lage filmer som vil trekke hele familien på kino, framfor å være rettet spesifikt mot barn under 12 år.

I tillegg til å nærme seg målsetningen for antall produksjoner, så man også en sterk økning i publikumsoppslutning i denne perioden. Eksempelvis hadde *Olsenbanden Jr. på rocker'n* (2004) et kinobesøk på hele 400.000 og *Elias og kongeskipet* (2007) et besøk på 234.000. I 2007 oppnådde barnefilmen målsetningen om 25 % norskandel på kino, da årets fem barnefilmer hadde et samlet besøk på 760.000 (Bergens Avis 2007).

Det var ikke bare publikum som satte pris på den nye bølgen av barnefilmer, også de internasjonale barnefilmfestivalene ga den norske filmen oppmerksomhet. Eksempelvis vant *Glasskår* i 2002 Krystallbjørnen ved Berlins Kinderfilmfest, *SOS Svartskjær* vant i 2008 for Beste Barnefilm i Lübeck, og *Titanics ti liv* fikk i 2008 2. plass ved Berlins Kinderfilmfest, samt Beste Film ved Cinekid i Nederland, Beste Film ved Chicago Barnefilmfestival og Beste Barnefilm ved BUFF Filmfestival i Malmø. En økning i antall filmfestivaler i denne perioden, bør likevel nevnes som en medvirkende faktor her.

På tross av denne suksessen, var det ikke utelukkende positive og optimistiske holdninger til barnefilmsituasjonen ved inngangen til 2009. Ved filmfestivalen i Tromsø (januar 2009), var produsent i Cinenord (som blant annet sto bak *Trigger* (2006)), Silje Hopeland Eik, en av dem som uttrykte et ønske om en mer kunstnerisk barnefilm; ”Vi ser helt klart en tendens til at barnefilmene blir stadig mer kommersielle (...) Jeg skulle ønske at det var et bredere repertoar for barn, og at man kunne få inn kvalitet og kunst også for barn” (NRK Kultur 2009).

## 5.2. Sjanger og barnefilm

Utover 2000-tallet fortsatte de to parallelle sjangertendensene jeg viste til i forrige periode (1986-2000). På den ene siden hadde man en fortsettelse av melodramatendensen. *Glasskår* (Lars Berg, 2002), *Fia og klovnene* (Elsa Kvamme, 2003), *Ikke naken* (Torun Lian, 2004), *Pitbullterje* (Arild Frøhlich, 2005) og *I et speil, i en gåte* (Jesper W. Nielsen, 2008), er alle gode melodrama som sjangermessig ikke skiller seg nevneverdig fra filmene jeg så på i forrige kapittel. I motsetning til i forrige periode, var det imidlertid ikke dramasjangertendensen som var den mest dominerende i denne perioden. Jeg vil derfor videre konsentrere meg om det jeg ser på som periodens mest vesentlige sjangertendens; de lettere underholdningssjangerne, som i denne perioden betydde en satsing på tradisjonelle, internasjonale barnefilmsjangerer som barnekrim, animasjon og dyrefilmen. Når det gjelder de to sistnevnte sjangerne, finnes det noen få eksempler før 2001. Det finnes ett eksempel på en ren dyrefilm, *Villhesten* (Morten Kolstad) fra 1994, samt at den nærliggende sjangeren naturfilm hadde en sentral plass mellom 1944 og 1982. I forhold til animasjonsfilm har man to eksempler før 2001; *Flåklypa Grand Prix* (Ivo Caprino, 1975) og *Solan, Ludvig og Gurin med reverompa* (John M. Jacobsen, Nille Tystad, Vibeke Idsøe, 1998), samt at det i Ivo Caprinos *Ugler i mosen* (1959) er en rekke animerte elementer.

Når det gjelder barnekrimfilmen, har jeg allerede vist at den hadde en sentral plass i barnefilmens første periode; fra *Bjørnepatruljen* i 1956 til *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* i 1982. Etter 1982 gikk imidlertid denne sjangeren inn i en 20 år lang dvale i Norge, og det var ikke før i 2002 med *Pelle Politibil* (Thomas Kaiser) og *Olsenbanden Jr. går under vann* (Arne Lindtner Næss) i 2003, at det ble blåst liv i denne sjangeren. Denne sjangerpausen kan ha flere årsaker. For det første hadde denne sjangeren vært hyppig i bruk på 1970-tallet, uten at det forhindret at barnefilmen gikk inn i en lengre produksjonspause. Da man skulle revitalisere barnefilmen på slutten av 1980-tallet, kan man anta at denne sjangeren derfor ikke ble sett på som relevant for dette formålet. Pausen kan også henge sammen med at man på 1980- og 90-tallet i hovedsak konsentrerte seg om sjangerer som også var brukt i voksenfilm (noe jeg pekte på kunne være grunnet i et ønske om å heve barnefilmens status). Barnekrimfilmen er en tradisjonell barnefilmsjanger, noe som igjen kan være en grunn til at den her ble oversett. Dette argumentet motstrides imidlertid noe av at det i den perioden fantes en rekke eventyrfilmer – som også er en tradisjonell barnefilmsjanger. En siste årsak kan være at barnekrimsjangeren ikke passet sammen med periodens tematiske opptatthet. Som jeg har vist ble det på 1980- og 90-tallet fokusert på alvorlig, problemorientert tematikk. Denne tematikken ble også behandlet i lettere underholdningssjangerer som eventyrfilmen, komedien og action-adventure sjangeren.

Barnekrimfilmen er i stor grad kjennetegnet av sin narrative struktur – selve krimplotet – og man kan anta at det muligens ble sett på som vanskelig å forene dette med en dyptpløyende behandling av periodens tematiske interesseområder. Uansett hva årsaken var til at denne sjangeren forsvant, så returnerte den med fornyet energi og fortellerglede på begynnelsen av 2000-tallet.

På tross av at barnekrimfilmen mange år tidligere hadde hatt en dominerende posisjon og at det finnes enkelte innslag av dyrefilm og animasjonsfilm i tidligere perioder, var det først på 2000-tallet at disse sjangerne oppnådde samme posisjon i Norge som de har hatt innenfor barnefilm i andre land (særlig USA). Med det mener jeg at de i denne perioden utgjorde hovedvekten av filmene. Mellom 1982 og 2000 har jeg vist at man i hovedsak konsentrerte seg om å lage barnevennlige versjoner av sjangere som også ble brukt innenfor voksenfilm. Dette kan man anta at blant annet var motivert av et ønske om å være en motpol til den amerikanske *familiefilmen*, og deriblant dens sterke vektlegging av de økonomiske aspektene. At de internasjonale barnefilmsjangerne ble dominerende utover 2000-tallet, er derfor en dramatisk endring. Den amerikanske familiefilmen hadde gått fra å være et eksempel på hva man ikke ønsket, til å bli et forbilde. En sannsynlig årsak til denne endringen, er at disse barnefilmsjangerne ble regnet for å ha et større kommersielt potensial enn andre sjangere. Et viktig poeng i den sammenheng, er at med unntak av *Fia og klovnene*, ble alle melodramafilmen i denne perioden basert på suksessfulle barnebøker, noe som viser at selv innenfor denne sjangeren lå hovedfokuset nå på det kommersielle potensialet. Dette kan blant annet forklares ut fra de filmpolitiske målsetningene for perioden (mer film for pengene og økt publikumsoppslutning) og også 50/50 ordningen hvor Filmfondet ga tilskudd etter markedsvurdering. Innenfor barnefilm ble blant annet dyrefilmene *Ulvesommer* og *Venner for livet* og barnekrimfilmene i *Olsenbanden Jr.*-serien produsert etter denne ordningen. I følge Holst (2006:142) førte denne ordningen til at etterspørsel og sjanger ble mer avgjørende for bevilgning – som igjen har ført til at publikumsvennlige, kommersielt ”sikre” sjangere har dominert i barnefilmen. En annen mulig årsak til denne dreiningen mot amerikanske forbilder, er en generell holdningsendring i forhold til populærkultur. Som jeg viste til i forrige kapittel, så man at den rene underholdningsfilmen (hvor hensikten var den gode filmopplevelsen her og nå) ble tatt inn i varmen i norsk film på midten av 1980-tallet. Dette hang blant annet sammen med de postmoderne tendenser, og et svakere skille mellom kunst og populærkultur. Ren underholdning og eskapisme ble ikke regnet for å være annenrangs på samme måte som tidligere, men derimot tillagt verdi i seg selv. De lettere underholdningssjangerne i denne perioden kan altså regnes som del av en kulturell tendens som hadde begynt noen tiår tidligere, og dette inkluderte også ett nytt syn på kulturprodukter for barn.

Det økte billettsalget for barnefilm tyder på at denne sjangerstrategien fungerte – målene om norskandel på kino ble oppnådd, dette var filmer publikum ville se. Videre hadde publikumsopplutningen om enkeltfilmer en direkte påvirkning på hvilke filmprosjekter man valgte å satse på, og som nevnt var det få økonomisk risikable prosjekter som ble laget. Hadde man først hatt suksess innenfor en sjanger, som med *Ulvesommer* i 2003, førte dette til en rekke forsøk på å gjenskape suksessen gjennom lignende filmer innenfor samme sjanger. Filmserier representerer også en relativt risikofri måte å lage barnefilm på. I følge Skretting (1981:78), er filmserien en av de mer sentrale standardiseringsmåter innenfor film, da den forenkler filmproduksjonsprosessen og tilbyr publikum noe de allerede har vist interesse for, noe som ligner noe de har sett før. Suksessen til *Olsenbanden Jr. går under vann* (2003) bidro til at ytterligere tre filmer i denne serien ble laget (og en femte kom i januar 2009), og *Svein og rotta* (2006) fikk sin første oppfølger året etter, *Svein og rotta og UFO-mysteriet*, og en ny film i serien er planlagt i 2009.

Et siste viktig aspekt ved denne periodens sjangerbruk, henger sammen med den nevnte endringen fra *barnefilm-* til *familiefilm-* merkelappen (jfr. 5.1.). Som jeg var inne på i forrige kapittel (4.2.1.), er det knyttet enkelte problemer til sjangerkategorisering av barnefilm, noe som var spesielt merkbart i en periode hvor forskjellige former for dramajasjangere dominerte. Dette problemet var primært knyttet til filmer rettet mot de aller yngste barna, da deres behov og forståelse var vektlagt framfor sjangerens tradisjonelle tematiske og strukturelle konvensjoner. Mellom 2001 og 2008 ble det derimot, med unntak av kanskje *Gråtass – hemmeligheten på gården* (Trond Jacobsen, 2004), ikke laget en eneste barnefilm som satset på de aller yngste barna. De aller fleste filmene gikk under familiefilmbenevnelsen, noe som innebærer at selv om filmer som for eksempel *Elias og kongeskipet* (2007) har elementer som vil glede og underholde de yngste, så finnes det også elementer som er rettet mot foreldrene og eldre søsken (eksempelvis filmens harselas med dagens kjendiskultur og paparazzi). En kan anta at dette er gjort for å gjøre det mer attraktivt for foreldre å gå på kino med barna. Denne endringen i målgruppe har ført til at filmens sjangertilhørighet i de aller fleste tilfeller er svært tydelig. Dette kommer til skue gjennom satsing på egne barnefilmsjangere, som barnekrim og dyrefilm, samt at de resterende filmene i langt større grad forholder seg til en typisk sjangermessig struktur og tematikk.

Jeg vil videre fokusere på de tre internasjonale barnefilmsjangerne – barnekrimfilmen, dyrefilmen og animasjonsfilmen, og i den sammenheng utelate filmene som ikke faller inn under disse kategoriene. Det er likevel verdt å nevne at det i tillegg til disse sjangerne og melodramaet, blant annet også finnes en spøkelsesfilm (*Titanics ti liv*, 2007) og en eventyrgrøsser (*Lille frk Norge*,

2003) i denne perioden. Sjangerrepertoaret er med andre ord ikke fullt så ensrettet som den videre sjangergjennomgangen antyder.

### 5.2.1. Barnekrim

Jeg har vært inne på definisjonen av og bakgrunnen til denne sjangeren i kapittel 2.2.2. Kort vil jeg derfor oppsummere at sjangeren i følge Skretting (1981:67) er definert som: ”[Barnekrim] handler om barn som er med på å uskadeliggjøre forbrytere,” og av Breuning (2002:15) som: ”Børnekrimien, hvor raske børn opfører sig som små voksne og afslører og fanger lidt dumme, men i virkeligheden ganske ufarlige forbrydere og har det helt pragtfuldt i et helt anonymt og fra virkeligheden løsrevet samfund uden skel og egentlige konflikter.”

Mellom 2001 og 2008 finnes det 7 barnekrimfilmer. I *Radiopiratene* (Stig Svendsen, 2007) flytter Karl Jonathan sammen med faren til bygda Skjelleruten, et samfunn som til en viss grad samsvarer med Breunings definisjon, og som også alluderer til de karikerte forstedslivene portrettert gjennom voksenfilmer som *Edward Scissorhands* (Tim Burton, 1990) og *The Stepford Wives* (Frank Oz, 2004). Under overflaten er imidlertid ikke bygda så perfekt og konfliktløs som først antatt. Den korrupte Johannes Jansen styrer bygda med ekstreme regler (for eksempel må alle barn gå med sykkelhjelm i skolegården), og fra hans introduksjon i filmen, er han umiddelbart identifisert som filmens skurk. Som forventet innenfor denne sjangeren, må det to ressurssterke, selvstendige barn til for ordne opp. Karl Jonathan og venninna Sisseline starter en piratradio hvor de oppfordrer til opprør mot reglene. De redder også Karl Jonathans hjem, Ville Grannemann, fra å bli revet av Jansen (som vil bruke tomte til et palass for seg selv), og de avdekker Jansens plot for å svindle Rullestolforbundet for penger og det faktum at Jansen bare later som om han trenger rullestol. Kriminalelementet er altså i denne sammenheng en korrupsjonssak, noe som er atypisk for barnekrimfilmen både i denne perioden og i dens første norske fase (1944-1981), da den tradisjonelt har fokusert på tyver og smuglere (Skretting 1981:67).

*SOS Svartskjær* (Arne Lindtner Næss, 2007) forholder seg til mer tradisjonelle motiver – her gjennom narkotikasmugling på vestlandskysten. Filmens sjangertilknytning, er mer i samsvar med Skrettings enkle definisjon (barn som fakker forbrytere), enn med Breunings mer malende beskrivelse. Noora, Ludvik og Morten kommer her over to pakker med narkotika, avslører smuglerne, og redder til og med to Interpol etterforskere som smuglerne har fanget. Forbryterne i dette tilfellet, er langt i fra ufarlige. Særlig sjefsskurken Jens framstår som kaldblodig, og han er

villig til å risikere barnas liv for å få tak i pakkene igjen. Han jager dem med båt ut i store bølger og planlegger å skyte hull i båten deres (noe de andre to skurkene avverger). Sammenlignet med for eksempel *Operasjon Kano* (Frank Dehli, 1975) hvor skurkene redder barnas liv da de forliser, står denne scenen som en sterk kontrast. Jens er dessuten ekstremt seiglivet – nærmest som ut av en skrekfilm kommer han opp fra havet lenge etter at alle trodde han hadde druknet og truer en politimann på livet. I tillegg til at skurkene ikke er så ufarlige som de tradisjonelt er innenfor denne sjangeren, er samfunnet barna lever i heller ikke konfliktløst (noe Breuning pekte på som et typisk sjangertrekk). Emner som dyrevern (Noora er imot selfangst, de fleste andre for) og arbeidsledighet (faren til Noora og Morten står i fare for å miste jobben pga dårlige tider i fiskeribransjen), ligger som sidemotiver for selve krimplotet. Dette er likevel primært en underholdende barnekrimfilm om ressurssterke barn som redder dagen, og i tråd med sjangerens konvensjoner ender det selvsagt godt til slutt.

Ytterligere fem filmer tilhører barnekrimsjangeren, men tilfører i tillegg et komedieelement og kan derfor hevdes å være krimfarser. I *Pelle Politibil* (Thomas Kaiser, 2002) hjelper den snakkende bilen Pelle ti år gamle Maria med å fukke to organiserte sykkeltyver. Her er alle realistiske elementer oppgitt til fordel for slapstick komedie og karikerte, dumme voksenkarakterer. De fire *Olsenbanden Jr.* filmene; *Olsenbanden Jr. går under vann* (Arne Lindtner Næss, 2003), *Olsenbanden Jr. på rocker'n* (A. L. Næss, 2004), *Olsenbanden Jr. på Circus* (A. L. Næss, 2006) og *Olsenbanden Jr. – Sølvgruvens hemmelighet* (A. L. Næss, 2007), er krimfarser hvor komedie (en kombinasjon av forviklingskomedie og slapstick) og en skjematisk videreføring av *Olsenbanden*-filmens narrative oppbygning<sup>13</sup>, er like viktige som det at barna fakker forbrytere. Det at filmene likevel er bygget rundt et krimplot og følger denne sjangerens oppbygning, gjør at de faller innenfor barnekrimkategorien.

Et interessant aspekt ved revitaliseringen av barnekrimsjangeren, er at sjangeren framstår som relativt statisk i sine konvensjoner. Det er for eksempel få trekk ved *Pelle Politibil* (2002) – som dens narrasjon, moral og karakterframstilling – som skiller den fra de første filmene i sjangeren, eller som sier at en tilsvarende film ikke kunne blitt laget på 1950-tallet (det vil si om man ser bort fra de dataanimerte effektene). Også her er sjangerens primære fokus spenning og underholdning gjennom uovervinnelige barnehelter som igjen fungerer som sterke forbilder for barnetilskueren. Også her er dessuten et klart moralsk aspekt til stede – kriminalitet lønner seg

---

<sup>13</sup> *Olsenbanden Jr.* -serien fungerer som en slags "prequel" (karakterene er her barn, mens de er voksne i originalfilmene) for *Olsenbanden* -serien, som består av 16 filmer laget mellom 1969-1999.

aldri. Ett unntak er framstillingen av barneprotagonistene, som i den første perioden ble tillagt en uklanderlig moral, men som her er framstilt som noe mer realistiske, mangesidige mennesker.

### 5.2.2. Dyrefilm

I følge Skretting (1981:68) produseres dyrefilmer i alle land med barnefilmproduksjon, og sjangerens hovedkrav er at dyr må stå sentralt i handlingen. Også i denne sammenheng, er Breunings (2002:15) beskrivelse av sjangerens konvensjoner mer malende enn Skrettings;

*”Dyrefilm, hvor børn kaster deres kærlighed på horder af mus, rotter, muldvarper, flotte heste, fugle med brækkede vinger, haltende dådyr og kaniner, hunde og katte. En bastant rekvisit i en børnefilm behøver ikke at være en ballon eller en drage. Det kan sagtens være et levende væsen med dejlig blød pels.”*

For at en film skal kategoriseres som dyrefilm må forholdet mellom barnet og et dyr vektlegges i narrativet, gjerne i den grad at dyret selv framstår som en hovedkarakter eller en sentral biskarakter. Det er med andre ord ikke nok at det er dyr med i filmen.

Denne sjangeren var i likhet med barnekrimfilmen en av de godkjente sjangerne i følge Children’s Film Foundation, og den spilte således en viktig rolle i barnefilmproduksjonen i England i etterkrigstiden (Breuning 2002:15). Den har også hatt en vesentlig plass i amerikansk barnefilm/familiefilm. Sjangeren spiller på det kommersielle potensialet i barns fascinasjon for dyr, for som Skretting (1981:76) understreker, er det allment akseptert at barn er interessert i dyr. På tross av denne sjangerens lange tradisjon innenfor den internasjonale barnefilmen og store amerikanske filmsuksesser (eksempelvis *Lassie*-filmene, *Free Willy* og *Black Beauty*<sup>14</sup>), var det først i 2003 med *Ulvesommer* (Peder Nordlund) at denne sjangeren virkelig fikk fotfeste i den norske barnefilmen. Fram til det nevnte eksempelet *Villhesten* (1994) (jfr. 5.2.), finnes det ingen filmer hvor dyreinnslagene er så sentrale at den kan defineres som dyrefilm. Det er derfor påfallende at det fra 2003 til 2008 ble laget hele 4 dyrefilmer, samt 2 filmer som kan regnes som sjangerblandinger av dyre- og barnekrimfilmen.

I *Ulvesommer*, er det som tittelen indikerer forholdet til ulver som står sentralt. Da Kim på 12 år skader seg på en klatretur, tar en ulvemor seg av henne; beskytter henne mot fare og mater henne med rått fårekjøtt. Da Kim senere får høre at jegere er etter ulvemoren og valpen hennes,

---

<sup>14</sup> Eksempler på *Lassie*-filmer: *Lassie come home* (1943), *Courage of Lassie* (1946), *Challenge to Lassie* (1949), *The magic of Lassie* (1978). *Free Willy* (Simon Wincer, 1993). *Black Beauty* (Max Nossech 1946, James Hill 1971, Caroline Thompson 1994)

returnerer hun til skogen igjen for å beskytte dem. Her setter hun seg selv i livsfarlige situasjoner (ved å klatre opp den samme veggen hun tidligere falt ned fra, denne gang med to ulver på slep, i møte med en stor bjørn, og farligst av alt – ved å sette seg imot tre, bevæpnede jegere som ikke skyr noe for å få tak i ulven) for å få brakt ulvene over grensen til Sverige hvor alt er trygt. I *Venner for livet* (Arne Lindtner Næss, 2005) har alle barna et spesielt forhold til et dyr. I sentrum står forholdet mellom Petter og hunden Leo, en hund han redder fra mishandling og siden setter sitt eget liv i fare for å redde. I tillegg har innvandrerjenta Nila et nært forhold til oxen Samson som hun rir på og snakker til (hvor magisk dette forholdet er, understrekes ved mystisk, orientalsk musikk hver gang Nila er i nærheten av oxen). Og selv om dette forholdet ikke er like vektlagt i narrasjonen, er tilknytningen Petters lillesøster Lene får til grisene på gården, også verdt å nevne som et eksempel på vektleggingen av barns nære kontakt med dyr. I *Trigger* (Gunnar Vikene, 2006) fungerer forholdet til hesten Trigger som en viktig del av protagonisten Alises modningsprosess. Før Alise møter denne hesten, er hun redd for alt (snakke med gutter, gå i demonstrasjoner, sykle i bratte bakker – og spesielt for hester). Som jeg vil vise i den tematiske analysen av *Trigger*, endres dette gradvis i løpet av filmen. Mot slutten er Alise i likhet med Kim i *Ulvesommer* og Petter i *Venner for livet*, villig til å risikere sitt eget liv for å redde et dyr hun bryr seg om. I *Svein og rotta* (Magnus Martens, 2006) er vennskapet mellom Svein og rotta hans Halvorsen det narrative dreiepunktet. Dette er imidlertid ikke et uproblematisk vennskap, for folk flest er veldig skeptiske til rotter (de blir for eksempel urimelig sinte når Svein tar den med på skolen eller sykehuset). Svein sliter også i forhold til foreldrene, som klager over at Halvorsen biter over ledninger. I motsetning til de andre filmene, er ikke dyret her i livsfare. Konflikten går derimot ut på om Svein skal få beholde rotta eller ikke. Foreldrene er så lei av at Svein ikke passer godt nok på rotta, at de leverer den til en dyrebutikk. For å overbevise dem om at Halvorsen er verdt å beholde, entrer Svein en ”Beste kjæledyr” konkurranse. Han vinner, foreldrene blir overbevist, og Halvorsen får flytte hjem igjen.

I oppfølgerfilmen *Svein og rotta og UFO-mysteriet* (Vibeke Ringen, 2007), er forholdet mellom barn og dyr nedtonet til fordel for et krimplot. De tre rottene i filmen (eid av hver av de tre barna; Melissa, Dan og Svein), er likevel viktige komponenter for å finne løsningen på mysteriet. Rottene brukes for å søke etter mistenkelige ting på sykehjemmet (hvor barna er overbevist om at romvesen stjeler sjelene til eldre mennesker), rottene blir trent opp til å snike seg inn og hente nøkler (for at barna skal kunne befri Sveins bestemor), og rotta Halvorsen knyttes også opp mot bestemorens død. Hun har ham med seg på Gråvarden da ”UFOen” kommer (ambulanshelikopter som skal hente bestemoren etter at hun stakk av) og de blir begge syke



etterpå, men bare bestemor dør. Filmen er imidlertid mer fokusert på UFO-mysteriet enn forholdet mellom barna og dyrene, og den er derfor å regne som en sjangerblanding av dyrefilmen og barnekrimfilmen. Til en viss grad ser man også i *SOS Svarskjær* (2007) at det blandes elementer fra begge disse sjangerne, da selen Selma har en sentral rolle i filmens forviklinger (da Noora sniker seg unna for å treffe selen, tror smuglerne at hemmelighetskremmeriet hennes betyr at hun har narkotikaen, som igjen fører til at Noora blir involvert i saken) og løsningen mot slutten (selen Selma redder livet til Ludvig da de rømmer fra skurkene).

Samlet ser en at de fleste av dyrefilmene er basert på et action- og spenningsplot, og at de plasserer barneprotagonisten i en helterolle. Foruten å tilfredsstille barnets fascinasjon for dyr, tilbyr slik denne sjangeren også, i likhet med for eksempel eventyrsjangeren og barnekrimfilmen, positive, sterke barnehelter tilskueren kan identifisere seg med eller se opp til.

### 5.2.3. Animasjon

Innenfor animasjon er det de formelle, formmessige trekk som er sjangergestaltende: ”*the artificial creation of the illusion of movement in inanimate lines and forms*” (Wells 1998:10). Animasjon regnes sjelden for å være en egen sjanger innen voksenfilm, men innen barnefilm blir den ofte referert til som en av hovedsjangerne (eksempelvis hos Skretting 1981). Foruten den rene tekniske likheten, har de fire filmene i denne sjangerkategorien også til felles at de er basert på tidligere publisert materiale og kjente figurer.

*Karlsson på taket* (Vibeke Idsøe, 2002) er den andre filmatiseringen<sup>15</sup> av Astrid Lindgrens kjente novelle om Lillebror og Karlsson; den lille, runde mannen i sin beste alder som bor på taket, og som utvikler et vennskap med den ensomme Lillebror. Denne versjonen er en tradisjonell tegnefilm. *Kaptein Sabeltann* (Stig Bergquist, Rasmus Sivertsen, 2003) er basert på en svært populær sjørøverfigur fra diverse bøker, leker, cd-er og et årlig show i Dyreparken i Kristiansand. Filmen er en tradisjonell tegnefilm, men tilhører også action-adventure sjangeren, hvor sjørøvere og skjulte skatter er vanlige elementer. Det tas også i bruk flere sangnummer i filmen, som for den allerede etablerte fanskaren, er kjente sanger fra *Kaptein Sabeltann*-showet og cd-ene. *Elias og Kongeskipet* (Espen Fyksen, 2007) er en dataanimert film basert på en figur som er kjent gjennom Barne-TV, diverse bøker, leker, Omega 3-tabletter, potetgull m.fl. Også her tas det i bruk sangnummer, her i form av moderne R’n’B og rap musikk, og filmens tematisering av

---

<sup>15</sup> Den første filmatiseringen er “live action”; *Karlsson på taket* (Olle Hellbom, 1974)

selvtillit og forbilder, er relativt typisk for perioden, noe jeg vil komme tilbake til (jfr. 5.4.). *Kurt blir grusom* (Rasmus Sivertsen, 2008) er basert på en figur fra Erlend Loes populære barnebøker. Den er dataanimert, men blander i noen sekvenser dette med tradisjonell, todimensjonal tegnefilm. Filmen tar i bruk en rekke elementer fra komediesjangeren (som slapstick, tilbakevendende vitser/poenger ("catch phrases"), og endimensjonale og karikerte figurer). Foruten disse rene animasjonsfilmene, er det flere animasjonsinnslag i *Pitbullterje* (Arild Frøhlich, 2005). Her er animasjonen, i form av dokkefilm (med legofigurer), brukt for å vise protagonisten Jims fantasier, og fungerer som brudd i en ellers realistisk, melodramatisk film.

### 5.3. Tematikk

På et tematisk nivå, utviklet barnefilmen seg i to hovedretninger på 2000-tallet. Den ene tendensen var en fortsettelse og videreutvikling av det jeg i kapittel 4 refererte til som ”den alvorlige” barnefilmen. At denne tendensen fortsatte også utover 2000-tallet har to årsaker. For det første hadde de såkalte alvorlige filmene på 1990-tallet relativt stor suksess både blant publikum og på diverse filmfestivaler. Jeg har tidligere vist at en viktig filmpolitisk målsetning mellom 2001 og 2008, var nettopp en økt publikumsoppslutning og deltakelse på festivaler. Det å fortsette med en type filmer som allerede hadde vist seg å være suksessfulle, var derfor en sikker framgangsmåte. Som jeg allerede har antydnet, var også svært mange av disse filmene basert på suksessfulle barnebøker, noe som også gjorde dem til relativt sikre valg. En annen mulig årsak, er det ofte tredelte synet på kulturprodukter for barn, og da også barnefilm, om at den a) skal være pedagogisk og dannelsesorientert (med oppdragende eller forkynnende hensikter), b) kunstnerisk orientert (skal gi barn en eksistensiell opplevelse), eller c) markeds- og underholdningsorientert (Selmer-Olsen 2003:249). Selv om barnefilmen som underholdning (punkt c) primært ble vektlagt i denne perioden, fantes det fortsatt filmskapere som arbeidet ut i fra andre intensjoner. Holst (2006:106) trekker i denne sammenheng fram *Fia og klovnene* (2003) og *Lille frk Norge* (2003) som eksempler på det han kaller ”den morsomme, underfundige, litt filosofiske/og eller moraliserende ”voksne” barnefilmen som engasjerer og stimulerer så vel foreldre som barn.”

Når det gjelder de alvorlige emnene, eller det som i mange tilfeller kan kalles de eksistensielle krisesituasjonene, finnes det tre filmer i denne perioden som omhandler sykdom og død. I *Glasskår* (2002) dør protagonisten Victors storebror, O.K, av kreft, i *Svein og rotta og UFO-mysteriet* (2007) er Sveins bestemor både senil og har hatt slag, og også hun dør til slutt, og i *I et speil, i en gåte* (2008) er det protagonisten selv som har kreft og dør ved filmens slutt. Videre skildres familieproblemer og barnets ensomhet i *Fia og klovnene* (2003), *Ikke naken* (2004) og *Pitbullterje* (2005). I *Fia og klovnene* er det snakk om alvorlig omsorgssvikt av Fias mor, og filmen omhandler den vanskelige tilvenningsprosessen Fia må gjennom da hun havner i et fosterhjem. I *Ikke naken* har protagonisten Selma mistet all tro på kjærlighet og forhold, etter å ha sett det ene voksne forholdet gå i stykker etter det andre, og hun sliter dessuten med å finne sin plass blant de jevngamle barna. I *Pitbullterje* omhandles mobbing (protagonisten Jim blir mobbet på skolen), angst (Jims mor har isolert seg hjemme) og til en viss grad også omsorgssvikt som en følge av morens problemer. *Fia og klovnene* og *Pitbullterje* har også et annet fellestrekk med filmene fra 1980- og 90- tallet; når protagonistene er ulykkelige og har det vanskelig, rømmer de inn i fantasiens verden hvor det finnes trøst, om enn kortvarig.

Periodens andre tendens, er de kommersielle filmene delvis framkommet som følge av Norsk Filmfonds tilskudd etter markedsvurdering og 50/50 ordningen (Holst 2006:106) og det store fokuset i Stortingsmelding 22 (2006-2007) på publikumsoppslutning. Jeg har allerede vært inne på hvordan dette påvirket sjangervalgene i perioden, men det hadde også en direkte innflytelse på filmenes emner og tematiske opptatthet. Dette fokuset på lettere underholdning, er heller ikke utelukkende for norsk barnefilm, men var også merkbar i dansk barnefilm (som der begynte allerede på 1990-tallet og fortsatte utover 2000-tallet).

*”Det var ikke lenger en selvfølge, at børnefilm skulle handle om verdier og fortælle menneskelige utviklingshistorier. Den slags pedagogiske målsætninger med fortællekunsten blev tværtimod noget, mange helst ville lægge afstand til. Fortællingen skulle befries for omklamring og sættes fri til ramasjang og råhygge. Det var ikke uden en vis befrielse, at den rene underholdning blev en selvfølge. I stedet for at være et billede på barndommens ressource af fantasi. Nu skulle der ske noget. Og det skulle være sjovt og hva fuld fart på. Action for børn” (Skotte 2002:198).*

I dansk sammenheng trekkes det endrede synet på barndom fram som en forklaring på denne filmtendensen. Kim Skotte skriver at fordi barn bedømmes på sin kompetanse tidligere enn før, og i stigende grad betraktes som attraktive mini-mennesker med fristende stor kjøpekraft, har synet på deres kulturtilbud også forandret seg. Barn skal ikke beskyttes, men forføres og erobres som små forbrukere. Og på lik linje som store forbrukere får oppfylt deres behov for – og krav på – underholdning, skal også barna det. Det gjelder også film (ibid.:199). Dette behovet ble hos de små, norske forbrukerne stilt gjennom en rekke filmer hvor både emnevalget og behandlingen av det vitnet om en underholdningsagenda. Det er i det hele tatt en langt større grad av løssluppen moro og spenning i denne periodens filmer. *Olsenbanden Jr.* -filmene er således typiske. Handlingen i *Olsenbanden Jr. på rocker'n* (2004), er for eksempel dreiet rundt en musikkalentkonkurranse, som guttene selvsagt vinner. Et lignende motiv ser man i *Svein og rotta* (2006) hvor en ”Beste kjæledyr” konkurranse er sentral. Det finnes ingen seriøse konflikter i disse to filmene – bare noen overvinnelige utfordringer på veien mot seier. I *Olsenbanden Jr. – Sølvgruvens hemmelighet* (2007), er guttene på jakt etter kongelige regalier og juveler. Skattejakt er også hovedmotivet i *Kaptein Sabeltann* (2003), en film som i likhet med *Olsenbanden Jr.* -filmene i tillegg omhandler enkle, elementære barnefilmemner som vennskap og hvor mye smartere barn er enn voksne. Det høye antall filmer innenfor barnekrimsjangeren, viser også til en tendens med relativt lettfattelig underholdning og historier med klare skurker og helter, idiotiske og morsomme voksenkarakterer, og ressurssterke protagonister som verken trenger fantasiflykt

eller trøst. Som jeg har vist til i kapittel 3 og 4, var dette emner som har gått igjen i hele den norske barnefilmhistorien, og de kan derfor betegnes som klassiske barnefilmemner uten noen spesifikk historisk eller sjangermessig tilknytning.

### 5.3.1. De tematiske analysene

Jeg vil videre fokusere på det jeg ser på som noe av den mest sentrale tematikken i denne perioden. På tross av periodens store fokus på underholdning, finnes det en rekke filmer som behandler sin tematikk på en reflektert og interessant måte. Det som imidlertid skiller denne perioden fra de foregående, og da særlig filmene fra 1980- og 90-tallet, er hvor lite variasjon det er i tematikken som behandles. Som de to tematiske analysene mine vil understreke, er påfallende mange av filmene i perioden opptatt av selvtillit. Det finnes forskjeller i hvordan denne tematikken blir behandlet, både i forhold til undertemaer og i forhold til hvor fokuset ligger – hvilken form for selvtillit det er snakk om, men på et overordnet plan kan all denne tematikken karakteriseres som ”selvtillitstematikk”. En kan anta at denne tematiske tendensen henger sammen med periodens generelle bevegelse mot den amerikanske familiefilmen som forbilde. Hvis en for eksempel ser på Disney, som i årtier har hatt en helt unik posisjon innenfor barne-/familiefilmproduksjon, er det ikke vanskelig å finne eksempler på filmer som tematiserer nettopp selvtillit eller forfekter et ”kjemp for det du tror på/ du kan hvis du vil” -budskap. Noen eksempler er *Dumbo* (1941), *The Lion King* (1994) og *Bolt* (2008). Denne tematikken er også nært knyttet til underdogtematikken jeg var inne på i kapittel 3, og det finnes mange filmer som for eksempel behandler en underdogtematikk med vektlegging av karakterens gradvise utvikling av selvtillit (selv om dette ikke alltid er tilfelle, noe jeg viste i analysen av *Flåklypa Grand Prix*). Fordi denne tematikken er så dominerende, har jeg valgt å analysere to filmer som begge behandler selvtillitstematikk, men med noe ulike innfallsvinkler. Først vil jeg se på *Trigger* (Gunnar Vikene, 2006) og hvordan denne filmen tematiserer mot, styrke og det å kjempe for det man tror på. Dette var også noe av den grunnleggende ideen for dannelsesromanen i litteraturhistorien: en optimistisk tro på menneskets evne til å ta ansvar for eget liv gjennom en konfliktfylt interaksjon med samfunnet (Birkvad 2008:70). En lignende tematikk ser man også i filmer som *Ulvesommer* (Peder Nordlund, 2003) hvor Kim alene må forsvare en ulvemor og valpen hennes mot tre bevæpnede jegere. Selv etter at hun har kommet seg i trygghet selv, velger hun å dra tilbake inn i skogen for å beskytte ulvene. Hun overvinner frykten for Østveggen for å redde ulvene, og hun utsettes for livsfare da hun stiller seg mellom ulvene og en gal jeger med

gevær (som man på ingen måte kan være sikker på at ikke vil skyte henne, da han i den foregående scenen stappet eksplosiver inn i en jordhule hvor Kim og ulvene befant seg). Kim er villig til å ofre alt for å redde ulvemoren og valpen, fordi det er det moralsk riktige å gjøre, og som en ekte helt har Kim den selvtillit og det mot som trengs for å kjempe for egne overbevisninger. Handlingen i *Venner for livet* (Arne Lindtner Næss, 2005) ligner på mange måter den i *Ulvesommer*: et dyr er i fare og barnet redder det. Også her tematiseres mot, både når det gjelder å våge å sette seg i farlige situasjoner når det trengs, men også i forhold til å stå for egne meninger når alle andre er uenige. I *Venner for livet* framstilles dette både gjennom at Petter beskytter hunden Leo fra mishandling og menn med våpen, men også i forhold til rasisme og fordommer. Petter flytter til en liten bygd sammen med familien sin. I denne bygda ligger et asylmottak, og folk i bygda (inkludert lensmannen) klandrer asylsøkerne for en rekke innbrudd den siste tiden. Bygdefolket framstår som svært fordomsfulle, eksempelvis jager de innvandrerne ut av bensinstasjonen ("fordi de stjeler"), og da Petter snakker med Shan, en innvandrer gutt, kommer bl.a. lensmannen bort og "redder" Petter fra samtalen. Det er med andre ord opp til Petter å vise at han har selvtilliten og motet til å stå for det han tror på.

Videre vil jeg se på en noe mer direkte tematisering av selvtillit – gjennom behandlingen av skjønnhetsidealer i filmen *Lille frk Norge* (Hilde Heier, 2003). Som jeg vil vise, forfekter denne filmen et "vær fornøyd med den du er" -budskap som typisk for behandlingen av selvtillitstematikk i barnefilm (dette er for eksempel også budskapet i en rekke av Disney-filmene). I de norske barnefilmene fra denne perioden, ser man en lignende tematisk behandling i *Elias og Kongeskipet* (Espen Fykse, 2005). Her tematiseres selvtillit gjennom den lille båten Elias, som alltid har drømt om å bli som redningsskøyta Uredd. Etter hvert lærer han å godta seg selv som den han er – og det er først da Elias har lært dette, at han i narrasjonen får mulighet til å vise at han er like heltmodig som Uredd. I *Pitbullterje* (Arild Frøhlich, 2005) tematiseres også selvtillit. Jim er i utgangspunktet et mobbeoffer som lar seg utnytte og herses med av sine såkalte venner. Gjennom blant annet vennskapet til "Pitbull" Terje, lærer Jim å stå for den han er – om det så er på bekostning av allmenn aksept. Han er ikke noe dårligere enn de andre, og han fortjener venner som liker ham for den han er. Det moralske budskapet; "Vær fornøyd med den du er", er med andre ord tydelig også her. Også i *Kurt blir grusom* (Rasmus Sivertsen, 2008) ser man at selvtillitstematikk behandles med det samme moralske budskapet. Da en rik lege flytter inn i nabohuset, utvikler Kurt mindreverdigdomskomplekser for sin jobb som truckfører. Store deler av narrasjonen, er dreiet rundt hans streben etter en jobb med høyere status og etter hvert også mer makt. Denne filmen behandler sin tematikk gjennom en, for norsk barnefilm,

utradisjonell sympatistruktur, da protagonisten selv ikke er udelt sympatisk. Han framstilles derimot som barnslig, smålig og egoistisk – og på et punkt også ”grusom”. Etter en rekke nederlag, tilbys protagonisten her, som i *Elias og kongeskipet*, en situasjon hvor han kan hevde seg og vise hva han kan. Kurt redder dagen (i dette tilfellet – en kollapset barnehage) og innser at selvverd ikke har noe med status, penger og makt å gjøre; han er god nok som han er.

### 5.3.1.1. *Modige Alise og morfars sviktende kropp – en tematisk analyse av Trigger*

*Trigger* (Gunnar Vikene, 2006) tilhører dyrefilmsjangeren, er basert på et originalmanus, og har en realistisk stil med nedtonet fargebruk (mange gråtoner i både setting og kostymer) og et lite påfallende kamerabruk og klipping (såkalt usynlig stil). Filmen åpner med at morfar Lasse, som i alle år har drevet med hester på gården sin, må selge gården og flytte på gamlehjem. Inntil rommet hans der blir ferdig, skal ha bo hos elleve år gamle Alise og hennes familie (mor, far og lillebror) i deres terrasseblokkleilighet. Alise har fortalt alle vennene at hun tilbringer hver sommer på morfarens gård hvor hun rir på den ville hesten Trigger, men sannheten er at denne hesten ble avlivet for mange år siden og at hun er livredd for hester. Da Alise og venninna Rebekka på vei til skolen en morgen, ser en vill og mishandlet hest, forventer Rebekka at Alise skal ordne opp. Alise henter Lasse, som roer ned hesten, og sammen bringer de den til en stall eid av Wenche. Der dukker hestens eiere opp, som planlegger å avlive den for å få forsikringspengene. Før Lasse får bevist at hesten ikke er gal og derfor ikke trengs å avlives, kollapser han og blir sendt på sykehus. Han er døende, og det er opp til Alise å redde hesten – som de har kalt Trigger etter Lasses gamle hest. Med hjelp fra Rebekka, stjeler Alise Trigger fra slakteriet hvor eierne har brakt ham, gjemmer ham i skogen, og flykter da eierne kommer med våpen. Tilslutt får Alise vist hva Trigger kan, da hun på hesteryggen hopper fra sykehusets parkeringsplass og ned på hovedveien, og eierne (som sikter på dem med gevær) blir arrestert. Omtrent samtidig dør Lasse, og i filmens siste scene får Alise beholde Trigger.

Filmens narrasjon er dreiet rundt Alises modningsprosess – hennes utvikling fra feig til modig. Jeg vil videre vise hvordan filmen tematiserer mot og styrke, og hvordan dette primært formidles gjennom sammenstillingen av to karakterers utvikling; Alise og Lasse. Som har vist, var det en vesentlig tendens i denne perioden at barnefilmene tematiserte mot og selvtillit, og det som gjør *Trigger* særlig interessant, er hvordan den knytter tematiseringen av mot og styrke opp mot naturlige modnings-/utviklingsprosesser i livet. Som jeg vil vise, er det å bli mer modig og finne en indre styrke, for Alise en del av det å modnes – å ikke lenger være et pysete barn, men et

ansvarsfullt menneske. Samtidig er det å miste styrke og selvstendighet, behandlet gjennom karakteren Lasse som en del av det å bli gammel – en unngåelig utvikling i livet. *Trigger* er bygget opp rundt et spenningsplot, og den har en manikeisk moralstruktur med tydelige ytterpunkter (Alise og Lasse i den ene enden og Triggers eiere i den andre). Samtlige karakterer har en tydelig narrativ funksjon, hvor Alise og Lasse er de mest sentrale karakterene i forhold til tematiseringen av mot og styrke. Jeg vil derfor videre fokusere på dem.

Alise er selv filmens autorale fortellerstemme (bruken av voice-over er begrenset til de innledende scener og en avsluttende kommentar), og gjennom voice-overen presenterer hun selv den sentrale tematikken over de første bildene og forteksten. Over en montasje av et halvtotalt bilde av Alise i bilen, oversiktsbilder av Lasses gård, og diverse bilder inne fra kjøkkenet som er fullt av esker, forteller Alise at hun er en pyse. Hun innrømmer også å ha løyet til vennene om hesteridningen. Allerede i denne første sekvensen blir tilskueren knyttet til Alise. Vi blir gitt tilgang til hennes subjektivitet, både ved at vi følger hennes bane i tid og rom (i hele denne montasjesekvensen, er kamera knyttet til Alises bane), og ved den nevnte voice-overen. Alise framstår også som følelsesmessig gjennomskinnelig i denne sekvensen. Fordi hun også presenterer sine dårlige sider, forsterkes tilskuerens inntrykk av å ha pålitelig tilgang til hennes sinnstilstand (hun framstår som ærlig og åpen). Videre i filmen følger narrasjonen hovedsakelig Alise, men bryter denne oppstillingen i enkelte scener for å eskalere spenningen eller for å understreke den kontrasterende utviklingen til Lasse. Jeg vil komme tilbake til sistnevnte. De gangene fortellingen bryter av fra Alise, er det imidlertid bare handlingene til de andre karakterene vi ser, vi har liten tilgang til deres subjektiviteter. Foruten Alise, er Lasse den eneste karakteren som er gjennomskinnelig på et følelsesmessig nivå. Lasse introduseres i utgangspunktet gjennom Alises perspektiv (hovedsakelig gjennom at hun presenterer ham på voice-overen, men også fordi oppstillingen er tilknyttet henne i åpningssekvensen), og han framstår derfor for tilskuer slik hun ser ham – som en sur og gretten gammel mann. Den første scenen som gir tilskuer tilgang til Lasses subjektivitet, er fra hans første natt i terrasseblokka. Alise våkner av lyder, og gjennom hennes perspektiv ser vi Lasse sitte ute på terrassen, med ryggen til kamera, og lytte til musikk mens han stirrer ut i natten. Den sørgmodige stemningen (skapt av musikken, kroppsspråket til Lasse, og det at kamera holder seg på avstand, noe som forsterker inntrykket av ham som alene), gir både tilskuer og Alise forståelsen av at han ikke er en entydig sint mann, men at det finnes undertrykte følelser her, en sorg. Denne scenen, sammen med scenen hvor han roer ned *Trigger* første gang (hvor han framstår som en mann med nærmest magiske evner), knytter tilskueren også til Lasse. Videre er tilskueren troskap knyttet til dem



begge; de sammen står som en troskapsmessig enhet i kontrast til filmens skurker. Jeg vil komme tilbake til hvordan filmens oppstilling til de to karakterene bidrar til dens tematikk, men først vil jeg se på hvordan tematikken formidles gjennom narrasjonens oppbygging.

Filmens narrasjon er som nevnt bygget opp rundt Alises modningsprosess, og denne er igjen knyttet til Alises løgn og dens følger. Denne utviklingen følger de fire store handlingsblokkene til den klassiske Hollywood-fortellingen (Birkvad 2008:69): etablering (set up), komplikasjoner (complicating action), utvikling (development) og klimaks (climax). På filmens *etableringsnivå* framstilles Alise som en tydelig pyse. Dette kommer fram gjennom den nevnte voice-overen i åpningssekvensen, i den første dialogen med Rebekka (Alise vil ikke melde seg inn i Dyrebeskyttelsen fordi hun er redd for å gå i demonstrasjonstog, og hun er også redd for å snakke med Sebben i klassen) og mest vesentlig; i det første møtet med Trigger hvor hun må hente Lasse fordi hun ikke tør å nærme seg hesten selv. I den følgende sekvensen hvor Lasse roer ned hesten og de bringer den til Wenche, holder Alise seg på god avstand, og bruk av halvnære bilder av ansiktet hennes avslører hvor redd hun er. En narrativ *komplikasjon* gjør imidlertid at Alise må konfrontere redselen sin – Lasse havner på sykehus, og det er ingen andre enn Alise som kan redde Trigger (og som en forlengelse; redde Lasse, da det å redde Trigger har gitt ham meningen tilbake i livet). På dette punktet i narrasjonen framstilles Alise fortsatt som pysete. Da Trigger blir urolig i stallen, er Alise så redd at hun faller baklengs. Og hun er også tydelig redd da hun og Rebekka sykler etter hestetraileren til slakteriet og må sykle ned ulendte, bratte bakker. Hennes første kommentar på slakteriet er også: «Jeg tør ikke gå inn der!». Narrasjonens *utviklingsnivå*, er her knyttet til starten på Alises personlige utvikling. Etter å ha overhørt eierne og slakterne diskutere avlivning (og ha sett innsiden av slakteriet), innser Alise at hun ikke har noe valg. Hun tar seg sammen, gjentar det hun så Lasse gjorde og får med seg hesten derfra. På dette punktet leier hun imidlertid bare hesten. Etter å ha besøkt Lasse på sykehuset og fått vite at han er døende, eskaleres denne utviklingen. Det blir plutselig ”livsviktig” å redde Trigger, og hun bestemmer seg for å ri. Et annet vesentlig punkt i denne utviklingen, er dessuten at hun innrømmer for Rebekka at hun har løyet i årevis. Uten denne tilståelsen kan heller ikke hennes nyfunne mot aksepteres som helt ekte. Denne utviklingen leder til filmens *klimaks* – Alise må bevise hvor modig hun kan være og slik redde Trigger og Lasse. Hun følger etter Trigger da han rømmer (selv om det innebærer å løpe inn i en t-banetunnel), og da de ankommer sykehuset og eierne er der, setter Alise seg på hesteryggen og rir over parkeringsplassen. Denne flukten klippes opp mot bilder av Lasse i sykesenga som gjentar: «Fly! Fly!», og Trigger og Alise ”flyr” fra en høy mur og lander på

bilveien – et heltemodig hopp som understreker at Alise ikke lenger er den samme pysete jenta hun var ved filmens begynnelse.

I tillegg til at tematikken behandles gjennom denne tradisjonelle utviklingskurven, tilføres også som nevnt et interessant aspekt ved sammenstillingen av Alise med Lasse. Karakteren Lasses funksjon er ikke bare å fremme protagonistens utvikling (gjennom den lærdom han gir henne), men også at hans utviklingskurve står som en tydelig kontrast til Alises utviklingskurve. Mens Alise går fra svak til sterk, går Lasse motsatt vei. I løpet av diskursen får tilskueren gradvis mer kunnskap om Lasses tidligere liv. Han var en ressurssterk mann som kunne temme selv de villeste hester, men et traumatisk fall med den originale Trigger endte karrieren hans. Da han introduseres i åpningssekvensen, er han en syk, gammel mann, tvunget til å gi opp gården sin og avhengig av datteren. Fra dette punktet går det imidlertid bare nedover – han kollapser, havner på sykehus, glir inn i koma og til slutt dør. Gjennom Lasse tilføres det slik et interessant aspekt til den tradisjonelle ”kjemp for det du tror på/du kan hvis du vil” barnefilmtematikken som behandles gjennom karakteren Alise. En del av det å bli moden for Alise, er å våge å gjøre ting hun alltid har vært redd for. Hun blir ”voksen” gjennom å presse egne grenser. Lasse derimot får stadig flere begrensninger på hva han kan gjøre – til han tilslutt ikke er i stand til å gjøre noe. Denne sammenstillingen står som filmens bærende idé. Fra denne første utfordringen Alise møter, hvor hun henter hjelp, utvikler hun gjennom filmen en stadig større evne til å ordne opp selv og møte egne redsler. Dette skjer i takt med at Lasse blir stadig sykere og til slutt dør, men da med viten om at Alise har overtatt hans plass som hestetemmeren i familien. Filmens klimaks er et godt eksempel på denne sammenstillingen. Her settes de to opp mot hverandre på en direkte måte gjennom at det alterneres mellom Lasse i sykesengen og actionscenen hvor Alise rir for første gang. Lasse våkner fra komaet idet Alise og Trigger ankommer parkeringsplassen utenfor sykehuset, og hans siste ord («Fly! Fly!») er direkte rettet mot Alise og hesten – som om han på et magisk vis kan se det samme som tilskueren; de bevæpnede eierne som nærmer seg. Idet Alise oppnår det siste steget i sin utvikling – å faktisk våge å ri – kommer også Lasse til siste punkt i sin nedadgående utvikling og dør. På tross av at filmen ender med et dødsfall, avsluttes den likevel på en optimistisk note. Lasse er riktignok borte, men han har ført tradisjonen videre; det finnes en ny ”hestetemmer” i familien (noe som blant annet understrekes i en dialog mellom Alises’ mor og Wenche, hvor de undrer seg over om ikke Alise har arvet Lasses hestegalskap). Da voice-overen kommer tilbake i filmens avsluttende sekvens, forteller Alise at Lasse, i sin avskjed, sa til henne: «Du turte. Ikke glem det!» (da hun besvimte etter hoppet og han døde, møttes de for et kort øyeblikk i en slags drømmeverden). Avslutningsvis fokuseres det med andre ord ikke

på han som er død eller sorgen, men på det Alise oppnådde, hennes seirende posisjon. Filmens budskap er således er positivt ett; kjemper man hardt nok og er man modig nok, da seirer man tilslutt. Tematikken knyttet til Lasse har med andre ord kun en kontrasterende funksjon, og det dveles ikke ved de budskap som er formidlet gjennom denne karakterens egne utviklingskurve – at vi alle må dø og at alderdommen kan være hard å takle. På tross av den subjektive tilgangen til Lasse, er det Alise som står som filmens hovedkarakter og graderes høyest i sympatistrukturen, som videre fører til at tilskueren sitter igjen med en optimistisk, positiv følelse i forhold til denne løsningen. Denne avslutningen fører til at filmen forenkler en tematikk som i utgangspunktet var behandlet på en veldig interessant måte. I stedet for å utdype det den allerede antyder om disse prosessene i livet – vi utvikler oss og blir sterkere og modigere gjennom erfaringer, men samtidig kan enkelte erfaringer også knekke oss (som med Lasse), og uansett ender vi til slutt like svake og hjelpeløse som vi begynte – så velger filmen å fokusere på det enkle, men optimistiske budskapet: Gjennom mot og selvtillit kan vi oppnå mye.

#### *5.3.1.2. Skjønnheten og uhyggen – en tematisk analyse av Lille frk Norge*

*Lille frk Norge* (Hilde Heier, 2003) er et modernisert eventyr med visse grøsserelementer. Det handler om alenepappaen Helge som tar med seg datteren Lotte og flytter inn hos kjæresten Kristin og hennes datter Vendela. Kristin er tidligere kåret til Frøken Norge, arbeider på firmaet Body Flame som driver med (tidvis svært spekulative) skjønnhetsprodukter, og hun skal arrangere en Lille frk Norge konkurransen som hun trener opp datteren til å delta i. Helge er selv livvakt for landets dronning, og det kommer tidlig fram at Kristin er unaturlig opptatt av henne. Lotte er i utgangspunktet svært fascinert av Kristin og vil gjerne bli som henne og Vendela. Kristin mislykkes i sitt forsøk på å manipulere Helge til å overtale Dronningen til å dele ut førsteprisen i Lille frk Norge konkurransen. Hun lover derfor Lotte plass i konkurransen, på betingelse av at hun kan overtale Dronningen til å delta. Dronningen går med på å stille så lenge det ikke er presse der, og jentene begynner forberedelsene (en sexy dans, falske smil og fettsuging). Da Lotte imidlertid hører at Kristin planlegger å lure Dronningen (og snike pressen inn likevel), protesterer hun og prøver å stoppe henne. Kristin blir gal av sinne, hogger seg gjennom døra til toalettet hvor Lotte gjemmer seg, jager henne inn i skogen, og dytter henne utfor en høy skrent. Mens Lotte ligger der, mottar hun en sms fra din døde mor og blir ledet til en magisk bok, "Sjelens speil", som viser mennesker slik de virkelig er innerst inne. Lotte tar denne boka med seg til Body Flame hvor Lille frk Norge konkurransen har begynt. Der kommer også Helge, som ble oppringt av Lotte midt under slåsskampen med Kristin. Han har hørt hylene

hennes, og dessuten sett den i stykker hogde døra hjemme. Lotte gir boka til Kristin – som er svært stygg i Sjelens speil. I panikk legger Kristin seg i den uferdige Bodysculpting maskinen, men i stedet for at den gir henne en perfekt kropp, blir hun grusomt deformert og dør på scenen. Helge gifter seg siden med Dronningen, og sammen med Lotte og Vendela lever de lykkelig alle sine dager.

*Lille frk Norge* har en dramatisk mise-en-scène, med sterke kontraster i fargebruk og lyssetting, tidvis skjeve og uvanlige billedutsnitt, og en distinkt, stemningsforsterkende bruk av musikk (eksempelvis er karakteren Kristin knyttet til effektfull tangomusikk). Filmens bærende idé, er at skjønnhet kommer innenfra. Dette tematiseres både eksplisitt gjennom bruken av et ”sjelens speil”, og noe mer implisitt gjennom en klar manikeisk moralstruktur hvor forfengelighet knyttes til den onde karakteren Kristin, og indre, ekte skjønnhet knyttes til den gode Lotte. Jeg vil videre vise hvordan filmen behandler sin tematikk gjennom de to kontrasterende karakterene Lotte og Kristin og deres plassering i sympatistrukturen, og jeg vil også kort se på hvordan filmens bruk av eventyrsjangeren er tilknyttet denne tematikken.

De to familiene – Helge og Lotte mot Kristin og Vendela – settes opp som klare kontraster til hverandre allerede i filmens anslag. Lotte og Helge er blonde, søte og naturlige. Lotte er dessuten kledd i en litt for stor grønn kofte som det kommer fram at hun har arvet av moren (formidlet gjennom et fotografi av moren kledd i samme kofte). Før Kristin og Vendela blir introdusert, vises hjemmet deres, og disse bildene forsterker det inntrykket karakterene selv gir i introduksjonssekvensen. Huset deres er stort, noe forfallent, og fullt av mørke, dramatiske skygger. Det er dessuten bilder av Kristins missekåring overalt, og i stua er missekronen utstilt. Introduksjonen av Kristin (scene 4) viser henne koblet opp til en skummel maskin (som viser seg å være et fettsugingsapparat), mens hun spiser skumtopper, hører på tangomusikk og studerer en utklippbok med bilder av Helge og Dronningen. Kristin og Vendela skiller seg tydelig fra Lotte og Helge utseendemessig – de har mørkt hår mot hvit hud, og Kristin har dramatisk sminke og et overdrevet, teatralisk kroppsspråk. Denne introduksjonen etablerer en moralstruktur som forsikrer at våre sympatier blir rettet mot Lotte, Helge (og Dronningen); de er filmens moralske sentrum. Dette gjøres blant annet ved å skape en kontrasterende karaktergruppe, Kristin og Vendela, og ved at de kontrasterende karakterene blir assosiert med noe negativt: mørke (både gjennom eget utseende og hjemmet sitt) og falskhet (fetsugning mens en spiser søtsaker). De tilhører med andre ord det andre ytterpunktet i moralstrukturen.

I filmens oppstilles tilskuer med to karakterer; Lotte og Kristin. Dette brytes i noen få scener hvor vi følger Helge; på jobb (hvor inntrykket av Dronningen som sympatisk forsterkes), og i de

scenene hvor Lotte ringer ham for å be om hjelp (eks. da Kristin prøver å presse henne til fettsuging, og da Kristin går amok med øks). Den sistnevnte brytningen har en spenningsforsterkende funksjon, samt at den er med på å etablere Helge som en sympatisk og god karakter (og far). Det er likevel oppstillingen til Lotte og Kristin som er mest interessant i forhold til tematikken. Store deler av filmen følger Lottes bane i tid og rom, og det er også henne filmens hovedtematikk er sentrert rundt. Lotte framstår dessuten som subjektivt gjennomskinnelig, og tilskuer får tilgang til hennes indre tilstand gjennom handlinger og uttrykk, samt flere scener hvor hun er alene og snakker med seg selv eller til den avdøde moren (gjennom sms). Filmen bryter denne oppstillingen for å følge Kristin ved flere anledninger, og gir oss dessuten relativt god subjektiv tilgang gjennom handlinger (som skjer uavhengig av de andre hovedkarakterene), og gjennom de mange scenene hvor hun snakker til eget speilbilde. Oppstillingen til Kristin har på den ene siden en spenningsfunksjon. Ved at tilskuer har kunnskap verken Lotte eller Helge har; som for eksempel at Kristin har blitt advart mot å bruke Body Flame kremen på noen hun elsker, da den både er farlig og sterkt avhengighetsdannende (kunnskap tilskuer har da vi senere ser henne bruke den på både Vendela og Lotte), eller for eksempel hvor skremmende opptatt Kristin er av Dronningen (vist gjennom speilscenene), forsterkes inntrykket av Kristin som ond, og tilskuerens forventning om at noe spennende vil skje. Denne oppstillingen har dessuten en tematisk funksjon. Gjennom å gi tilskuer tilgang til det som skjer ”bak lukkede dører” hos en missedronning, som botoxsprøyter, fettsuging og farlige kremer, knyttes den skjønnheten Kristin representerer til noe unaturlig og falskt. Ved at ”det overfladisk vakre” representeres av en karakter som er det onde ytterpunktet i filmens moralstruktur, forsterkes også filmens negative framstilling av forfengelig og de mennesker som fokuserer på ytre skjønnhet.

Dette er likevel primært Lottes historie. Det er hennes vekslende forhold til Kristin og det skjønnhetsidealet hun representerer, som er filmens primære opptatthet. Selv om også karakteren Kristin tildeles stor plass i narrasjonen, er det utelukkende hos Lotte at tilskuerens sympati legges. Dette gjøres gjennom kontrastene mellom de to på et ikonografisk nivå (Kristin koblet til det mørke og dramatiske, Lotte til det lyse og naturlige; i utseende og klær), gjennom musikkbruk og gjennom handlinger. Gjennom oppstillingen til Kristin, får vi som nevnt tilgang til en utvetydig og utelukkende ond karakter (ingen formildende karaktertrekk vises). Lotte framstilles derimot med mer dybde og utvikling, og framstår derfor også som en mer realistisk karakter. I begynnelsen er Lotte fascinert av Kristin og Vendela og ønsker å bli som dem. Demonstrativt kaster hun den ”norske og naturlige” kofta som hun arvet av moren og inntil da alltid har gått med. Hun får i stedet låne utspjåkete og sexy klær av Vendela, sminker seg, og lærer seg en

ganske seksuell dans som de skal framføre i Lille frk Norge konkurransen. Forfengligheten har smittet over på henne også. I motsetning til de to andre har derimot Lotte en moralsk grense – hun er tross alt heltinnen i dette eventyret. Hun nekter å la seg fettsuge på tross av Kristins formaninger, og da hun overhører at Kristin planlegger å lure inn pressen på tross av løftet til dronningen, setter Lotte seg opp mot henne. Tilskueren har hele tiden gradert Lotte øverst i troskapsstrukturen, basert på den nevnte ikonografien, musikken og handlingene, men i denne klimaksscenen blir kontrasten mellom de to ytterligere befestet. Kristins handlinger er her ikke bare usympatiske, men virkelig ondskapsfulle og skremmende. Scenen hvor hun viser sin ekte personlighet også for Lotte, er svært spennende. Lotte unnslipper Kristins grep og stenger seg inne på toalettet. Først hører vi hamring på døra og brøling utenfor (kamera er i Lottes perspektiv; inne fra toalettet vendt mot den stengte døra), så blir det helt stille – før plutselig en øks slår gjennom døra.

Denne måten å strukturere sympati på i narrasjonen på, er relativt typisk for eventyrsjangeren. Også i et klassisk eventyr som *Snøhvit og de syv dvergene*, vet tilskuer/leser at det er den onde stemoren i forkledning som tilbyr Snøhvit det forgiftede eplet (dette fordi den romlige tilknytningen har gitt oss kunnskap om stemorens handlinger uavhengig av Snøhvit), og når Snøhvit så blir syk, er ikke tilskueren overrasket. Tilskuer er på samme måte ikke overrasket da Kristin viser hvor ond hun virkelig er, vi har fått kunnskap om dette gjennom hele diskursen. Det finnes videre mange allusjoner i filmen til det tradisjonelle eventyret. Som onde stemødre flest, styrer Kristin hjemmet med hard (og manipulerende) hånd, forfordeler sin egen datter, er nedlatende mot stedatteren, og snakker til eget speilbilde. Som en kontrast til denne onde ”heksa” står dronningen. I alle scener hvor hun figurerer, har hun krone på hodet, hun er vakker og blond, og framstilles som snill og godhjertet. Hun har dessuten et nært forhold til Lotte, noe som er med på å plassere henne i den sympatiske enden av moralstrukturen. I ekte eventyrtradisjon har dessuten Lotte magiske hjelpemidler. Hennes avdøde mor sender henne ved flere anledninger tekstmeldinger og hjelper henne på magisk vis (Lotte fryser og kofta hun tidligere kastet dukker plutselig opp). Da Lotte ligger på bunnen av skrenten som Kristin dyttet henne utfor, sender moren en ny melding: «Nå må du finne meg.» og leder henne til boka ”Sjelens Speil” som moren snakker gjennom.

Videre har også den tematiske behandlingen i *Lille frk Norge*, en tradisjonell forankring i eventyrsjangeren. Eventyrheltinner som Askepott med deres naturlige skjønnhet og gode hjerter, framstilles som langt mer tiltrekkende enn den onde stemoren og stesøsteren, på tross av at de på sin side har vakre kjoler og dyre smykker. Askepott allusjonen understrekes også av en scene

hvor Lotte må vaske do mens Kristin og Vendela har fest (home party for Body Flame). Det finnes likevel et viktig moderne aspekt ved *Lille frk Norges* tematikk, knyttet til dens behandling av kosmetisk kirurgi og forfenglighet. Nina Østby Sæther presenterer i sin artikkel *Kosmetiske inngrep som terapi* (2006) en rekke negative oppfattelser knyttet til kosmetiske inngrep:

*”Ut fra et feministisk fokus på kvinnefrigjøring forstås kosmetisk kirurgi som et redskap til systematisk undertrykkelse av «kulturelt neddopede» kvinner, som har internalisert den dominerende, mannsproduserte myten om at kvinner skal være vakre. I tråd med en tradisjonell, moralsk oppfatning om at «det er det indre som teller», fremstår kosmetisk kirurgi som et symbol på at vi lever i et overfladisk samfunn, der indre, moralske kvaliteter teller mindre enn et vakkert ytre.”*

Det er særlig denne tradisjonelle, moralske oppfatningen som forfektes i *Lille frk Norge*. Kristin, som filmens moralsk onde karakter, representerer et overfladisk velstandssamfunn. Lotte derimot står for det naturlige, det ekte – og det er også hos henne sympatien legges. Lotte utvikler først et mindreverdigthetskompleks i møte med Kristin og Vendela i forhold til eget utseende og egne holdninger. I filmen løses denne konflikten mellom den naturlige Lotte (som også er vakker på innsiden) og den falske Kristin, med at Kristin dør. Vendela, som prøvde å forsvare Lotte da moren angrep henne, får en ny sjanse i en ny familie med sunne verdier. Som jeg har vist, formidler filmen at skjønnhet kommer innenfra – Lotte er mer enn god nok akkurat slik hun er, og alle som mener noe annet, er ryddet av veien. Og i forhold til den overordnede selvtillitstematikken, betyr dette at filmen forfekter at en skal være stolt av den en er og det utseendet en har. Det er mange måter å være vakker på, og den indre skjønnhet er den viktigste. Filmens manikeiske moralstruktur (hvor det ikke finnes noen gråsoner), er med på å forsterke dette moralske budskapet, det finnes bare en, uklanderlig sannhet her: forfenglighet er galt, det ekte og naturlige er best.

#### **5.4. Oppsummering**

Som jeg har vist i dette kapittelet gjennomgikk norsk filmsektor en omfattende omlegging på begynnelsen av 2000-tallet. All forvaltning av støtte ble samlet til en ny enhet. Filmstøtte skulle fordeles gjennom to ordninger; konsulentordningen og 50/ 50 ordningen. Sistnevnte ordning, sammen med de filmpolitiske mål om økt produksjon og økt publikumsoppslutning, antas for å være noe av årsaken til periodens markeds- og underholdningsorientering. På mange måter ser en at barnefilmen i denne perioden ble likere den amerikanske familiefilmen. Dette vises i den endrede markedsføringen av filmene; fra å selge dem som *barnefilm* til å selge dem som *familiefilm*. Det kommer også fram gjennom den framtrædende bruken av tradisjonelle, internasjonale barnefilmsjangere som dyrefilmen, barnekrimfilmen og animasjon, sjangere som alle har hatt en sentral plass i amerikansk barnefilm.

Som jeg viste i emnegjennomgangen var det også en tendens mot mer løssluppen moro og lett underholdning. Innenfor tematikk ser man at det i en rekke filmer behandles det jeg har kalt selvtillitstematikk. En tematikk jeg viste at for eksempel har vært typisk i Disney-filmer, men som også har hatt en sentral plass innenfor amerikansk film for andre aldersgrupper (denne tematikken er for eksempel nært knyttet til den såkalte amerikanske drømmen; selv den fattigste gutt/jente kan gjennom hardt arbeid og selvtillit nå toppen). I tillegg til å være knyttet til de filmpolitiske føringer, kan også disse endringene henge sammen med postmoderne tendenser som over tid har ført til grunnleggende endringer i synet på populærkultur. Ved å sammenfatte en periode som ”amerikansk inspirert”, er kanskje noe generaliserende. Som jeg har vist, finnes mottendenser også her, og tar en i betraktning at denne perioden kun er på 8 år, et svært kort tidsrom sammenlignet med de andre periodene jeg har gjennomgått, ser en at det er fortsatt er tett (om ikke tettere) mellom det man kan kalle kvalitetsfilmene; det være seg seriøse melodrama eller solide underholdningsfilmer som gir barnetilskueren en god, ”unyttig” filmopplevelse her og nå.



## 6. Barnefilmens ideologi

---

I dette kapittelet vil jeg se på de ideologiske føringer som finnes i den norske barnefilmens 64 år lange historie. Som jeg viste til innledningsvis, avspeiler ikke bare barnefilmens ideologi ulike holdninger ellers i samfunnet, men filmene har også en direkte påvirkning på disse holdningene. En fiktiv barnefilm forteller ikke hvordan det faktisk er å være barn i Norge (eller andre steder), men den sier mye om hva voksne vil gi barn og hvilken verden de vil vise dem. I dette kapittelet vil jeg først se på hvordan de to kjønn framstilles i forhold til hverandre og hvordan dette har endret seg. Kjønnstudier har vært sentralt i filmvitenskapen siden man begynte med feministiske perspektiver på 1970-tallet. Etter hvert har også studier av blant annet maskulinitet blitt inkludert. Disse studiene tematiserer hvilke kjønnsforskjeller som finnes, hva de betyr og hvordan kjønnsframstilling og kjønnsforståelse endres (Gjelsvik, Myrstad 2008:162), og jeg vil videre gjøre et forsøk på å spore nettopp disse endringene i den norske barnefilmen. Deretter vil jeg se på familien i barnefilmene og de ulike framstillingene av foreldre og barnet. Disse framstillingene vil være farget av ulike diskurser, deriblant såkalte barndomsdiskurser som setter rammer for vår forståelse av barnas behov, og forventninger om hvordan barnet skal oppføre seg. Gjennom å se nærmere på disse framstillingene, håper jeg å kunne si noe om hvilke diskurser som har preget denne siden av barnefilmen, og hvilke holdninger som forfektes om de ulike familiekonstruksjonene og forholdet mellom foreldre og barnet. Til slutt vil jeg se på om det finnes noen grunnleggende, felles ideologier i den norske barnefilmen, og hvilke brudd som eventuelt finnes i forhold til dette. De ideologiske føringer som kan spores gjennom 64 år med barnefilm, vil kunne antas å ha hatt sterk påvirkning på holdninger om hvordan man skal leve livet sitt, og hva som er rett og galt, normalt eller unormalt.

### 6.1. *Gutter og jenter*

En liten innrømmelse til å begynne med – jeg var forutinntatt på dette området, noe som ble ytterligere forsterket da jeg leste Wojcik-Andrews ideologikapittel i *Children's Films* (2000). Han peker på akkurat de forskjellene jeg forventet å finne i den norske barnefilmen, eller for å være mer konkret: at gutter ble framstilt som aktive, handlende helter og at jenter var mer passive og følelsesstyrte. Også Lykke Christensen kommer til en lignende konklusjon i sitt kapittel *Piger og drenge i danske børnefilm* (2002). Hun mener at selv om den danske barnefilmens jenter og gutter har gjennomgått store forandringer, er de tradisjonelle kjønnsrollene stadig gjeldende, når alt

kommer til alt; ”Piger er piger, og drenge er drenge” (ibid.:55). Det jeg derimot fant ved gjennomsyn av 74 av 82 norske barnefilmer, er et stort sett kjønnsnøytralt filmunivers. De norske barnefilmene formidler at kjønn i hovedsak er uvesentlig for hvem man er. Kjønn bestemmer ikke hvem man kan være bestevenner med eller hvordan man skal oppføre seg. Det er ingen selvfølge i barnefilmens univers at gutten er den modigste eller at jenta er den som drives av følelsesmessige relasjoner. Deres identitet og personlige egenskaper, er formidlet som individuelle, ikke kjønnsavhengige, og hvilken motivasjon som driver dem, er avhengig av situasjon og plot, ikke om de er gutt eller jente. Som jeg vil vise, finnes det noen unntak, men de er få og gjelder stort sett en liten gruppe filmer laget før 1970.

For å ta det kvantitative først – i perioden 1944-1982, er det 7 jenteprotagonister og 6 gutteprotagonister. I tillegg kommer 5 filmer som har en gruppe med gutter i fokus og 8 filmer som har et par eller en av gruppe barn hvor begge kjønn er representert. I perioden 1986-2000, er det 12 jenteprotagonister og 12 gutteprotagonister, og i den siste perioden 2001-2008, er det 9 jenteprotagonister, 8 gutteprotagonister, samt 2 filmer med ”mannlige” kjøretøy (*Elias og Kongeskipet* og *Gråtass – hemmeligheten på gården*) og 4 filmer som fokuserer på en gruppe av 3 gutter. I tillegg til disse, kommer filmer som har grupper av voksne eller dyrelignende karakterer i fokus. Blant de voksne er som regel begge kjønn representert, men mennene er som regel tillagt mest fokus – og de er som regel også de mest barnlige karakterene, som for eksempel i *Viva Villaveien!*. Samlet sett finnes det altså en relativt jevn fordeling av jenter og gutter i de filmene som har én sentral protagonist, men det finnes flere rene guttegrupper (eks. seriene om *Stompa*, *Bjørnepatruljen* og *Olsenbanden Jr.*), og ingen rene jentegrupper.

Et aspekt ved kjønnsframstillingen som framstår som noe påfallende, er hvor vanlig vennskap på tvers av kjønnene er gjennom i hele barnefilmhistorien. Eksemplene er mange og spredd over alle tre periodene, eks. Tom og Mette i *Tom og Mette på sporet* (1952), Toya og Trygve i *Toya* (1956), Turid og Yngve i *To fluer i ett smekk* (1973), Carl Gustav og Margrethe (og Sølvi og Henrik) i *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene* (1982), Herman og Ruby i *Herman* (1990), Rikke og Thomas i *Aldri mer 13!* (1996)<sup>16</sup>, Kim og Mats i *Ulvesommer* (2003) og Liv og Thomas i *Titanics ti liv* (2007). I motsetning til i voksenfilm, er det også ekstremt sjelden at dette vennskapet utvikles til noe mer enn et platonisk vennskap (se fotnote ang. *Aldri mer 13!*, da den

---

<sup>16</sup> Et viktig poeng her, er imidlertid at dette vennskapet må avsluttes for at Rikke skal bli ”voksen”. Filmen forfekter en holdning som tilsier at jenter og gutter over en viss alder kun kan være kjærester, ikke bestevenner. Rikke må finne seg en ny venn, ei jente, og ved filmens slutt inviterer den tidligere bestevennen, Thomas, henne med på ”date”.

er ett av de få eksemplene på det motsatte). I de tilfeller hvor barneprotagonisten blir forelsket, er det som regel i en annen karakter enn bestevennen. Dette er et viktig poeng fordi det understreker funksjonen til disse gutt-jente forholdene; vennskap. Det formidles som helt naturlig at gutter og jenter er venner og *bare* venner. I *Titanics ti liv*, er antagelsen om at gutter og jenter ikke kan være bare venner, gjort til en spøk. Da filmens to hovedpersoner, Liv og Thomas, blir tatt på fersken i kjelleren hvor de ikke har lov å gå, lyver de og sier at de har klint (noe som for dem er helt uaktuelt, men som får de voksne til å godta at de snek seg ned dit). Typisk for de fleste av disse filmene, er også at kjønnsforskjellen aldri kommenteres i filmen – at gutter og jenter kan være venner formidles som inneforstått og helt naturlig. En kan anta at det store antallet vennskap mellom gutter og jenter, er påvirket av økonomiske hensyn, og at målet ved å henvende seg til begge kjønn på denne måten, er å åpne for et bredest mulig publikum. Dette aspektet fjerner imidlertid ikke den holdningen som formidles gjennom alle disse vennskapene; at kjønn er uvesentlig når man skal velge seg bestevenn. Noen unntak finnes imidlertid på dette punktet, og de finnes ikke overraskende i filmer laget fram til 1970. I guttegjeng- filmen *På tokt med Terna* (1958), er de to jentene i filmen (bikarakterer med liten plass i narrasjonen) svært skeptiske da guttene ber dem om å få låne båten: «Vi liker ikke gutter ombord.» Og jentenes rolle i filmen, er også bare som hjelpere i forhold til transport, det er guttene som virkelig ordner opp i smuglersaken. Her signaliseres med andre ord en tydelig avstand mellom de to jentene og guttegjengen; de er på ingen måte én stor venneflokk. I *Bjorra* (1970), er det som nevnt 13 barn, og det er relativt likt fordelt mellom kjønnene i antall. På tross av dette, blir det diskusjon blant guttene om jentene skal få være med i kommunestyret eller ikke, noe som ender med at 1 jente blir inkludert. Også her er en avstand etablert; jenter leker med jenter og gutter leker med gutter. På tross av at noen unntak finnes, formidler likevel et klart flertall av filmene at vennskap mellom gutter og jenter er helt naturlig.

Det viktigste spørsmålet, er likevel om det finnes gjennomgående forskjeller på hvordan kvinnelige og mannlige protagonister oppfører seg og/eller behandles av narrasjonen. Tradisjonelt sett har filmer med kvinnelige protagonister og/eller rettet mot et kvinnepublikum (evt. jentepublikum i dette tilfellet) vært opptatt av og konsentrert rundt familien og hjemmet: *”the minute and mundane features of everyday life around which their lives revolve”* (Wojcik-Andrews 2000:149). Det var for eksempel vanlig i de såkalte kvinnemelodramane fra Hollywood på 1930, 40- og 50-tallet, å behandle det man så på som tradisjonelle kvinnelige tema og problemer, som *”familieforpliktelse gjennom andres forventning og egne selvpålagte, moralske restriksjoner”* (Gjelsvik, Myrstad 2008:164). Dette gjelder *voksne*, kvinnelige karakterer, men

viser likevel til en grunnleggende holdning til hva det kvinnelige kjønn skal være opptatt av, og hva man skal behandle i filmer for dem. Etter hvert har man imidlertid sett en bevegelse mot mer mangfoldige, mangetydige og valgfrie kvinneroller, noe for eksempel moderne, kvinnelige actionhelter representerer (ibid.:165). Tradisjonelt har menn (som protagonister og publikum) gjerne blitt assosiert med filmer om ”*technicolor epic adventures*” (Wojcik-Andrews 2000:149), og flere av disse filmene forfekter ideen om en normativ maskulinitet. Mannsrollen har også tradisjonelt vært karakterisert av større variasjon, og som jeg var inne på i forhold til den tematiske analysen av *Håkon Håkonsen* (1990) (jfr.4.3.2.), kan dette bidra til at menn framstår som *normale* og ikke som representanter for et kjønn, slik kvinnekarakterer gjerne gjør (ibid.:166). Framstillingen av menn har også endret seg, og det maskuline begrepet har blitt mer mangetydig. Det blir for eksempel poengtert i boka *Bringing Up Daddy – Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood* (Bruzzi 2005:156) at man ikke lenger kan snakke om maskulinitet, men maskuliniteter. Dette begrepet åpner for mange muligheter, og en frihet for mannen til å skape sine egne roller, men det bærer også med seg antydninger om fragmentering og skjørhet i disse rollene (loc.cit.).

Den grunnleggende likestillingen som jeg har påpekt i den norske barnefilmen, innebærer ikke bare at også jenter blir framstilt som handlekraftige og sterke. Det åpner også for at guttene kan, og har, blitt framstilt som svake og sårbare. Som jeg vil vise, finnes det ikke én type jenter og én type gutter i barnefilmen – eller én form for femininitet og én form for maskulinitet, om en vil. En annen måte å si det på, er at typisk maskuline trekk ikke lenger er forbeholdt gutter, og typisk feminine trekk ikke lenger er forbeholdt jenter.

De få forskjellene som finnes i kjønnsframstillingene, er hovedsakelig konsentrert til filmene fra 1950- og 60-tallet. Her finnes det flere filmer som omhandler guttekarakterer som ordner opp, er aktive og handlende. Dette dreier seg hovedsakelig om filmene som er konsentrert rundt guttegrupper, som for eksempel *Ti gutter og en gjente*, *Bjørnepatruljen*, *På tokt med Terna*. Elias i *Elias Rekefisker* (1958) og til en viss grad Stompa i de to *Stompa*-filmene (1962 og 1963), er de eneste eksemplene på handlekraftige, enkeltstående gutteprotagonister (Stompa er del av en gruppe, men trer fram som en tydelig lederfigur). I samme tidsrom finnes det imidlertid også tre filmer med en handlekraftig jenteprotagonist; *Toya* (hvor Toya viser mot og driftighet da hun rømmer hjemmefra), *Toya og Heidi* (hvor Toya drar ut i fjellet for å lete etter Trygve) og *Ugler i mosen* (hvor den yngste datteren Maren framstilles som den smarteste og modigste i familien, og er den som løser gåten rundt en gjemt arv). I tillegg har filmen *Tom og Mette på sporet* to barn med like aktive roller i filmens krimdel. Det finnes heller ikke mange eksempler på filmer som

knytter jenter til hverdagsliv eller hjemmet. Et unntak er *Petter fra Ruskøy* (1960) hvor lillesøsteren Mette i flere scener hjelper mor på kjøkkenet (og gjør lite annet i narrasjonen), noe som formidles som en helt naturlig oppgave for henne, mens Petter ikke på noe punkt gjør husarbeid eller blir spurt om dette. Sett under ett, kan man si at det fram til 1970 finnes antydninger til forskjellsbehandling av gutter og jenter i barnefilmen, men som vist, finnes det også her unntak, og forskjellsbehandlingen gjelder kun et fåtall filmer. Mangelen på flere eksempler på forskjellsbehandling av kjønnene, kan ha en sammenheng med det lave antallet filmer (14 stk) produsert fram til 1970. Det er mulig at en høyere produksjonsrate ville tydeliggjort en forskjell, da samfunnet generelt var preget av et kjønnsrollemønster med skarpt skille mellom utearbeidende menn og hjemmearbeidende kvinner (Lange 1998:226). Det at man utelukkende hadde mannlige regissører bak barnefilmene (med unntak av Randi Nordbys co regi på *Full Utrykning* (1971)), helt fram til 1988 da Grete Salomonsen laget *Kamilla og Tyven*, kan være en medvirkende årsak til de forskjeller som finnes.

Fra begynnelsen av 1970-tallet ser man at forskjellsbehandlingen i stor grad forsvant. 1970 markerte også startåret for den nye kvinnebevegelsen i Norge, og nye begreper som kvinneidrett, kvinnehistorie, kvinneforskning, kvinnekultur og kvinnefilm kom inn i språket (Dahl m.fl. 1996:391). I barnefilmen kommer denne generelle holdningsendringen fram ved at de fleste filmene nå framstilte grupper av barn med både gutter og jenter, som alle var aktive og sammen ordnet opp. Dette ser man for eksempel i de mange barnekrimfilmene, *Full utrykning*, *To fluer i ett smekk*, *Ture Sventon, privatdetektiv*, *Operasjon Kano* og *Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene*, som alle har både jente- og gutte- ”detektiver”. Videre er det i *Reisen til julestjernen* fra 1976, en aktiv jenteprotagonist som drar ut på eventyr og ordner opp, mens det i *Sølvmann* (1981) og *For Tors skyld* (1982) er gutter som sliter med vanskelige følelser og familierelaterte problemer. Denne kjønnsframstillingen fortsatt utover 1980, 1990- og 2000-tallet, og om noen endringer skal påpekes, må det være at det ble vanligere med én sentral protagonist enn både gutter og jenter i grupper, og at flere av filmene, uavhengig av protagonistens kjønn, vendte fokus mot det som tidligere var blitt sett på som noe kvinner var opptatt av; familie, hjem, det kjære og nære. Det var også likt fordelt mellom kjønnene blant de filmene som beveget seg utenfor denne sfæren, og både jentene og guttene i fokus, var aktive, handlende protagonister. Det har dessuten kommet flere kvinnelige regissører inn i barnefilmen – 16 av 52 filmer laget mellom 1986 og 2008 har kvinnelig regissør – og selv om likestillingen ikke er fullstendig, er dette tross alt mange sammenlignet med 0 (*null*) før 1988. Et interessant poeng her, er likevel at det ikke nødvendigvis er kvinnelige regissører som står bak filmene med de kvinnelige protagonistene og

omvendt. Dette kan altså ikke være en avgjørende faktor. I Danmark så man at barnefilmen fra 1980-tallet, i følge Lykke Christensen (2002:66), fikk en oppsving i kvinnelige protagonister. Lykke Christensen bringer fram flere eksempler på filmer som setter fokus på jenters intime univers, venninneforhold og romantiske drømmer – filmer som da de kom ut, ble kritisert for å være ideologiske blendverk. Jentene var kanskje handlekraftige og målorienterte, men også i hovedsak karakterisert ved deres krav om kjærlighet og tette følelsesmessige relasjoner til enten venninner eller voksne (loc.cit.). Når det gjelder den norske barnefilmen, kan man til en viss grad se en lignende tendens. Jenteprotagonistene i barnefilmen, er alle på et eller annet nivå ute etter kjærlighet, vennskap og aksept hos andre (dette gjelder filmer med én sentral protagonist, og ikke de filmene hvor grupper av barn for eksempel løser krimgåter). Denne motivasjonen gjelder derimot også de mannlige protagonistene. For å ta et par eksempler; Håkon i *Håkon Håkonsen* (1990) og Simen i *Jakten på nyresteinene* (1996) har begge et farlig oppdrag å gjennomføre, og selv om de begge får hjelp av ei jente (blant annet), er det de selv som står som filmens aktive helt. På tross av deres helterolle, vil jeg hevde at både Håkon og Simen motiveres av kjærlighet til familien. Det er utelukkende for å redde familiegården/ bestefaren at de to drar ut på sin farefulle ferd, og jeg mener at disse filmenes kjønnsforståelse derfor ikke skiller seg nevneverdig fra filmene med kvinnelige protagonister. At en kvinnelig protagonist, som prinsessa i *Kvitebjørn Kong Valemon* (1991), drar ut på et like farefullt oppdrag som det Håkon og Simen gjør (hun redder prinsen og kongeriket fra hekse), eller at protagonisten Ragnhild, er den modigste blant barna i *Villhesten* (1994) (hun redder Villhesten ved å stille seg i jegerens skuddlinje), understreker den sterke graden av likestilling som finnes i disse barnefilmene. Og av nyere eksempler, kan den svært like framstillingen av helterollene til Kim i *Ulvesommer* (2003) og Petter i *Venner for livet* (2005) trekkes fram; de utsetter seg begge for fare ved å beskytte en ulv/hund fra væpnede menn. Også i andre enden av skalaen finnes det klare likheter mellom de ensomme, skadde barna, som Fia i *Fia og klovnene* (2003) og Jim i *Pitbullterje* (2005). Om noen forskjell skal påpekes mellom disse protagonistene, er det Fia som framstilles som den tøffeste av de to.

Som jeg har vist finnes det enkelte kjønnsforskjeller i barnefilmen, men disse er konsentrert til en liten gruppe av filmene laget før 1970. Et viktig poeng, er at denne forskjellen hovedsakelig går på framstillingene av guttene – eller mer konkret en mangel på svake, sårbare gutter i de første tiårene. De handlekraftige jentene har vært til stede i den norske barnefilmen siden 1952 (med *Tom og Mette på sporet*). Som jeg har vist, er ikke kjønnsforskjellene særlig store, og sett under ett, er den norske barnefilmens framstilling av gutter og jenter svært likestilt.

## 6.2. *Familieliv og foreldrerollen*

Framstillingen av familieliv i barnefilm har ikke uventet endret seg i takt med samfunnsmessige endringer av familieenheten. Fram til 1981 lever alle barnefilmprotagonister i en kjernefamilie hvor mor er hjemmeværende<sup>17</sup> med ett unntak – *Fredløs i skogen* (1959) hvor det er en alenepappa. En mer romslig familieøkonomi og lavere giftemålsalder førte i etterkrigstiden til at et kjønnsrollemønster med skarpt skille mellom utarbeidende menn og hjemmearbeidende kvinner, ble befestet (Lange 1998:226). Andelen yrkesaktive kvinner steg sakte på 1960-tallet, men det var ikke før rundt 1970 at man nådde samme nivå som i mellomkrigstiden (ibid.:227). Aldri har det vært flere husmødre i Norge enn i disse årene, og da er det kanskje ikke overraskende at dette også var den dominerende familieformen i barnefilmen. *Sølvmunn* (1981) er den første filmen som viser en ny type familie – her er foreldrene skilt, mor bor i Bergen og protagonisten Fredrik bor mesteparten av tiden hos far i Oslo. Utover 1980- og 90-tallet økte antallet aleneforeldre, skilte familier og yrkesaktive mødre i barnefilmen som i virkeligheten. I *Frida – med hjertet i hånden* (1991) bor en fraskilt mor alene med to døtre, og i *Markus og Diana* (1996) bor Markus alene med faren sin, for å ta to eksempler. På 2000-tallet er faktisk så mange som nær halvparten av protagonistene fra aleneforeldrehjem<sup>18</sup>. Dette blir behandlet med både positiv og negative holdninger. I enkelte tilfeller framstilles forholdet mellom aleneforelderen og barnet (som i samtlige tilfeller også er enebarn) som spesielt nært og kameratslig fordi de bare er to. Eksempler på dette finnes i *Pelle Politibil* (2002), *Lille frk. Norge* (2003) og til en viss grad *Radiopiratene* (2007). I sistnevnte reetableres kjernefamilien som en del av filmens lykkelige slutt. Som jeg vil komme tilbake til, ser man derimot i andre tilfeller at rollene i disse små familiene, er snudd opp ned, og at barnet har overtatt rollen som omsorgsperson og ansvarlig. I tillegg til antallet aleneforeldre, finnes det også tydelige endringer i framstillingen av kjernefamilien. Den moderne familien, som ble stadig vanligere på 1980- og 90-tallet, var en symmetrisk familie hvor alle medlemmene var likeverdige og autonome (Nilsen 2005:169). Med dette menes det at både mor og far har en yrkeskarriere utenfor hjemmet, at ekteskapet i prinsippet er en kjærlighetsbasert allianse mellom to likeverdige partnere, og også at barnet har en styrket posisjon (Frønes 2007:69). Frønes kaller dette forhandlingsfamilien, hvor familielivet konstant er under drøftelse, og det overordnede målet er å sikre alle familiemedlemmenes

---

<sup>17</sup> Dette gjelder filmene hvor det er redegjort for familiesituasjonen, og jeg tar forbehold om at det kan finnes unntak i en av de 7 filmene jeg ikke har sett.

<sup>18</sup> 2000-2008: 7 filmer med 1 foreldre, 9 filmer med 2 foreldre, og 9 filmer hvor protagonisten er foreldreløs, voksen eller det ikke redegjøres for familieforholdene.

rettigheter (loc.cit.). Disse endringene vises i barnefilmen primært som en endring i relasjonen mellom voksne og barn og deres respektive roller i familien.

Barnefilmens foreldre kan grovt deles inn i tre ulike typer; de gode og forståelsesfulle foreldrene, de gode-på-bunnen foreldrene som likevel misforstår eller er for tafatte til å ordne opp, og de fraværende, sviktende og selvoptatte foreldrene. De gode og forståelsesfulle foreldrene, var den vanligste framstillingen av foreldre fram til begynnelsen av 1980-tallet, med eksempler som *Fredløs i skogen* (1959), *Petter fra Ruskøy* (1960) og *Bjurra* (1970)<sup>19</sup>. Kjernefamilien sto, som jeg har vist, sterkt i dette tidsrommet, og den var primært en asymmetrisk familie hvor alle hadde hver sine roller, og mor og far hadde autoritet. I barnefilmene betyr både at barnet gjør som det blir fortalt, og at foreldrene framstilles som kloke; de er alltid rettferdige, de vet best og de gjør sjelden feil (i *Toya* (1956) klandrer fosterforeldrene riktignok protagonisten for å ha stjålet, men da de innser at de har tatt feil, gjør de alt de kan for å ordne opp). De gode foreldrene forsvant heller ikke etter 1980-tallet, selv om de etter dette ikke lenger var alene i barnefilmuniverset. I en film som *Sølvmann* (1981) tar kanskje foreldrene i større grad enn i tidligere filmer, hensyn til egne behov (de er skilt og bor på hver sin side av landet), men de framstilles likevel som omsorgsfulle, dedikerte foreldre, noe som kommer fram gjennom dialogen mellom de voksne karakterene og en rekke scener hvor foreldrene leker sammen med sønnen. I *Fia og klovnene* (2003) finnes det, som jeg vil komme tilbake til, en svært selvoptatt og sviktende mor, men som en kontrast tilbys også ett sett gode, forståelsesfulle foreldre. Fosterforeldrene Nanna og Siggen framstilles som svært sjenerøse og kjærlige mennesker, som begge har en uendelig tålmodighet med den tidvis vanskelige Fia.

De gode-på-bunnen foreldrene som likevel ikke alltid takler situasjoner som de burde, kom hovedsakelig inn i barnefilmen på 1990-tallet. Foreldre var ikke lenger autoritære figurer som alltid visste best, men mennesker med feil og mangler. Dette er en endring som også Lykke Christensen (2002:74) bemerker i forhold til dansk barnefilm. Fra slutten av 1980-tallet og utover 1990-tallet, ble de danske barnefilmforeldrene skildret som svake, usikre og syke voksne med mange problemer. Det kan være flere årsaker til denne framstillingen av foreldrene. En forklaring kan være de sosiale endringer som har ført til at det ble mulig for voksne å velge om man vil, når og hvordan en ville bli foreldre (Nilsen 2005:166). Å få et barn vil i mange tilfeller være en planlagt og veloverveid avgjørelse, og foreldre går inn i rollen med det Nilsen kaller en nyfunnet ”profesjonalisme” – det er ikke lenger lov å ”prøve og feile”, man bør være forberedt og vel belest innenfor barneoppdragelse (loc.cit.). I en samtid hvor det til stadighet forventes mer av

---

<sup>19</sup> Pedersen og kone er her ikke barnas egentlige foreldre, men har en reserveforeldre funksjon/rolle i filmen.



foreldrene, når det gjelder oppfølging og stimulering av barnet, er det kanskje ikke overraskende at stadig flere føler seg mislykkede eller utilstrekkelige som foreldre, og at dette igjen kommer til uttrykk i filmene. En annen forklaring, kan være at man prøver å øke barns forståelse av at foreldre også er mennesker. Den moderne familie er ikke preget av et like sterkt skille mellom de voksnes verden og barnas verden, og gjennom å vise foreldre som mennesker med feil og mangler, forfekter filmene at når alt kommer til alt så er ikke voksne og barn så forskjellige. Et godt eksempel på denne typen foreldre, er den tafatte farsfiguren i *Markus og Diana* (1996). Markus' far er om mulig enda mer pysete og nervøs av seg enn sønnen, og han skaper til stadighet pinlige situasjoner som Markus' mobbere utnytter til det fulle. Han er imidlertid ingen usympatisk karakter – bare en mer menneskelig og feilet forelder enn de stødige, autoritære farsfigurene man tidligere hadde sett. I *Kurt blir grusom* (2008) blir en forelders følelse av utilstrekkelighet direkte tematisert. Protagonen Kurt føler seg mislykket som far (og ektemann) når han ikke er i stand til å gi familien sin det de ønsker av status og materielle goder, noe som igjen fører til at han går til ekstreme lengder for å hevde seg selv.

I framstillingen av den tredje typen foreldre, vektlegges det negative i enda større grad. Her er det ikke snakk om tafatthet og enkelte menneskelige feil, men en høy grad av fravær, selvsentring og i de mest ekstreme tilfellene alvorlig omsorgssvikt. Denne typen foreldre kom inn i barnefilmen på begynnelsen av 1980-tallet med *Zeppelin* (1981) (hvor foreldrene er distanserte og lite følsomme) og har fått en stadig større plass i barnefilmuniverset fram til 2008. I filmer som *For Tors skyld* (1982), *Begynnelsen på en historie* (1988), *Svampe* (1990), *Maja Steinansikt* (1996), *Ulvesommer* (2003), *Fia og klovnene* (2003) og *Pitbullterje* (2005) introduseres barneprotagonisten som mer eller mindre alene i verden. De har verken rammene av en kjernefamilie eller støtten til én omsorgsfull forelder (ingen av dem er imidlertid foreldreløse). Rent fortellerteknisk åpner dette for en rekke muligheter, noe som kan være en medvirkende årsak til denne foreldretypens utbredelse – med én sentral protagonist som står helt alene i verden, er mulighetene mange for hva som kan skje i narrasjonen. I flere av disse filmene introduseres for eksempel et fantasifluktmotiv, og i *Svampe*, *Ulvesommer* og delvis også *Maja Steinansikt* blir barneprotagonisten tildelt en helterolle. Det er dessuten fortellermessig gunstig å opprettholde en dikotomisk relasjon mellom karakterene (Tingstad 2006:19). Når barn skal framstilles som kompetente aktører, får de voksne rollen som inkompetente, og i de mest ekstreme tilfellene overtar barnet rollen som omsorgsperson for den voksne karakteren. I *Ulvesommer* er moren til Kim "bare" selvopptatt og barnslig, og hun innser da også til slutt at hun har et ansvar for å ta vare på datteren sin. Fortellerteknisk kan man si at bildet av Kim som ressurssterk og modig,

forsterkes i kontrast mot moren og hennes generelt pysete og selvsentrerte holdning. Kim får rollen som kompetent, mens moren er inkompetent – både i sin rolle som mor og i forhold til andre ting. I *Pitbullterje* lider moren til Jim av så sterk angst at hun ikke har forlatt huset på lange tider, og Jim har ansvar for alle ærend og tar omtrent alle avgjørelser på vegne av moren. Det er for eksempel han som bestemmer at moren ikke får lov å få en hund. Det er likevel i *Fia og klovnene* at barnet lider av den sterkeste omsorgssvikten. Her er åtte år gamle Fia mer eller mindre overlatt til seg selv, med tomt kjøleskap (kveldsmaten er sylteagurker med utvannet melk) og skitne klær hun for lengst har vokst ut av, mens moren drikker og fester. Filmen omhandler barnevernsprosessen hvor Fia blir plassert i fosterhjem, men ikke klarer å finne seg til rette, da det føles som et svik mot moren. Igjen er det først når forelderen klarere å prioritere barnets behov og følelser over egne, at forsoning og en lykkelig slutt kan finne sted. I filmene hvor de voksnes inkompetanse har denne graden av alvor, framstilles en endring tilbake til normalen som nødvendig for at protagonisten skal finne tilfredsstillelse og lykke. Det er kun når foreldrene tar tilbake sin rolle som omsorgsperson at konflikten løses. På denne måten formidler filmene at barn, på tross av deres egenskaper og kompetanse på enkelte områder, fortsatt er sårbare og trenger beskyttelse, og det er foreldrenes oppgave å ta vare på dem.

Som jeg har vist, er framstillingene av familien og foreldrerollen nært knyttet til samfunnsmessige endringer, både i forhold til hvilke egenskaper som tillegges foreldrekarakterene og hvordan familiene er satt sammen. Et sentralt trekk, er at foreldrene gradvis er blitt framstilt som mer menneskelige med alt det innebærer. Barnetilskueren får her se foreldrekarakterer med alle deres feil og mangler, men det betyr ofte også en bedre tilgang til foreldrekarakterenes følelser i de ulike situasjonene. *I et speil, i en gåte* (2008), er et godt eksempel på dette. Her er narrasjonen sentrert rundt barneprotagonisten og hennes følelser og tanker den siste vinteren hun lever (hun er kreftsyk). Filmen bryter likevel flere ganger oppstillingen til protagonistens bane i tid og rom, og gir tilskuer tilgang til foreldrenes opplevelse av dette, og hvor utrolig tungt og vanskelig det er som foreldre å ta seg sammen og være sterk, når barnet ditt holder på å dø. Jeg vil derfor si at barnefilmen har blitt noe mer realistisk og åpen for variasjon når det gjelder framstillingen av foreldre; de kommer i alle typer, og med alle slags gode og dårlige sider, problemer og følelser.

### 6.3. Barndom

Jeg vil videre redegjøre for noen av ideene om barnet og barndom som har ligget til grunn i den norske barnefilmen. Barndomsdiskursene som har preget barnefilmen kan deles inn i to grupper, med noe glidende overganger. På den ene siden har man filmene som framstiller barn som minivoksne, og hvor barndommen tar del i den samme verden voksne lever i. Dette framstilles som regel enten ved at de vektlegger barndom som en forberedelse til voksenlivet, eller ved at de framstiller barn som mennesker med like store byrder og sorger som de voksne har. Barn representerer ingen egen, magisk barneverden, men er henvist til de samme samfunnsmessige vilkår som er gjeldende for alle. Lykke Christensen (2002: 64) beskriver denne barnetypen som:

*”Børn er mennesker, der i de fleste henseender har de samme problemer som voksne – med magtforhold, der ligger uden for ens egen umiddelbare kontrol, med mindreværdsfølelser, med kærester og kærlighed og med systemer, der virker stive og ufremkommelige.”*

Jansons preferanse for denne typen barndomsframstilling, kommer tydelig fram i hennes avhandling. Hun påpeker blant annet at en isolering av barnet i en egen, beskyttet barneverden, kan virke hemmende på barnets utvikling. Barn og voksne lever i samme verden, og grensene er biologiske og ikke sosiale (Janson 2007:108). I den norske barnefilmen, er det særlig innen de ulike dramasjangerne at barnet tar del i den voksne verden, med alt det innebærer av inntrykk, sorger og ansvar. I for eksempel *Ti kniver i hjertet* (1994), *Bare skyer beveger stjernene* (1998) og *Glasskår* (2002), er framstillingene av barnet preget av at man ser på barn som tenkende individer med følelser, indre konflikter, valg og utfordringer, og det samme mentale spektrum som en voksen har. Det finnes ingen magisk verden de kan flykte til, og de er ikke utstyrt med noen særegne barneinnsikter – de er bare unge mennesker som må finne sin vei i likhet med alle andre.

Når det gjelder filmene som mer direkte vektlegger barndom som en forberedelse til voksenlivet, er det typisk at barnekarakterene godtar og forventer at voksne har ferdigheter og innsikter de selv ikke har, de følger rådene de voksne gir, og de forbereder seg på å overta de voksnes roller. Denne holdningen ligger for eksempel til grunn i *Petter fra Ruskøy* (1960). Som den nye gutten på skolen, er Petter ensom og ertet, og for et øyeblikk mister han motet, men da moren ber ham gjøre leksene sine og være sterk – *for fars skyld* – gjør Petter som han blir fortalt uten å klage. Voksenkarakterene er her forståelsesfulle og alltid rettferdige, og det forventes derfor at barna er likedan. Som jeg var inne på i 6.3.1. hjelper Petters lillesøster, Mette, mor på kjøkkenet (og hun

serverer gjestene da Petter feirer bursdagen sin), men det antydes aldri at Mette er misfornøyd med å bli lært opp som husmor. Også i *Sigurd Drakedreper* (1989) og *Håkon Håkonsen* (1990) trenes barna opp til å overta familiegården/ familieansvaret, og de aksepterer begge dette ansvaret, selv om Sigurd på sin side ikke er enige i alt foreldrene representerer.

Gutteprotagonistene blir her alle behandlet som små menn/ minivoksne, og barndomsaktiviteter som leking, nedprioriteres til fordel for yrkesopplæring og forberedelse på å bli voksen.

I en klar motsetning til dette, står filmene som framstiller barndom som en verdi i seg selv, og gjerne som noe isolert fra voksenverdenen. Janson kaller dette en Rousseau barndom (etter Jean-Jacques Rousseau) i full frihet, nær naturen, solbelyst, skilt fra voksne og virkeligheten, fra ansvar og forpliktelser. ”*Naturen vill at barnen ska vara barn, innan de blir människor.*”<sup>20</sup> (Janson 2007:64). Barnet har her ofte en enestående forbindelse til en magisk verden som voksne kan ta lærdom av, og som er langt bedre enn den verden voksne lever i. Den framstår ofte som en slags idealtilstand, framstilt av voksne slik de skulle ønske barndommen var eller slik de ønsker at barn skal oppfatte den. Denne barndomsforståelsen innebærer ikke alltid at barnet lever i en nærmest isolert verden, men i de tilfellene hvor barnekarakterene befinner seg i en relativt realistisk verden, er de alltid utstyrt med innsikter og ferdigheter voksne ikke har – som for eksempel større fantasi, et nærmere forhold til naturen og dyr, eller overlegent mot kreativitet/ intelligens og evne til å ordne opp der andre ikke kan. I noen av disse filmene tildeles de voksne karakterene rollen som ”den barnslige”, og de framstilles gjerne som langt mer umodne enn barn noen gang har blitt framstilt i barnefilm. Eksempler på dette er for eksempel i *Viva Villaveien!* (1989) hvor de aller fleste voksne karakterer er barnslige, uintelligente og smålige, mens barna er rolige og noe oppgitte betraktere av det kaoset de voksne steller i stand. Barndommens verdi formidles i andre filmer gjennom at barnet og barndommen blir tillagt visse egenskaper, som uskyld, fantasi og idyll, og disse egenskapene blir framstilt som noe som går tapt, noe man mister, når man blir eldre. *Ugler i mosen* (1959) og *Da jeg traff Jesus... med sprettert* (2000) er gode eksempler på dette. I førstnevnte film tillegges barneprotagonistens fantasi stor verdi; Maren har tilgang til en magisk verden de andre ikke kan se, og dette fører direkte til at familien finner en skatt og slik sikres økonomisk (en arv gjemt av onkel Pavel). Maren er for eksempel den eneste som kan se og snakke med nissen som lever i huset, selv den eldre søsteren kan bare se en mus. De mange fantasisekvensene understreker hvor enestående og fantastisk Marens barneverden er. *Da jeg traff Jesus... med sprettert* er basert på Odd Børretzens bok ”*Min barndoms verden*”, og filmen er sterkt preget av et nostalgisk perspektiv på barndom. Barndommen framstilles her som

---

<sup>20</sup> Janson siterer her den svenske oversettelsen av Rousseaus *Emile eller Om oppfostran* (Göteborg: Stegelands 1977:78)

en magisk tid, hovedsakelig preget av idyll og uskyld, og dette er noe man *mister* etter hvert som man blir eldre. Å bli voksen betyr å tape noe, en holdning som understrekes av at protagonisten Oddemann ser med medynk på de voksne som ”aldri har det gøy, bare står i ro og er alvorlige og snakker om triste ting.”

Som jeg har vist her finnes det eksempler på begge diskurser spredd utover barnefilmkorpuset. Det er med andre ord ikke en klar utvikling den ene eller andre veien, men to ulike holdninger som har ligget til grunn for ulike filmer på ulike tidspunkt. Det bør likevel nevnes at barndom som en verdi i seg selv, som noe særegent og enestående, er den holdningen som har hatt den mest sentrale plassen. Som jeg har vært inne tidligere; stadig tilbakevendende i barnefilmen, er både barns overlegenhet i forhold til voksne og fantasimotivet. I barnefilmens univers, er det ikke overraskende barna som er heltene. Synet av en barneprotagonist som overvinner krefter i en verden styrt av voksne, eller som har en enestående tilgang til en magisk verden som voksne ikke forstår seg på eller kan se, er naturlig nok appellerende (og sannsynligvis oppløftende) for barnetilskueren.

#### **6.4. Barnefilmens ideologiske føringer**

Den norske barnefilmen sett under ett har et relativt gjennomgripende, felles ideologisk grunnlag. Uansett hvilke politiske tendenser og uenigheter som ellers har preget landet, har barnefilmens univers vært et trygt sted hvor alle har vært enige om rett og galt, godt og dårlig. Særlig sterkt står enkelte holdninger som også kan knyttes til de sosialdemokratiske prinsipper som på mange måter har preget Norge siden 1945. I sin gjennomgang av ideologiene i den amerikanske barne- og familiefilmen påpeker Wojcik-Andrews (2000:127):

*“The degree to which corporate children’s films function generally within capitalism as an “elementary” commodity form is reflected most obviously in how commodities function within specific films both as advertisements for capitalism (and thus expressions of capitalism) and narrative devices that legitimate the alliance of patriarchy, capitalism, and democracy.”*

Som jeg vil vise, står den norske barnefilmen i så sterk kontrast til dette, at en kan snakke om en ideologisk motpol. Dette gjelder hele den norske barnefilmhistorien, uavhengig av sjangertendenser, tematiske interesseområder og filmpolitiske føringer. Jeg vil videre redegjøre for et lite utvalg av de holdningene som ligger til grunn i den norske barnefilmen; fellesskap, måtehold og nærhet til naturen.

Som allerede antydnet, er flere av de ideologiske føringene i barnefilmen nært knyttet til sosialdemokratiske prinsipper, noe som også er tilfellet for ideen om fellesskapet. Det sosialdemokratiske programskriftet, *Framtidens Norge* (1944), presenterte for eksempel en sterk fellesskapsideologi ("Hvis vi skal nå fram, så må vi løfte i flokk") som kom til å danne mønster for store deler av etterkrigstidens politiske føringer (Lange 1998:124). Måteholdsprinsippet kan på sin side både kobles til en nøkternhet som ble vanlig (og nødvendig) under krigen, men også til hvor vektlagt fordeling av godene var i etterkrigstiden (og til en viss grad fortsatt er gjennom vårt velferdssystem). I Norge har dessuten måtehold og enkelhet i matveien vært nærmest for dyder å regne, noe både ostehøvelen (som skjærer tynneste mulige skiver) og matpakken (som selv velstående nordmenn bruker) er gode eksempler på (Aase 2005:17). Nærhet til naturen, er sammen med måtehold og fellesskap, dessuten blant de prinsippene som regnes som sentrale for hvordan nordmenn oppfatter seg selv (se Hylland Eriksen, *Typisk Norsk* (1993) og Aase, *In Search of Norwegian Values* (2005)). De er del av det "typisk norske", og det er kanskje derfor ikke overraskende at de også er del av de grunnleggende ideologiske føringene i barnefilmen. Den norske naturen i barnefilmen, har i følge Skretting (1992) en utvidet betydning som dreier seg om vår nasjonale egenart og vår tilhørighet til dette landet. Aase knytter dessuten vektleggingen av nærhet til naturen, til blant det tradisjonelle synet på bonden som "en ekte nordmann" (han levde i pakt med naturen langt fra våre koloniherrer Danmark), den nasjonalromantiske kunsten på 1800-tallet, og den norske heltedyrkelsen av mennesker som Nansen, Amundsen og Heyerdahl (ibid.:22). I dag kommer dette til skue i det norske samfunnet blant annet gjennom vår forkjærlighet for turgåing, og vektleggingen av et aktivt utendørsliv i skolen og barnehager.

I barnefilmen behandles fellesskapsprinsippet ofte gjennom at samarbeid og en "én for alle, alle for én" holdning legges til grunn. I *Bjørnepatruljen* (1956) er de ulike karakterene aldri framstilt med individuelle særtrekk, det er deres funksjon som gruppe, som et fellesskap hvor alle samarbeider, som vektlegges – og dette samarbeidet er nødvendig for at krimssaken blir løst. I *Bjurra* (1970), framstilles fellesskapsprinsippet som et sosialdemokratisk prinsipp gjennom kommuneprojektet. Ved at barna tar i bruk oppbyggingen og regelverket til en kommune, får de det lille samfunnet på øya til å gli knirkefritt. Også Skarderud (1973:20) framhever dette i sin gjennomgang av filmen: "Ingen av barna setter noen gang bukkeben der kommunens lov (etter mønster av den etablerte) griper inn i deres private interesseområder". Alle får det de trenger av arbeid og mat, og da de ønsker å kjøpe øya, er alt de trenger å gjøre å stille i stand en skikkelig dugnad for å skape "Bjurradagen", hvor de så samler inn nok penger til det de ønsker seg.

Filmens forfekter på denne måten, at så lenge alle arbeider sammen for fellesskapet, vil ingen lide nød i et system som vårt. Det samme prinsippet legges også til grunn i *Flåklypa Grand Prix* (1975) – særlig gjennom to scener. Ved den innledende presentasjonen av bygda Flåklypa, vektlegges det at den er: «sjølberga med dampysteri og campingplass, lokalavis og egen tv-sender». På slutten av filmen, da Reodor, Solan og Ludvig har vunnet billøpet, sier kommentatoren for løpet: «Og vi gratulerer hele Flåklypa som fostret disse tre som førte Il Tempo Gigante frem til denne enestående bragden!». Sammen formidler disse to scenene at Flåklypa er en bygd hvor alle arbeider sammen for at de skal ha det de trenger, og når én av dem gjør suksess, er dette en bragd for fellesskapet, ikke individet. Det finnes ikke mange brudd i barnefilmhistorien i forhold til denne ideologiske føringen, men en viss kritikk kan spores i *Radiopiratene* (2007). Her har et veldig entydig og samlet samfunn ført til maktmisbruk, noe som løses gjennom barnekarakterenes opprør. Selv om filmen ikke direkte kritiserer ideen om fellesskap, så kan den tolkes som noe kritisk til en altfor stor vektlegging av fellesskapsideologien i samfunnet. Hvis alle alltid skal ”løfte sammen i flokk” og stå samlet, kan man risikere at det ikke blir plass igjen til individene og de som vil noe annet (noe filmens utstøtte karakterer Konrad og Odin-gjengen symboliserer).

Måtehold forfektes i en rekke barnefilmer gjennom et ”penger gjør en ikke mer lykkelig”-budskap. Eksempler på dette er *Villhesten* (1994), *Kaptein Sabeltann* (2003) og *Kurt blir grusom* (2008). Den kommer også mer implisitt fram gjennom at de norske barneprotagonistene sjelden kommer fra spesielt velstående hjem. Barna bor som regel på små gårder, i blokker og bygårder, og i blant i eneboliger av middelklassestandard – og dette gjelder hele perioden 1944-2008. Gjennom å plassere karakterene i arbeiderklasse- og middelklasse miljø, formidler filmene at dette er ”vanlige barn” akkurat som tilskuerne. Mens man i for eksempel amerikanske familie/barnefilmer ofte har velstående barneprotagonister, som Kevin i *Home Alone* (John Hughes, 1990), som barnetilskueren kan se opp til og gjerne misunne for deres flotte eiendeler (og slik også indirekte oppfordres til å skaffe seg de samme tingene), vektlegges sjelden materielle goder i norsk barnefilm. Barnekarakterene har ikke mer eller finere ting enn det norske gjennomsnittsbarnet (ofte har de færre ting; fattige karakterene er det mange av, fra *Ti gutter og en jente* (1944) til *Prinsen av Fogo* (1988) til *Fia og klovnene* (2003)) – og på den måten forfekter heller ikke filmene at materielle goder og velstand er noe å ettertrakte. Det finnes viktigere ting i livet å konsentrere seg om (som dyr og natur for eksempel). I de tilfellene hvor barnekarakterer tilsynelatende kommer fra velstående hjem, er de svært ofte framstilt som mer ulykkelige og ensomme enn andre barn – de får fine ting hjemme, men ingen oppmerksomhet. Dette gjelder for eksempel Svampe i *Svampe* (1990), bikarakteren Mona i *Villhesten* (1994), og Maria i *Bare skyer beveger stjernene* (1998). Velstående, voksne karakterer framstilles ofte som

usympatiske – å være opptatt av penger og eiendeler står i mange tilfeller som en tilsynelatende motsetning til det å bry seg om mennesker. I *Kamilla og Tyven* (1988) introduseres Sebastian i narrasjonen idet han redder et lite barn fra å bli overkjørt og så skjeller ut sjåføren. Det viser seg at sjåføren er eieren av fabrikken hvor Sebastian jobber, og han får sparken. I ren desperasjon stjeler han innholdet i fabrikkens safe. Fordi filmen så tydelig etablerer sin sympati hos den fattige Sebastian, er det imidlertid fabrikkeieren som tillegges skylden for denne kriminelle handlingen. At de fattige tillegges bedre moral og større sympati, ser man også i *Kamilla og Tyven 2* (1989). Her blir Sebastian mistenkt (av de rike bøndene) for en rekke innbrudd i bygda, han er tross alt nylige ute av fengsel. Ved filmens slutt har Sebastian blitt renvasket for anklagene, og bygdefolket markerer at han nå kan inkluderes blant dem ved å dele sine materielle goder med ham. Han ønskes velkommen med ei nybygd smie, verktøy, gardiner og andre ting. Filmen formidler likevel tydelig at det betyr mer for Sebastian å bli inkludert av de andre, enn med disse eiendelene. Han er en enkel mann uten hang til materialisme, og alt han trenger, er andre menneskers aksept. Slik heves han moralsk over de rike, som gjennom hele filmen har bekymret seg for å miste sine eiendeler. Den eneste filmen jeg kan finne som til en viss grad bryter med denne holdningen, er *Håkon Håkonsen* (1990), hvor sjørøverskatten redder alle problemer familien har. At helten oppnår rikdom/ finner en skatt, er typisk for action-adventure sjangeren (og som jeg viste er dette en typisk amerikansk sjanger som ellers ikke har vært tatt i bruk i norsk barnefilm). Det materielle aspektet er ikke utpreget i filmen (den lykkelige slutten er like mye knyttet til selve hjemkomsten og posisjonen han har oppnådd som mann og helt), men satt opp mot de andre barnefilmene, forfekter den en noe mer materialistisk holdning.

Vektleggingen av nærhet til naturen (og dyrene i den) har jeg allerede vært inne på i forhold til de to sjangerne naturfilmen og dyrefilmen. I for eksempel *Fredløs i skogen* (1959) understrekes både idyllen og roen i naturen, og hvor givende nærhet til naturen er for barn, gjennom de lange scenene med Kjersti og Maris lek i blomsterenger og skogbryn. I dyrefilmene formidles nærhet til naturen primært gjennom barns nærhet til dyr. I mange tilfeller, er dyrekarakterene nærmest menneskeliggjorte, som for å understreke at de er akkurat sånn som oss og at vi derfor må beskytte dem og naturen de lever i. For eksempel framstilles ulvemoren i *Ulvesommer* (2003) først og fremst som en god mor, og selen Selma i *SOS Svartskjær* (2007) framstilles som et forlatt, lite barn. Enkelte av de nyere filmene kombinerer dessuten ”barns harmoniske kontakt med naturen/dyr” med en underliggende politisk kommentar. I *SOS Svartskjær* kjemper Noora for at selen skal ha sin naturlige plass i Øygarden hvor hun bor, på tross av at det ikke er gunstig for fiskenæringen på stedet – en realistisk og aktuell problematikk. I *Trigger* redder Alise og



Rebekka hesten Trigger med seg fra et slakteri, og som en liten politisk kommentar etterlater de skiltet ”La ulven leve!” i innhengningen til en sau. *Ulvesommer* formidler i likhet med *Trigger*, en holdning som er i samsvar med dyrevernerne i ulvedebatten. Dette er ikke en overraskende posisjon (at barnefilmen forfekter dyrevern/naturvern framfor næring, her sauenæringen) da barnefilmen tradisjonelt sett har framstilt barnet som nærmere en naturtilstand enn voksne, og med en særegen forståelse av og kontakt med dyr. At Kim på 12 år står som den eneste representanten for vern av dyra (mot alle voksne) i *Ulvesommer* skriver seg inn i denne tradisjonen. Sauebøndene/ jegerne introduseres først etter ulvemoren og valpene hennes i narrasjonen, og det på en ganske demonstrativ måte. Gjennom å presentere sauebøndene idet de skyter ulv fra helikopter, understreker filmen at de ikke er i direkte kontakt med naturen og livet der. I motsetning til Kim, som tydelig er en del av naturen og dens liv (etter å ha skadet seg blir hun stelt av en ulv, og hun oppgir senere all moderne komfort for å redde dyrene), så tar sauebøndene i bruk moderne hjelpemidler (helikopter, våpen, GPS måler) i sitt forsøk på å ødelegge det naturlige. Det finnes dessuten flere eksempler på vektleggingen av nærhet til naturen innenfor andre sjangere. I for eksempel barnekrimfilmene *Bjørnepatruljen* (1956) og *På tokt med Terna* (1958) vektlegges speidernes glede av og naturlige plass i naturen. Uansett hvor patruljen befinner seg synger de, og gjennom blant annet sangtekstene kommer filmenes ideologi relativt tydelig fram. I *På tokt med Terna* synges for eksempel følgende to strofer mens de seiler nedover Sørlandet:

♪«Å ligge på ryggen og lovprise hyggen, det burde vært strengt forbudt!» og  
«Hvem vil bli inne når sola kan skinne på kinnet?»♪

På denne måten formidler filmen ikke bare at det er en uting å være inne når det er fint vær, men også at når vi først har kommet oss ut, bør vi gjøre noe – speiderne i *På tokt med Terna* løser for eksempel en smuglersak i stedet for å ”ligge på ryggen og lovprise hyggen”. Her ser man altså at nærhet til naturen kobles med en nyttetanke; det går an å kombinere frisk luft med å gjøre noe nyttig. I følge Hylland Eriksen (1993:84), er *nyttig* å regne for et honnørord i norsk sammenheng. Det er direkte vanskelig å finne eksempler på filmer som bryter med denne vektleggingen av nærhet til naturen; ikke en eneste film framstiller det å være i naturen som noe negativt, og selv om flere barneprotagonister bor i byer og har det fint der, vektlegges aldri bylivet i seg selv som noe særlig ettertraktet. Også i filmer med bysetting, som *Petter fra Ruskøy* (1960) og *Ti kniver i hjertet* (1994) drar karakterene ut av byen for å kose seg, til marka for å stå på ski og til skogstjern for å bade.

## **6.5. Oppsummering**

Som jeg har vist, gjennom en rekke eksempler spredd utover hele barnefilmhistorien, har de ideologiske føringene vært relativt konstante. I følge den norske barnefilmen, er kjønn nærmest uvesentlig for hvem man er, hvordan man oppfører seg, hvilke egenskaper man har og hvilken motivasjon som driver en. Framstillingen av familien har i takt med samfunnet generelt gjennomgått noen endringer – både i sin sammensetning og i forhold til rollene barn og voksne har i familien. Blant annet har foreldre har fått mindre autoritet og barna mer ansvar, men filmene forfekter også at når alt kommer til alt trenger barn fortsatt omsorg og beskyttelse, og dette er foreldrenes ansvar. Skal man leve livet sitt etter de ideologiske føringene lagt av barnefilmen, må man som jeg har vist, vektlegge fellesskap og samarbeid, måtehold framfor materialisme, og skape nærhet til naturen og dyrene i den. Det finnes andre ideologiske føringer enn disse, men det er min mening at majoriteten av filmene forfekter ideologiske prinsipper som er nært knyttet til de sosialdemokratiske prinsippene – og på grunn av oppgavens omfang måtte jeg begrense meg til et lite utvalg av disse. De mer grundige forklaringene og næranalysene har også måtte vike i denne sammenheng. Det finnes med andre ord et stort felt her som i en annen anledning fortjener en mer dyptpløyende undersøkelse.

## 7. Avslutning

---

I denne oppgaven har jeg vist at det både finnes stor variasjon og vedvarende, gjennomgående trekk og tendenser i den norske barnefilmen fra 1944 til 2008. Denne oppgaven er å oppfatte som en slags introduksjonstekst til den norske barnefilmens historie. Jeg har arbeidet ut i fra en intensjon om å skaffe et overblikk over de brede tendensene, og slik åpne for forståelse av hvordan barnefilmen har utviklet seg.

Det er ingen tvil om at de største endringene for norsk barnefilm, har vært i forhold til filmpolitiske føringer, strukturering av filmsektoren, støtteordninger og generelle vilkår. Etter at Norge fikk sin første offisielle filmpolitikk i 1942, var de påfølgende tiår preget av stadige endringer og nye støtteordninger i 1946/47, 1950, 1955, 1964 og 1972. Sentralt for disse ordningene, var bevegelsen fra etterhåndsstøtte (noe som gjorde økonomisk planlegging vanskelig for produsentene), til forhåndsstøtte (gjennom billettstøtte og statsgaranti). For barnefilmen var også en ordning med øremerkede midler fra 1956/57 en viktig statusmessig endring. Barnefilmproduksjonen var svært ustabil fram til slutten av 1980-tallet, med to lengre produksjonspåuser (1963-1970 og 1982-1986). Opprettelsen av en barnefilmkonsulentstilling i 1987, og økningen fra 55 % til 100 % billettstøtte i 1988, var to av årsakene til at barnefilmen fra slutten av 1980-tallet og utover 90-tallet oppnådde et helt nytt kvantitativt og kvalitativt nivå. Produksjonsraten holdt seg jevn, og den norske barnefilmen fikk etter hvert sitt internasjonale gjennombrudd. Norsk film generelt hadde likevel ikke den publikumsoppslutningen man ønsket, noe som var medvirkende årsak for nok en omstrukturering av filmsektoren på 2000-tallet. For barnefilmen, var 50/50 ordningen og de filmpolitiske målene om økt publikumsoppslutning, særlig viktige for den videre utviklingen mot en mer markeds- og underholdningsorientert film.

Den økonomiske historien, har i denne sammenheng hovedsakelig fungert som et rammeverk for oppgavens primære fokus, innholdets historie: hva som til en hver tid har blitt formidlet i barnefilmene. Som andre kulturprodukter for barn (jfr. 5.2.) har også barnefilmen vært preget av ulike oppfattelser av hva dens rolle skal være, og dette kommer tydelig fram når man ser på hvordan barnefilmens forhold til sjanger har utviklet seg. De første årene med barnefilmproduksjon, var preget av en pedagogisk og dannelsesorientert agenda, noe som blant annet kom til skue gjennom sjangere som den didaktiske filmen og naturfilmen. I den første perioden, var det også eksempler på en mer kunstorientert eller en markeds- og underholdningsorientert barnefilm, men det var først etter revitaliseringen på slutten av 1980-tallet at disse to agendaene ble stående igjen som de primære – noe de har vært fram til 2008. Sett

under ett, kan man si at barnefilmens forhold til sjanger har utviklet seg fra et prøvende ett – med enkelte internasjonale barnefilmsjangere, enkelte ”voksensjangere” og enkelte filmer hvor sjangertilhørigheten kan virke noe tilfeldig eller lite gjennomtenkt (jeg tenker f.eks. på *Tom og Mette på sporet*, hvor rundt 1/3 del er en barnekrimfilm og resten er en didaktisk film om arkeologi) – til et fokus på hovedsakelig ”voksensjangere”, og videre til et veldig bevisst bruk av sjangerkonvensjoner og nytt liv for klassiske barnefilmsjangere. Barnefilmens sjangervalg har i noen tilfeller fulgt tendenser i voksenfilmen, noe den markeds- og underholdningsorienterte action-adventure filmen *Håkon Håkonsen* (1990) er et eksempel på, mens den i andre tilfeller har staket ut en egen kurs – som for eksempel med de mange barnekrimfilmene på 1970-tallet, en tid da filmmiljøet generelt var preget av sosialrealisme og idéfilm. Sjangervariasjonen i løpet av årene – fra poetiske, eksistensielle melodrama til slapstick komedier, og fra fantasifulle eventyrfilmer til didaktiske filmer – vitner om at barnefilm på ingen måte er et entydig begrep. Det er i det hele tatt mange muligheter for den videre utviklingen. For eksempel viser sjangertendensene de siste årene at den lettere underholdningsfilmen har fått en stadig sterkere posisjon, men nylige uttalelser (januar 2009) i pressen indikerer at det parallelt med denne tendensen, finnes et ønske i filmmiljøet om en mer kunstorientert barnefilm (jfr. 5.1.). Uansett hvilken vei denne utviklingen går, håper jeg at denne oppgaven har vist at det allerede finnes et bredt spenn av sjangere i det norske barnefilmkorpuset.

De ulike oppfattelsene av barnefilmens rolle, påvirker ikke bare sjangerbruken. Som tidligere antydnet, er det i tillegg til sjangerutviklingen på et emnenivå at de største innholdsmessige endringene har kommet. Hvis man skal forenkle barnefilmens emnetendenser ned til tre punkter, tre grunntanker, kan man si at den har beveget seg fra *det ufarlige* (hvor emnene ikke kunne sies å ha noen negativ påvirkning på barnetilskueren, men hvor det ofte var et didaktisk element), til *det alvorlige* (problemer og kriser av ulik alvorsgrad) og til *det positive og oppbyggende* (hvor både lette og alvorlige emner ble behandlet med en grunnleggende optimisme). Dette er selvsagt en forenkling – for det første finnes det emner som går igjen uavhengig av tidsrom og andre tendenser, og for det andre finnes det unntak innenfor hver periode. Det finnes for eksempel flere filmer fra 2000-tallet, som *Fia og klovnene* og *Pitbullterje*, som vil kategoriseres under den såkalte alvorlige emnetendensen. Denne forenklingen viser likevel til det man kan kalle den overordnede utviklingslinjen i barnefilmens emnevalg – en utviklingslinje jeg i oppgaven har knyttet til ulike diskurser og ideer om hva barnefilmen burde (og ikke burde) ta opp av emner. Også på et tematisk nivå kan enkelte interesseområder knyttes til samtidige diskurser. Dette viste jeg for eksempel i forhold til den moderniseringsrelaterte tematikken i den første perioden, og i

forhold til den eksistensielle og filosofiske tematiske tendensen på 1990-tallet. De fleste tematiske interesseområdene, er imidlertid ikke knyttet til en samtidig diskurs, men går derimot som røde tråder på tvers av periodene. Som jeg pekte på innledningsvis, har man gjennom hele barnefilmhistorien vært opptatt av tematikk som er nært knyttet til barndom og oppvekst. Dette er kanskje ikke et overraskende funn – barnefilmen er tross alt et kunstnerisk medium hvor voksne formidler det de tror barn vil se eller hadde fått utbytte av å se. Like mye som denne tematikken kan knyttes til generelle, menneskelige verdier, er dette historier om barndom: hvordan man skal finne sin plass i verden, hvordan man skal forholde seg til et samfunn i forandring, hva det betyr å være mann eller kvinne, hvordan man skal forholde seg til abstrakte og eksistensielle spørsmål om liv, død og sorg, hvordan finne selvtillit og mot, hvordan takle ytre påvirkning eller ansvar, hvordan man som liten og uunselig kan besitte egenskaper som gjør at en seirer over de som er større og sterkere, og hvordan forholde seg til menneskene rundt oss – til søsken, foreldre, besteforeldre, venner og mobbere. Barnefilmen er som jeg har vist, opptatt av relativt elementære, men likevel grunnleggende menneskelige verdier og spørsmål. Og spennet i de filmene jeg analyserte i denne sammenheng (barnkrim, animasjon, melodrama, action-adventure, dyrefilm og eventyrgrøsser), viser dessuten at de tematiske tendensene går på tvers av sjangerne. Barnefilmen har gjennom årene behandlet relativt konvensjonelle temaer, og selv om behandlingen av disse har endret seg noe, så står likevel de tematiske interesseområdene – ved siden av de ideologiske føringerne – som det mest stabile i den norske barnefilmen.

Til slutt i denne oppgaven, viste jeg at selv om foreldre kanskje er fratatt noe autoritet og forstand, og moderne barn bærer på byrder og sorger som de tidligere kanskje ble spart for, så er barnefilmens univers likevel et sted uten særlig stor ideologisk ambivalens eller variasjon. Til grunn ligger prinsipper som kan knyttes til den sosialdemokratiske styringsmodellen – prinsipper som har hatt en særegen posisjon i Norge siden etterkrigstiden (selv om de ikke alltid har vært de eneste). Man kan derfor si at barnefilmen ikke bare har avspeilt grunnleggende, ”norske” holdninger, men også påvirket norske barn i 64 år til å oppfatte prinsipper som likestilling av kjønnene, måtehold, fellesskap og nærhet til naturen og dyr som selvfølgelige og normale.

Som nevnt innledningsvis, kan denne oppgaven leses som en introduksjon til den norske barnefilmen og dens utvikling. Når det er sagt, så må det likevel understrekes at barnefilmen er mye mer enn dette – mer enn filmpolitikk, sjanger, tematikk og ideologi. Den er også preget av ulike regissører, produsenter, manusforfattere og skuespillere. Den er mer enn bare innhold; den er også mise-en-scène, kinematografi, klipping, musikk og stilistiske tradisjoner. Det finnes mange, sammensatte faktorer som påvirker hvordan barnefilmen ser ut, hva den handler om, hva

den egentlig formidler, og hvordan den oppfattes, og langt i fra alle av disse har det vært mulig å belyse i denne oppgaven. Oppgavens breddeperspektiv betyr nødvendigvis også at jeg kun har berørt overflaten på de fleste feltene jeg har vært innom. Breddeperspektivet har imidlertid absolutt sine fordeler, og et overblikk over barnefilmens utvikling har en kulturhistorisk relevans, ikke minst for videre forskning. Det er mange muligheter for en videre og mer dyptpløyende forskning på dette feltet. En av de mest spennende sidene ved å forske på et historisk felt, er at det stadig er i endring – én ting er alle de sidene ved barnefilmens første 64 år, som jeg her har utelatt eller bare sett på i korte vendinger. En annen, er hva som vil skje med barnefilmen videre. Hvilke tendenser vil være stabile og hva vil endre seg? Hvilke trekk ved barnefilmen slik den ser ut i dag, er verdt å beholde og videreutvikle, og hvor bør man tenke nytt? Jeg har ingen fasitsvar på dette, og meningene vil garantert være delte. Da jeg leste baksideteksten på dvd-en til den aller siste filmen som er inkludert i denne oppgaven, *I et speil, i en gåte* (2008), slo det meg at det i barnefilmsammenheng er noe veldig norsk, eller mer korrekt: noe veldig nordisk, over følgende setning: ”*handler om en ung jente som lærer å akseptere døden*”. I alle fall om en ser på den norske (nordiske) barnefilmen de siste tjue årene. Uten å ha noe empiri å vise for akkurat i denne sammenheng, så vil jeg våge å påstå at det ikke finnes lignende baksidetekster på noen amerikanske barne- og familiefilmer. En kan kanskje forestille seg en tekst som: ” (...) *ung jente som overvinner døden*” eller ”*ung jente som blir veldig syk, men så blir hun brakt til et eventyrlig land hvor det finnes en magisk medisin, og hun kommer aldri til å bli syk igjen noensinne*.” Dette er selvsagt bare mine egne, fullstendig subjektive, forestillinger, men jeg synes at det er noe veldig fint med at det finnes vakre barnefilmer i Norge hvor barneprotagonisten dør. På tross av at hun er vakker, ung og sympatisk på alle måter. Og når det er sagt – jeg synes også at det er veldig fint og viktig at det finnes intense, spennende filmer om modige jenter og gutter med bevæpnede voksne i hælene, og eventyrfilmer hvor man ved hjelp av et magisk tryllesett og en hjelpsom bamse, kan redde en syk bestefar.

# Filmografi

---

<b>Premiere</b>	<b>Tittel</b>	<b>Regissør</b>	<b>Produsent</b>
28-08-44	<i>Ti gutter og en jente</i>	Alexey Zaitzow	Efi-Film A/S
04-12-50	<i>Marianne på sykehus</i>	Titus Vibe Müller	Statens Filmsentral
17-03-52	<i>Tom og Mette på sporet</i>	Lauritz Falk	Norsk Dokumentarfilm, Norsk Film A/S
24-03-56	<i>Bjørnepatruljen</i>	Carsten Byhring	Byhring og Huuse
29-11-56	<i>Toya</i>	Eric Heed	Toya-Film A/S
15-11-57	<i>Toya og Heidi</i>	Eric Heed	Toya-Film A/S
30-01-58	<i>Elias Rekefisker</i>	Jan Erik Düring	ABC-Film A/S
12-05-58	<i>På tokt med Terna</i>	Carsten Byhring	Byhring og Huuse
21-08-58	<i>Salve Sauegjeter</i>	Eric Heed	Toya-Film A/S
04-03-59	<i>Fredløs i skogen</i>	Richard W. Larsen	Richard W. Larsen
26-12-59	<i>Ugler i mosen</i>	Ivo Caprino	IFAS-Film A/S
05-12-60	<i>Petter fra Ruskøy</i>	Nils R. Müller	Toya-Film A/S
18-10-62	<i>Stompa &amp; co</i>	Nils- Reinhardt Christensen	NRC-Film A/S
26-09-63	<i>Stompa, selvfølgelig!</i>	Nils- Reinhardt Christensen	NRC-Film A/S
29-01-70	<i>Bjurra</i>	Kåre Bergstrøm	Norsk Film A/S
12-03-71	<i>Full utrykning</i>	Randi Nordby, Eric Johnson	Johnson Production Norsk A/S
02-11-72	<i>Ture Sventon, privatdetektiv</i>	Per Berglund	Norsk Film A/S, Sandrews
10-10-73	<i>To fluer i ett smekk</i>	Eric Johnson	Johnson Production
19-12-74	<i>Knutsen og Ludvigsen</i>	Ola Winger	Filmconsult A/S
16-08-75	<i>Operasjon Kano</i>	Frank Dehli, Knut Vadseth	K.Vadseth, F.Dehli, I. Østerbø
28-08-75	<i>Flåkløya Grand Prix</i>	Ivo Caprino	Caprino Filmsenter A/S
26-12-75	<i>Tut og Kjør</i>	Knut Bohwin	Teamfilm A/S
03-12-76	<i>Reisen til julestjernen</i>	Ola Solum	Norsk Film A/S
26-12-76	<i>Ante</i>	Arvid Skauge, Nils Utsi	Centrafilm A/S
25-03-77	<i>Mormor og de 8 ungene i byen</i>	Espen Thorstenson	Vampyrfilm A/S, Norsk Film A/S
10-08-79	<i>Mormor og de 8 ungene i skogen</i>	Espen Thorstenson	Vampyrfilm A/S, Norsk Film A/S
01-12-81	<i>Sølvmann</i>	Per Blom	Norsk Film A/S
28-08-81	<i>Zeppelin</i>	Lasse Glømm	Marcusfilm A/S
26-08-82	<i>Carl Gustav, gjengen og parkeringsbandittene</i>	Ola Solum	Norsk Film A/S, Regional Film A/S
03-09-82	<i>For Tors skyld</i>	Knut Andersen	Norsk Film A/S
13-11-86	<i>Nattseilere</i>	Tor M. Tørstad	Norsk Film A/S, NRK
25-02-88	<i>Prinsen av Fogo</i>	Inge Tenvik	Regional Film A/S
24-03-88	<i>Kamilla og Tyven</i>	Grete Salomonsen	Penelopefilm A/S
25-08-88	<i>Folk og røvere i Kardemomme by</i>	Bente Erichsen	Marcusfilm A/S, Svensk Filminstitutet
08-09-88	<i>Begynnelsen på en historie</i>	Margrethe Robsahm	Norsk Film A/S
16-02-89	<i>Kamilla og Tyven 2</i>	Grete Salomonsen	Penelopefilm A/S
16-03-89	<i>Sigurd Drakedreper</i>	Knut W. Jorfald, Lars Rasmussen	Mediagjøglerne A/S
26-12-89	<i>Viva Villaveien!</i>	Tor M. Tørstad	Teamfilm A/S, NRK
13-09-90	<i>Herman</i>	Erik Gustavson	Filmeffekt A/S
04-10-90	<i>Håkon Håkonsen</i>	Nils Gaup	Filmkameratene A/S, AB Svensk Filmindustri
26-12-90	<i>Svampe</i>	Martin Asphaug	Filmeffekt A/S
07-02-91	<i>Bak sju hav</i>	Saeed Anjum, Espen Thorstenson	Aprilfilm A/S
22-08-91	<i>Frida- med hjertet i hånden</i>	Berit Nesheim	Teamfilm A/S, NRK
12-12-91	<i>Kvitebjørn Kong Valemon</i>	Ola Solum	Northern Lights, Connexion Film,

26-08-93	<i>Kalle og englene</i>	Ole Bjørn Salvesen	Moviemakers Keruben A/S, Mecano Pictures A/S, Connexion Film
26-12-93	<i>Høyere enn himmelen</i>	Berit Nesheim	Northern Lights, NRK-Drama, Schibsted Film
05-08-94	<i>Ti kniver i hjertet</i>	Marius Holst	Nordic Screen Development, Schibsted Norsk Film A/S
16-09-94	<i>Villhesten</i>	Morten Kolstad	ViPro A/S, Egmond Film A/S, NRK Drama
16-02-96	<i>Aldri mer 13!</i>	Sirin Eide	Moviemakers A/S
01-03-96	<i>Markus og Diana</i>	Svein Scharffenberg	Northern Lights, NRK Drama, Norsk Film A/S
04-10-96	<i>Jakten på nyrestein</i>	Vibeke Idsø	Filmkameratene A/S, AB Svensk Filmindustri NRK Drama, Norsk Film A/S
26-12-96	<i>Maja Steinansikt</i>	Lars Berg	Norsk Film A/S, Magdalendafilm
07-08-98	<i>Solan, Ludvig og Gurin med reverompa</i>	John M. Jacobsen, Nille M. Tystad, Vibeke Idsø	Filmkameratene A/S Animagicnet A/S, AB Svensk Filmindustri
18-09-98	<i>Bare skyer beveger stjernene</i>	Torun Lian	Filmkameratene A/S, Norsk Film A/S
26-12-98	<i>Ole Aleksander Fili</i>	Anne Marie Nørholm	NRK Akivum
06-08-99	<i>Sofies verden</i>	Erik Gustavsson	NRK Drama, SVT,RUV Filmkameratene A/S, SF Norge A/S
26-12-99	<i>Fomlesen i kattepine</i>	Petter A. Fastvold	Yellow Cottage
01-09-00	<i>Da jeg traff Jesus... med sprettert</i>	Stein Leikanger	Nordic Screen Production A/S, Egmont Entertainment APS
27-09-02	<i>Karlsson på taket</i>	Vibeke Idsø	Filmkameratene, Svensk Filmindustri
26-12-02	<i>Pelle politibil</i>	Thomas Kaiser	Yellow Cottage A/S
15-02-02	<i>Glasskår</i>	Lars Berg	Paradox Spillefilm, SF Norge, Filmek AB, Film I Vast
07-02-03	<i>Olsenbanden Jr. går under vann</i>	Arne Lindtner Næss	Nordisk Film og TV
28-02-03	<i>Ulvesommer</i>	Peder Nordlund	Northern Lights A/S
12-09-03	<i>Lille frk Norge</i>	Hilde Heier	Paradox Produksjoner
24-10-03	<i>Fia og klovnene</i>	Elsa Kvamme	Dinamo Story
26-12-03	<i>Kaptein Sabeltann</i>	Stig Bergquist, Rasmus Sivertsen	Seven Seas Productions A/S,Svensk Filmindustri AB, Happy Life AB
06-02-04	<i>Olsenbanden Jr. på rocker'n</i>	Arne Lindtner Næss	Nordisk Film og TV AS
27-08-04	<i>Ikke naken</i>	Torun Lian	Painswick Film A/S, AB Svensk Filmindustri
24-09-04	<i>Gråtass – hemmeligheten på gården</i>	Trond Jacobsen	Fantasi-Fabrikken Film
18-02-05	<i>Venner for livet</i>	Arne Lindtner Næss	Nordisk Film Production A/S
04-11-05	<i>Pittbullterje</i>	Arild Frøhlich	Paradox Film A/S
10-02-06	<i>Olsenbanden Jr. på Cirkus</i>	Arne Lindtner Næss	Nordisk Film A/S
11-08-06	<i>Trigger</i>	Gunnar Vikene	Cinenord Spillefilm A/S
03-03-06	<i>Svein og rotta</i>	Magnus Martens	Maipo Film og TV produksjon A/S
02-02-07	<i>Olsenbanden Jr.- Sølvgruvens</i>	Arne Lindtner Næss	Nordisk Film



	<i>hemmelighet</i>		
23-02-07	<i>Elias og Kongeskipet</i>	Espen Fyksen	Filmkameratene
09-03-07	<i>Svein og rotta og UFO-mysteriet</i>	Vibeke Ringen	Maipo Film &TV
14-09-07	<i>Radiopiratene</i>	Stig Svendsen	4 1/2
31-10-07	<i>Titanics 10 liv</i>	Grethe Bøe	Nordisk Film
15-02-08	<i>SOS Svartskjær</i>	Arne Lindtner Næss	Nordisk Film & TV
31-10-08	<i>Kurt blir grusom</i>	Rasmus Sivertsen	Nordisk Film, Qvisten
			Animasjon A/S
17-10-08	<i>I et speil, i en gåte</i>	Jesper W. Nielsen	4 1/2

# Referanser

---

Aase, Andreas (2005): *In Search of Norwegian Values*, i: Maagerø, Eva og Simonsen, Birte, *Norway: Society and Culture*, Kristiansand: Portal Forlag.

Allen, Robert C. og Gomery, Douglas (1985): *Film History, Theory and Practice*, New York: McGraw-Hill, Inc.

Bazalgette, Cary og Staples, Terry (1995): *Unshrinking the Kids: Children's Cinema and the Family Film*, Bazalgette, Cary og Buckingham, David, London: The British Film Institute.

Berg, Jon Olaf (2003): *Det selvskapende barnet*, i: Sagberg, Sturla og Steinsholt, Kjetil: *Barnet – konstruksjoner av barn og barndom*, Oslo: Universitetsforlaget

Berg, Mie (1974): *Barnefilmproduksjon i Norge etter 1945*, en utredning foretatt for Norsk Filmråd, Oslo: Institutt for presseforskning, Universitetet.

Birkvad, Søren (2008): *Spilletts regler: Om stilens konsekvenser i Manndomsprøven*, i: Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre, *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.

Breuning, Ulrich (2002): *Dansk børnefilm*, i: Breuning, Ulrich, *De pokkers unger; antologi om dansk børnefilm*, København: Høst og Søn

Brunovksa Karnick, Kristine (1995): *Commitment and Reaffirmation in Hollywood Romantic Comedy*, i Brunovska Karnick, Kristine og Jenkins, Henry: *Classical Hollywood Comedy*, New York/ London: Routledge.

Bruzzi, Stella (2005): *Bringing Up Daddy – Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, London: BFI Publishing

Crafton, Donald (1995): *Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy*, i Brunovska Karnick, Kristine og Jenkins, Henry: *Classical Hollywood Comedy*, New York/ London: Routledge.

Dahl, Hans Fredrik, Gripsrud, Jostein, Iversen, Gunnar, Skretting, Kathrine, Sørensen, Bjørn (1996): *Kinoens mørke, fjernsynets lys – Levende bilder i Norge gjennom hundre år*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Elsaesser, Thomas og Buckland, Warren (2002): *From thematic criticism to deconstructive analysis (Chinatown)*, i: Elsaesser, Thomas og Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film – A Guide to Movie Analysis*, London & New York: Arnold Publishers

Evensmo, Sigurd (1967): *Det store tivoli*, ny utg. 1992, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag,

Frønes, Ivar (2007): *Moderne Barndom*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag

Furre, Berge (1999): *Norsk Historie 1914-2000 – Industrisamfunnet – frå vokstervisse til framtidstvil*, Oslo: Det Norske Samlaget

Gjelsvik, Anne (2008): *Falle ned og sitte stille. Mannsbildet i Jim Jarmusch's Broken Flowers*, i: Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre, *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.

Gjelsvik, Anne og Myrstad, Anne Marit (2008): *Filmens bilder av kvinner og menn*, i: Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre, *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.

Hanche, Øyvind (1992): *På sporet av norske barnefilmer før 1945*, artikkel i *Z - Filmtidskrift* (2/92)

Holst, Jan Erik (2006): *Det lille sirkus – Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006*, *Norsk Filminstitutt's Skriftserie 18*, Oslo: Norsk Filminstitutt.

Hylland Eriksen, Thomas (1993): *Typisk Norsk – essays om kulturen i Norge*, Oslo: C. Huitfeldt Forlag A.S.

Iversen, Gunnar (2005): *Learning from Genre: Genre Cycles in Modern Norwegian Cinema*, i: Nestingen, Andrew og Elkington, Trevor G., *Transnational Cinema in a Global North*, Detroit: Wayne State University Press.

Janson, Malena (2007): *Bio för barnens bästa? Svensk barnfilm som fostran och fritidsnöje under 60 år*, Doktorsavhandling i filmvetenskap vid Stockholms Universitet, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Cinema Studies 8.

- Kjeldstadli, Knut [1999] (2000): *Fortida er ikke hva den en gang var – en innføring i historiefaget*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Krutnik, Frank (1998): *Love Lies: Romantic Fabrication in Contemporary Romantic Comedy*, i: Evans, Peter William og Deleyto, Celestino, *Terms of Endearment – Hollywood Romantic Comedy of the 1980s and 1990s*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Laderman, David (2002): *Driving Visions – Exploring the Road Movie*, Austin: University of Texas Press.
- Lange, Even (1998): *Samling og felles mål 1935-1970*, bind 11 i *Aschehougs Norges Historie*, Oslo: H. Aschehoug & Co .
- Langford, Barry (2005): *Film Genre – Hollywood and Beyond*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Larsen, Leif Ove (2008): *Hva er sjangeranalyse?*, i: Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre, *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Lian, Vigdis (1994): *Det våres for norsk barnefilm*, i: Zeruneith, Ida, *Med store øjne; børne og ungdomsfilm i Norden 1977- 1993*, København: Tiderne Skrifter.
- Lykke Christensen, Christa (2002): *Piger og drenge i danske børnefilm*, i: Breuning, Ulrich, *De pokkers unger; antologi om dansk børnefilm*, København: Høst og Søn.
- Mercer, John og Shingler, Martin (2004): *Melodrama – genre, style, sensibility*, London: Wallflower Press
- Marcussen, Elsa Brita (1994): *Kampen for barnefilmen: Et pionérarbeid i etterkrigstiden*, i: Zeruneith, Ida, *Med store øjne; børne og ungdomsfilm i Norden 1977- 1993*, København: Tiderne Skrifter.
- Moseng, Jo Sondre (2008): *Ideologi og film*, i: Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre, *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Nichols, Bill (1981): *Ideology and the Image*, Bloomington: Indiana University Press.

- Nilsen, Ann Christin E. (2005): *Trends in the Development of Norwegian Childhood*, i: Maagerø, Eva og Simonsen, Birte, *Norway: Society and Culture*, Kristiansand: Portal Forlag.
- Nodelman, Perry (2002): *Making Boys Appear – The Masculinity of Children’s Fiction*, i: Stephens, John, *Ways Of Being Male – Representing Masculinities in Children’s Literature and Film*, New York/ London: Routledge.
- Rommetveit, Ingrid og With, Anne-Lise (2008): *Tematisk analyse som balansekunst. Om råstoff, usynlighet og fortolkning*, i: Bakøy, Eva og Moseng, Jo Sondre, *Filmanalytiske tradisjoner*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Selmer-Olsen, Ivar (2003): *Barnekulturforskningens utvikling og nytte*, i: Sagberg, Sturla og Steinsholt, Kjetil, *Barnet – Konstruksjoner av barn og barndom*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Skarderud, Annelise (1973): *Norsk Barnefilm etter 1943 – En undersøkelse av spillefilmene og produksjonsforholdet*, CI-oppsett i filmvetenskap, Institutionen för teater- och filmvetenskap, Stockholms Universitet.
- Skotte, Kim (1992): *Fra Menneskebarn til Klatretøs: udvalgte stier i børnelandskabet*, i: Breuning, Ulrich, *De pokkers unger; antologi om dansk børnefilm*, København: Høst og Søn.
- Skretting, Kathrine (1981): *Norske barnefilmer etter krigen*, hovedfagsoppgave i filmvitenskap, Institutt for drama, film, teater, Universitetet i Trondheim.
- Skretting, Kathrine (1992): *Den Norske Barnefilmtradisjonen*, artikkel i magasinet Z (2/92).
- Smith, Murray (1999): *Endrede tilstander: karakterer og følelsesmessig respons i film*, i: Fossheim, Hallvard J., *Filmteori. En antologi*, Oslo: Pax Forlag.
- Sobchack, Vivian (2003): *“Surge and Splendor”: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic*, i: Grant, Barry Keith, *Film Genre Reader III*, Austin: University of Texas Press.
- Sæther, Nina Østby (2006): *Kosmetiske inngrep som terapi*, artikkel i *Samtiden*, 2/2006
- Tingstad, Vebjørn (2006): *Barndom under lupen: Å vokse opp i en foranderlig mediekultur*, Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.

Weium, F. (2003): *Marianne på sykehus*, artikkel i *Profesjon og Samfunn*, Tidsskrift for den Norske Lægeforening (24/2003), [www.tidsskriftet.no/index.php?seks\\_id=942959](http://www.tidsskriftet.no/index.php?seks_id=942959), 11.08.2008

Wells, Paul (1998): *Understanding Animation*, London/ New York: Routledge.

Wojcik-Andrews, Ian (2000): *Children's Films – History, Ideology, Pedagogy, Theory*, New York: Garland Publishing Inc.

### **Internettartikler**

*FILM&KINOs støtteordninger i 2007*, FILM&KINO,  
[www.filmweb.no/filmogkino/incoming/article/55336.ece](http://www.filmweb.no/filmogkino/incoming/article/55336.ece), 15.01.09

*For lite nytenkning i barnefilmen*, NRK Kultur, [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.6443267](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.6443267),  
15.01.2009

*Forskrift om tilskudd til audiovisuelle produksjoner av 28.januar 2005*  
[www.filmfondet.no/Server/Components/Global/ImageStream.aspx?DocId=701](http://www.filmfondet.no/Server/Components/Global/ImageStream.aspx?DocId=701), 03.04.09

*Norsk Barnefilm går bra*, (ANB-NTB) Bergens Avis, publisert 15.12.2007,  
[www.ba.no/puls/kjendis/article/3193567.ece](http://www.ba.no/puls/kjendis/article/3193567.ece)., besøkt 15.01.09

Stortingsmelding 22 (2006-2007): *Veiviseren – for det norske filmloftet*,  
[www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-.html?id=460716](http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-22-2006-2007-.html?id=460716), 13.januar 2009

Stortingsmelding 25 (2003-2004): *Økonomiske rammebetingelser for filmproduksjon*,  
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kkd/dok/regpubl/stmeld/20032004/Stmeld-nr-25-2003-2004-.html?id=197956>, 13.januar 2009

### **Nettsider**

*(for ulike faktaopplysninger)*

[www.filmweb.no](http://www.filmweb.no)

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.nfi.no](http://www.nfi.no)

## **Bilder på forside**

Samtlige sider besøkt 06.05.09.

*Aldri mer 13!:* [www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/aldri-mer-...](http://www.cinema.de/kino/filmarchiv/film/aldri-mer-...)

*Bare skyer beveger stjernene:* [www.dvdhuset.no/servlet/dvdhuset.filmforklari...](http://www.dvdhuset.no/servlet/dvdhuset.filmforklari...)

*Da jeg traff Jesus... med sprettert:*

[http://www.nfi.no/barnunge/filmstudieark/film\\_utskrift.html?id=198](http://www.nfi.no/barnunge/filmstudieark/film_utskrift.html?id=198)

*Elias og Kongeskipet:* [www.elbe.no/Andre\\_napp/Aktuelt\\_na\\_](http://www.elbe.no/Andre_napp/Aktuelt_na_)

*Fia og klovnene:* [http://www.nfi.no/barnunge/filmstudieark/film\\_utskrift.html?id=327](http://www.nfi.no/barnunge/filmstudieark/film_utskrift.html?id=327)

*Flåklypa Grand Prix:* [www.caprino.no/movies/no/flaaklypa.asp](http://www.caprino.no/movies/no/flaaklypa.asp)

*Frida – med hjertet i hånden:* [www.freewebs.com/langli/ommeg.htm](http://www.freewebs.com/langli/ommeg.htm)

*Glasskår:* [www.nrk.no/nyheter/kultur/1641821.html](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1641821.html)

*Herman:* [www.cinerama.no/html/review/93749134.html](http://www.cinerama.no/html/review/93749134.html)

*Høyere enn himmelen:* [clubfilmothek.bjf.info/filme.htm?id=2910703](http://clubfilmothek.bjf.info/filme.htm?id=2910703)

*Håkon Håkonsen:* [www.cinerama.no/html/movie/39244867.html](http://www.cinerama.no/html/movie/39244867.html)

*I et speil, i en gåte:* [www.tromsoby.no/node/5835](http://www.tromsoby.no/node/5835)

*Ikke naken:* [www.nfi.no/nyenorske/\\_nyheter/vis.html?id=1281](http://www.nfi.no/nyenorske/_nyheter/vis.html?id=1281)

*Jakten på nyrestei:* [www.nfi.no/.../filmstudieark/film.html?id=212](http://www.nfi.no/.../filmstudieark/film.html?id=212) og  
[www.nfi.no/.../norwegianfilms/nf1997/jakten.htm](http://www.nfi.no/.../norwegianfilms/nf1997/jakten.htm)

*Kalle og englene:* [www.nfi.no/.../norwegianfilms/nf1997/jakten.htm](http://www.nfi.no/.../norwegianfilms/nf1997/jakten.htm)

*Kamilla og tyven:* <http://www.yohan.no/nyheter-?start=60>

*Karlsson på taket:* [www.nfi.no/.../filmstudieark/film.html?id=283](http://www.nfi.no/.../filmstudieark/film.html?id=283)

*Kurt blir grusom:* [nrk.no/p3/article/page/view/1.6287413](http://nrk.no/p3/article/page/view/1.6287413)

*Lille frk Norge:* [www.nfi.no/.../film\\_utskrift.html?id=329](http://www.nfi.no/.../film_utskrift.html?id=329)

*Maja Steinansikt:* <http://www.nfi.no/barnunge/filmstudieark/film.html?id=210>

*Marianne på sykehus:* [www.tidsskriftet.no/?seks\\_id=942959](http://www.tidsskriftet.no/?seks_id=942959)

*Markus og Diana:* [www.filmklubb.no/medlem/?id=925&t=film\\_bfkvideo](http://www.filmklubb.no/medlem/?id=925&t=film_bfkvideo)

*Mormor og de åtte ungene:* [http://www.snl.no/.bilde/Vestly,\\_Anne-Cath\\_\(Mormor\\_og\\_de\\_%C3%A5tte\\_ungene\)](http://www.snl.no/.bilde/Vestly,_Anne-Cath_(Mormor_og_de_%C3%A5tte_ungene)) og

<http://www.linticket.no/program/vis.php3?db=Folken&Arr=8056>

*Olsenbanden Jr.:* [http://www.aftenposten.no/kul\\_und/film/article1758464.ece?service=print](http://www.aftenposten.no/kul_und/film/article1758464.ece?service=print)

*Petter fra Ruskøy:* [www.filmfront.no/actor/63662](http://www.filmfront.no/actor/63662)

*Pitbullterje:* <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/03/13/494850.html>

*Radiopiratene:* [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3709457](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3709457)

*Reisen til julestjernen:* [www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3709457](http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1.3709457)

*Sigurd Drakedreper:* <http://www.kjendis.no/2008/07/01/539708.html>

*Sofies Verden:* [www.sf-film.dk/film/sofies\\_verden/credits.htm](http://www.sf-film.dk/film/sofies_verden/credits.htm)

*Solan, Ludvig og Gurin med reverompa:*

[http://www.norskanimasjon.no/pub/index.php/ffaf/anmeldelser/solan\\_ludvig\\_og\\_gurin\\_med\\_reverompa](http://www.norskanimasjon.no/pub/index.php/ffaf/anmeldelser/solan_ludvig_og_gurin_med_reverompa)

*SOS Svartskjær:* [www.filmweb.no/konkurranser/article157717.ece](http://www.filmweb.no/konkurranser/article157717.ece)

*Stompa & Co:* <http://home.online.no/~groennsl/stompa/bilder/>

*Svein og rotta:* <http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article627060.ece>

*Ti gutter og en jente:* [www.nfi.no/filmbutikken/tittel.html?id=9301](http://www.nfi.no/filmbutikken/tittel.html?id=9301)

*Ti kniver i hjertet:* [oslopuls.aftenposten.no/film/article1479230.ece](http://oslopuls.aftenposten.no/film/article1479230.ece)

*Titanics ti liv:* <http://www.filmweb.no/kino/article124508.ece?printable=true>

*Toya:* <http://www.nfi.no/presse/nfi50.html>

*Trigger:* <http://www.adressa.no/kultur/film/filmanmeldelser/article701275.ece>

*Ugler i mosen:* [www.caprino.no/movies/no/uglerimosen.asp](http://www.caprino.no/movies/no/uglerimosen.asp)

*Ulvesommer:* [nfi.no/barnunge/filmstudieark/film.html?id=296](http://nfi.no/barnunge/filmstudieark/film.html?id=296)

*Venner for livet:* [www.nrk.no/programmer/tv/fbi/1.1986337](http://www.nrk.no/programmer/tv/fbi/1.1986337)

*Villhesten:* [bloggeingrid.blogspot.com/2008/11/villhesten.html](http://bloggeingrid.blogspot.com/2008/11/villhesten.html)