

Ivo Caprinos Dukkefilmer

Masteroppgave i Film- og fjernsynsvitenskap
Høgskolen i Lillehammer avdeling TVF
Innlevert 11 mai 2009



illustrasjon: Caprino filmsenter

Håvard Berstad

Innholdsfortegnelse

Innledning.5

Problemstilling.5

Avgrensninger.5

Materialtilgang.5

Metode.7

Historiske fakta. Teori og data i forbindelse med filmhistorieforskning.7

Kritikk av Allen og Gomerys kategorier .10

Begrepsavklaringer.11

Oppgavens struktur.14

Historisk gjennomgang 15

Komprimert animasjonsfilmhistorie 15

De første animasjonsekperimentene.15

De første tegnefilmstudioene.16

Disney 17

Modellanimasjon i USA.17

Europa.18

Tidlig animasjonsfilm i Norge.19

Oppsummering animasjonsfilmhistorie .22

Ivo Caprino(1920-2001).23

Startfasen (1946 - 52). Dukkefilmproduksjonens begynnelse 25

Mor og sønn leker med dukker.25

Utprøvningsfasen (1952-1960). Caprino blir profesjonell 35

Reklame og oppdragsfilm holder studioet i gang.35

Klatremus i knipe(1955).39

Bjarne Sandemose(f.1924) .39

Helafrens realfilm - Ugler i mosen (1959).44

Berømmelse (1961-68). Et veletablert dukkefilmstudio produserer gullkorn på løpende bånd med statlig finansiering.45

Eventyrfilmene.45

Televimsen - Caprino i fjernsynet på 60-tallet.47

Papirdragen(1963).50

Ingeborg Riser (f.1940).50

Langfilmproduksjon (1969-75). Flåklypa Grand Prix, Høydepunktet i Caprinos dukkefilmproduksjon.51

Kjell Aukrust(1920-2002).52

Populær storsatsing.53

Gerd Alfsen(f. 1937).54

Flåklypa Radio og TV.55

Langfilmproduksjon.56

Etter Flåklypa (1976-79).59

Dukken Josefine får ikke sove.59

Analyse 62

Sosialt.63

- Begynnelsen.63
- Medarbeidere og samarbeidspartnere.65
- Hvordan passet Caprinos dukkefilmer inn i samtiden?.67
- Caprino og det norske filmmiljøet.68
- Tematisk innhold og ideologi.69
- Sosial konklusjon.70

Økonomi 71

- Generelt om finansiering av film.71
- Norsk filmpolitikk.73
- Finansiering av Caprinos filmer.79
- Publikumssuksess 84
- Økonomisk konklusjon.85

Teknisk.86

- Den hemmelige bevegelsesmekanismen - "Klaviaturmetoden" .87
- Skjeletter for animasjon på enkeltruter .94
- Hvordan dukkene ble laget 95
- Foto og fargefilm.96
- Hemmelig sveveteknikk.99
- Teknisk om Flåklypa Grand Prix.99
- Animering av Flåklypa Grand Prix 101
- Teknisk konklusjon.101

Dukkefilmenes estetikk.102

- Mange aktører involvert i visuell utforming .102
- Dukketeater og figurspill .103
- Adapsjoner .105
- Eventyr .105
- Nasjonalromantikk og bygdekultur .106
- Caprinos filminteresse.106
- Animasjon på enkeltbilder.107
- Muppets og Supermarionetter.108
- Estetisk konklusjon .109

Konklusjon 110

Forord

Ivo Caprino er en viktig person i norsk filmhistorie. Sammen med sine medarbeidere bygget han opp et filmstudio og utviklet en særpreget form for dukkefilm i etterkrigstidens Norge, et land uten tidligere tradisjoner eller kunnskap om denne kunstformen. Gjennom kontinuerlig produksjon av dukkefilm i tretti år har Caprino og hans medarbeidere skapt en rekke svært populære filmer. Norges første animerte langfilm, *Flåkløya Grand Prix*(1975) står i en særstilling og er fortsatt Norges mest sette film gjennom tidene, men også mange andre av filmene er velkjente blant folk flest den dag i dag, som *Karius og Baktus*(1954) og eventyrfilmene. De litt eldre husker også godt fjernsynsserien om *Televimsen*.

Jeg har tidligere studert animasjonsfilm ved Høgskolen i Volda under Gunnar Strøm og arbeidet profesjonelt med animasjonsfilm i flere år, så da jeg skulle velge tema for masteroppgaven min ved Høgskolen i Lillehammer, var det naturlig å velge et emne innen animasjonsfilm. Jeg vil med dette rette en stor takk til Gunnar Strøm som jeg var så heldig å få som ekstern veileder på denne oppgaven. Det var han som gjorde meg oppmerksom på at dette var et oversett område i norsk filmhistorie. Jeg vil også gjerne takke intern veileder Tore Helseth ved Høgskolen i Lillehammer og Norsk Filminstitutt som ga meg mastergradsstipend og generelt har vært veldig hjelpsomme, Morten Skallerud, Svein Kojan, Øivind Hanche, Nils Klevjer Aas, Jan Erik Holst med fler. Ellers vil jeg gjerne takke Jo Hjertaker Jürgens, Inge Fossen, Leif Berstad, Ivar Hartviksen, Andres Mänd, Oppegård Bibliotek og selvfølgelig Caprinos tidligere medarbeidere som jeg har intervjuet i forbindelse med denne oppgaven; Bjarne Sandemose, Remo Caprino, Ingeborg Riser og Gerd Alfsen.

Ivo Caprino og særlig *Flåkløya Grand Prix* er blitt behørig hyllet i norske massemedia gjennom tidene. Tonen i denne oppgaven er nok adskillig mer dempet og nøktern, men jeg ville nok ikke ha valgt å skrive denne oppgaven hvis det ikke hadde vært for min personlige dype respekt og beundring for Ivo Caprinos dukkefilmer. Den respekten har ikke blitt noe mindre etter arbeidet med denne oppgaven.

1. Innledning

1.1. Problemstilling

I denne oppgaven har jeg satt meg som mål å prøve å finne ut hvordan Caprinos dukkefilmproduksjon foregikk. Hvem var med? Hva ble produsert? Hvordan foregikk produksjonen? Hvorfor holdt de på med akkurat dette? Hvordan hadde det seg at det i et så lite land som Norge kunne dukke opp et studio som tilsynelatende ut av ingenting skapte sitt eget filmatiske univers og særpregede filmatiske uttrykk?

1.2. Avgrensninger

Caprinos karriere begrenser seg ikke til dukkefilmproduksjon. Han har også arbeidet i mange år med et flerskjermes videoprojeksjonssystem, han har produsert dataspill, han har arbeidet med fornøyelsesparkattraksjoner, han har regissert en god del realfilm, blant annet langfilmen *Ugler i mosen*, og han har yrkesbakgrunn som kunstmøbel-snekker. I denne masteroppgaven er det kun Caprinos dukkefilmproduksjon jeg vil konsentrere meg om. Oppgaven er derfor begrenset til perioden fra Caprino rundt 1946 begynte å eksperimentere med dukkefilm, som resulterte i filmen *Tim og Tøffe* (1949), til Caprinos siste dukkefilmsatsing, *Jeg får ikke sove* i 1979. Jeg velger i stor grad å se bort fra musikken og lydsiden i filmene. Jeg fokuserer heller ikke noe særlig på tematikk, innholdsanalyse og evaluering av filmene. Dette skyldes delvis av plasshensyn, da dette ville ha fortjent å bli viet stor plass hvis det først skulle gjøres. Samtidig vil slike analyser alltid bli noe subjektive, og det har vært mitt ønske å skrive en oppgave hvor det i stor grad kan herske enighet om funn og konklusjoner. Jeg har derfor valgt å analysere og evaluere i ganske liten grad.

1.3. Materialtilgang

Ivo Caprino var en rikskjendis som det er skrevet mye om i ukeblader og aviser opp gjennom tidene. Derfor skulle en kanskje tro at det var skrevet mye om ham også i filmvitenskapelig sammenheng, men dette er ikke tilfelle. Tvert imot blir Caprino ofte oversett i norsk filmhistorie. Jeg tror dette skyldes at Caprinos dukkefilmer skiller seg

såpass mye ut fra resten av norsk filmproduksjon. Når man skriver filmhistorie er man nødt til å gjøre noen avgrensninger, og dukkefilmene har nok til stadighet falt utenfor det emneområde man har valgt å skrive om. Derfor er emnet for denne oppgaven langt på vei upløyd mark.

Oppgaven er basert på en kombinasjon av intervjuer jeg har gjort med noen av Caprinos viktigste medarbeidere og eksisterende skriftlige og audiovisuelle kilder. Remo Caprino ble intervjuet 14 mars 2007, Bjarne Sandemose 19. mars 2007, Ingeborg Riser 2. mai 2007 og Gerd Alfsen 10 desember 2007. Per Haddals autoriserte biografi *Ivo Caprino! Et portrett av Askeladden i norsk film* fra 1993 har vært en svært viktig skriftlig kilde. I denne boken står det en god del om filmproduksjonen, men fokuset ligger minst like mye på Caprino som rikskjendis. Boken ble skrevet i nært samarbeid med Caprino, og den er derfor pålitelig på den måten at alt som står der er godkjent av Caprino selv. Av samme grunn er den derimot ikke særlig kritisk. Det er derimot Tore Midtbøs interessante venstre-radikale bok fra 1979 *Fenomenet Flåklypa - Fra avisparodi til kulturindustri* i rikelig monn. Av skriftlig materiale ellers har jeg hatt stor nytte av to grundige artikler som Jo Hjertaker Jürgens skrev i 1992-93, den siste basert på et langt intervju med Ivo Caprino foretatt av Jürgens i 1992. Jürgens var til og med så vennlig at han ga meg en kopi av den originale transkriberingen av intervjuet også, hvor det var en del upublisert materiale. Ellers har NFIs rikholdige utklipparkiv med tidsskriftartikler vært til god hjelp. Av audiovisuelle kilder har jeg hatt god nytte av et intervju med Ivo Caprino og Bjarne Sandemose fra 1997 foretatt med Per Haddal som intervjuer i regi av NFI. Bonusmaterialet både på DVD utgivelsen av *Flåklypa Grand Prix* fra 2001 og bonusmaterialet på DVD-settet av Caprinofilmer fra 2005 som blant annet inneholder flere fjernsynsdokumentarer fra NRK, hører også med til kildene. Av generelle filmhistoriske kilder vil jeg særlig nevne *Frå "Fanden i nøtten" til "Fargesymfoni i Blått"* fra 1993 av Gunnar Strøm, *Det store Tivoli* av Sigurd Evensmo, *Kinoens mørke fjernsynets lys* av Hans Fredrik Dahl med fler, *Det lille sirkus* av Jan Erik Holst og *Bedre enn sitt rykte; En liten norsk filmhistorie* fra 2004 av Øivind Hanche, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas. Mange av bildene som er brukt i oppgaven er pressebilder

fra Caprino Filmcenter, hentet fra Norsk Filminstituttets hjemmeside. Hvis ikke annet er oppgitt, har jeg tatt bildene selv.

1.4. Metode

Faglig baserer jeg meg på et teoretisk rammeverk og en tilnæringsmåte til filmhistoriestudier utarbeidet av Robert C. Allen og Douglas Gomery i boka *Film History - Theory and Practice* fra 1985. Allen og Gomery peker på fire *kategorier*, forskjellige innfallsvinkler som kan vektlegges når man driver filmhistorieforskning¹:

Sosial filmhistorie beskjeftiger seg med spørsmål som: Hvem lagde film og hvorfor? Hvordan passet filmene inn i samtidens sosiale og politiske kontekst?²

Økonomisk filmhistorie vektlegger hvordan økonomiske hensyn spiller inn i filmproduksjonen og stiller spørsmål som: Hvem betaler for produksjonen? Hvordan? Hvorfor?

Teknologisk filmhistorie ser på hvordan bruk av teknologi og videreutvikling av teknologi gjør det mulig å lage film og å presentere denne for et filmpublikum.

Estetisk filmhistorie ser på filmen i et kunstperspektiv.

Ved å ta alle disse fire ulike aspektene med i betraktningen, mener Allen og Gomery at et tilstrekkelig utfyllende og nyansert bilde kan dannes og at forskningen som produseres bør kunne aksepteres av senere filmhistorikere og forskere uavhengig av filosofiske, politiske og teoretiske standpunkter.

Historiske fakta. Teori og data i forbindelse med filmhistorieforskning

Den fremtredende historikeren Leopold von Ranke (1795-1886) tok et oppgjør med tidligere tiders moraliserende historieforskning da han i 1830-årene skrev at en historikers rolle "rett og slett var å vise hvordan det virkelig var"³. "Wie es eigentlich

¹ Allen og Gomery 1985:37-38

² På dette punktet har jeg endret litt på Allen og Gomerys spørsmål, jmf. kapittel 1.4.2

³ Ranke i Carr 1961:3

gewesen" ble et slagord blant datidens historikere som hadde som ideal å produsere historiske verker hvor fortidens hendelser ble presentert i form av uomtvistelige fakta. Dette passet godt sammen med datidens generelle syn på vitenskap og filosofi, en retning som vi i dag gjerne omtaler som *positivisme* eller *empirisme*. Historikeren E.H Carr beskriver retningen slik:

The empirical theory of knowledge presupposes a complete separation between subject and object. Facts, like sense-impressions, impinge on the observer from outside, and are independent of his consciousness. The process of reception is passive: having received the data, he then acts on them. The Oxford Shorter English Dictionary, a useful but tendentious work of the empirical school, clearly marks the separateness of the two processes by defining a fact as 'a datum of experience as distinct from conclusions'. This is what may be called a common-sense view of history. History consists of a corpus of ascertained facts. The facts are available to the historian in documents, inscriptions and so on, like fish on the fishmonger's slab⁴.

Senere tenkere, som *konvensjonalistene*, som bygger på teoriene til den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure, har satt spørsmålsteget ved dette synet. De påpeker at det ikke finnes fakta, bare tolkninger, og at disse avhenger av tolkerens kulturelle bakgrunn. Allmenngyldige fakta finnes ikke, det som i vitenskapelig sammenheng presenteres som fakta, er innsamlet etter visse kriterier som aldri vil kunne være fullstendig objektive. Forskerens kulturelle referanseramme vil alltid være tilstede og påvirke resultatet av forskningen⁵.

The facts of history never come to us 'pure' , since they do not and cannot exist in a pure form: they are always refracted through the mind of the recorder.[...] The facts are really not at all like fish on the fishmonger's slab. They are like fish swimming about in a vast and sometimes inaccessible ocean; and what the historian catches will depend, partly on chance, but mainly on which part of the ocean he chooses to fish in and what tackle he chooses to use - these two factors being, of course, determined by the kind of fish he wants to catch. By and large, the historian will get the kind facts he wants. History means interpretation⁶.

For en historiker er denne konflikten mellom et empirisk og et konvensjonalistisk grunnsyn spesielt relevant. *Empirismen* sier at det er objektive fakta som er det helt grunnleggende, og at teori er underordnet. Dette kolliderer med *konvensjonalismen* som sier at det ikke finnes objektive fakta, og at fakta er samlet inn på bakgrunn av og forstått i lys av teori. Fakta er derfor underordnet teori.

⁴ Carr 1961:3

⁵ Allan og Gomery 1985:11-12

⁶ Carr 1961:16-18

Som en løsning på konflikten mellom *empirismen* og *konvensjonalismen* i forbindelse med filmhistorieforskning, trekker Allen og Gomery fram en vitenskapsfilosofisk retning som kalles *realisme*, utarbeidet av Roy Bhaskar og Rom Harre. Denne må ikke forveksles med forskjellige former for filmkritikk og analyse som bruker det samme begrepet som merkelapp, som Andre Bazins *estetiske realisme*. I sin *realisme* mener Allen og Gomery å ha funnet et grunnlag for et kompromiss mellom de to retningene som er fruktbart i forhold til filmhistorieforskning. Dette innebærer et grunnleggende empirisk orientert grunnsyn, som tar hensyn til konvensjonalistenes relativistiske kritikk av tidligere empirisk forskningsmetode⁷.

Allen og Gomery mener at konvensjonalistene har gode argumenter, og at dette er viktige synspunkter å ha med seg. Men de mener at god historieforskning uansett nødvendigvis må basere seg på innsamling av data, og at en filmhistoriker må ta utgangspunkt i at det eksisterer en sannhet om hvordan fortiden var. Denne er ikke umiddelbart tilgjengelig for oss i dag, men vi kan få kjennskap til den gjennom forskjellige former for overleveringer fra fortiden, og disse utgjør forskerens tilgjengelige data.

Facts *do* matter, and[...] evidentiary problems afflict film history with particular severity. The Empiricist concern with collecting and arranging data is a necessary component of film historical research. Conventionalism quite justifiably warns us that the facts do not explain themselves, and that a theory, far from being an unwarranted and unnecessary intrusion of the historian's subjectivity into the world of "objective" history, is the indispensable application by the historian of discernment, judgement, and reasoning to the raw data of historical evidence. By the same token, to assume that there exists no "world out there" that is at least in part knowable and against which theories can be tested reduces history to little more than navel-gazing⁸.

For å komme fram til gode beskrivelser av de historiske hendelsene er det nødvendig å ta hensyn til de forskjellige bakenforliggende årsakene og mekanismene slik at man beskriver ikke bare *hva* og *hvordan* noe skjedde, men også *hvorfor*. Allen og Gomerys *realisme*-inspirerte filmhistoriske metode går ut på å se på de grunnleggende strukturer og mekanismer som forårsaker observerbare fenomen. Disse mekanismene er sjelden mulig å observere direkte. Det er forskerens oppgave å lage tilfredsstillende teoretiske modeller og beskrivelser av disse mekanismene. Og det er her Allen og Gomerys fire

⁷ Allen og Gomery 1985:14

⁸ Allen og Gomery:1985:14

kategorier kommer inn. Ved å ta hensyn til både sosiale, økonomiske, teknologiske og estetiske forhold mener Allen og Gomery at det burde være mulig å komme fram til tilstrekkelige gode forklaringsmodeller. Disse modellene, eller teoriene, bør ha en sammenhengende indre logikk, og det bør være overensstemmelse mellom de forskjellige faktorene som spiller inn. Og på samme måte som man tester hypoteser mot empiriske data, må disse teoriene kunne testes⁹. Teoriene må tåle møtet med de forskjellige formene for overleveringer fra fortiden som utgjør historikerens data.

Kritikk av Allen og Gomerys kategorier

I boka *Film history: An introduction* blir Allen og Gomerys kategorier kritisert av Thompson og Bordwell, som mener at dette kan bli en for snever måte å skrive filmhistorie på.

Nevertheless, such typologies can be misleading if they are taken too strictly. If film history is an attempt to answer questions, then not all questions will fall neatly into one of these pigeonholes. [...] We propose that the student of film history think rather in terms of questions. These might well cut across any typological boundaries; indeed, one could argue that the most interesting questions will¹⁰.

Her hevdes at det stort sett er en mer fruktbar strategi å konsentrere seg om å definere en problemstilling og så bruke energien på å prøve å finne svar på de spørsmål man stiller uten å begrense seg til å tenke i kategorier. Det er problemstillingen som er avgjørende for hvilke data som er relevante og hvordan materialet legges fram for leseren. Thompson og Bordwell sier videre at når man skriver historie, kan man gjerne bruke en narrativ form. De argumenterer for at det er både naturlig og hensiktsmessig å bruke dette som virkemiddel når man skriver filmhistorie siden *fortellingen* er en av de grunnleggende teknikker mennesker benytter for å gjøre verden rundt seg og tidligere hendelser forståelige¹¹.

I denne oppgaven vil jeg ta Allen og Gomerys fire kategorier som utgangspunkt, fordi problemstillingen er av en slik art at den omfatter alle de fire forskjellige dimensjonene i Allen og Gomerys rammeverk. Dette fremtrer derfor som et hensiktsmessig verktøy for

⁹ s.15

¹⁰ Thompson og Bordwell 1994:xl

¹¹ s.xli

å finne svar på de spørsmål jeg stiller. Men Allen og Gomerys fremgangsmåte er tilpasset amerikansk kommersiell filmindustri, hvor publikums smak og kjøpekraft er avgjørende for hva som blir produsert. I det norske systemet med statsstøtte er det vel så viktig å se på de bevilgende myndigheters rolle. En rekke andre ytre faktorer er også vesensforskjellige mellom kommersiell realfilmproduksjon for et stort hjemmemarked og det lille animasjonsstudioet på Snarøya. Jeg har derfor funnet det nødvendig å ta meg visse friheter i forhold til Allen og Gomerys rammeverk. Dette gjelder særlig for kapittelet om estetikk, hvor det Allen og Gomery skriver ikke er særlig relevant i forhold til emnet for denne oppgaven. Men siden jeg allikevel har med et kapittel om estetikk, mener jeg at deres intensjon med rammeverket allikevel er ivaretatt. At jeg fraviker Allen og Gomery der jeg ser det som hensiktsmessig, mener jeg at er i tråd med Thompson og Bordwells advarsel om å ikke bli altfor opphengt i kategoriene.

1.5. Begrepsavklaringer

For de som arbeider med animasjonsfilm er begrepene *animasjon* og *animasjonsfilm* likestilte og brukes om hverandre. Det første begrepet brukes i praksis som en kortform av det andre. Store norske leksikon definerer *animasjon*, som "levendegjørelse; besjeling; oppmuntring, tilskyndelse", og sier videre at ordets opphav kommer fra det latinske ordet for *sjel*¹². Problemet er bare at ordet *animasjon* også kan brukes i andre sammenhenger. I sin doktorgradsoppgave fra 2003 om dukketeater¹³, bruker Anne Margrethe Helgesen konsekvent ordet om kunsten å få en teaterdukke til å bevege seg¹⁴. Dette tar Paul Wells høyde for i sin definisjon i boka *Understanding Animation* ved å påpeke at det er film som er konteksten, men forøvrig er hans definisjon helt på linje med Store norske leksikons definisjon av *animasjon*:

To animate, and the related words, animation, animated and animator all derive from the latin verb, *animare*, which means 'to give life to', and within the context of the animated film, this largely means the artificial creation of the illusion of movement in inanimate lines and forms¹⁵.

¹² Store norske leksikon, snl.no, 23.03.2009, <http://www.snl.no/animasjon>

¹³ Også kalt figurteater, marionetteteater, kasperteater mm. (Helgesen 2003:16)

¹⁴ Helgesen 2003

¹⁵ Wells 1998:10

Hvis vi går tilbake til Store norske leksikon igjen og ser hvordan de definerer *animasjonsfilm*, ser vi at dette her defineres som "fellesbetegnelse for en rekke ulike filmteknikker der filmskaperen skaper illusjon av bevegelse gjennom å manipulere motivet ved hjelp av enkeltbildeteknikk"¹⁶. Og akkurat det med at bevegelsen skapes med enkeltbildeteknikk, er felles for en rekke andre forsøk på å definere *animasjon* i en filmatisk kontekst. Allikevel mener enkelte, som Maureen Furniss, at dette er en altfor snever definisjon.

A number of people have offered definitions of animation. One attempt appears in a 1989 essay by Edward S. Small and Eugene Levinson, which is entitled 'Toward a Theory of Animation'. In fact, the article is less a development of theory than an attempt to define what animation means. The conclusion? The author claim 'we have adopted as definition for animation "the technique of single-frame cinematography" '. A lot of energy was spent to reach this point, but little has been achieved; such a simplistic definition provides the reader with only the most basic characteristic of the practice¹⁷.

Den internasjonale animasjonsorganisasjonen ASIFA valgte å ikke fokusere på tagging av enkeltbilder da de i 1980 vedtok det følgende som offisiell definisjon:

The art of animation is the creation of moving images through the manipulation of all varieties of techniques apart from live action methods¹⁸.

Problemet med denne definisjonen er at den sier ikke så mye om hva animasjon *er*, den sier bare hva det *ikke er*. Norman McLaren har gitt en av de mest kjente definisjonene på hva animasjonsfilm er. Selv om han refererer til tegnefilmmediet og tegninger som beveger seg, er definisjonen også gyldig for andre former for animasjonsfilm, da det er selve essensen i det å skape bevegelse han prøver å uttrykke:

Animation is not the art of drawings that move but the art of movements that are drawn; What happens between each frame is much more important than what exists on each frame; Animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between the frames¹⁹.

Som jeg senere skal komme nærmere inn på, fant Caprino opp en helt særegen måte å styre dukkene på, som innebar at dukkene kunne beveges foran kameraet i sanntid ved hjelp av et langt rør og et spesielt klaviatur. Men i løpet av sin karriere gikk Caprino mer og mer over til den vanlige måten å animere på, med enkelteksponeringer. Noen filmer, som *Televimsen*-produksjonene, er en blanding av begge teknikker. Siden

¹⁶ Store norske leksikon, snl.no, 23.03.2009, <http://www.snl.no/animasjonsfilm>

¹⁷ Furniss 1998:4

¹⁸ Strøm 1987:8

¹⁹ MacLaren i Furniss 1998:5

filmene som er laget ved hjelp av den første metoden, ikke er skapt bilde for bilde, faller den utenfor mange definisjoner for *animasjonsfilm*. Samtidig kan man godt hevde at Caprino *gir liv* til dukkene også med denne metoden. De som arbeider med dukketeater, ville ikke nølt med å kalle begge bevegelsessystemer for *animasjon*. Men i praksis er begrepet *animasjon* både i dagligtale og blant profesjonelle så nært knyttet til det å lage film med enkeltruteeksponeringer at det ville skape forvirring hvis jeg brukte det om den første metoden. Jeg vil derfor bruke begrepet *dukkefilm* som generell betegnelse på filmene, og begrepet *klaviaturfilm* eller liknende betegnelser når jeg mener Caprinos særegne styringsteknikk.²⁰ Når jeg bruker ordet *animasjon* eller *animasjonsfilm* er det teknikken med eksponering av enkeltbilder, rute for rute, jeg sikter til. Til tross for Furniss sine innvendinger, ender jeg altså opp med å finne en definisjon som er i tråd med Small og Levinson mest hensiktsmessig her. For å være helt sikker på å unngå begrepsforvirring kommer jeg også i en ganske stor grad til å benytte begrepet *enkeltbildeanimasjon* når jeg mener film skapt rute for rute for ytterligere å understreke hva jeg sikter til. Caprino selv brukte stort sett begrepet *punktfilm* om enkeltbildeanimasjon, og dette ble videreført av Per Haddal i boken om Caprino. Men da dette uttrykket har fullstendig forsvunnet ut av det filmvitenskapelige begrepsapparatet i våre dager, kommer jeg til å unngå dette ordet.

Jeg vil tillate meg å bruke ordet *film* om alle Caprinos ulike produksjoner. Det kan kanskje hevdes at produksjonene for NRK strengt tatt ikke var *film*, men så vidt jeg vet ble alle Caprinos produksjoner først skutt på film selv om visningsformatet ikke var det, derfor mener jeg å ha mitt på det tørre når jeg omtaler dem som *filmer*. Videre velger jeg å konsekvent bruke ordet *dukker*, selv om enkelte mener at det heller bør hete *marionetter* eller *figurer* for å skille dem fra barneleketøy. Men da det bør være klart at alt jeg skriver her er i en filmatisk kontekst, ser jeg ikke noen grunn til å gå bort fra det godt innarbeidede begrepet *dukker*.

²⁰ Jeg har tatt dette begrepet fra Haddal 1993:94

1.6. Oppgavens struktur

Den første delen av oppgaven er en historiske gjennomgang av filmproduksjonen som foregikk i Caprino Filmcenter²¹. Denne er ordnet som en kronologisk fortelling og delt inn i fem epoker, beskrevet i egne kapitler. Epokeinndelingen er hovedsakelig basert på typen filmproduksjon som foregikk og hvordan den ble finansiert.

- **Startfasen (1946 - 52).** Dukkefilmproduksjonens begynnelse. Hvor og hvordan det hele startet. Oppfinnelsen av en styringsmekanisme for dukker.
- **Utprøvingsfasen (1952-60).** Caprino blir profesjonell. Produksjon av hovedsakelig reklamefilmer og oppdragsfilmer gir erfaring og rom for eksperimentering med dukker og filmmediet.
- **Berømmelse(1961-68).** Et veletablert studio produserer gullkorn på løpende bånd med statlig finansiering. Eventyrfilmer og fjernsynsprogrammet *Televimsen*.
- **Langfilmproduksjon(1969-75).** *Flåklypa Grand Prix* , høydepunktet i Caprinos dukkefilmproduksjon. Produksjon, Promoteringsarbeid og internasjonal lansering.
- **Etter Flåklypa (1976-79).** *Jeg får ikke sove* med dukken Josefina i NRK. Dukkefilmproduksjonen opphører til fordel for andre prosjekter.

I den andre delen av oppgaven ser jeg nærmere på de sosiale, økonomiske, tekniske og estetiske sider av filmproduksjonen i egne kapitler.

²¹ Både "Caprino Filmcenter" og "Caprino Filmsenter" brukes. Jeg har valgt å bruke navnet med C i denne oppgaven siden dette er oftest i bruk i kildene.

2. Historisk gjennomgang

2.1. Komprimert animasjonsfilmhistorie

De første animasjonseksperimentene

I boken *Frå "Fanden i nøtten" til "Fargesymfoni i Blått"* (1993) skriver Gunnar Strøm at selv om det er vanlig å sette starten på filmhistorien til 1895, med de franske brødrene Lumières første offentlige visning, kan animasjonsfilmen spore sine røtter lengre tilbake. Lenge før 1895 hadde ulike oppfinnere eksperimentert med apparater for fremvisning av tegninger fortløpende for å skape en illusjon av bevegelse. Blant dem var Joseph Plateaus "*phenakistoskop*" (1832), William Horners "*zoetrope*" (1834) og Emile Reynauds "*praxinoskop*". Reynaud videreutviklet sitt system til å innebefatte projeksjonsteknikk rundt 1888.

I 1888 videreutvikla Reynaud praxinoskopet sitt til det han kalla Théâtre Optique, og i tida fra 28. oktober 1892 fram til 1900 viste han ei lang rekke "filmar" i fargar og med lyd for ein halv million menneske i Musée Grévin i Paris. Teikningane var teikna fortløpende på lange papirremser som Reynaud kjørte gjennom maskinene sine og projiserte opp på eit lerret. Ei slik papirremse kunne ha opptil 700 teikningar og vare i 10-15 minutt. Det eksisterte med andre ord allereie ei form for teiknefilm då realfilmen blei fødd på slutten av 1895²².

Brødrene Lumière fikk raskt konkurranse fra andre filmpionérer, blant dem amerikanske Thomas Edison og franskmannen Georges Méliès. Méliès var blant de første som begynte å eksperimentere med filmmediet, og i filmer som berømte *Le voyage dans la Lune* (1902) brukte han teknikker som grenser opp mot objektanimasjon. James Stuart Blackton var en annen pionér, og hans film *Humourous Phases of Funny Faces* (1906) regnes av mange som den første kjente rene animasjonsfilmen. Amerikaneren Blackton²³ var en av flere animatører som reiste rundt i USA og viste animert film. Den vanligste teknikken var *tavleanimasjon*, hvor animasjonen ble tegnet med kritt på tavle. Tegnefilm ble også utbredt tidlig. Ved å bruke papir som kunne gjennomlyses fra et ark til neste hadde animatøren større kontroll over uttrykket enn det som var mulig ved tavleanimasjon. Den mest kjente av de omreisende animatørene er trolig Winsor McCay, som særlig er kjent for den teknisk avanserte tegnefilmen *Gertie the Dinosaur* (1914). Andre former for animasjonsfilm dukket også opp kort tid etter at

²² Strøm 1993a:9

²³ Blackton var født i England, men flyttet til USA som barn

filmmediet var utviklet. En av de første var østeuropeeren Ladislav Starewicz²⁴. Han begynte sine særpregede eksperimenter med animerte insekter og dukker i Russland rundt 1910. Senere flyttet han til Frankrike på grunn av revolusjonen, og der skapte han en hel rekke originale og fantasifulle dukkefilmer²⁵. Frankrike var et samlingspunkt for alle slags kunstnere, også filmskapere. Her var Emile Cohl tidlig ute med tegnede filmeksperimenter. Hans første film, *Fantasmagorie*(1908) hadde ingen sammenhengende narrativ struktur, men bestod av korte surrealistiske situasjoner som ble knyttet sammen gjennom at figurer morfer fra en form til en annen. Denne filmen var en tegnefilm som gav inntrykk av å være en tavleanimasjon. Dette gjorde Cohl ved å filme svarte streker på hvitt papir og så vise filmen i negativ versjon. Cohl laget over 100 tegnefilmer fra 1908 og fram til 1920-tallet²⁶.

De første tegnefilmstudioene

Rundt 1915 dukket de første tegnefilmstudioene opp i USA. Tidligere hadde alle animasjonsfilmer vært laget av enkeltpersoner, som kunne holde på i årevis alene med en enkelt film, men i et studio med flere ansatte kunne en mer kontinuerlig produksjon opprettholdes. Det var tegnede kortfilmer som ble produsert. Slike kortfilmer ble vist sammen med en eller flere langfilmer i sammensatte filmprogrammer²⁷.

Ei rekke tegnefilmseriar skulle bli lansert mellom 1915 og 1920. Dei fleste av dei var baserte på populære teikneseriefigurar frå avisene. Aviskongen William Randolph Hearst stod t.d. bak eit av dei nye teiknefilmstudioa, og det varte ikkje lenge før Hearst-figurar som Krazy Kat, Happy Hooligan og the Katzenjammer Kids (Knoll og Tott) fikk eigne teiknefilmseriar. På denne tida blei grunnlaget for dei tallause adaptasjonane av populære figurar frå teikneserie- og teiknefilm-media lagt. Suksess i eit medium var ein god garanti for suksess og ytterlegare økonomisk vinst i eit anna²⁸.

²⁴ Starewicz var multinasjonal. Foreldrene var polske, han vokste opp i et område som var russisk men som nå tilhører Litauen, og han arbeidet både i Russland og Frankrike. Starewicz byttet forøvrig senere fornavn til Ladislav, som var lettere å bruke internasjonalt, og etternavnet kan staves på flere måter.

²⁵ Rohdin 1951:4

²⁶ Strøm 1993a:15

²⁷ Strøm 1993a:11

²⁸ Strøm 1993a:12

Disney

Walt Disney(1901-1966) etablerte filmstudioet sitt i Hollywood i 1923. I 1928 fikk han et gjennombrudd med Mikke Mus-filmen *Steamboat Willie*, Disneys første film med lyd.²⁹ Etter suksessen med denne filmen utvidet Disney staben, og i løpet av 30-tallet bygget han opp det første virkelig profesjonelle tegnefilmstudioet. Strøm sier det slik:

I løpet av 30-talet skulle prinsippa for teiknefilmproduksjon bli definerte hos Disney. Han la vekt på profesjonell skoloring av sine tilsette. Filmene frå 30-åra, og då særleg dei som blei produserte under vignetten "Silly Symphonies", viser korleis Disney-studioet perfektionerte teiknefilmmidiet. Prinsippa om å ta utgangspunkt i verkelege rørsler og overdrive disse, stammar herifrå. Det er Disney som innfører bildemanuset(storyboard), og det er også hos han at ein gjer dei første "line-testane", der ein "skyt" animasjonsteikningane for å sjå på rørslene før ein overfører teikningane til celler³⁰. Hos Disney blir dei ulike arbeidsoppgåvene i eit teiknefilmstudio definerte. Vi får regissørar, animatørar, nøkkelteiknarar, mellomteiknarar, tusjarar, fargeleggarar osv. Slik sett blir Disney teiknefilmens svar på Ford og samlebandet.³¹

Da Strøm skrev dette i 1993, ble så godt som alle tegnefilmstudioer i verden drevet på denne måten. Innføringen av digital teknologi i tegnefilmprosessen har i de senere årene medført vesentlige endringer, men den beskrevne arbeidsfordelingen og flyten i produksjonen er også i dag basert på de prinsipper som Disney innførte på 30-tallet.

I 1937 kom Disneys første langfilm, *Snehvit og de syv dvergene*. Filmen ble en formidabel suksess, også økonomisk. Kortfilmene i seg selv hadde ikke gitt noen store inntekter, og mye av gevinsten kom indirekte, gjennom såkalt *merchandising*, at de populære figurene ble utnyttet kommersielt til å selge tegneserier, leketøy, servietter, sengetøy, klokker, matbokser, klær, osv.³² Etter *Snehvit* kom langfilmene fra Disney på løpende bånd.

Modellanimasjon i USA

I USA stod altså tegnefilmen sterkt og dominerte markedet, men dukkefilmen fant sin nisje i den kommersielle spillefilmindustrien. Her ble animerte figurer kombinert med

²⁹ *Steamboat Willie* blir ofte tillagt å være den første tegnefilmen med lyd, men dette er ikke korrekt. Max Fleischer var tidligere ute enn Disney.

³⁰ *Celler* er gjennomsiktige ark som tegneanimasjonen lages på slik at man kan ha en separat bakgrunn som synes gjennom cel-arkene. På denne måten spares mye arbeid siden bakgrunnen bare behøver å tegnes en gang.

³¹ Strøm 1993a:13

³² Strøm 1993a:14

realfilm for å lage avanserte spesialeffekter, spesielt dinosaurer og monstre var populært. Willis O'Brian var den store pioneren, han laget sin første animasjonsfilm allerede i 1915, claymationfilmen *The Dinosaur and the Missing Link: A Prehistoric Tragedy* som var finansiert av Thomas Edison. O'Brian huskes særlig for spesialeffektene i filmen *King Kong* fra 1933. Senere ble O'Brians venn og læregutt Ray Harryhausen den største innen animasjonsbaserte spesialeffekter i amerikansk spillefilm. Fremgangsmåten O'Brian og Harryhausen benyttet var som oftest basert på dobbelteksponeering. Filmstrimmelen ble eksponert to ganger, en gang med levende mennesker og en gang under animasjonsopptak. Ved å tildekke først den ene delen og så den andre delen av filmbildet, kunne virkelige mennesker og animerte figurer opptre i samme filmrute³³. Figurene som ble brukt var svært realistiske dukker bygget opp av myke materialer med latexgummi utenpå og et solid animasjonsskjelett av metall inni³⁴.

Europa

Mens animasjonsfilmen i USA fort ble en del av den kommersielle filmindustrien, var det en mer abstrakt, eksperimentell og kunstnerlig holdning til mediet i Europa³⁵. Vi har vært inne på Frankrikes sterke stilling. Et annet senter for animasjonsfilm var Tsjekia³⁶. Her fantes fra før en lang dukketeatertradisjon, og denne ble grunnlaget for den tsjekkiske dukkefilmen, som vakte oppsikt internasjonalt med filmskapere som Jiri Trnka, Hermína Týrlová og Karel Zeman. Trnka var den mest berømte av disse. Han hadde bakgrunn fra dukketeater og laget sine første filmer rundt 1937³⁷. Den tsjekkiske dukkefilmen var eksperimentell og stilisert, og hentet ofte stoff fra folkesagn og folkemusikk³⁸. Sovjetrussiske regissører var også tidlig ute med dukkefilm, med et høydepunkt i langfilmen *Den Nye Gulliver*(1935) av Aleksandr Ptushko. *Den nye*

³³ Harryhausens "Dynamation"-system var en videreutvikling som baserte seg på bakprojeksjon, men også her ble realfilmopptak og animasjon spilt inn i to omganger. Harryhausen og Dalton 2008:113-143

³⁴ Harryhausen og Dalton 2008

³⁵ Strøm 1993a:15

³⁶ Det daværende Tsjekkoslovakia, men animatorer og dukketeatertradisjon var fra den tsjekkiske delen

³⁷ Harryhausen og Dalton 2008:162-165

³⁸ Marcussen 1948:110-111

Gulliver kombinerer realfilm og dukkefilm, og var ifølge Strøm trolig den første dukkefilmen som var vist på norske kinoer siden Starewicz' *Gresshoppen og mauren*(1913) hadde blitt vist i 1915³⁹. George Pal var en annen innovatør som startet med animasjon på egen hånd. Han var fra Ungarn, men flyttet rundt i Europa, og var innom Tyskland, Tsjekkia, Frankrike og Nederland. I Nederland utviklet han *Puppetoons*-teknikken som gikk ut på at han skiftet ut kroppsdeler på dukkene for å skape bevegelse. I animasjonsfilmbransjen kalles dette i dag å bruke *replacements*⁴⁰. I 1939 flyttet Pal til USA, hvor han etterhvert ble en del av spillefilmindustrien. Han samarbeidet blant annet med Harryhausen i en periode⁴¹.

I våre naboland ble det også produsert tegnefilm svært tidlig. I Danmark holdt Storm P. på med tegnefilm tidlig på 20-tallet, og svensken Victor Bergdal laget en tegnefilmserie om *Kaptein Grogg* (1916-22) som gjør at Bergdal regnes som en av de største tegnefilmskaperne fra stumfilmtiden⁴².

Tidlig animasjonsfilm i Norge

I følge Gunnar Strøm var trolig karikaturtegneren Sverre Halvorsen (1892-1936) den første som eksperimenterte med animasjonsfilm i Norge. Hans første forsøk fant sted rundt 1913, etter at han hadde sett en forestilling med en utenlandsk omreisende tegnefilmskaper. Halvorsens film var laget ved hjelp av kritt og tavle.

Det ble laget en del korte selvstendige animasjonsfilmer i en tiårsperiode fra 1913 her i landet, tegnet på papir. Foruten Halvorsen laget også Thoralf Klouman(1890-1940) og Ola Cornelius (1890-1961) tegnede filmer i denne perioden⁴³. Alle tre var tegnere av

³⁹ Strøm 1993a:23. Jeg regner ikke med diverse objektanimasjoner som ble laget på 20-tallet, da dette ikke var dukkefilmer. Ottar Gladvedt stod bak mange av disse.

⁴⁰ Noe godt norsk ord for dette finnes ikke, så vidt jeg vet.

⁴¹ Hickman 1977:18-26. Willis O'Brian arbeidet forøvrig også sammen med Pal i en svært kort periode.

⁴² Strøm 1993a:15

⁴³ Både Halvorsen og Kloumann hadde hjelp av Hans Berge(1877-1934) som filmfotograf i flere av filmene sine.

yrke, og tegnefilm var noe de begynte med i forlengelsen av sin vanlige profesjonelle virksomhet. Strøm skriver at disse pionerene arbeidet alene, og at det ikke var noen form for samarbeid mellom dem. Men de var alle tre aktive medlemmer i kunstnerorganisasjonen Tegnerforbundet, hvor det var spesielt hyppig møtevirksomhet mellom 1916 og 1919. De må iallefall ha visst om hverandre, og Strøm finner det sannsynlig at tegnefilm må ha blitt diskutert i dette miljøet. En annen interessant ting Strøm skriver, er at Tegnerforbundet også hadde et kvinnelig medlem som skulle bli viktig i animasjonshistorisk sammenheng mange år senere, nemlig Ingeborg Gude(1890-1963).

Ingen av disse tre pionerene ble i animasjonsbransjen i lengre tid. Strøm finner at dette først og fremst skyldtes økonomiske forhold. Filmproduksjonen var en langvarig og kostbar prosess, og ingen av dem klarte å få det til å lønne seg⁴⁴. Men på slutten av 20-tallet dukket det opp en ny nisje med inntektsmuligheter for norske animatører, nemlig reklamefilmproduksjon. Det hadde blitt vanlig å vise reklamefilm før hovedfilmen på kinoene, og tegnefilm var velegnet i denne sammenhengen. Norsk tegnefilmproduksjon fikk derfor et kraftig oppsving. Den største annonsøren var tobakksfabrikanten J. L. Tiedemanns Tobakksfabrik, som kjempet om det innenlandske markedet for tobakksprodukter mot utenlandske fabrikanter. Tegnefilm var en betydelig del av Tiedemanns reklamesatsing, men også de utenlandske merkene brukte tegnefilm i sin annonsering. I tillegg til tobakksreklamene skriver Strøm at det ble produsert animerte reklamer for forbruksvarer som margarin, tannpasta, såpe, munnvann, kaffe, tørrmelk, sjokolade, koks og brensel. Filmene som ble laget var hovedsakelig enkle tegnefilmer på papir, men allerede på slutten av 20-tallet prøvde enkelte seg med tegneanimasjon på celler og på objektanimasjon. Den største produsenten av animerte reklamefilmer i denne perioden, var den allsidige Ottar Gladvedt (1890-1962), som også laget både spillefilm og dokumentarfilm. I følge Strøm var reklamefilmene som ble laget på slutten av 20-tallet av betydelig høyere kvalitet enn tegnefilmforsøkene til Halvorsen, Kloumann og Cornelius. Han mener at dette skyldes at produksjonene var bedre

⁴⁴ Strøm 1993a:38

finansiert, og at animatørene nå ikke bare var inspirert av utenlandske forbilder, de hadde også vært i utlandet og lært å lage animasjon der. Men etterhvert ble den norske produksjonen utkonkurrert. Den kunne ikke måle seg med kvaliteten på filmene som kom fra utlandet ⁴⁵.

[...] animasjonsfilmens stilling i Norge har alltid vore avhengig av utviklinga i utlandet og særleg i USA. Når Mikke Mus kjem som lydfilm i 1928 og fargefilmen blir introdusert i dei amerikanske teiknefilmene i 1932 samtidig med at Disney-animatørane set nye standarder for kva ein kan gjere innan teiknefilmen, blir dei norske teikna reklamefilmene amatørmessige i sammanlikning. Det morosame, det oppsiktsvekkande, fantasifulle og det "annleise" som hadde vore dei animerte reklamefilmene si styrke på 20-tallet, imponerer ikkje publikum lenger. Dei norske animatørane kan rett og slett ikkje konkurrere [...] med utlendingane lenger, og dei animerte reklamefilmene forsvinn for ein periode frå norske kinolerret.

I tillegg fører innføringa av lydfilmen til at filmproduksjonen må leggast om. For teiknefilmprodusentane kjem lyden inn som eit heilt nytt uttrykk som dei mangla erfaring med. For små selskap, der mesteparten av arbeidet vart gjort av ein eller to personar, var ei omstilling til lydfilmen ikkje berre ei kostbar, men også komplisert omlegging.

At den viktigste brukaren av kinoreklame, Tiedemann Tobaksfabrik, reduserer reklameverksemda fordi krigen med BATCO [den viktigste konkurrenten] om den norske marknaden hadde lagt seg, verkar også inn på omfanget av den norske animerte reklamefilmproduksjonen rundt 1930⁴⁶.

I siste halvdel av 30-tallet kom animerte reklamer tilbake på kinolerretet, men nå var det to utenlandske produksjonsselskaper som dominerte markedet, tsjekkiske *Desider Gross*, og det tyske selskapet *Gasparcolor*. Det meste av det som ble laget var klassisk tegnefilm, men det var også innslag av objektanimasjon, dukkeanimasjon og eksperimentell nonfigurativ animasjon⁴⁷. Stadig flere av reklamefilmene var i farger. Selskapet *Gasparcolor* var basert på fargefilmpatentet av samme navn, som i begynnelsen bare kunne benyttes til animasjon. Dette opptakssystemet ble etterhvert utkonkurrert av *Technicolor* og *Agfacolor*.

Da krigen kom, ble det brått slutt på animasjonsfilm i Norge. All amerikansk film ble forbudt, inkludert amerikansk tegnefilm. Selve grunnlaget for animerte reklamefilmer forsvant også med krigen, da den generelle vareknappheten gjorde at det som fantes av varer ikke hadde noe problem med å finne kjøpere. Hele poenget med å reklamere for bestemte merkevarer forsvant.

⁴⁵ Strøm 1993a:25-69

⁴⁶ Strøm 1993a:69-70

⁴⁷ Laget av Oscar Fischinger

Krigen sette ein brå stoppar for denne kreative perioden i den norske animasjonshistoria. Det finst svært få bindeledd mellom dei tre periodane i norsk animasjon før 1940. Når den neste generasjonen av norske animatørar dukkar opp på slutten av 40-talet, er banda til slutten av 30-åra også vanskelege å finne. Det var liten vilje til å leite opp røtene frå Tyskland på 30-talet. Etter krigen må norsk animasjon igjen begynne på berr bakke⁴⁸.

Wilfred Jensenius omtales gjerne som den store veteranen innen tegnefilm i Norge. Han hadde holdt på noen år i mindre skala før han i 1948 startet sitt eget studio og begynte å arbeide med tegnefilm på heltid, omtrent samtidig med at Caprino begynte sine eksperimenter. Tegnefilmstudioet Jensenius opprettet i 1948, var tilknyttet *Landbruksdepartementets Film og Billedkontor*, og var bygd opp for penger fra Marshallhjelpen. Han produserte hovedsaklig undervisningsfilm for skog- og landbruket, men laget også selvstendige produksjoner⁴⁹.

Oppsummering animasjonsfilmhistorie

Som vi ser fantes det altså animasjonsfilmproduksjon allerede før filmen ble oppfunnet. Tegnet animasjon dominerte, men ulike former for objektanimasjon og dukkefilm ble også laget helt fra filmens barndom. Profesjonell studioproduksjon oppstod i USA rundt 1915, og Disney seilte opp som den største aktøren fra og med suksessen med *Steamboat Willie*(1928). I Europa fantes mer kunstneriske former for animasjonsfilm, og Tsjekkia var langt fremme innen dukkefilm. Utenlandsk tegnefilm ble vist på kino som forfilmer og som helaftensfilmer da Disney begynte å produsere dette. Noe dukkefilm ble vist som kinoreklame, og sovjetrussiske *Den Nye Gulliver*(1935) hadde vært vist på norske kinoer.

Det var ingen stor norsk animasjonsfilmproduksjon, men det ble gjort en del tidlige filmeksperimenter av norske profesjonelle tegnere. Men etterhvert som tegnefilmmediet ble perfektionert i USA, ble disse utkonkurrert på kvalitet. Neste runde med norskprodusert animasjonsfilm var laget i utlandet for det norske marked. Og krigen satte en midlertidig stopper for animasjonsfilm i Norge. Vi kan derfor si at animasjonsfilm var kjent i Norge på det tidspunkt Caprino startet sine eksperimenter,

⁴⁸ Strøm 1993a:97

⁴⁹ Bakken 2005:120-122

men kontinuiteten var brutt, det var ingen som holdt på med det lenger. De som startet opp etter krigen måtte derfor begynne på bar bakke.

2.2. Ivo Caprino(1920-2001)

Ivos Caprinos mor het Ingeborg Gude(1890-1963), oftest omtalt som Ingse Gude. Hun var datter av den høyt dekorerte diplomaten Ove Gude, som igjen var sønn av den kjente nasjonalromantiske kunstmaleren Hans Gude. Hans Gude har blant annet malt bildet *Brudeferden i Hardanger*(1848) sammen med Adolph Tidemand. Ingse Gude var en fingernem og allsidig kunstner, som blant annet lagde malerier, bokillustrasjoner og arbeidet som tinnsmed. Ivo Caprinos far, Mario Caprino, var også kunstner og kom fra en velstående italiensk familie. Han var sønn av en høyesterettsjustitiarius, og det skuffet hans familie stort at Mario valgte å studere på kunstakademi i Roma og ikke levde opp til familiens forventninger. Ingse Gude og Mario Caprino møttes i Roma, giftet seg og fikk en sønn de kalte Ivo Gude Caprino. På grunn av sønnens dårlige helse fulgte foreldrene legenes råd og flyttet til Norge. De slo seg ned på Snarøya vest for Oslo, hvor de etter en stund kjøpte Snarøya hovedgård. De hadde mange venner fra kunstverdenen som gikk ut og inn hos dem. Faren arbeidet i begynnelsen som italiensk konsul og vinimportør siden inntektene fra kunstnervirksomheten kastet lite av seg. Men med opprettelsen av Vinmonopolet i 1922 måtte han finne annen inntekt. Da begynte han som møbelsnekker, selv om han ikke hadde noen tidligere erfaring med yrket. Men han var fingernem, og det var høy kvalitet på møblene han lagde. Han innredet et eget snekkerverksted i kjelleren på Snarøya hovedgård, hvor han spesialiserte seg på å lage utskårne prydmøbler inspirert av italiensk renessanse for rikfolk i Oslo og omegn.

Da Ivo Caprino var 7 år gammel, skilte foreldrene seg. Moren flyttet ut og ble senere gift med maleren og forfatteren Bernhard Folkestad. Caprino ble boende på hovedgården sammen med faren, som ikke giftet seg igjen. Caprino fullførte gymnaset og gikk med planer om å bli arkitekt. Men krigen kom, og han oppga dette og begynte istedet å arbeide som kunstmøbelsnekker og treskjærer sammen med sin far. I 1942

giftet han seg med den populære filmskuespillerinnen Liv Bredal, som blant annet hadde spilt i *Hansen og Hansen*(1941) og *En herre med bart*(1942) . I romjulen 1942 hadde *Alle kvinners blad*, tidens mest populære ukeblad, et bilde av brudeparet på omslaget og fyldig omtale av begivenheten. Caprino og Bredal hadde mange venner i filmmiljøet, blant annet skuespillerparet Lauritz og Vibeke Falk. Per Haddal skriver følgende:

Ivo, Liv, Lauritz og Vibeke ble en slags ungdomskjendiser på byen, et "firkløverpar". Treffpunktet var "Fiven" i Mauriske på Hotel Bristol. [...] Syv kroner kostet det å gå på "Fiven". Fra klokken fem (derav navnet på evenementet) til syv på ettermiddagen ble det servert te og kaker. Det skjedde gjerne noe etterpå, men utskeielser var ikke akkurat kjennemerket. Selskapet må i det hele tatt karakteriseres som meget dannet. For ungdom i dag ville nok deltagerne fortone seg som typisk "sosseungdom". De var pent dresset opp, og rundt dansegulvet satt eldre mennesker og betraktet det hele. Ofte ble det holdt rene oppvisninger på gulvet med foxtrot, tango og vals. Den som ville høre med i det gode selskap, måtte gå på den legendariske premierløytnant Svaes danseskole. Og det med spisse lakkskko⁵⁰.

Senere ble Toralv Maurstad og Eva Henning de nærmeste vennene til Bredal og Caprino. Toralv Maurstad var sønn av Alfred Maurstad som regisserte både *Hansen og Hansen* (1941) og *En herre med bart*(1942).

I 1944 fikk Caprino og Bredal en sønn som de kalte Remo Caprino. Men kort tid etter at han var født ble Snarøya hovedgård rekvirert av tyskerne, og den lille familien flyttet i all hast til Vågå-traktene. Her arbeidet Caprino som møbelsnekker. Han fikk i oppdrag av Helge Sandbu å lage et soveværelsesmøblement. Per Haddal skriver følgende:

Liv, Ivo og Remo ble boende i Vågåmo til krigen var over. Dette oppholdet skulle vise seg å bli til nytte og glede. Sandbu gård er en slags Maihaugen på Vågå, med gamle velholdte hus og mengder av vakre gjenstander. Det var i dette dalføret at enkelte av kunstnerne bak illustrasjonene til Asbjørnsen og Moe hentet sin inspirasjon. For Hans Gude var dalen en slags kongevei inn i nasjonalromantikken.

Og nettopp her, i Vågå, var det at Ivo, den italiensk-ættede bærungutten med overklassebakgrunn, oppdaget den norske fjellheimen og bygdekulturen, med dalførenes byggeskikk i tungt tømmer, tradisjonelt kunsthåndverk, klesdrakter og omgangsformer⁵¹.

Etter krigen flyttet de tilbake igjen til Snarøya Hovedgård, og far og sønn fortsatte med møbelproduksjon. Mario Caprino hadde flyttet ut i et uthus da tyskerne kom, og han fortsatte å bo der etter at de dro, så sønnen med familie kunne bo i Hovedgården.

⁵⁰ Haddal 1993:60

⁵¹ Haddal 1993:72

Denne oppgaven skal handle om Ivo Caprinos dukkefilmproduksjon. Caprinos privatliv er spennende nok, og fyldig omtalt i Per Haddals bok *Ivo Caprino - et portrett av Askeladden i norsk film*(1993), hvor det meste av det som står ovenfor er hentet fra. Men det faller utenfor rammene til denne oppgaven å gå nærmere inn på dette. Jeg har valgt å ta med dette lille kapittelet siden det er relevant informasjon for å forstå hva slags miljø norsk dukkefilm oppsto i. Men jeg vil ikke si så mye mer om Caprinos privatliv, bare hoppe litt fram i tid og fortelle at Caprino og Bredal fikk datteren Ivonne Caprino i 1954, og at de senere skilte lag.

2.3. Startfasen (1946 - 52). Dukkefilmproduksjonens begynnelse

Mor og sønn leker med dukker

Caprino forteller i et intervju med Jo Hjertaker Jürgens i 1993 at før han begynte med film selv, hadde han ingen interesse i den retning, og "kunne absolutt ingenting om foto, film, fortellerteknikk og slikt"⁵².

Det hele begynte i 1946 med at Ingse Gude hadde laget noen dukker til en dukketeaterforestilling som billedkunstneren Fridtjof Tidemand Johannesen hadde planlagt. Det ble ikke noe av denne forestillingen, men Gude fortsatte å lage forskjellige typer dukker, oppmuntret av Caprino som fotograferte dem. For Gude var dukkemodellering noe nytt, men hun var en allsidig kunstner som hadde talenter på mange områder, og det lå lekende lett for henne, ifølge Haddal. Det utviklet seg til å bli en hobby hvor mor og sønn sammen eksperimenterte seg fram til et kunstnerisk uttrykk. Gude modellerte dukkene og Caprino fotograferte. Det var ikke store spranget fra å fotografere dukkene til å filme dem. Caprinos kone var skuespillerinne, og det var mange filmfolk i omgangskretsen, så tanken om å lage film med dukkene lå der helt fra starten. Ifølge Haddal var det noen som så dukkene til Gude i et selskap og mente at de hadde gjort seg på film, og at det var da Caprino fikk inspirasjonen til å begynne å eksperimentere med levende bilder⁵³. Først prøvde de seg med hånddukker, senere med

⁵² Jürgens 1993:35

⁵³ Haddal 1993:75

marionetter som ble styrt med tråder ovenfra, velkjente teknikker fra dukketeateret. Det første eksperimentet de gjorde med levende bilder, var med marionettedukker og utstyr de hadde lånt fra Norsk Films atelier på Jar. Filmfotograf Ulf Greber og stillsfotograf Andreas Thorsrud hjalp til med det film- og fototekniske⁵⁴. Men resultatet holdt ikke mål. Trådene som styrte dukkene vistes tydelig på filmen, og dette syntes Caprino fullstendig brøt illusjonen⁵⁵.

Å la dukkene bevege seg ved hjelp av enkeltbildeanimasjon var aldri aktuelt på dette tidspunktet. Caprino sier selv i ettertid at dette rett og slett skyldtes at de ikke kjente til systemet med å skape bevegelsen bilde for bilde⁵⁶. Det fantes en internasjonal dukkefilmtradisjon, som vi var inne på tidligere. Men Caprino og Gude hadde ikke noe forhold til denne. Ifølge Haddal lå heller ikke dukketeateret i Caprinos bakhode som modell for eksperimentene med filmmediet. Han hadde knapt sett en dukketeaterforestilling før 1950⁵⁷. Men samtidig vet vi at tradisjonen med marionetter styrt av tråder var en vanlig form for dukketeater i Mario Caprinos hjemland, Italia. Caprino sier selv at faren pleide å fortelle italienske eventyr, og blant annet hadde fortalt eventyret om Pinocchio⁵⁸. Dette eventyret handler jo nettop om en marionettedukke. I eventyret får dukken Pinocchio evnen til å bevege seg uten tråder. Det var akkurat slike dukker Caprino ønsket seg! Etter å ha fundert på problemet en stund, kom han fram til en løsning som skulle komme til å danne grunnlaget for hans karriere som dukkefilmskaper.

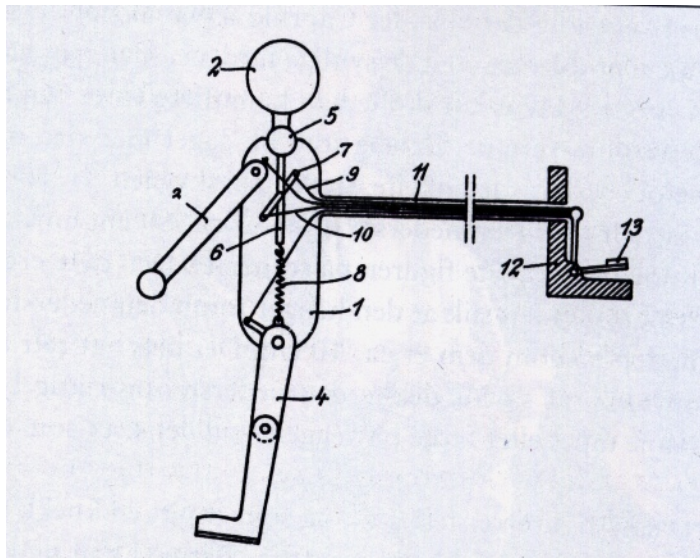
⁵⁴ Hvorvidt utstyret ble utlånt gratis eller leid ut, og hvorvidt det første eksperimentet var på 16 mm eller 35 mm film er uvisst, da de ulike kildene ikke er enige på dette punktet.

⁵⁵ Finn Rohdin i filmdebatt 1951:4 og Haddal 1993:76

⁵⁶ Caprino sier dette flere steder, blant annet 1997 i NFI-intervjuet med Haddal, rull 11, og Jürgens 1993:38

⁵⁷ Haddal 1993:87

⁵⁸ Caprino 1997 i NFI-intervju rull5



Teknisk tegning av norsk patent nr 77238, "Bevegelsesmekanisme for dukker etc", av møbelkonsulent Ivo Caprino 31 juli 1950.

Denne tegningen illustrerer prinsippet bak Caprinos oppfinnelse. På samme måte som en marionettedukke er caprinodukken styrt av tråder, og de ulike lemmene beveges ved at dukkeføreren trekker i ulike tråder forbundet med disse. Spesielt for caprinodukken er at trådene går samlet ut fra dukken gjennom et rør og til et "klaviatur" hvor hver tangent er koblet til en tråd. Dukkeføreren har derved mulighet til å styre alle dukkens lemmer ved å bevege på tangentene. Under filminnspillingen er røret bak dukken anbragt slik at det går ut fra dukken og inn bak kulissene i en slik vinkel at dukkekroppen skjuler røret fra kameraets bildevinkel. På denne måten fikk Caprino dukkene til å bevege seg i sanntid foran kameraet uten synlige tråder. Vi kommer nærmere tilbake til teknikken som ble brukt i et senere kapittel.

Etter å ha funnet denne måten å bevege dukkene på, begynte Caprino og Gude å lage noen enkle kulisser til å ha som bakgrunner. Den store dagligstuen på hovedgården ble tatt i bruk som atelier. I 1947 hadde Caprino laget et prøveopptak på smalfilm⁵⁹ av dukker som beveget seg på denne måten uten bruk av synlige tråder. Dette opptaket

⁵⁹ Rohdin omtaler det som "smalfilm", hvorvidt det er 8mm eller 16mm som menes, er uvisst.

viste han til Kristoffer Aamot i norsk film⁶⁰. Aamot ble interessert, og kom ut til Caprinos atelier på snarøya sammen med Gustav W. Boo for å få dukketeknikken demonstrert i praksis. Disse to var blant de aller mest innflytelsesrike i det norske filmmiljøet. Sigurd Evensmo skriver om Aamot at

ingen enkelt person har tilnærmedesvis spilt en slik rolle i denne bransjen som Kristoffer Aamot, og da ikke bare for de kommunale kinoene, heller ikke bare for kinoenes alminnelige utvikling fra tivolistadiet til en langt mer betydningsfull funksjon i samfunns- og kulturlivet, men like mye for den norske filmens utviklingsmuligheter gjennom en lang kamptid⁶¹.

Caprino avslørte ikke teknikken han brukte til å bevege dukkene for Aamot og Boo. Tvert imot satte han i hemmelighet i gang to medhjelpere til å lage lyd med elektriske driller bak scenen for at oppfinnelsen skulle virke mer avansert enn det den egentlig var!

⁶² Aamot og Boo ble begeistret av det de så. De skaffet kapital fra Norsk film og Oslo Kinematografer til videre filmeksperimenter på 35 mm film, og Norsk Film stilte i tillegg filmteknisk utstyr og teknisk hjelp til rådighet⁶³.

Tim og Tøffe(1949)

Med hjelpen fra Norsk film kunne Caprino og Gude fortsette sine eksperimenter, og dette resulterte i en bedre prøvefilm, svart/hvitt-filmen *Tim og Tøffe*(1949), som har en løs historie om en jakt på en ape og en stjålet mandolin. Ifølge Haddal debuterte Caprino respektløst med å bryte en av grunnreglene i filmarbeid, ved at *Tim og Tøffe* ikke hadde noe organisert manus. "Så dristig kan bare en ufaglært være", skriver han⁶⁴.

Under arbeidet med *Tim og Tøffe* var det med profesjonelle filmarbeidere som tok seg av det filmtekniske. Finn Bergan var fotograf, og han skulle komme til å bli fast fotograf for Caprino i mange år framover. Bergan ble en venn av Caprino, og var ifølge

⁶⁰ Ulike kilder er uenige med hensyn til Aamots stilling i Norsk Film på dette tidspunktet, men forklaringen er trolig å finne hos Evensmo, som sier at Aamot offisielt var ansatt som styreformann i selskapet, men at han i praksis ledet det da det ikke fantes noen administrerende direktør i denne perioden. Evensmo sier videre at Boo var økonomisjef i selskapet(Evensmo 1967:286).

⁶¹ Evensmo 1967:310

⁶² Haddal 1993:82

⁶³ Filmdebatt 1951:6 og Haddal 1993:82

⁶⁴ Haddal 1993:80

Sandemose en viktig drivkraft som kom med gode råd og bidro med alskens idéer. Det var av Bergan Caprino lærte det meste om filmmediet.

Men bortsett fra de profesjonelle besto filmteamet på *Tim og Tøffe* utelukkende av slekt og venner. Liv Bredal var med som assistent, Gudes venninne Ruth Hemsén sydde klærne, og hennes to døtre Hanne og Lilleruth var også med. Caprinos venn komponisten Gunnar Sønstevald sa seg villig til å skrive musikken. Han ble også en fast samarbeidspartner for Caprino. Caprinos kusine Siri Bryn og hennes venn Bjarne Sandemose, som hun senere skulle gifte seg med, var også med på denne første produksjonen. De hjalp til å trekke i tråder og forskjellig. Sandemose hadde ikke noen viktig rolle i denne filmen, det var først noen år senere at han skulle bli Caprinos viktigste medarbeider, men det kommer vi tilbake til.

Tim og Tøffe ble vist som forfilm på kino, og den fikk på den måten et stort publikum. Med tanke på at de involverte ikke var en del av en dukkefilmtradisjon og derfor ikke hadde noen å lære av, er filmen imponerende nok. Profesjonelt bedømt, og i sammenlikning med Trnkas filmer eller Caprinos senere filmer, er den derimot lite å skryte av. *Tim og Tøffe* ble kritisert for å ha flere svakheter, både handlingsmessig og teknisk, men ble likevel godt mottatt⁶⁵. I *Det store Tivoli* fra 1967, som regnes som et standardverk innen norsk filmhistorie, er Sigurd Evensmo også svært positiv i sin karakteristikk av filmen.

Det var Norsk Film A/S som i 1948 påtok seg å finansiere Caprinos første forsøk, og *Tim og Tøffe* står som en munter liten vårblomst midt i snøsmeltingen - et livstegn ikke bare for den norske filmen, men for selskapet i dette rekonstruksjonens viktige år da staten kom med⁶⁶.

Perpetuum Mobile(1949)

At *Tim og Tøffe* ble såpass vellykket, førte til at Caprino fikk i oppdrag å lage en reklamefilm for sigarettmerket Black Prince. Det var en bekjent av Caprino, Einar Tidemand Johannesen, som skaffet oppdraget. Johannesen jobbet i et tobakksfirma og

⁶⁵ Jürgens 1992 Tidsskriftet Fantasia manglet sidenummerering. Sitatet er hentet fra artikkelens andre side.

⁶⁶ Evensmo 1967:284

var forøvrig bror av maleren som hadde fått Gude til å lage de første dukkene. På denne tiden var reklamefilmene tre minutter lange, så det ble en liten kortfilm. Den handler om en elefant som oppdager en underlig fabrikk hvor en mystisk maskin lager sigaretter. Elefanten tar et drag av en sigarett og er tydelig fornøyd. Caprino skrev manuset selv til denne reklamefilmen. Han gav den tittelen *Perpetuum Mobile*(1949), evighetsmaskinen. Filmen er vesentlig mer profesjonelt utført enn *Tim og Tøffe* og vant prisen "Annonsørenes Oscar" for 1951. Dette var den første av en lang rekke reklame-og oppdragsfilmer Caprino skulle komme til å lage i løpet av sin karriere. Innen dukkefilmen var Caprino enerådende på markedet i Norge, og annonsørene begynte snart å få øynene opp for hans særegne teknikk. Det tok ikke lang tid før Caprino fikk et nytt reklameoppdrag.

Samvittigheten(1950)

I reklamefilmen *Samvittigheten*(1950) for leskedrikken *Isi-Cola* fikk Caprino igjen en sjanse til å eksperimentere med sin nye teknikk. Nytt i denne filmen var at han lot en dukke og et levende menneske spille mot hverandre i samme utsnitt. Å la animerte figurer og levende mennesker spille mot hverandre på film hadde vært gjort før av folk som Willis O'Brian. Men dette var en svært intrikat og tidkrevende prosess som ikke var lett å få til å se overbevisende ut. Tidkrevende masking og nitid lyssetting krevdes, og likevel så det sjelden helt riktig ut. Caprino hadde med sin teknikk ikke disse problemene, han kunne filme dukken og skuespilleren i sanntid i det samme bildet. I *Samvittigheten* forestiller dukken skuespillerens samvittighet som forteller at istedet for alkohol er det bedre å drikke leskedrikken det annonseres for. Denne filmen er også tre minutter lang. *Samvittigheten* er en dyktig utført produksjon, og Caprino fant her et område hvor hans teknikk har et fortrinn fremfor tradisjonelle teknikker. Samspill mellom dukke og menneske ble som vi senere skal se, en av Caprinos spesialiteter.

I 1950 fikk Caprino et stipend for å dra på studietur. Han dro da til Tsjekkia, hvor han studerte dukkefilm, og siden til Italia, hvor han studerte dukketeater. I Tsjekkia besøkte Caprino studioet til Trnka, riktignok uten å møte Trnka selv. Caprino møtte også andre

kjente tsjekkiske dukkefilmskapere, blant annet Hermina Tyrlova i Gottwaldow⁶⁷. På denne turen fikk Caprino for første gang se hvordan animert dukkefilmproduksjon på tradisjonelt vis, rute for rute, foregikk. Men han syntes at det han så, virket veldig tungvint, og foretrakk å fortsette å bruke sin egenutviklede metode⁶⁸.

Musikk på loftet(1950)

Caprino hadde større ambisjoner enn å bare lage reklamefilm. Mens han arbeidet med de første reklamefilmene, skrev han også på manuset til *Musikk på loftet* (1950). Norsk film sto igjen for finansiering og filmteknisk utstyr. Filmen handler om to barn som ikke er glade i musikk. Deres far er musikkhandler. Etter en drøm hvor gamle instrumenter får liv og spiller for dem, får barna også lyst til å spille, og de blir glade i musikk til slutt.

Historien virker som om den er skrevet for å passe til teknikken. Bevegelsene som trengs til å visualisere instrumenter som kommer til live, passer meget godt til Caprinos teknikk. Det er enkle bevegelser som stort sett går frem og tilbake, og dukkene sitter mye på samme sted. Det var vanskelig å få dukkene til å gå på en overbevisende måte, så det virker som et naturlig valg å la dukkene sitte så mye som mulig.

I filmhistorisk sammenheng er nok det vesentligste å få med seg at *Musikk på loftet* var den første filmen i Norge som ble spilt inn på 35 mm fargefilm. Finn Rohdin skrev om filmen i *Filmdebatt* i 1951, det samme året som filmen kom:

Dernest er det vel verdt å merke seg at "*Musikk på loftet*" er den første norske spillefilm i farger på 35 mm film. [...] Dette at Caprino har tatt 35 mm fargefilm i bruk er intet mindre enn et norsk nybrottsarbeid. Det er også karakteristisk for hans eksperimentlyst. En av de viktigste grunnene til at han her har tatt fargefilmen i bruk, er at filmens sjanser på det utenlandske marked ved det stiger i veldig grad⁶⁹.

⁶⁷ Jürgens 1993:38 og 41

⁶⁸ Jürgens 1993:38 og Haddal 1993:86

⁶⁹ Rohdin 1951:7-8

Det norske filmpublikummet var som vi har sett likevel ikke ukjent med fargefilm, da utenlandskprodusert film, og da særlig kinoreklamer, på dette tidspunktet ofte var i farger.

Musikken, laget av Gunnar Sønstevold, har en viktig rolle i filmen. Haddal beskriver den som "en meget avansert jazzmusikk, fullt på høyde med det mest eksperimentelle fra perioden"⁷⁰. Under arbeidet med denne filmen fant Caprino ut at han var nødt til å ta opp lyden på forhånd og styre dukkene etter denne. "Dukkene snakker lettere etter menneskene enn omvendt"⁷¹. Tidligere hadde han tatt opp lyden til sist. Senere gjorde han det alltid på denne måten. Dialogen ble spilt inn som et hørespill på forhånd før filmingen startet. Dette er forøvrig den vanlige fremgangsmåten for animatører verden over. Man tar opp lyden først og analyserer denne før animeringen.

Allerede den 15 juni 1948 søkte Caprino patent på sin hemmelige "bevegelsesmekanisme for dukker etc". Patentet ble offentliggjort av Styret for det industrielle rettsvern, vanligvis kalt "Patentstyret", 31 juli 1950. At han tok seg bryet med å patentere, tyder på at han forsto at dukkefilmproduksjonen hadde potensiale til å vokse til noe stort. Og det skulle snart vise seg at det virkelige gjennombruddet ikke var langt unna.

Veslefrikk med fela(1952)

Etter en ny reklamefilm, *Lysalf* (1951) som Caprino lagde for Oslo Lysverker, fikk han igjen støtte fra Norsk Film A/S. Filmen han nå gikk i gang med, var *Veslefrikk med fela* (1952), også denne i farger. Den er basert på et av Asbjørnsen og Moes gamle folkeeventyr. Filmen handler om fattiggutten Veslefrikk som får tjeneste på gården til lensmannen. Etter å ha arbeidet hardt i tre år drar Veslefrikk fra gården, men i lønn får han bare tre skilling, en for hvert år. På veien til byen for å kjøpe nye klær, møter han tre tiggere, den ene større enn den andre, som alle klarer å tigge en skilling fra ham. Men

⁷⁰ Haddal 1993:84

⁷¹ Caprino i Rohdin 1951:7

etter å ha gitt vekk den tredje skillingen, får han vite at det ikke var vanlige tiggere, det var den samme trollkaren hver gang. Og siden Veslefrikk var så godhjertet, får han tre ønsker oppfylt. Han ønsker seg en fele som er slik at alle som hører musikken fra den, må danse, en børs som er slik at han treffer alt han sikter på, og i tillegg ønsker han seg at ingen skal kunne si nei til det første han ber om. Etter at lensmannen har fått lønn som fortjent, lever Veslefrikk lykkelig i alle sine dager. Filmen inneholder en rekke sang- og dansenumre, men er ellers forholdsvis tro mot det opprinnelige eventyret. Caprino sier selv at man ikke får bedre manus til dukkefilm. Eventyrene er ferdig skrevne manuskripter klare til bruk⁷².

Haddal forteller at *Veslefrikk med fela* var Caprinos første storproduksjon. Deler av kjelleren og hele førsteetasjen på hovedgården ble brukt til filminnspilling. Kulissene var store, og filmlampene som ble brukt, var så varme at malingen på veggene i rommet skallet av. Gunnar Sønstevoid spilte inn musikken med stort orkester i universitetets aula. Hørespillet var tatt opp på forhånd. Men lydbåndteknologi fantes ikke tilgjengelig⁷³. For å klare å bevege dukkene synkront med den forhåndsinnspilte lyden, benyttet de følgende fremgangsmåte: Lyden, som var innspilt på et 35 mm optisk negativ, ble spilt av på maskiner i Norsk Films ateliér på Jar. Lyden gikk fra Jar til Snarøya via telefon. Telefonapparatet på Snarøya var koblet til en høyttaler som sendte lyden ut i rommet. Staben på Snarøya styrte dukkene i takt med musikken og dialogen fra høyttaleren og filmet dette på vanlig måte. På denne måten fikk de filmet scener som stemte overens med lydsporet når det senere ble satt sammen i klippebordet⁷⁴.

Filmen om Veslefrikk med fela ble Caprinos internasjonale gjennombrudd. Filmen vant førstepris i 1952 på filmfestivalen i Venezia i klassen for film for barn under sju år. Dette var en svært viktig anerkjennelse av Caprino som dukkefilmskaper. Caprino sier

⁷² Caprino 1997 i NFI-intervju:Rull4

⁷³ Den første båndopptakeren for filmlyd i Norge ble bygget av lyd-pioneren Roger Arnhoff en gang mellom 1952 og 1955, ifølge Lars Gaustad og Ivar Hartviksen 2003:41. Lydbåndteknologi begynte å komme på 50-tallet, men Norsk Film var sent ute med å benytte denne teknologien. Arnhoff arbeidet forøvrig senere for Caprino med lyd på realfilmdelen av eventyrfilmene. (Arnhoff 1994)

⁷⁴ Haddal 1993: 99-103

selv at det var først etter *Veslefrikk* at han følte seg sikker på at dukkefilm virkelig var noe å satse på⁷⁵.

Under arbeidet med *Veslefrikk med fela* hadde Caprino med seg Willy Gabrielsen og Trygve Rasmussen som tekniske assistenter. Gabrielsen hadde tidligere vært snekkerlærling hos Mario Caprino, og arbeidet blant annet med å bygge miniatyrer og kulisser. Gabrielsen begynte siden i NRK, hvor han ble leder for avdelingen som arbeidet med rekvisitter og modeller⁷⁶.

Trygve Rasmussen(1919-1999)

Rasmussen kom til Snarøya etter at Caprino hadde satt inn en annonse i *Aftenposten* og søkt etter en ny medarbeider. Han fikk inn en bunke svar. Rasmussen var den som fikk jobben etter en uvanlig og fantasifull søknad. Haddal beskriver den slik:

Det var en som skilte seg ut. Søknaden kom i en stor konvolutt, og den ble sprettet opp på vanlig vis, i toppen. Dermed sa det "Plang", og ut av konvoluttet fór en plakat hvor det stod: "-Hei! Her har du mannen!" Det var Rasmussen. Caprino hadde stor sans for denne presentasjonen⁷⁷.

Rasmussen var en mann med mange talenter. Han var utdannet musiker, med organisteksamen og studier i komposisjon og orkestermusikk bak seg. Han var også selvlært tegnefilmanimator før han begynte hos Caprino. På *Veslefrikk med fela* blir han særlig berømmet for en bevegelsesmekanisme han laget til Veslefrikks hest. Et sinnrikt system av tråder inni kabelstrømper var montert inni hestebena på vanlig Caprinovis. Disse trådene var festet til en trommel med en sveiv. Når Rasmussen sveivet trakk trommelen i trådene på et slikt vis at bena til hesten beveget seg i perfekt trav. I scenene med Veslefrikk og hesten kunne Caprino styre Veslefrikk på vanlig måte og vite at hesten travet i vei under ham uten at han behøvde å tenke mere på det så lenge Rasmussen stod og sveivet⁷⁸.

⁷⁵ Jürgens 1993:35

⁷⁶ Remo Caprino 2007 og Haddal 1993:177-78

⁷⁷ Haddal 1993:100

⁷⁸ Haddal 1993:100

Rasmussen ble hos Caprino i flere år, før han startet sitt eget filmselskap, *Punktfilm*, og gikk over til å arbeide med tegnefilm i tradisjonell Disney-stil. Filmutstyret sitt hadde han bygget selv. I begynnelsen arbeidet han på den måten at han produserte reklamefilmer for forskjellige reklamesjefer for egen regning og risiko, og sa at hvis de ikke ble fornøyd med resultatene, behøvde de heller ikke å betale for filmen. Denne risikable strategien lyktes, og alle filmene ble solgt. Rasmussen arbeidet hovedsakelig med reklame- og oppdragsfilmer, oppdrag for NRK og tekster til norske spillefilmer. Hovedverket, hans eneste frie kortfilm, var den 10-minutters lange filmen *Gullmynten*(1970)⁷⁹. Rasmussen regnes i dag som en av pionérene innen norsk tegnefilm.

2.4. Utprøvningsfasen (1952-1960). Caprino blir profesjonell

Reklame og oppdragsfilm holder studioet i gang

Etter suksessen med Veslefrikk hadde Caprino fått sitt endelige gjennombrudd, og han var sikker på at det var dukkefilm han ville drive med framover. Han hadde lenge jobbet dobbelt, det var møbelsnekring sammen med faren ved siden av filmingen. Dette sluttet han nå med og konsentrerte seg fullt og helt om dukkefilmen. I denne perioden, som jeg har kalt "utprøvningsfasen", laget Caprino hovedsakelig reklamefilmer. Han laget riktignok to kortfilmer som vi kjenner godt den dag i dag, *Den standhaftige tinnsoldat*(1955) og *Karius og Baktus*(1954), samt realfilmen *Ugler i mosen*(1959), som var en helaftens spillefilm. Men det var reklamefilmproduksjonen som var dominerende. Rundt 30 reklamefilmer ble produsert i denne perioden.

Caprinos dukkefilmstudio var nå etablert i bransjen. De hadde funnet en nisje som var innbringende nok til å holde det gående. Det var fortsatt stramt økonomisk, men den jevne strømmen av reklameoppdrag holdt studioet i gang med en kontinuerlig produksjon. Reklameoppdragene gav Caprino en mulighet til å eksperimentere videre med mediet, og den tekniske kvaliteten på filmene steg. Økt profesjonalitet førte til at det ikke lenger var hensiktsmessig å bruke stua hjemme på Snarøya som studio. Det

⁷⁹ Strøm 1987:39

meste av filmutstyr ble fortsatt leid fra Norsk Film på Jar, og det ble naturlig å flytte hele produksjonen dit rundt 1954.

Den standhaftige tinnsoldat(1955)

I 1955 skulle Danmark feire H.C. Andersens 150-årsjubileum. I den sammenheng fikk Caprino i oppdrag av Dansk Kulturfilm å filmatisere et av Andersens eventyr. Filmen hadde urpremiere på selve jubileumsdagen den 2. april 1955 i Andersens hjemby Odense, med den danske kongen og dronningen til stede i kinosalen.

Caprino fikk selv velge hvilket eventyr han ville filmatisere. Han valgte *Den standhaftige tinnsoldat*⁸⁰, som handler om en enbent lekesoldat av tinn som forelsker seg i en annen leke, en danserinne. Et sjalu leketroll sørger for at tinnsoldaten blir sendt i en papirbåt nedover rennestenen, ut i havet og slukt av en fisk. Men tilfeldigvis blir fisken fanget og servert som middag nettopp i det huset som tinnsoldaten kom fra, så tinnsoldaten kommer tilbake til de andre lekene. Trollet er ikke mindre sjalu nå, og det sørger for at tinnsoldaten blir kastet inn i ovnen. Danserinnen hopper etter inn i flammene, og slik forlater de denne verden i hverandres armer. Når asken senere ble gravd ut av ovnen, var soldaten smeltet om til et hjerte av tinn. Av danserinnen var det bare paljetten tilbake.

Dette var et svært ærefullt og prestisjetungt oppdrag, og Caprino gjorde et ekstra grundig forarbeid. Han bygget filmen på tegninger, malerier og fotografier som forelå om dikteren og hans eventyr, foretok studiereiser og besøkte muséer og andre miljøer for å få fram den riktige tidskoloritt⁸¹. Filmen er en blanding av dukkefilm og vanlig film med levende mennesker. Caprino var usedvanlig forsiktig i arbeidet med denne filmen. H.C. Andersens opprinnelige tekst blir lest opp på lydsiden, og det er den som bærer historien framover. Dukkefilmen fungerer som illustrasjon, underordnet den oppleste teksten. Jürgens karakteriserer filmen slik:

⁸⁰ Paul Grimault hadde forøvrig allerede laget tegnefilm av dette eventyret, *Le Petit soldat* (1947)

⁸¹ Haddal 1993:109

Han bruker svært få bevegelser i filmen og begrenser seg stort sett til enkle øye- og hoderørelser. Dette var et bevisst valg, men resultatet er litt kjedelig.[...] Det hele gjengis hendelse for hendelse, men uten at noe nytt blir tilført i overgangen til et nytt medium, annet enn å vise hvordan figurene ser ut⁸².

Jürgens understreker likevel at filmen fikk en meget god mottagelse av kritikerne som nettopp likte dette at filmen forholdt seg så stramt til det opprinnelige eventyret. Caprino selv forteller at filmene hans vanligvis ble kritisert av animasjonsfilmskapere rundt om i verden fordi de ikke likte måten han animerte på. Men *Den standhaftige tinnsoldat* godtok de siden den var så stilisert⁸³. Filmene ble spilt inn i 1954, i god tid før H.C. Andersens jubileum. Men den fikk ikke premiere før selve jubileumsdagen, i 1955. Den er derfor i alle kronologiske oversikter plassert etter den neste kortfilmen, *Karius og Baktus*(1954), selv om *Den standhaftige tinnsoldaten* ble spilt inn og ferdigstilt først.

Etter *Tinnsoldaten* laget Caprino en realfilm for Tomm Murstads skiskole før han gikk i gang med neste dukkefilm.

Karius og Baktus(1954)

Ifølge Haddal var Caprino ustanselig på jakt etter nye idéer og manusunderlag. Noen år tidligere hadde han kommet over Thorbjørn Egners hørespill *Karius og Baktus* om to tanntroll som bor i tennene til gutten Jens. Karius og Baktus lager hull og bygger hus til Jens' store fortvilelse. Men ved hjelp av tannpuss og tannlege får Jens dem til slutt ut av munnen sin. Caprino ble begeistret for historien. Han fikk sin mor til å modellere dukker av tanntrollene for å prøve ut mulighetene og tok kontakt med Egner. Etter å ha diskutert fram og tilbake i nesten to år, ble de til slutt enige om et samarbeid⁸⁴.

⁸² Jürgens 1992:3 side i artikkelen

⁸³ Caprino 1997 i nfi intervju rull 2

⁸⁴ Haddal 1993:110



illustrasjon: *Caprino Filmcenter*

Statens Filmsentral (heretter kalt SFS) sørget for finansieringen. Jan Anders Diesen skriver at opprettelsen av SFS kan sees som et ledd i oppbyggingen av Norge etter krigen⁸⁵. SFS var i første rekke en distributør av opplysnings- og undervisningsfilm på 16mm. I tillegg til distribusjonsvirksomheten produserte SFS også opplysningsfilm selv. SFS hadde knappe budsjetter, og etablerte filmkunstnere klaget over at de tilbød altfor dårlig betaling for filmene de fikk produsert. Men for mange unge filmfolk som var nye i bransjen, var den lille økonomiske støtten SFS gav, og muligheten for visning, tilstrekkelig til at de syntes det var verdt å lage slike opplysningsfilmer. Karius og Baktus ble solgt inn til SFS som en opplysningsfilm om tannhelse. Filmen ble først vist som forfilm på kino. Deretter ble den distribuert gjennom filmsentralen i opplysningsøyemed⁸⁶.

Thorbjørn Egner var en etablert størrelse innen norsk kulturliv, med et fast barneprogram på radioen. Film hadde han ikke jobbet med før. Egner skrev om hørespillet slik at det skulle passe til filmen. Han la blant annet til en rammefortelling, slik at hørespillet ble presentert som en teaterforestilling. Slutten, hvor Karius og Baktus skylls ut av munnen til gutten Jens og ned i kloakken, ble mildnet litt, i samråd med Caprino. Thorbjørn Egner hadde sterke meninger om hvordan hørespillet skulle lyde, men så snart det var på plass, fikk Caprino frie hender til den filmatiske utformingen⁸⁷.

⁸⁵ Diesen 2000:8

⁸⁶ Diesen 2000:74

⁸⁷ Haddal 1993:111

Filmen om Karius og Baktus ble en stor suksess. Den vant filmkritikerprisen for 1955 og deltok på Cannes-festivalen i 1956. Filmen ble populær og mye spilt i skoleverket, der den var tilgjengelig i hele landet gjennom SFSs katalog. I dag er *Karius og Baktus* en av Caprinos mest populære filmer, den har fått "kultstatus", sier Gunnar Strøm⁸⁸.

Klatremus i knipe(1955)

Caprino forteller Haddal at samarbeidet med Egner fungerte veldig fint på *Karius og Baktus*, og de fortsatte samarbeidet med å lage en 13 minutter lang film basert på Egners hørespill *Dyrene i Hakkebakkeskogen*, som hadde vært på radioen i 1953. Men handlingen i filmen er en ganske annen enn i hørespillet. Historien går ut på at Morten Skogmus og Bestemor klarer å overtale Klatremus til å sette nøttene sine i banken. Dette kommer godt med når gitaren til Klatremus siden går i stykker. Da kan han ta nøttene ut av banken igjen og kjøpe seg ny gitar. Renter får han også, og filmen slutter med at Klatremus spiller gitar i 50-årsdagen til Bamsefar. Det var Nordiske Sparebanker som finansierte denne oppdragsfilmen, og det er ganske tydelig. Caprino innrømmet siden at han ikke var så begeistret for akkurat denne filmen selv. Kravene fra oppdragsgiver om reklame og PR ble for store⁸⁹.

Caprino hadde også veldig lyst til å lage film av Egners bok *Folk og røvere i Kardemomme by*, men det prosjektet strandet på samarbeidsproblemer mellom Egner og Caprino. Egner ønsket mer kontroll over filminnspillingen, og var ikke lenger fornøyd med å overlate det hele til Caprino så snart planleggingen og utformingen av prosjektet var ferdig. Dette passet Caprino dårlig⁹⁰.

Bjarne Sandemose(f.1924)

Sandemose hadde som tidligere nevnt vært med på Caprinos aller første film, *Tim og Tøffe*. Sandemose hadde ikke noen viktige oppgaver på denne filmen, og er heller ikke

⁸⁸ Strøm 1993b:102

⁸⁹ Jürgens 1993:42

⁹⁰ Haddal 1993:114

med på creditlisten. Men tidlig på femtitallet kommer han inn i filmproduksjonen, og han blir etterhvert en svært viktig mann i dukkefilmstudioet. Sandemose er godt kjent i filmmiljøet i Norge, men var ikke så mye i massemedienes søkelys før i 1995 da han sammen med Caprino mottok Ærespris under Amandautdelingen.

Bjarne Sandemose er sønn av forfatteren Aksel Sandemose og far til illustratøren og kunstneren Iben Sandemose. Han ble født i Danmark, men bodde størstedelen av sin barndom på Nesodden utenfor Oslo. Det var et øde sted med få naboer, forteller han. En av de få naboene var tinnsmed, og der løp Sandemose som barn ut og inn og lærte mye. Han gikk på handelsskole og elementærteknisk forskole, men så kom krigen, og han dro til Sverige. Siden ble det ikke mere skolegang. Etter krigen flyttet han til København, hvor han fikk jobb i et antikvariat. Siden han hadde dansk statsborgerskap, kunne han velge om han ville bo i Norge eller i Danmark. Etter noen år flyttet han til Paris, og det var her han ved et slumpetreff kom i kontakt med norsk filmbransje for første gang. Han hjalp et underbemannet norsk filmteam han traff på gaten med å holde noe, og på den måten kom han i snakk med filmfotografen Mattis Mathiesen. Da han senere flyttet tilbake til Norge fikk han jobb i et filmteam gjennom denne kontakten. Sandemose forteller at filmteamene på den tiden var veldig små, og arbeidsmetodene var fjernt fra den måten film spilles inn på idag:

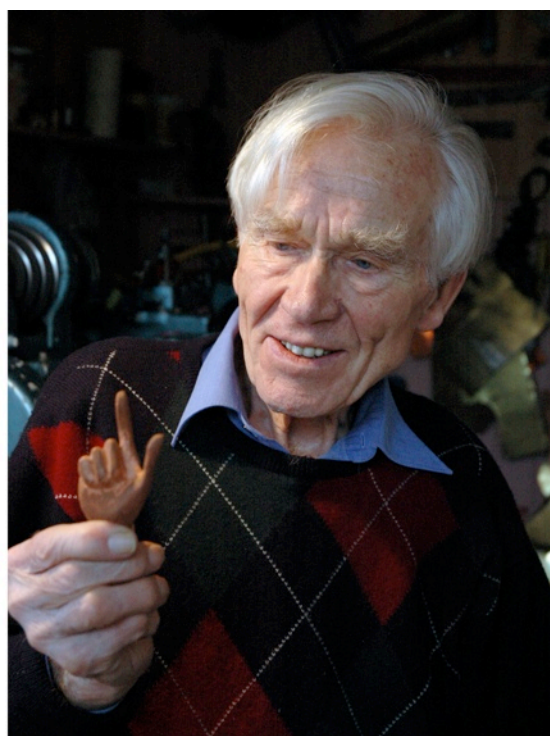
Joda, jeg holdt den greia jeg. Så kom vi jo i snakk om det ene og det andre. Etterhånden så havnet jeg i Oslo. Og der var jeg med som assistent på 32 filmer.[...] Jeg har gjort allverdens [innen spillefilm]. Jeg har tatt opp lyd. Og bygget dekorasjoner. Laget utrolig masse gjenstander som skulle brukes til forskjellige ting. Det var jo ikke noen til å gjøre ting, så alle gjorde alt. Sånn som Shetlandsgjengen. Vi var fem mann på den store filmen, alle gjorde alt⁹¹.

Senere traff han Siri Bryn, som han giftet seg med i 1950. Bryns mor var søsteren til Ingse Gude, og det var gjennom henne at Sandemose fikk jobb i studioet. Caprino trengte arbeidskraft i forbindelse med en reklamefilm for margarinmerket *Arne og Marianne*. Gude visste at Sandemose trengte penger og ikke hadde jobb på det tidspunktet, og siden hun visste at han var fingernem, foreslo hun for Caprino at han skulle se om ikke Sandemose kunne duge. Caprino tok turen ut til Slemdal der Sandemose bodde, og spurte om han kunne skjære ut en dukkehånd i tre. Det gjorde

⁹¹ Sandemose 2007

Sandemose, og etter denne "opptaksprøven" spurte Caprino om Sandemose ville jobbe for ham. Først på *Arne og Marianne*⁹², siden på *Den standhaftige tinnsoldat*, *Karius og Baktus* og alle filmene Caprino senere lagde⁹³.

At Sandemose hadde en nøkkelrolle i studioet, er noe Caprino trekker fram i en rekke intervjuer, blant annet i *Filmen om filmen*(2001) fra den første DVDutgivelsen av Flåklypa Grand Prix, hvor Caprino omtaler Sandemose som "filmatelierets tekniske trollmann", og sier at for Sandemose "er intet umulig, når det gjelder løsningen av selv de mest innfløkte og kompliserte tekniske oppgavene".



Sandemose i 2007 med den første hånden han laget for Caprino

Sandemose var aldri fast ansatt hos Caprino. Han arbeidet på timebasis når det var produksjoner hos Caprino Filmcenter, og ellers fortsatte han å arbeide litt her og litt der, på spillefilmer, som rekvisitør i NRK og på teateret⁹⁴.

⁹² Caprino laget en serie *Arne og Marianne*-filmer 1953-60

⁹³ Sandemose 2007

⁹⁴ Sandemose 2007

Eget studio på Snarøya

Både *Karius og Baktus* og *Den Standhaftige Tinnsoldat* ble som nevnt spilt inn i filmstudioet hos Norsk Film på Jar. Men Caprino syntes det var "sjenerende å ha andre fagfolk rundt seg som tittet ham over skulderen når han gjorde opptak i atelierene på Jar"⁹⁵. Derfor bygde han like godt sitt eget filmstudio på tomten hjemme på Snarøya. Sandemose forteller at Caprino var heldig og fikk satt det opp både kjapt og billig av et firma som var i ferd med å gå konkurs. Eieren av firmaet trengte en rask jobb så arbeiderne hans kunne få en slump penger før firmaet ble slått endelig konkurs. 200 000 kroner kostet det å sette opp det hele, sier Sandemose. Det var hovedsakelig reklamefilminntekter som satte ham i stand til å kunne gjøre denne investeringen. En del av beløpet måtte han også låne i banken. Haddal beskriver nybygget slik:

Bygget ble satt opp på rekordtid i 1955-56 etter Caprinos anvisninger, et enkelt bygg som også var egnet til utleie. Det var høyt under taket, hadde gallerier, og et vannbasseng i gulvet for undervannsoptak, noe som selv ikke filmatelieret på Jar kunne by på. Caprino Filmcenter var et faktum!"⁹⁶.

Overgang til tradisjonell enkeltbildeanimasjon

Med byggingen av et spesialisert dukkefilmstudio på tomten hjemme, tok Caprino for alvor steget over i de profesjonelles rekker. Nå ble det mulig for filmteamet å jobbe enda mer effektivt og ta på seg enda flere reklameoppdrag. Dette var også strengt nødvendig. Dyrt utstyr var kjøpt inn, og lånet på bygget skulle nedbetales. Reklamefilmer ble produsert på løpende bånd. Nå steg kravene både fra oppdragsgivere og fra Caprino selv til hvordan dukkene skulle bevege seg. Klaviaturmetoden med skjulte tråder hadde gjort nytten i mange år, men den hadde sine begrensninger. Det var begrenset hvor mange tangenter Caprino kunne spille på på en gang. Styringsmekanismen med klaviaturet var ikke lenger tilstrekkelig. Jürgens skriver følgende:

Første gang man prøvde seg på animering hos Caprino, var på midten av 50-tallet. Trygve Rasmussen forteller at både han og Willy Gabrielsen var interessert i tradisjonell animasjon. (De laget siden en reklamefilm sammen, der de kombinerte modellanimasjon og tegnefilm). Som et eksperiment konstruerte de en dukke med leddskjelett egnet til punktamerafering, som man kalte animasjonsteknikken på den tiden. De animerte et par scener der dukken gikk i sirkel, noe som var

⁹⁵ Haddal 1993:117

⁹⁶ Haddal 1993:117

umulig å få til med fjernstyring. Caprino fikk se resultatet og ble meget imponert. Etter Rasmussens mening var det da han begynte å innse animasjonsteknikkens fordeler⁹⁷.

Enkeltruteanimasjon tar mye lengre tid enn klaviaturmetoden, men man har en mye bedre kontroll over bevegelsene, og det betydde dessuten at Caprino kunne bevege alle dukkene selv. Om flere dukker skulle være med i en scene samtidig var han tidligere avhengig av en medhjelper eller flere for å bevege dukkene. Caprino gjorde alltid de mest krevende bevegelsene, men han kunne ikke styre mer enn en dukke av gangen. Med enkeltruteanimasjon fikk han større kontroll.

Når man lager enkeltruteanimasjon, trenger man dukker som kan holde alle positurer. Dukkene trenger et solid indre skjelett, og dette kles med lette, myke materialer som tøy og vatt, som utgjør kroppen. Caprino og Sandemose prøvde seg først fram med å lage skjeletter i jerntråd. Men jerntråden kunne bare bøyes rundt elleve ganger før den knakk, så de fant raskt ut at de måtte lage ordentlige skjeletter med ledd. Siden Caprino Filmcenter var så isolerte som de var fra det øvrige internasjonale filmmiljøet, endte det opp med at Sandemose utviklet en helt egen type animasjons-skjelett⁹⁸. Vi skal komme tilbake til hvordan disse ble laget i et senere kapittel.

Caprino prøvde ut enkeltbildeanimasjonen gjennom noen reklameoppdrag. *Linnox*(1956) for Helly Hansen, *Klokkeklang*(1956) for Oslo Kinematografer og *De tre ekornene*(1955-57), en serie reklamer for Den kjemiske fabrikk Norden, var blant de aller første. De gikk rett på, uten prøveopptak eller en kostbar og tidkrevende prøveperiode. Bevegelsene er litt famlende og dukkene gestikulerer med unaturlig store



Et av Sandemoses første skjeletter

⁹⁷ Jürgens 1992:

⁹⁸ Sandemose 2007

bevegelser på de første filmene, noe som sannsynligvis henger sammen med at Caprino i begynnelsen bevisst eller ubevisst skapte liknende bevegelser som han hadde gjort med klaviaturmetoden. Men for hver film han laget med denne nye teknikken ble han dyktigere til å bevege dukkene med enkeltbildeanimasjon. Dette erstattet ikke den gamle klaviaturmetoden over natten. En god stund var begge metoder i bruk om hverandre avhengig av hvilken som var mest hensiktsmessig. Men klaviaturmetoden ble sjeldnere og sjeldnere tatt i bruk.

Helaftens realfilm - Ugler i mosen (1959)

Etter mer enn ti år med dukkefilm fikk Caprino muligheten til å prøve seg som regissør for levende skuespillere i en helaftens spillefilm. Filmen fikk tittelen *Ugler i Mosen*, og var bygget på Finn Havrevolds roman *Marens lille ugle*. Den handler om en familie som arver et hus på Sørlandet etter en onkel, og dit drar de på ferie. I huset bor det en husnisse som prøver å bli kvitt dem. Etterhvert finner de ut at det er en skjult skatt i huset, og filmen ender med at de finner skatten, at faren i familien blir forfremmet på jobben, og at nissen drar sin vei. "Lille Grethe" som senere skulle få etternavnet Kausland, spilte en hovedrolle i filmen.

Caprinos faste fotograf Finn Bergan var fotograf på filmen. Det var med noen små dukkefilmsekvenser i filmen, animert rute for rute⁹⁹. Penger er et gjennomgangstema i filmen. Den er en søt og naiv film som bærer preg av å være laget på 50-tallet både i stil og tema. Caprino hadde jo mange ganger brukt scener med levende mennesker når han laget dukkefilm, så det å instruere skuespillere var ikke helt ukjent for ham. Men Haddal skriver at Caprino nok foretrakk å lage film med dukker, for de har ikke skuespillernerver eller nykker og ingen dårlige dager¹⁰⁰.

Filmen er verdt et nærmere studium, men da den kun inneholder noen få dukkefilmsekvenser, skal vi ikke gå så nøye inn på den. Det faller utenfor oppgavens

⁹⁹ Caprino 1997: NFI-intervju Rull 5

¹⁰⁰ Haddal 1993:161

emneområde. Men vi kan merke oss at med denne filmen fikk Caprino forsøkt seg på film av spillefilmslengde, som har helt andre krav til tempo og historiefortelling enn kortfilmer. Erfaringene herfra kunne han ta med seg til neste gang han skulle gå løs på film av denne lengden, ti år senere, med *Flåklypa Grand Prix*.

2.5. Berømmelse (1961-68). Et veletablert dukkefilmstudio produserer gullkorn på løpende bånd med statlig finansiering

Jeg har valgt å behandle perioden fra 1961 til 1968 som en egen periode i studioets historie. Det kom inn nye oppdragsgivere, noe som betød et markert skille i det som ble produsert. Mens studioet i hovedsak de foregående åtte årene hadde produsert reklame og oppdragsfilmer for kommersielle aktører, fikk det nå igjen staten som oppdragsgiver. Statens Filmsentral finansierte eventyrfilmene og Norsk Rikskringkasting (NRK) finansierte fjernsynsserien om Televimsen. Produksjon av reklame- og oppdragsfilm gav fortsatt viktige inntekter til studioet, så det var ikke noen total omveltning. Men kunstnerisk sett var det et viktig skille. Caprino fortalte mange ganger senere at det kanskje var først og fremst eventyrforteller han ønsket å bli husket som, og at det var eventyrfilmene som lå hans hjerte nærmest av hele hans omfattende filmproduksjon¹⁰¹. Televimsenserien innebar et tidsskille på en annen måte. Det det var med denne serien at Caprinos dukker for alvor ble kjent blant folk flest. Fjernsynet var helt nytt i Norge, og folk over hele landet satt klistret til den eneste kanalen, NRK.

Eventyrfilmene

I 1955 innledet Caprino et samarbeidsprosjekt med forfatteren Sigbjørn Hølmebakk (1922-81). Hølmebakk skrev et langfilmmanus som handlet om Asbjørnsen og Moes liv og innsamling av eventyr rundt om i landet. I løpet av filmen skulle det fortelles fem eventyr, og disse skulle Caprino lage som dukkefilmsekvenser, som tilsammen skulle utgjøre rundt en fjerdedel av filmens spilletid.

¹⁰¹ Caprino 1997 i NFI-intervju rull 8

I 1958 var manuskriptet ferdig og en søknad om produksjonsstøtte skrevet. *Det var en gang*¹⁰², skulle filmen hete, og den var budsjettet til å koste mer enn en million. Statens filmproduksjonsutvalg innstilte på statsgaranti til langfilmen, og det ble innvilget en barnefilmstøtte på 70.000 kroner, men dette var ikke tilstrekkelig. På denne tiden hadde spillefilm i Norge kr 350.000 som øvre grense for statlig støtte, og de bevilgende myndigheter avsto å gjøre et unntak fra denne bestemmelsen.

Men selv om langfilmen ikke fikk støtte, ble det allikevel noe av de planlagte dukkefilmsekvensene. Statens filmsentral tilbød seg å finansiere en av dukkefilmene mot at de fikk vise den fritt i sitt distribusjonsnettverk av skoler og tilknyttede institusjoner. Caprino fikk beholde barnefilmstøtten som allerede var bevilget til langfilmen, SFS bevilget 30.000 kr og Caprino stilte selv 20.000 kroner i egenkapital¹⁰³. Eventyret som ble filmatisert var *Askeladden og de gode hjelpere*, og filmen var ferdig i 1961. Filmen begynte med en realfilmsekvens hvor to barn banker på døren til Asbjørnsens bibliotek og spør om han kan fortelle et eventyr. Deretter fortelles eventyret som dukkefilm. Eventyret handler om Askeladden som vinner kongsdattera og kongeriket ved hjelp av tre gode hjelpere med spesielle egenskaper og et skip som går både til lands, til vanns og i luften. Caprino har gjort om litt på det opprinnelig eventyret. I Asbjørnsen og Moes fortelling kan skipet bare gå til lands og til vanns, og Askeladden har med seg seks hjelpere og ikke tre. Men ellers er filmen ganske tro mot eventyret. *Askeladden og de gode hjelpere* ble godt mottatt av pressen og vant en pris på Venezia-festivalen.

Etter at *Askeladden og de gode hjelpere* hadde innfridd forventningene sa SFS seg villige til å finansiere flere av kortfilmene som skulle ha vært med i *Det var en gang*. *Reveenka* kom i 1962, *Sjuende far i huset* kom i 1966, og *Gutten som kappåt med trollet* kom i 1967. Alle filmene var fullfinansiert med budsjetter mellom 120.000 og 200.000.

¹⁰² I Sverige hadde Arne Bornebusch allerede laget en realfilm ved navn *Det var en gång*(1948). Men det er ingen sammenheng mellom Caprinos prosjekt og denne filmen, heller ikke med Ketil Jacobsens tegnefilm *Det var en gang*(1994), som også baserer seg på filmatisering av folkeeventyr.

¹⁰³ Haddal 1993:144

Også her fikk SFS retten til å vise filmene i sitt distribusjonsnett mot å skaffe finansiering. *Askeladden* ser ut til å stort sett være laget ved hjelp av klaviatursystemet, men det er enkelte scener hvor enkeltruteanimasjon er tatt i bruk. I de senere filmene ser det ut til at det er mest enkeltruteanimasjon. Det tok mellom seks og åtte måneder å lage hver film. Innimellom eventyrfilmene lagde Caprino også reklame- og oppdragsfilmer som før. Alle eventyrfilmene ble godt mottatt da de kom, selv om ingen av dem fikk den helt store responsen. Men gjennom stadig visning i NRK og distribusjonsnett til SFS har de blitt en viktig del av den norske kulturarven og de inntar i dag en sentral plass i Caprinos dukkefilmproduksjon og i den norske filmhistorien forøvrig¹⁰⁴.



illustrasjon: Caprino Filmcenter

Televimsen - Caprino i fjernsynet på 60-tallet

Etter noen års prøvesendinger fant den offisielle åpningen av fjernsynet i Norge sted 20. august 1960. Dette nye mediet skulle utover 60-tallet vise seg å bli en sterk konkurrent til kinoene, og fjernsynet var en direkte årsak til at filmproduksjonen generelt i Norge sank utover på 60-tallet. Denne utviklingen var forøvrig ikke helt uventet, da man kjente til en liknende utvikling fra USA hvor fjernsynet hadde kommet adskillig tidligere. Måten filmforestillingerne ble satt opp på, endret seg også. Det hadde tidligere vært vanlig med kortfilm som forfilm foran hovedfilmen, men dette ble det etterhvert slutt på. Kortfilm fikk derved begrensede visningsmuligheter i forhold til tidligere.

Men fjernsynet var ikke bare en konkurrent til filmen. Mange som tidligere hadde arbeidet med film, gikk over til å arbeide i fjernsynet istedet. Allerede i 1959, altså før den offisielle åpningen av fjernsynet, fikk Caprino Filmcenter sitt første oppdrag for

¹⁰⁴ Haddal 1993:141-156

statskanalen. Oppdraget gikk ut på å lage en figur som kunne fotograferes i forskjellige stillinger og brukes som et morsomt innslag på NRK når lyden eller bildet av tekniske årsaker forsvant. Det var Anders Buraas som bestilte figuren og fant på navnet, *Televimsen*. Ingeborg Gude modellerte dukken. Den ble vist både titt og ofte, da det til stadighet var tekniske feil på NRK de første årene.

I 1961 laget NRK fjernsynet og Caprino Filmcenter i samarbeid et reportasjeprogram fra studioet der folk fikk se litt av hvordan dukkefilmproduksjonen foregikk. Rolf Riktor var programleder, og Caprino var både intervjuobjekt og regissør. I denne anledningen ble det laget en *Televimsen* dukke som kunne bevege seg ved hjelp av enkeltbildeanimasjon. Dukken



illustrasjon: Caprino Filmcenter

fungerte som en slags konferansier som kommenterte omvisningen i dukkefilmstudioet. Dette var første gangen *Televimsen* beveget seg.

I 1962 innledet Caprino et samarbeid med tekstforfatteren Arild Feldborg for å lage en serie fjernsynsprogrammer for NRK med dukken. Feldborg var en humorist med lang erfaring fra revyteater og en sentral skikkelse innen NRKs underholdningsavdeling. I serien, som ble kalt *Televimsen*, snakket dukken med skuespilleren Rolf Just Nilsen og kommenterte dagsaktuelle saker. Frank Robert laget *Televimsen*'s stemme og Feldborg skrev saftige, satiriske tekster til programmet, som ble svært populært. For å bevege dukken hadde Caprino flere utgaver av *Televimsen* dukken, en utgave som kunne styres ved hjelp av klaviaturmetoden og en dukke som kunne brukes til enkeltbildeanimasjon. Den sistnevnte dukken brukte Caprino til innslag i programmet hvor *Televimsen* spilte forskjellige instrumenter. Dette gjorde Caprino på den måten at han filmet de faktiske

musikerne mens de spilte musikken, slik at han senere, ved å studere filmen han hadde spilt inn, rute for rute kunne kopiere bevegelsene til musikerne og la Televimsen holde instrumentene riktig og spille på alle de riktige strengene og tangentene. Bakgrunnene til Televimsenprogrammene var helt enkle, alt foregikk jo i et fjernsynsstudio. Televimsenprogrammene ble spilt inn med et forholdsvis lite filmteam. De var ofte ikke mer enn 3-4 stykker i studio, forteller Caprino i et fjernsynsintervju¹⁰⁵. Televimsenprogrammet skulle handle om dagsaktuelle saker, og programmene ble produsert svært hurtig.

Tiden var knapt tilmålt, presis klokken åtte på lørdagskvelden måtte programmet være ferdig. Feldborgs tekster skulle være friske som avisoverskriftene, og et par ganger tok duoen poenger fra avisene lørdag morgen, spilte inn replikkene på formiddagen og filmet om ettermiddagen. Hvorpå Caprino fikk filmen fremkalt, og satte den rett inn i klippebordet på Marienlyst. Caprino måtte ofte løpe fra klipperommet og opp noen etasjer for å levere programmet et kvarter før sending¹⁰⁶.

Det ble laget tilsammen 10-12 programmer med Televimsen, hvert med en varighet på ca ti minutter. Figuren dukket også opp i en rekke andre programposter. Jürgens skriver om Televimsen i sin artikkel fra 1992:

Caprino benyttet den gamle fjernstyringsteknikken i scener der han skulle ha Televimsen og en skuespiller i samme bilde, men holdt seg ellers til enkeltbildefotografering. Resultatet ble noe av hans beste animasjon inntil da. De korte stubbene viser en klar kvalitetsheving på animasjonen, og at Caprino tok bevegelsene mer alvorlig enn før og stilte høyere krav til seg selv. Animasjonen hans var imidlertid forholdsvis enkel; noen *uhyre* dyktig animator var han ennå ikke¹⁰⁷.

Programmene med Televimsen gjorde Caprinos dukkefilmer kjent for et mye større publikum enn tidligere. Caprino uttaler til *Aftenposten* i 1967 om Televimsen:

[Televimsen] er god PR. Nu har jeg laget film i 17 år uten at noen aner det, men så kommer altså en liten fyr i et konkurrerende foretagende - Fjernsynet. Og vips kjenner hele landet ham! Det er moro på en måte, men også nokså skremmende fra en filmmanns synspunkt¹⁰⁸.

I 1966 sluttet Caprino å lage Televimsenprogrammer. Ifølge Haddal var dette fordi Caprino da følte at toppen var nådd, og at han da heller ville begynne med noe nytt og gi seg med Televimsen mens leken var god¹⁰⁹. Mange år senere skulle han likevel gjøre et liknende prosjekt for NRK, med dukken Josefine, som vi kommer tilbake til i et senere kapittel.

¹⁰⁵ DaCapo på NRK 1993, ekstramateriale på DVD 4 i Caprinosettet fra 2005

¹⁰⁶ Haddal 1993:203

¹⁰⁷ Jürgens 1992:7

¹⁰⁸ Krohn 1967:11

¹⁰⁹ Haddal 1993:206

Papirdragen(1963)

En av Caprinos kortfilmer som ikke er så godt kjent idag, er filmen *Papirdragen* fra 1963. Det var et ærefullt oppdrag. Unicef Norge som bestilte filmen, ville ha en film som skulle fortelle om Unicefs arbeid på en måte som var engasjerende for barn. Filmen skulle vises i hele verden. Odd Børretzen skrev manus til filmen, og han var også med på å lage kulisser. Filmen handler om en liten norsk gutt som drømmer at han reiser rundt i verden med en papirdrage og hjelper folk i fattige land. Filmen er teknisk og visuelt ganske god, men ble ikke så godt mottatt som Caprinos øvrige filmer. På en filmfestival i Romania der Caprino selv var til stede, ble filmen regelrett pepet ut¹¹⁰.

Jürgens er heller ikke nådig i sin omtale av filmen:

Men dessverre ble ikke resultatet noen god film, først og fremst på grunn av den temmelig tåpelige historien, en oversøt vennlighet og glatt og seig regi, der mange scener er altfor lange. Filmen ble laget etter direktiver fra Unicef, og skulle fortelle om hvordan organisasjonen hjelper folk i utviklingsland med utdanning, moderne jordbruk, bygging av fabrikker o.l. Likevel virker den måten dette fremstilles på i filmen, der en hvit gutt drar rundt nærmest som en frelser og hjelper uvitende bønder i u-land, ganske uspiselig¹¹¹.

Caprino leste det Jürgens skrev, og da han senere ble intervjuet av den samme Jürgens, kommenterte han dette slik: "Jeg er kanskje litt enig, men det får Odd Børretzen, som skrev manus, ta på sin kappe"¹¹².

Det var Ingse Gude som modellerte dukkehodene til filmen. Men nå begynte hun å bli gammel og skalv slik på hånden at hun trengte en assistent til å gjøre etterarbeidet på dem, slik at de ble fotogene og glatte nok¹¹³.

Ingeborg Riser (f.1940)

Ingeborg Riser var av Remo Caprinos venninner fra Snarøya. Hun var utdannet modellør og kunstner, med tre år fra keramikklinjens ved Kunst- og Håndverksskolen og tre år fra Kunstakademiet bak seg. Remo Caprino fikk se noe Ingeborg hadde modellert, og lånte det med seg hjem for å vise det til sin far og bestemor. De ble interessert, gav

¹¹⁰ Jürgens 1993:42

¹¹¹ Jürgens 1992:6

¹¹² Jürgens 1993:42

¹¹³ Riser 2007

Riser et dukkehode som Gude hadde laget, og ba henne kopiere det for å se hva hun dugde til. Da Caprino fikk tilbake hodene, klarte han ikke å se forskjell på dem, og dermed fikk Riser tilbud om å prøve seg i studioet. Det viste seg fort at hun passet godt inn, og dermed fikk hun fast jobb med det samme hun var ferdig på Kunstakademiet, 23 år gammel. Både Riser selv og familien hennes var godt fornøyd med at hun fikk en så relevant jobb etter lang kunstutdannelse, forteller Riser: "Min far var meget fornøyd med at jeg fikk jobb, for det hadde han aldri trodd, med den utdannelsen. Han var meget fornøyd med at jeg tjente 45 kroner dagen"¹¹⁴.

Dette var altså i 1963, og det var flere produksjoner på gang. I begynnelsen var det Gude som modellerte hodene mens Riser hadde etterarbeid, glatting og ansvar for hender og føtter og liknende. Senere samme året døde Gude, og da overtok Riser hovedansvaret for modellering av dukkehoder hos Caprino og arbeidet der i mange år. Deretter giftet hun seg, sluttet i studioet og flyttet fra Snarøya til Sundby på Vormsund for å bli bondekone. Men ikke så lenge etter at hun hadde flyttet til Vormsund, tok Caprino kontakt og spurte om hun ville være med på et nytt stort prosjekt. At hun hadde flyttet fra Snarøya, var ikke noe problem. Hun kunne sitte hjemme og modellere, og dukkehodene kunne sendes til Snarøya med budbil. Riser takket ja med det samme, for prosjektet det var snakk om, var et hun hadde brent for lenge, og hadde jobbet en del med noen år tidligere, nemlig filmatiseringen av Kjell Aukrusts fantasiverden *Flåklypa*.

2.6. Langfilmproduksjon (1969-75). Flåklypa Grand Prix, Høydepunktet i Caprinos dukkefilmproduksjon

Ingeborg Riser forteller i intervju i 2007 hvordan det hele begynte med at det var en stille periode i Caprino Filmcenter, og at hun ikke hadde så mye å gjøre. Riser var en stor fan av Aukrust, og hun spurte Caprino om det var greit at hun brukte litt av arbeidstiden på å modellere noen hoder til figurer fra Aukrusts fantasiverden. Det fikk hun lov til, og hun satte seg ned og modellerte 5-6 hoder til Aukrusts figurer. Caprino

¹¹⁴ Riser 2007

selv kjente på dette tidspunktet ikke stort til Aukrusts arbeider. Men inspirert av Riser og hodene hun hadde modellert, satte han seg nå ned med Aukrusts bøker og "ble fascinert av hans frodige typegalleri og saftige humor"¹¹⁵, som Haddal uttrykker det.

Kjell Aukrust(1920-2002)

Kjell Aukrust fra Alvdal var en svært populær tegner og forfatter, med et frodig typegalleri og en fantasiverden som var godt etablert i samtiden. Det var opprinnelig gjennom vitsetegninger i dags- og ukepressen og bøker illustrert av forfatteren selv at Aukrust slo igjennom som humorist, men hans fiksjonsverden var også kjent fra radio, fjernsynsparodi og skuespill¹¹⁶.

Aukrust viste tidlig et talent som tegner, og han kom inn på Kunst- og Håndverksskolen allerede som 16-åring. Selv om det først og fremst er som humorist han har skapt seg et navn, har han også oppnådd anerkjennelse som seriøs kunstner og ble i 1954 antatt på Statens høstutstilling for tiende gang. Midtbø skriver i 1979 at det må "kunne slås fast at han er en av de mest leste norske forfattere i etterkrigstida - det samlede opplaget på bøkene hans ligger på godt over en halv million"¹¹⁷. Aukrusts forfatterskap kan i følge Midtbø deles inn i tre grupper. "Ei tydelig avgrensa gruppe bygger på forfatterens barndomsminner fra Alvdal. Det var disse bøkene som ga Aukrusts forfatterkarriere en kometaktig start"¹¹⁸, med bøkene *Simen*(1958), *Bror min*(1960) og *Bonden*(1964). Midtbø peker videre på to andre grupper bøker. Den ene kaller han for *Solan-bøkene*, med Solan Gundersen som hovedperson. Den siste gruppa av bøker i Aukrusts produksjon sier Midtbø at

[...] utgjøres av stoff som har tilknytning til stedsnavnet Flåklypa. Opprinnelig er Flåklypa oppfinneren Reodor Felgens hjemsted, men etterhvert blir navnet en fellesbetegnelse for hele den fantasiverden som Aukrust skaper i en serie med bøker med klipp fra ei nokså fantasifull lokalavis.

¹¹⁵ Haddal 1993:213

¹¹⁶ Midtbø 1979:9-12

¹¹⁷ Midtbø 1979:9

¹¹⁸ Midtbø 1979:11

Avisa "Folk og fe", samla i boka av samme navn, kom på markedet i 1959 og satte opplagsrekord blant Aukrusts bøker med 120.000 eksemplarer¹¹⁹.

Aukrust ble viet liten oppmerksomhet av den etablerte litterære offentlighet. Midtbø mener dette skyldtes at mange antakeligvis følte det vanskelig å plassere litteratur av den typen Aukrust produserte innenfor tradisjonelle litterære sammenhenger. Men omtalen i massemedia var omfangsrik og entusiastisk. Det var svært få av datidens norske forfattere som var blitt offentlige kjendiser i den grad som Kjell Aukrust var blitt det¹²⁰.

Da Caprino startet samarbeidet med Aukrust om å lage animasjonsfilm med utgangspunkt i Aukrusts Flåklypa, var det altså et fiksjonsunivers som allerede var grundig utarbeidet og svært populært blant det norske folk. Flåklypa-materialet hadde fulgt Aukrust gjennom hele hans utvikling som produsent av underholdningskultur, som Midtbø uttrykker det¹²¹.

Populær storsatsing

Langfilmen *Flåklypa Grand Prix* står i en særstilling i norsk filmhistorie. Ikke bare fordi det pr dags dato hverken før eller siden er produsert en norsk helanimert spillefilm med tredimensjonale dukker. Den er også den mest sette norske filmen gjennom tidene, med en helt spesiell plass i folks bevissthet. Idag, mer en 30 år etter at den kom, er det fortsatt en film så godt som alle nordmenn har sett, unge og gamle. "*Flåklypa Grand Prix* er en udødelig film som vi er stolte av å ha i vår nasjonale produksjon", skriver Jan Erik Holst i *Det lille sirkus*¹²². Filmen kombinerte to av samtidens mest kjente og populære fiksjonsverdener, Kjell Aukrusts Flåklypa og Ivo Caprinos dukkeverden. Filmen var en storsatsing både fra filmskapernes side og fra bevilgende myndigheter, som gikk inn med 1,6 millioner kroner¹²³. I tillegg hadde Caprino fått innvilget en

¹¹⁹ Midtbø 1979:11-12

¹²⁰ Midtbø 1979:9

¹²¹ Midtbø 1979:15

¹²² Holst 2006:101

¹²³ Haddal 1993:220

søknad til Norsk Kulturråd rundt 1967-68 om penger til nytt og bedre produksjonsutstyr, deriblant et Crasskamera fra Tyskland med frontprojeksjon, noe vi kommer tilbake til i et senere kapittel. Til en produksjon av det omfanget som nå var på trappene trengtes flere medarbeidere, og i den anledning hadde Kulturutvalget i Bærum støttet opp ved å gi en spesialbevilgning for å lønne disse¹²⁴. Caprino satte inn en liten notis i *Aftenposten* hvor han søkte etter unge, entusiastiske mennesker. Rundt 120 personer svarte, og tre av disse ble ansatt. De het Gerd Alfsen, Per Hauger og Charlie Patey.

Gerd Alfsen(f. 1937)

Gerd Alfsen var en av dem som svarte på Caprinos annonse. Alfsen hadde fagbrev som gullsmed, hun hadde hospitert på Kunst og Håndverksskolen og jobbet som dekoratør hos gullsmed Thune på Egertorget. Hun troppet opp til intervju hos Caprino med en stor mappe med arbeidsprøver. "Du er overkvalifisert, vi har ikke råd til sånne mennesker!" var beskjeden hun fikk fra Caprino. Men Alfsen hadde alltid hatt lyst til å jobbe hos Caprino, som barn hadde hun sett filmer han hadde laget på kino. Så hun foreslo at hun kunne begynne på en ny prøvetid, med lærlinglønn. Og dermed fikk Caprino en dyktig ansatt med solid og allsidig bakgrunn innen formgivning til en svært rimelig penge. Den første tiden hadde hun en timelønn på 17 kr i timen. Timelønnen gikk noe opp senere i prosjektet, men var hele tiden svært lav for alle ansatte i produksjonen. Og det ble svært ofte lange dager uten ekstra betaling for timene som gikk utover vanlig arbeidstid. Alfsen forteller at det var et ungt og idealistisk filmteam som ikke tenkte så mye på penger. De hadde et interessant arbeid og et godt arbeidsmiljø, så de gikk med på å være dårlig betalt. Caprino forlangte mye av sine arbeidere, men aller mest krevde han av seg selv, forteller Alfsen.

Jeg synes Ivo var utholdende, altså. Og så var han så perfektjonist og så arbeidsnarkoman, vet du. Jobbet døgnnet rundt. Og krevde det egentlig av oss også, at nå skulle det og det være ferdig. Vi godtok alt det der, syntes det var greit, det...¹²⁵

Selv om betalingen i årene hos Caprino var dårlig, understreker Alfsen at det var verdt det. Hun har hatt god nytte av erfaringen og det har åpnet mange dører i

¹²⁴ Haddal 1993:216 og Sandemose 2009

¹²⁵ Alfsen 2007

arbeidsmarkedet senere, forteller hun. I dag er Alfsen velkjent for de fleste hobbyentusiaster som forfatter av i alt fjorten hobbybøker innen forskjellige områder, malebøker, juleverkstedbøker og liknende. Sandemose forteller at Alfsen var veldig flink til å lage all verdens ting, og at hun gikk inn i filmteamet og dukkefilmproduksjonen som ingen ting. Charlie Patey og Per Hauger hadde ikke den samme ekspertisen enda, men de skulle også vise seg å være svært gode ansettelseer begge to¹²⁶.

De tre nyansatte ble først med på en serie med oppdragsfilmer for Trygg Trafikk som Caprino Filmcenter hadde holdt på med en tid, *Med klassen i trafikkbyen*(1963-70). Dette var en serie filmer med både animerte figurer og levende barn som skuespillere. Barna kom fra Ivonne Caprinos klasse på Snarøya skole. Caprino ville at de nyansatte skulle få prøve seg på litt animasjonsfilm i enkle former, så de skulle få litt begreper om hva det gikk ut på. Etter det begynte Flåklypaprosjektet. Alfsen var med under hele produksjonsperioden, og hun fikk etterhvert ansvaret alene for alt som var av dukkeklær. Hun hadde også hovedansvar for rekvisitter og kulisser, skjønt Sandemose og de andre også gjorde en god del av modellbyggingen i tillegg til sine andre arbeidsoppgaver.

Flåklypa Radio og TV

I begynnelsen av Flåklypa-prosjektet planla Caprino og Aukrust noe helt annet enn den filmen vi kjenner i dag. Den første satsingen på Flåklypa-materialet var finansiert av Kirke- og undervisningsdepartementet i samarbeid med NRK. Planen var at det skulle produseres en serie på fire korte TV-programmer basert på *Flåklypa Radio og TV*, som fantes i Aukrusts bøker. Handlingen skulle hentes ganske direkte fra bøkene, slik at hvert program var en samling filmatiseringer av de vitsetegningene til Aukrust man mente ville egne seg best i en slik sammenheng.

Men Flåklypa Radio og TV ble en stor fiasko. Etter at et helt års arbeid hadde gått med til opptakene, holdt Caprino en prøvevisning av det som var produsert for en liten

¹²⁶ Sandemose 2009

gruppe, blant annet sjefen for underholdningsavdelingen i NRK, Erik Diesen, Sverre Kristoffersen og Kjell Aukrust. Remo Caprino var også til stede, og han husker episoden godt:

Det ble dørgende stille etter at filmen ble vist. [...] Da var det Erik som tok ordet, og sa bare - veldig hårdt og brutalt - at : "Ivo, dette er ikke bra nok." Da ble pappa borte et par dager. Kom tilbake et par dager etterpå, og sa: "Javel. Da får vi begynne å lage reklamefilm igjen"¹²⁷.

Det var ikke teknikken eller designet som hadde sviktet, det var alle enige om. Det var manuskriptet som ikke holdt. Aukrusts vitsetegninger fungerte svært bra i sitt opprinnelige medie, men levende bilder har sine egne regler og sitt eget krav til en sammenhengende dramaturgi. Når man bare filmatiserte enkelte episoder fra Aukrusts univers og viste dem etter hverandre, hang det ikke sammen som en historie. Haddal sier det slik:

En film som bygger på en bok, forutsetter en forvandlingsprosess fra papir til lerret. Aukrusts bøker byr på fabelaktige tegninger med viltre situasjoner. Det er det første og mest iøynefallende trekket. Tegningene ledsages av sprelske tekster, i kort, avsluttet form. Man blar om og finner det samme mønsteret en gang til. Disse korte, avsluttende innfallene og situasjonene egner seg fortreffelig i avis eller bokform, der de velter frem huler til bulter. Men når avis- eller boksidene skal gjøres levende på film eller fjernsyn, kommer mange andre hensyn og dimensjoner så å si inn i bildet, som for eksempel tale og musikk. Det krever et manus som er skrevet med tanke på en større og mer sammenhengende helhet¹²⁸.

Flåkklypa Radio og TV ble ikke vist på NRK, og har heller aldri senere blitt vist offentlig. Noen få av scenene ble senere brukt i *Flåkklypa Grand Prix*, "blant annet dette med hårvannet, dette med kloden som eksploderer, og dette med Stengelføhn-Glad i TV", forteller Remo Caprino. I ettertid kan man se på det som at *Flåkklypa Radio og TV* var et slags forprosjekt til *Flåkklypa Grand Prix*. Men da det stod på var det et hardt slag for Caprino, både økonomisk og prestisjemessig. NRK hadde finansiert prosjektet, men det var også satset en del egne midler fra Caprino Filmcenters side¹²⁹.

Langfilmproduksjon

Men som vi vet idag, klarte Caprino å vri nederlaget til suksess ved å tenke helt nytt¹³⁰. De hadde fått laget mange avanserte og forseggjorte dukker og scenografi, de hadde nytt

¹²⁷ Remo Caprino 2007

¹²⁸ Haddal 1993:217-218

¹²⁹ Remo Caprino 2007

¹³⁰ Hvem som først foreslo å lage en langfilm av Aukrustmaterialet, er kildene litt uenige om.

kamerautstyr, og de hadde dyktige nye medarbeidere. Aukrustuniverset var allerede med hell omskapt til et tredimensjonalt dukkeunivers. I stedet for å miste motet, begynte Caprino og Aukrust å lage langfilm av Flåklypamaterialet i stedet. Denne gangen ville de ha et manuskript som var skrevet på en slik måte at det kunne fungere som en sammenhengende langfilm. Ifølge Haddal var Caprino og Aukrust på to lengre turer sammen hvor de drodlet fram et førsteutkast til et manuskript, i båt langs Sørlandskysten og en tur til Bøverdalen, ikke langt fra det geografiske stedet Flåklypa. Senere ble dette førsteutkastet gjort om til et detaljert filmmanus. Da var Aukrusts venn og faste samarbeidspartner Kjell Syversen og Remo Caprino også med i arbeidet. Etter at disse fire sammen hadde skrevet ferdig filmmanuset, tegnet Aukrust storyboard til filmen¹³¹. Deretter utarbeidet Ivo og Remo Caprino en ferdig dreiebok¹³². Midtbø har skrevet et konsist referat fra filmen:

Filmen om Flåklypa er bygd opp rundt en svært enkel intrige. Kort referert går handlinga ut på at det fredsommelige dagliglivet hjemme hos den lite ambisiøse oppfinneren Reodor Felgen i Flåklypa skakes opp av en nyhet: disponent Rudolf Blodstrupmoen, som en gang har vært læregutt i Felgens verksted, røper i et fjernsynsintervju at han i forbindelse med sin karriere som internasjonal racerbilstjerne gjør bruk av en teknisk finesse som han må ha stjålet fra Felgen. Felgen har tatt i huset to maskotter, pinnsvinet Ludvig og skjæra Solan, og nyheten vekker lysten hos trekløveret til å sette den arrogante Blodstrupmoen på plass. Ved hjelp av finansiell støtte fra en oljesjeik bygger Felgen en gammelmodig racerbil, Il Tempo Gigante, stiller opp mot Blodstrupmoen i Flåklypa Grand Prix og slår både den tidligere læregutten og resten av verdenseliten i et nervepirrende oppgjør på racerbanen. I avslutningssekvensen er vi igjen tilbake i Flåklypa, der livet på ny går sin fredsommelige gang, uberørt av suksess og virak¹³³.

Finansieringen

Førrige gang Caprino søkte om penger til å lage langfilm, fikk han som nevnt avslag, men denne gangen gikk det bedre. Det hadde nok mye å si at Aukrust var med på prosjektet, og at prosjektet derfor var basert på materiale som allerede var populært. Dessuten var manuset godt, og i tillegg var Caprinos omdømme som filmskaper adskillig større nå enn i 1958. Statens Filmproduksjonsutvalg vågde å satse, til tross for

¹³¹ Hele storyboardet finnes som ekstramateriale på DVD-settet fra 2005

¹³² Haddal 1993:220

¹³³ Midtbø 1979:103

at det også denne gangen var mye penger det var snakk om, 1,6 millioner kroner. Men ifølge Haddal var også dette i minste laget¹³⁴.

En stram produksjonsplan, lave lønninger og en minimal stab på ulønnet overtid gjorde det var mulig å klare en slik produksjon. Remo Caprino forteller det slik på spørsmål om de hadde satt en deadline de jobbet mot:

Ja, det hadde vi jo. Og vi hadde jo dette budsjettet, som var veldig smalt. Og basert på nesten ingen inntekt i det hele tatt, det var minimumslønninger til de grader. Studioleie som var helt bagatellmessig. For å i det hele tatt økonomisk overleve, så måtte vi ha ganske stramme deadlines, og holdt vel det mer eller mindre, selv om det var jo ikke åtte timers dager da. Vi brukte vel, inklusive det mislykkede Flåklypaprosjektet TV og Radio, så var det jo bortimot seks år. [...] Men pappa har jo aldri jobbet åtte timer noen gang i sitt liv¹³⁵.

Filmteamet

Filmen har ingen ettertekst, men de medvirkende presenteres i fortekster i begynnelsen av filmen. Jeg gjengir den i sin helhet siden den ikke er særlig lang, og det i seg selv understreker noe vi var inne på i forrige avsnitt, det var en forbløffende liten stab som jobbet på filmen. Og under arbeidet med denne oppgaven har det ikke dukket opp noe som tilsier at noen er utelatt som burde ha vært med på listen. At en animert langfilm er laget av et så lite team er i seg selv ganske oppsiktsvekkende¹³⁶.

Fullstendige fortekster til *Flåklypa Grand Prix*:

Miljø og figurer: Kjell Aukrust

Manuskript: Kjell Aukrust, Remo Caprino, Kjell Syversen, Ivo Caprino

Modell-konstruktør, kulissemontage og teknisk leder: Bjarne Sandemose

Kamerateam: Charles Patey, Ivo Caprino, Per Hauger - Ass Per Vestaby

Musikk: Bent Fabricius Bjerre

Modellør: Ingeborg Riser¹³⁷

Drakter og dekor: Gerd Alfsen

¹³⁴ Haddal 1993:220-221

¹³⁵ Remo Caprino 2007

¹³⁶ Skuespillerne som har stemmene på filmen kunne godt ha vært med på creditlisten, men det skyldes sannsynligvis hensynet til at det skulle lages flere språkversjoner at dette er utelatt.

¹³⁷ Det står "Ingeborg Riiser" med to i-er i forteksten til filmen, dette er en slurvefeil fra Caprinos side. En annen slurvefeil er at det egentlig skulle ha stått "Ingeborg Isdahl" siden hun hadde skiftet etternavn på dette tidspunktet.

Regi ass og produksjonsleder: Remo Caprino

Lydteknisk assistanse: Jacob Trier

Prod ass: Sissel Johansen, Ivonne Caprino

Replikinstruktør: Erik Lassen

Lydmann Aage Andersen

Laboratorium: Johan Ankerstjerne a/s

Utleie: Norenafilm

Regi, klipp og animation: Ivo Caprino

De ansatte som har blitt intervjuet i forbindelse med denne oppgaven er i ettertid ganske samstemte når de tenker tilbake på perioden og langfilmproduksjonen. De fikk altfor dårlig betalt, men det var et hyggelig miljø i studioet og et utfordrende og interessant arbeid både kreativt og teknisk, så det var verdt innsatsen.

Promotering

Etter at *Flåklypa Grand Prix* var ferdigstilt og det viste seg at filmen slo virkelig godt an, brukte Caprino flere år på markedsføring av filmen, først i Norge, så i Sverige, og så i ett og ett land etter tur. Caprino la opp PR-kampanjene i alle landene selv, og han reiste rundt fra land til land og promoterte filmen personlig. Han fikk laget en forseggjort "Il Tempo Gigante" i stor størrelse med en virkelig racerbilmotor under panseret som han reiste rundt med for å skape publisitet og stilte villig opp til intervjuer. Promoteringsturneen hadde et høydepunkt da Caprino og bilen kom til Japan, der filmen hadde svært stor suksess. Caprino sa selv at bilen spilte nok ikke så stor rolle i Norge, men han mente at den var helt avgjørende for suksessen i utlandet¹³⁸.

2.7. Etter Flåklypa (1976-79)

Dukken Josefine får ikke sove

Den siste satsningen innen dukkefilm i Caprino Filmcenter var med TV-serien *Jeg får ikke sove* (1979) hvor Caprino vendte tilbake til sitt gamle patent for klaviaturstyring av

¹³⁸ Caprino 1997 i NFI-intervju, rull 10

dukker i sanntid. Dette var en serie på fem episoder hvor dukken Josefine, som forestilte å være en jente på 7-8 år, hadde problemer med å få sove når hun hadde lagt seg, og diskuterte både det ene og det andre med "barnevakten" sin. I de første programmene var det Jon Skolmen som var barnevakt, deretter andre kjente personer, blant annet daværende statsminister Oddvar Nordli. Josefine-dukken var modellert av Caprinos datter Ivonne Caprino og hadde stemmen til Kari Diesen d.y.¹³⁹ På mange måter var *Jeg får ikke sove* en arvtager etter *Televimsen*-serien fra 60 tallet, og på samme måte som *Televimsen*, ble også denne serien svært populær¹⁴⁰.

Mekanikken som fikk Josefine til å bevege seg, var basert på samme prinsipp som tidligere, og som før var det Sandemose som sto bak. De klaviaturstyrte bevegelsesmekanismene ble stadig forbedret gjennom årene. I denne siste oppnådde Sandemose stor perfektion. Teknisk interesserte kan glede seg, vi skal i et senere kapittel se i detalj på hvordan dette skjelettet ser ut og hvordan det fungerte.

Slutten på Caprinos dukkefilmer

Etter Flåklypa var det et prosjekt som kom ganske langt i planlegging, en planlagt serie med Dik Brownes *Hårek den hardbalne*. Det var Remo Caprino som var ivrigst på dette. Han dro til Connecticut, møtte Dik Browne og viste ham *Flåklypa Grand Prix* og fikk Browne interessert i et samarbeid. Men prosjektet strandet siden Browne ikke eide rettighetene til Hårek selv, det var det amerikanske Hearst-syndikatet som satt på dem. Remo Caprino forteller at Browne syntes Flåklypa var aldeles festlig, og sa at dette kunne han tenke seg. Men:

"Jeg må jo snakke med min forlegger, som eier meg." Vi reiste derfra, og håpet at dette skulle gå bra. Så gikk det noen måneder, så kom det et brev tilbake fra Hearst, om at det kunne de være interessert i, men da måtte vi deponere tre millioner dollar som sikkerhet først! Og dermed så stoppet det prosjektet..."¹⁴¹

Dette var forøvrig ikke den eneste gangen Caprino var i samtaler med kapitalsterke krefter i USA om dukkefilmproduksjon. Haddal beskriver en tidligere episode slik:

¹³⁹ Kari Diesen d.y, født 1939, datter av mer kjente Kari Diesen født 1914.

¹⁴⁰ Haddal 1993:206

¹⁴¹ Remo Caprino 2007

Caprino fikk også et tilbud fra USA om å lage seksti reklamefilmer på et år. Økonomisk var tilbudet svært fristende, men heller ikke her var det tale om å arbeide helt selvstendig. Caprino opplevde tilbudene som pust fra en stor filmverden. Og den medfølgende ånden likte han ikke særlig godt¹⁴².

Jo Hjertaker Jürgens spurte Caprino i 1993 hvorfor det ble slutt med dukkefilm etter *Jeg får ikke sove*. Da svarte Caprino at han foretrekker å ikke tære for lenge på noe, at det er bedre å avslutte mens noe er på topp. Slik var det med *Televimsen*, og slik var det også med *Flåklypa*. Suksessen med *Flåklypa* ville ha blitt umulig å overgå, så da begynte Caprino heller med andre ting enn dukkefilm ¹⁴³.

Etter 1979 gikk Caprino Filmcenter over til å arbeide med andre underholdningsformer. Caprino står bak en opplevelsesattraksjon kalt "Supervideografen", et flerskjermers videoprojeksjonssystem hvor Caprino Filmcenter produserte både filmer og visningsfasiliteter. Han arbeidet også mye med andre opplevelsesattraksjoner, først og fremst for Hunderfossen familiepark, men også andre steder. Sandemose var med som teknisk ansvarlig hele veien og andre, som Gerd Alfsen, hadde mange oppdrag på freelancebasis i tilknytning til Caprino Filmcenter. Caprinofamilien med Remo i spissen har laget dataspill av Flåklypa. Men alt dette faller utenfor vår historiske gjennomgang, da det er dukkefilmproduksjonen vi konsentrerer oss om i denne omgang. Og denne epoken i norsk filmhistorie tok slutt med dukken Josefine i 1979.



illustrasjon: Caprino Filmcenter

¹⁴² Haddal 1993:211

¹⁴³ Jürgens 2003:37

3. Analyse

I boka *Development of the Film: An interpretive history* fra 1973 forteller Alan Casty i forordet hva han velger å fokusere på når han skriver filmhistorie:

But at the core is the single film-maker, the single career, the single film. While I do attempt to take into account the important, but unfortunately hazy, interactions of the various contributors to the finished work, I inevitably focus on the director. For despite the complications of the technology and systems of production, and all theories aside, the lasting, significant films seem to be those that show the imprint of the director, though, to be sure, with varying - often revealing varying - degrees of control. Within all the shaping patterns and contexts, the history of the film must be the story of the film-makers and their works, singly and in the developing canon of a career¹⁴⁴.

Denne måten å skrive filmhistorie på er ganske vanlig. "The Great Man theory", pleier den å kalles, siden den fokuserer på det individuelle "geniet" som står bak et filmatisk mesterverk. Kristin Thompson og David Bordwell beskriver det slik:

Some historians believe that *all* historical explanation must appeal to person-based causes sooner or later. This position is usually called *methodological individualism*. A different, and even more sweeping, assumption is that only individuals, and exceptional individuals at that, have the power to create historical change. This view is sometimes called the Great Man theory of history, even though it is applied to women as well¹⁴⁵.

Thompson og Bordwell nevner denne som en av flere tilnæringsmåter, men vi forstår at de ikke synes at dette er en idéell metode. Carr har enda mindre til overs for denne måten å skrive historie på:

The men whose actions the historian studies were not isolated individuals acting in a vacuum: they acted in the context, and under the impulse, of a past society¹⁴⁶.

The desire to postulate individual genius as the creative force in history is characteristic of the primitive stages of historical consciousness¹⁴⁷.

Allen og Gomery skriver at produksjonsformen som benyttes når en film blir laget vil ha adskillig innvirkning på det ferdige resultatet. De sier at det finnes minst tre forskjellige, og peker på de tre vanligste produksjonsformene, som de kaller *den individuelle*, *den kollektive* og *studioproduksjon*¹⁴⁸. Produksjonsformen som fantes i Caprino Filmcenter var en kombinasjon av alle disse tre. Arbeiderne hadde sitt

¹⁴⁴ Casty 1973:preface viii

¹⁴⁵ Thompson og Bordwell 1994:5-6

¹⁴⁶ Carr [1961] 1964:35

¹⁴⁷ Carr[1961]1964:45

¹⁴⁸ Allen og Gomery 1985:86-87

hovedansvarsområde som i en studioproduksjon. Men ansvarsområdene gled over i hverandre, de arbeidet på mange forskjellige områder som i en kollektiv produksjon. Samtidig var det ingen tvil om at det var Caprino som hadde hovedansvaret og var den som bestemte når alt kom til alt. Dette er trekk som kjennetegner en individuell produksjonsform. Det er ikke noe i veien for å omtale filmene som Caprinos dukkefilmer, selv om vi vet at det var mange andre dyktige mennesker involvert. Med tanke på hvilken ekspertise Gude, Sandemose og de andre medarbeiderne opparbeidet, mener jeg det er grunn til å tro at filmene neppe ville ha blitt like vellykket uten dem. Samtidig finner jeg det sannsynlig at det uten Caprino neppe ville ha vært en dukkefilmproduksjon i Norge på dette tidspunktet i det hele tatt. Vi kan derfor fokusere spesielt på Caprino, selv om denne måten å skrive filmhistorie på er litt uglesett. Men vi må ikke stoppe med å genierklære Caprino og på den måten besvare alle spørsmål uten å se videre. Caprino gjorde en enorm innsats, men dette i seg selv er ikke noe godt svar på hvordan dukkefilmproduksjonen var mulig. Vi må også se hvilken rolle de andre filmarbeiderne hadde, og vi må se på de ulike aspektene av filmproduksjonen og overordnede årsakssammenhenger.

3.1. Sosialt

Begynnelsen

De første dukkene ble som vi har sett laget av Caprinos mor, multikunstneren Ingse Gude. Disse ble laget med tanke på en dukketeateroppsetning som aldri ble noe av. Det var først etter at disse dukkene var laget at Caprino begynte å få idéer om dukkefilm. Per Haddal har noen interessante betraktninger i sin bok. Caprinos foreldre var som vi har vært inne på skilt, og han vokste opp hos sin far, Mario Caprino. Ifølge Haddal betød dukkefilmprosjektet at Caprino fikk ny kontakt med sin mor, og at de på denne måten kom nærmere hverandre.

Kanskje kan man si at han fant sin mor igjen. Uansett ble samarbeidet med dukkene innledningen til en ny og fruktbar tid for dem begge. Ingse og Mario snakket sammen nesten daglig etter at hun begynte i atelieret, det var en gjensidig respekt dem imellom. Han gikk til henne og pratet, alltid på italiensk, og hun kom opp til ham i møbelverkstedet. Det var nesten som om familien var gjenforent¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Haddal 1993:78

Caprinos kone Liv Bredal var også med på de første filmeksperimentene, og en rekke slektninger og venner var involvert, som vi så innledningsvis i kapitlet om *Tim og Tøffe*. De første eksperimentene hadde mer til felles med en avansert selskapslek enn et profesjonelt forprosjekt.

Men selv om vi kan se på det som en selskapslek, så var det ikke en lek som kunne ha oppstått i en hvilken som helst familie. Gude var en multikunstner, Liv Bredal var filmskuespillerinne, og paret Caprino/Bredal kjente mange folk i filmmiljøet. Kombinasjonen med kunstnerisk lekenhet og kjennskap til hvordan en filmproduksjon foregikk, ville ikke ha vært tilstede i enhver familie. Vi har tidligere også sett at det sosiale lag familien tilhørte, bar preg av å være *overklasse*. Selv om Haddal skriver mange steder at Caprinofamilien ikke hadde god råd, så hadde de neppe dårlig råd i sammenlikning med hva en gjennomsnittlig norsk familie hadde å rutte med. At Caprino som ung kjørte rundt på motorsykkel, er en tydelig indikasjon på det. Men det stemmer nok at de selv *syntes* at de hadde dårlig råd. Men da sammenliknet de seg med sin sosiale omgangskrets, ikke med en gjennomsnittlig familie. De hadde ikke kunnet eksperimentere på den måten de gjorde uten at en viss økonomisk frihet var til stede. Det var ikke noen ulempe å ha venner og bekjente blant det velstående sjiktet av befolkningen. Etter en vellykket prøvefilm fikk Caprino raskt et tilbud om å lage reklamefilm for et sigarettmerke. Oppdraget kom siden Caprino heldig nok hadde en bekjent som var i en posisjon hvor han kunne komme med et slikt tilbud. Vi ser derfor at det ikke var helt tilfeldig i hvilket miljø norsk dukkefilm oppsto. Det var i et miljø og en sosial sammenheng der viktige forutsetninger var på plass. Det var en kunstnerfamilie i et overklassemiljø preget av økonomisk overskudd og gode kontakter. Det kan virke dristig og spesielt at Caprino klarte å få Aamot og Boo, de mektigste mennene i norsk filmbransje, til å komme for å se på hans første eksperimenter. Men vi kan huske på at Bredal var en kjent skuespillerinne, i den grad at Bredal og Caprinos bryllup hadde prydet forsiden på *Alle kvinners blad* i romjulen 1942. Da forstår vi at Caprino aldri var noen hvemsomhelst. I dette perspektivet var det kanskje allikevel ikke så forunderlig at Aamot og Boo tok turen til Snarøya da de ble invitert.

Medarbeidere og samarbeidspartnere

Vi har sett at til det filmtekniske hadde Caprino profesjonelle med seg helt fra *Tim og Tøffe*. Men bortsett fra det var det helst gjennom slekt og venner at han fant folk. Hans mor var jo den viktigste samarbeidspartneren de første årene, Sandemose var gift med Caprinos kusine, Sønnen Remo og datteren Ivonne var med, Truls Olsen og Ingeborg Riser var lokale ungdommer og venner av Remo. Dessuten var det mange omgangsvener fra filmbransjen og relaterte bransjer som var involvert, som komponisten Gunnar Sønstevold og filmfotografen Ulf Greber. Men da arbeidet med Flåklypa-stoffet begynte avverterte han etter folk, og da ble Gerd Alfsen, Charlie Patey og Per Hauger med på laget.

Men når det gjaldt hvilket materiale Caprino valgte å lage film av, begynte han tidlig å finne profesjonelle samarbeidspartnere. Som vi har sett, gjorde han noen tidlige forsøk på å lage film ut fra egenproduserte manus, men han kom fram til at det var ikke der talentet hans lå. Etter dette valgte han alltid å lage film av kjent stoff av sikker kvalitet, skrevet av erfarne historiefortellere som Kjell Aukrust(*Flåklypa*), Thorbjørn Egner(*Karius og Baktus*), Arild Feldborg(*Televimsen*), Finn Havrevold(*Ugler i mosen/ Marens lille ugle*), Hans Christian Andersen(*Den standhaftige Tinnsoldat*) eller basert på gamle folkeeventyr. Om reklame- og oppdragsfilmene kan vi si at de også hadde en gitt historie på forhånd, da de skulle fortelle om et produkt eller en bedrifts fortrefelighet.

I to tilfeller i Caprinos karriere oppstod alvorlige tvister i forhold til samarbeidspartnere. Det skar seg etter hvert både i forholdet til Thorbjørn Egner og med Kjell Aukrust. De to tvistene hadde en del likhetstrekk og bunnet i spørsmålet om opphavsrettigheter. Remo Caprino forteller at noe av det skyldtes den store mediainteressen etter at det var laget film, og at konfliktene oppsto fordi originalforfatterne Egner og Aukrust følte at Caprino fikk all æren, mens de ble glemte.

Det er jo sånt som gjerne skjer når flere kunstnere har felles opphavsrett. [...] Det er klart at kunstnere per definisjon har store ambisjoner og eiertrang til det de skaper. Og når da media plutselig fyrer opp og man snakker i media om Caprino og Flåklypa og glemmer Aukrust, så kan det bli sårt. Det var vel det som skjedde med både Kjell og Thorbjørn Egner¹⁵⁰.

¹⁵⁰ Remo Caprino 2007

En annen side av konflikten var det rent økonomiske, med fordeling av inntekter i ettertid. Christopher Hals Gylseth skriver om uenighetene i etterkant av *Karius og Baktus* i boken *Thorbjørn Egner - Tigergutt kan alt!*

Uten å gå i dybden av de kontraktuelle forhold, som Ivo Caprino selv mente - og fremdeles mener - var klare og tydelige, kan det uten videre slås fast at Egner øyensynlig må ha *følt seg* dårlig behandlet i kjølvannet av denne filmproduksjonen. [...] I ettertid kan man kanskje tenke seg at Caprino var den mest profesjonelle og drevne av de to, og at Egner derfor følte seg overkjørt og misbrukt i prosessen¹⁵¹.

Også Aukrust følte at Caprino kom uforholdsmessig bra ut i fordelingen av inntekter i ettertid av *Flåklypa Grand Prix*. Noe av dette skyldtes den avtalen de hadde inngått, som gikk ut på at Aukrust skulle ha opphavsrettighetene til tegninger og todimensjonalt materiale, mens Caprino hadde opphavsrettighetene til det tredimensjonale¹⁵².

Ifølge Gylseth hadde forøvrig Egner samarbeidsproblemer med flere enn Caprino. Samarbeid fungerte best så lenge det foregikk på Egner premisser. Gylseth skriver om Egners samarbeid med Halldis Moren Vesaas:

Det var han som var sjefen. Og det skjønte Halldis Moren Vesaas ganske raskt. "Snart forstod ein at her måtte det vere slik at den eine gjekk først og den andre dilta etter." Hun forsto også at hennes oppgave var å støtte og hjelpe Egner, mer enn å gi ham råd og innspill. Og samarbeidet fungerte godt når disse premissene var avklart¹⁵³.

Disse premissene fungerte nok dårlig i samarbeid med Caprino. Alt tyder på at Caprino var en god sjef for sine ansatte og hadde gode sosiale evner. Men det var han som hadde regi og full kontroll, det var ingen tvil om hvem som var sjefen, og dette kunne frustrere de ansatte til tider. Men de trivdes, og at det var så lite gjennomtrekk av medarbeidere er en god indikasjon på dette. De fleste ble der i lengre tid hvis de først fikk sjansen. Alfisen sier om ham:

Han var jo en ordentlig likandes mann. Jeg kunne være ordentlig drittforbanna på han også, enkelte ting var for dumt. Men på den annen side, så kunne han si: "Du vet at, Gerd, når jeg setter deg til en jobb, og så reiser jeg bort en dag, og så kommer jeg tilbake, og så har du løst den bedre enn jeg hadde tenkt!" Det er et kompliment, altså. [...] Man ble satt pris på, man ble det¹⁵⁴.

¹⁵¹ Gylseth 2000:86

¹⁵² Alfisen 2007

¹⁵³ Gylseth 2000:96

¹⁵⁴ Alfisen 2007

Hvordan passet Caprinos dukkefilmer inn i samtiden?

I sin bok om Statens Filmsentral skriver Jan Anders Diesen om det politiske klimaet filmen i Norge befant seg i på det tidspunktet Caprino begynte i filmbransjen:

Statens engasjement i norsk filmbransje hadde økt i krigsårene. Den nazifiserte filmbransjen skulle bruke filmen for det den var verdt i påvirkning og propaganda. Det er vel å ta sterkt i å hevde at NS lyktes med nazifiseringa, men det statlige engasjementet med Filmdirektorat og statlig styring under krigen viste i alle fall at myndighetene kunne og burde være en sentral aktør i norsk filmbransje. Filmen skulle altså etter krigen taes alvorlig. Film hadde muligheter i så vel opplysning, opplæring og propaganda som staten måtte benytte seg av¹⁵⁵.

Okkupasjonsmyndighetenes bruk av film til propagandaformål hadde vist hvilke muligheter som lå i filmmediet. Denne innsikten sammen med en generell økt interesse for nasjonale kulturverdier førte til at statlige myndigheter for første gang engasjerte seg i den nasjonale filmproduksjonen¹⁵⁶. Tone Holm har skrevet en masteroppgave om fri kunstnerisk kortfilm i Norge. Hun siterer fra statsbudsjettet 1946-47, hvor det slås fast at: "Filmen er blitt en av de mest betydningsfulle faktorer både til godt og ondt i det allminnelige kulturliv. Ikke minst gjelder dette for oppseding av barn og ungdom" Videre sa proposisjonen at det ikke lenger var nok at myndighetene førte kontroll av tilbudet til filmindustrien, "en må aktivt støtte produksjon av film som har kulturell verdi¹⁵⁷. Brita Marcussen skrev i 1948 om det hun kalte "barnefilmproblemet", at det var en mangel på god norsk barnefilm, og at det var et ønske fra flere hold om en økt hjemlig produksjon av film spesielt rettet mot barn¹⁵⁸. Caprino startet derfor med produksjon av dukkefilm på et svært gunstig tidspunkt, og filmene ble vel mottatt både av bevilgende myndigheter og det norske filmpublikummet.

Caprino og filmene hans ble også svært populære i de andre nordiske land, særlig Danmark og Sverige. Her kjenner de både *Flåkløya* og de mest populære kortfilmene. *Flåkløya* bragte Caprino internasjonal oppmerksomhet, særlig i land som Tyskland og Japan, hvor Caprino drev en aktiv PR-kampanje og kjørte rundt i Il Tempo Gigante for å promotere filmen. Norge er et lite språkområde, så for å nå det utenlandske markedet

¹⁵⁵ Diesen 2000:8

¹⁵⁶ Holm 2003:22

¹⁵⁷ Statsbudsjettet 1946-47, St.prp.nr2, Kap22 og 2357 Kunstformål, D.Tilskott til musikk, teater og filmformål, IV. Ymse filmtiltak, Kyrkje og Undervisningsdepartementet i: Holm 2003:23

¹⁵⁸ Marcussen 1948

må en film lages i flere språkversjoner. Derfor ble *Flåklypa* oversatt til 12 språk. Det ble tatt visse hensyn til det utenlandske markedet når manuset ble skrevet, og filmen fungerte godt også på andre språk. I Norge tenker vi på *Flåklypa* som noe rotnorsk, men merkelig nok forbinder ikke utlendinger filmen så sterkt med Norge, ifølge Caprino¹⁵⁹. Men Caprino var ikke en del av det internasjonale animasjonsmiljøet, og trass i god mottakelse av *Flåklypa*, nevnes han sjelden i internasjonal animasjonslitteratur. Caprino er desidert størst i Norge. Her må han til gjengjeld sies å være en del av den norske kulturarven. *Flåklypa Grand Prix* sendes i fjernsynet hver jul, og det sier noe om filmens popularitet. Eventyrfilmene og *Karius og Baktus* slår fortsatt godt an. Reklamefilmene er derimot naturlig nok glemt av de fleste. Og enkelte av filmene, som *Musikk på loftet*, *Klatremus i knipe* og *Ugler i mosen* har nok ikke tålt tidens tann like godt, og er mere ukjente for folk flest.

Caprino og det norske filmmiljøet

Caprino uttalte flere ganger at studioet på Snarøya var isolert fra resten av filmmiljøet¹⁶⁰. Men dette gjaldt først og fremst de siste årene. I tidligere år var både Caprino og Sandemose aktivt med i det norske filmmiljøet. Sandemose arbeidet på en rekke norske spillefilmer ved siden av arbeidet hos Caprino, og Caprino var aktivt med i Norsk Filmforbund og miljøet rundt ABC-film¹⁶¹. Under den berømte striden i Norsk Film i 1964 da "De 44" erklærte boikott av Norsk Film på grunn av at Otto Calmar ble ansatt som direktør i selskapet, var Caprino blant de 44 første som undertegnet. Dette er et sikkert tegn på at han på dette tidspunktet var ansett som en viktig skikkelse i filmmiljøet. Som vi skal inn på senere, satt han på 60-tallet også i en del offentlige utvalg som behandlet filmstøtteordninger. Isolasjonen kom derfor tydeligvis først i de senere år.

¹⁵⁹ Caprino 1997 i NFI-intervju rull 19-20

¹⁶⁰ bl. a. Jurgens 1993:41

¹⁶¹ Jurgens 1993:36

Tematisk innhold og ideologi

Tore Midtbø har skrevet en marxistisk analyse av Aukrusts Flåklypa-univers, som blant annet omfatter *Flåklypa Grand Prix*. Han skriver om filmen:

Filmens utgangspunkt i tilsynelatende solidaritet med landsbygda kan settes i forbindelse med den "grønne bølgen" som rulla over de vestlige industrilanda i begynnelsen av 1970-åra, som kanskje fikk spesielt tydelige utslag i Norge i forbindelse med EF-striden. De fremste kjennetegna på denne stemningsbølgen er en skeptisk innstilling til industriell vekst og teknologiske hjelpemidler, og ei tilsvarende positiv holdning til primærnæringer og et enkelt liv. Den grønne bølgen har både gitt seg uttrykk i systematisk utarbeida ideologier og i svært spontane opinionsbevegelser. "Flåklypa Grand Prix" må sees i forbindelse med de mer uartikulerte behov for å protestere mot industrisamfunnet¹⁶².

Det kan godt hende at Midtbø har rett i dette, og at tematikken i Flåklypa passet godt inn i samtidens politiske strømninger. Vi skal allikevel være litt forsiktige med å ta Midtbøs mening alt for høytidelig, da han har en politisk agenda som til tider gjør at analysene snubler litt. Når Midtbø skriver om *Il Tempo Gigante*, skriver han for eksempel:

Filmen bidrar dermed til å oppdra barn til innvendingsfri beundrere av bilen, og til å dekke over trusselen som bilismen betyr mot barns liv og helse, oppvekstmiljø og bevegelsesfrihet¹⁶³.

Som nevnt innledningsvis, har jeg i denne oppgaven valgt å analysere og evaluere i ganske liten grad. Allikevel mener jeg at det går en rød tråd gjennom produksjonen som er såpass tydelig at det bør være uproblematisk å komme med noen enkle generaliseringer som de fleste vil kunne akseptere. Caprinos dukkefilmer er barnevennlige, de har en god moral og de inneholder lite vold. De er basert på de vi kan kalle tradisjonelle og konservative verdier. Den nasjonale forankringen er tydelig, særlig i eventyrfilmene og *Flåklypa*. *Televimsen*-serien for NRK var kanskje den Caprino-produksjonen som skiller seg mest ut tematisk. Her var frekkhet og politisk harselas viktige ingredienser. Men *Televimsen* var aldri ondsinnet, det var humor med et glimt i øyet. Sammenliknet med dagens fjernsynssatirer, var det hele svært veloppdragent. Tematisk og innholdsmessig kan vi si at Caprinos filmproduksjon som helhet er preget av en gjennomført linje, det er forholdsvis lite eksperimentering, det satses på trygge og velkjente løsninger. Enkelte vil kritisere dette. Midtbø kaller for eksempel Caprinos

¹⁶² Midtbø 1979:113-114

¹⁶³ Midtbø 1979: 115

Flåklypa-univers for "påfallende rundt og ufarlig"¹⁶⁴, noe han mener skyldes at det er tatt for store kommersielle hensyn. "Det er rimelig å anta at internasjonale salgsmuligheter har vært en viktig faktor i prosessen med å utforme innholdet i filmen", sier han¹⁶⁵. Men på den annen side kan man si at det Caprino gjorde når han satset på trygge og velkjente løsninger, var å perfektionere filmstilen sin, og at han i de valgene han tok, prioriterte kvalitet fremfor kommersielle hensyn.

Pappa tenkte veldig lite på penger. Det eneste han tenkte på, var kvalitet. Det var vel en av de tingene som han hele tiden prøvde å innprente i meg. Det var: "Remo, aldri kompromiss på kvalitet" Det var en dyr lærdom for ham. Men det gjør jo at produktene er så bra som det de er. Hvis en scene ikke var helt som den skulle være, så var det ikke snakk om å la den passere fordi det ville ta tre dager ekstra å ta den om igjen. Da bare gjorde man den om igjen. Det var aldri et tema engang oppe til diskusjon om at man skulle spare på kvalitet for å holde et budsjett¹⁶⁶.

Valget av temaer gjennom hele karrièren skyldtes trolig på den ene siden at dette rett og slett var Caprinos personlige smak. Men det var også temaer og kunstnerisk innhold som passet godt inn i det politiske og sosiale klimaet i samtiden, og som derved hadde muligheter til å finne finansiering. Det ble for eksempel lagt spesielt til rette for filmer rettet mot barn. Caprino har selv uttalt at han ikke tenkte så mye på om det skulle være for barn eller voksne, men at han i ettertid har tenkt at filmene kanskje er like mye for voksne som for barn.¹⁶⁷

Sosial konklusjon

Caprinos startet med dukkefilm på et svært gunstig tidspunkt med tanke på det politiske klimaet. For første gang var staten villig til å bidra på det økonomiske området, og film for barn var et erklært satsningsområde. Finansieringen av dukkefilmproduksjonen var ikke utelukkende statlig støttet, vel så viktig var oppdragene fra kommersielle aktører. Men dette hører også sammen med den epoken landet var inne i. Norge skulle gjenoppbygges etter krigen. Det var oppgangstider og generelt bedre kår også for næringsliv og kommersielle interesser. Og et gryende næringsliv hadde behov for å annonsere.

¹⁶⁴ Midtbø 1979: 115

¹⁶⁵ Midtbø 1979: 127

¹⁶⁶ Remo Caprino 2007

¹⁶⁷ Caprino 1997 i NFI-intervju rull 14

Det var mange kreative mennesker og kunstnere rundt Caprino som har vært av avgjørende betydning. I første rekke bør Ingse Gude og Bjarne Sandemose nevnes spesielt. Disses innsats hadde stor betydning. Samtidig er det klart at det var Caprino som var drivkraften bak det hele. Han hadde stor faglig dyktighet både i praktisk filmarbeid og i det forretningsmessige aspektet av produksjonen. Men det var ikke enkelt, og det kostet en enorm innsats. Bjarne Sandemose sier det slik:

Han jobbet, og jobbet og jobbet og jobbet. Fra syv om morgenen og til han stupte til køys. Men han satte spor etter seg, det skal være visst¹⁶⁸.

3.2. Økonomi

Generelt om finansiering av film

For at en produsent eller et selskap skal kunne holde på med kontinuerlig filmproduksjon, er de avhengige av at produksjonen skaper inntekter som i det minste dekker lønn og produksjonsutgifter. I filmvitenskapelig sammenheng peker man gjerne på at filmindustrien har tre adskilte sektorer; produksjon, distribusjon og framvisning¹⁶⁹. Det er i framvisningsleddet muligheten for direkte inntekter ligger ved at filmen vises for et betalende publikum, mens det i første rekke er i produksjonsleddet at de store utgiftene ligger. Innen ren kommersiell filmproduksjon finner man derfor et naturlig økonomisk kretsløp mellom produksjon, distribusjon, visning og ny produksjon, hvor inntektene fra visning investeres i ny filmproduksjon. Ofte vil selskaper prøve å få full kontroll ved å ta del i alle sektorene, slik at de som eier kinoene også både produserer og distribuerer film selv. Dette kalles gjerne *vertikal integrasjon*.

Dette naturlige kommersielle kretsløpet forutsetter at et forholdsvis stort publikum ser filmene som produseres. Dette er noe som i praksis ikke er så lett i et land som Norge med en forholdsvis liten befolkning og dermed et begrenset hjemmemarked. En annen ting som har hatt mye å si for det økonomiske aspektet ved norsk filmproduksjon, er at her i landet har det i stor grad vært kommunene selv som sto for kinodriften. Dette gav

¹⁶⁸ Sandemose 2007

¹⁶⁹ Allen og Gomery 1985:131

kommunene store inntekter, men denne inntekten var ikke avhengig av at de samtidig selv produserte film. Visningsinntektene var der uansett om det som ble vist var norske filmer eller importert film. Dette førte til at kommunene brukte inntektene fra filmvisning til drift av kommunale aktiviteter i stedet for å prioritere ny filmproduksjon. Denne særnorske ordningen har derfor vært kritisert for å være til hinder for utviklingen av den norske filmbransjen. Jan Erik Holst skriver i *Det lille sirkus*:

Allerede ved kinoloven av 1913 valgte Norge en helt annen vei enn resten av den vestlige verden og lot kommunene overta kinodriften. Disse fikk dermed størsteparten (ca 65%) av inntektene fra filmfremvisning. Slik ble det naturlige, økonomiske kretsløp mellom produksjon, distribusjon, visning og ny produksjon brutt. Dette medførte katastrofal inntektssvikt for produksjonsleddet¹⁷⁰.

De fleste filmer som ble produsert her i landet var derfor helt eller delvis finansiert på andre måter, særlig gjennom statlige organer. Dette var forøvrig ikke noe som er spesielt for Norge. I de fleste land ønsker staten eller private aktører en hjemlig filmproduksjon og har derfor forskjellige ordninger for å støtte film økonomisk.

It must be stressed that no film has ever been created outside of an economic context.[...] For example, all so-called "alternative" practices, be they labeled amateur, independent, documentary, or avant-garde, have their economic component. For every Hollywood corporation that has had to seek out funds through major U.S. banks, there have been dozens of "independent" filmmakers who have competed for money from the American Film Institute, a state Arts Board, the National Endowment for the Arts, the Ford Foundation, and/or simply a rich patron. Our point is simply that a sizeable amount of money has had to come from somewhere. Economic constraints have played an important role in the film activity in all nations, even though they might not have had a U.S.-style Hollywood factory system¹⁷¹.

Måten en film finansieres på vil nødvendigvis ha innvirkning på det ferdige produktet på forskjellige måter. At dette er tilfelle i reklame- og oppdragsfilm, er åpenbart. Men det er heller ikke uvanlig å høre vanlige fiksjonsfilmer bli anklaget for å være kommersielle og sjelløse, laget utelukkende med det for øye å tjene penger. Det er nok en kjerne av sannhet i denne kritikken. Kommersiell filmproduksjon er avhengig av å tjene inn investeringen, og for å øke sannsynligheten for dette velger de gjerne folkelige og "sikre" temaer og en lite eksperimenterende filmstil. Dette er mye av bakgrunnen for at kommersiell filmproduksjon i mange tilfeller blir anklaget for å ikke være like god og høyverdig kultur som "seriøs" film. Andre finansieringsmodeller som filmstøtte fra statlig hold, gir mer rom for eksperimentering og fri kunstnerisk form, da inntektene allerede er sikret. Man er ikke avhengige av at produktet slår an blant filmpublikummet.

¹⁷⁰ Holst 2006:19

¹⁷¹ Allen og Gomery 1985:132-133

Men også her er filmuttrykket påvirket av finansieringsorganet. Filmskaperen er prisgitt de bevilgende myndigheter, den "frie filmkunsten" må passe med de bevilgende myndigheters smak.

Kortfilm

Kortfilm har svært sjelden mulighet til å spille inn produksjonsutgiftene, og er nesten alltid finansiert gjennom statlige eller private aktører. Dette har aldri vært noe prioritert felt fra bevilgende myndigheter. Kortfilmen har alltid hatt trange kår her i landet. Den frie kunstneriske kortfilmen har fått tilnavnet "Filmens fattige fetter", noe som i følge Tone Holm sier mye om hvordan man i filmbransjen har sett på vilkårene til denne filmtypen¹⁷². Filmskapere som har ønsket å lage selvstendig kortfilm, har derfor gjerne gjort dette parallelt med at de har produsert kommersiell oppdragsfilm.

Norsk filmpolitikk

De kommunale kinoene gikk sammen og dannet *Kommunale Kinematografers landsforbund* i 1917. To år senere opprettet de også sitt eget distribusjonsselskap, *Kommunenes Filmcentral* (KF). KF drev i utgangspunktet med import og utleie av film, men etter hvert begynte de å også å finansiere noe film selv. Ifølge Holst var dette delvis som følge av at de innså at de som kinoeiere hadde et ansvar også for produksjon av ny norsk film. I 1932 ble filmproduksjonsselskapet *Norsk Film A/S* dannet med 40 kommuner som aksjonærer. Filmene selskapet produserte, skulle finansieres gjennom at kommunene innbetalte 1 % av billettinntektene sine fra ordinære kinovisninger til et produksjonsfond som Norsk Film A/S disponerte. Over halvparten av kommunene påla seg selv å betale denne frivillige avgiften¹⁷³.

Under krigen 1940-45 opprettet okkupasjonsmyndighetene et organ, *Statens Filmdirektorat*, som under ledelse av den erfarne norske filmmannen Leif Sinding tok kontroll over norsk filmproduksjon og distribusjon. De økte filmbeskatningen, og mye

¹⁷² Holm 2003:3

¹⁷³ Lunde 2003:14

av overskuddet ble satt av til ny filmproduksjon. Dette gjorde at ved krigens slutt satt Statens Filmdirektorat på et fond på 10 millioner kroner¹⁷⁴. For kortfilmens del medførte okkupasjonstiden at kort aktualitetsfilm ble produsert av statlige midler gjennom NS-kontrollerte Norsk Film A/S. Aktualitetsfilmene og annen type korte filmer ble etablert som forfilmprogram på kino for publikum over hele landet¹⁷⁵. Etter krigen innså norske politikere for første gang at produksjon av norsk film var et nasjonalt anliggende, og at staten måtte inn på finansieringssiden. Dette skyldtes delvis erfaringene med okkupasjonsmaktens filmpolitikk. Man innså at en statlig filmpolitikk også hadde positive sider. Men det var også et resultat av økt interesse for nasjonale kulturverdier etter krigen¹⁷⁶. Det ble naturlig nok bestemt at økonomisk støtte til filmformål skulle gå gjennom Kirke- og undervisningsdepartementet(KUD). Pengene som var overtatt fra Statens Filmdirektorat ble starten på et nytt nasjonalt filmfond, *Statens Filmfond*. I 1947 opprettet KUD *Statens Filmråd*. Filmrådet skulle ha som oppgave å være et ”Rådgivende og initiativtagende organ for statens støtte til norsk filmproduksjon og for løsningen av andre oppgaver innenfor kulturfilmens og opplysningsfilmens område”¹⁷⁷. Det var Filmrådets oppgave å bestemme hvilke filmprosjekter som skulle finansieres gjennom Statens filmfond.

I 1948 gjennomførte staten en kostbar refinansiering av Norsk Film. Aksjekapitalen ble utvidet, og staten gikk inn som storaksjonær. Det samme året foretok staten en annen filmsatsning med opprettelsen av *Statens Filmsentral*(SFS). Denne organisasjonen skulle være et samordningsorgan for all ikke-kommersiell bruk av film, i skoler, opplysnings-organisasjoner og annen opplysningsvirksomhet. Sentralen skulle stå til tjeneste med kopiering, omredigering av utenlandsk undervisningsfilm og reparasjon av 16mm film med mer. KF var på dette tidspunktet allerede involvert på skolefilmområdet. KF og SFS ble enige om en deling av ansvarsområder, KF ”skulle

¹⁷⁴ Dahl 1996:173

¹⁷⁵ Holm 2003:21-22

¹⁷⁶ Holm 2003:22

¹⁷⁷ Statsbudsjett-proposisjonen for 1946/47 i:Dahl 1996:195

fortsatt ha filmtilbudet for folkeskolen, mens SFS fikk ansvar for den høgre skolen, de andre skoleslagene og de frivillige organisasjonene”¹⁷⁸.

Men selv om staten nå altså begynte å vise vilje til å bidra på det økonomiske området, klagde filmindustrien allikevel over trange kår på grunn av den harde skattleggingen. Film var svært populært i Norge på dette tidspunktet, så inntektene fra film var adskillig høyere enn utgiftene Staten påtok seg når den valgte å gå inn og støtte utvalgte deler av norsk filmproduksjon. Både i filmbransjen og KKL var det et sterkt ønske om enten full skattefrihet eller nedsettelse av skatten, men inntektene var en altfor viktig post på statsbudsjettet til at myndighetene ville gå med på dette.¹⁷⁹

Kortfilmen var unntatt fra luksusskatten, og dette var svært viktig for den nasjonale kortfilmproduksjonen. Fritaket i seg selv gjorde det fortsatt ikke særlig lønnsomt å produsere kortfilm, da det ikke var noen store muligheter for inntjening, men det gjorde at det ble lønnsomt for kinoene å vise kortfilm før hovedfilmen under forestillingene siden de da betalte noe mindre i statlige avgifter. På denne måten hadde norsk kortfilm en distribusjonsmulighet. Hvis man først fikk laget en slik film, hadde man en god sjanse for at den også ville bli sett av et stort publikum. Det var kortfilmer av forskjellig slag, frie kunstneriske kortfilmer side om side med *Filmavisen*, som var det navnet aktualitetsfilmene fikk etter krigen, fortsatt produsert av Norsk Film. Myndighetenes økte interesse for film etter krigen omfattet også kortfilm. Statsbudsjettet 1946-47 nevnte spesielt at man skulle legge til rette for arbeid med kortfilm, både økonomisk og når det gjaldt å skaffe nødvendig teknisk utstyr¹⁸⁰.

¹⁷⁸ Dahl 1996:197-198

¹⁷⁹ I 1945 lå luksusskatten på 25% av brutto billettinntekt på norske filmer og 40% for utenlandske filmer. [...] Skattefritak syntes umulig, og det ble problematisk å gjennomføre særfordeler for norske filmer etter at Norge undertegnet GATT-avtalen om frihandel. Denne avtalen innebar at norsk og utenlandsk film måtte behandles likt. De utenlandske filmene ga betydelig større skatteinntekter enn de norske, så myndighetene valgte fra 1950 å sette luksusskatten opp til 50% på norske filmer, fremfor å sette skatten ned på de utenlandske(Dahl 1996:199).

¹⁸⁰ Holm 2003:22-23

Stønadsordningen av 1950

For å bøte på det økede skattetrykket på spillefilmer, ble det innført en ordning i 1950 hvor KUD garanterte norskproduserte spillefilmer mot underskudd opp til et tak på 300 000 kroner, senere hevet til 350 000, og at filmen kvalitetsmessig fylte ”dei minstekrav ein må kunne stilla til norsk filmproduksjon i dag”¹⁸¹. Det var Statens Filmråd som skulle vurdere kvaliteten på filmene. Men med en slik uklar instruks, og med et mandat som kunne sies å i praksis bare innebære tilbakebetaling av penger som allerede var krevet inn i skatt, ble resultatet at støtten ble tilbakebetalt så å si automatisk¹⁸². Det økonomiske taket var satt ganske lavt, 350 000 var en knapp sum å spille inn en film for. Men hvis man klarte det var man til gjengjeld fratatt risikoen for å gå underskudd. Konsekvensen av denne ordningen var at filmprodusentene valgte å skjære ned produksjonsbudsjettene til beinet, noe som naturlig nok førte til en merkbar generell kvalitetssenkning på de filmer som ble produsert i denne perioden¹⁸³. I tillegg til denne ordningen ble det innført et system hvor filmer ble premiært økonomisk fra statlig hold i ettertid¹⁸⁴. Beløpet ble skjønnsmessig fastsatt, og selv om det helt sikkert var kjærkomment for dem som fikk denne støtten, var det et ugunstig system for filmprodusentene. Systemet med et direkte tilskudd etter en vurdering av den ferdige film, ga ikke produsentene noe sikkert økonomisk grunnlag å kalkulere ut fra¹⁸⁵.

Stønadsordningen av 1955

De åpenbare manglene ved filmstøtteordningen av 1950 førte naturlig nok til krav om at noe måtte gjøres, og i 1955 så en ny ordning dagens lys. Den var vidt forskjellig fra forgjengeren. *Billettstøtteordningen* innebar at filmene fikk støtte i etterkant, med et beløp som sto i et proporsjonalt forhold til det besøket filmen oppnådde på kino. På

¹⁸¹ Dahl 1996:200

¹⁸² Den eneste gangen Filmrådet av slo å gi denne støtten i etterkant, var da de vurderte filmen *Selkvinnen*(1953), med Leif Sinding som produsent. Filmrådet hadde behov for å statuere et eksempel, og med tanke på Sindings ”krigsinnsats” er det vel grunn til å tro at det ikke var tilfeldig at det var ham det gikk ut over.

¹⁸³ Evensmo 1967:289-307

¹⁸⁴ Holm 2003:32

¹⁸⁵ Filmstønadskomiteen av 1961 i: Berg 1970:Vedl.II.2

denne måten ønsket man å oppmuntre filmskaperne til å lage filmer som slo an blant et stort publikum. Billettstøtteordningen skulle vise seg å bli ”en viktig medvirkende årsak til at filmproduksjonen fra andre halvdel av 1950-årene ble dominert av lette lystspill og farser”, som Dahl m. fl uttrykker det¹⁸⁶. De bevilgende myndigheter var ikke blinde for at dette kunne komme til å gå på bekostning av de smalere kvalitetsfilmene, som man anså at kunne være kunstnerisk verdifulle selv om de ikke oppnådde høye besøkstall. For å bøte på dette, innførte man derfor samtidig en *lånegaranti*, som innebar at KUD kunne gi enkelte filmer en garanti på produksjonslån som filmselskapene tok opp gjennom det vanlige bankvesenet. For at en film skulle få dette innvilget, måtte både manuskript og budsjett godkjennes på forhånd av det nyopprettede *Statens Filmproduksjonsutvalg*, som avløste det tidligere utvalg, Statens Filmråd¹⁸⁷. Barnefilm skulle gis spesielt gode vilkår ved at de kunne få både billettstøtte og lånegaranti¹⁸⁸. I 1955 ble det for første gang avsatt en egen statsbevilgning til kortfilmproduksjon. Men ”Summen var meget beskjeden, og bevilgningene gikk utelukkende til matnyttige filmer”, som det heter i boka *Bedre enn sitt rykte; En liten norsk filmhistorie* av Øivind Hanche, Gunnar Iversen og Nils Klevjer Aas¹⁸⁹.

I 1959 ble Statens Filmfond nedlagt. Med kun utbetalinger og ingen tilskudd var fondet brukt opp¹⁹⁰. Det var derfor nødvendig med en omstrukturering av filmstøtteordningene. I bransjen var det også et sterkt ønske om nye regler for stønad. Erfaringer fra andre land viste at den kommende innføringen av fjernsynet ville komme til å få store negative konsekvenser for filmbransjen, og en håpet at en ny støtteordning som var utformet med tanke på dette, kunne mildne noe av konsekvensene.

Ved kongelig resolusjon av 24 november 1961 ble det oppnevnt en komité som skulle vurdere den gjeldende støtteordningen fra 1955 og komme med forslag til justeringer og omlegginger. Komitéen skulle særlig ta hensyn til fjernsynets innvirkning på kinoenes billettsalg og overveie tiltak som kunne fremme ”planmessig og konsentrert produksjon av så vel spillefilm som opplysnings- og kulturfilm innenfor en rimelig økonomisk ramme”. Komitéen bestod av ekspedisjonssjef Leif Wilhelmsen

¹⁸⁶ Dahl 1996:201

¹⁸⁷ Berg 1970:IV.11

¹⁸⁸ Hanche, Iversen og Klevjer Aas 2004:58

¹⁸⁹ Hanche, Iversen og Klevjer Aas 2004:63

¹⁹⁰ Holm 2003:46

(formann), konsulent Alv Heltne, ekspedisjonssjef Leif Fjeld, konsulent Alv Heltne, byråsjef Jens Sterri, underdirektør Gunnar Germeten, direktør Otto Calmar og direktør Ivo Caprino¹⁹¹.

Evensmo skriver at utvalget var satt sammen av folk som hadde stelt mye med problemene og satt på viktige poster i apparatet, men at Norsk Filmforbund var misfornøyd med at det bare var Ivo Caprino som selv var utøvende filmkunstner¹⁹².

20 august 1960 ble NRK fjernsynet offisielt åpnet etter lang tids prøvesendinger. Utover 60-tallet var dette nye mediet som forutsett mye av årsaken til at kinobesøket falt jevnt og trutt, i takt med utbyggingen av fjernsynsendere. I 1960 hadde norske kinoer totalt 35 millioner i besøkstall, i 1970 hadde dette tallet falt til 18,5 millioner¹⁹³. Halveringen av kinobesøket hadde naturlig nok en stor negativ effekt på filmindustrien. At filmen fikk en ny visningskanal gjennom fjernsynet, veide ikke opp for nedgangen i kinobesøk. Men for mange filmarbeidere representerte fjernsynet samtidig nye muligheter, da denne vekstnæringen hadde behov for ny arbeidskraft, og det var naturlig å rekruttere filmfolk siden de allerede var vant til å arbeide med levende bilder.

Stønadsordningen av 1964.

Arbeidet i komitéen som ble oppnevnt i 1961, munnet ut i en ny støtteordning, som trådte i kraft i 1964. Det lå i tiden at kulturarbeidet skulle oppprioriteres, og man hadde innsett at kulturinstitusjoner ikke klarte å opprettholde driften uten offentlig støtte, skriver Holm¹⁹⁴. Endringene i forhold til filmstøtteordningen fra 1955 var blant annet at det i den nye ordningen ble åpnet for støtte til mer kunstnerisk ambisiøs film¹⁹⁵, og at det ble lagt bedre til rette for kortfilm. Det skulle særlig legges til rette for ”gode barne- og ungdomsfilmer, opplysnings- og undervisningsfilmer”¹⁹⁶. En annen endring fra tidligere var at man innførte en offisiell målsetning om at støtteordningen skulle bidra til

¹⁹¹ Holm 2003:47-48

¹⁹² Evensmo 1967:333

¹⁹³ Hanche, Iversen og Klevjer Aas 2004:66

¹⁹⁴ Holm 2003:54

¹⁹⁵ Lunde 2003:17

¹⁹⁶ Holm 2003:48

rekruttering til filmyrket, noe som hadde vært et indirekte siktemål også tidligere, men nå ble det gjort eksplisitt i form av særskilte bevilgninger til dette formålet¹⁹⁷. Billettstøtteordningen for langfilm ble beholdt.

Kortfilmproduksjonen skulle også inn i mer faste og samordnede former. I 1961 ble det første utvalget som skulle bevilge penger til kortfilm opprettet, som senere fikk navnet *Statens Kortfilmvalg*. Også i dette utvalget deltok Ivo Caprino. Sent i 1964 ble *Norsk Kulturfond* opprettet til "fremme av kunst og kulturvern". Samtidig ble også *Norsk Kulturråd* opprettet, med ansvar for forvaltningen av fondet¹⁹⁸. Kulturfondet ble et viktig kulturpolitisk tiltak, blant annet for produksjonen av fri kunstnerisk kortfilm¹⁹⁹.

Utover 1970-tallet var den generelle tendensen at staten økte sitt engasjement i norsk filmproduksjon gjennom store og små tiltak, skriver Hanche, Iversen og Klevjer Aas. Fra og med begynnelsen på 1980-tallet fortsatte denne tendensen, som blant annet medførte at produksjonsstøtten til kortfilm fra 1977 fikk et "rimelig omfang" og at det ble satset mer på barnefilm.

Arbeiderpartiregjeringen så en politikk for film i Norge som en videreføring av satsingen på kultur generelt - filmen var et middel til å "styrke den nasjonale og lokale kulturidentiteten", og det var derfor "nødvendig å godta at utgiftene[til filmproduksjon] i hovedsak dekkes over offentlige budsjetter"²⁰⁰.

Finansiering av Caprinos filmer

Som vi har sett, var Norsk Film behjelpelig med utstyr og kapital i begynnelsen av Caprinos karriere, og de stod for finansieringen av *Tim og Tøffe*(1949), *Musikk på loftet*(1950) og *Veslefrikk med fela*(1952). Denne velviljen ser vi faller fint sammen med den uttrykte generelle satsningen på film fra statlig hold etter krigen. Til og med den

¹⁹⁷ Berg 1970:11.3

¹⁹⁸ Holm 2003:54

¹⁹⁹ I filmkretser var man allikevel ikke helt fornøyd med ordningen, som fikk tilnavnet "*tombolaen*". "Økenavnet uttrykte misnøye og skepsis med å vise til et lykkespill med vilkårlig og uforutsigbar gevinstutdeling etter loddtrekning. Navnet henviste til de begrensede midlene som ble stilt til rådighet i forhold til den totale søkermassen og at de reelle kostnadene ved filmproduksjon ikke sto i forhold til utbetalingene", skriver Tone Holm (2003:62-63)

²⁰⁰ Hanche, Iversen og Klevjer Aas 2004:78

noe usammenhengende prøvefilmen *Tim og Tøffe* ble vist som forfilm på norske kinoforestillinger. Som vi husker, var dette økonomisk gunstig for kinoene. I 1949 produserte Caprino sin første reklamefilm, *Perpetuum Mobile*, på oppdrag fra en bekjent som hadde sett *Tim og Tøffe*, og reklameoppdragene ble flere og flere. Jeg har delt inn denne oppgaven i forskjellige faser, og i den første fasen, som jeg har kalt *dukkefilmproduksjonens begynnelse* (1946-52), var det kombinasjonen av finansiering gjennom Norsk Film og kommersielle reklameoppdrag som holdt produksjonen oppe. I fase nummer to, *utprøvingsfasen*(1952-60), var reklame- og oppdragsfilm dominerende. Det er riktignok to dukkefilmer som ble produsert i denne fasen som lever godt den dag i dag som frie kunstneriske kortfilmer, *Den standhaftige tinnsoldat*(1955) og *Karius og Baktus*(1954). Men hvis vi ser nærmere etter, ser vi at *Den standhaftige tinnsoldat* ble laget på oppdrag av og fullfinansiert av Dansk Kulturfilm, og *Karius og Baktus*, finansiert av Statens Filmsentral, ble laget som en opplysningsfilm om tannhelse. Vi kan derfor si at også disse to filmene på sett og vis var oppdragsfilmer.

Det var en gang, langfilmen som ikke ble noe av, ble påbegynt i 1955 i samarbeid med Sigbjørn Hølmebakk. Det samme året ble en ny filmstøtteordning innført, hvor det ble innført billettstøtteordning og spesielt gode vilkår for barnefilm. Det er lett å se for seg at det er en sammenheng her. Men ordningen var for rigid, det viste seg at det ikke var mulig å tøyne reglene for hvor mye en enkelt film kunne få i støtte. Allikevel fikk historien en lykkelig utgang for Caprinos del, ved at det åpnet for produksjonen av eventyrene som kortfilmer ved at Statens Filmsentral kom inn som oppdragsgiver. Eventyrfilmene ga ikke noen stor uttelling økonomisk sett, da Statens Filmsentral ikke ga særlig romslige rammer, men de hadde mye å si for Caprinos kunstneriske utvikling. Det var dessuten et gunstig tidspunkt å finne nye måter å finansiere filmproduksjonen på. Filmen generelt stod foran en kraftig nedgang på grunn av innføringen av fjernsyn. Men Caprino og hans stab var blant de som klarte seg bra. De lagde eventyrfilmer finansiert av Statens Filmsentral, og samtidig gikk de inn i det konkurrerende nye mediet med *Televimsen*-serien. Senere solgte Caprino rettighetene til visning av eventyrfilmene på NRK en gang for alle. Avtalen innebar at han frasa seg retten til

reprisehonorar²⁰¹. Dette skulle vise seg å være et klokt trekk, siden det førte til at eventyrfilmene har blitt vist utallige ganger på NRK gjennom tidene. Dette har vært en medvirkende årsak til Caprinos popularitet i det brede lag av Norges befolkning.

Som vi har sett var Caprino aktivt med i norsk filmpolitikk tidlig på 60-tallet, og var med i utvalget som utarbeidet støtteordningen av 1964. Caprino var også med i utvalget som skulle ta for seg støtten til kortfilm. Tone Holm har skrevet om dette:

Utvalget bestod av kontorsjef John Mathiesen fra Statens Filmsentral, skoleinspektør Johan Ivesdal fra Statens Skolefilmmemd, redaktør Otto Nes fra NRK fjernsynet, filmprodusent Arne Skouen fra Norsk Filmforbund, direktør Per Borgersen fra Dokumentar- og kortfilmprodusentenes forening, regissør Ivo Caprino²⁰², og konsulent Alv Heltne som sekretær og møteleder. Dette utvalget var det første utvalget som senere skulle bli kalt *Statens kortfilmvalg* skulle i mange år fremover ha ansvaret for å behandle søknader om produksjonsstøtte til kortfilm, først til opplysnings- og skolefilm og senere også til frie kunstneriske kortfilmer. Kommiteen hadde 213 500,- til disposisjon til et samlet søknadsbeløp på over 2 millioner kroner. Midlene gikk utelukkende til kortfilm med opplysende karakter. Utover dette bestemte KUD at det ble gitt 25 000 til en serie om "heimstadiære" fra skolefilmfondet og 140 000,- til Ivo Caprinos dukkefilmprosjekt *Reve-enka*. Sistnevnte var første bevilgning til en planlagt serie på 5-6 korte animasjonssnutter basert på norske folkeeventyr. Særbevilgningen til Caprino var eneste kortfilm uten klart undervisningsmotiv som ble støttet²⁰³.

Caprino befant seg åpenbart på begge sider av bordet i denne sammenheng, ved at han både satt i utvalget som bevilget penger, og mottok penger fra det samme utvalget i en særbevilgning. Til hans forsvar må det sies at folkeeventyrprosjektet var startet flere år tidligere, før Caprino ble spurt om å delta i komitéen. Og man kan hevde at det er en styrke for en slik komité å ha utøvende filmskapere med i gruppen. Likevel er det interessant å bite seg merke i at den neste perioden i Caprinos dukkefilmproduksjon, hvor statsstøtte utgjorde en viktig del av finansieringsgrunnlaget, ble innledet med at Caprino selv var aktiv i utformingen av reglene for tildeling av slik støtte.

Fra og med 1970 startet arbeidet med Flåklypastoffet. Første etappe av dette prosjektet ble finansiert av NRK og KUD i fellesskap, noe som resulterte i det mislykkede prosjektet *Flåklypa Radio og TV*(1970). Caprino hadde satset noe egne midler på dette prosjektet, men det var først og fremst NRK og KUD som led et økonomisk tap, selv

²⁰¹ Strøm 1993b:102

²⁰² Det står litt upresist i kilden, men Caprino var trolig også på møtet som representant for Dokumentar- og kortfilmprodusentenes forening

²⁰³ Holm 2003:48-49

om det selvsagt var et stort prestisjenederlag for Caprino. Men som vi tidligere har sett, så gav ikke Caprino og Aukrust opp. De omarbeidet Flåklypa-stoffet og skrev manuset til langfilmen *Flåklypa Grand Prix*(1975). Statens filmproduksjonsutvalg bestemte seg for å satse på prosjektet.

Flåklypa Grand Prix fikk en produksjonsstøtte på 1,6 millioner kroner. Likevel var dette langt på nær nok til å dekke produksjonsomkostningene, selv om 1,6 millioner var mye penger på begynnelsen av 1970-tallet. Caprino samarbeidet på den tiden med filmlaboratoriet Johan Ankerstjerne i Danmark, som hadde mange norske filmprodusenter som kunder. Samarbeidet førte til et agentur som varte i 14 år. Caprino Filmcenter representerte det danske laboratoriet og formidlet alt filmmateriell til og fra Norge. Det ga ekstrainntekter²⁰⁴.

I forbindelse med Flåklypa-prosjektet fikk Caprino også en spesiell støtte fra Norsk Kulturråd til innkjøp av nytt og kostbart filmutstyr²⁰⁵, og Kulturutvalget i Bærum bevilget penger til å lønne noen nye medarbeidere i studioet²⁰⁶. Men til tross for støtten fra det offentlige, finansierte Caprino mye selv og tok for første gang i karrieren en stor økonomisk risiko. *Asker og Bærums budstikke* trykket et intervju med Caprino 16 mai 1986. Avisartikler er generelt upålitelige kilder, og dette kom i tillegg mange år i ettertid, så det er mulig at det som kommer fram her, er noe overdrevet. Allikevel tar jeg det med fordi jeg synes det illustrerer poenget fint. Caprino uttaler:

Jeg har vært veldig heldig med det jeg har gjort. Jeg har kjørt "safe", aldri virkelig satset på det mer risikobetonte. Unntaket er "Flåklypa Grand Prix" En helaftens dukkefilm er et eksperimentelt og usikkert foretakende. Hadde ikke filmen blitt en slik suksess, ville jeg selv fått føle smellen. Gård og grunn ville gått tapt²⁰⁷.

Markedsføring av Flåklypa Grand Prix

Finansbladet *Kapital* skrev en artikkel med tilhørende forsideoppslag 27 november 1976 med overskriften "Ivo Caprino: Filmkunstner og markedsføringsgeni - millionene ruller". Her hevdes at Caprino hadde en bruttoinntekt på ca 10 millioner kroner og at han så langt hadde klart å unngå å betale nevneverdig skatt av inntekten ved å stadig foreta nye investeringer i promotering for filmen i utlandet. Disse utgiftene kan nemlig trekkes fra løpende inntekter²⁰⁸. Det faller utenfor rammene av denne oppgaven å gå i

²⁰⁴ Haddal 1993:220-221

²⁰⁵ Haddal 1993:216

²⁰⁶ Haddal 1993:216 og Sandemose 2009

²⁰⁷ Caprino intervjuet i *Asker og Bærums Budstikke* 16 mai 1986

²⁰⁸ *Kapital* 1976:3-21

alt for stor detalj inn på dette. Hvor innbringende filmen var for Caprino i ettertid er ikke så interessant, da overskuddet ikke ble pløyd inn i ny dukkefilmproduksjon. Det er vel også farlig å ta for mye av det *Kapital* skriver for god fisk helt ukritisk. Vi kan nøye oss med å nevne at *Kapital* anslår produksjonsomkostningene til å være på totalt 3,2 millioner og statstilskuddet på 1,7 millioner. De hevder å ha spurt Caprino hvorvidt dette er riktige tall-beregninger uten å få store protester. Videre er det interessant å merke seg at i tillegg til inntektene fra filmen, var det også en rekke andre inntekter. Det ble solgt bok, plater, kassetter, modellbil, posters og muligens også andre spin-off produkter. Dette var ikke vanlig kost i forbindelse med norske filmer. Videre skriver *Kapital* at Caprino hadde drevet promotering parallelt med filminnspillingen:

disse[...] årene gikk ikke bare med til teknikk og kunst. Nei, med jevne drypp om produksjonens utvikling og tekniske problematikk - spredt over det ganske land av presse og kringkasting - klarte han å "hausse" opp forventningene hos publikum slik at de på premieredagen var på bristepunktet. At disse "drypp" ble plasket utover til de grader av massemedia, skyldes Ivo Caprino's ubestridte posisjon som kulturpersonlighet i elite-klassen²⁰⁹.

Caprino drev altså ifølge *Kapital* en helt bevisst markedsføringsstrategi som begynte mange år før filmen var ferdig. Selv om Caprino ikke var spesielt glad for oppslaget i *Kapital*, er artikkelen preget av stor beundring for Caprino og hans evne til å tjene penger i en slik bransje, og kaller ham et "Vidunderbarn i markedsføring". Tore Midtbø beskriver det samme, skjønt med motsatt fortegn:

Det kan neppe være tvil om at "Flåklypa Grand Prix" er blitt svært omhyggelig markedsført til en norsk film å være. Publikum har blitt bearbeida gjennom flere år med glimt fra prosessen med å lage filmen, slik at forventningene har bygd seg opp mot premieredagen. [...] Det har vært så mye omtale av filmen at det er uråd å ha noen som helst oversikt over hvor mange spalte-meter som har blitt fylt med stoff om "Flåklypa Grand Prix"²¹⁰.

Midtbøs Adorno-inspirerte²¹¹ analyse kommer fram til at filmen som helhet lider under dette:

[...]det systemet som fins for produksjon av masseunderholdning i dag har en iboende tendens til å la salg styre innhold. Produksjons- og omsetningssystemet for kulturvarer fører til at det legges mer vekt på salgsfremmende tiltak som markedsføring, PR-gimmicks, utnyttning av kjendismyter og så videre enn det legges på originalitet, budskap og gjennomarbeiding av produkter. Både Flåklypa-bøkene og Flåklypa-filmene går inn i dette systemet²¹².

²⁰⁹ Kapital 1976:22

²¹⁰ Midtbø 1979:116

²¹¹ Theodor Adorno(1903-69), tysk marxist, sosiolog og filosof, en av grunnleggerne av den såkalte Frankfurter-skolen.

²¹² Midtbø 1979:136

Da denne oppgaven primært handler om filmproduksjonen og innholdsanalyse er holdt utenfor, skal jeg la Midtbø stå uimotsagt her. Men det ville ikke akkurat ha vært vanskelig å finne noen som mente noe annet om originalitet, budskap og gjennomarbeiding av produktet. Poenget mitt er kun å vise at de politisk sterke meningsmotstanderne *Kapital* og Midtbø var skjønt enige om at det ble drevet iherdig og vellykket markedsføring av filmen.

Publikumssuksess

Det er ingen annen norsk film som er i nærheten av å konkurrere med besøkstallene til *Flåklypa Grand Prix*. Et nøyaktig tall finnes ikke da det ikke ble beregnet besøkstall på norske filmer før fra og med 1999. Caprino selv hevdet at kinobesøket var 5,2 millioner. Nils Klevjer Aas ved Norsk Filminstitutt anslår at besøkstallet ligger på ca 4,35 millioner. Dette tallet har han kommet fram til på grunnlag av besøk- og billettinntektsoppgavene i tidsskriftet *Film&Kino*. *Flåklypa* ble først satt opp på kino i 1975. Med 12.104.799 kroner i billettinntekt og en gjennomsnittlig billettpris på kr. 6,70 gir det 1.806.686 besøk. Filmen gikk deretter på kino uavbrutt frem til 1985. Så dukket den opp igjen i 1990, før den kom med nytt lydspor (Dolby) i 1992. Filmen fortsatte i uavbrutt oppsetning frem til og med år 2000. Klevjer Aas har regnet om billettinntektene hvert år ved hjelp av samme års gjennomsnittlige billettpris, og deretter summert besøket for alle år filmen har vært i oppsetning. For *Flåklypa* gir denne metoden et sluttbesøk på 3.440.715 personer. Men gjennomsnittlig billettpris tar ikke høyde for at det ble solgt barnebilletter (og pensjonistbilletter, militærbilletter osv.) til rabatterte/ reduserte priser. Siden svært mange av billettene som ble solgt var barnebilletter, er derfor tallet på 3,4 millioner for lavt. Klevjer Aas har forsket på denne feilkilden og funnet ut at besøkstallene for typiske barnefilmer må justeres opp med 26% i forhold til det ”matematiske” resultatet. På denne måten har han kommet fram til anslaget om at besøket på *Flåklypa* var 4.347.000 ²¹³.

²¹³ Nils Klevjer Aas forteller dette i en email 5 mai 2009

Jan Erik Holst ved Norsk Filminstitutt forteller at hele billettstøtteordningen ble endret som følge av filmens suksess. Flåklypa hadde meget høy egenkapital, og ettersom den gikk godt på kino fikk den billettstøtte på 55% av billettinntektene. Dette fortsatte i en del år, men etter hvert begynte Finansdepartementet å stille spørsmål om billettstøtten skulle påløpe til evig tid. Dette ble så vurdert i Kirke- og undervisningsdepartementet og det kom en endring om at billettstøtteperioden skulle begrenses til 3 år²¹⁴.

Økonomisk konklusjon

Caprinos dukkefilmer ble sett på som spesielt kulturelt verdifulle av bevilgende myndigheter. Denne generelt positive holdningen gjorde det noe lettere for ham å få filmstøtte enn for mange andre samtidige kortfilmskaper. Fra begynnelsen av var Norsk Film inne. Norsk Film var ment som et instrument til å stimulere norsk filmproduksjon. I dette tilfellet hjalp de det som skulle vise seg å være en bærekraftig ny norsk filmtype på bena. I en senere periode var Statens Filmsentral viktig, samtidig med NRK, som også var statlig finansiert. Flåklypaprojektet ble også støttet fra forskjellige hold. Caprino har ved flere anledninger uttalt at han generelt har vært privilegert og møtt stor velvilje fra det offentlige. Barnefilm og kulturfilm var ønsket fra offentlig hold. Fra myndighetenes synsvinkel kan vi si at Caprinos suksess var et eksempel på filmpolitikk som fungerte over all forventning.

Allikevel var det i lange perioder reklame- og oppdragsfilm som sto for Caprinos største inntekter og gjorde det mulig å overleve som filmskaper. Caprino Filmcenters dukkefilmproduksjon var det hele tiden et samspill mellom kommersielle oppdrag og offentlig finansiering.

I forbindelse med *Flåklypa Grand Prix* tok Caprino for første gang en stor økonomisk sjanse. Dette viste seg å gi full uttelling. Billettstøtteordningen gjorde at denne filmen ble svært innbringende. Under arbeidet med filmen drev Caprino stadig PR-virksomhet

²¹⁴ Jan Erik Holst forteller dette i en email 28 april 2009

i den norske offentligheten, og de fem årene etter at den var ferdig viet Caprino til PR-virksomhet for filmen, noe som var avgjørende for dens suksess i utlandet. Caprino klarte å utnytte suksessen maksimalt økonomisk. Dette viser en svært god forretningssans og en grunnleggende forståelse av økonomi generelt og den norske filmstøtteordningen spesielt. Forøvrig ikke så underlig, i og med at han selv hadde vært delaktig i utformingen av denne.

3.3. Teknisk

I dette kapitlet skal vi gå litt i detalj rent teknisk og se helt konkret på hvordan ting faktisk ble laget. Caprino gjorde i løpet av sin tid som aktiv filmskaper bruk av to forskjellige fremgangsmåter for dukkefilmproduksjon. Den første, klaviaturmetoden, var basert på dukker som beveget seg og ble filmet i sanntid. Denne metoden var den eneste som var i bruk den første perioden av Caprinos dukkefilmproduksjon. På midten av femtitallet gikk Caprino over til tradisjonell enkeltruteanimasjon. Det tekniske grunnlaget for dukkefilmene ble holdt hemmelig i alle årene studioet drev dukkefilmproduksjon. Caprino ville ikke fortelle om metodene til journalister, og de av filmfolk og andre som så hvordan filmproduksjonen foregikk, ble bestemt oppfordret til å ikke røpe dette offentlig. Dermed fikk Caprinos filmproduksjon allerede fra begynnelsen av et mystikkens slør. "Hemmeligheten", var en betegnelse som ble brukt av samtidens journalister om Caprinos metoder. Da Caprino senere gikk over til tradisjonell dukkeanimasjon, var metodene ikke så ulike dem som ble brukt av dukkefilmskaper andre steder i verden. Men dette visste ikke publikum, og filmproduksjonen beholdt en aura av mystikk som pirret folks nysgjerrighet og bidro til å opprettholde interessen. Metoden ble dessuten aldri helt forkastet, som vi har sett var den i bruk i *Televimsen*-serien og ble tatt opp igjen etter *Flåkklypa* med serien om dukken Josefine.

Det er ikke alltid lett å si hvem som gjorde hva i filmarbeidet, siden de ulike personenes arbeidsoppgaver fløt over i hverandre. Men i alle år etter at Sandemose ble ansatt var det han som hadde hovedansvaret for det tekniske. Mekanikken som avbildes og

omtales her, er det derfor i han som har æren for, selv om andre, som Ivo Caprino selv, Trygve Rasmussen, Willy Gabrielsen, Charlie Patey og Per Hauger også har hatt viktige roller. Beskrivelsene i dette kapitlet er i hovedsak basert på intervjuer med Bjarne Sandemose, Gerd Alfsen, Ingeborg Riser, Remo Caprino, Morten Skallerud, Caprino og Sandemose i NFI-intervju fra 1997, *Filmen om filmen* fra DVDutgivelsen av Flåklypa Grand Prix 2001 samt på undersøkelser av skjelettene.

Den hemmelige bevegelsesmekanismen - "Klaviaturmetoden"

Det var ikke før med lanseringen av Haddals bok i 1993 at Caprino offentliggjorde klaviaturmetoden. Men, som Caprino nevner i flere intervjuer²¹⁵, om noen hadde sjekket, ville de ha funnet en beskrivelse av metoden på Patentstyret²¹⁶. Haddal skriver:

Kort tid etter at systemet viste seg anvendelig, lot Caprino seg lokke av sin onkel, patentingeniør Alf B. Bryn, til å ta patent for at ikke andre skulle komme på samme idé og utnytte den. Etterpå har det vist seg som en ganske kostbar og meningsløs handling. For har man et patent, kan hvem som helst gå på patentbyrået og hente frem idéen og teknikken, gjøre en liten vri, og så benytte det. Patentsøkeren må levere inn tegninger og beskrivelser, nærmest tinglyse oppfinnelsen. Patent tas for å beskytte noe man ønsker å selge, ikke for å hemmeligholde det som ikke skal omsettes"²¹⁷.

Men samtidig kan man hevde at dette patentet var en forsikring mot at Caprino kunne saksøkes av andre. Den tidlige amerikanske filmhistorien har mange eksempler på rettsaker om tekniske oppfinnelser og bruken av disse. Animasjonfilm pioneren Willis O'Brian ble for eksempel saksøkt for bruk av modellanimasjonsskjeletter av Herbert Dawley rundt 1920²¹⁸.

Caprino uttrykker i flere intervjuer fra 1993 og senere at han moret seg over at ingen sjekket med Patentstyret i alle de årene metoden ble holdt hemmelig. Hvis man ser nærmere på dette patentet, viser det seg da også at det grunnleggende prinsippet er beskrevet og en tegning presentert, avbildet tidligere i denne oppgaven. Men tegningen er lite detaljert, og er langt fra å være noen arbeidstegning. I Haddals bok er det en

²¹⁵ bl. a 1997 i NFI-intervju rull 1

²¹⁶ Patentet er forøvrig publisert i sin helhet som ekstramateriale på *Caprinos eventyrlige verden (2005)*, DVD 2

²¹⁷ Haddal 1993:97

²¹⁸ Harryhausen 2008:67

bedre beskrivelse, men denne boken er beregnet på et bredt publikum og går ikke virkelig i dybden når den beskriver systemet. Jeg synes derfor det er på sin plass at jeg i denne sammenheng går inn på en litt omstendelig forklaring på hvordan mekanikken fungerte.

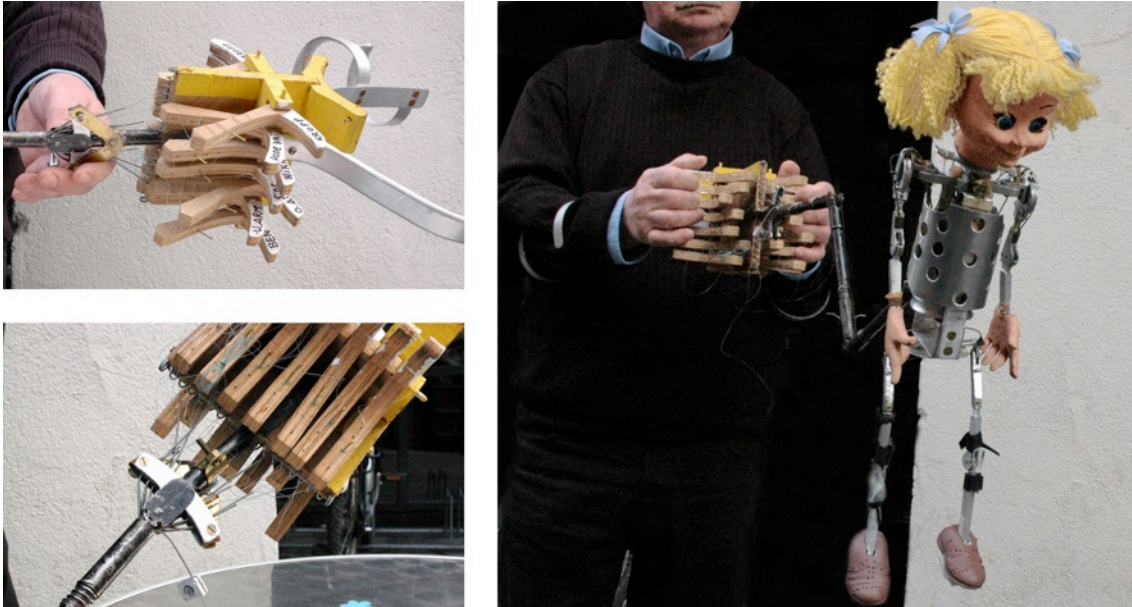
Metoden var igjennom en lang rekke forbedringer i årenes løp. Den første dukkemekanismen Caprino lagde var i treverk, det var først når Sandemose overtok ansvaret for dukkemekanismene at metall ble tatt i bruk²¹⁹. I det følgende er det den siste utgaven av dukkemekanismene som beskrives, slik den ser ut i dukken Josefine fra *Jeg får ikke sove* - serien fra 1979.

Hvordan klaviaturdukkene er konstruert

Som nevnt går metoden prinsipielt ut på at en dukkefører kan bevege en dukkes lemmer ved å bevege tangenter på et spesiallaget klaviatur. Når en tangent på klaviaturet blir beveget, blir denne bevegelsen overført til en bevegelig del på dukken. Dette gjelder for dukkens lemmer som armer, ben og hode, men også for munn, øyne og rotasjon av hele kroppen. Bevegelsen overføres fra klaviatur til dukke via en nylontråd som går gjennom et langt rør. Tråden går inni en kabelstrømpe. Sandemose forteller at prinsippet er det samme som det som brukes til bremsevaieren på en sykkel. Når man klemmer inn bremsehendelen på en sykkel overføres kraften via en vaier inni en kabelstrømpe til bremseklossene, som presses mot hjulet.

Hvert ledd på dukken som skal kunne bevege seg, trenger en egen slik strømpe med en nylontråd inni. På denne måten unngår man at de ulike vaierne gnisser mot hverandre når de beveges. Disse strømpene ble lagt inni et rør som gikk ut fra baksiden av dukken og inn blant en åpning i kulissene. Dukkene kunne filmes fra forsiden uten at røret på baksiden syntes, siden dukkekroppen skjulte dette for kameraet. På denne måten kunne dukken bevege seg ved hjelp av en dukkefører som trakk i tråder, og tilsynelatende bevege seg helt på egenhånd.

²¹⁹ Sandemose i NFI-intervju rull 11



Klaviaturdukken Josefine, som ligger utstilt på Filmmuseet

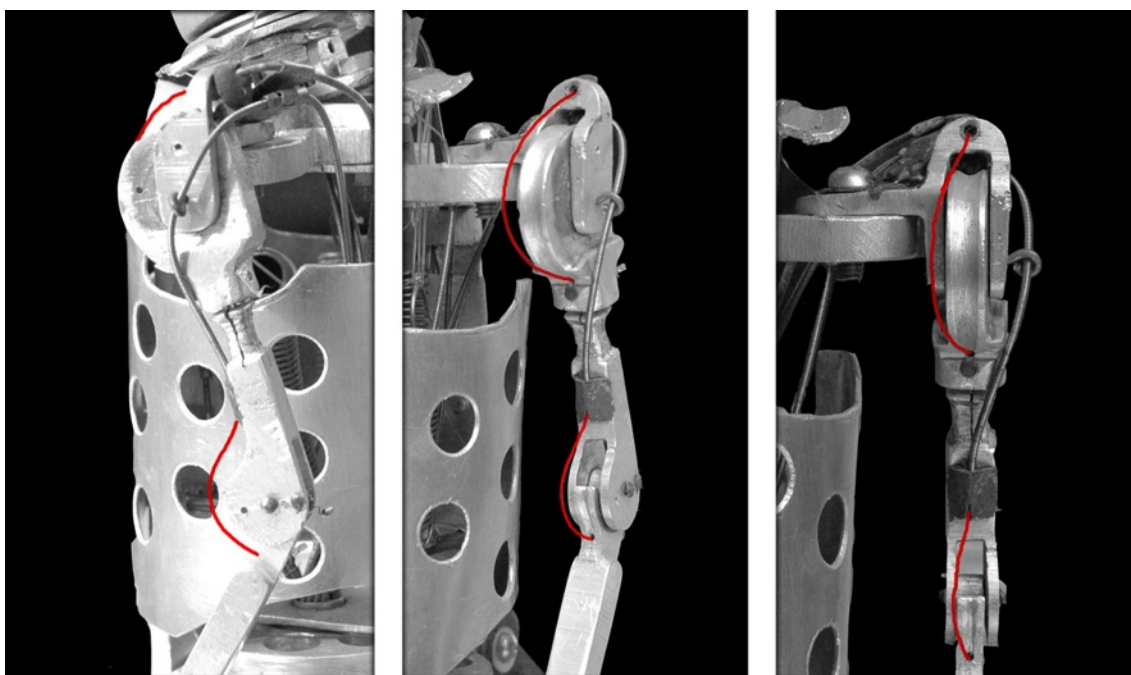
Klaviatur

Disse fotografiene viser styringsmekanismen til dukken Josefine.

Vi ser at klaviaturet har 7 par tangenter. De er merket etter hvilken funksjon de har, ovenfra og ned: 1.Kropp, 2.Hode vri, 3.Nikk, 4.SDS²²⁰, 5.Overarm, 6.Underarm, 7.Ben. Det er altså to par, til sammen fire tangenter som styrer hodet. To tangenter for nikk, fram og tilbake, en tangent for å vri hodet til venstre og en for å vri til høyre. Kroppen har to tangenter, en for å vri kroppen til høyre, en for å vri den til venstre. Ben, overarmer og underarmer har en tangent per bevegelig del. Det trengs ikke en tangent for å føre disse tilbake til utgangsposisjonen, hengende slapt ned, det tar tyngdekraften seg av. Klaviaturet selv er festet i et stativ med noen solide bøylere som sitter stødig rundt armene til dukkeføreren.

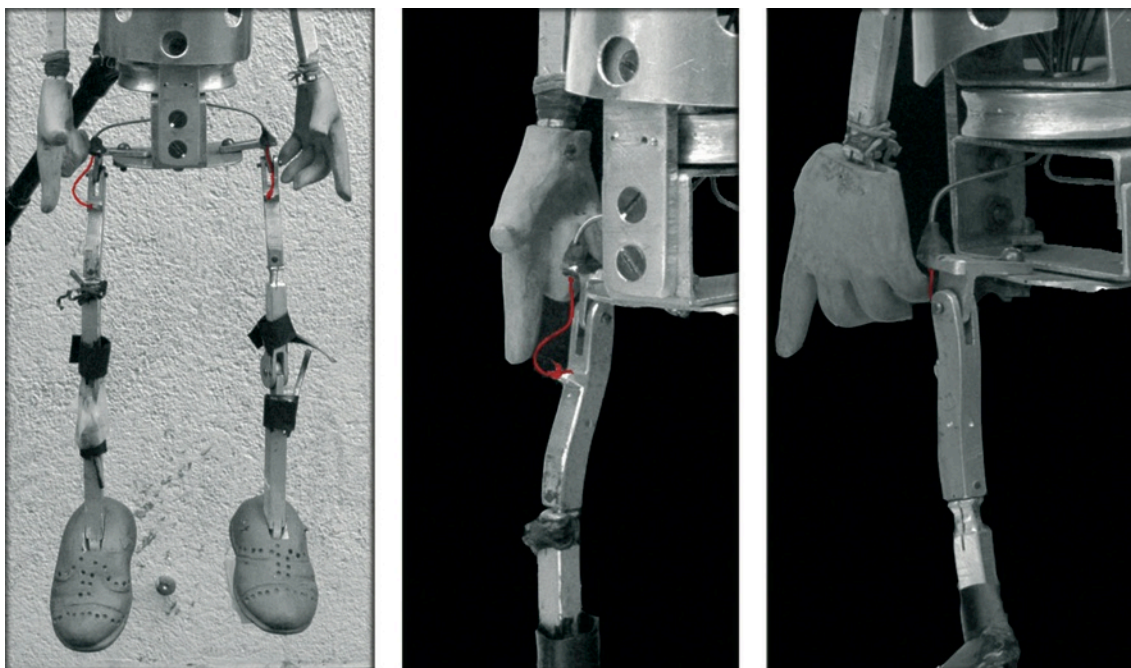
²²⁰ Jeg har ikke klart å finne ut hva bokstavene står for, men disse tangentene styrer ganske sikkert øynene

Armbevegelsene



På bildet har jeg markert nylontråden med rødt. Tråden er i virkeligheten hvit transparent og kom ikke så godt fram på bildet, derfor fargemerkingen. På bildet henger trådene slapt, men når tråden strammes, faller den på plass i sporet på midten av den runde buen på skiven. Den ene tråden går fra toppen av skulderen og ender litt ned på overarmen. Når denne strammes, løfter overarmen seg. Den nederste tråden løfter underarmen på tilsvarende måte. Kabelstrømpen som tråden som løfter underarmen ligger i, er festet i skulderen og plassert slik at den ikke skal være til hinder for overarmens bevegelser. Skulderen kan justeres til å peke i forskjellige retninger, avhengig av hvordan armen skulle bevegges i den enkelte scene.

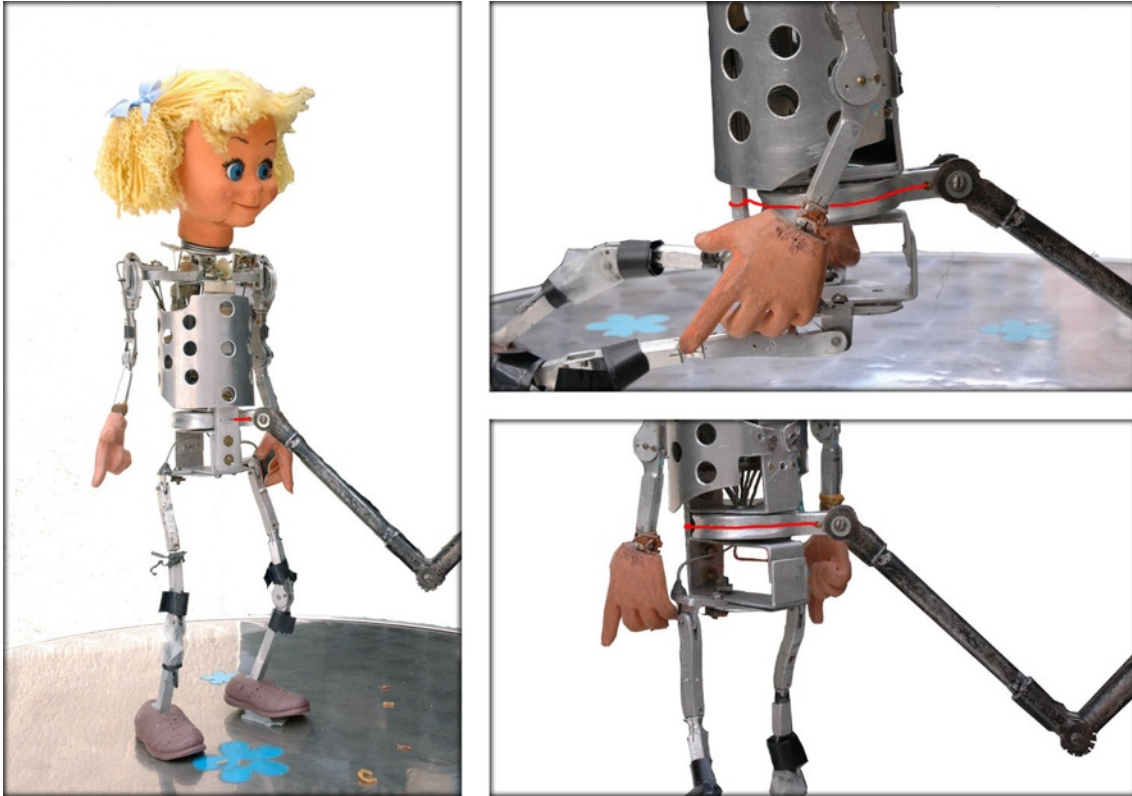
Ben



Bena løftes med en tråd for hvert ben, på samme måte som overarmene. Bena bidro ikke til å holde dukken oppe når de filmet, det var det dukkeføreren som gjorde. Det forklarer hvorfor stativet rundt armene virker såpass solid.

Kroppsrotasjon

Dukkene har en trommel i livet. Stangen som går fra klaviaturet er festet til denne. Kabelstrømpene går inn i trommelen gjennom den hule stangen, og fra senteret av trommelen går de ut til dukkens ulike bevegelige deler. Dukkeføreren kan rotere dukken i forhold til trommelen som står fast på stangen. Dette blir gjort med to tråder, en som roterer dukken til høyre, og en som roterer den til venstre. Øvre og nedre del av dukken er festet sammen med en metallplate foran på dukken. Denne platen kan ikke roteres forbi stangen bak dukken, ellers er dukken fri til å roteres i alle retninger. På neste side er tråden tegnet inn rundt trommelen.



Øyne

Øynene var montert på en liten akse, med tråder festet på en måte som gjorde at øynene kunne bevege seg likt fram og tilbake, eller opp og ned avhengig av hvordan det var rigget til.

Munnbevegelsene



Bildet over viser innmaten til et dukkehode med bevegelig kjeve. Dukken var en fugl Sandemose laget til filmen *De dødes Tjern*(1959), regissert av Kåre Bergstrøm. Fuglen i

filmen hadde bare en bevegelig del, nebbet. Underkjeven, eller "undernebbet", er festet til hodet ved hjelp av to spikre eller skruer. Underkjeven er derfor hengslet i dette punktet i forhold til hodet slik at nebbet kan åpnes og lukkes. Vi ser en tynn nylontråd som går fra underkjeven/nebbet og ned til strømpen. Når tråden inni strømpen strammes, vil nebbet åpne seg. Det er springfjærer som befinner seg omtrent der vi kan se for oss at fuglens øyne må ha vært. Disse elastiske fjærene trekker nebbet og tråden inni kabelstrømpen tilbake til utgangsposisjonen, hvor fuglen har nebbet lukket.

Hvordan klaviaturdukkene ble styrt og filmet

Når det var filmopptak, var det flere mennesker i sving, avhengig av hvor komplisert scenen som skulle filmes, var. Caprino forteller i intervju med NFI²²¹ hvordan filmopptakene foregikk med denne teknikken. Dukkeføreren stod bak kulissen, med et langt rør mellom seg og dukken. Ved siden av kameraet hadde han et stort speil, slik at han kunne se bevegelsen slik den så ut fra kameraets posisjon, men speilvendt. Når det var flere dukker, trengtes flere mennesker til å styre dukkene. Når det var et klipp i en scene, kunne de bytte dukker slik at Caprino alltid selv kunne ta de vanskeligste bevegelsene. Bevegelsen av en dukkekropp og munnbevegelsen hvis dukken skulle snakke, ble ofte utført av forskjellige personer. Remo, som hadde god erfaring med å utføre munnbevegelsene, forteller at kabelstrømpen for styring av munnen gjerne kom ut av stangen litt ovenfor klaviaturet, og at denne kabelen kunne være så lang at den gikk under kulissen og fram mot og bak kameraet. Den som skulle styre munnbevegelsen kunne derfor stå ved siden av kameraet og se på dukken med sine egne øyne når han styrte dukkemunnen, ved hjelp av en innretning som Remo beskriver som "en liten saks". Noen av dukkene hadde hud av gummi fra kondomer. Disse dukkene kunne ikke åpne munnen særlig mye. Enkelte hadde blærer i kinnene under gummihuden. Ved å blåse luft inn i disse blærene gjennom skjulte rør, skapte de dukker med bulende kinn. Denne effekten ble brukt i *Karius og Baktus* og *Musikk på loftet* hvor det var med dukker som spilte på blåseinstrumenter. Andre dukker igjen har ikke hud, men en sprekk ned fra hver munnvik slik at kjeven er en separat del. Disse var lettere å

²²¹ Caprino 1997 i NFI-intervju rull 2

få til å snakke med store og tydelige munnbevegelser. Stemmene var spilt inn på forhånd, som et hørespill. Filmteamet måtte øve etter hørespillet, de kunne ikke ta opptaket før det satt. Men det ble sjelden mange omtak. Stort sett greide det seg med to til tre opptak. De tidlige Caprinodukkene beveger seg på en helt særegen måte, de har sin egen stil. Jürgens mener at denne har en teknisk årsak i styringsmekanismen:

Det var umulig for Caprino å skape særlig avanserte bevegelser ved å fjerntyre dukkene. Han fikk på ingen måte den samme kontroll som en animator har over dukken, hvor det er mulig å bestemme den aller minste detalj i bevegelsen. Resultatet var at figurene fikk det karakteristiske "Caprino-preget": øynene ruller, hodet snus umotivert fram og tilbake, hendene gestikulerer voldsomt, og hele dukken vagger ustøtt²²².

Skjeletter for animasjon på enkeltruter

Som nevnt tidligere utarbeidet Sandemose helt egne typer animasjonsskjeletter. De første var meget enkle, men etter som årene gikk ble de mer og mer avanserte. Tidligere i oppgaven så vi ett bilde av en slik modell, her ser vi en annen. De er ganske forskjellige, men felles for dem er prinsippet for hvordan kuleleddene fungerer. Animasjonsdukker trenger å kunne utføre de samme bevegelser som menneskekroppen kan. Derfor kan noen ledd være enkle ledd som bare kan beveges en vei, som i knær og albuer, mens noen ledd bør kunne bevege seg alle veier, særlig skulderledd og hofteladd. Kuleleddet fungerer slik at kula ligger inni et metallrør med en liten innsnevring ytterst som hindrer at kula detter ut. Inni røret ligger det en lærlapp mot kula, så en metallskive, og så en skrue som skrues til så det blir et passe press mot kula²²³. Denne måten å lage kuleledd til



²²² Jürgens 1992:unummerert

²²³ Sandemose 2007

animasjonsdukker på er trolig helt unik for Sandemose²²⁴. Dukkene ble festet til underlaget slik at de kunne stå støtt ved hjelp av forskjellige teknikker. De begynte veldig tidlig med magneter, forteller Sandemose. Da monterte de en eller to små magneter i føttene på dukkene, som gjorde at dukkene sto støtt på jernplater i underlaget. Platene hadde linoleum eller et annet belegg oppå²²⁵. Gerd Alfsen forteller at de av og til brukte lange stifter eller spiker gjennom føttene i scener hvor underlaget var av porøse materialer²²⁶.

Hvordan dukkene ble laget

Først ble dukkehodet modellert ferdig i plastilina. Deretter ble det laget en gipsavstøpning i to halvdeler av hodet. Deretter ble dukkehodet støpt i denne formen. Forskjellige materialer var i bruk til hoder i løpet av årene, men felles for alle var at hodene var hule inni, slik at dukkene ble ganske lette.

I den første perioden var det Caprino og Gude som lagde dukker i fellesskap. De første dukkehodene ble laget av avisepapir og trelim, tilsvarende pappmaché. De to hodeformene ble kledd inni med dette stoffet. Når det tørket ble det til et tynt skall. Så ble mekanikken plassert inni hodene og hodene satt sammen og plassert på skjelettene. Gude modellerte, Caprino støpte og laget skjelett, og Gude lagde klær, malte og ferdigstilte. Gude pleide sjelden å sy dukkeklærne, hun foretrakk å bruke tekstillim, forteller Alfsen.

I senere år gikk studioet over til å støpe hodene i et gummimateriale. Sandemose forteller hvordan dette arbeidet var:

Først ble formene rensert innvendig, og satt sammen igjen. [...] De hadde et hull som vi kunne helle væske i. Og så helte vi i et gummistoff vi hadde fått fra Viking gummifabrikk. Det skulle stå i ti minutter. Så helte vi væsken ut, og da ble det sittende igjen et lag på noen få mm inne i formen. Og så måtte det inn i en tørkeovn, og så kunne vi åpne formen. [...] Hodene var hule inni. Og veldig skjøre. Det var som eggskall. Gikk de i gulvet, så røk de. Så der måtte vi igjen helle lim inni disse

²²⁴ Oppgaveforfatteren kjenner ikke til noen andre som gjør det på denne måten. Gunnar Strøm og Andres Mänd ved animasjonsutdanningen på Høgskolen i Volda sier også at de ikke har sett dette andre steder.

²²⁵ Sandemose 2009

²²⁶ Alfsen 2007

eggeskallene for å styrke dem. Og så ble de saget opp med fine sager. Og boret ut til øyne og munn og det hele.

På *Flåklypa Grand Prix* hadde de utviklet støpingen videre, da ble formene penslet innvendig med en polyestermasse som ble forsterket med små glassfiberstykker. Da var det Charlie Patey som hadde ansvaret for støpingen.

På *Flåklypa Grand Prix* var det Riser som modellerte hoder mens det først og fremst var Alfsen som stod for kropper, dukkeklær, hår og maling av hoder. Kroppene måtte lages rundt skjelettene fra Sandemose. Alfsen sydde klærne på maskin og for hånd, og enkelte plagg strikket hun på heklenåler. Hun forteller at hun pleide å legge lapper med elastisk stoff der det var stor sjanse for at sømmen kom til å sprekke opp under animering, som under armene på dukkene. Jeg vil la Alfsen selv slippe til litt med en beskrivelse av hvordan det foregikk. Hun svarer på et spørsmål om hvordan dukkene ble laget. Jeg synes det hun sier her gir et fint inntrykk fra arbeidsplassen.

Alfsen: Det var selvfølgelig magre skjeletter, men med riktige ledd. Og så klippet vi tynn skumplast i lange strimler og surret rundt armer, ben og mave. Surret og tapet og surret og tapet. Så måtte du putte inn vattdotter der hvor rumpa skulle være, og da kunne jeg bruke fingerbandasje, det er sånn strikket strømpe i bomull, og da kunne du trekke det utenpå. Og så, på armer, ben og kropp, så kunne du putte inn ekstra vatt for å få rumpe og bryst og sånn på dukkene. Og så, når jeg da hadde "emballert" dem opp til et stadie hvor de skulle begynne å ha på seg klær, så hendte det at jeg tok en gammel undertøy i jersey, og så sydde jeg - ikke ordentlig undertøy, men noe å trekke over for å ha all skumplasten ute av syne, jeg likte å henge klær på noe som var noe annet enn skumplast og tape. Ja, jeg gjorde det.

Intervjuer (ler): Du lagde undertøy på dem!

Alfsen: Ja, enkelt undertøy. Så så vi jo på Aukrusts tegninger, og noen ganger gikk jeg en runde med Aukrust og sa at "hvis disse fire skal stå sammen i en gruppe, Felgen og Solan og sånn, så må jo noen ha noe rødt. Skal det være Solan som har rødt skjert, så kjører vi Felgen i lusekofte?" Vi hadde gjerne en liten konferanse der, men stort sett så rådde jeg skuta selv.

Senere forteller hun en episode fra da hun laget klærne til Reodor Felgen i *Flåklypa*:

Og så, når da klærne var nysydd og pene, så sa Ivo: "Nå skal vi lave dem skitne!" Og så tok han en fil, og så raspet han løs noen gartråder på genseren, og så tok han litt maskinolje fra dreiebenken, og så rullet han litt av klærne i det. Jeg lærte meg til å tåle det veldig bra, Men så sa jeg til slutt: "Jeg tror jeg skal overta og gjøre det selv. Jeg kan lage dem skitne selv..." Vi hadde noe som het geværolje, som jeg tok på en pusseddott og gned over for å bli halvt fete verkstedklær på Felgen.

Foto og fargefilm

Norsk Film var inne helt fra begynnelsen når det gjaldt det kameratekniske. Finn Bergan var Caprinos faste fotograf i mange år. Bruk av filmutstyr var komplisert

spesialkunnskap for de profesjonelle. Filmingen av dukkene satte store krav til fotografen. I klaviaturfilmperioden hadde Bergan for eksempel alltid vanskeligheter med skyggen fra røret på kulissene. Og det var et problem at kulissen var todelt, den øverste delen var lengre fram, derfor ble det vanskelig å lyssette. Det kom lett en skummel skygge som ikke skulle være der.

Som vi var inne på i forbindelse med omtalen av filmen *Musikk på loftet*(1951), var Caprino den første som laget film på 35 mm i farger i Norge. Med datidens kameraer var det vanlig at man måtte se *gjennom* filmen når man kikket i kameraets søker. Dette gikk greit med svart-hvitt film, men med fargefilm var dette et større problem. Caprino brukte Gevacolor, som hadde tre lag med emulsjon. For å klare å se gjennom dette, måtte Bergan gå rundt med en lapp over det ene øyet for å opprettholde et perfekt nattsyn under arbeidet med filmen. Det trengtes også usedvanlig sterkt lys for at eksponeringen skulle bli riktig. De måtte bruke filmlamper som var så sterke som fem tusen watt. Senere tok Caprino i bruk Eastmancolor, som var adskillig lettere å arbeide med²²⁷. Sandemose sier at Bergan var en pådriver for å ta i bruk fargefilm hos Caprino.

Finn Rohdin skrev i *Filmdebatt* i 1951:

Dernest er det vel verdt å merke seg at "*Musikk på loftet*" er den første norske spillefilm i farger på 35 mm film. Etter en del eksperimentering tok Caprino *Gevacolor*, et belgisk fargefilmsystem, i bruk. Mest kjent på fargefilmens område er vel technicolor, som amerikanerne bruker. Det er en komplisert og dyr opptaksmetode, som bygger på det prinsipp at tre filmbånd, som fanger opp hver sin fargekrets, samtidig går gjennom kameraet. Senere blir så disse båndene føyd sammen til ett. Gevacolor bygger på det samme prinsipp som det tyskerne og russerne bruker - agfa-color. Det består i at det er tre hinner, som hver tar opp sine fargekretser, på *samme* filmbånd. Etter dette prinsipp kan en bruke et vanlig "svart-hvitt-kamera" til fargefilmopptak.

[...]

Det har vært et møysommelig arbeid å spille inn denne fargefilmen. Én dags opptak i Caprinos atelier i Snarøya Hovedgård, hvor han bor, er fortløpende sendt til fremkalling i Frankrike. Det har tatt én måned å få én dags opptak fremkalt!

Walt Disney's tegnefilm *Flowers and Trees*(1932) var den første 3-farge-filmen der Technicolor ble brukt. I Europa ble de første 3-farge-filmene laget i Tyskland i Gasparcolor - en trefarge-teknikk som bare kunne brukes til animasjon²²⁸. Oskar

²²⁷ Caprino 1997 i nfi-intervju rull 4

²²⁸ Strøm 1993a:90

Fischinger var blant de første som brukte denne teknikken.²²⁹ Innen animert dukkefilm i farger var George Pal tidlig ute. På 30-tallet lagde han animerte kinoreklamer i farger, blant annet for norske oppdragsgivere²³⁰. Etter at han flyttet til USA i 1939 fant han en fremgangsmåte hvor han kunne bruke et vanlig svart-hvitt-kamera og Technicolor til å lage dukkefilm i farger. Han eksponerte hvert bilde tre ganger, med ulike fargefiltre. Eksponeringstiden var ett minutt. I laboratoriet etterpå ble så de tre ulike eksponeringene føyd sammen²³¹.

Korte animasjonsfilmer med klippeforhold 1:1 var velegnet til å prøve ut fargefilm siden fargefilm var kostbart²³². Animert film ga også gode muligheter til å kontrollere fargebruken. Det er derfor ikke så underlig at vi ser at det flere steder i verden var sammenheng mellom tidlig fargefilm og animasjon. I dette perspektivet kan vi si at det var naturlig at Caprino var den første her i Norge til å begynne med fargefilm. Allikevel kan vi gjerne gi Rohdin rett i det han sa i *Filmdebatt*, sitert tidligere i oppgaven, hvor han omtalte bruken av fargefilm i *Musikk på loftet* som "intet mindre enn et norsk nybrottsarbeid".

Når vi gir Caprino og Bergan æren for å være de første som spilte inn fargefilm i Norge på 35 mm, så innebærer dette en del forbehold. Det var produsert flere reklamefilmer i farger tidligere for norske oppdragsgivere som hadde gått på norske kinoer. Reklamefilmen *En fargesymfoni i blått (1936)* regnes ofte som den første norske fargefilmen. Dette var en reklamefilm for Tiedemanns Tobakk²³³. Filmen er en bearbeiding av Oskar Fischingers *Komposition in Blau* som ble laget i Tyskland i 1935.

²²⁹ Strøm 1993a:42

²³⁰ Hickman1977:25 og Strøm 1993a:86

²³¹ Hickman1977:25

²³² klippeforhold 1:1 vil si at ingen ting blir klipt vekk i redigeringen. I vanlig realfilmproduksjon er det bare en brøkdel av det som filmes som blir benyttet i den ferdige filmen.

²³³ Strøm 1993a:78

Hemmelig sveveteknikk

En annen av spesialeffektene som ble hemmeligholdt, var metoden som ble brukt i enkelte scener der figurer skulle sveve i lufta. Scenen fra *Reveenka* hvor haren gjør et rundkast, er et godt eksempel på dette. Sandemose forteller at de hadde en kjempestor glassplate, omtrent fem meter bred og tre meter høy. Denne platen hadde et hull midt på, der en dukke kunne festes. Platen satt i en ramme som kunne kjøres fram og tilbake og heves og senkes. Alt kunne justeres nøyaktig ved hjelp av sveiver, skalaer og tannhjul. Når haren hoppet, var det glassplaten som ble hevet og senket. Haren var montert fast i denne, men kunne roteres rundt festepunktet. Scenen måtte lyssettes med omtanke slik at det ikke ble refleksjoner i glasset. Denne teknikken ble også brukt i *Askeladden og de gode hjelperne* i en scene hvor en av hjelperne flyr gjennom lufta og blir borte. Denne scenen var ekstra avansert, i tillegg til bevegelsen i glassplata ble det benyttet *replacements*. Det vil si at de laget en rekke utgaver i forskjellige størrelser av dukken som skulle fly. Når dukken fløy, byttet man mellom disse dukkene slik at figuren først ble mindre og mindre, og så større og større i en senere scene da den kom flyvende mot kameraet. På denne måten skapte de en illusjon om at figuren fløy dypt innover i bildet, selv om den ikke gjorde dette i virkeligheten²³⁴.

Teknisk om Flåklypa Grand Prix

I *Flåklypa Grand Prix* tok Caprino Filmcenter i bruk en rekke nye teknikker og fremgangsmåter. Det viktigste, og den største investeringen, var det som skjedde på den kameratekniske siden. Som nevnt hadde Caprino i forkant av Flåklypaprojektet fått innvilget en søknad om penger til nytt og bedre produksjonsutstyr av Norsk Kulturråd. Disse pengene brukte han blant annet til å kjøpe et spesialbygget Crass-kamera fra Tyskland med frontprojeksjon.

Frontprojeksjonssystem

Ved å bruke dette systemet kunne man kombinere filmopptak som var gjort på forhånd, med animerte dukker. Systemet gikk ut på at de animerte dukkene ble plassert foran et

²³⁴ Sandemose 2007

høyreflekterende lerret, en såkalt *scotchlight-duk*. Filmkameraet pekte rett på dukken. Foran kameraet var det et enveisspeil i en vinkel på 45 grader. 90 grader i forhold til kamera var det montert en filmfremviser som kastet et svakt bilde av den bakgrunnen man ønsket mot enveisspeilet. Lyset fra fremviseren var for svakt til at det syntes på dukken, men det ble klart og tydelig på den høyreflekterende scotchlight-duken bak. Det kombinerte bildet blir fanget opp gjennom enveisspeilet av kameraet. Systemet ble særlig mye brukt under billøpet når man trengte at bakgrunnen beveget seg samtidig som dukkene i forgrunnen ble animert. Bakgrunnsfilmen ble da projisert på bakgrunnen en og en billedrute av gangen.

Den første storfilm som tok i bruk frontprojeksjon, var Stanley Kubricks 2001: *A Space Odyssey* (1968), så dette var ganske ny teknologi på det tidspunktet. *Flåklypa* ble laget. I dag finnes imidlertid digitale teknikker som kan gjøre dette enklere gjennom bruk av greenscreen og digitalt etterarbeid.

Filmingen av billøpet

I mange scener i billøpet er det et lavt kamera som følger etter bilene når de kjører gjennom krappe kurver og svinger. For å klare å filme disse scenene, måtte Sandemose bygge om et gammelt kamera og utstyre det med en avansert selvbygget kameravogn, som sørget for at kameraet alltid sto vannrett i forhold til horisonten. På den måten skapte man følelsen av at bilen kjørte gjennom et bratt landskap. I andre scener skulle kameraet følge bilen fra siden mens bakken og bakgrunnen som skulle fyke forbi. Det ble gjort på den måten at bakken ble laget som et sammenhengende rullebånd som kunne sveives bakover litt etter litt. Flere lag med bevegelige bakgrunner uavhengig av hverandre var plassert bakover i bildet. Bakgrunnene ble animert i forskjellig tempo, mindre og mindre jo lengre vekk fra kamera de var. På denne måten skapte de en svært effektfull multiplan-effekt som gir inntrykk av stor dybde i bildet. I oversiktsbilder brukte de i noen scener rett og slett radiostyrte biler, som ble filmet i sanntid på vanlig måte²³⁵.

²³⁵ Sandemose 2007 og Caprino 1997 i NFI-intervju rull 7

Animering av Flåklypa Grand Prix

Det var Caprino selv som gjorde så godt som all karakteranimasjonen i hele *Flåklypa Grand Prix*. Det vil si alle avanserte bevegelser, særlig bevegelser som skulle uttrykke følelser og gi figurene personlighet. De andre i studioet kunne animere enklere og mer mekaniske bevegelser. Per Hauger og Charley Patey gjorde mye av dette. Patey forteller i et intervju som finnes blant ekstramaterialet på DVDutgivelsen av filmen fra 2001 hvordan han regnet ut hvor mye han skulle flytte en bil som man forestilte seg skulle kjøre i 300 km i timen. Regnestykket ble da følgende: 300km/t er det samme som 8333,3cm/s. Siden de filmet med 24 bilder i sekundet og bilen var 1/32 størrelse, måtte denne summen deles først på 24 og så på 32. Slik kom de fram til at den lille bilen måtte flyttes ca 11 cm for hvert bilde for at det skulle tilsvare 300 km/t! Når bilene skulle akselerere, ble regnestykket ytterligere komplisert. Siden det var mange forskjellige utsnitt som skulle tas, fantes det biler og dukker i tre forskjellige størrelser som ble brukt avhengig av hvor nært man skulle filme. Patey forteller også at han hadde mye av ansvaret for leppesynkronisering; å bevege munnene på figurene når de skulle snakke. Da måtte han analysere lyden på forhånd og finne ut hvilken bokstavlyd som kom på hvilken billedrute. Dette er forøvrig helt vanlig i all animasjonsfilm, både dukkefilm og tegnefilm. Men noe som var veldig spesielt i Flåklypa, var at munnpartiene på flere av figurene kunne fjernstyres. Dette var tydeligvis en rest fra den gamle måten å fjernstyre dukkene på som de hadde beholdt.

Ivo hadde hovedanimasjonen, hvor han beveget figurene, mens jeg ofte hadde ansvaret for å bevege munnen i synkronitet med dialogen. Og da hadde jeg altså manuskriptet foran meg, sånn at jeg visste at når man for eksempel kom til bilde 48, så ble det sagt en "A", så da skulle munnen åpnes, mens på bilde 51, så var det en "M", så da skulle munnen lukkes igjen. Slik at munnen beveget seg opp og ned. Dette var fjernstyrt, faktisk. Vi hadde en kabel som gikk ut av figuren, og frem til det bordet hvor jeg satt, så jeg kunne fjernstyre munnen opp og ned²³⁶.

Teknisk konklusjon

I dette kapittelet har jeg prøvd å skape et bilde av hvordan dukkefilmproduksjonen foregikk rent teknisk. De holdt på i tretti år med stadig prøving og feiling. Hele tiden var det forbedringer og endring av fremgangsmåter. Det sier seg selv at en fullstendig fremstilling av dette ikke er mulig. Men jeg håper allikevel at jeg med stort og smått har

²³⁶ Patey i intervju på ekstramaterialet på Flåklypa DVD-en fra 2001

klart å gi et inntrykk av hvordan produksjonen foregikk. Noen vil kanskje mene at enkelte underkapitler var i overkant detaljerte, jeg tenker da særlig på beskrivelsen av "hemmeligheten". Dette har jeg gjort bevisst siden dette kun har vært overfladisk omtalt tidligere, og jeg syntes det var på sin plass med en skikkelig, detaljert redegjørelse for akkurat det.

Med det som har stått i den historiske framstillingen sammen med det som har stått i dette kapitlet, mener jeg å ha vist at Caprinos sammenhengende dukkefilmproduksjon hadde en klar sammenheng med den generelle filmteknologiske utviklingen. Caprino, Sandemose og de andre fulgte hele tiden med i den teknologiske utviklingen og var blant de aller første som tok i bruk ny filmteknologi. Dessuten ble helt egne teknikker oppfunnet og nye bruksområder funnet for kjent teknologi. Denne innovasjonsevnen og viljen til å eksperimentere, har vært en viktig faktor for studioets overlevelsessevne. Og det var ikke bare teknologien som ble bedre, Caprino og hans medarbeidere ble også hele tiden mer og mer profesjonelle. Caprino selv hadde stor teknisk forståelse, og i tillegg hadde han med seg en rekke mennesker med stor faglig dyktighet og innsatsvilje. Da Amandafestivalen i 1995 delte ut en ærespris, gikk denne til Caprino og Sandemose i fellesskap. Dette var et tegn på at den norske filmbransjen er klar over hvor viktig Bjarne Sandemose har vært for dukkefilmproduksjonen.

3.4. Dukkefilmenes estetikk

Mange aktører involvert i visuell utforming

I i løpet av årene var det mange forskjellige involvert i utforming av kulisser og dukker. Allikevel fremtrer Caprinos filmer som noenlunde helhetlige stilistisk sett. Det er ikke så veldig stor forskjell på det filmatiske uttrykket fra begynnelsen til slutten. I de tilfeller hvor figurer og bakgrunn er basert på tegninger, klarer filmene å være tro mot originalen samtidig som de blir en del av Caprinos dukkefilmunivers. Karius og Baktus ser ut som på Egners tegninger, og Flåklypauniverset har beholdt Aukrusts karakteristiske stil.

De første årene var det Gude som utformet dukkene i samarbeid med Caprino mens Caprino laget det meste av scenografien. Etter som årene gikk ble metodene mer avanserte, og andre folk kom inn, flere med solide kunstfaglige utdannelser bak seg. Ansvarsområdene gikk veldig over i hverandre, og alle de involverte deltok på mange felter samtidig. Det er vanskelig å si hvem som bør få æren for hva i et slikt samarbeid, og det har nok blitt slik at det i mange tilfeller bare er Caprionavnet folk husker. I forbindelse med Flåklypa hender det at til og med Aukrust kan bli glemt, selv om Aukrust selvfølgelig har vært svært viktig hele veien. Alt er jo basert på hans tegninger, og i tillegg måtte både figurer og bakgrunner godkjennes av ham, for det skulle stemme med hvordan Aukrust så for seg Flåklypauniverset. Men det var også mange andre dyktige medarbeidere som var involvert, og som sjelden nevnes. For eksempel er det ikke mange som vet at Flåklypabilen, *Il Tempo Gigante*, fikk sin utforming hovedsakelig av Sandemose. Utgangspunktet var en tegning av Aukrust, men denne var ganske løs og skisseaktig, så det var ikke så mye å gå etter. Sandemose hadde fritt utløp for egen kreativitet. Da Aukrust kom og så bilen, ble han svært begeistret, og satte seg ned og laget en detaljert tegning av denne. Den tegningen har i ettertid blitt tatt for originaltegningen, og Sandemose har fått mye skryt for "hvor nøyaktig han har klart å følge tegningen", selv om det slett ikke var slik det forholdt seg²³⁷.

Men selv om det har vært mange involvert, er det Ivo Caprino som er den samlende personen som var med fra begynnelse til slutt og som var involvert på alle nivåer i filmprosessen hele veien. Caprino hadde regien, det var ingen tvil om hvem som var sjefen og som hadde det siste ordet²³⁸.

Dukketeater og figurspill

Vi har tidligere vært inne på at Ingeborg Gude laget de første dukkene til en planlagt dukketeaterforestilling²³⁹. Det er ikke noe som tyder på at hun hadde laget dukker

²³⁷ Z filmtidsskrift nr1 2009:43, Haddal 1997 i NFI-intervju rull19 og Sandemose 2007

²³⁸ Forteller Alfsen 2007 og Riser 2007

²³⁹ Jeg bruker begrepene *figurteater* og *dukketeater* om hverandre for å sitere kildene mest mulig ordrett.

tidligere, men hun var en svært allsidig kunstner. Hun hadde vanket i kunstnermiljøer både innenlands og utenlands, og vi kan gå ut ifra at hun hadde vært tilskuer på slike forestillinger. Dukketeateret sto sterkt nedover i Europa, men også i Norge fantes en dukketeatertradisjon. I høymiddelalderens katolske kirke fantes spill med helgenfigurer, mens det på 1700- og 1800-tallet eksisterte et levende folkelig figurteater i Norge. Det fantes både figurteater som hadde røtter i bondesamfunnet, og et mer urbant preget figurteater som var en del av den omreisende europeiske gjøglertradisjon. Fra begynnelsen av 1900-tallet og fram til krigen oppsto figurteater med både kunstnerisk og pedagogisk siktemål. Etter krigen fikk dukketeater en oppblomstring, som startet med Jane og Agnar Mykles opprettelse av Norsk Dukketeater i 1949²⁴⁰.

I Haddals bok hevdes det at dukketeater ikke lå i Caprinos bakhode som modell for eksperimentene med filmmediet, og at Caprino knapt hadde sett en dukketeaterforestilling før 1950²⁴¹. Allikevel nevnes et dukketeater han har sett i København



Edgar Bergen og McCarthy (1937) foto: Rex Hardy Jr

spesifikt, så han var ikke ukjent med fenomenet. I en tidsskriftartikkel som jeg har sitert fra tidligere, finner vi et bevis på at det fantes klare inspirasjonskilder til Caprinos særpregede dukker. Finn Rohdin avslører i magasinet *Filmdebatt* i 1951 at Caprino hadde sett en forestilling med den kjente buktaleren *Edgar Bergen*²⁴² i 1946, og at dette var en direkte inspirasjonskilde. Bergens dukke *McCarthy* kunne bevege på munnen med en bevegelig underkjeve i ett stykke, og dette trikset hadde Caprino sansen for og utstyrte senere sine egne dukker med det.

²⁴⁰ Helgesen 2003:5

²⁴¹ Haddal 1993:87

²⁴² Rohdin kaller Edgar Bergen for "Arthur Bergen" og feilstaver dukkens navn, men det er liten tvil om at det var dette buktalerparet Caprino så.

Adapsjoner

De første filmene Caprino laget var basert på egne fortellinger, men dette valgte han helt å gå bort fra, da han mente selv at han ikke hadde hadde noe særlig anlegg som forfatter²⁴³. Derfor gikk han heller over til å basere filmene sine på eksisterende materiale. Han valgte stort sett fiksjonsstoff som folk allerede kjente og hadde et forhold til. Dette med at ting som var kjent i et medium gikk over til et annet, har vi tidligere sett at var et trekk ved tegnefilm internasjonalt, da suksess i et medium gjerne førte til suksess i et annet. For eksempel brukte Disneys første langfilm *Snehvit og de syv dvergene* (1937) et kjent eventyr som utgangspunkt for fortellingen, og de aller fleste av Disneys senere filmer har vært basert på fiksjonsstoff som allerede var velkjent og populært.

Eventyr

Caprino forteller i Haddals bok at når han i dag ser tilbake på sin produksjon, er det eventyrene som ligger hans hjerte nærmest, og som han er mest glad for å ha skapt²⁴⁴. Vi har tidligere sett at tsjekkisk dukkefilm ofte hentet stoff fra eventyr. Men også i Norge hadde dette vært gjort med hell tidligere. Ola Cornelius' *Fanden i nøtten* (1917) som var en av Norges første animasjonsfilmer, var basert på et av Asbjørnsen og Moes eventyr. I norske reklamer både på 20-tallet og på 30-tallet var det påfallende ofte at det var eventyr, både norske folkeeventyr og utenlandske eventyr, som var utgangspunktet for historien som ble fortalt. Dette gjelder særlig for sigarettreklamene. Det var kanskje et opplagt valg for Tiedemann, som hadde et sigarettmerke som het netopp *Eventyr*²⁴⁵, men også andre sigarettmerker brukte ofte eventyr i reklamefilmene sine²⁴⁶.

Selv etter at han hadde sluttet å lage dukkefilm, forlot ikke Caprino eventyrene. Ved Familieparken Hunderfossen produserte han en rekke tablåer basert på folkeeventyr, og

²⁴³ Haddal 1993:99

²⁴⁴ Haddal 1993:156

²⁴⁵ Dette merket finnes forøvrig fortsatt som rulletobakk.

²⁴⁶ Strøm 1993a: 39-96

han sa i flere intervjuer senere at han godt kunne tenke seg å lage flere eventyrfilmer hvis han fikk tid²⁴⁷.

Nasjonalromantikk og bygdekultur

I Caprinos eventyrfilmer er innslaget av nasjonalromantikk spesielt tydelig. Det er nærliggende å trekke fram slektskapet til oldefaren, Hans Gude. Hans Gude illustrerte en rekke av Asbjørnsen og Moes eventyr, men er enda mer kjent som nasjonalromantisk landskapsmaler. Sammen med Adolph Tidemann malte han bildet *Brudeferden i Hardanger*(1848), som er selve ikonet for norsk nasjonalromantikk. Haddal skriver følgende om Caprino i Kunnskapsforlagets Store Norske Leksikon ²⁴⁸:

Hos Caprino – med det italienske navn – har fortellergleden fra den norske nasjonalromantikken overlevd og funnet et teknisk uttrykk, i en blanding av tradisjon og modernitet som er filmkunstnerens egen. Dette er fjernt fra Disneys måte å nærme seg tilsvarende tradisjonsstoff. Og det blir behandlet med en velutviklet humoristisk sans. I all teknisk virtuositet og mangesidige utfoldelse har ofte den lekne humoristen Caprino kommet i skyggen. Han førte blant mye annet arven og ånden fra morens karikaturtegninger videre, sammen med den robuste eventyrtonen.

Som vi har sett tidligere bodde Caprino i Vågå under krigen. Dette var nok en viktig påvirkning for hans dragning mot nasjonalromantikken. Også i *Flåkløya Grand Prix* er påvirkningen fra bygdekulturen levende, selv om det her like gjerne kan tilskrives Aukrusts innflytelse.

Caprinos filminteresse

Som vi har vært inne på i et tidligere kapittel, hadde det gått en sovjetisk spillefilm på kino før krigen som inneholdt mye dukkeanimasjon, *Den Nye Gulliver*(1935). Enkelte reklamefilmer på kino var også dukkeanimasjoner. Og det hadde vært laget animasjon i Norge før Caprino begynte å lage film, men denne tradisjonen var blitt brutt. Dette stemmer godt med det Caprino selv sier, at han begynte helt på null, uten noen å lære av. Man kan selvfølgelig spekulere omkring hvorvidt Caprino hadde sett *Den Nye*

²⁴⁷ bl.a Haddal 1993:156

²⁴⁸ http://www.sn1.no/nbl_biografi/Ivo_Caprino/utdypning

Gulliver, men det er ikke noe som tyder på at den i tilfelle har gjort noe større inntrykk. Remo Caprino forteller at han rett og slett ikke var så interessert i å se andres filmer²⁴⁹.

Intervjuer: Så han noe særlig film?

Remo Caprino: Nei, han var ikke særlig filminteressert.

Intervjuer: Ikke animasjonsfilm engang?

Remo Caprino: Nei, jeg tror ikke det. Jeg kan aldri huske å ha sett ham se noe. Utenom enkeltfilmer. Jeg husker det var noe russisk og tjekkisk film i sin tid. Han var jo nede hos Trnka i sin tid, i Østeuropa. Det var jo de som var store på dukkefilm den gangen.

Intervjuer: Du vokste ikke opp i et hjem fylt av animasjonsfilm?

Remo Caprino: Nei, overhodet ikke. Jeg så Walt Disneys ting som alle andre barn. Hverken mer eller mindre.

Det Remo forteller stemmer godt overens med det Caprino svarte da Jürgens spurte om dette i 1992. Caprino uttrykte stor respekt for Trnka, og snakket også svært positivt om Karel Zeman, Ladislav Starewicz og George Pal. Men Caprino sa allikevel dengang at han overhodet ikke hadde noen forbilder²⁵⁰.

Animasjon på enkeltbilder

Animasjonsfilm er, som vi har sett, film som skapes rute for rute. Men for å spare arbeid er det svært vanlig at dukkeanimatører tar to eksponeringer for hver bevegelse av dukken. Det ser fremdeles ut som en jevn bevegelse når man "skyter på toere" som det kalles, og man sparer svært mye arbeid på denne måten. Ofte brukes en blanding av enere og toere, slik at særlig store og raske bevegelser skytes på enere, samt panoreringer og kamerabevegelser, mens de mindre, langsomme og små bevegelsene kan være på toere. Men Caprino animerte aldri på dobbeltbilder²⁵¹. Uansett hvordan bevegelsen skulle være beveget han dukkene på en og en rute av gangen. Han syntes ikke filming på toere ga godt nok resultat. Andre dukkeanimatører kritiserte Caprino. De syntes at animasjonen ble alt for glatt. De likte heller ikke at Caprinos dukker beveget så mye på øyne og munn. Uttrykket ble alt for realistisk, mente de. De syntes at

²⁴⁹ Remo Caprino 2007

²⁵⁰ Fra Jürgens transkribering av intervju med Caprino foretatt i 1992. Intervjuet ble publisert året etter i Z filmtidsskrift.

²⁵¹ Haddal 1993:94

man heller kunne bruke levende skuespillere hvis naturalisme var idealet. Heller ikke de som drev med dukketeater i Norge var begeistret for Caprinos stil. De ville også ha det mer stilisert²⁵². Caprino var altså ikke helt på bølgelengde med sine samtidige når det gjaldt bevegelsen av dukkene. Men i dag har dette forandret seg. Nå er folk vant til å se dataanimerte dukker som beveger seg adskillig glattere enn Caprinos dukker, og de færreste vil reagere negativt på Caprinos dukkebevegelser. Caprino sier selv om dette:

Jeg skulle jo ha det så forferdelig perfekt. Andre dukkefilmanimatorer - jeg har jo vært rundt om i verden og vist alle disse tingene - og de fnyser av meg, altså, og sier at dette ikke har noe med dukkefim å gjøre når du begynner å bevege fingrene og glippe med øynene. [...] Det skulle være mer stilisert. Den standhaftige tinnsoldat godtok de, da, for den er jo bevisst stilisert. Men dette var på den tiden altså, i dag tror jeg ikke de gjør det, når det er så mye [digital] grafisk animasjon og all ting kan foregå²⁵³.

Muppets og Supermarionetter

Caprinos patent med klaviaturet som beveget dukken, er originalt og finnes ikke andre steder, men selve konseptet med å lage film basert på filmede dukker, var ikke Caprino alene om. Amerikansk fjernsyn begynte tidlig å lage barneprogrammer for barn med dukker som ble beveget av dukkeførere som befant seg utenfor filmruten. Mest kjent i dag er nok Jim Hensons *Muppetshow* og *Sesame Street*. Hensons begynte å arbeide med å lage dukker til barneprogrammer for amerikansk fjernsyn i 1954. Disse dukkenes styringsmekanismer var adskillig mer primitive enn Caprinos system. Britiske Gerry Andersons fjernsynsserier med *supermarionetter* er derimot et system som har mere til felles med Caprinos styringsmekanisme. Andersons første serie, *Four Feather Falls*, kom i 1960. Mest kjent er serien *Thunderbirds* fra 1964. Anderson brukte marionettedukker som ble holdt oppe av tynne ledninger. Disse ledningene fungerte som styringsmekanisme for dukkens hode, hender og kropp på vanlig dukketeatermåte, men i tillegg ble det sendt elektriske signaler gjennom disse ledningene til elektromotorer som satt inne i dukkene og styrte øye- og munnbevegelser. Andersons dukker snakket i perfekt sync med dialogen. Dette klarte han gjennom et spesialdesignet lydfilter som konverterte lydsignalet fra de innspilte stemmene til elektroniske signaler som ble sendt gjennom ledningene til dukkenes munnpartier. Andersons dukker kunne

²⁵² Haddal 1993:1962-163

²⁵³ Caprino 1997 i nfi intervju rull 2

ikke gjøre avanserte benbevegelser, så i seriene er dukkene stort sett sittende eller stående. Det er det svært sjelden at de går. Derimot gjøres det utstrakt bruk av mekaniske transportsystemer. Ledningene eller trådene som styrer dukkene er ikke skjult, man ser at dukkene henger i tråder²⁵⁴. Caprinos system var derfor på enkelte måter mer avansert, selv om Anderson benyttet avansert elektronikk. Remo Caprino forteller at han selv var svært opptatt av disse filmene og faktisk har besøkt Anderson i England og sett hvordan de er laget. Faren kjente også godt til disse filmene, forteller Remo Caprino, men han hadde lite til overs for det kunstneriske uttrykket.

Estetisk konklusjon

Vi ser at selv om dukkefilmproduksjonen på sett og vis var isolert fra og uavhengig av andre animasjonsmiljøer, var den allikevel på forskjellige måter knyttet til større estetiske sammenhenger. Det var mange forskjellige mennesker som deltok i samarbeidet om det vi i dag oppfatter som en gjennomført stil. Forhåpentligvis viser denne oppgaven hvor mange andre dyktige mennesker som var involvert.

²⁵⁴ <http://en.wikipedia.org/wiki/Supermarionation>

4.Konklusjon

Forklaringen på at et fenomen som Caprinos dukkefilmstudio kunne dukke opp i Norge, var en kombinasjon av at dyktige mennesker med de rette forutsetninger satset på rett ting til rett tid og at forholdene var gunstige.

"Reodor Felgen-ånden" som fantes i studioet i alle år, var en viktig årsak til studioets suksess. Filmteamet fulgte med i den tekniske utviklingen og tok hele tiden i bruk nye teknikker, både de generelle oppfinnelser som ble gjort i filmverden og egenutviklede patenter spesialtilpasset det de holdt på med. Det begynte med en enkel oppfinnelse, klaviaturmekanismen, som det hele baserte seg på den første tiden. Men etter hvert som studioet utviklet seg steg både annonsørenes krav og filmarbeidernes ambisjoner, og de gikk over til mer avanserte teknikker. Dette var typisk for studioet. De var i stadig utvikling. På 30-tallet ble de norske animatørene utkonkurrert på kvalitet av mer profesjonelle filmprodusenter i utlandet. Denne skjebnen ble ikke Caprino Filmcenter til del. De hadde en evne til fornying som gjorde at de klarte å holde seg konkurransedyktige gjennom 30 år.

Studioet klarte seg fordi dukkefilmene fant et marked, og at de var alene i dette markedet. Reklame- og oppdragsfilm var viktig, særlig de første ti årene. Men det var også en positiv holdning fra statlige instanser. Vi kan takke bevilgende myndigheter for at Caprinos dukkefilmproduksjon omfatter de filmene vi i dag oppfatter som Caprinos klassikere. *Flåklypa Grand Prix*, eventyrfilmene og *Karius og Baktus* var alle filmer som ble produsert med statlig støtte. Uten denne statlige velviljen ville Caprinos dukkefilmproduksjon hovedsakelig ha omfattet reklame- og oppdragsfilmer, og ville nok ha vært glemt i dag. Avtalene med SFS og NRK som sørget for at eventyrfilmene fikk vid distribusjon og hyppige visninger var viktige for Caprinos popularitet og gjorde mye for at disse filmene ble folkeei - noe alle nordmenn hadde et forhold til.

Ivo Caprino som person var en viktig forutsetning for dukkefilmproduksjonen. Han hadde en kombinasjon av talenter som skulle vise seg å være akkurat de som trengtes. En ting var evnen til å få dukker til å bevege seg, enten det var gjennom et klaviatur eller ved animasjon på enkeltbilder. I tillegg hadde han en god estetisk sans, et teknisk talent, et organisasjonstalent og en velutviklet økonomisk teft. At Caprino hadde svært dyktige medarbeidere i alle år var ikke minst av avgjørende betydning. Ingeborg Gude og Bjarne Sandemose bør selvsagt nevnes spesielt, men som vi har sett i denne oppgaven var det flere andre også, blant annet Gerd Alfsen, Ingeborg Riser og Remo Caprino, som jeg har intervjuet i forbindelse med denne oppgaven. Caprinos ansatte arbeidet i alle år lange dager uten overtidbetaling, med forholdsvis lav lønn. At kostnadene ble holdt nede er også noe av forklaringen på at Caprino Filmcenter klarte å overleve i så lang tid.

Caprino hadde evnen til å satse på rett ting til rett tid. Han holdt seg stort sett til reklame- og oppdragsfilm så lenge dette var det gunstigste, og laget mer kunstnerisk film når anledningen bød seg. Da fjernsynet kom og filmen fikk problemer, gikk han inn i fjernsynet, og etter mange års venting fikk han omsider laget en animert langfilm. Eventyrfilmen han hadde planlagt mange år tidligere ble det aldri noe av, men det var nok et enda bedre trekk å lage film av Aukrusts materiale. Denne eventyrverdenen var allerede innarbeidet og populær i samtiden, og at man på denne måten kombinerte to allerede populære fenomener, Caprinos dukkeverden og Aukrusts Flåklypa, la grunnlaget for langfilmsuksessen.

Forholdene lå på mange måter til rette for dukkefilm i det miljøet den oppsto. Det var et miljø med kunstnere og filmfolk hvor det også fantes kapital og overskudd til å eksperimentere. Men det var ingenting som kom gratis. Caprinos suksess var et resultat av hardt arbeid gjennom mange år. Alle ansatte arbeidet lange dager, men som Alfsen påpekte arbeidet Caprino aller mest selv.

Og denne arbeidskapasiteten har nok vært avgjørende. "Det var der reservetanken lå", forteller Remo Caprino²⁵⁵. Det var gunstig for en gründer i dukkefilmbransjen å være arbeidsnarkoman. Som Bjarne Sandemose sa tidligere i oppgaven om Ivo Caprino:

Han jobbet, og jobbet og jobbet og jobbet. Fra syv om morgenen og til han stupte til køys. Men han satte spor etter seg, det skal være visst²⁵⁶.



²⁵⁵ Remo Caprino 2007

²⁵⁶ Sandemose 2007

Litteraturliste

Intervjuer foretatt i forbindelse med skriving av denne oppgaven

Alfsen, Gerd (2007) intervjuet 10 desember
Caprino, Remo(2007) intervjuet 14 mars
Riser, Ingeborg (2007) intervjuet 2. mai
Sandemose, Bjarne (2007) intervjuet 19. mars
Sandemose, Bjarne (2009) intervjuet 21. april
Skallerud, Morten (2006) intervjuet i oktober 2006

Andre intervjuer

Caprino, Ivo og Sandemose, Bjarne (1997) intervju foretatt i regi av NFI med Per Haddal som intervjuer.
Arnhoff, Roger (1994) Intervju foretatt av Ivar Hartviksen. Utskrift fra intervju tatt opp på S-VHS video, hjemme hos Roger Arnhoff i Mo i Rana, 27. juli 1994.

Bøker

Allen, Robert C og Gomery, Douglas (1985) *Film history. Theory and practice*. New York, McGraw-Hill
Asker og Bærums budstikke (1986) *Ivo Caprino - fra film til lekeland* Asker og Bærums budstikke 16 mai 1986
Bakken, Marit mfl (2005) *Håndbok i animasjonsfilm*. Oslo, GAN Forlag AS
Artikkelsamling i anledning åpning av filmmuseet. Oslo, Norsk Filminstitutt
Barth, Morten (2004) *Bedre enn sitt rykte* s.44-47 i: *Rushprint Film og TV-bladet*, årgang 39, nr 02
Berg, Mie (1970) *Mål og midler i norsk spillefilmproduksjon: En undersøkelse av statens støtteordninger 1946-1968*. Universitetet i Oslo, Institutt for presseforskning. Hovedfagsoppgave for cand.polit.graden
Carr, Edward Hallett [1961] (1964) *What is history*. London, Reading and Fakenham
Casty, Alan (1973) *Development of the Film: An interpretive history*. USA, Harcourt Brace Jovanovich, Inc
Dahl, Hans Frederik m.fl (1996) *Kinoens mørke, fjernsynets lys : levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo, Gyldendal norsk forlag
Diesen, Jan Anders (2000) *Film som statlig folkeopplyser: Statens Filmsentral i 50 år*. Norsk Filminstitutts skriftserie
Evensmo, Sigurd (1967) *Det store tivoli*. Oslo, Gyldendal
Furniss, Maureen (1998) *Art in motion: animation aesthetics*. Sydney, John Libbey & Company Pty Ltd
Gaustad, Lars og Hartviksen, Ivar (2003) *Til minne om Roger Arnhoff* s.41 i: *Rushprint*. - Årg. 38, nr 1
Gylseth, Christopher Hals (2000) *Thorbjørn Egner - Tigergutt kan alt!* Oslo, Chr. Schibsteds Forlag A/S
Haddal, Per (1993) *Ivo Caprino! Et portrett av Askeladden i norsk film*. Oslo, Hjemmets Bokforlag A/S
Hanche, Øivind; Iversen, Gunnar; Aas Nils Klevjer(2004)*Bedre enn sitt rykte; En liten norsk filmhistorie*. Oslo, Norsk filminstitutt

- Harryhausen, Roy og Dalton, Tony (2008) *A century of model animation: From Méliès to Aardman*. London, Aurum Press Ltd.
- Helgesen, Anne Margrethe (2003) *Animasjonen - Figurteatrets velsignelse og forbannelse: Norsk figurteaterhistorie*. Universitetet i Oslo. Dissertation for the Degree of Dr. Art
- Hickman, Morgan (1977) *The Films of George Pal*. Cranbury, New Jersey, A.S Barnes and Co., Inc
- Holm, Tone (2003) *Filmens fattige fetter: Den frie kunstneriske kortfilmen sett i et kulturhistorisk perspektiv 1959-1995* Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon.
Hovedoppgave i medievitenskap
- Holst, Jan Erik (2006) *Det lille sirkus. Et essay om norske filmer og produksjonsforhold 1946-2006*. Oslo, Norsk filminstituttts skriftserie
- Jürgens, Jo Hjertaker(1992) *Dukkefilmens mester Ivo Caprino* 12 sider unummerert. i: Fantasia tidsskrift om animasjonsfilm, nr 1
- Jürgens, Jo (1993) *Talent, Fingerferdighet og trening*. s. 34-43 i: Filmtidsskriftet Z, nr.1
- Kapital, ukjent artikkelforfatter (1976) *Ivo Caprino: Filmkunstner og markedsføringsgeni - millionene ruller* s 3 og 18-21 i: Kapital tidsskrift for næringsliv, børs og økonomisk politikk, nr 22
- Krohn, Sven (1967) *Smigrende amerikansk tilbud til Ivo Caprino* s.11 i: Aftenposten 20.mai
- Lunde, Leikny (2003) *Filmproduksjonens økonomiske vilkår i Noreg*. Universitetet i Bergen, Institutt for økonomi. Hovedfagsoppgave for cand.polit. graden
- Marcussen, Elsa Brita (1948) *På kino i kveld?* Falken Forlag
- Marcussen, Elsa Brita (1994) *Kampen for barnefilmen. Et pionerarbeid i etterkrigstiden*. s. 15-28 i: Zeruneith, Ida (red) *Med store øjne. Børne- og ungdomsfilm i Norden 1977-1993*. København, Tiderne Skifter
- Midtbø, Tore (1979) *Fenomenet "Flåkløya" - fra avisparodi til kulturindustri*. Oslo, Novus Forlag
- Release (2005) *Slik blir Caprino DVD-ene* s 6-7 i: Release nr 5 Mai 2005 (anonym artikkelforfatter)
- Rohdin, Finn (1951) *Mor og sønn skaper original norsk dukkefilm*. s. 4-8 i: Filmdebatt - årgang 1, nr 5/6
- Sandemose, Mikkel (2009) *Teknikeren* s. 41-45 i: Filmtidsskriftet Z, nr.1 , #106
- Strøm, Gunnar (1987) *Animasjon i Norge*. Norsk Filmklubbforbund
- Strøm, Gunnar (1993a) *Frå "Fanden i nøtten" til "Fargesymfoni i Blått"*. Volda, Møreforskning
- Strøm, Gunnar (1993b) *Ikke gjør som mora di sier, Jens!* s.102-103 i: katalogen til kortfilmfestivalen i Grimstad
- Thompson, Kristin og Bordwell, David(1994) *Film history:An introduction*. USA, McGraw-Hill, Inc.
- Wells, Paul (1998) *Understanding Animation*. London, Routledge

Internett

- Store norske leksikon, snl.no, 23.03.2009, <http://www.snl.no/animasjon>
- Store norske leksikon, snl.no, 23.03.2009, <http://www.snl.no/animasjon>
- Store norske leksikon, snl.no, 23.03.2009, <http://www.snl.no/animasjonsfilm>
- Store norske leksikon, snl.no, 23.03.2009, http://www.snl.no/nbl_biografi/Ivo_Caprino/utdypning
- Wikipedia, The Free Encyclopedia. Retrieved April 14, 200, from <http://en.wikipedia.org/wiki/Supermarionation>

Filmer:

Caprino, Ivo (1959) Ugler i mosen [Video] Norge

Caprino, Ivo [1975](2001) Flåklypa Grand Prix [2 platers DVD-utgivelse med ekstramateriale] Norge

Caprino, Ivo(2005) Caprinos eventyrlige verden 1-4 [8 platers DVD-utgivelse med alle Caprinofilmene og ekstramateriale] Norge

Fullstendig filmografi - Ivo Caprino²⁵⁷:

ÅR	KATEGORI	TITTEL	OPPDRAKSGIVER
1949	Eventyrfilm	Tim og Tøffe	Norsk Film AS
1949	Reklame (dukkefilm)	1949 Perpetuum Mobile	Carl F. Glott
1950	Eventyrfilm	Musikk på loftet	Norsk Film AS
1950	Reklame (dukkefilm)	Samvittigheten - M. Arvid Nilsen	A/S ISI Cola
1951	Reklame (dukkefilm)	Lysalf	Oslo Lysverker
1952	Eventyrfilm	Veslefrikk med fela	Norsk Film AS
1952	Reklame (dukkefilm)	De tre ekornene (første reklamefilm)	Den kjemiske fabrikk norden
1953	Reklame (dukkefilm)	Paul Temple og silicamysteriet.	Osram-fabrikken A/S
1953-60	Reklame (dukkefilm)	Arne og Marianne (fire filmer)	Borgar margarin
1954	Eventyrfilm	Karius og Baktus	Statens Filmsentral
1954	Oppdragsfilmer	Truls og Trine (Fra Tomm Murstads skiskole)	Landbrukets sentralforbund
1954	Reklame (dukkefilm)	Folkevognen	Gunnar Wangel Film, København
1955	Eventyrfilm	Den standhaftige tinnsoldat	Dansk Kulturfilm
1955	Oppdragsfilmer	Klatremus i knipe	Nordiske sparebanker
1955-57	Reklame (dukkefilm)	De tre ekornene(seks reklamefilmer)	Den kjemiske fabrikk norden
1956	Oppdragsfilmer	Klokkeklang	Oslo Kinematografers julehilsen
1956	Reklame (dukkefilm)	Linox	Helly-Hansen
1957	Oppdragsfilmer	Kronen og tiorene	Oslo Høyre
1957	Reklame (dukkefilm)	ABO 2	ABO Modell konfeksjon
1957	Reklame (dukkefilm)	La Strada sko	A/S Skofabrikken Dovre
1957	Reklame (dukkefilm)	Shoe Shine Boy	Skandia Skopuss
1957	Reklame (dukkefilm)	Stabburets leverpostei	Stabburet
1958	Oppdragsfilmer	Et hundeliv med meg (Hundefilmen)	Nordiske sparebanker
1958	Reklame (dukkefilm)	Narv	Skandia Skopuss
1958	Reklame (dukkefilm)	Brummunnitt	Birger Langmoen
1958	Reklame (dukkefilm)	Ro-ro til fiskeskjær	Kristiansands fiskegarnfabrikk
1958	Reklame (dukkefilm)	Egg - melk - sepe	Nordstrøm og due
1959	Helafstens spillefilm	Ugler i mosen	A/S IFA-Produksjon
1959	Reklame (dukkefilm)	Storgata	Storgaten forretninger
1959	Reklame (dukkefilm)	Høyang	Nordisk Aluminium
1959	Produksjoner for NRK	Televimsen (Fotoinnslag: Pause, teknisk feil, lyden er borte osv.)	NRK
1959-60	Reklame (dukkefilm)	De tre ekorn (tre reklamefilmer)	Den kjemiske fabrikk norden
1961	Eventyrfilm	Askeladden og de gode hjelperne	Statens Filmsentral
1961	Reklame (dukkefilm)	Stabburets Ketchup	Stabburet
1961	Reklame (dukkefilm)	Norsk Kjøkkentøy	Nordisk Aluminium
1961	Reklame (dukkefilm)	Holters Lys	Chr. Holter
1961	Reklame (dukkefilm)	Spanske appelsiner	Ove Børresen
1961	Produksjoner for NRK	De yndige små musene (Innslag i slagerparadene)	NRK
1961	Produksjoner for NRK	Er de levende tro?	NRK
1962	Eventyrfilm	Reve-Enka	Statens Filmsentral
1962	Oppdragsfilmer	Oslo, the viking capital	Oslo Kinematografer/Caprino Filmcenter
1962	Reklame (dukkefilm)	Warnink's Advocaat	Nederland
1962-64	Produksjoner for NRK	Diverse Televimsen-programmer	NRK
1963	Oppdragsfilmer	Papirdragen	Unicef/Statens filmcentral
1963	Oppdragsfilmer	Periodisk Katatoni	Statens filmcentral/Dikemark sykehus
1963-70	Oppdragsfilmer	Med klassen i trafikkbyen (med barn og dukker + 4 filmer med bare dukker)	Trygg trafikk
1965	Produksjoner for NRK	Collage (Innslag i månedsrevyen)	NRK
1966	Eventyrfilm	Sjuende far i huset	Statens Filmsentral
1966	Oppdragsfilmer	The concrete pump (betongpumpen)	Franzefoss bruk A/S
1966	Reklame (dukkefilm)	Black Coffee	Astrid Stockfleth
1966	Produksjoner for NRK	Tre episoder med Televimsen	NRK
1967	Eventyrfilm	Gutten som kappåt med trollet	Statens Filmsentral
1967	Oppdragsfilmer	Fra foss til ferdig vare(20 års jubileumsfilm)	Årdal og Sunndal verk
1967	Oppdragsfilmer	Intermezzo (75 års- jubileumsfilm)	Esso Norge A/S/
1967	Reklame (dukkefilm)	Tørrfisk	Tørrfisknæringens reklamefond
1968	Oppdragsfilmer	Askeladden (Film om Jonas Øglænd fra unggutt til fabrikkdirektør)	Jonas Øglænd
1968	Oppdragsfilmer	Skulptøren	Kooperasjonen i Danmark, Sverige og Norge

²⁵⁷ Listen er utarbeidet på grunnlag av produksjonsoversikten i Per Haddals bok, side 328-332. Supervideografproduksjoner er utelatt.

1970	Helafstens spillefilm	Flåklypa radio og tv (Filmen er ikke vist offentlig)	Kirke- og undervisningsdept./NRK
1972	Oppdragsfilmer	På ski	Oslo Kinematografer/Caprino Filmcenter
1973	Oppdragsfilmer	Seilas	Oslo Kinematografer/Caprino Filmcenter
1975	Helafstens spillefilm	Flåklypa Grand Prix	Caprino Filmcenter A/S
1976	Produksjoner for NRK	Dra meg baklengs inn i fuglekassa	NRK
1978-79	Produksjoner for NRK	Innslag i programmene månedsrevyen, gjestespill, Gremlingen og Marco Polo	NRK
1979	Produksjoner for NRK	Jeg fant, jeg fant (Innslag i Per Asplin-programmet)	NRK
1979	Produksjoner for NRK	Jeg får ikke sove (5 programmer med dukken Josefine og kjendiser)	NRK
1990	Produksjoner for NRK	En filmens trollmann (60 min kavalkade i forbindelse med Caprinos 70 årsdag. Ved Erik Bye)	NRK