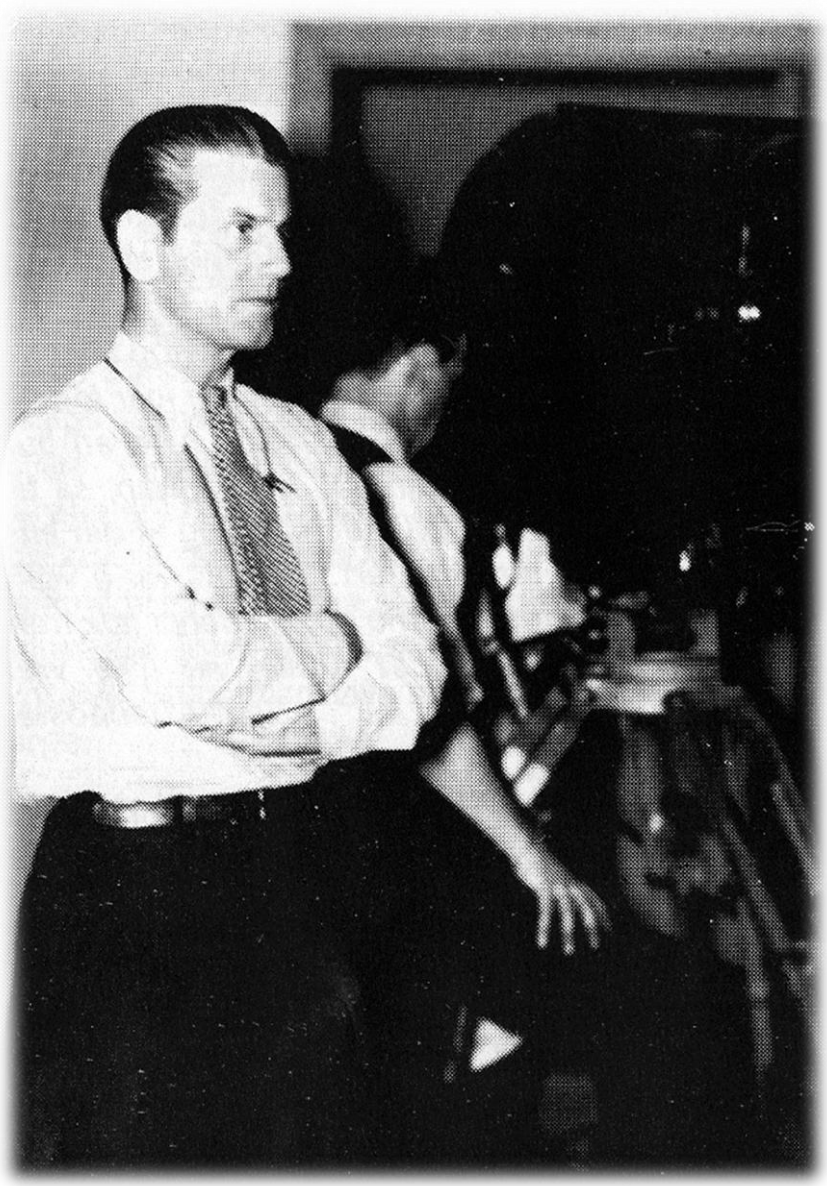
NORSK BRYTNINGSTID PÅ LERRETET
Mellomkrigstidens konflikter sett gjennom tre filmer av Tancred Ibsen



Masteroppgave i kulturhistorie, 60 studiepoeng

Ved institutt for kulturstudier og orientalske språk

Universitetet i Oslo – Våren 2011

Ved Lisa Kristin Strindberg

Film, fortellinger og tradisjon

Filmene som drøftes i oppgaven er:

Den store barnedåpen (1931)

Fant (1937)

Gjest Baardsen (1939)

Foto på første side er hentet fra Film & Kinos spesialnummer om Tancred Ibsen (1980).
Fra samme magasin har jeg hentet et portrett av Tancred Ibsen i eldre år, et bilde av ham i rittmesteruniform og et foto av Ibsen sammen med forfatteren av Fant, Gabriel Scott. Bildene er brukt med tillatelse fra Film & Kino
Filmbildene fra *Den store barnedåpen* er brukt med tillatelse fra Tancred Ibsen jr.
Filmbildene fra *Fant* og *Gjest Baardsen* er brukt med tillatelse fra Nordisk Film.

Forord

Jeg har mange års erfaring i å vurdere filmer gjennom mitt arbeid som filmkritiker i NRK. Det å lese filmenes samfunnskontekst gjennom handlingen er en ny utfordring. Denne Masteroppgaven drøfter tre filmer av Tancred Ibsen som kulturhistorie. Et livsløp som journalist setter spor i arbeidsmåte og skrivestil. Terskelen til akademisk form og metode har vært høy og presset mine foreleseres og veileders tålmodighet. Jeg vil takke instituttet for denne sjansen. Det var forresten en glede igjen å bli undervist av Bjarne Hodne som var min favoritt på sent 70-tall da jeg tok mellomfaget her. Takk til min veileder, Knut Hermundstad Aukrust som alltid har møtt meg med entusiasme for valg av utfordring og konstruktive kommentarer. Han ga meg ikke opp selv da jobben i NRK gjorde meg frafallen en lang tid. Jeg vil også gjerne takke Bernt Hagtvet for hans aldri sviktende tro på at jeg kunne klare å ta embetseksamen – en gang i livet - om jeg lot være å vanne blomstene hele tiden. Og takk til min sønn Nicolai som har støttet meg med positiv oppmuntring hele denne lange tiden.

Hvorfor Tancred Ibsen? Han var dobbeltbarnebarn av Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson. Han tok utdanning som flyver fordi han ønsket å gjøre noe som de berømte forfedrene aldri kunne ha gjort. Han var en filmpioner som løftet norsk filmproduksjon og viste nye generasjoner hvordan film ble produsert i Hollywood. Hos Metro-Goldwyn-Meyer hadde han fulgt filmproduksjonen til King Vidor på nært hold i 1924. Han fikk bli med i klipperommet og lære om rytme og variasjon. Senere ble han synopsis-forfatter i manuskriptavdelingen. Han skulle dikte opp historier. Ibsen var den norske stjerneregissøren før krigen som laget 14 talefilmer i løpet av 1930-tallet. Han kjempet mot tyskerne da krigen kom og vant to slag og reddet et engelsk kompani. I 1943 ble han sendt til tysk konsentrasjonsleir med de andre norske offiserene. Da krigen var ferdig var han også ferdig med krigen. Men det var det publikum ville høre om. Han møtte mye motgang i sine forsøk på å lage film av Henrik Ibsens drama. Hans kanskje beste film etter krigen ble forbudt av Høyesterett (To mistenkelige personer (1952). Jeg beundrer Tancred Ibsen for hans mot som filmskaper så vel som flyver. Han våget å ta store sjanser i utøvelsen av begge yrker. Det har vært spennende å plassere ham i et kulturhistorisk bilde.

Lisa Kristin Strindberg, Blindern 16. mars 2011

DEN STORE BARNEDÅPEN: Petra ber Evensen stryke hennes navn fra kirkebøkene. Hun er forbannet over at kapellanen nekter å døpe Alvildes barn fordi hun ikke er gift. Nå vil hun få flere til å melde seg ut av kirken. Kirketjener Evensen er bekymret for konsekvensene for "forretningen".

ALVILDE, HARALD OG PÅSAN

Gjest bøyer cellegitteret for å smyge seg ut. Ned til venstre: Gjest har fanget lensmannen i hans egne jern. Til høyre: Gjest og Anna på farefull flukt

Kjærlighetsfylt avskjed mellom Anna som lover å vente og Gjest i hals og fotjern da dommen har falt og straffen skal sones. Dommeren har lovet å søke kongen om benådning for Gjest. Det er trøsten som kjærlighetsparet skal leve på.

Øverst står patriarken Sebaldus omgitt av familien. Bildene i midten viser før og etter Fændriks voldtekt av Josefa. Nederst f.v. onkelen griper Josefa, Oscar angriper onkelen og helt til høyre Josefa i Oscars armer til slutt. Normaliteten er gjenopprettet.

© Forfatter

År: 2011

Tittel: Norsk brytningstid på lerretet. Mellomkrigstiden sett gjennom tre filmer av Tancred Ibsen

Forfatter: Lisa Kristin Strindberg

http://www.duo.uio.no/

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Denne Masteroppgaven i kulturhistorie diskuterer hvordan tre filmer av Tancred Ibsen reflekterer konfliktlinjene i sin samtid og argumenterer for at Tancred Ibsens bruk av tradisjon og hans valg av disiplinering av noen sosiale avvik i de tre filmene bidro til å påvirke kulturprosessen i denne samtiden. Oppgaven argumenterer også for å se filmkunstneren Tancred Ibsen som bruker og fornyer av tradisjonen gjennom sin funksjon som forteller. En beskrivelse av noen sentrale linjer i Ibsens samtid vil illustrere filmenes politiske og kulturelle kontekst.

En rød vind blåste gjennom arbeiderbevegelsen etter første verdenskrig. Revolusjonen i Russland skulle feie vekk både religionens og borgerskapets undertrykkelse av den voksende nye klasse, arbeiderne. Kampretorikken dominerte den offentlige debatten. Norsk landskap var plaget av bølgende konjunkturer og skiftende regjeringer som forårsaket massekonkurser i sta tro på en liberal markedspolitikk og kronekurs knyttet til gull. Inn i dette landskapet, i det verste året av alle, i 1931, da den økonomiske stormen fra New York hadde nådd Norges kyst og druknet streik som våpen i klassekampen, åpnet Circus Varieté for den første norske spillefilmen med tale, *Den store barnedåpen*.

Den store barnedåpen var den første norske filmen som hentet handling fra norsk industriarbeidermiljø og gråbeingårdene på Oslos østkant, men først og fremst en problematisk konflikt mellom konservativ kristendom og arbeiderne. Konflikten er en avlegger av den lange og vedvarende teologisk striden som ble omtalt som ”kirkestriden”. Oppgaven drøfter hvordan filmen tar stilling i denne striden.

I 1937 kom *Fant*, et melodrama om en bofast jente som roter seg bort i en sjarmerende skurk av en sjøfant på Sørlandet. Synet på sjøfanter, eller ”de reisende” hadde kommet tydelig negativt fram i debatten før steriliseringsloven ble vedtatt tre år tidligere. Mange hadde argumentert for at loven burde åpne for tvangssterilisering av de reisende. En annen hending som problematiserte de reisende var det som ble kalt kriseforliket i norsk politikk: Arbeiderpartiet la vekk ideen om revolusjon og dannet regjering med støtte fra Bondepartiet i 1935. Slagord etter dette vendepunktet var blant annet nasjonale integrasjon og regulering. De reisende falt utenfor denne rammen av nasjonal enhet som skulle løfte landet fordi de ikke lot seg integrere.

Oppgaven drøfter *Fant* i lys av disse holdningene. I 1939, i skyggen av tysk og italiensk fascisme og krigshandlinger, presenterte Tancred Ibsen, med sin stjerneskuespiller Alfred Maurstad, en Robin Hood lignende fortelling i filmen *Gjest Baardsen*. Filmens handling foregår i samtiden til den historiske Gjest Baardsen. Men oppgaven drøfter muligheten for at filmen allikevel får en betydning i sin samtid. Det gjøres ved å lese historien om den opprørske Gjest som til slutt valgte samarbeidslinjen, som en allegori på Arbeiderpartiets utvikling fra det var et revolusjonært parti i 1919-1923 til det inngikk et kriseforlik som innebar et samarbeide med det borgerlige Bondepartiet, og fortsatte en politikk i tråd med parlamentariske regler.

KAPITTEL 1: INNLEDNING 1
1.1. Teoretiske refleksjoner 3
1.2. Problemstilling 6
1.3. Materiale og Metode 6
1.4. Definisjoner 10
1.5. Tancred Ibsen – en biografisk skisse 12
1.6. Leserveiledning 13
KAPITTEL 2: ØKONOMISK KRISE, KLASSE- OG IDEOLOGIKAMP 15
2.1. Prevensjon, abort og sterilisering 17
2.2. Kamp om kulturelt hegemoni 18
2.3. De nye idéene – marxismen, darwinismen og freudianismen 19
2.4. Kirkestriden 22
KAPITTEL 3: FILM OG KINO FRA VARIETE TIL KULTUR.....24
3.1. Kinoloven og kommunalisering av kinoene 25
3.1.1. Kinoloven og norsk filmproduksjon 27
3.2. Filmen inn i varmen 28
3.3. Kinoens popularitet i vanskelige tider 29
3.4. Publikums smak 30
3.5. Arbeiderbevegelsen og filmen 32
3.6. Filmen – en ung kunstart 33
3.7. Kinoen, det nye leirbålet 34
3.8. Filmen som sosialpsykologisk markør 35
3.9. Filmens røtter i tradisjonen 36
3.10. Filmskaperen som forteller 38

KAPITTEL 4: *DEN STORE BARNEDÅPEN* (1931) 41
4.1. Filmens handling og noen sentrale rollefigurer 41
4.2. Pressens dom 44
4.3. Filmen og den litterære kilden 45
4.4. Kjente fortellermotiv og typer i filmen.....46
4.5. Den store barnedåpen og samtiden 49
4.5.1. Utmelding fra kirken..... 50
4.5.2. Kirkestriden 51
4.6. *Den store barnedåpen* i lys av oppgavens problemstilling.....52
4.6.1. Tradisjonens betydning 53
4.6.2. Disiplinering og forsoning 54
4.6.3. Filmen sett i lys av fortellerens eget liv 57
KAPITTEL 5: FANT (1937).....61
5.1. Filmens handling og filmens første scener 61
5.2. Pressens dom 64
5.3. Filmen og den litterære kilden 65
5.4. Kjente motiv og typer i filmen fra de reisendes historie i Norge ...67
5.4.1. De reisende i litterær og annen fremstilling 69
5.4.2. Kjente motiv og typer i filmen 71
5.5. *Fant* og samtiden 71
5.5.1. Rasehygiene og steriliseringslov 72
5.6. *Fant* i lys av oppgavens problemstilling.....75
5.6.1. Disiplinering og forsoning 76
5.6.2. Tradisjonens betydning 77
5.6.3. Filmen sett i lys av fortellerens eget liv 78
KAPITTEL 6: GJEST BAARDSEN (1939).....80
6.1. Filmens handling 80

6.2. Pressens dom 83

6.3. Filmen og de to litterære kildene 84

6.4. Kjente fortellermotiv og typer i filmen..... 85

6.4.1. Robin Hood motivet 85

6.4.2. Gjest Baardsen i annen tradisjon..... 86

6.5. *Gjest Baardsen* i lys av problemstillingen 87

6.6. Gjest Baardsen – en allegori for Det norske Arbeiderparti 1918-194088

6.7. Filmen sett i lys av fortellerens eget liv 90

KAPITTEL 7: TANCRED IBSEN OG SOSIALDEMOKRATIET93

7.1. Med sølvskje i munnen – en blandet oppvekst 95

7.2. Kinofilmen og disiplinering..... 99

7.3. Disiplineringens forutsetning 100

7.4. Mentalitetsendring som presser hegemoniet 102

7.5. Konklusjon 104

KILDER: Filmene.....106

LITTERATUR..... 107

ØVRIGE KILDER 114

KAPITTEL 1: INNLEDNING

I oktober 2010 annonserte utviklingsminister Erik Solheim opprettelsen av et nytt filmfond som skal støtte filmproduksjoner i Asia, Afrika og Latin-Amerika, med fokus på ytringsfrihet. Ifølge Solheim er det to hovedgrunner for å opprette dette filmfondet:

> For det første har filmen en nasjonsbyggende rolle. Dette spesielt for mange utviklingsland hvor grensene er trukket opp vilkårlig og på tvers av folkegrupper. I slike sammenhenger er kultur limet som holder en nasjon sammen. For det andre er film et mektig redskap for å sette ting på dagsorden, og ta opp nye problemstillinger (Aftenposten 11.oktober 2010).

Mellomkrigstiden i Norge var en brytningstid både politisk og kulturelt. I denne oppgaven vil jeg se på hvordan tre av Tancred Ibsens mest sentrale filmer fra trettitallet forholdt seg til denne brytningstiden. Kunne disse filmfortellingene fungere som et ”lim” slik Solheim formulerer det? Jeg vil drøfte filmene i en samfunnsmessig kontekst på to nivåer. Det første er de sosiale og politiske omgivelsene som filmene framtrer i. Det andre nivået er det tradisjonshistoriske i en samfunnsmessig kontekst. For å vise den sammenhengen som fortelleren Tancred Ibsen fortalte sine filmhistorier i, følges innledningen av to kontekstuelle kapitler, filmenes samtid, og film- og kinohistorien i Norge.

Oppgavens tre filmer hadde premiere på 1930-tallet. Det var et tiår som startet med et økonomisk krakk og var preget av *både* skarpe fronter mellom politiske og kulturelle grupper *og* nye tankesett i åndsliv og forskning. Siste halvdel ble innledet med et politisk kriseforlik som bedret økonomi og levekår. Dette tiåret innledet også en ny æra i filmens historie i Norge. Tancred Ibsen som hadde gått læretid i Hollywood, laget Norges første talefilm, *Den store barnedåpen* (1931). To år var gått siden verdens første ”talking picture”, *The Singing Fool,* åpnet Eldorado kino i 1929. Deretter ble publikums ører fylt av fremmede språk og de ble nødt til å *lese* hva skuespillerne sa - til *Den store barnedåpen* kom. Den var også den første norske filmen som beskrev kriser og hverdagsliv i et arbeidermiljø i byen. Talespråket forsterket publikums identifikasjon med personene på kinolerretet fordi de så tydelig var *norske* personer av i dag. I samme tiår laget Tancred Ibsen *Fant* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939), to av en håndfull filmer som senere ble omtalt som norsk films

gullalder. I denne oppgaven har jeg valgt å undersøke hvordan de tre nevnte filmene forholdt seg til sin samtid og til en viss grad hvordan samtiden forholdt seg til dem.

For å sette leseren på sporet av hvilke inntrykk dette spennende nye mediet kunne gi, tar jeg med noen filmminner fra jubileumsskriftet til Oslo Kinematografers 75 års feiring i 2001, *Da jeg var på kino i Oslo*: ”Og der satt jeg, på første benk, med reiv-ungen sovende på fanget, og jeg så og så, helt fortapt for denne verden.” Filmregissør Edith Carlmar (1911-2003) var 5 ½ år gammel ved denne første filmopplevelsen som skjedde i Kristiania – og hun var barnevakt. Lørdagen ble hennes faste kinodag og hun passet barn og dyr og løp ærend for å tjene til billetten. Det var ikke uvanlig at barn jobbet ved siden av skolen, og kunne tjene til en kinobillett. 14,7 prosent av de vel 30 000 barna i folkeskolene i byene hadde arbeid i januar 1912 (Søbye 2005 s.167).

Den andre erindringen kommer fra forfatter og tidligere forlagsredaktør Brikt Jensen (1928-). Han mener at det ble skapt et nytt fellesskap i kinosalen. Der, sier han, kunne felles utbrudd av følelser overraske selv ”en nokså forherdet ensomhetsjeger”. En tolkning av utsagnet hans kan være at filmopplevelsen ble forsterket gjennom massesuggesjon. Hundrevis av mennesker som ikke egentlig angår hverandre men allikevel følger en felles pusterytme, felles åndløshet, felles tårer og felles latter som utløser spenninger – alt styrt av hendelser på lerretet, musikkens rytme og lyden som treffer magen og forsterker følelsene.

Ved inngangen til 1930-tallet hadde Norge vært en selvstendig nasjonalstat i bare 25 år. Dessuten hadde første verdenskrig, ”- flerret til side illusjoner om en tradisjonsgitt enhet” (Dahl 2001 s.16). Perioden var preget av større fanatisme og mindre toleranse i Norge enn i nabolandene, dessuten av kampretorikk, økonomiske kriser og kulturelle og politiske motsetninger. De tre filmene representerer forskjellige sider ved nasjonen Norge i mellomkrigstiden: *Den store barnedåpen* viser oss den fremvoksende arbeiderklassen som samlet seg der industrien var. *Fant* reflekterer diskusjonen om hvorvidt omstreiferne kunne sosialiseres inn i det nasjonale fellesskapet. Her finner vi også spor av tidens fokus på seksualitetens kraft slik Sigmund Freud har introdusert den. Den tredje og siste filmen, *Gjest Baardsen,* viser heltens kamp mot rike folk og embetspersoner i den offentlige forvaltning som sørger for sin egen rikdom foran befolkningens velferd. Liknende beskrivelser av hvordan skiftende borgerlige regjeringer ikke sørget for landets befolkning i mellomkrigstiden kunne man finne i skrift og tale i Det norske Arbeiderpartiet (heretter:Arbeiderpartiet).

De to tidligste filmene reflekterer aktuelle hendelser i norsk historie. Den siste av de tre er Ibsens versjon av myten om den sagnomsuste norske forbryteren Gjest Baardsen (1792-1849). Den ytre handlingen er her lagt til 1800-tallet, men jeg har valgt å lese den utvikling Gjest Baardsen gjennomgår som en allegori over Arbeiderpartiets dreining fra å være et revolusjonært parti til å inngå forlik med Bondepartiet på 1930-tallet og bli en del av det parlamentariske demokrati i landet.

1.1. TEORETISKE REFLEKSJONER

I drøftingen av filmenes behandling av sosiale avvik og filmenes evne til å forsone noen politiske og ideologiske motstandere i en svært konfliktfylt periode i norsk historie, har jeg latt meg inspirere av den franske idéhistorikeren Michel Foucault og hans teorier om ”disiplinering” og ”normalitet” slik han legger dem frem i *Overvåkning og Straff* (1994). Disse begrepene treffer sentrale sider av filmene jeg diskuterer i denne oppgaven, nemlig fremstilling og behandling av sosiale avvik. Først vil jeg her redegjøre for Foucaults teorier om hvordan disiplinen utøves, hvordan normene får en homogeniserende effekt og Foucaults beskrivelse av hvordan normalitet blir et tvangsprinsipp.

Michel Foucault hevder at moderne stater har utviklet et behov for en annen og ny form for maktrelasjon for å kontrollere befolkningen enn tidligere samfunnssystemer har hatt. I nevnte bok beskriver han denne utviklingen fra føydal- og håndverkersamfunn med brutale korporlige avstraffelser til et moderne kapitalistisk industrisamfunn. ”Veksten i den kapitalistiske økonomi påkalte disiplinens særskilte form for øvrighet.” (Foucault 1994 s.194). En rekke nye institusjoner for helse, undervisning, industriproduksjon og straff ble etablert for å håndtere en mangedoblet befolkning i årene fra 1700-tallet og utover på 1800-tallet. Disse institusjonene utviklet systemer for disiplinering gjennom blikkets kontroll, eller eksaminasjon utøvet av legen, læreren, vokteren, eller elever med spesialoppgaver i klassen. Disse disiplinære systemer sørget for å holde orden på menneskemassene.

Denne hersketeknikken skulle være økonomisk rimelig ved å være diskret og påkalle minst mulig motstand. For det andre skulle teknikken nå bredt ut og være pålitelig. Og for det tredje skulle den økonomiske veksten knyttes til yteevnen til de ”disiplinære” apparatene, være de seg pedagogiske, militære, medisinske eller industrielle. Jo bedre disiplin, jo bedre økonomi. Dette tredoble formålet for disiplinen er et svar på en kjent historisk konjunktur, sier Foucault, nemlig en befolkningseksplosjon på 1700 tallet der den ”flytende” del av befolkningen vokser,

og på den annen side et produksjonsapparat (alt fra industri til undervisning og helse) som vokser tilsvarende. Produksjonsapparatet blir mer og mer komplekst og dyrt og det gjelder å gjøre det mer lønnsomt. Utviklingen av de disiplinære metoder svarer til nødvendigheten av å tilpasse de to prosesser til hverandre.

Jeg tolker Foucault slik at nødvendigheten av en utvikling av ”disiplin” i det franske samfunnet slik han beskriver den, også kan gjelde i Norge. I likhet med Frankrike, utviklet vi også en kapitalistisk økonomi. Og premisset om en standardisert lærerutdanning og skole som grunnlag for disiplinering var oppfylt i Norge. Her vokste også en ”flytende” del av befolkningen og søkte seg inn til tettsteder og byer med industri, skoler, sykehus og militære institusjoner som vokste tilsvarende for å håndtere den økte massen med mennesker. For eksempel økte antall industriarbeidere i Norge fra vel 31 tusen i 1870 til om lag 130 tusen i 1920. Da gikk tallet ned igjen på grunn av økonomiske kriser (Søbye 2005 s.161). Det var med andre ord store ”flytende” masser i bevegelse.

De nevnte institusjonene har alle en hierarkisk maktstruktur der voktere vokter vokterne. Det er den pyramidale organisasjon som helhet som vedlikeholder og opprettholder makten, sier Foucault. Makten utøves permanent og stort sett i stillhet. Det er disiplinen som får den relasjonelle maktutøvelsen til å virke. Takket være blikkenes og overblikkenes permanente system gjennom kontrollrutiner fremstår makten som et system av romforhold og linjer og den trenger ikke ty til overdrivelser, fysisk makt og vold. Foucault beskriver et barnehjem der det hver morgen ble holdt domstolsmøter og sier om systemet at ”Disiplinen lager et ”indre straffevesen” som tar seg av et område som ikke berøres av lovene”. (Foucault s.161). Han sikter her til normer.

Disiplineringen består av flere mikrostraffevesen som i alle virksomheter, som skoler, arbeidsplasser, og hæren straffer tidsforsømmelser, negative handlinger, væremåter, utidig prat og seksuell uanstendighet. Samtidig anvendes en rekke subtile avstraffelser – fra lette legemsstraffer til mindre frihetsberøvelser og ydmykelser (Foucault s.162). Der disiplinen rår, er avstraffelsen bare ett element i et dobbelt system som består av belønning og sanksjon. Ved disiplinen fremtrer Normens makt. Normen har siden 1700-tallet føyet seg til de andre maktformene, som Loven, Ordet, Teksten og Tradisjonen, sier Foucault. Ved sin inntreden har den tvunget disse andre til å innskrenke sine domener. Normens makt fungerer lett der

det formelt sett rår likhet. Normens makt fastsetter det Normale som tvangsprinsipp når det innføres standardisert undervisning og lærerskoler.

> Den får fotfeste gjennom bestrebelsene på å organisere et nasjonalt helse- og sykehusvesen som kan knesette normer for helse. Den får fotfeste ved reguleringen av industriens metoder og produkter. (…) I én forstand fremtvinger normaliseringen homogenitet. Men den individualiserer også, ved at den gjør det mulig å måle avvikene, bestemme nivåene, fastsette spesialitetene og dra nytte av forskjellene ved å tilpasse dem hverandre. (Foucault s.166).

Som metaperspektiv er det mulig å spørre hvordan ”Hollywood-filmen” kan tolkes som propaganda for status quo fordi den belærer oss om negative virkninger av normbrudd slik at vi skal oppføre oss i tråd med normene. Eller om Sergei Eisensteins *Panserkrysseren Potemkin* kan tolkes som propaganda for revolusjon fordi den viser et skipsmannskap som gjør opprør og får støtte på land.

Kinoen er et av de ”sosiale apparater” der disiplinering foregår. Filmen skaper virtuelle sosiale arenaer for disiplinerende prosesser ved at normer opprettholder status eller endrer status. Gjennom disse prosessene bidrar filmene til den ”store” samfunnsdebatten som foregår i filmenes historiske samtid. De avvik eller normbrudd som filmene i denne oppgaven viser, får forskjellig tilpasning. Normen, sier Foucault, gjør det mulig å måle avvikene og dra nytte av forskjellene ved å tilpasse dem hverandre. Filmenes tilpasninger av avvikene åpner for diskusjoner utenfor kinosalen som kan få normendrende eller normbekreftende effekt. *Den store barnedåpen* presenterer ugifte mødre som Alvilde, den arbeidsløse Harald med merkelappen ”nervøs” som overtar den tradisjonelle rollen som ”husmor”, Dobbelt-Petra som starter en masseutmelding fra kirken, kirketjener Evensen, triksteren som ser kirkens sakramenter som handelsvarer og den konservative kapellanen Ivar som mener at alle arbeidere er syndige fordi de er sosialister. I *Fant* er hovedpersonen en sjøfant som også er en tyv og voldtektsmann men som samtidig har en vinnende sjarme. I samme film har onkelen til den kvinnelige hovedrollen Josefa incestuøse tendenser som blir avgjørende for hennes skjebne. I *Gjest Baardsen* er både fengslets arrestforvarer og en lensmann korrupte embetsmenn som bedrar svake og fattige, mens den vanekriminelle Gjest *hjelper* de fattige og svake og fremstår som helt. Likheten mellom Fændrik i *Fant* og Gjest Baardsen er at de begge er kriminelle, forskjellen er at den ene blir fordømt mens den andre løftes opp.

I siste halvdel av det 20. århundre har det funnet sted et paradigmeskifte i kulturforskningen. Fra kun å studere innsamlet tradisjon, er fokus i større grad flyttet over på fortelleren. Personligheten til fortelleren spiller en viktig rolle når det gjelder hvilken fortelling som blir fortalt, sier den ungarsk-amerikanske kulturforskeren Linda Dégh. Studier av fortellerens liv og kreativitet slik en litteraturhistoriker studerer lyrikere og romanforfattere kan avsløre både hvordan personlige varianter oppstår og hvilken funksjon fortellingen kan fylle i fortellerens liv. Dégh hevder også at fortellerens holdninger og meninger om verden kommer frem gjennom måten fortellingen knyttes til hverdagens virkelighet på. Det er blant vår tids fortellere en tendens til friere bruk av velkjente fortellermotiv som gjerne plukkes fra forskjellige eventyrfortellinger og settes sammen. Fortellerne innfører moderne ting som drikke eller apparater for å plassere fortellingene i samtiden (Dégh 1994 s.38-44). Tancred Ibsen bruker som disse, flere kjente motiv fra eventyrkatalogen og plasserer typer og motiv i en samtidsfortelling med trikk og motorbåt i *Den store barnedåpen* og i *Fant*.

1.2. Problemstilling

Min hovedproblemstilling er:

Hvordan forholder de tre valgte filmene seg til mellomkrigstidens konfliktlinjer i Norge? Dette spørsmålet bringer tre delproblemstillinger:

A) Hvilken rolle spiller filmenes bruk av tradisjon?

B) På hvilken måte bidro filmenes behandling av disiplinering og avvik i samtidens kulturprosesser?

C) Hvordan kan Tancred Ibsens egen livserfaring kaste lys over hans behandling av noen sentrale avvik i filmene?

Dette siste spørsmålet er knyttet til kulturforskningens nye fokus på fortelleren og er min motivasjon for å presentere Tancred Ibsen og hans liv først i en biografisk skisse, deretter i drøfting av den enkelte film og så i et bredere overblikk i siste kapittel. Jeg håper at oppgaven på denne måten kan være et bidrag til norsk filmhistorie fra en kulturhistorisk vinkel.

1.3. Materiale og Metode

Primærkilder for drøftingen i denne oppgaven er de tre filmene: *Den store barnedåpen* (1931)*, Fant* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939) av Tancred Ibsen; de

litterære foreleggene som filmene er bygget over: *Den store barnedåpen* (1925) av Oscar Braaten, *Fændrik,* 1. bind av romanen *Fant* (1928), av Gabriel Scott, Gjest Baardsens selvbiografi *Mitt liv* (1835-48) og romanen *Gjest Baardsen, En forbryders livsroman* [utgitt før 1894] av Holger Sinding. Likeledes bruker jeg Tancred Ibsens selvbiografi *Tro det eller ei* (1976), aviskritikkene ved filmenes premierer og besøksstatistikker fra Oslo Kinematografer som primærkilder.

Sekundærkildene er mer mangfoldige. Da de tre filmene i større eller mindre grad bruker kjente motiv fra norske eventyr og kjente legender, bruker jeg Ørnulf Hodnes bok *The types of the Norwegian folktale* for å klassifisere de fleste av fortellermotivene fra tradisjonen som brukes i filmene. Når det gjelder drøftingen av *Gjest Baardsen,* har jeg valgt å se filmen i lys av den populære legenden om Robin Hood slik jeg har funnet den i *Legender fra hele verden* (2002) fordi Tancred Ibsen så ettertrykkelig peker på dette forbildet i sin selvbiografi. Tolkningen av Gjest som ”Robin Hood” fungerer som et springbrett til å se filmen som en kroppsliggjøring av Arbeiderpartiets endring i løpet av 1930-tallet: fra opprør og revolusjonsplaner til forlik med Bondepartiet og samfunnsbyggende politikk. Kilder til Arbeiderpartiets historie i mellomkrigstiden og til de mange konfliktene som danner den historiske bakgrunnen for mine drøftinger, er i særlig grad ”De store ideologienes tid”, bind 5 av *Norsk Idéhistorie* av Hans Fredrik Dahl og ”Et splittet samfunn”, bind 10 *i Aschehougs Norgeshistorie.* skrevet av Knut Kjeldstadli sammen med *Vårt hundreår* (1991) av Berge Furre. I beskrivelsen av situasjonen til de reisende som vi møter i *Fant*, har jeg særlig brukt boken *Tater (2000)* av Thor Gotaas. Jeg har valgt å legge vekt på det historiske forholdet mellom de reisende og det øvrige norske samfunnet, særlig på debatten i forkant av steriliseringsloven av 1934 der også de reisende, eller romfolket, som de nå kalles, ble diskutert som kandidater for sterilisering. Viktig kilde her også er nevnte ”De store ideologienes tid” av Hans Fredrik Dahl.

Ørnulf Hodnes artikkel ”Eventyrfortellere som forskningsfelt” er en av flere artikler i *Kunnskap om kultur* (Aukrust og Eriksen, 1999 s. 25-41) som setter perspektiv på fortellerens rolle slik den har fått betydning etter paradigmeskiftet i kulturforskningen. *Tradisjon og fortellinger* av Eriksen og Selberg (2006) gir god bakgrunn for utviklingen som har skjedd i forskeres syn på fortelling og forteller, og flere verk av den ungarsk-amerikanske kulturforskeren Linda Degh er grunnlag for min drøfting av Tancred Ibsen som forteller. *Det norske folkeeventyret* (1998) av

Ørnulf Hodne diskuterer tradisjonens funksjon. *The types of the Norwegian folktale* (1984*)* av samme forfatter gir oversikt over eventyrmotiv og deres klassifisering.

Tilleggsopplysninger om Ibsens bakgrunn har jeg funnet i støttelitteratur som Lars Roar Langslets bok om Tancred Ibsens far, *Sønnen* (2004), Bjørn Arne Steines bok om Sigurd Ibsen fra Prosjekt 1905 (2005), Bergljot Ibsens bok om Sigurd Ibsen og hans foreldre, *De tre* (1964) og Lillebil Ibsens selvbiografi *Det begynte med dansen* (1961). Et hefte i Det Norske Filminstitutts skriftserie, *Tancred Ibsen og den norske gullalder* av Gunnar Iversen (1993), understreker Ibsens betydning som filmpioner. Støttekilde er også et spesialnummer av tidsskriftet Film & Kino, nr. 5A 1980 om Tancred Ibsen, av filmregissør Dag Lutro.

Bernt T. Oftestad i Norsk Kirkehistorie (1991) har vært sentral for å forstå kirkestriden. Kulturredaktør Arne Stai har gitt en interessant oversikt over kulturkampen på trettitallet i *Norsk kultur og moraldebatt i 1930-årene* (1978) som fargelegger det historiske bakteppet for filmene, skjønt det kommer lite fram i oppgaven. Som at Nasjonal Samling brukte kristenfolket og Høyre for å komme en frilyndt russefeiring til livs, eller som da Stortinget forbød Nationaltheatret å vise teaterstykket *Guds grønne enger* som knapt noen hadde lest, men som handlet om en Gud som er sort og går på jorden blant folk. Sammenstøt som disse bekrefter at seksualitet og kristendom var hete tema i filmenes samtid som de var det i filmene.

Norsk filmforskning er ennå en ung disiplin. Fravær av høyere filmutdanning og begrenset tilbud om filmteoretisk utdanning frem til nyere tid kan være noe av forklaringen. Institutt for medier og kommunikasjon ved UiO ble opprettet først i 1987, Filmskolen på Lillehammer ble opprettet i 1997. Kanskje har kommunaliseringen av kinoene også vært en joker i dette bildet. Når kommunene tok inntektene for billettsalget, sviktet kontinuiteten i bransjen og resultatet ble en historisk rekke av filmskapere som bare fikk lage én film. Lenge sto den kino- og filmhistoriske boken til Sigurd Evensmo, *Det store tivoli* (1967) alene. I forordet til boken påpeker han også at det da ikke fantes en eneste bok om norsk filmhistorie, bare korte oversikter i andre bøker og noen tilfeldige artikler i aviser, fagblad og småskrifter.

Ved hundreårs-jubileet for filmvisning i Norge i 1996, kom en fullstendig oversikt over norske filmer i *Filmen i Norge.* Til samme jubileum kom en bok som også har vært en sentral kilde for denne oppgaven: *Kinoens mørke og fjernsynets lys, levende bilder i Norge gjennom hundre år.* Den var resultatet av et omfattende

forskningssamarbeid mellom universitetene i Trondheim, Bergen og Oslo. I tillegg ga dette samarbeidet støtet til en rekke spesialemner i en egen skriftserie: *Levende bilder* (1992) med blant annet bidrag om film og fjernsynshistorie. I de femten årene som har gått siden de to omfattende oversiktsverkene kom ut, har en vifte av bøker og artikler omkring norske filmer, filmskapere og filmteoretiske emner kommet ut, men ingen med tilsvarende formål som denne oppgaven har der jeg forsøker å se tre konkrete filmer som kulturhistoriske aktører i en bestemt periode. En artikkel som er sentral i drøftingen av Tancred Ibsen som filmskaper er artikkelen "Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet" av Lars Thomas Braaten og Ove Solum i *Noen tendenser i norsk film* (1989). Der viser de hvordan Ibsen fra *Fant* og utover behersket det filmspråket som folk hyppigst møtte i kinosalen, nemlig Hollywoods måte å fortelle på. Det ga Ibsen en dramaturgisk-teknisk evne til å nå fram til sitt publikum.

Innenfor norsk kulturhistorie har jeg funnet noe forskning på filmatisering av kjente eventyr, men den forskningen er ikke aktuell for denne oppgaven. Jeg har funnet lite forskning på film i relasjon til samfunnet slik jeg forsøker å lese de valgte filmene til Ibsen. Men innen forskning på folkloristikk og media finnes litteratur som tangerer temaet. Noen amerikanske folklorister er opptatt av moderne versjoner av kjente eventyr i film og litteratur som Gail de Vos & Anna E. Altmann (1999). Andre, som Linda Degh (1994), har studert hvordan massemedia benytter seg av elementer fra tradisjonen. Andersen og Larsen drøfter hvordan den franske filmen *Dyret må dø* og regissøren er påvirket av samtidens sosiopolitiske forhold i den danske boken *Film og samfund (*1989), og norske Yngve Finslo drøfter filmhelter i boken *HELT i sin tid* (1989), Gunnar Iversen har i *Look back in anger* (1998) skrevet om hvordan noen britiske sosialrealistiske filmer provoserte fordi de ga en negativ fremstilling av samtiden mens den offisielle retorikk var preget av fremgang og velferd. Filmene var farget av det svinnende britiske imperium som en psykologisk ramme for de negative fremstillingene av menneskenes opplevelse av sine liv. I *Folk og fritid* (1994) ser Ørnulf Hodne på norsk arbeiderfilm og annen arbeiderkultur i mellomkrigstiden.

Målet med oppgaven er å vise hvordan Tancred Ibsen i de tre filmene på 30-talet forholder seg til den kulturelle og politiske debatten i mellomkrigstiden. Et delmål her er å vise at filmene hadde normativ, eller disiplinerende kraft i samtiden. Metodisk begynner jeg med det store bakteppet for filmene. For å kunne vise hvordan de forholder seg til mellomkrigstidens konfliktlinjer i Norge, gir jeg en skisse av den økonomiske krisen, den politiske klassekampen og den ideologiske striden

som hadde bakgrunn i nye tankesystemer og ny vitenskap og jeg plasserer oppgavens filmer inn i norsk film- og kinohistorie. Filmanalysen vil vise hvordan samtiden viser seg i filmene og at filmene har røtter i en normativ tradisjon. Som støtte for mine argumenter om at filmene deltok i en disiplineringsprosess, bruker jeg Michel Foucaults teori om at et kapitalistisk samfunn, slik Norge var da filmene kom, hadde behov for disiplinering til en tvangsprinsipiell normalitet. Til en drøfting av disiplinerings- effekten drar jeg nytte av Emile Durkheim, Daniel O'Connor og Margrethe Bruun Vaage. Jeg bruker nyere kulturteori om fortelleren for å vise hvordan Tancred Ibsens egen personlighet og historie påvirket filmene. Sagt på en annen og velkjent måte, at han som filmkunstner beskrev samtiden gjennom sitt "temperament" og at filmene således var Ibsens innlegg i tidens store samtale. Og her er det fristende å legge til: Slik vi har sett at hans berømte bestefedre Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson engasjerte seg i sjel og sinn, politikk og borgerlig dobbeltmoral i sin samtid.

1.4. Definisjoner

Noen begrep som går igjen i oppgaven bør defineres. "Disiplin" stammer fra et latinsk ord som betyr "lære selv". Ordet brukes for å betegne en vitenskapsgren men assosieres oftere med tukt, lydighet og orden. Begrepet "sosial" kommer også fra latin og betyr egentlig "selskapelig": som hører til eller angår samfunnslivet. "Norm" er også hentet fra latin og betyr "regel": målestokk, rettesnor, mønster. Normer regulerer all vår aktivitet. "Avvik" forstås som brudd på disse normene og fører gjerne til sanksjonering. Sosialt avvik kan således forstås som brudd på de allment aksepterte normene i et samfunn eller de normene som er nedfelt i lover og regler i dette samfunnet. Normer endrer seg over tid, påvirket av endring i verdigrunnlaget. Verdier er overordnet normene. Den franske sosiologen Emil Durkheim mener at avvik tydeliggjør kulturelle normer og at responsen på det enkelte avviket trekker moralske grenser og fremmer samhold. Avvik og normer er i samspill med politikken i et samfunn. Og samfunnet må ha rom for sosialt avvik for å kunne tilpasse seg større endringer i rammevilkårene eller verdigrunnlaget som fører til at nye grupper i samfunnet stiller nye krav. Således er det mulig å se det slik at samfunnet er med på å forme enkeltindividet samtidig som individet er med på å forme det samfunnet det lever i. Slik forstår jeg også Foucaults interaktive disiplineringsprosess.

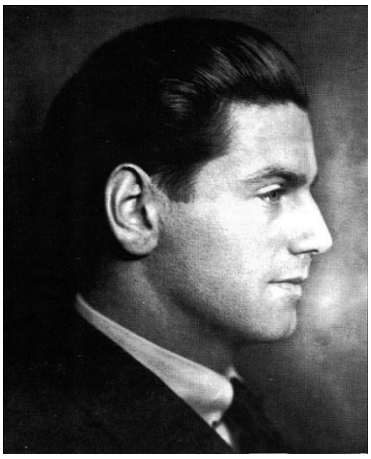
”Diskurser”, sier Siri Meyer i *Imperiet kaller,* er måter å bruke språket på.(…) Diskurser er et sett av retoriske former og tankefigurer som setter seg igjennom i bestemte sosiale felt og situasjoner. Noen diskurser blir kommunikasjonsregimer: språk som får hegemonisk makt. Diskursen setter da grenser for hva som kan blir sagt, representert, få en kommunikativ form, hvilke valg som kan treffes og hvilke handlinger som lar seg forstå (2003 s.80).

Begrepet ”tradisjon” betyr å levere eller overlevere (Eriksen og Selberg 2006 s.217). I den betydningen handler tradisjon om ”tradering” som er en aktivitet man kan observere der et bestemt innhold overføres fra en person til en annen. Denne overleveringen foregår diakront når overleveringen skjer fra en generasjon til den neste og synkront når overlevering skjer for et publikum eller i samvær mellom mennesker. Det er det synkrone perspektivet som er mest sentralt i dagens folkloristikk og som er mest aktuelt med hensyn til å se filmene som fortellinger som er overlevert i kinosalen. I dagens folkloristikk skilles det også mellom et funksjonalistisk tradisjonsbegrep, eller *diskursivt*, som skaper mening og legitimering, og et kvalitativt begrep som kalles *naturalistisk* og handler om egenskaper. Forstått diskursivt er tradisjon betydningsfull både i skaping og opprettholdelse av kulturell identitet, som sosial kontroll og som argument for visse handlinger. Det diskursive begrepet kan således sees i sammenheng med Foucaults prinsipp om ”normalitet” og ”disiplin” i drøftingen av filmene.

En ”fortelling” har visse karakteristika som skiller den fra ”vanlig snakk” eller ”referat”. En fortelling utgjør et avsluttet hele med en begynnelse, en midte og en slutt og den har en intrige eller et plott der det som skjer blir organisert i tid. Samtidig blir det fremstilt som ledd i en kjede av årsaker og virkninger: ”Det som hendte først, er årsak til det som skjedde senere, som igjen er forklaringen på hvordan det hele endte” (Eriksen og Selberg, 2006 s.168). Alt dette er oppfylt i oppgavens tre filmer.

Om ”variant” skriver Eriksen og Selberg: ”Fortellerens materiale er en del av tradisjonen, men variantene er alltid et resultat av fortellerens kreativitet, av vurderinger, personlighet og livserfaring, formet innenfor de begrensinger som kollektivet styrer” (2006 s.65). Studiet av tradisjon er følgelig et studium av varianter. I dette tilfellet er det Tancred Ibsens varianter jeg må si noe om.

1.5. TANCRED IBSEN – EN BIOGRAFISK SKISSE



Tancred Ibsen (11.7.1893 - 4.12.1978) ble født i Gausdal. Faren var Sigurd Ibsen, Henrik og Susanna Ibsens eneste barn og moren, Bergljot, var datter av Karoline og Bjørnstjerne Bjørnson. Tancred var parets første barn, senere fikk han to søstre. Sigurd var norsk statsminister i Stockholm 1903-1905 og det ga Tancred en internasjonal start i livet. Tolv år gammel fulgte han foreldrene til Italia, men reiste hjem til Kristiania året etter for å ta artium og bodde hos bestemor Suzannah. Han tok offisersutdanning på Krigsskolen og utdannet seg til flyver. I 1918 giftet han seg med danserinnen Lillebil Krogh. Samme år kjøpte han en håndfull tyske fly med noe passasjerplass og startet post og passasjerruter i Norge. Paret fikk en sønn i 1921. Flyselskapet gikk konkurs i de økonomiske nedgangstidene samme år, og han lyktes ikke å finne noe meningsfylt arbeid. I 1922 fulgte han med hustruen til New York hvor hun skulle danse Anitra i en oppsetning av *Peer Gynt.* Der så han *Orphans of the Storm* av D. W. Griffith, som endret hans syn på film i positiv retning. Han skrev sitt første filmmanus, *Leif the Lucky*, om Leiv Eirikssons oppdagelse av Amerika. Da Lillebil dro hjem etter trekvart år, dro Tancred til Metro Goldwyn Meyers enorme anlegg i Culver City, California, og begynt i ”filmlære” som kabeltrekker, blant andre for Victor Sjøstrøm og King Vidor. Han avanserte til manusforfatter. Etter en kort tur hjem til jul i 1924, dro han tilbake til New York og forsøkte å få datidens ”filmkonge”, D.W. Griffith, interessert i vikingfilmen. Griffith henviste til tidens action-helt, Douglas Fairbanks, som lenge var på banen, men økonomien uteble. Ifølge selvbiografien til Ibsen, var det ”katolikkene” som ikke ville støtte filmen fordi den detroniserte Columbus. I 1925 kom Tancred Ibsen hjem og dro til foreldrene i Tyrol med familien.

Tilbake i Norge produserte han sin første norske film, en reisefilm i fem deler (1927) som hver skulle vises som forfilm på kino. Filmen er tapt. Etter farens død i 1930 begynte han å forberede sin første spillefilm, *Den store barnedåpen*. Det var den første norske spillefilmen med tale og ble en stor suksess. Tancred Ibsens neste film var komedien *Op med hodet*. Etter disse filmene ble han invitert av filmindustrien i Stockholm. Av de 14 filmene han lager på trettitallet, er sju laget i Sverige. Tre av dem får norske versjoner: *Synnøve Solbakken*, *Vi som går kjøkkenveien* og *Du har lovet meg en kone.* Han får Anders Jahres støtte til å reise med skuta *Kosmos II* til Antarktis for å lage spillefilm i hvalfangermiljø. Bare svenskene vil finansiere filmen.

Etter hjemkomsten oppstår uenighet mellom ham og den svenske produsenten om handlingsforløpet og han taper retten til final cut. Tancred drar tilbake til Norge igjen der Norsk Film a/s er etablert på Jar. Ibsen blir produksjonssjef. Han lager både *To mistenkelige personer* og *Fant* i 1937 og *Gjest Baardsen* i 1939. I 1940 lager han *Tørres Snørtevold,* hans tredje film med Alfred Maurstad i hovedrollen.

Da Tyskland angrep Norge 9. april 1940, tok Tancred Ibsen på seg sin rittmesteruniform og kjørte til Hamar der hans dragonregiment var basert. Han ledet to slag mot tyskerne oppover mot Åndalsnes før beskjeden kom om norsk kapitulasjon. Ibsen mottok Military Cross for å ha reddet to britiske regiment (Ibsen 1976 s.185-97). Han takket nei da tyskerne ville at han skulle lede Filmdirektoratet og før det Nationaltheatret. Han sluttet å filme da regjeringen i London ga beskjed om å stoppe aktiviteten og ble anklaget for boikott. I 1943 ble Ibsen som andre norske offiserer sendt til fangeleir i Tyskland. Livet der var tålelig – til krigens siste fase. Da ble alle flyttet til elendige kår i en leir der tortur og drap fant sted. Offiserene ble reddet for sent til å nå seiersfeiringen i Oslo. De norske offiserene var ikke blant landets helter slik motstandsgruppen var. Filmparken på Jar hadde blitt godt tatt vare på av tyskerne og Ibsen fortsatte sin filmkarriere, men nå med motbør. Han var en søkende tradisjonalist som eksperimenterte med stil og form etter krigen, med ujevnt resultat (Iversen 1993 s.22-31). Først en komedieflopp, så *Den hemmelighetsfulle leiligheten* med psykologisk indre stemme. Den beste filmen han laget på femtitallet var *To mistenkelige personer*. Filmen, som bygger på Gunnar Larsens bok om to lensmannsmord fra tjuetallet, er hittil den eneste her i landet som er forbudt vist av Høyesterett. Begrunnelsen var personvern. Ibsen skrev flere manus basert på dramaene til bestefar Henrik: *Fru Inger til Østraat, En folkefiende, Gengangere, Peer Gynt og Vildanden.* Komiteen for offentlig filmstøtte ga ham ikke penger til noen av disse prosjektene. At Vildanden til slutt ble produsert i 1963, skyldes at Egil Monn-Iversen ble interessert og valgte å støtte filmproduksjonen. Den ble Ibsens siste. Det er særlig de tre filmene som diskuteres i denne oppgaven, som vil bli stående som hans største suksesser, ikke minst fordi filmene ble satt opp igjen på kino år etter år og senere er blitt vist gjentatte ganger til jul eller 17. mai på NRK fjernsynet.

1.6. Leserveiledning

Kapittel 2 skisserer et generelt bilde av den politiske og økonomiske brytningstiden som oppgavens filmer ble skapt i. Kapitlet inkluderer de konfliktene jeg mener har betydning for analysen og drøftingen av filmene: blant annet ”kirkestriden” mellom

liberal og konservativ teologi, debatten før steriliseringsloven av 1934 der omstreiferne ble fokusert, de borgerlige regjeringenes markedsøkonomiske politikk som gikk ut over både bønder og arbeidere, og Arbeiderpartiets dramatiske endring fra å være revolusjonært til å gå inn i parlamentarisk regjeringsposisjon i 1935.

Kapittel 3 beskriver kinodriftens vilkår her i landet og den norske filmens utvikling. Her redegjør jeg for den særegne *kinoloven* Stortinget vedtok i 1913 og konsekvensene den fikk for filmproduksjon og filmskapere. Dessuten at Stortingets forventninger til det offentliges ansvar for en mer etisk kinodrift, har lagt føringer for kommunenes kinodrift helt opp til vår tid. Jeg ser på filmen som en kulturell aktør i samfunnet og gjør rede for likhet mellom folkeeventyr og filmfortellingenes struktur og for tradisjonens betydning for identitet i en ung nasjon. Dessuten lufter jeg tanken om at noen eventyrmotiv i filmene er eksempler på normbrudd som kan knyttes til de sosiale avvikene i filmene, og at dette styrke filmenes evne til disiplinering.

Kapittel 4,5 og 6 tar for seg de tre filmene i kronologisk rekkefølge, én i hvert kapittel. Gjennom en beskrivelse av handlingen i hver film, vil jeg vise filmens røtter i tradisjonen. Jeg gjør rede for noen endringer som Tancred Ibsen har gjort i forhold til de litterære foreleggene og som jeg mener har sammenheng med hans eget liv. Handlingsbeskrivelsen, pressens reaksjon og filmenes behandling av noen sosiale avvik gir utgangspunkt for å drøfte hvordan filmene forholder seg til noen spesifikke konflikter i samtiden. Til slutt drøfter jeg hver film i lys av problemstillingen med støtte i Michel Foucaults teori om disiplinering.

Kapittel 7 drøfter flere utfordringer ved problemstillingen: Forteller og filmskaper Tancred Ibsen som deltaker i verdikampen i mellomkrigstiden gjennom filmene sine. Hva var hans bidrag til kulturprosessen i hans samtid? Jeg diskuterer bruken av Michel Foucaults begrep ”disiplinering” og utdyper diskusjonen med andre teoretikere som har tatt for seg filmen i samfunnet. Jeg går nærmere inn på det miljøet som preget Tancred Ibsens oppvekst og diskuterer hvilke sympatier hans filmer kan antyde. Jeg diskuterer også hvordan filmene kunne speile de behov som preget et samfunn som gikk fra krise til kriseforlik med et mye mer regulert og samvirke- rettet regime. Med henblikk på Antonio Gramscis forståelse av kulturelt hegemoni vil jeg drøfte hvilken rolle oppgavens filmer kan ha hatt i forhold til et hegemoni under press.

KAPITTEL 2: ØKONOMISK KRISE, KLASSE- OG IDEOLOGIKAMP

I dette kapittelet vil jeg skissere et bilde av politiske, ideologiske og kulturelle kamper i den samtiden oppgavens filmer ble skapt. Denne skissen vil danne grunnlaget for å drøfte hvordan filmene forholder seg til samtidens konfliktlinjer. Jeg vil antyde innspill der Foucaults teori om disiplinering er aktuell. Jeg vil også trekke frem den italienske filosofen Antonio Gramscis fortolkning av kulturelt hegemoni i dette kapittelet slik at leseren får grunnlaget for min drøfting av hvordan filmene forholder seg til konfliktlinjene og min bruk av Foucaults teori om disiplinering og normalitet.

Ifølge historikeren Hans Fredrik Dahl var Norge mye mer splittet enn våre naboland i mellomkrigstiden. Det publikum som omfavnet de tre filmene som denne oppgaven diskuterer, levde i en tid som både var preget av en gjennomgripende økonomisk krise og store sosiale, ideologiske og politiske motsetninger. Dramatiske sosiale kontraster var kommet til syne under og like etter første verdenskrig. Uvanlig velstand for noen, for eksempel i skipsnæringen, mens to tusen sjømenn mistet livet i den samme næring. Det var en følelse av brudd med tradisjonen, mente politikeren C. J. Hambro. Krigen skar over røttene (Dahl, 2001 s.16,17). Den russiske revolusjon i 1917 inspirerte Arbeiderpartiet til å melde seg inn i det revolusjonære forbundet, Komintern, basert i Moskva. Partiet meldte seg ut igjen i 1924, men tiden var allikevel preget av ord som kamp, kultur og front. Det at arbeiderklassen etter første verdenskrig ”erklærte” den borgerlige klasse ”krig”, påvirket tankelivet på nesten alle områder – i religion og kulturliv, oppdragelse og politikk (Dahl s.63).

Det norske samfunnet hadde problemer med å finne en ideologi som kunne samle og forsone de to samfunnsklassene som sto steilt mot hverandre. Tidens store sosialøkonomiske kriser førte til omfattende arbeidsløshet hos en stor og rotløs arbeiderbefolkning som var innflyttet til byene og var uten støtte (Oftestad 1991 s.256). Michel Foucault beskriver at det nettopp er denne økningen av en ”flytende” del av befolkningen med tilsvarende vekst i produksjonsapparatet som ”tvinger” frem det tredoble formålet for disiplinen (1994 s.194). Han hevder at disiplineringen må påkalle minst mulig motstand for å kunne lykkes, den skal være pålitelig og knyttet til økonomisk vekst. Før den økonomiske krisen i mellomkrigstiden hadde det norske samfunnet opplevd en økonomisk vekst. Norge hadde vært nøytralt under første verdenskrig og hadde år med velstandsøkning inntil kronen ble for sterk og førte til en eksportkrise i 1920. ”Paripolitikken”, som gikk ut på at kronen skulle holde en fast verdi i gull, fordypet og forlenget krisen, dempet oppgangen og var skyldig i enorm

gjeldskrise i jordbruket og banksammenbrudd. Prisene på landbruksvarer falt, og rundt 1930 kom det også overproduksjon og omsetningskrise. De siste fem årene av tjuetallet økte gårdskonkursene fra to til åtte tusen og det ble massearbeidsløshet i byene (Furre 1991 s.83-93).

Store arbeidskonflikter, massearbeidsløshet, fattigdom og utvandring preget 1920-tallet, dessuten en frykt blant borgerskapet for en mulig kommende revolusjon i vårt eget land. Børskrakket i New York i 1929 skapte en fornyet og enda verre økonomisk krise som toppet seg i de første par årene av 1930-tallet hos oss. Utvandringsmuligheten ble begrenset. Usikkerheten om fremtiden påvirket fødselstallene for gifte kvinner. Tallene gikk ned fra over seksti tusen i 1920 til drøye førti tusen på trettitallet. 11 % av befolkningen var avhengige av fattigstøtte i 1932. Men flesteparten hadde arbeid det meste av tiden og jordbruk og fiske økte produksjonen (Furre s.89). Den første norske filmen fra arbeidermiljø i byen, *Den store barnedåpen*, hadde premiere andre juledag 1931 - det mest markante kampåret i arbeiderbevegelsens historie. Da satte forsvarsminister Vidkun Quisling i Bondepartiregjeringen inn militære styrker og politi fra Oslo mot streikende arbeidere i det som ble kalt Menstad-slaget i Skien. ”Blodig og organisert kommunistoverfall på politiet ved Menstad i går” var overskriften på Aftenpostens forside 9. juni. En påfølgende storlockout av mellom 80 000 og 100 000 arbeidere gjorde en foreløpig slutt på mellomkrigstidens arbeidsstreiker.

De økonomiske krisene hadde skjerpet motsetningen mellom arbeid og kapital og også mellom by og land fordi arbeiderne i byene hadde doblet lønnen under verdenskrigen før nedslaget kom, mens landarbeiderne fikk lønnen halvert i løpet av tjuetallet (Kjelstadli 1994 s.203). De borgerlige partiene som vekslet i regjering holdt fast ved et økonomisk system der markedet skulle styre selv om den vedvarende krisen viste at dette systemet ikke fungerte. Denne feilvurderingen svekket de borgerlige partiene og banet vei for Arbeiderpartiet som kom i regjering i 1935.

I sin tale 1. mai 1933 på Youngstorget hevdet Landsorganisasjonens leder Halvard Olsen at det var en halv million mennesker som var direkte berørt av arbeidsledigheten når familiene ble regnet med. ”Det er sagt og med stor rett at vi lever i den skjerpede klassekamps periode”. Olsen uttrykte bekymring for utviklingen i Tyskland der arbeiderklassen hadde sluttet opp om Hitler og advarte folk i Norge mot å tro at fascismen kunne være en løsning. Olsen raste mot regjeringen og

oppfordret alle til å stå fast selv om de borgerlige partiene gjorde hva de kunne for å bekjempe fagbevegelsen (LO-talen i Arbeiderpartiets Årsberetning 1933).

Samtidig med at de borgerlige mistet tillit fordi de ikke klarte å snu den økonomiske krisen, vokste Arbeiderpartiet. Fra og med valget i 1927 ble partiet det største på Stortinget. Kong Haakon uttalte at han var også kommunistenes konge da han ba partiet danne regjering i 1928, men regjeringen fikk ikke leve mer enn et par uker før de borgerlige stilte mistillitsforslag. Og til tross for valgnederlaget i 1930 da revolusjons- paragrafen ble tatt inn i programmet igjen sammen med angrep på kirken, forble Arbeiderpartiet det største på Stortinget. Arbeiderpartiet var markert sosialistisk og den økonomiske krisen var på topp da *Den store barnedåpen* hadde premiere (1931). Men så kom en endret taktikk som ga et annet politisk bilde før *Fant* hadde premiere i 1937. Arbeiderpartiet innså at parlamentarisk demokrati var mest opportunt for å få makt og gikk inn for å erobre plasser i kommunene omkring i landet. Dette bidro til å endre den politiske situasjonen i løpet av første halvdel av 1930-tallet. De borgerlige partiene hadde kommet til veis ende i sine forsøk på å styre landet etter liberale markedsprinsipper og ved det såkalte ”kriseforliket” i 1935 ble regjeringen Nygaardsvold innsatt med støtte fra Bondepartiet. Denne gangen varte Arbeiderpartiets regjeringstid nesten en generasjon.

2.1. Prevensjon, abort og sterilisering

Holdningen til arvehygiene, eller eugenikk, var positiv i USA, Europa og Norge fra før århundreskiftet til andre verdenskrig. I byene vokste arbeiderklassen i økende grad mens fødselstallene hos middel- og overklassen viste en jevn nedgang fra 1880-årene til en utjevning på 2-3 barn. Denne ubalansen lå bak en bekymret internasjonal debatt om befolkningsspørsmål. I Norge ble det diskutert hvordan samfunnet kunne inspirere dyktige og bra mennesker til å få flere barn og hindre vekst blant samfunnets mindre ”positive” representanter. Debatten omfattet både spørsmål om prevensjon, abort og sterilisering. Fra begynnelsen av 1930-årene ble preventive midler mer akseptert, selv blant restriktive grupper, fordi abort ble sett som et større onde. Og etter den første verdenskrig hadde det vært en sterk økning av antall aborter ved norske sykehus (Didriksen 1995 s.98). Prester og andre kirkelige kretser var generelt mye mer bekymret for prevensjon og abort enn for sterilisering. For øvrig var de frivillige organisasjonene, og spesielt kvinneorganisasjonene, engasjert i alle tre debattene. Kvinnene var mest opptatt av abortdebatten. De borgerlige kvinnene var i mot en friere tilgang til abort mens arbeiderkvinnene var for. De politiske

partiene holdt seg lavt i terrenget i alle tre debattene. Det var i alminnelighet få motforestillinger i debatten om sterilisering mens det var en rekke argumenter mot både prevensjon og abort. Spesielt var de moralske og religiøse innvendingene sentrale (Didriksen s.99). I drøftingen av filmen *Fant* og samfunnet i kapittel 5. viser jeg hvordan debatten før steriliseringsloven av 1934 også diskuterte de reisende som aktuelle kandidater for sterilisering i tillegg til seksualforbrytere og sinnsyke.

2.2. Kamp om kulturelt hegemoni

Ikke alle så krisens kjerne som et rent økonomisk problem. De konservative kristne hadde sitt eget disiplineringsprosjekt og tolket krisens kjerne mer som brist i ånd og moral, en tolkning vi ser i *Den store barnedåpen*. Professor Ole Hallesby hevdet på årsmøtet i Indremisjonsselskapet i 1932 at krisen besto i gudløshet, sekularisering, materialisme og svakhet hos de troende. ”Og kommer de røde til makten i Norge, vil martyriet ikke være langt borte fra nogen av oss” (Kjelstadli 1994 s.203).

Den italienske filosofen Antonio Gramsci har noen tanker om kulturelt hegemoni i 7. hefte av sine *Fengselsopptegnelser* som jeg leser som en tydeliggjøring av de krefter som er i spill på 1930-tallet. Det gjelder både den politiske kampen mellom Arbeiderpartiet og de borgerlige, og det gjelder de intellektuelles utfordring av det bestående borgerlige samfunn. Gramsci noterer seg at tendensen til konformisme er mer utbredt enn tidligere innenfor nasjoner i mellomkrigstiden og at det har sammenheng med det kollektive menneskes økonomiske basis der store fabrikker og rasjonalisering dominerer. Gramscis betegnelse ”konformisme” kan slik tolkes som et begrep med tilnærmet samme innehold som Foucault uttrykker ved betegnelsen ”disiplin". Begge beskriver maktens behov for kontroll i et kapitalistisk samfunn som trekker til seg store masser av mennesker. Foucault sier at den indre disiplinering ble et behov i og med kapitalismen, en dramatisk økning i mobile menneskemasser og et tilsvarende produksjonsapparat for den økte befolkningen. Gramsci utvikler en lignende analyse videre inn i en tid med klassekamp. Han sier om sin samtid, mellomkrigstiden, at den er preget av en konflikt mellom ”to konformismer” og kaller det en hegemonikamp. Den beskriver han som en krise i det sivile samfunnet. Samfunnets gamle intellektuelle og moralske ledere føler at de mister makt og at ”deres predikener” er blitt fremmede for virkeligheten, er blitt form uten innhold, ”maske uden ånd”. Den opplevelsen, sier Gramsci, gjør dem fortvilet og gir dem reaksjonære og konservative tilbøyeligheter

> eftersom den særlige form for civilisation, kultur og moralitet, som disse ledere repræsenterer, går i opløsning, råber de op om enhver civilisations, enhver kulturs og enhver moralitets død; og de forlanger, at staten skrider ind med repressive foranstaltninger, eller de slår seg sammen i en modstandsgruppe der er sat uden for den egentlige historiske proces. Og således øger de krisens varighet, eftersom et leve- eller tænkesæt ikke forsvinner uden en krise (*Fængselsopptegnelser*, Hæfte 7, 1930-31, 1991 s.50).

Dette sitatet bringer tanken hen til kirkestriden i Norge i mellomkrigstiden og *Den store barnedåpen* som viser denne. Striden hadde sitt opphav i mange konservative kristnes reaksjon på den liberale tekstkritiske teologien. Ole Hallesby etablerte Menighetsfakultetet som styrket en konservativ kristendom og presteutdanning.

2.3. De nye idéene – marxismen, darwinismen og freudianismen

Sigmund Freuds nye tanker om seksualdriftens grunnleggende betydning for nevroser og andre dysfunksjoner er aktuell som bakgrunn for noen avvik i *Den store barnedåpen* (1931) og *Fant* (1937). Marxismen fikk betydning for arbeiderbevegelsens splittede forhold til religion og kirke, og for diskusjon om hva som kvalifiserte et menneske til å være et ”moralsk” individ. Darwinismen kunne styrke et marxistisk syn og det freudianske libido. Hva var et menneske og hva var dets plass i verden dersom det ikke var skapt av Gud? Marx tanker om utbytting og klassekamp bidrar også til den kampen om kulturelt hegemoni som Antonio Gramscis konsept beskriver. Mellomkrigstiden var altså en ideologisk brytningstid i Norge der verdikamp sto i sentrum. Et eksempel på en verdikonflikt var ”Benneche-saken” der forfatterforeningen tok stipendiene fra to av sine medlemmer, Sigurd Hoel og Helge Krog med den begrunnelse at de som ateister ikke sto for et kristen moralsk verdisyn, som var forutsetning for stipendietildeling.

I samme periode som Norge var preget av en følelse av håpløshet, konkurser, massearbeidsløshet, arbeidskamper og nedgang i lønningene, ble kommunikasjonen bedre og lettet spredning av informasjon fra og kontakt med utlandet. Telefon, radio, sykkel, automobil og jernbane ble mer vanlig i dagliglivet utover på trettitallet. Fra kontinentet kom de nevnte omfattende ideologiske tankesystemer til Norge og påvirket normer og holdninger og individets forhold til samfunn og kirke, og til seg selv. Darwins lære om artenes opprinnelse, Einsteins relativitetsteori, Marx lære om økonomisk utbytting og ikke minst Freuds lære om menneskets underbevissthet og seksualdrift. Freuds drømmetyding, psykoanalyse, ødipuskomplekset og påstand om

barnets naturlige og uskyldige seksualitet rev bort arvesynden og åpnet for en moderering av synet på onani i de fleste kretser. Teolog Hallesby talte fortsatt om ”denne heslige synd”, enkelte psykoanalytikere oppmuntret til onani, mens legen Karl Evang som tok initiativ til Tidsskriftet for seksuell opplysning, mente at onani kunne aksepteres før et ekteskapelig samliv kom til. ”Spørsmålet om å akseptere selvtilfredsstillelsen som utløp for en naturlig drift, utgjør et av de skillende spørsmål i den seksuelle mentalitets historie” (Dahl 2001 s.111).

Det var den akademisk-borgerlige del av samfunnet som ledet an i denne debatten om de nye tankene og sørget for import, oversettelse og annen aktivitet for å spre kontinentale ideer i Norge. Inspirert av den russiske revolusjon og samtidig sjokkert over de enorme tapene under første verdenskrig skjedde en radikalisering blant studenter, kunstnere og intellektuelle. Den marxistiske studentorganisasjonen *Mot Dag* ble svært innflytelsesrik i denne perioden.

> Det var et opprør som kom fra sønner, (…) fra embetsstanden, borgerskapet og middelstanden. De følte et ubehag ved verden slik den var, som hadde en klar sosial dimensjon. På vegne av arbeiderklassen kanskje, eller på vegne av undertrykte folk. (…) Helge Krog, Sigurd Hoel og Arnulf Øverland tilhørte jo dette miljøet (…). Og ingen av dem var arbeidersønner (Ø. Rottem i *Drømmen om Norge*, NRK 2005, prg.5).

Dikteren Arnulf Øverland tilhørte innerste krets av organisasjonen. Han ble kjent med Freuds teorier gjennom forfatteren Sigurd Hoel som var redaktør av tidsskriftet. Møtet med Freud åpnet Øverlands øyne for hvordan strukturer fra fortiden bestemmer nåtiden gjennom et nett av funksjonelle sammenhenger, og dette skrev han om blant annet i diktsamlingen Hustavler (1929). Psykoanalysen fremsto for den kommunistiske dikteren som en marxisme om sjelelivet. Freuds teorier om bevissthet og underbevissthet så han som en indre versjon av den ytre teori – altså Marx’ lære om den historiske materialisme – skillet mellom basis og overbygning. Diktsamlingen ble så populær at forlaget Fram fikk tilstrekkelig overskudd til at Erling Falk, leder av Mot Dag, kunne oversette *Kapitalen* til norsk. Fra 1930 publiserte han kapittel for kapittel og slik ble marxismens ideer bredt tilgjengelig. Senere ga forlaget ut *Arbeidernes Leksikon* i flere bind. Ifølge Hans Fredrik Dahl var det brødrene Harald og Kristian Schjelderup som introduserte Freud for en bredere allmennhet. Filosofiprofessoren Harald Schjelderup oversatte Freuds innføringsforelesninger og

holdt dem for studentene sine og broren, den liberale teologen Kristian, oversatte Freuds ”*Forelesninge*r” i 1929. Han mente at psykoanalysen var et godt hjelpemiddel i sjelesorg (Dahl 2001 s.94-101). Fra 1920-tallets slutt og frem til andre verdenskrig, fremstår norsk kulturliv så å si som ”en heksegryte av motsetninger om og rundt ”psykoanalysen”. Forfatternes romaner, kritikernes anmeldelser, tidsskriftenes innsenderspalter og avisenes debattsider – alt ble som en samlearena for og imot Freud” (Dahl s.94).

Ved å avdekke den menneskelige seksualdriften og dens betydning for sjelens utvikling fra første dag i et menneskes liv, tvinger Freud oss til å se ting vi helst ikke vil vite om oss selv, mente Øverland. Han pekte på at de moralske selvmotsigelsene i den borgerlige utbytterklassens spesielle idéverden innebar et helt system av hykleri. Øverlands påstand blir illustrert i *Den store barnedåpen* der kapellanens forlovede påpeker at han ikke har innsett den synden de selv har begått ved at de har ønsket ”å eie hverandre helt”. På en gjennomgripende måte stilte Freud seksualiteten i sentrum for personlighetsutviklingen. En slik teori måtte fundamentalt støte an mot samfunnets måter å undertrykke og fornekte seksualiteten på, hva enten de skyldtes kulturelle mekanismer som kyskhet og blygskap, kristelig forkynnelse eller rent ut sedebelæring (Dahl s.102). Ifølge sykehusprest Arne Fjellbu i Nidaros var konsekvensene en skjebnesvanger utglidning i de unges seksualliv og en dramatisk økning av aborter. Årsaken var ifølge Fjellbu: ”Det nye synet på driftslivet, som har fått sin videnskapelige begrunnelse i psykoanalysen” (Dahl s.110).

Freudianismens ideer ble introdusert i en tid da den borgerlige samfunnsorden i Norge, eller kanskje kan man si med Gramsci, dette samfunnets kulturelle hegemoni, sto under et uvanlig politisk og kulturelt press. Høyresiden betraktet de kulturradikales gjentatte angrep mot den borgerlige moral og samvittighet som en variant av marxistenes utfall mot det bestående. De kulturradikale forfatterne på venstresiden var opptatt av å formidle den nye vitenskapen om menneskets sjeleliv og seksualliv. De kritiserte også religiøse dogmer og forestillinger med Charles Darwins forskning som argument. Da Sigurd Hoel ga ut *En dag i oktober* på Gyldendal i 1931, ble det starten på en langvarig offentlig debatt om litteratur og moral. Fire år tidligere hadde Hoel gitt ut *Syndere i sommersol* som også var inspirert av Sigmund Freud. Romanen ble fordømt fra sju prekestoler samtidig en søndag i 1928. Den ble meget populær og ble filmet tidlig på 1930-tallet.

Den nye trenden i romanene vakte forargelse og de konservative kristne meldte seg på kamparenaen dersom romaner, dikt, teater eller for så vidt en utsvevende russetid brøt med antatt god kristen skikk. Således klarte disse gruppenes krefter i Stortinget å stoppe det afroamerikanske, folkloristisk baserte skuespillet *Guds grønne enger* som hadde hatt stor suksess i Sverige, fra å bli satt opp i Norge – bortsett fra en lukket forestilling på Nationaltheatret i 1933. Denne seieren for kristenfolket var foranledningen til at forfatteren Arnulf Øverland holdt sitt foredrag, ”Kristendommen – den tiende landeplage” i Studentsamfunnet. Der hadde Ole Hallesby møtt fram med politiet og fikk ham arrestert for blasfemi. Øverland ble frikjent i retten. Men i ankesaken, etter at Stortinget i all hast hadde gitt straffelovens paragraf 142 en mer entydig form, ble han dømt. Men kristenfolket klarte imidlertid ikke å hindre forlag eller forfattere i å gi ut romaner der seksualiteten mer åpent ble behandlet og akseptert enn tidligere, eller å hindre russen i å trykke sine satiriske viser om den kristne høyresiden.

I billedkunsten oppsto også brytninger mellom interesseområder som religion, kjønn og moral. Mange kunstnere bidro til en kritisk holdning til makt og moralisme. Modernister som Arne Ekeland ble kommunist. I bildene sine utforsket han underbevisstheten og seksualdriften. Klassekampen ble et tydelig tema hos andre, som for eksempel Willi Midelfart som var medlem av Mot Dag. (Rød og Fredheim 2004 s.140-165). Utsmykningsprosjektet ved bygging av det nye Rådhuset i Oslo inspirerte også Edvard Munch, som ikke var spesielt politisk i sin kunst, til å male en omstridt klasse. Et bilde het *Arbeidere på byggeplassen,* (1930-31) (Grønvold et. al 2000 s.285).

Selv om Ibsen var mye utenfor Norge i disse årene, kunne han vanskelig unngå å bli påvirket av tidens hete tema: klassekamp, religion, seksualitet og moral. Om filmmiljøet var lite, var han i kontakt med teatermiljøet der han hentet sine skuespillere fra og der hans hustru Lillebil også hørte hjemme. Mulig innflytelse fra Freud, klassekamp og religionskamp vil jeg komme tilbake til i diskusjonen av hver enkelt film og i kapitlet til slutt om Ibsen som forteller.

2.4. Kirkestriden

Kristendommen antok mange former og bød på sterke indre motsetninger i mellomkrigsårene. Fra biskop Berggravs liberale statskirkesyn - han forsvarte Guds grønne enger men angrep Sigurd Hoel - via den konservative kristne Oxford-bevegelsen som kom fra USA og la vekt på renhet og uselviskhet, til indremisjonens

leder Ole Hallesbys konservative teologi og frikirkebevegelsen. Kirkestriden var en kamp om hvilken teologi som skulle gjelde. Den blusset opp i 1906 da den tekstkritiske teologien som dominerte det teologiske fakultet ved Universitetet i Oslo, vant fram ved besettelse av en stilling i kirkedepartementet. En kraftig motreaksjon ble ledet av Ole Hallesby. Han fikk offentlig støtte til å etablere Menighetsfakultetet som fulgte en mer bibeltro linje i utdanningen av prester. Det var ikke bare strid mellom Hallesbys linje og de liberale teologene. Hans linje kom også i konflikt med Oxford-bevegelsen der både politiker C. J. Hambro og forfatterforeningens formann Ronald Fangen var prominente medlemmer i mellomkrigstiden.

Kirken fantes overalt i landet og hadde et organisert apparat, men klarte allikevel ikke å skape tilstrekkelig tillit til å få noe fotfeste i arbeiderklassen (Stensvold 2005 s.338). En årsak kan ha vært den konservative teologien som splittet kirken og som dessuten var i flertall. ”Det er som vort folk savner al sans for syntesen og bare kan drive stikk motsatte tankegange ut i sin logiske yderlighet” skrev professor Lyder Brun i et brev til en kollega (Dahl 2001 s. 114). Hallesbys sedelære hevdet blant annet at sosialismen innebar et angrep mot Gud og eiendomsretten. Det var en kjerne av marxister i arbeiderbevegelsen, særlig i byene, men marxismens ateistiske livssyn som svekket interessen for kirken, gjaldt langt fra alle i bevegelsen. *Den store barnedåpen* viser arbeidere som ønsker en tilknytning til kirken, og som ikke kan akseptere at den konservative kapellanen nekter de ugifte mødrene og deres barn tilgang til kirkens viktigste sakrament, dåpen. En sentral kvinne i filmen, spinneriarbeider Petra, går derfor til motkamp og starter det hun omtaler som en ”streik” mot kirken på grunn av kapellanens virksomhet.

KAPITTEL 3: FILM OG KINO FRA VARIETE TIL KULTUR

I dette kapittelet vil jeg trekke fram den betydningen Kinoloven av 1913 fikk for norsk kinopolitikk og filmproduksjon. Lovens moralske krav til kinofilmen 50 år etter, skinner igjennom her i et tilbakeblikk på 60-tallet fra filmprodusenten John Jacobsen som var ansvarlig for å programmere Grefsen kino da han var 15 år. Jacobsen har produsert storfilmer som *Veiviseren* (1987), Max Manus (2009) og *Trolljegeren (2010).*

> Jeg kjørte på med thrillere og grøssere og Elvis Presley, sånt som var populært blant ungdommen. (…) Etter ett år fikk vi sparken av Grefsen Vel som drev kinoen. De mente vi drev rå spekulasjon (…) De hadde fått signaler fra Oslo kommune om at kinoen muligens ikke ville få fornyet konsesjon hvis ikke vi skiftet ledelse og la om programpolitikken (Dagsavisen 30.10.10).

Norge har en kinopolitikk som skiller seg fra andre land. Kinoloven av 1913 med Stortingskomiteens merknad som jeg drøfter senere, er vesentlige for å forstå det selvpålagte etiske normativ, illustrert i sitatet over, som har vært ledestjerne for den offentlige kinoen her i landet. Dette premisset som ble lagt for kinoenes drift, la sannsynligvis også føring på filmskaperne og på pressens vurdering av filmene.

I filmens første år dro en rekke kinematograf-eiere fra nærliggende land omkring i Norge og viste film. Kinolovens intensjon kan knyttes til at filmens fødsel i Norge fant sted på et tivoli. De to tyske brødrene Skladanowsky kom med et Bioskop til Kristiania våren 1896 og viste et program av korte filmer med blant annet en boksende kenguru, akrobatisk potpurri, brytekamp og folkedans i Circus Varieté, byens store tivoli- og underholdningssted. Fremvisningen av de levende bilder ble kalt ”verdens nye vidunder” i pressen og det kostet 25 øre for voksne og 10 øre for barn. Det var en noe høyere pris enn man ga for å se ”*Damen uten underkropp*”, eller ”*De ville mænd fra Borneo*”. Skladanowsky avsluttet sitt tivolipregede program med *Dr. Fritjof Nansens reise til Nordpolen* i flere tablåer. Nansen til tross, omdømmet til dette nye fenomenet ble preget av det øvrige innholdet fra varietéen og selve lokalet.

Det hadde lenge vært stor interesse for den virkelighetsillusjonen det var å gjenskape bevegelse, og filmen var en videreføring av tidligere former for optisk underholdning. (Dahl et. al 1996 s.13-17). Dagbladets begeistrede beskrivelse av en av de tidligste filmvisningene i Norge er ganske tidstypisk nær opplevelsen av en åpenbaring. At den ansvarlige er en ”Hr. stenograf” forteller at hvem som helst som

var om seg, kunne bli en del av den nye bransjen ved eget initiativ. Visningen fant sted i Kongens gate i Oslo høsten 1896:

> Denne over hele Verden meget omtalte Opfindelse er igaar og idag forevist hersteds av Hr. Stenograf Maakestad, Kongensgade. I Løbet av et Sekund farer 44 Fotografibilleder forbi vort Øje (...) Alt i Bevægelse av Personer og Ting er saa livagtigt, at man maa klype sig selv i Armen for at faa afgjort, om dette er Natur eller Kunst(…)Vi er saa nær som muligt indpaa det vidunderlige (Evensmo 1992 s.10).

Den første kinoen åpnet i Stortingsgaten høsten 1904 med halvtime lange forestillinger fra kl.17 til kl. 22 og med lavere billettpriser enn det folk måtte betale for å gå på varieté. 15 øre for barn og 25 for voksne. Filmen ble aller først lansert som en nyhet for borgerskapet, men mistet status etter hvert som kinokulturen vokste i de brede lag, selv om kinoeierne forsøkte å gjøre kinoene mer innbydende. En av to forklaringer er at statustapet skyldtes det økende antall kvinner og barn som gikk på kino. Den andre gjelder utviklingen av filmtilbudet. Fra høydepunktet med visning av Kong Haakons ankomst i 1905, ble filmene preget av å være grovkornede og ”pikante” sensasjoner.

3.1. Kinoloven og kommunalisering av kinoene

Filmenes innhold skapte en moralsk bekymring for unge sinn som førte til Kinoloven av 1913. Kinoene var preget av varietéens form til 1920-tallet. Det gjaldt musikerne som spilte til de stumme filmene, det gjaldt plakater og ”rekommandørene” som sto på utsiden. De var en tradisjon fra tivoli (Dahl et. al 1996 s. 23-27).

Det store flertall av kinoeiere over hele Norden…” *betraktet framvisning av levende bilder helt og holdent som en ny og innbringende folkeforlystelse på linje med karuseller og luftgynger”* (Evensmo 1992 s.71). De som var toneangivende i norsk kulturliv foraktet filmen hevder Evensmo. Tancred Ibsen bekrefter det negative synet i sin selvbiografi: ”Film var ikke anerkjent som kunst, intet voksent menneske i hvert fall i Kristiania – ville vedkjenne seg å være kinogjenger” (Ibsen 1976 s.80). Samtidig fortalte han at faren Sigurd var et unntak fordi han gikk og så Chaplins komedier. Både antall filmer og kinoer økte utover 1910-tallet. Kinoeiernes rent kommersielle holdning til den nye næring medførte at debatten om filmen kom i hovedsak til å handle om faren for skadevirkningene av kinoene og hva samfunnet skulle forsvare seg med. Særlig var lærerne aktive i denne debatten. De hevdet at

filmen kunne gi varige fysiske og psykiske skader hos barn og en negativ effekt på elevenes læreevne og oppdragelse (Samuelsen 2009 s.23). Etter en heftig debatt i Stortinget våren 1913, ble Odelstingsproposisjon nr. 26 til ”lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder” lagt fram i mai 1913. Den såkalte *Kinoloven*. Loven bestemte at det skulle gis kommunal konsesjon for kinodrift og etablerte Statens filmkontroll som skulle godkjenne alle filmer som ble vist på kino. Det ble en offentlig oppgave å vokte folkets moral og sjel.

Tidligere hadde det lokale politiet bestemt hvem som fikk lov til å vise ”kinematografbilleder”. Bekymringen for folks moral var ikke ensidig norsk. I Sverige førte denne uro til en aksjon i Riksdagen som resulterte i en lov om statlig filmsensur i 1911. Kinoloven i Norge var enestående i regelen om at bare kommunestyrene kunne gi konsesjon til kinodrift. I bemerkningene til lovforslaget gikk kirkekomiteen enda et skritt videre i å målrette den nye ordningen: Kirkekomiteen håpet at loven vil fjerne de verste ulempene ved kinoene, dvs. de filmene som viste naken hud eller antydet sex. Dansk filmindustri var størst i Europa på 1910-tallet og pikante filmer av erotisk karakter dominerte fra den kanten. Kirkekomiteen innså at så lenge kinoene var private, så ville uanstendigheten fortsette. Håpet lå ifølge komiteen i at en kommune kunne opprette det nødvendige antall kinoer selv. Kommunen

- vilde ikke bare kunne holde skyggesiderne borte, men den vilde kunne anvende kinematograferne i folkeoplysningens tjeneste i en ganske anden utstrækning end nu er tilfeldet. (…).

Kirkekomiteen understreket i merknaden at de satt inne med opplysninger som bekreftet at dette ikke innebar noen økonomisk risiko for kommunen. Og det var full anledning for en kommune å opprette et utall kinoer etter lovforslaget (Innstilling O. nr. 26, 1913, i Evensmo 1992 s.73). Evensmo påpeker fraværet av interesse for norsk filmproduksjon i Stortinget, at de første norske forsøk på å lage filmfortellinger nok ikke hadde gjort inntrykk på noen av deltakerne i debatten, for ingen tenkte på lovens konsekvenser for produksjonen av norske filmer. Inntektene ble flyttet fra kinoeiere som kunne ha produsert film for overskuddet, til kommunene som puttet inntekten i kommunekassen. Loven førte til at særlig bykommuner der kinodriften hadde gode inntjeningsmuligheter, sørget for å overta driften av kinoene i kommunen og etter hvert bygge nye kinoer selv.

I lys av Kinoloven og kirkekomiteens håp om kinoen som forum for opplysning dersom kommunen selv sto for driften, er det interessant å merke seg at det var økonomisk vinning som sto sentralt når kommunene rundt i landet diskuterte kommunaliseringen av kinoene. En artikkelserie i Norsk Filmblad av mangeårig formann i Kommunale Kinematografers Landsforening, Henrik Berg, understreker at referatene fra denne saken i kommunestyrene viser at beslutningen om å overta driften av kinoene ikke hadde noen politisk bakgrunn, eller bekymring for folkets moral. Beslutningen var som regel fattet med støtte fra samtlige politiske partier, skjønt med forskjellige motiv. For enkelte kommuner var det bare økonomisk vinning som lå til grunn for vedtak om å overta driften selv, og da gjerne med bred politisk enighet (*Norsk Filmblad*, 1931, nr. 5 s.9).

Kommunaliseringen av kinoene begynte først i 1917. De private kinoeierne fikk 2 år til avvikling der kommunen ville overta. Hovedstaden var sist ute med å begynne kommunalisering av kinoene, den ble gjennomført i 1926. I 1931 var det ifølge *Norsk Filmblad* nr. 2, 247 kinematografer i landet. 200 av dem var i kontinuerlig drift. Noen hadde forestillinger bare en gang i uken. Vel halvparten av kinoene var kommunale. Men, de kommunale kinoene hadde 90 % av inntektene.

3.1.1. Kinoloven og norsk filmproduksjon

Én konsekvens av loven var som nevnt at en økonomisk sirkel ble brutt. Pengene ”forsvant” inn i kommunekassen og ikke tilbake til filmbransjen. En annen konsekvens av loven var tap av kunstneriske krefter. Kvalifiserte norske kunstnere dro til Danmark, Sverige og Tyskland for der var det flere filmproduksjoner og flere jobber å få. (Evensmo 1992 s.106). Det særskilte styringsgrepet som den unge nasjonen Norge tok ved Kinoloven av 1913 kan godt på vei forklare hvorfor norsk filmproduksjon i årevis har stått i skyggen av produksjonen i våre naboland. Den var lav helt opp mot 1980-tallet og mange laget kun én film. I Norge ble det produsert 35 filmer av 14 regissører i løpet av 1930-tallet. Tancred Ibsen laget sju av dem og sju til i Sverige i denne perioden. Inkludert er også seks av Olav Dalgaard, hvorav fire er kortere propagandafilmer for Arbeiderpartiet. I Sverige ble det i samme periode produsert 210 spillefilmer. Der kunne de største produsentene eie kinoer selv og private kinoeiere støttet mindre produsenter mot å få filmen når den ble ferdig. Et mylder av private selskaper finansierte den store produksjonen i Sverige. De kinoene i Norge som kommunene ikke kjøpte opp, hadde så lave inntekter at en slik mulig privat finansiering aldri ble aktuell. Produsenter her fikk heller ikke lov til å eie kinoer

som i den øvrige verden. Kommunene som eide kinoene avspiste produsenten med 25 % av billettinntekten. Kinoene måtte også betale luksusskatt på 10 % til staten. Da Tancred Ibsen kom hjem til hovedstaden fra sin læretid i Hollywood i 1925, og startet sitt første filmprosjekt, var de største kinoene i byen kommunalisert og det fantes ingen økonomisk støtteordning. Rett etter premieren på *Den store barnedåpen* skrev Ibsen et brev til regjeringen og ba om en reduksjon av luksusskatten på norske filmer og at den skulle tilfalle filmskaperen. De kommunale kinoene søkte også - uten umiddelbar virkning. Men senere ble skatten redusert for norsk film. Kommunene hadde jo etter hvert innsett at de hadde et ansvar for å støtte norsk filmproduksjon. Kommunale Kinematografers Landsforbund vedtok i 1924 å avsette en viss prosent av kinoenes inntekter til å danne et offentlig produksjonsselskap. I 1932 ble selskapet Norsk Film as etablert med 40 kommuner som aksjonærer. I 1935 var atelieret på Jar ferdig. Staten kom først inn på bevilgningssiden i 1948, muligens inspirert av tyskernes praksis med filmstøtte under okkupasjonen i Norge.

3.2. Filmen inn i varmen

Både filmenes tekniske og innholdsmessige kvalitet og visningsforholdene var svært varierende i filmens første år. De norske stumfilmene på 1920-tallet var dominert av bonderomantikk, kanskje var det et etterslep fra en nasjonalromantisk unionskamp, med titler som *Til seters* (1924), *Fager er lien* (1925) og *Fjell-eventyret* (1927).

Kinofilmens opphav i varieteen hadde gitt den et negativt stempel i de midlere og øvre lag av befolkningen, men i overgangen fra 1920- til 30-tallet skjedde en positiv endring. Den kan ha hatt sammenheng med kommunal kontroll og moralske retningslinjer, men også at svenske og danske produsenter begynte å filmatisere kjente forfatteres verk og dessuten tok for seg norske bøker og laget filmene i Norge. Evensmo viser til en reportasje i et norsk filmblad fra en dansk filminnspilling på Maihaugen ved Lillehammer. Det er den anerkjente danske filmskaperen Carl Th. Dreyer som spiller inn ”Prästänkan” etter en norsk roman av Kristofer Janson. Journalisten i det norske bladet har notert seg en endring i folks forhold til film som han mener har stor interesse for vårt land ved disse opptakene på Maihaugen:

- at de på en pussig måte illustrerer hvorledes den tidligere så fremmede og ofte foraktede kinounderholdningen nå ikke bare ble godtatt, men begynte å øve sin dragning i befolkningslag som inntil nylig tilhørte de mest reserverte (1992 s. 101).

Reportasjen forteller at Dreyer har inkludert den unge lyrikeren Olav Aukrust som lokal kjentmann i sin stab. Aukrust får et par storbønder til å stille som statister og snart medvirker både odelsbønder, storkakser og bygdeordførere i Dreyers film. I 1925 lager Dreyer den norske filmen, *Glomdalsbruden*, etter en bok av Jacob B. Bull. Svenske filmskapere laget film over Henrik Ibsens *Terje Vigen* (1916), over Bjørnstjerne Bjørnsons *Synnøve Solbakken(1919)* og *Et farlig frieri* (1919). Og allerede året etter at Knut Hamsun vant Nobelprisen i litteratur for *Markens Grøde* i 1920, laget et dansk selskap en storslått film av boken (Evensen s.101-103).

3.3. Kinoens popularitet i vanskelige tider

Kinointeressen var så stor at Oslo kommune bygget enorme praktkinoer med symbolrike navn fra romerriket og eventyr: I 1928 sto Colosseum kino ferdig i vest og Soria Moria i øst. Men da den økonomiske verdenskrisen slo inn over alle land etter krakket i New York i 1929, ble det en pause i kinobyggingen. Og som en følge av den langvarige lockouten i 1931 besluttet for eksempel kinostyret i Sarpsborg å innskrenke kinodriften til tre dager i uken gjennom et par måneder. Inntektene av et par kinoforestillinger ble også overdradd til en velferdskomité for å avhjelpe noe av nøden blant de arbeidsløse. I 1930 hadde 9,5 % av alle lønnstagere og selvstendige næringsdrivende meldt seg ledige, mens den registrerte ledigheten for menn i byene var på 17 % til jul det året. Og et par år senere viser tall fra fagforeningene at 33 % av medlemmene var uten arbeid (Kjelstadli1996 s.200). Årsberetningene til Oslo Kinematografer for de første årene på 1930-tallet viser at massearbeidsløsheten dempet besøkstallene, men mindre enn man kunne ventet. I 1931 solgte kinoene i Oslo 2 370 263 billetter og i 1932 økte omsetningen til 2 397 637. I 1933 gikk salget ytterligere opp til 2 442 431 (Oslo Byarkiv).

Evensmo viser til USA der filmen var den som klarte seg best av alle industrier i disse kriseårene og at samme erfaring ble gjort i det små i her i Norge. Hammerfest kommune talte for mange da kommunen senere kunne fastslå at kinoen ga netto til kommunekassen selv i de svarteste trettiårene (1992 s.177). Utover første halvdel av 30-tallet lettet den økonomiske krisen noe og i 1934 sto nok en storkino, Saga kino ferdig i sentrum med hele 1482 sitteplasser. Klingenberg kino fikk tilsvarende stor sal. Folk trakk altså til kinoene i tusentall til tross for arbeidsløshet, dårlig råd og nedgangstider. Industrien slet, men kinoene tjente penger. Den 16. april 1934 sendte Oslo kommunes bokholderkontor til Oslo Kinematografer en oversikt over avsetningen av kinematografenes overskudd til og med 1930. Totalt er beløpet på

om lag 8,9 millioner kroner. Størst andel, (2,3 millioner) var satt av til ”Folketeater på Östkanten”. Den nest største potten, (1,9 millioner), til ”atelierbygning for Vigeland”. Listen har 17 poster, den minste er ”Fondet for norsk filmoptagelse” som hadde fått 11.700 hundre kroner av overskuddet på 8,9 millioner. Pengene som ble satt av til Folketeater ble også brukt til et tidsskriftet Kamp og Kultur og Olav Dalgaards filmer.

3.4. Publikums smak

Suget etter [god] norsk film avdekket seg ved listen over de ti mest populære filmene i 1931 (fra 2. juledag 1930 til lillejulaften 1931). Det var nemlig en norsk film som toppet listen. Den norske stumfilmen *Kristine Valdresdatter* av Rasmus Breistein hadde solgt flest billetter i 1931. De øvrige på listen var sju amerikanske og to tyske filmer. Flere av dem var lydfilmer. Charlie Chaplins *Byens lys*, kom på tredje plass bak den amerikanske reisefilmen *Trader Horn*. En tysk operettefilm fikk fjerdeplass, mens det gripende dramaet fra første verdenskrig, *Intet nytt fra vestfronten* etter Eric Remarque, lå på femteplass. Seieren til en norsk stumfilm kan antyde at publikum opplevde den nye lydfilmen med fremmede tungemål og undertekst som krevende.

Amerikansk film hadde sin største produksjon noensinne i årene 1930-1945 og festet grepet på det internasjonale kinopublikummet enda sterkere enn før (Dahl et. al 1996 s.133). Dette var perioden for gjennombruddet til store stjerner som Greta Garbo, Judy Garland, Spencer Tracy, Clark Gable og Erroll Flynn. Fred Astaire og Ginger Rogers ble enormt populære med sine mange sang- og dansefilmer. Store Hollywood regissører som i dag er klassikere, som: Howard Hawks, Frank Capra, John Ford og William Wyler skapte sine mest imponerende filmer på 1930-tallet skriver kritikeren Charles Champlin i *The movies grow up* (1981).

I 1935 inviterte Dagbladet og Oslo kinematografer til en undersøkelse om lesernes kinovaner. Deltakelsen blant publikum var stor. Det kom inn bortimot 12. 000 besvarelser, et tall man anslo representerte en femtedel av Oslos kinopublikum. Svarene gir en pekepinn på smak og interesser i den norske hovedstaden på midten av 1930-tallet, eller, som Dagbladet kommenterte, en presentasjon av folks ønskede selvbilde i tiden. 44 % sa at de gikk på kino én gang i uken. 18 % gikk to ganger i uken. Mens det var fire ganger så mange menn som kvinner som gikk på B-film kinoen Boulevard, ble Saga, som var mest moderne, kåret til den mest populære. De 12.000 som svarte på undersøkelsen rangerte de ulike filmsjangrene i følgende rekkefølge etter popularitet:

1. Operette- og musikkfilm. 2. Farser og lystspill. 3. Tegnefilm. 4. Kriminalfilm. 5. Historisk film. 6. Kulturfilm. 7. Film som behandler sosiale spørsmål og samfunnsproblemer og 8. Wild west filmer.

Dagbladet kommenterte at det var et interessant misforhold mellom besvarelsene og det faktiske besøket på wild west filmer i Oslo. Her var det overensstemmelse med en samtidig undersøkelse i USA, der spriket mellom reelle publikumstall og svarene i publikumsundersøkelsen røpet at dette var en filmsjanger man gjerne ville se men ikke vedkjenne seg, fordi den ikke hørte med til den gode filmsmak (Dahl et. al 1996 s.133-136). ”Den gode filmsmak” tolker jeg med Gramsci som en smak som er konform med det rådende borgerlige hegemonis verdier - selv om de i 1935 var utfordret av både arbeiderbevegelsen og de konservative kristne. Ibsens *Den store barnedåpen* ble muligens regnet som en film i kategori 2.: Farser og lystspill, selv om den behandler sosiale spørsmål og samfunnsproblemer.

I kåringen av de mest populære kvinnelige skuespillerne i 1935 kom Greta Garbo, Marlene Dietrich og Joan Crawford blant de fem første, men det var den tysk - ungarske sangerinnen Martha Eggerth som gikk av med seieren. Hun hadde nylig bergtatt det norske publikummet med sin vakre sang i to operettefilmer, *Det er savn i mine sanger* med Franz Schuberts musikk i 1933 og *Csardasfyrstinnen* 1934. Blant mannlige skuespillere var Clark Gable vinneren, tett fulgt av Gary Cooper. Listen hadde tre stjerner fra tyske filmer. Det forteller at tysk film ennå hadde en posisjon på norske kinoer i denne prekære tid hvor fascismen dominerte i Tyskland og Italia og dannet bakteppe for fascistiske strømninger i Norge (Dahl 1973 s.303).

Et velkjent utsagn er ”språk er makt”. Språket gir også identifikasjon og gjenkjennelse. Den norske dialogen som kom inn i kinosalen fra og med *Den store barnedåpen* i julen 1931, styrket publikums mulighet til å identifisere seg med personene i filmens fortelling. Det norske språket i filmene fra 1931-32 styrket dermed også den norske filmens mulighet for å delta i kulturprosessen i den splittede unge norske nasjonen. Lydfilmavisen som var dominert av amerikansk og tysk filmrevy, begynte på 30-tallet å vise norske reportasjer produsert av Oslo kinematografer med norsk kommentar.

Besøkstallene for Oslo kinematografer ble nesten fordoblet mellom 1930 og 1940 (Braaten og Solum 1997 s.49). Økningen kan ha hatt mange årsaker. Bedre økonomi for den enkelte i siste del av tiåret er én, det økte filmtilbudet, ikke minst fra

USA, er en annen. En tredje kan være betydningen av å høre norsk språk i det trettitall norske filmer som hadde premiere dette tiåret. En norsk stjerne som garantert økte billettsalget, var Sonja Henie selv om hun ikke brakte med seg norsk tale. Hun kom som glitrende isdanser i en rekke filmer fra Hollywood der hun var blant de høyest gasjerte stjernene. Sonja Henies gullmedaljer i kunstløp i to vinterolympiader bød i stedet på en følelse av seier hos et kriserammet publikum.

3.5. Arbeiderbevegelsen og filmen

Filmen var et medium med en borgerlig kapitalistisk fortid som slett ikke bidro til å fremme arbeiderklassens interesser. Sosialistene i arbeiderbevegelsen ønsket å gjøre den kommersialiserte masseunderholdningen til en samfunnskontrollert kulturvirksomhet. Arbeiderpartiets fremvekst i kommunene satte fart på kommunaliseringen av kinoene med mulighet for større kontroll. Ifølge marxistisk ånd burde ingen virkelighetsflukt finne sted, mens kinoens forsvarere så på kinoens form for virkelighetsflukt som noe annet enn usunn og undertrykkende. Å tilfredsstille sine drømmer og sin skjønnhetstrang i det virkelighetsnære eventyr som filmen rullet opp, var en måte å nærme seg dette livet på, ”ja, gjøre kinoen til et arnested for den sosialistiske selvrealisering av mennesket ” (Ø. Hodne 1994 s.54). I åpningsdiktet til Colosseum kino hyllet arbeiderdikteren Rudolf Nilsen det nye kinobygget som et kunstens tempel. Og til åpningen av Soria Moria kino på Torshov i 1928 impliserer han at opplevelser i kinoen skal gi arbeiderne våpen i kampen: ”Vår skjønnhetstrang skal i dets lyse spill bli smidd til våpen, slik som jern i ild.” (Hodne).

Imidlertid hadde kinoene samme problem som teatrene; driften var avhengig av et repertoar som bare unntaksvis tjente de idealer og verdier sosialistene bekjente seg til. Bladet *Arbeiderkvinnen* gikk i rette med underholdningsfilmenes negative normsendere i kapitalismens tjeneste. Bladet angrep såkalte Askepott-filmer for å være dårlige forbilder for kvinner som skulle være mannens kamerat i kampen for tilværelsen og fremhevet det etiske og kunstneriske nivået i de filmene som den sosialistiske arbeiderklassen i Sovjet-Samveldet hadde skapt. Av de rundt 40 såkalte *arbeiderfilmer* som ble laget mellom 1928-39, var de fleste korte smalfilmer, som regel som trekkplaster til møtene. Arbeidernes Opplysningsforbund (AOF) produserte valg- og propagandafilmer som skulle tjene arbeiderklassens sak med midler fra fagorganisasjonen og folketeaterbevegelsen (Ø. Hodne s.57). Primus motor var teatermannen Olav Dalgaard som hadde studert propagandafilm i Sovjet. Hans beste

verk var *Det drønner gjennom dalen* (1938) om skogsarbeidernes streik og *Gryr i Norden* (1939) som handler om fyrstikkarbeidernes streik i 1889.

Arbeiderbevegelsens kortfilmer fikk ikke distribusjon på kommunale eller private kinoer. De brede lag av arbeiderklassen foretrakk den kommersielle filmen. Den filmen som gjennomgående står for middelklassens verdier ”i forholdet mellom individ og samfunn, mellom sterke og svake og mellom kjønnene – skjønt med mange unntak” (Bjørnsen 1978 s.126). I kulturdebatten i arbeiderbevegelsen på 1920- og 1930-tallet ble tilsvarende preferanse observert. Et mindretall ønsket at Arbeiderbladets helgetillegg og AOFs opplysningsvirksomhet skulle skape en ny, sosialistisk kunst og kultur for folket. Men redaktør Martin Tranmæl ville ikke ha sosialistiske fortellinger som underholdning i helgene. At de marxistiske kursene til Mot Dag ble presset ut på tjuetallet hadde primært sammenheng med en frykt for Mot Dag, men da AOF ble dannet, la det vekt på tradisjonell kunst og litteratur i tillegg til fagforeningskurs. Selv om partistrategene gjerne fremmet fritidsaktiviteter som virkemidler i klassekampen, ble det en viktig side av arbeiderbevegelsens politikk å demokratisere de borgerlige tilbudene. ”Alle, uten hensyn til stand og stilling, hadde rett til å få sitt liv beriket med de verdier som den borgerlige fritidskulturen inneholdt” (Hodne 1994 s.96).

3.6. Filmen – en ung kunstart

Film som massemedium på kino er ikke mer enn drøyt hundre år gammel i Norge. *Fiskerlivets farer* (1908) regnes som den første *diktede* filmfortelling i norsk filmhistorie. Selv om filmen er en mye yngre ytringsform enn litteratur, teater og billedkunst, henter den tankegodset sitt fra noen av de samme kildene, som for eksempel Bibelen, legender eller folketradisjon. Som kulturuttrykk fikk den en trang fødsel i Norge. Først da tiden viste at filmen fikk en fremtid, at kinoeierne stilte krav til filmenes kvalitet og teknikken la til rette for bedre produkter mot slutten av tjuetallet, begynte de norske filmskaperne selv å ta dette arbeidet alvorlig.

Årsberetningene til Oslo Kinematografer viser den utenlandske filmens sterke posisjon. Importen av utenlandsk film var ganske stabil. Det var engelsk, tysk og svensk språk som dominerte i kinoene. Beretningen for 1931 er ganske typisk. Den viser at Oslo kommunes 11 kinoer viste 266 nye importerte filmer, 108 europeiske og 158 amerikanske (Oslo Byarkiv). Da det i overveiende grad var amerikanske filmer publikum gikk for å se på 1930-tallet, kan man neppe overvurdere Hollywoodfilmens posisjon og innflytelse når det gjaldt fortellermessige grep hevder Braaten og Solum

(1997 s.45-60). Tancred Ibsen viste at han mestret Hollywoods fortellermessige grep i *Fant* og *Gjest Baardsen*. Grepet er å øke klippetempoet, klippe på karakterenes blikkretning fordi det gir identifikasjon, holde aksen innenfor 180 grader for å opprettholde illusjonen om et kontinuerlig filmisk rom og variere billedutsnittene. Særlig er reaksjonsbilder viktig. Ibsen viser tendenser til dette grepet allerede i *Den store barnedåpen* (1931). Han kryssklipper nærbilder av hovedpersonene i en scene der Harald, stående på kne mens han legger i ovnen, vender hodet og ser på Alvilde som sitter i undertøyet og trekker på seg silkestrømper. Hun svarer på hans blikk med et ertende smil, han blir flau og senker blikket. En multiplikasjon av importen fra 1931 med 9 forteller at tilbudet av 30 norsktalende filmer (Dalgards fire filmer inkludert) i løpet av 1930-tallet har konkurrert med i overkant av to tusen utenlandske filmer der to tredeler kommer fra Hollywood.

3.7. Kinoen, det nye leirbålet

Når jeg antyder at kinoen kan betraktes som vår tids ”leirbål”, bruker jeg begrepet som en metafor for førmoderne samling i et fellesskap hvor det også ble fortalt fortellinger. Jeg ser på kinoen som en videreføring av denne delen av menneskenes sosiale liv. Begge har til felles at opplevelsen gjerne foregår i mørket og at folk som er til stede har fokus rettet mot et opplyst punkt, enten bestående av bålet og en forteller som er opplyst av dette bålet, eller som i vår tid, et filmlerret i enden av et kinolokale. En slik fordeling av mottakere i mørket og en belyst avsender var også velkjent i det borgerlige teatret et par hundre år før filmen kom. Et tilsvarende skille mellom utøvere og mottakere ble ført videre da kinoen kom og viste levende bilder for et publikum. Slik et bål og en teaterscene er omgitt av lys og skygge, er filmen også et lys- og skyggespill som øynene følger mens ørene åpner veien for forsterkende følelsespåvirkning. Kinoens innretning har som teaterets arkitektur og leirbålet, felles røtter i våre behov for å bli løftet ut av det trivielle og hengi oss til en tilstand der våre konflikter eller problemer for et par timer viker plassen for fortellinger om andre menneskers problemer og konflikter. Filmfortellingen kan bringe historier vi kjenner igjen, men sett fra vår anonyme plass i mørket er alt enklere slik som i eventyret. De vanskeligheter som helten eller heltinnen møter, løser seg helst til slutt. Bevegelser på lerretet med musikk til kan, som rytmiske ritualer og flammenes dans, ha en nær hypnotisk effekt på den menneskelige hjerne. Mørket skaper tilhørighet og fellesskap. Graden av identifikasjon med filmens rollepersoner blir styrket gjennom en illusjonsskapende fortellerteknikk som er kjent fra 1800-tallets borgerlig-realistiske teater der Henrik Ibsen er eksponent. Hollywood’s filmdramaturgi har utviklet

teknikken videre slik at publikum i sin hunger etter identifikasjon skal glemme at det som skjer er diktet fram av noen (Braaten og Solum 1997 s.53). Vår tids 3D teknikk forsterker opplevelsen av selv å delta i det som foregår i filmen. Men også Ibsens publikum på 30-tallet fikk leve seg inn i handlingen og oppleve empati med sentrale rollekarakterer gjennom nærbildene av ansiktene deres (Vaage 2008 s.164).

3.8. Filmen som sosialpsykologisk markør

Filmer som får penger til å bli produsert og som blir anerkjent og godt mottatt, følger visse felles spilleregler (Andersen & Larsen 1989 s.16). Filmene tematiserer gjerne intimsfæren – og gjør det på en generell måte. Og bak enhver filmfortelling, selv når konflikten ligger på et individuelt plan, kan man ved dybdeanalyse finne at filmen avspeiler politiske trekk fra samtiden. En film er bærer av en bevissthet og således påvirker den bevisstheten hos mottakeren. Men denne påvirkningen er ikke enkel å gjennomskue (Andersen & Larsen s.90).

Filmen er et produkt som kommuniserer både gjennom planlagt innhold, gjerne sett som den ytre handling, og gjennom det uforutsigbare som leses ”mellom linjene”. Og det er der, mellom linjene i dialogen, i helheten av alle enkeltscener og alle elementer en film består av, at vi finner filmens ”politiske” innhold, filmens uttrekk av sin samtid. Som en tone som enten finner velbehag og gjenklang hos publikum – eller ikke. Her i det unevnelige ligger kimen til en films suksess. Utfordringen i filmanalyse er at filmen ikke presenterer sitt budskap direkte, men som en fortelling bygget opp i fortellersekvenser. (Andersen & Larsen s.53).

Når vi husker en roman vi har lest, er det vår visualisering av romanen vi gjerne husker. Erindring av en film er helt annerledes fordi en filmopplevelse ikke bare er en opplevelse av filmen, men også i stor grad en opplevelse av oss selv og vår egen aktivitet. Samtidig ligger det i en slik umiddelbar tolkning som vi hele tiden gjør når vi ser film, en forventing om helhet, både følelsesmessig og rasjonelt (Braaten et. al 2000 s.214, 215). Opplever vi *ikke* denne helheten i løpet av filmen, blir vi skuffet. Derfor er det et spørsmål om ikke filmen, nettopp fordi den har mulighet til å gi sterke følelsesopplevelser, er en identitetsmarkør med evne til legitimering gjennom gjenkjennelse. Innlevelse i fiksjon gir en følelse av å være absorbert og gir slik en god følelse fordi man slipper sine egne bekymringer i hverdagen og får en mulighet til å slippe unna seg selv. Empati og sympati trekker tilskueren inn i fiksjonens univers ved at tilskueren blir engasjert i rollefigurens anliggende og det skaper ikke samme bekymring som når det gjelder ens eget liv. Imidlertid kan den

gode følelsen forsvinne om spillefilmen kommer i nærheten av tilskuerens eget liv (Margrethe Bruun Vaage 2008 s. 104-5). Slik kan filmfortelleren via filmen bidra til å påvirke folks oppfatning og opplevelse av seg selv og andre, og med det gi sitt bidrag til de sosiale og normative endringene som hele tiden pågår i et samfunn som vårt.

3.9. Filmens røtter i tradisjonen

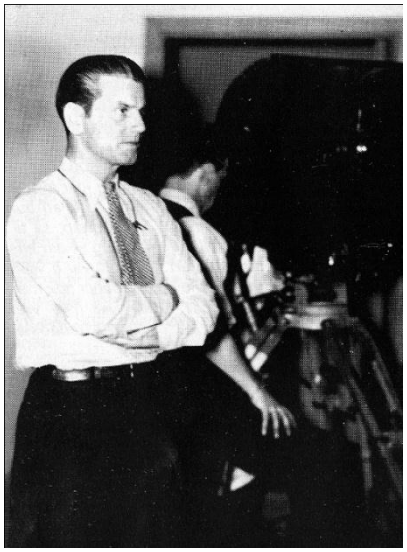
Filmskaperne har som forfatterne lært fortellerstrukturen av eventyret, men film er ikke derfor eventyr. ”Et ekte folkeeventyr er en internasjonal prosafortelling av ukjent opprinnelse” (Ø. Hodne 1998 s.9). Men idag anvender ikke kulturforskningen den gamle betegnelsen ”ekte” om folkeeventyr fordi tradisjon ikke lenger sees som overleverte rester av en kulturskatt, men som levende sjangre som er i endring avhengig av tid, kontekst og forteller. I sin diskusjon om hva et *folkeeventyr* er, peker Ørnulf Hodne på at ikke alle eventyr er uten tids og stedsbestemmelse, at noen eventyr også byr på glimt av historiske begivenheter og at grensen mellom sagn som skal ha en virkelighet som opphav og eventyr ikke alltid er så klar. Noen eventyr har et overnaturlig innhold, men ikke alle. Linda Dégh har vist gjennom sin mangeårige forskning på ungarske landsbyfortellere at de både er påvirket av fortellinger fra bøker, fra eget liv og fra virkeligheten omkring seg når de skaper sine varianter fra grunnstrukturer i gamle eventyr (1989 s.304). Linda Dégh bekrefter at eventyret en gang var underholdning for alle klasser i samfunnet, mens det i vår tid er folk av lavere klasser som benytter denne formen. Den folkloristiske tradisjonen sees i dag som del av en levende folkekultur. Og fordi det er umulig å fastsette hva folkekultur er, blir den sett på som et historisk fenomen (Eriksen & Selberg 2006 s.13). Den er ikke lenger bare folklore eller en virksomhet som gjelder noen bestemte grupper. I dag brukes ”folklore” mer som en funksjonsbestemt betegnelse (Eriksen & Selberg s.18). Mange av dagens folklorister betrakter masse- og populærkultur som del av folkekulturen. Film er massekultur. Det er umulig å trekke en grense mellom massekultur og folkekultur sier Linda Dégh, dessuten er skapere av massekultur gjerne inspirert av folkekultur (1989 s.16). I *Tradisjon og Fortelling* påpeker Eriksen og Selberg at ”fortellinger kommuniseres gjennom langt flere medier enn bare muntlig fremføring”. Med andre ord er film ikke bare populærkultur, men også folkekulturelle fortellinger. Jeg har tidligere nevnt at filmen fikk et folkelig stempel fra Varieteen. Et annet tegn på filmens folkelige sosiale kontekst er størrelsen på de kinoer som ble bygget i hovedstaden på 1920- og 30-tallet. At Soria Moria, Colosseum og Saga fikk mellom 1000 og 1400 sitteplasser, forteller at filmene tiltrakk

brede lag av befolkningen. Og kinoenes navn leder assosiasjonen i retning av sagatidens konger, helteberetninger fra romertiden og eventyrlige fortellinger som ender godt. Filmen ble raskt underholdning for vanlige folk i større grad enn for en elite. Tancred Ibsen, som selv kom fra en borgerlig elite, bekreftet at ”ingen” gikk på kino [til utpå 1920-tallet].

Den folkelige filmen, gjerne benevnt som ”Hollywood-filmen”, erstatter ikke eldre fortellerformer, men jeg mener det er en fruktbar hypotese å se dette populærkulturelle produktet som en videreføring av et menneskelig behov for eventyrfortellingen, fortalt gjennom moderne teknologi. ”Hollywood-filmen” har noen av de samme normsettende og meningskapende funksjoner på et psykologisk og sosialt plan som den muntlige folkekulturen. Film er også i større grad tilpasset dagens sosioøkonomiske forhold enn revitalisert folklore som ikke har slik tilpasning (Dégh 1989 s.309). Filmene i oppgaven har det til felles med strukturen i et eventyr at helt eller heltinne bryter en norm og må kjempe gjennom motgang før alt kan gå bra til slutt. Filmene gir håp selv der mye ser vanskelig ut – liksom i eventyret. Selv om Ibsen ikke har troll eller snakkende dyr i filmene, har *Den store barnedåpen* en ”prinsesse” som en ”Askeladd” kjemper for å vinne og et egoistisk troll av en forfører. I *Fant* møter vi stedatteren som lider en ond skjebne men blir reddet av en høvisk helt. Minst like høvisk er Gjest Baardsen når han redder en foreldreløs pike fra en skjebne verre enn døden. Gjest er uselvisk og hjelpsom som Askeladden og nedkjemper filmens ”troll”, den gamle arrestforvareren som vil tvinge unge Anna til ekteskap.

En filmsjanger er rett og slett filmversjoner av kjente eventyr. Den første helaftens eventyrfilm, *Snehvit og de 7 dverger* ble lansert i 1937 av Disney-konsernet i Hollywood. Her i Norge er det spesielt Ivo Caprino som har stått for formidling av norske folkeeventyr på film gjennom sin dukkeanimasjon. Den norske filmskaperen Tommy Wirkola (*Død snø* 2010) starter mars 2011 en filmproduksjon i 3 D for Hollywood over eventyret om Hans og Grete, *Hansel and Gretel – witch hunters,* i Berlin. Eventyrfigurer er en trend i Hollywood nå. I 2011 er det ventet to filmer om tordenguden Tor og flere filmer basert på Rødhette, Snøhvit og Tornerose. ”For Hollywood er det en klar fordel å lage film basert på figurer som allerede er innarbeidet over hele verden gjennom sagn og eventyr” (Wirkola i Aftenposten Kultur 21.2.11 s.7-8). Velkjente eventyrmotiv bidrar til å gjøre filmene allment tilgjengelig.

Linda Degh har også forsket på hvordan nye media, særlig reklame, har brukt eventyrmotiver, og hvordan filmindustrien har gitt de gamle folkeeventyrene et større gjennomslag i massekulturen. Bevisst bruk av eventyrelementer har vist seg å gi suksess påpeker den danske kulturforskeren Michaela Krigsager som har analysert 56 avsnitt av realityserien Paradise Hotel på TV. Hun forklarer seriens popularitet med at showet bruker klassiske eventyrmotiver både i kronologi, konkurransemotiv og med forbudene som blir overtrådt. Aftenpostens kommentator, Per Anders Madsen, trekker en slutning av Krigsagers forskning på bruk av eventyr som kan bidra til å forklare suksessen til oppgavens tre filmer med basis i eventyrstrukturen. Han sier, ”om ikke vi er fascinert av Paradise Hotel, så vil i det minste hjernene våre lett være det” (Aftenposten 19.9.09).



Den sentrale kvaliteten ved eventyrene, den som har holdt dem i live gjennom generasjoner, ligger ”primært i de allmennmenneskelige normer, verdier og holdninger som ble formidlet gjennom *innholdet”* (Ø. Hodne 1998 s.195). Bruk av struktur og motiv fra tradisjon, særlig eventyr, vil med andre ord styrke filmenes normative funksjon. Norges store eventyrforsker og den første professor i folkloristikk, Moltke Moe skrev: ”Moralen er gjemt i det fortalte, som saften i bæret” (Ø. Hodne s.197). Moe hevder også at det er en forbindelse mellom nasjonalitet og folkepersonlighet og mener at personlighet og kultur hører sammen ”som organismen og dens næring, som aand og indtryk, som sjæl og legeme. Uten personlighet – enkeltmands-personlighet og folkepersonlighet – gives ikke kultur” (M. Moe 1926 s. 264). Kulturen og tradisjonen i kulturen er med andre ord en næring som bidrar til å forme mennesket i den unge nasjonen Norge i mellomkrigstiden. Og i den grad oppgavens filmer har sterke røtter i tradisjonen, er de også med på å skape ”folkepersonligheten” i sin tid. Moe understreket at selv om enhver nasjon må være seg selv, så kan ingen nasjon være seg selv nok (Aukrust & Eriksen 1999 s.9). Nasjonen Norge og vår tradisjon kan altså sees som del av et internasjonalt mangfold. Oppgavens tre filmer tar opp internasjonale tema som eugenikk og rasehygiene, arbeiderbevegelsen og fattigdom i økonomiske nedgangstider.

3.10. Filmskaperen som forteller

Den nye forståelsen av fortellerrollen i kulturforskningen åpner for en tolkning av Tancred Ibsen som ”forteller”. For det første ble ikke folkekultur ”oppfattet som rester og fragmenter av en gammel men tapt helhet, men i stedet som del av sin samtid” (Eriksen & Selberg 2004 s. 71-2). Folklore ble nå å forstå som mye mer enn ”eventyr”, ”sagn” og ”myter” og folkekultur noe som endrer seg med det samfunnet den er en del av. Det ble viktig å studere folkekulturen i sin kontekst, og derfor er samtiden til oppgavens tre filmer sentral i studiet av dem. I moderne informantforskning har det vært viktig å vise hvordan den profesjonelle eventyrfortelleren er en subjektiv formidler av et selvvalgt repertoar og at dette repertoaret gjenspeiler så mye av vedkommendes livssyn, livshistorie og livsmiljø, at eventyrene, eller fortellingene ofte får et selvbiografisk preg. I tråd med dette har jeg presentert en biografisk skisse av Tancred Ibsen i innledningen og vil drøfte hans livsmiljø i det siste kapitlet.

Når Linda Degh refererer til sin forskning på ”märchen”-fortellere, trekker hun frem nettopp poenget med de gode fortellerne som skaper sine personlige varianter som har forbindelse med tid og miljø (Degh 1989 s.165-6). Vår vestlige medieverden har dessuten få åpninger for muntlige fortellersituasjoner (Degh s.157) mens vi oversvømmes av fortellinger i litteratur eller gjennom film og fjernsyn. Psykologiske fortelleranalyser, som Ørnulf Hodnes studie av Kari Prestedatter i Telemark (1998 s.58-63), viser at de som er faste fortellere har sine spesielle tema. Noen tema går igjen i oppgavens filmer og Ibsen har en intuitiv sans for eventyrstrukturen og eventyrmotiv som gjør filmene både gjenkjennelige og normative. Jeg ser på Ibsen som bruker og skaper av tradisjon. De filmene som drøftes i denne oppgaven kaller jeg Ibsens ”varianter” av de litterære fortellingene. ”Begrepet *variant* indikerer at det finnes en form eller et mønster som variantene forholder seg til” (Eriksen & Selberg s.219). Som en profesjonell eventyrforteller har Ibsen beholdt skikkelser og handlingsforløp, men skapt variasjon etter sitt behov i filmene. Som forteller står Ibsen i en familiær tradisjon gjennom sine berømte besteforeldre. Et tema som kvinnesak kan leses fra Henrik til Tancred, og tilsvarende et sosialt engasjement fra Bjørnson til Tancred. Tancred har tilpasset kvinnesaken til sin tid når han forteller om de ugifte arbeidermødrene. Samtid og miljø er viktige inspirasjonskilder for hvordan fortelleren skaper sin variant og en betingelse for at fortellingen skal overleve (Dégh 1989 s.181).

Slik en muntlig forteller justerer sin fortelling i møte med publikum, satt Tancred Ibsen i dagene etter premieren på *Den store barnedåpen* hver kveld i maskinrommet på Cirkus Verdensteater og lyttet til publikums reaksjon. Dette resulterte i flere klipp som ga filmen et fastere preg (Lutro 1980 s.13). Ibsen foretok også et eksperiment med sin fortelling *Fant* noen år etter premieren. Ibsen hadde gehør for nye trender og klippet vekk gjenforeningen av Josefa og Oscar ”da en lykkelig slutt var umoderne” (Ibsen 1976 s.156). Men det utløste bare kinosjefenes raseri, ”så den måtte settes inn igjen”.

Kulturforsker Linda Dégh understreker også betydningen av fortelleres erfaring utenfor eget miljø. Tancred Ibsen var en usedvanlig bereist forteller. Allerede før han laget sin første film i 1927, hadde han bodd i lengre tid i Stockholm, Roma, Sorrento, New York og Culver City California. Han hadde besøkt London, København, Berlin og en rekke steder i Norge. Ibsen drøfter ikke i selvbiografien hva slags impulser alle reisene hadde gitt ham. Men han beskriver møter med forskjellige miljøer, som tidligere er nevnt, at han i London traff den norske lederen av Det Sibirske Kompani som smuglet kunst ut av Russland under revolusjonen og hans venn, bolsjeviken Leonid Krassin (Ibsen 1976 s.73). Og hvor sjokkert han var i møtet med et Berlin etter fredsslutningen (1919) der marken ble devaluert time for time. Han uttrykker hvor skammelig han synes det var å se hvordan utlendinger benyttet seg av situasjonen og tilegnet seg store verdier for nesten ingenting. ”Og moralen -! Det var som om den ikke lenger eksisterte” (Ibsen s. 59). Han hadde også vært noen måneder i Antarktis om bord på hvalfangerskipet Kosmos II for opptak til *Valfångare* (1939).

KAPITTEL 4: *DEN STORE BARNEDÅPEN* (1931)

I Ibsens *Den store barnedåpen* møtte publikum en ny realisme i kinoen. De møtte vanlige arbeidere som snakket et tilpasset riksmål og bodde i enkle bygårder. Det var til da et ukjent tema i norske [stum-] filmer, noe hovedrolleinnehaver og replikk-instruktør Sissener gjør et poeng av: ”Barnedåpen blir [imidlertid] en helt moderne film uten påsmurt romantikk. Den blir helt forskjellig fra skuespillet og viser byen, fabrikkene og livet utenfor en scenes begrensende ramme.” (Einar Sissener i Oslo Illustrerte nr. 52, 30. desember 1931).

Den store barnedåpen er Tancred Ibsens variant av et skuespill med samme tittel av Oscar Braaten (1881-1939) og hadde urpremiere i oktober 1925 på Nationaltheatret. Tancred Ibsen har tatt utgangspunkt i en oppsetning fra 30. april 1931 som markerte 40 års jubileet til den folkekjære skuespillerinnen Agnethe Schibsted Hansson som spilte Dobbelt-Petra. Det gjør hun også i filmen der Ibsen har beholdt de sentrale skuespillerne fra teaterets oppsetning: Aase Bye som Alvilde, Einar Sissener som Harald og Hauk Aabel som kirketjener Evensen. De øvrige rollene har han besatt med andre skuespillere enn dem teatret brukte (Nationaltheatrets arkiv). Noen fortellermessige grep er med i handlingsreferatet.

4.1. FILMENS HANDLING OG NOEN SENTRALE ROLLEFIGURER

Åpningsscenen viser at Ibsen kan ha latt seg inspirere av den franske filmen *Under Paris' hustak* av René Clair som hadde premiere i Norge i 1930. Scenen bringer oss fra vestkant til byens arbeiderstrøk i øst ved at kamera glir opp en vakkert dekorert husfasade, flyr tvers over byen via mange slags hustak og reiser så ned langs en mye enklere husfasade med brannstige og duer og havner til slutt i leiligheten til Petra og Alvilde. Men først har bevegelsen stoppet opp, og bildet skiftet til en vekkerklokke som iltert ringer. Alarmen er den første lyd fra filmens virkelighet og kutter brått den muntre musikken som har akkompagnert turen over takene. Dynamikken fortsetter med en gutt som løper oppover en trapp og setter en melkeflaske utenfor en dør. Så presenterer Ibsen to av hovedpersonene i en hverdagslig situasjon: En morgentrett, pjusk og fyldig kvinne [Petra], står i en døråpning og sier, ”Alvilde, klokken er seks, du må stå opp”. Petra dekker frokost til Alvilde og seg og spør om Alvilde kom sent hjem. Nærbilde på Alvildes trette ansikt og skamfulle øyne lar oss oppleve den dårlige samvittigheten hun røper i svaret.

Petra reagerer med bekymret blikk på Alvilde. Kamera veksler nærbilder mellom de to og bygger identifikasjon. Alvilde innrømmer beskjemmet at det ble sent fordi hun var ute med Hans. Allerede nå skal vi ane at normer er truet. Dialogen antyder at Avilde er forblindet av Hans. Når Petra ber Alvilde være forsiktig med den mannen, blir Alvilde snurt og utbryter: ”Er vi ikke forlova, kanskje?” Men Petra, som er atskillig eldre enn Alvilde, svarer tørt, ”Mannfolka er nok ikke alltid sånn som en trur”. Alvilde svarer arrig at Hans er annerledes.

Et oversiktsbilde viser bymiljø med en trikk som nærmer seg. Kamera endrer retning og viser hva slags mennesker denne filmen handler om: vanlige arbeidere som ankommer i flokk og strømmer inn en stor fabrikkport. Alvilde og Petra er blant dem. Et nytt oversiktsbilde viser en fabrikkhall full av maskiner. Alvilde, Petra og de andre går mot maskinene mens de knyter på seg sine arbeidsforklær. Så varsler filmen hva som kan skje med Alvilde. ”Morn Georgine”, sier Petra til en høygravid ung kvinne. ”Så du er her i dag også? Ja, en får nok henge i så lenge en kan,” svarer Georgine og går tungt til maskinen. Om litt skal vi se at hun får veer og blir hjulpet ut. Alvilde står ved en av maskinene og trer ny tråd i en stor spole. Kamera stanser på en plakett på veggen der det står Hjula Veveri.

En gråbeingård i regnvær er rammen rundt møtet med filmens andre og for Ibsen viktigste hovedperson: Inne i oppgangen kommer Harald snublende nedover trappen, mens han forskrekket ser oppover og fanger jakken som kastes ned til ham fulgt av en kvinnestemme som kjefter og roper at Harald kan gå på gaten i natt. Da

Petra og Alvilde kommer hjem fra fabrikken, står Harald i ly for regnet i portrommet. Petra inviterer ham til å overnatte hos dem. Dialogen avslører at Harald er ute av stand til å ta arbeid fordi han er ”nervøs”. Neste scene etablerer filmens ”Askeladd” og ”Prinsesse”. Alvilde sitter i undertøy på rommet sitt og trekker på seg tynne silkestrømper. Bildet veksler med våte Harald som står på kne på kjøkkenet og legger ved i ovnen. Han snur på hodet og stirrer forgapt på Alvilde gjennom hennes åpne dør. Kamera veksler i nære bilder mellom de to: Alvilde ser tilbake og smiler. Deretter nærbilde på Petra som smiler muntert over Haralds blyge reaksjon på Alvilde i den intime situasjonen. Denne sekvensen der Ibsen bygger identifikasjon, viser at han er i gang med fortellerteknikken fra Hollywood. Petra ber Harald henge sitt våte tøy på snoren på kjøkkenet og gir ham en av sine rysjebluser å ta på. Harald snurper blusen med hånden og ser nedover den feminine innpakningen kroppen hans har fått.

Den store barnedåpen fremstår som en realistisk filmkomedie om nye kjønnsroller, lengsel etter kjærlighet, arbeidermakt og verdikamp mot kirken. Når Georgine, piken som fikk veer på fabrikken, går på prestekontoret for å bestille dåp, møter vi filmens antagonist, den konservative kapellanen. Han nekter å døpe barn av ugifte mødre. Hans syn er i strid med sogneprestens. Sogneprestens datter sitter i sofaen og syr. Sognepresten sier, ”La oss avslutte denne diskusjonen og gjøre det hyggelig”. Kapellanen vender seg brått og roper til svigerfaren at han ikke gjør jobben sin fordi han er så opptatt av å ha det ”hyggelig”. Sognepresten mener det får være sognebarnas egen sak om de ikke lever etter det som han preker i kirken. ”Min forpliktelse stanser ikke der” svarer kapellanen innett og utbryter, ”Tuktes og straffes, det er det de skal. Det er det disse menneskene trenger!”

Kirketjener Evensen er filmens frittalende ”hoffnarr” på kirkekontoret. Når kapellanen spør om han vet om noen syndere som trenger tukt bekrefter Evensen at han vet om en mann som er utro mot kona og slår henne attpåtil. Kapellanen er

meget interessert helt til Evensen forteller at han snakker om disponenten på fabrikken. Kapellanen gjør ham strengt oppmerksom på at det er ikke ”den slags mennesker” han er ute etter å refse. Evensen mumler skjellsord.

Alvilde vet ikke at Hans kalles ”Gjøken” fordi han stikker når han har gjort en pike gravid. Hans’ taktikk er kynisk. Først danser han tett, så presser han Alvilde til å drikke mer alkohol selv om hun sier hun har fått for mye. Når hun nøler i trappen da han ber om å få bli med opp, blir han fornærmet avvisende slik at Alvilde blir redd for å miste ham og lar ham bli med på rommet hennes allikevel. Hans forsvinner. Kanskje dro han med en båt som har forlist. Alvilde har født Hans’ barn, og vil ikke adoptere det bort. Petra tilbyr Harald å bo hos dem hvis han vil passe barnet og stelle leiligheten. Han nøler litt, men så sier Petra at han kan si at det er hans unge. Alvilde vil ikke at folk skal vite at også hun ble lurt av Hans. ”Sønnen” med Alvilde gir Harald ny status ute blant folk, særlig kvinner. Nå er han ikke lenger den ”nervøse” Harald. Han får selvtillit og finner seg en jobb som gartner der han tar ungen med og gjemmer den i buskene. Han arbeider godt og blir etter hvert tilbudt fast jobb og portnerbolig, men holder det hemmelig for de andre.

På kirkekontoret nekter kapellanen i refsende ordelag å døpe barnet til Alvilde så lenge hun ikke er gift. Da går Petra til protestaksjon og starter det hun kaller en ”streik”. Kapellanens fordømmelser har allerede skremt folk bort fra kirken. Petras aksjon fører til en masseutmelding som bekymrer biskopen slik at han skriver et strengt brev til kapellanen. De som har meldt seg ut blir nedrent av frikirkenes pågående lekmenn som ubedt besøker dem og forsøker å verve dem. Da tar kirketjener Evensen opp kampen. Med gulrot og pisk sørger han for at alle melder seg inn i ”kjerka” igjen. I mellomtiden er Hans kommet tilbake fra sjøen og oppsøker Alvilde, men blir konfrontert av Harald som skjeller ham ut, jager ham, følger etter og kaster seg over ham i en heftig slåsskamp.

Alvilde frir til Harald, Gjøken gifter seg med Georgine og Evensen presser kapellanen til å døpe alle barn uansett mødrenes sivilstand. De streikende lar seg forsone med kirken og alt ender i en gudstjeneste med massebarnedåp og vielser om hverandre.

4.2. Pressens dom

Filmpremieren annen juledag ble møtt med kritikker to dager senere. Aftenposten er opptatt av filmens suksess og skriver at det har vært fulle hus og stor begeistring i to

dager på Cirkus Verdensteater, *”Den store barnedåben”* har nok av publikum været betraktet som julens filmbegivenhet.” Arbeiderbladet, som ideologisk sett burde være sympatisk forutinntatt, nøyer seg med å si at filmen både er god, morsom og hyggelig. Dagbladet mener at helhetsinntrykket er absolutt godt, men at filmen ”holder seg for strengt til teaterstykket”. Tidens Tegn er overdådig begeistret og slår fast at Tancred Ibsen er et talent som har innlevelse i oppgaven og innsikt i hva som skal til for å lage filmkunst og roser ham for et flott resultat på tross av dårlige atelierforhold, lys og kopi. Morgenbladet er begeistret over filmens evne til identifikasjon og kommunikasjon og understreker at filmen har vært utsolgt i to dager og at lange køer bekrefter at filmen slår an: ”Publikum applauderte gang på gang for åpen scene og gav uttrykk for den mest spontane tilfredshet med endelig å ha fått en norsk talefilm som tross begynnersvakheter appellerer så sterkt til de hjemlige følelser.” Norges Handels & Sjøfartstidende anerkjenner at den første lydfilmen er vellykket men liker ikke filmens kritikk av kirke, religion og lekfolk. ”Kirketjener Evensens stadig tilbakevendende vits om statskirken som en forretning, hvis kunder fabrikkjentene er, blir for påtrengende, ennu mer dissenterapostlenes konkurranse om de av statskirken uttrådte fabrikkjenter.” Men kritikeren er svært begeistret over hvordan Ibsen har utviklet Haralds rolle: ”Et lykkelig grep er, at den ”nervøse” og arbeidsudyktige, men inderlig varmtfølende Harald i filmen er blitt en mer fremtredende hovedfigur enn i teaterkomedien”. Morgenposten mener at filmen er ”-så langt bedre enn de tidligere norske filmer vi har sett (-) at filmen i høi grad er severdig.”

Kritikernes innvendinger går mest på tekniske forhold, de har åpenbart vært klar over de vanskelige arbeidsforholdene på Chat Noir i Circus Tivoli etter forestillingstid, med innleide svenske lydingeniører. Det er overraskende at ingen kommenterer forholdet mellom kirken og arbeidere og jenter som er kommet i ”uløkka”, dessuten at den eneste som kommenterer Harald som ”husmor” er den konservative avisen Norges Handels & Sjøfartstidende. At bare sistnevnte avis og ingen av de andre borgerlige avisene kritiserer filmens negative holdning til filmens behandling av lekmenn og kapellan, kan tyde på at disse kritikerne var ”på parti” med arbeiderne i filmen.

4.3. Filmen og den litterære kilden

Selve plottet, figurene og handlingen i filmen kan spores tilbake til Oscar Braatens skuespill fra 1925, men Ibsen legger større vekt på sosiale avvik, en

kjærlighetshistorie og en heltehistorie enn på den kirkestriden som dominerer teaterstykket. Tancred Ibsen har beholdt kjernen i den teologiske diskusjonen mellom sognepresten og kapellanen som åpner teaterstykket fra 1925, men har plassert den en halv time uti filmen etter at vi har blitt kjent med dem som er hovedpersonene hos Ibsen. Scenen viser i begge versjoner hvordan kirkestriden skjærer tvers igjennom privatsfæren så vel som kirkens offentlige virksomhet. Ibsens fremstilling av stridens aktører skiller seg ytterligere fra Braatens teaterversjon ved at han har kuttet ut Braatens klassespark til den liberale sognepresten. I Ibsens variant blir sognepresten fremstilt som en tolerant prest som vil alle vel, mens hos Braaten får han kritikk for nedlatende behandling av arbeiderklassen. I både Braatens og Ibsens varianter er kapellanen fremstilt som en selvhøytidelig teolog uten empati eller selvinnsikt. Men i teaterstykket sørger kapellanen for at Evensen blir oppsagt. I filmen derimot blir Evensens posisjon styrket mens kapellanens blir alvorlig svekket.

En vesentlig endring som jeg senere vil knytte til Tancred Ibsen som forteller, er utviklingen av rollefiguren Harald. Han har fått en mye bredere plass hos Tancred Ibsen enn hos Oscar Braaten, på bekostning av striden mellom de konservative og liberale teologene i kirken som også splitter sogneprestens familie. Ibsen utvikler psykologien i Haralds lek og omsorg med barnet og Haralds utvikling til en ansvarlig og ambisiøs mann. Ibsen lar ham mestre både matlaging og barnestell og slik få selvtillit nok til å søke seg arbeid. Og Ibsen viser hvordan Harald blir ”mannen” i huset og beskytter Alvilde både mot gjendøperen og mot Gjøken som uventet dukker opp. Harald tar også et oppgjør med den husmorrollen som Gjøken har ”tvunget” ham inn i og konfronterer ham med barnet. Høydepunktet i manndomsprøven er når Harald jager Gjøken på dør, følger etter ham, kaster seg over ham i en slåsskamp som han selv kommer godt fra, ser på nevene sine og frydes over sin styrke. Scenen kontrasterer en Harald vi har sett i Petras rysjebluse.

4.4. Kjente fortellermotiv og typer i filmen

I min argumentasjon for filmenes disiplinerende evne legger jeg vekt på den betydning filmenes røtter i tradisjonen har. Derfor gjør jeg her rede for noen tradisjonsmotiv som Ibsen bruker i *Den store barnedåpen*. I den senere drøfting av filmen i lys av problemstillingen, går jeg inn på *betydningen* av tradisjonselementene. Fortellingens struktur i *Den store barnedåpen* bygger under forståelsen av Harald som den unge gutten vi ofte møter som Askeladden i norske eventyr. I utgangspunktet har gutten ingen nyttig funksjon i hjemmet, ingen har noen tro på at

han duger til noe. Så går han løs på en oppgave i konkurranse med andre. Harald er vennlig og sjenerøs mot alle. Derfor får han hjelp av Petra til å løse utfordringene. Trollet er sjømannen Hans ”Gjøken” som ”røver” prinsessene og kaster dem ut når de blir ”brysomme”: Hans gjør Alvilde gravid og stikker. Harald nedkjemper trollet Hans ”Gjøken”, det gjenoppretter bruddet på normen og han vinner Alvilde. Eventyret *Hans som frelste de tre prinsessene* (AT 300 – 301) kombinerer de tre elementene ”ung gutt”, ”troll” og ”prinsesser”. Her er det tre prinsesser som bryter en norm: De er ulydige mot et påbud om å holde seg innendørs til de er 15 år, går ut og forsvinner i løse luften. Alvilde hører ikke på Petras advarsel. Det er også mulig å assosiere Harald med *Tyrihans som fikk kongsdattera til å le* (AT 571), og *Gutten som målbandt prinsessa* (AT 853). Begge handler om at gutten skiller seg fra alle andre (som Harald) og overrasker prinsessen ved enten humoristisk oppfinnsomhet eller evne til å parere hennes nedlatende holdning. Harald imponerer Alvilde og han påkaller hennes latter. Selv om filmens historie er ny, spinnes den altså rundt velkjente rolletyper og motiv. Noen er katalogisert med egne nummer i *The Types of the Norwegian Folktale* (Ørnulf Hodne 1984) og har fått AT nummer etter Aarne & Thompsens katalogisering. Men ikke alle.

Kirketjener Evensen er en ”trickster-figur”, det er en ”luring som ofte opererer på kanten av loven, og som klarer seg ut av kinkige situasjoner ved å lure politi og myndigheter” (Eriksen og Selberg 2006 s.92). Evensen går bak ryggen både på sognepresten og kapellanen i sin kamp for å få de streikende arbeiderne tilbake i statskirken. Tricksteren er også kjent som en arketype i mytologi over hele verden. Han bruker sine ”triks” der eventyrets helt får hjelp av overnaturlige krefter. I gresk mytologi er Premetevs og Mercur trickstere, ved europeiske hoff kvalifiserer hoffnarren til en trickster. (Harris 1997, vol 4 s.57). Evensen er også hoffnarr og dessuten folkets representant som bruker sin fornuft.

Forholdet mellom kapellanen og kirketjener Evensen gir assosiasjoner til *Presten og Klokkeren* (AT 922). En hovmodig prest krever plass til seg, hest og vogn på veien. Men så treffer han på kongen som kaller ham inn til en prøve der presten skal svare på tre spørsmål. Presten sender sin kvikke klokker, utkledd som prest. Bedrageriet oppdages, klokkeren blir prest og presten blir oppsagt av kongen.

Eventyret om *Hjemmemusa og Fjellmusa* (AT 112) forteller om to mus som besøker hverandre. Hjemmemusa nyter stor tilgang på mat, men livet er farligere. Fjellmusa blir skremt av byen og foretrekker fattigdom på landet. Kapellanen er

kommet fra landet til hovedstadens arbeiderstrøk og påstår at han har sett og opplevd forferdelige ting i byen.

Eventyret om den stygge andungen som blir til en vakker svane er en litterær fortelling av den danske eventyrforfatteren Hans Christian Andersen til forskjell fra betegnelsen ”folkeeventyr” (Hodne 1998 s.9). *Den stygge andungen* forteller om et egg som klekkes av en andemor. Ungen mobbes fordi den er svært annerledes enn de andre. Den blir derfor ulykkelig og holder seg for seg selv helt til den en dag speiler seg i vannet og oppdager at den er blitt en vakker svane lik dem ungen har sett og beundret. Harald er et slikt mobboffer. Eventyret handler om å finne sin egen styrke i stedet for å speile seg i andres kritiske blikk.

Rollefiguren Hans ”Gjøken” har et betinget slektskap med trollet slik vi møter det i *Høna tripper i berget* (AT 311). Trollet stjeler høna til en fattig kone for å lokke en av hennes tre døtre inn i fjellet til seg når hun leter etter hønen. Han dreper de to første som ikke vil bli kjæresten hans. Den yngste datteren oppdager søstrene, sier ja til å bli kjærest, men finner en løsning som redder dem alle tre. Vel hjemme får hun tak i en skytter som skyter på trollet. Trollet flykter, sola rinner og trollet sprekker. Hans ”Gjøken” har en like egoistisk og usympatisk grådighet etter unge kvinner som trollet i dette eventyret. Han lokker, forfører og gjør tre kvinner gravide.

Det er også nærliggende å assosiere Hans ”Gjøken” med den legendariske forføreren Don Juan. Han er representert i om lag femti verk fra 1600-tallet og frem til i dag i litteratur, opera, skuespill og film. Navnet har blitt synonymt med en forfører eller skjørtejeger. Don Juan er kjent for sin evne til å bedra kvinner, gjerne ved å love dem ekteskap slik Hans gjør. Det spesielle med ”forføreren” er at han ofte vekker like mye beundring som avsky fordi ”draget” på damene gir forføreren ”heltestatus” blant sitt eget kjønn og en mystisk aura blant kvinner.

Norsk sagntradisjon bekrefter hvilken dramatisk vanskelig situasjon en kvinne som ble gravid befant seg i når hun ikke hadde den godtatte sosiale rammen for graviditeten, dessuten hvor viktig dåpen var. Utburd-sagnene, tradisjonen om det døde barnet som klager sin nød, avslører at noen av disse kvinnene har sett seg tvunget til å drepe sine nyfødte barn i hemmelighet. Barnet blir da heller ikke døpt. Utburd-sagnene har overlevd og det er et tegn på at det knytter seg interesse til sagnets tema for andre enn fortelleren selv (Knut Liestøl 1963 s.42). *Utburden i Herøyvika* forteller om en kone som hører den såre gråten fra et barn inne i skogen.

Hun sier da noen linjer som gir barnet navn i Gud faders, Gud sønns og Gud den Helligånds navn (Liestøl s. 81). Etter at hun slik har døpt barnet blir det stille. Sagnet bekrefter, argumenterer Liestøl, at den kristne dåpens betydning for barnets ve og vel i liv eller død er godt forankret i vår kultur. Dåpen er også et viktig overgangsrituale som redefinerer sosial og personlig identitet (Bell 1997 s.95). Sosialantropologen Victor Turner beskriver et ”ingenmannsland”, et limbo, der alt er usikkert hvis personen ikke blir brakt videre over i neste fase av livet (Bell s.93). I norsk litteratur er det kanskje Johan Falkberget som sterkest beskriver mobbingen av en ugift mor, i sin roman *Nattens brød* (1940-59) som foregår på Røros, på 1600-tallet.

4.5. Den store barnedåpen og samtiden

Retorikken fra samtiden går igjen i filmen. Ledet av Petra går arbeiderne til *kamp* mot kirken gjennom en *streik* for å kjempe mot det de ser som en urimelig avvisning av ugifte mødres barn. Kapellanen representerer den konservative siden i kirkestriden og Hallesbys sedelære som så på arbeidernes antimilitarisme og sosialistiske likhetsprinsipp som synd mot Gud. Tancred Ibsens regi og Einar Sisseners replikk-instruksjon *kan* ha hentet trekk fra Ole Hallesby. Ibsen lar kapellanen tale på en kunstig dramatisk måte, ikke ulik Hallesbys talemåte slik den i dag kan høres i NRKs historiske arkiv.

Utmelding fra kirken og barn født utenfor ekteskap er de to eksemplene på avvik i filmen som kan belegges med statistikk fra samtiden. Det som skjedde med Alvilde, Georgine og en tredje kvinne vi så vidt møter i filmen, var uvanlig. Tall fra Statistisk Sentralbyrå viser at det bare var ca 7 % av alle fødte barn som var født utenfor ekteskap i 1931. Av en total på 45 989 barn var 3208 født utenfor ekteskap. Prosentandelen barn født utenfor ekteskap synker fra 7,6 % i 1920 ned til 6,1 i 1939. Denne statistikken sier ikke om barna ble født av kvinner fra borgerskapet eller arbeiderklassen. Imidlertid ble det ført en moralstatistikk ved århundreskiftet (Rygh 1907) som dokumenterer at de fleste ugifte mødrene var fra arbeiderklassen. Når det gjelder farskap hendte det at bedrestilte menn betalte for at farskapet skulle holdes skjult, eller betalte en av sine ansatte som ”overtok” farskapet (Stang 1983 s. 20). Henrik Ibsen viser et slikt salg av farskap i *Gengangere*. Lege Karl Evang antydet opp mot 10 000 kriminelle aborter pr år som sannsynlige bare i Oslo. Årsaken var ifølge sykehusprest Fjellbu i Nidaros å hente hos Freud: ”det nye syn på driftslivet, som har fått sin videnskapelige begrunnelse i psykoanalysen” (Dahl 2001 s.110).

Sognepresten i filmen representerer den liberale, historisk-kritiske teologien som hadde mange tilhengere både i arbeiderklassen og i deler av borgerskapet (Furre1991 s.102). For fra slutten av tjuetallet sluttet både bønder og fiskere seg til Arbeiderpartiet. Den harde kjerne av religionskritiske industriarbeidere fikk dermed konkurranse fra nye partimedlemmer som hadde en mer positiv holdning til kirken. Da partiet tok inn igjen revolusjonsparagrafen før valget i 1930, og hadde med et religionskritisk valgprogram, tapte partiet mange stemmer ved valget.

4.5.1. Utmelding fra kirken

Den store utmeldingen fra kirken i filmen kan knyttes mot et utsagn på slutten av tjuetallet av den liberale teologen Kristian Schjelderup. Han refererer til boken *Den kristelige sedelære* av Ole Hallesby. Hallesby gikk der i rette med dans, kortspill og hedenskap i litteraturen og to av den revolusjonære sosialismens læresetninger: antimilitarisme og sosialismens ”lik fordeling av eiendom”. Disse strider mot Guds vilje påsto Hallesby. Kristian Schjelderup, som hadde sympati for arbeiderbevegelsens sosiale kamp, ble så provosert av Hallesbys etikklære at han trakk følgende drastiske konklusjon: ”Skal denne sedelære som nu anvendes som lærebok for vordende prester virkelig bli anerkjent som vår kirkes kristenmoral, da er det for moralsk sundt tenkende mennesker intet annet å gjøre enn å tre ut av kirken.” (Dahl 2001 s.83).

Petra melder ikke overgang til et annet trossamfunn når hun melder seg ut. Det gjør åpenbart heller ikke de andre som følger hennes eksempel. Dissenterloven av 1845 tillot folk å melde seg ut av statskirken uten å melde seg inn i et annet kirkesamfunn. Men til tross for lovligheten var det en ganske uvanlig og radikal handling i Norden i 1931. I Sverige var dette tillatt først i 1951. Statistikken viser at det bare var en liten gruppe som meldte seg ut av statskirken i mellomkrigstiden, men det betyr ikke at utmeldingene i filmen ikke møter gjenkjennelse hos publikum. Radikale handlinger blir gjerne lagt merke til. Ifølge Knut Aukrust var det et dramatisk skritt å melde seg ut av statskirken: ”Få handlinger markerte på tilsvarende måte så utvetydig at man skilte seg ut i forhold til resten av samfunnet” (2005 s.163). Aukrusts artikkel ”Utmeldt i hundre – og like blid?” viser at i 1920 var det 2,9 % av befolkningen (71.062 personer) som var utmeldt av statskirken. Og av dem var det bare 0,6 % (16.999 personer) som ikke hadde meldt seg inn i et annet trossamfunn. Den nærmere studie av Johannes Menighet i Oslo der Henrik og Susanna Ibsen hørte hjemme, viste at den viktigste grunnen for å melde seg ut av statskirken i årene

mellom 1887 og 1929, var borgerlig vielse. Borgerlig vielse kostet mindre enn et kirkebryllup i avgifter. Johannes menighet omfatter gamle Vika og nye Victoria Terrasse i Oslo Sentrum, et strøk som delvis var preget av arbeiderklasse.

De frivillige organisasjonene og vekkelseskristendommen dominerte mye av det folkelige kristenlivet i mellomkrigstiden både hos bygdefolk og arbeiderklasse (Furre 1991 s.103). Mennene fra frikirkebevegelsen som ”renner ned” døren hos Petra og de andre som har meldt seg ut av kirken, er med andre ord et velkjent fenomen i samtiden. Og samtidig sto sosialismen frem som en sekulær ideologi som var kritisk til kirken og til kristendommen.

4.5.2. Kirkestriden

To konflikter i samtiden som er aktuelle i forbindelse med *Den store barnedåpen* var Arbeiderpartiets programfestede *kamp* mot kristendomskunnskap i skolen ved valget i 1930 og de konservative teologenes årelange *kamp* mot de liberales historie-kritiske tolkning av Bibelen. Kirkestriden i Norge ble akutt året etter frigjøringen fra Sverige. I 1906 ga regjeringen stillingen som professor i dogmatikk ved universitetets teologiske fakultet til en liberal teolog etter lang strid. Denne striden ble et symptom på en lærestrid som satte sterkt preg på mellomkrigstiden. Sentralt på konservativ side sto Ole Hallesby som hevdet at det ikke var en strid mellom ulike teologiske skoler, men strid mellom rett og gal lære. Han gikk i spissen for opprettelsen av den alternativ presteutdanningen ved Det norske Menighetsfakultet som ble etablert i 1908. Presteutdanningen her var mer lojal mot Bibelens bokstav enn den tekstkritiske og Darwin-inspirerte læren ved universitetet. Denne striden om den rette teologi nådde en topp den 15. januar 1920. Da inviterte Ole Hallesby og Indremisjonens sekretær Johan Martin Wisløff alle landsomfattende frivillige kristelige organisasjoner til et stormøte i Calmeyergatens Misjonshus i Oslo. På dette møtet vedtok 950 fremmøtte at man ikke *frivillig* [min utheving] skulle inngå i samarbeid med de liberale teologene i kirken eller ved universitetet. Et hjertesukk fra Kristiania-biskop Johan Lunde i 1923 beskriver stemningen i statskirken ved denne striden slik:

> Kirkefolket holder fast ved fedrenes tro og staar vaakent paa vakt mot all ”moderne” teologi. (-) Hvor en prest aapent og maalbevisst arbeider for ”liberale” synsmaater, gjør han det ødt om sig. Kirkefolket trekker sig tilbake og søker sin opbyggelse annensteds, hvor ordet om synd og naade, korsets ord, faar lyde mer klart og rent (Oftestad et. al 1991 s.250).

Mot slutten av 1920-tallet skjedde en tilnærming mellom Universitetets teologer og de konservative teologene i kirkestriden. De konservative hadde erfart hvor mange praktiske problemer deres kompromissløse holdning medførte og samtidig ble en ny generasjon studenter ved universitetets teologiske fakultet inspirert av den kristne Oxford bevegelsen fra USA og la større vekt på kirke, sakrament, embete og dogme. Denne *nyortodoksien* sørget for at det etter hvert fant sted en tilnærming mellom de skarpe frontene i kirkestriden (Oftestad et. al s.239-252).

4.6. *DEN STORE BARNEDÅPEN* I LYS AV OPPGAVENS PROBLEMSTILLING

Her vil jeg gjøre rede for hvordan jeg mener at *Den store barnedåpen* forholder seg til noen av konfliktlinjene i samtiden, hvilken rolle filmenes bruk av eventyrmotiv og struktur spiller, hvordan jeg tolker filmens disiplinering eller aksept av avvik og om filmens handling kan ha bidratt til brobygging mellom noen av samtidens motparter. Tilslutt vil jeg diskutere hvordan Tancred Ibsens egen livserfaring kan settes i sammenheng med noen valg han har gjort i denne filmen. Men først kort om hvilke konfliktlinjer det er aktuelt å drøfte filmen i forhold til:

Kirkestriden er den mest sentrale konflikten å diskutere i forhold til *Den store barnedåpen* fordi filmen handler om den og bærer en sterk mening om den. Flere scener avslører at filmen tar parti mot den konservative teologien i kirkestriden. Den konservative kapellanen som representerer den konservative teologien, fremstilles som en arrogant embetsmann uten empati for arbeidernes livssituasjon. Han er tvert imot fordomsfull mot arbeidere i deres egenskap av å være arbeidere. Det er for ham deres sosialistiske livsholdning som gjør dem syndige overfor Gud. Gjennom kirkestriden forholder filmen seg til en annen konflikt, nemlig den mellom et liberalt borgerskap representert ved sognepresten og hans datter og de konservative kristne. Hun er forlovet med kapellanen. Sognepresten tør ikke ta en konfrontasjon med sin svigersønn, men datteren irettesetter sin forlovede for hans manglende selvinnsikt. Filmen gir et sympatisk bilde av borgerskapet ved at sognepresten og datteren hans fremstilles tolerante og imøtekommende. Det at filmen også tar parti for den borgerlige sognepresten i striden mellom ham og kapellanen, formulerer en *indirekte støtte* til borgerskapet. Samtidens motsetning mellom arbeiderbevegelsen og borgerskapet blir bare en blek skygge i filmen ved at Petras aksjon i navnet retter seg mot ”kirken”. I realiteten retter den seg mot kapellanen personlig. Tilsynelatende har den borgerlige liberale sognepresten felles interesser med de arbeiderne som protesterer mot kapellanen. Filmens negative holdning til de konservative kristne

viser seg også *indirekte* gjennom den sympatiske fremstillingen av Petra og hennes streikeaksjon mot kapellanens sedelære. Kapellanen, slik han er fremstilt i filmen, representerer en absolutt moralisme og en sedelære [Hallesbys] som ser de sosialistiske arbeiderne som syndige. Følgelig kan filmens kritiske holdning til kapellanen også sees som en indirekte støtte til dem kapellanen angriper, nemlig arbeiderbevegelsen. Filmen kan således tolkes som et uttrykk for sympati *både* til et liberalt borgerskap med en liberal kirke *og* arbeiderbevegelsen.

Denne tilsynelatende selvmotsigelsen må sees i sammenheng med den tidligere nevnte splittelsen i arbeiderbevegelsen i synet på kirke og religion. Mens en kjerne av marxister tok avstand fra kirke og religion, slik DnA gjorde i valgprogrammet i 1930, ønsket en moderat del av arbeiderbevegelsen, ofte fra distriktene, og særlig bønder og fiskere, å stå i kirken. Slik kan *Den store barnedåpen* sees som en sympatierklæring til den moderate siden av arbeiderbevegelsen. Det var også en splittelse i arbeiderbevegelsen og i partiet i synet på hvilke kulturelle verdier som arbeiderbevegelsen skulle ta opp i seg. De moderate ønsket heller å skoleres og underholdes av borgerlig kunst og kultur enn sosialistisk propaganda. Marxistene, særlig de intellektuelle, gikk inn for at arbeiderbevegelsen måtte utvikle en egen sosialistisk kunst og kultur, inspirert av Sovjetunionen. Denne motsetningen kom tydelig fram i en strid mellom redaksjonen i Kulturelt Tidsskrift og Arbeiderbladet, representert ved henholdsvis Sigurd Evensmo og redaktør Martin Tranmæl i mellomkrigstiden.

4.6.1. Tradisjonens betydning

Hvilken rolle spilte tradisjonselementene i *Den store barnedåpen*? Eventyrets normative funksjon som jeg tidligere har vist til forskning om, styrker filmens disiplinerende effekt. Og filmens ”suspens”, det som gir publikum forventning, er hvordan normaliteten skal gjenopprettes etter at en norm er brutt (Ø. Hødne1998 s.22). Assosiasjonen til *Hjemmemusa og Bymusa* når kapellanen klager over ”forferdelige” forhold i miljøet rundt kirken avslører en frykt for de kreftene han møter i kirkelyden. Kapellanen som ”fjellmusa” gir ham trekk av å være en engstelig person, kanskje feig. En assosiasjon til AT 112, er ikke gunstig for kapellanen. Viktigere for publikums aksept av filmens disiplinering av kapellanen er det velkjente eventyrmotivet *Presten og Klokkeren.* Det bringer en normativ forventning om at den hovmodige kapellanen må miste sin autoritet og stilling som presten i eventyret fordi han gjør seg bedre enn han er og slår ned på dem som er underlagt hans makt.

Motivet, med den kloke klokkeren, styrker samtidig tricksteren Evensens autoritet når han griper inn og sørger for en løsning på konflikten mellom kirken og de streikende.

En funksjon av filmfortellingens strukturelle røtter i eventyret er at den øker forståelsen av hva handlingen går ut på. Når filmen oppfyller forventningen om at Askeladden Harald skal nedkjempe Hans ”Gjøken” og vinne prinsesse Alvilde, skaper det en dyp tilfredsstillelse i publikum. Denne blir ytterligere forsterket gjennom assosiasjonen til *Den stygge andungen*. Dette motivet bidrar også til en maskulinisering av Harald etter husmorrollens femininisering. Slik den mobbete andungen speiler seg i vannet og ser at den faktisk er blitt en vakker svane, løfter Harald nevene sine etter slåsskampen mot Gjøken, ser på dem og utbryter: ”Jeg er jo sterk, jo!” Underforstått, han er en *mann*. Nervøsiteten, sier han, er bare noe de andre har innbilt ham.

Kirketjener Evensens trickster-rolle gir ham frihet til å løse konflikten på tvers av autoriteter og hierarkisk makt. Men han er også en hoffnarr som skal fortelle publikum den egentlige sannhet om kapellanen og hans bibeltro sedelære: ”Kristelig? Han er ikke mer kristelig han enn jeg. (…) Fankern også, at han skulde komma hit! Han ødelegger snart hele forretningen for oss!” Slik blir publikum forsikret om berettigelsen i å frata kapellanen hans refsende makt over arbeiderne. Utburdsagnets understrekning av dåpens betydning, medvirker til å forsterke det ukristelige ved kapellanen når han nekter barna dåp. Det gir de streikende en moralsk rett over kapellanen.

Når Ibsen disiplinerer Hans ”Gjøken” til å gifte seg med en av pikene han har besvangret, kan det både sees som en betinget konsesjon til ”forføreren”, en Don Juan figur som tradisjonelt blir beundret og som her gjør opp for seg, og som et bidrag til å forsterke filmens forsonende avslutning.

4.6.2. Disiplinering og forsoning

Inspirert av Foucaults teorier og nevnte kommentar fra Thomas Mathisen om moderne media, vil jeg argumentere for at filmen som en rekke andre arenaer, deltar i den disiplineringen som det kapitalistiske norske samfunnet var avhengig av for å holde orden på massene. Kapellanens oppførsel mot kirkelyden har truet denne orden slik at en del av ”massen” har gått til streik og er utenfor kontroll. Kapellanen tilhører den pyramidale makten, allikevel er det han, og ikke normbryterne med Petra i spissen som blir disiplinert. Noen av filmens viktigste rollefigurer arbeider i et

industrielt veveri. Både veveriet og kirken som står sentralt i filmen, har en pyramidal struktur der voktere vokter vokterne. Det er den pyramidale organisasjon som helhet som produserer makten, sier Foucault og det er disiplinen som får den relasjonelle maktutøvelsen til å virke. Den første reallyden i *Den store barnedåpen*, fulgt av bilde, er en vekkerklokke som ringer kl. seks. Da må arbeideren opp for å rekke stemplingsuret på fabrikken. I dette samfunnet har ”normen” stjålet plass fra loven, som Foucault sier. Vi ser arbeiderne komme og gå i samlet flokk i filmen fordi de har normert arbeidstid. Menigheten forventes å oppføre seg etter kirkens normer men bryter flere. Som vi har sett av statistiske opplysninger fra filmens samtid, var det et avvik fra normen å melde seg ut, og enda mer uvanlig ikke å melde seg inn i et av de mange andre kirkesamfunn i tiden. Utmeldingen bryter således med den normalitet som er det rådende tvangsprinsipp og utfordrer en kirkelig praksis.

Det er først og fremst kapellanen og hans arbeiderfiendtlige sedelære som blir utsatt for disiplinering i *Den store barnedåpen*. Filmen viser fire disiplinære reaksjoner mot kapellanens virke. Streiken mot kirken ved utmeldingene er ”folkets” disiplinering av kapellanen. Så ber kapellanens forlovede ham se inn i seg selv og erkjenne at det er ingen forskjell mellom dem han fordømmer og de to fordi de to har syndet i sine hjerter gjennom å *ønske* å eie hverandre ”helt”. Det tredje disiplinærtiltaket kommer fra kirkens øverste ledelse. Biskopen skriver et brev til kapellanen der han uttrykker bekymring for kapellanens behandling av folk i menigheten og ber ham legge om sin praksis. Brevet fra biskopen kan også tolkes som kirkens ønske om å komme arbeiderklassen i møte. Kirketjener Evensen er den fjerde som legger et press på kapellanens ideologi gjennom en de facto handling som bryter denne. Tricksteren Evensen står på siden av konflikten. Han har lovet at alle skal få døpt sine barn uansett sivil status. Han er en kynisk pragmatiker som først og fremst bekymrer seg for de negative konsekvensene som kapellanens holdninger har fått for oppslutningen om kirken. Han utmanøvrerer den ”disiplinerte” kapellanen og får sognepresten til å fjerne all tvil om at kirken har forståelse for arbeiderklassens livssituasjon og for de ugifte mødrene og barna deres. I filmens siste scene slår sognepresten ut med armene og spør hvem vil døpe barn og hvem vil gifte seg? Filmen ender slik med et forsonende kompromiss der ekteskap er et ønskemål men ikke et krav for mødrene. Og som vi har sett, er det ikke kapellanens kirke som har makten lenger. Den solidariske arbeiderbevegelsens organisatoriske makt har satt kirkens makt i spill i denne filmen.

Filmens mest kompromissløse disiplinering er altså rettet mot den konservative kristendommen som i sin sedelære fordømmer den fremvoksende arbeiderklassen. I filmens samtid kjempet de konservative kristne for en gudstro som ignorerte de nye vitenskapelige erkjennelsene til Freud, Darwin og Marx som preget tiden. Derfor må de konservative kristne som på filmens tid hadde erobret en dominerende plass i kirken, betraktes som reaksjonære i sin trosretning. Gramsci beskriver hvordan ledere av en slik utdatert kultur forlanger ”at staten skrider ind med repressive foranstaltninger (…) således øker de krisens varighet” (Gramsci 1991 s.50). Kapellanens refsing av arbeiderne kan sees som en slik foranstaltning. Gjennom handlingen blir filmen et argument for det syn at denne sedelæren ikke bør ha makt i kirken eller samfunnet.

Da *Den store barnedåpen* kom i slutten av 1931, hadde Høyre og Venstre styrt landet fra unionsoppløsningen i 1905 med unntak av et par uker i 1928 da Arbeiderpartiet dannet sin første regjering. Det er da logisk å anta at det var et borgerlig kulturelt hegemoni i Norge ved begynnelsen av 1930-tallet. Og følgelig var de borgerlige verdiene ansett som universelle ifølge Antonio Gramscis filosofi. Hvilke verdier er ”de borgerlige”? Hva var, slik Michel Foucault ville ordlagt seg, prinsippet for normalitet i dette borgerlige kulturelle hegemoniet? Det ”normale”, som en pågående disiplinering rettet seg inn mot skulle da være både dannelse og nasjonalisme, liberal kristendom og moral, dessuten individualisme med personlig frihet. På den annen side hadde konservative kristne gjennom første verdenskrig og utover på 20-tallet tilkjempet seg en læremessig dominans over den borgerlige liberale kristentroen i kirkene. Kirkestriden er et eksempel på at kapellanens konservative verdier allikevel ikke var ansett å være av universell karakter og fremdeles kjempet for å oppnå hegemonisk status. Slik jeg leser Gramsci, kan filmen tolkes slik at kapellanens sedelære er truet av en stadig sterkere arbeiderbevegelse og derfor kjemper han for at samfunnet skal gå bakover til en tid da en mer autoritær kristen tro og moral hadde større autoritet og arbeiderbevegelsen ikke sto så sterkt politisk og ideologisk. Arbeiderkvinnenes krav om at kirken skal tillate dåp av barn av ugifte mødre gjennom en utmeldingsaksjon fra kirken, er en kamp mot denne konservative teologien. Kampen utfordrer til en viss grad også den borgerlige liberale kristendommen til å akseptere ugifte mødre og barna deres som like gode som de gifte. Haralds husfaderlige stell av barn og hus er sannsynligvis så eksepsjonelt at filmen suverent kan fremstille dette avviket med begeistring.

Sentrale verdier i arbeiderbevegelsen var i 1931 samhold og internasjonal solidaritet, verdier som gikk på tvers av borgerlig nasjonalisme og individualisme med personlig frihet. Arbeiderpartiet, som fra 1928 var det største partiet på Stortinget, representerte en vesentlig utfordring av det borgerlig kulturelle hegemoniet. Kanskje er det denne verdimessige utfordringen som til en viss grad viser seg i *Den store barnedåpen*. Fraværet av kommentar i pressen om filmens mange avvik fra normen om ektefødte barn, tolker jeg som et uttrykk for samtykke, altså som tegn på at normaliteten kanskje var moden for å justere seg til en moderne tid der moral ikke sees avskåret fra de kår mennesker lever under. At det skjer en sosiologisering av moralen. Samfunnet var preget av disse ”nye” menneskene, industriens arbeidere. Pressen unnlot også å kommentere konflikten mellom arbeiderne og kapellanen og at han blir ”vingeklippet” gjennom fire disiplinære påtrykk i *Den store barnedåpen.* I tråd med uttrykket ”den som tier, den samtykker” tolker jeg fraværet av kommentarer som at pressen i hovedsak aksepterte filmens negative fremstilling og disiplinære behandling av kapellanen. Norges Handels & Sjøfartstidende er et unntak. Avisen var kritisk til filmens fremstilling av kirke, religion og lekfolk.

I tillegg til å lese *Den store barnedåpen* som en protest mot ”Hallesby-linjen” i det norske samfunnet, har jeg argumentert for å lese filmens mange kompromiss som et tilbud om forsoning mellom borgerskap og arbeiderklasse. Filmen uttrykker indirekte at arbeiderbevegelsen kan komme det liberale borgerskapet i møte på kirkens grunn og akseptere den borgerlige normalitet der den ikke kommer i konflikt med arbeiderbevegelsens verdier, som solidaritet og toleranse for menneskets livssituasjon. Også de konservative kristne får så vidt lov å være med i helheten, dersom de viser respekt for arbeiderklassen og blir mer tolerante for andres verdier. Kapellanen får lov til å fortsette i kirken. Avskjed ville vært en ”krigserklæring”.

Filmens toleranse overfor ugifte mødre er samtidig en påminnelse til borgerskapet om å se sine egne fordommer og sitt hykleri. Som fiktiv sosial arena får *Den store barnedåpen* en forsonende effekt i sin splittede samtid gjennom den borgerlige liberale sogneprestens aksept av de ugifte arbeiderkvinnene og gjennom filmens harmoniserende slutt der alle inngår i et kirkelig fellesskap. Denne løsning er i motsetning til skuespillet der Braaten lar kapellanen bli ”flyttet” til en annen jobb.

4.6.3. Filmen sett i lys av fortellerens eget liv

I denne drøftingen av *Den store barnedåpen* i lys av oppgavens problemstilling vil jeg diskutere hvordan noen eksempler fra Tancred Ibsens eget liv kan sees som

fruktbare hypoteser om hvorfor han har lagt så mye større vekt på Haralds rolle enn Oscar Braaten. Han har sympati for Haralds gode stell av barnet, men endrer Braatens fortelling og gir ham en ny jobb og egen bolig. Ibsen har strøket scenene der prestefamilien diskuterer teologi, der forføreren ”Gjøken” bekjenner sine synder, krangelen mellom de tre jentene han har besvangret og arbeidernes anklager mot sognepresten for klassehensyn. Isteden gir han tid til Harald. Ibsen har utviklet filmens Harald tettere opp mot eventyrfiguren Askeladden. Han lar den miskjente Harald bli en helt som ender opp med en vakker hustru som elsker ham, en jobb han selv har skaffet seg og en gartnerbolig som følger med jobben. Mens skuespillets Harald nøyer seg med én truende replikk om at han skal pynte på ”Gjøkens” utseende, går filmens Harald til handling. Han ydmyker ”Gjøken”, forfølger ham, kaster seg over ham og legger ham i bakken i en heftig slåsskamp. Han nedkjemper trollet og fortjener derfor prinsessen.

Tancred Ibsens selvbiografi røper en mann som fra han var fem år har fått høre at han ikke strekker til. Dette gjaldt spesielt i forhold til faren, Sigurd. Men han skriver også ”Ibsen var sikkert glad i meg, men helst på avstand. Jeg kan tenke meg at det var fordi han ikke kunne *snakke* med meg som han hadde kunnet med far da *han* var liten” (Ibsen 1976 s.11). Sigurd kunne lese og skrive da han var tre. Da Tancred ble fem uten å ha lært det, sendte Sigurd ham til Ragna Nielsens skole. Undervisningen gikk for fort for Tancred. Da han kom til J i alfabetet, fikk han et læremessig sammenbrudd og kunne ikke lenger skjelne bokstaver eller ord. Og han forteller: ”Dette til ubeskrivelig moro for klassen og hele skolegården for øvrig – for ikke å snakke om de mange som fant det sensasjonelt og frydefullt at dobbelt[barne]barnet var undermåls – ja, kanskje helt enkelt dum?” (Ibsen s.12). I 1903, ble Sigurd norsk statsminister i Sverige og Ibsen begynte på svensk skole. Han var ikke populær som ”norrbagge” og ble nesten kvalt i en snøhaug i skolegården og senere dyttet uti en råk, og reddet av en ferge. ”Jeg lærte å *slåss* og jeg lærte å snakke feilfritt svensk. Begge deler kom til stor nytte senere i livet” (Ibsen s.18). Så minnes han på nytt om sin begrensning. ”Da jeg var åtte år, mente far at det var på tide at jeg begynte å lese mine besteforeldres verker (…). Jeg leste. Men hva forstod jeg? I hvert fall ikke det far forklarte. At det var ”en dyp tanke” i et Ibsen-drama, var helt ubegripelig. Jeg forstod handlingen i Bjørnsons bondefortellinger, så han kunne enda gå an” (Ibsen s.15). I *Sønnen* (2004) skriver Lars Roar Langslet at man merker av Sigurd Ibsens brev et meget vennlig forhold til begge døtrene – ”i motsetning til hans konstante bitterhet overfor Tancred. Gutten hadde gjort det så

elendig i skolen, han var eplet som falt skammelig langt fra stammen!" (Langslet s. 411). Kontakten mellom far og sønn da Sigurd drar fra Norge og Tancred blir igjen (1914), er "sporadisk og kjølig" (Langslet s.421), og da sønnen i 1918 som ferdig flyver blir berømt for å sette høyderekord på 5100 meter, mistenker Sigurd ham for å ha blitt en "lettsindig playboy, som ikke drev det til noe seriøst, og dermed satte skam på Ibsen-navnet" (Langslet s.422). Da sønnen samme år giftet seg med danserinnen Lillebil Krohn, ble Sigurd dypt forarget. I hans øyne var en ballettdanserinne ikke særlig bedre enn en prostituert, og "kjøligheten mot Tancred ble til isfront" (Langslet s. 422). Foreldrene kom ikke til bryllupet og det var omtrent ikke kontakt mellom dem på ti år. En setning fra selvbiografien avslører sønnens bitterhet: "Pengene beholdt jeg, for vi trengte dem, og det gjorde ikke far – som for øvrig ikke syntes å være det spor interessert i noe som angikk oss" (Ibsen 1976 s.82). Tancred skaffer seg royalty fra Peer Gynt -oppsetningen i New York der Lillebil danser Anitra i 1922.

Jeg ser Tancred Ibsens utvikling av Harald-rollen i *Den store barnedåpen* som en refleksjon av et behov i ham selv for å skape suksess for en mann som ingen hadde forventninger til. I likhet med Ibsens eget liv, er suksessen til Harald basert både på eget initiativ og fysikk. Der faren og farfarens styrke var intellektet, var fysiske ferdigheter og balansekontroll Tancreds sterkeste side. Det gjorde ham til en dyktig idrettsmann, rytter, danser og flyver og ga ham ekstrajobber som bokser i Hollywood. Derfor leser jeg det som en referanse til eget liv at Harald i *Den store barnedåpen* ikke bare nedkjemper "Gjøken" i en slåsskamp, men at han etterpå løfter nevene og begeistret bryter ut i glede over sin overraskende styrke. Denne styrken gir ham en selvtillit som bringer ham videre framover på veien til suksess. Han får en gartnerjobb og vinner Alvildes hjerte. Det sosiale avviket som Harald representerer som hjemmeværende husfar, var reelt for Oscar Braaten. Hans hustru var fiolinist og sørget for familiens regelmessige inntekter. Braaten tok seg av barna i tillegg til diktningen. I likhet med Braaten var Tancred Ibsen gift med en suksessrik kunstner som ofte var på reise i inn og utland, som til Det Kongelige Theater i København eller London. "- Og så satt vi der igjen, gutten og jeg" (Ibsen 1976 s.78). Så en side av husfar -rollen kjente han. Men Ibsen hadde Lillebils gamle barnepike til hjelp når Lillebil var bortreist. En mann som forble hjemmeværende var ikke et forbilde for en mann med Ibsen maskuline, forfengelige blikk. I hvert fall lar Ibsen Harald skaffe seg både jobb og eget hus, ja gir ham en "klassereise" ved at han får en portnerbolig i et villastrøk, slik fattige Askeladden ender opp i et slott.

Det hører med til historien at Tancred omsider møter vennlighet hos faren. Han blir invitert med kone og barn til ”Villa Ibsen” i Nord-Italia etter hjemkomsten til Norge fra USA i 1925. ”Jeg var selvsagt meget spent på gjensynet med far; men han tok imot meg på det hjerteligste (…) som om ingenting var hendt i de ti år vi ikke hadde sett hverandre” (Ibsen 1976 s.123). Lillebil hadde klart å vinne Sigurds hjerte ved et tidligere besøk med barnebarnet. Etter å ha laget sin første film, *Norgesfilmen* (1927), avbryter Ibsen sin neste filmproduksjon for å ledsage faren som er operert for strupekreft, til konsultasjoner i Freiburg og München. ”Tancred er hensynsfuldheten selv og tjenstvilligheten i person – hans omsorg for mig, selv i de minste ting, er virkelig rørende skrev Sigurd til Bergliot” (Langslet 2004 s.448). Sigurd dør 14. april 1930. Ett år etter går Ibsen i gang med *Den store barnedåpen*.

Farens borgerlige fordom mot Lillebil fordi hun var ballettdanser, kan ha bidratt til Tancred Ibsens forståelsesfulle fremstilling av kvinner som bryter med en borgerlig moralkodeks. Ekteskapet med Lillebil ga ham også innsyn i et mangfoldig kunstnerisk miljø og kvinners utsatthet. Han beskriver med empati om et møte med ulykkelige transvestitter i Berlin i 1928 (Ibsen s. 134). Da de var i New York, ble Lillebil tilbudt rollen som nonnen i *Miraklet* som den berømte Max Reinhardt nå skulle sette opp. Men Reinhardt satte som betingelse at Lillebil skulle inngå et forhold til ham for at hun skulle få rollen. Lillebil klarte så vidt å stoppe ektemannen fra å ”banke opp” Reinhardt (L. Ibsen 1961 s.155). Ibsen behandler de ugifte mødrene i *Den store barnedåpen* med en kjærlig forståelse som gir all skyld for deres brudd på samfunnets normer til den skruppelløse forføreren Hans ”Gjøken” og hans kyniske utnyttelse av arbeiderpikenes naive lengsel mot tilhørighet.

Politisk sett var Ibsen vokst opp i et Venstre-hjem. Et borgerlig elite -hjem der en konvensjonell kristendom burde høre hjemme. Filmen viser en tvetydig holdning til kirken, synes jeg. Den tar tydelig avstand til den konservative teologien, men viser en positiv holdning til en ”folkekirke”. Selv om Ibsen neppe identifiserte seg med arbeider*bevegelsen*, viser filmen at han har sympati for de underkjente, de som kjemper for anerkjennelse. Kanskje ligger kjernen i filmens iver etter forsoning i Ibsens egen erfaring som en ”underdog”?

KAPITTEL 5: FANT (1937)

Tancred Ibsens filmatisering av *Fant* var hans niende spillefilm. Den ble av noen kritikere betegnet som det store gjennombruddet for norsk film. Filmforskerne har i ettertid slått fast at *Fant* og *Gjest Baardsen* er to av en håndfull filmer som betegnes som ”norsk films gullalder”. Det har medvirket til at *Fant* har blitt et begrep i norsk filmhistorie hevder filmforsker Lars Thomas Braaten og lar det være begrunnelsen for at *Fant* ble navnet på det filmtidsskriftet som den nye generasjon filmentusiaster laget på 1960-tallet:

> Fant ble [altså] ikke bare gjennom sitt innhold, men først og fremst gjennom sin form og stil en suksess i norsk og skandinavisk sammenheng (Braaten et. al 1995 s.24).

Filmens enestående posisjon var stadig levende i filmbransjen da Trondheims filmfestival Kosmorama i 2004 valgte å kalle sin filmpris for *Fant* etter Ibsens film. Dette protesterte imidlertid både Taternes Landsforening og Landsorganisasjonen for Romanifolket mot fordi etter deres mening morer Ibsens film seg over taterne på deres bekostning. Kosmorama endret navnet til Kanon-prisen for å unngå konflikt. Ibsens egen versjon gir en nyanse her. Han beskriver en lykkelig produksjon i skjærgården utenfor Grimstad, der de også besøkte ekte sjøfanter i deres båter. Den eldste, høvdingen, og hans nærmeste, ble invitert til premieren i Grimstad. Høvdingen skal ha sagt at ”alt som ble sagt og gjort i filmen, like godt kunne ha hendt i virkeligheten, i fantens verden” (Ibsen 1976 s.157). *Fant* kan beskrives som et sosialt drama i en munter iscenesettelse der den ene hovedpersonen dør og den andre finner lykken. Med en kjapp fortellerteknikk varsler Ibsen konflikt og fare i løpet av de første tre minuttene. Filmen gir Alfred Maurstads karakter, Fændrik, romslig med sjarmscener, men fremstiller både ham og sjøfantene som gruppe i et negativt lys. Noen fortellermessige detaljer i handlingsbeskrivelsen antyder Ibsens filmspråk.

5.1. FILMENS HANDLING OG FILMENS FØRSTE SCENER

I åpningsscenen sitter far og sønn nedenfor et hvitmalt trehus i et solrikt og idyllisk sørlandslandskap. Far bøter garn. Gutten peker på tre fanteskøyter som seiler inn i viken mellom svaberg og små øyer. Kamera følger blikket og fingeren. Faren vender

blikket mot huset med et advarende rop til kona om at det er best å få alt i hus, for nå kommer fantene. Familiens voksne datter (Johanne) løper til gjerdet der moren allerede står og speider mot båtene. Kamera følger datterens blikk til en mørk og kjekk ung mann (Fændrik) som smiler og vinker og veksler raskt mellom de unges smilende ansikter. Mor har sett det, kamera fanger hennes bistre kommando: ”Kom heller bort og hjelp meg”. De tar tøyet inn fra snoren som faren har sagt. De tre båtene ankrer opp sammen under krangel og rop i et fargerikt munnhuggeri som først stopper når patriarken Sebaldus dukker opp fra sin båt og markerer sin autoritet med store kremt.

Filmens ene hovedperson, Fændrik, er eneste sønn og den yngste av Sebaldus’ fire barn. To døtre bor med ektemenn og barn i de to andre skøytene i farens følge. Fændriks konflikt med søsteren Mathilde er en dramatisk motor i filmen og lanseres raskt i form av en slåsskamp i foreldrenes båt. Filmens andre hovedperson er den pur unge Josefa. Hun er kjæreste med den lyslette og vennlige fiskeren Oscar som utgjør tredje hovedperson. Josefas engstelse for onkelens tilnærmelser er en sentral konflikt som driver handlingen. Konflikten lanseres i første scene med henne og Oscar der hun spør om de ikke kan gifte seg snarest. Oscar avviser bekymringen, ”Men han er jo din onkel.” Oscar følger Josefa hjem og de hører latter fra fanteskøytene. Josefa sier fantene må ha mye moro slik de seiler omkring. Oscar svarer, ” Ja, når en ikke liker å arbeide, men bare stjele og bedra, så”. Ibsen lanserer her Josefas naive holdning til fantelivet, hun tror de er bedre enn sitt rykte. Oscar svarer at hun hadde hatt en annen mening om hun hadde vokst opp der i området. Så ser han kjærlig på sin naive kjæreste og sier en replikk vi vil huske: ”Du er liksom så gullende ren”. Den unnskylder Josefas dumskap og blir gjentatt etter Fændriks voldtekt som en indre tanke.

Sebaldus skaffer sønnen egen skøyte for å bli kvitt den strie, høygravide Mathilde. Motvillig tar Fændrik henne med. Faren har lovet at hun drar om tre måneder når mannen hennes kommer ut av fengsel. Fændrik stjeler en skinke. Et tyveri han har forberedt dagen før da han reparerte kjeler og redskap på en gård og gjorde seg til venn med hunden. Når lensmannen kommer om bord for å sjekke om han er synderen, slipper de unna fordi Mathilde kamuflerer skinken som diebarn og legger den til sitt ferme bryst. Som om han var uskyldig klager Fændrik forurettet over at han som fant alltid blir mistenkt når noe er vekk. Lensmannens assistent gjenkjenner Mathilde og nevner at ektemannen har tre *år* igjen å sone. Fændrik

forstår at faren har lurt ham. Når fødselen nærmer seg, etterlater han Mathilde hos to fastboende damer i land, drar med båten og stjeler pengene hun har gjemt om bord. Han oppsøker Johanne, hun som vinket da de kom, men hun vil ikke bli med ham som hun hadde lovet året før.

Josefas mor er død, faren er i fengsel. Hennes grovbygde og skjeggete onkel har begynt å kaste begjærlige blikk i hennes retning og hun er redd ham. Gjennom å kryssklippe nærbilder av onkelens blikk med Josefas redde ansikt, bygger Ibsen opp den dramatiske scenen der Josefa flykter. Først stirrer onkelens øyne gjennom kjøkkenvinduet, så entrer han kjøkkenet og stirrer på Josefa. Kamera zoomer inn helt til det ville blikket hans fyller lerretet. Når han så legger en hånd på niesens skulder, farer hun ut av huset i panikk. Hun finner ikke Oscar og gjemmer seg om bord i båten til Fændrik mens han er i land. Han tar henne med til en stille vik langt fra folk. Først har de det fint. De spiser maten hun har laget og han synger og spiller gitar. Men så stirrer han opphisset på henne og mot Josefas fortvilte og forgjeves protester drar han henne under dekk og voldtar henne. Etterpå er han uten skam eller anger, men spøker og tøyser og mimer dyr og dyrelyder. For Josefa betyr voldtekten at hun er skjemt og hun ser ingen vei tilbake til Oscar. For sitt indre blikk ”ser” Josefa Oscars ansikt mens munnen hans former ordene ”gullende ren” og hun senker hodet i skam. Å lutre en kvinne har Fændrik lært av Sebaldus. Nå behandler han Josefa som en slave og slår henne når hun ikke gjør som han vil. Han tvinger henne til å assistere ham når han stjeler hummer fra andres teiner og til å ro for ham til hendene hennes blør mens han skyter alkefugl.

Oscar leter. Han oppsøker onkelen som ber ham unngå politiet. Mathilde søker båtskyss og Oscar tar henne med uten å vite hvem hun er. De finner fantebåtene men fantene benekter at Josefa er der. Oscar drar sin vei igjen. Mathilde oppdager at Fændrik har stjålet pengene hennes og angriper ham. Han stikker henne med kniv. Oscar oppsøker onkelen på ny i leting etter Josefa. Da hviner onkelen skyldbetynget med bibelen i hånden.

Uten noen til å ro for seg har Fændrik gått på land og sikter på fugl da Oscar runder odden i motorskøyten sin og skremmer fuglene vekk. I et anfall av sinne skyter Fændrik mot Oscar og treffer, og han faller ut av båten idet den glir mot stranden. I redsel for konsekvensene flykter Fændrik med Oscars båt i den tro at han har drept ham. Langt ute på havet snubler han, faller over bord og drukner.

Sluttscenen er fylt av romantisk musikk. Josefa sitter vinduskarmen og ser at fanteskøytene seiler ut viken. Hun smiler trist til Oscar som ligger på sengen med den ene armen i fatle og ser på henne. Når hun spør hvorfor han ser på henne svarer Oscar, ”- fordi jeg er så veldig glad i deg”. ”- Å, Oscar” utbryter Josefa og legger hodet på brystet hans og han stryker henne over håret. Hun ser lykkelig på ham og blikket hans ”ser” ut i evigheten. Musikken til Thode Fagerlund akkompagnerer livlig den vakre utsikten mot hav og øyer i sørlandsskjærgården.

5.2. Pressens dom

Av julens premierefilmer i 1937 var bare *Fant* norsk. I 1937 har de fleste filmkritikerne i avisene korte signaturer. Åtte aviser anmelder filmen. Jeg har klart å avdekke to av journalistene bak signaturene, de blir nevnt med navn her. Kritikken er blandet men mest positiv. Noen etterlyser fantens harde liv om vinteren og mener det blir mye sommeridyll. *Ingen* kommenterer voldtekten. Foto og regi får mye ros. Aftenpostens Henning Sinding- Larsen **(**S-L.) etterlyser en mer demonisk avslutning på Fændriks liv, en malstrøm i Kittelsens ånd siden ”Fanten er overtroisk” ville det gitt en bedre ”utløsning av stoffet”.

Dagbladets Johan Borgen (J.B.) synes ikke filmen overbeviser der Josefa går til Fændrik. Borgen er den som går mest detaljert i diskusjon av filmens problematikk og bekrefter at Ibsen som Scott viser klare forskjeller i mentalitet mellom de fastboende og fanten: ”Fra fantens side en hard forakt og samtidig avhengighet som gjør ham myk. Fra den fastboendes side en egen ekkelhetsfølelse blandet med sosial samvittighet, og så allikevel litt dragning mot det ”romantiske”.

Arbeiderbladet (H.R.) viser sin begeistring i en kjempestor overskrift som slår fast at Fant er ”enda en god norsk film i år”. [I september hadde Ibsen premiere på sin *To levende og en død*, og i oktober kom Leif Sindings film over Oscar Braatens *Bra mennesker*. Ibsens film ble vurdert som mye bedre enn Sindings.] Selv om H.R. samme høst har gitt positiv omtale av Dalgaards arbeiderfilm *By og land hand i hand* som distribueres av AOF, overser kritikeren denne når det står at vi kan gratulere oss selv ”med den tredje gode filmen i år, snart blir vi så overlegne at vi kan ta peiling på verdensmarkedet”. H.R. kommenterer at Tancred Ibsen har mildnet adskillig på lille Josefas harde skjebne hos G. Scott. Alfred Maurstad får ros for sin fremstilling av det kritikeren tolker som ”ekte fant”. Ifølge H.R. er det en som ”har musikken i blodet og hissigheten i kroppen, en ekte fant av sigøinerrasen er han, lettbevegelig, barnslig, og upålitelig, godlyndt når det faller sig så, men hatefull og hevngjerrig overfor de

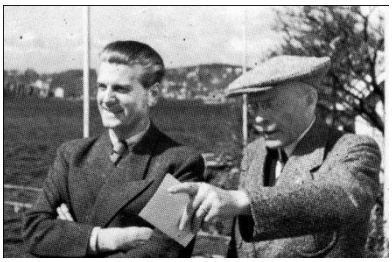
fastboende som stenger ”de reisende” ute fra samfundet, mens de selv nyter alle dets goder.”

Morgenposten (Astri) holder seg helt unna tematikken i filmen i sin begeistring over at Fant er blitt en underholdende film med flott fotografering, klar lyd og en rekke morsomme scener. Nationen (-99-) bekrefter fremstillingen av fantene: ”Her er krig på kjeften og på kniven, kiv og splid mellom foreldre og søsken og hele gjengen i de tre fantebåtene som reker kysten rundt mellem holmer og skjær.” Alfred Maurstad får ros for en ”ekte” fremstilling av Fændrik og legger til at samspillet mellom Josefa og Fændrik i enkelte scener var ”noe av det beste vi har sett”.

Tidens Tegn (BAB) – er god fornøyd med filmen men ønsker seg mer fanteliv mellom holmer og skjær. BAB ser litt Peer Gynt i Maurstad og finner at det gode med filmen er at ”Den gir skjønnhet og glede [sic] og humor, virkelig humor.” Det blir også tydelig at nå er Tancred Ibsen blitt den store i norsk film: ”Tancred Ibsens regi er helt storartet. Den får en til å steile av beundring.” Norges Handels- og sjøfartstidende følger opp hyllesten av Ibsen og slår fast at endelig er det en fulltreffer av en norsk film! ”Med fornuftige tillempninger av Gabriel Scotts roman ”Fant” har Tancred Ibsen gjort et ypperlig filmstoff ut av den, og som iscenesetter har hans talent her et helt modent gjennembrudd.” Og igjen blir skuespillerne rost for naturlig spill mens Alfred Maurstad er så virtuos at det, ”- nesten kan ta pusten fra en”. Morgenbladet følger opp med at filmen er vellykket og mener at det først og fremst skyldes Maurstad, og dernest Ibsens mer ”ledige” regi.

Helt opp til vår tid er det kjent at det svenske publikummet ikke er interessert i å se norske filmer. *Elling* var et av få unntak. Derfor er det desto mer interessant å se at den svenske mottakelsen av *Fant* var mer positiv enn den norske. ”Den är faktisk en filmhändelse, inte bara därfor att norsk produktion är så sparsam eller därfor att de norska filmerna relativt sällan når broderlandets biografer, utan på grund av objektiva förtjänester: en miljø- och människoskildring som verkar lika genuint äkta i sina lyriska stämningar och i sin grovkorniga humor” (*Svenska Dagbladet*). (Braaten et. al 1995 s.24, 25).

5.3. Filmen og den litterære kilden



Gabriel Scott satte som betingelse for filmrettighetene at hovedpersonen i boken, Fændrik, ikke fikk slippe fra det med livet da han ble innhentet av skjebnen. For å få

til en lykkelig slutt fikk Ibsen lov til å innføre en ny person, fiskeren Oscar som ”helt”. Filmen er en variant av første bindet av romanen *Fant* av Gabriel Scott der Fændrik er bokens stemme. Gabriel Scotts Fændrik er en forurettet ung mann. Han er misunnelig på de fastboende som har den trygge økonomien han savner og synes han er berettiget til å stjele fra dem. I freudiansk terminologi kan det beskrives slik at Fændrik rasjonaliserer vekk sine dårlige sider. Han projiserer dem til andre. Ibsens variant beholder en tilsvarende fremstilling av Fændrik men gir Fændrik flere positive nyanser enn boken gjør. Det er rimelig å anta at Alfred Maurstads personlighet har mye med dette å gjøre. Han spiller munnspill, gitar og synger, det gjør ikke bokens fant. Filmens Fændrik er mer leken, morsom og sårbar i tillegg til tyvaktigheten, den hevngjerrige misunnelsen mot de fastboende og den forurettede løgnaktigheten som er hans fremtredende egenskaper i Scotts roman. Begge steder er han redd faren som har stor autoritet som familiens patriark. Fændrik blir terget av de andre i familien både i bok og film. Årsaken til det synes å være at han bedrar og lyver også på dem. Som hos Scott lar Ibsen Fændrik projisere sine dårlige egenskaper på andre. Som da lensmannen ikke finner den stjålne skinken og den skyldige Fændrik tar på seg en forurettet mine og klager forarget over at han som fant alltid blir mistenkt når noe er vekk.

I romanen til Gabriel Scott blir fantebarn døpt i kirken og fantene går på vekkelsesmøte hos Frelsesarmeen. Fændriks forhold til kristendommen blir hos Ibsen bare beskrevet gjennom drukningsscenen til slutt da Fændrik har skutt Oscar og flykter i hans båt, men faller i vannet. Da roper han trossig mot himmelen at det var ikke hans skyld, i Freudiansk projisering. Og når han ligger i vannet og frykter for livet sitt, utbryter han, ” Herre, Du vet at jeg innerst inne alltid har vært glad i deg!”

Den største endringen fra den litterære kilden som Tancred Ibsen har gjort i sin variant i tillegg til å innføre Oscar, gjelder den kvinnelige hovedpersonen, Josefa. I Gabriel Scotts roman er Josefas liv *før* Fændrik en tragedie. Som i filmen er hun morløs med far i fengsel. Onkelen hun bor hos har voldtatt henne fra hun var 13 forteller hun til Fændrik – så Fændrik ”kan gjøre hva han vil med henne. Hun er ”bortskjemt” allerede.” Hos Ibsen er onkelen en aktør med et incestuøst libido han ikke kan styre og en hysterisk anger med bibel i hendene. Men her flykter Josefa før han tar henne. Liksom Fændrik tyr han til Gud når han frykter for konsekvensene av egen handling. Hos Scott ender første bind med at Fændrik drukner og Josefa blir

alene med barnet hun har fått. Ibsens Hollywood-inspirerte versjon ender lykkelig for en barnløs Josefa og forloveden Oscar som finner tilbake til hverandre.

5.4. Kjente motiv og typer i filmen fra de reisendes historie i Norge

Å være ”fant” fremstår som et sosialt avvik som har vært foraktet og fordømt gjennom århundrer i Norge, norden og i mange europeiske land. Et sitat fra en artikkel i Tidsskrift for den norske Lægeforening i 1934 trekker en linje tilbake til middelalderen. Artikkelen er skrevet av Einar Gisholt som var lege ved et av barnehjemmene til Omstreifer-Misjonen som fikk i oppdrag å løse ”Fantesaken” mot slutten av 1800-tallet: ”Omstreiferne er kjent i historien mange år tilbake og har alltid optrådt som plageånder i et ordnet statsamfund. Allerede i det 12te århundre advarte de lovgivende myndigheter mot fantene, ”disse farende folk som levde av tiggeri, tyveri m.v.” (Gisholt hos Christophersen1994 s.8).

Den karakteristikken som refereres her hos Gisholt, kan finnes igjen i flere skriftlige kilder i Norge om de reisende fra 1500-tallet og frem til mellomkrigstiden. Kirken i de reformerte nordiske landene hadde stor makt på 15- og 1600 tallet og i Sverige ble det på et kirkemøte1594 vedtatt et forbud mot å la de reisende [tattarne] få del i kirkens handlinger. En norsk forordning av 1584 påla lensmennene å jage dem fortest mulig ut av landet, og dersom de snek seg inn i landet igjen, skulle de lenkes i jern, settes i tvangsarbeid og utvises etter straffeperioden. ”Friksjonene mellom disse nye innvandrerne og det tradisjonelle norske samfunnet lå fra første øyeblikk i de store kulturforskjellene” (Gotaas 2000 s.31).

Det var hyppige rettssaker mot de reisende i Sverige, men færre hos oss. I 1683 sendte danskekongen ut et forbud mot at trollkarer, svartekunstnere og tatere verver seg til det militære. Utover på 1700-tallet ble dette endret og de reisende søkte seg til det militære som hesteskjærere. For øvrig kunne nettopp kriger medføre at antall omreisende økte på grunn av krigsveteraner som også reiste omkring og tigget. Etter den store nordiske krig som endte i 1721, tok Christian den 4de initiativ til å skaffe bolig til flest mulig. Men da det ble etablert tukthus i Trondheim i 1735 og i Christiania 1741 var disse særlig myntet på de reisende. Blant de få tegn på at de reisende kunne sees som et positivt tilskudd, er en forordning fra 1754 som anerkjente fire håndverk som de reisende fikk aksept for. De laget vevskjeer, flikket kjeler, smidde gryter og filte hekter som kvinnene brukte i skjørt og kjole. Men dette fikk ingen stor betydning for gruppens forhold til det norske samfunnet.

Midt på 1800-tallet begynte teologen og samfunnsforskeren Eilert Sundt å forske på deres levemåte og skikker, og skrev bekymringsfulle rapporter om de reisendes seder og skikker. Han utviklet en temmelig oppgitt holdning overfor denne gruppen og bidro gjennom flere bøker til å styrke en negativ oppfatning av dem. I *Beretning om fante- eller Landstrygerfolket i Norge* er han særdeles krass:

> *Man kan få en hund til at stå på bagbenene med et trægevær i labberne og agere skildvagt; men kommer en anden hund og snuser til den, så glemmer den, hva den har lært, lader geværet falde og løber fra sin post. Det er ikke smukt at ligne mennesker med dyr, men sammenligningen påtrænger sig altfor let ved erindringen om de mange frugtesløse forsøg på at tvinge gudsfrygt i en fantesjel. (Sundt [1852]1974 hos Christophersen1994 s.10).*

Stortinget hadde begynt å interessere seg for fantesaken og Eilert Sundts forslag var å etablere arbeidshus i statens regi. Sogneprest Jacob Walnum etablerte i 1897 Foreningen til motarbeidelse av omstreifervesenet, senere Den norske omstreifermisjon og fra 1935 Norsk misjon blant hjemløse, kjent som Omstreifer-Misjonen, eller ”Misjonen”. Misjonen, som sto i nært samarbeid med myndighetene, ble ledet etter prinsippet om at en forbedring av miljøet ville hjelpe på problemet. ”Berger du barna, berger du slekten” var mottoet til stifteren. Misjonen drev arbeidskolonien Svanviken fra 1908. De reisende skulle vennes til en bofast tilværelse med regelmessig arbeid og kristen forkynnelse. Det var forbudt å snakke de reisendes språk, *rodi* og *romani*. Det var heller ikke tillat å snakke om den reisendes tilværelse. Barna ble oppdratt i egne barnehager og skoler. Misjonen plasserte vel 1500 barn i barnehjem og fosterhjem fram til 1970. Institusjonens strategi var å fjerne fantenes ”dårlige vaner” og dermed lette integreringen i samfunnet. I et intervju i ukebladet *Aktuell* 1963 nr. 3, sier lederen for Svanviken, pastor Knut Myhre, ”Det vi gjør er bevisst å utrydde et folks egenart. (…) Det er en radikal framgangsmåte, og vi må riktignok spørre oss: Har vi rett til det?” (Christophersen 1984 s.18).

Misjonen innførte betegnelsen ”omstreifere”. Det er registrert over femti ulike navn på to hovedgrupper av reisende. De har vært delt i mindre grupper etter foretrukne geografiske vandringsområder. En variasjon av betegnelser preger derfor dette kapitlet. Gruppen er i forrige århundre mest kjent som tatere, fanter, splint, omstreifere, romanifolk, romfolket og de reisende i Norge. Selv bruker jeg i hovedsak

betegnelsen ”de reisende”. De var gjerne omgitt av en nimbus av mystikk, farlighet og eventyr. At denne gruppen har hatt lett for å komme på kant med resten av befolkningen er ”trolig mest på grunn av sin uvanlige livsform” (Gotaas 2000 s.16).

5.4.1. De reisende i litterær og annen fremstilling

Et sagn fra Telemark fra første halvdel av 1800-tallet er et av få unntak fra et generelt negativt bilde som synes å råde i tradisjonen om de reisende. Sagnet viser at det er gode muligheter for en fantesjel når miljøet legger til rette for det. Sagnet gir en positiv fremstilling av en fantegutt. Gutten, som får navnet Mathis, blir adoptert av den lokale presten fordi moren dør i barsel. Sagnet forteller at Mathis var en begavet og idealistisk person. Fra konfirmasjonsalder vandret han landet rundt for å være lærer og venn av fantefolket. Sagnet forteller at Mathis var like god som en prest. Han omkom på Hardangervidda en uværsnatt da han gikk i ”sin Herre og mesters ærend” (Gotaas 2000 s.83).

Fra 1837 ble hver kommune pålagt å ansette en ”Stodderkonge” med oppdrag å holde de reisende vekk fra distriktet. De kunne også fange og overlevere de reisende til den lokale lensmannen. Stodderkongene har vært kjent helt fra 1500-tallet (Gotaas s. 88-89). Et av mange sagn om den svenske ”Stodderkongen” Aleksander Pedersen forteller hvordan han utryddet slåsskjempen og splinten ”Stor-Haugnesen” som var beryktet for trolldomskrefter, samt hans nærmeste helt alene på begynnelsen av 1700-tallet. Pedersen var en tidligere reisende som var blitt fastboende i Skodje med oppdrag fra lokale myndigheter å holde Sunnmøre fritt for tatere. Kledd som reisende, uten sin uniform, oppsøkte Pedersen leirplassen til ”Stor-Haugnesen” som tok godt imot ham. Pedersen bød på særlig sterkt brennevin som alle takket ja til. Han fikk lurt ”Stor-Haugnesen” til å ta av skjorten som ryktet sa hadde innsydd sju mannshjerter som beskyttet splinten. Sagnet forteller at da dro Pedersen fram sin fryktede stodder-pisk som hadde blylodd i enden og pisket ”Stor-Haugnesen” til døde og tok knekken på hele gruppen (Gotaas s. 39-42).

Den synske Gerd i Ibsens drama *Brand* (1866) tilhører en slekt av tatere og andre utstøtte sjeler. Hun benevnes som en taterkvinne og er samtidig datteren til en mann som fridde og fikk nei av Brands mor. Ibsen-forskeren Bjørn Hemmer tolker henne som idealismens kulde i Brands sinn (Hemmer 2003 s.143-149). Andre påpeker også at Gerd ”er på underlig vis i slekt” med Brand (Andersen 1995 s. 50-53). Som ”tater” rommer hun her *mer* enn stereotyp oppfatning av denne gruppen.

På 1900-tallet ble det stor oppmerksomhet omkring de reisende og flere forfattere, som Knut Hamsun, Johan Falkberget og Johan Bojer skrev fortellinger som hadde med tatere i bøkene sine. Rudolf W. Muus fra Kristiania skrev mange folkefortellinger om de reisende. Han utga flest titler i 1907 i etterkant av ”Gudrun-saken” (Gotaas 2000 s. 256-257). Både Jacob Sande og Einar Skæraasen skrev fascinerte dikt om vakre ungpiker blant de reisende (Gotaas s.268-273).

”Gudrun-saken” inspirerte flere enn Muus. Sommeren 1907 forsvant seks år gamle Gudrun i Kristiania og en synsk tenåring ”så” at hun var røvet av et taterfølge. Jakten varte i månedsvis og involverte tusenvis over hele landet og fikk store presseoppslag (Gotaas s.244-250). I 1909 fikk Vilhelm Dybwad i oppdrag å skrive en operette om tatere. Operetten *Taterblod* forteller om en tatergutt som blir fosterbarn på en gård. I voksen alder blir han oppsøkt av slektninger som vil at han skal forlate gården og reise med dem. Operetten ble svært populær og satt opp igjen med jevne mellomrom. I 1935 debuterte Wenche Foss i rollen som bondepiken Ingrid i en oppsetning på Søilen Teater på Karl Johan i Oslo. En av operettens åtte sanger, den mollstemte *Tatervise ved bålet* har også blitt tatt opp av taterne selv forteller musikkforsker Gjermund Kolltveit i forbindelse med forskningsprosjektet *Romanifolkets musikalske uttrykksformer.*

Dikteren Alf Prøysen (1914-70), forteller i erindringsboken *Det var da og itte nå* (1971) at taterne ble oppfattet som en trussel mot privat eiendom på Hedmarken der han vokste opp. Han forteller at faren var gjestfri mot folk som kom langs veien, men at han aldri tok tatere inn i huset, ”Tater!” Lød det fra hus til hus.”Taterne Kjæm!” Og husmødrene tok straks ned klesvasken fra snora, de stengte hønsegården og kommanderte barna til å holde seg innendørs resten av dagen” (Gotaas s.14). Og Gabriel Scotts tobindsroman *Fant* fra 1928 er utvilsomt vår mest leste og mest kjente roman om de reisende (Gotaas s.264).

Fant er en av seks filmer fra mellomkrigstiden der fanter er med. *Fante-Anne* (1920), av Rasmus Breistein, *Markens grøde* (1921) av Gunnar Sommerfeldt, *Farende folk* (1922) av Amund Rydland, samt *Den nye lensmannen* (1926) og *Fantegutten* (1932) av Leif Sinding. Fem av filmene har i hovedsak negativ fremstilling av folk av fanteslekt. *Fantegutten* viser miljøets positive påvirkning: Fantegutten Iver er vokst opp som fosterbarn på en stor gård. Da slekten hans

dukker opp på gården, tar han til slutt et oppgjør med dem og deres skikker og vender tilbake til gården og gifter seg med datteren.

5.4.2. KJENTE MOTIV OG TYPER I FILMEN

Fændrik er i likhet med kirketjener Evensen i *Den store barnedåpen*, og med Gjest Baardsen en trickster-figur. Figuren blir beskrevet på s. 52. Det vesentlige i *Fant*, er at han er ”(…) en luring som ofte opererer på kanten av loven, og som klarer seg ut av kinkige situasjoner ved å lure politi og myndigheter” (Eriksen og Selberg 2006 s.92). Ifølge språkforsker Alan C. Harris viser tricksteren knep (trickery) og rå oppførsel i fortellinger fra urfolk. Han (eller hun), er delvis guddommelig, delvis menneskelig og delvis dyrisk og er en amoralsk og komisk bråkmaker. Fændrik er en amoralsk og komisk bråkmaker, en sjarmerende luring som gjerne synger og spiller seg ut av sin normbrytende oppførsel, og for sin gruppe kan han være helt.

Josefa kan knyttes til stedatter-motivene i *Manndatteren og kjerringdatteren* (AT 480) og *Kari Trestakk* (AT 510) selv om det er onkelen som er ute etter henne seksuelt i *Fant* mens i de nevnte motivene er det stemoren som behandler piken skånselløst. Som i nevnte motiv er Josefas mor død men faren er i fengsel. I AT 480 og 510 gifter faren seg om igjen med en kvinne som har en datter (døtre) fra før.

5.5. *FANT* OG SAMTIDEN

Fant hadde premiere seks år etter *Den store barnedåpen*. Ute i verden har Tyskland og Italia gått inn på general Francos side i den spanske borgerkrigen. Norge støttet England og Frankrike, men vil stå nøytralt (Dahl 1973 s.305-307). Trusselen fra Tyskland og fascismen er merkbar selv om arbeiderpartiregjering står støtt med planøkonomi og nedrustning. Nye Kristelig Folkeparti fra 1933 har så vidt fått en fot innenfor Stortinget. Det klarte ikke det andre nye partiet fra 1933, Nasjonal Samling, for det har bare i underkant av 2 % oppslutning. Et spesialhefte av Arbeiderpartiets tidsskrift ”Det 20. Århundre” fra 1934 om ”nye propagandametoder” i arbeider-bevegelsen for å vinne over fascismen, argumenteres det for bruk av psykologisk forskning og reklameteknikk. Partiet ser at det er viktig å spille på følelser for å vinne massene over på sin side. Trettitallet var et planleggingens tiår. For de fleste forfattere og toneangivende som befant seg på den sosialistiske siden, var det en tid fylt av utsikter til å forme samfunnet, styre utviklingen og påvirke sosiale faktorer. Freud og psykoanalysen hadde dominert en kulturdebatt hvor den borgerlige samfunnsorden sto under et ”uvanlig politisk og kulturelt press” og venstresiden

angrep den borgerlige moral og samvittighet. Da *Fant* hadde premiere julen 1937 var det tre og et halvt år siden Steriliseringsloven ble vedtatt av Stortinget, men diskusjonen om løsning på ”fanteproblemet” var levende.

5.5.1. RASEHYGIENE OG STERILISERINGSLOV

Forestillinger om rase var tradisjonelt meget utbredt i Norge (Dahl, 2001 s. 200). Den norske ”stamme” og det norske ”folk” sto for bestemte genetiske kvaliteter både i nasjonalromantikken og i alminnelig samfunnsforståelse i siste del av 1800-tallet. Ifølge historiker P.A. Munch var disse både særdeles eiendommelige og glimrende. Da kampen for selvstendighet økte i styrke gjennom de sist tiår av 1800-tallet, ble nordmenn undersøkt for høyde, skallemål og fotbladstudier av to engasjerte regimentsleger som samlet systematiske kjennetegn på den norske rase. Det var viktig å gi den unge nasjonen en befolkning med positiv identitet knyttet til ”den norske rase”. I tiden rundt unionsoppløsningen vokste et nytt grunnlag frem for å hevde ideen om raserenhet, nemlig en bekymring for fremtiden. Arvebiologien – genetikken – brøt igjennom som vitenskap. Fra årene før første verdenskrig spredte den internasjonale rasehygieniske eller eugeniske bevegelsen budskapet om at der truet en fare innenfra samfunnet selv. Hygiene var tidens stikkord og en bedre hygiene og sosialpolitikk sørget for at flere barn i fattige miljøer vokste opp. Samtidig var informasjon om prevensjon i ferd med å spre seg blant borgerskapet som etter hvert nøyde seg med å få to-tre barn. Frykten for at genetiske ”minusvarianter” formerte seg hurtigere enn ”plussvariantene”, økte frykten for det arvestoffet som ville prege fremtidens mennesker (Dahl s.201). ”Det hersket en utbredt frykt for at de europeiske raser var i ferd med å degenerere på grunn av de nye livsformer som fulgte industrialismen” (Roll-Hansen, 1980 s.259).

Det utviklet seg en tro på at mange former for sosial atferd, som alkoholisme, prostitusjon og kriminalitet var genetisk og arvelig bestemt. Nye oppdagelser innen biologi og genetikk spilte inn. Denne troen på sammenhenger mellom arv, menneskelig tilpasningsevne og nytteverdi åpnet døren for et ønske om å bruke sterilisering som preventiv medisin. Sterilisering skulle hindre at ”mindreverdige” individer fikk formere seg. Dette var et såkalt negativt tiltak. Det som ble kalt positivt tiltak gikk ut på å bedre arvestoffet i befolkningen ved å fremme fruktbarhet blant individer som ble regnet for ”verdifulle”. Dette medførte mange tiltak for å oppnå en trygghet som kunne inspirere til barnefødsler: som boligpolitikk, hjelp til fødende mødre, barnetrygd, sykeforsikring og Osloskole -frokost.

Lederen av den populærvitenskapelige rasehygiene -bevegelsen, apoteker Jon A. Mjøen sørget for at rasehygiene ble en sak i den radikale sosialpolitikken til partiet Venstre allerede i 1914. Mjøen ville både stimulere det gode arvestoffet og ta grep for å hindre spredningen av det dårlige. Mjøen ønsket sterilisering av abnorme fanger og voldsforbrytere. De reisende var også blant disse. ”Samfundet hjelper og hjelper, men det hjelper i blinde”, pleide Mjøen å si, ”Ved å hjelpe en elendig av i dag, skaper samfundet to elendige av i morgen. Mjøen ga ut boken *Rasehygiene* i 1915 der han sier at man må skille mellom retten til å leve og retten til å gi liv (Christophersen 1994 s.272). Mjøens rasehygieniske holdninger var meget respektable i samtiden. På 1920- og tidlig på 30-tallet var det på langt nær så kontroversielt å diskutere folkeraser som det ble *etter* Hitler. Men mange norske fagfolk var skeptiske til Mjøens vitenskapelige begrunnelser og lege Otto Lous Mohr gikk sterkt ut mot ham. Mohr mente at mye kunne vinnes ved å forbedre miljøet, men også han var positiv til en moderat bruk av sterilisering. I den årelange debatten om en ny steriliseringslov var argumenter knyttet til eugenikk særlig fremtredende. Det tema som gikk igjen var at det var ønskelig å begrense barnetallet blant de arvemessig sett dårlig stilte individer for at deres ”dårlige arv” ikke skulle føres videre. Lege og psykiater Johan Scharffenberg anførte at de som ikke kunne forsørge seg selv eller barna burde steriliseres. (Didriksen 1995 s.75). Han mente at de reisende var i den gruppen som burde tvangssteriliseres og bygget sin argumentasjon blant annet på studier av Eilert Sundts stamtavler kombinert med undersøkelser av omstreiferne i Botsfengselet (Agerup 1991 s.33,34). I følge Scharffenberg skyldtes sinnssykdom, åndssvakhet og forbrytelser arvelige anlegg. Han trodde ikke på miljøets legende virkning, slik som organisasjonen Misjonen og andre gikk inn for. Scharffenberg mente at omstreifere og vaneforbrytere var ett og det samme, og at de uansett var dårlige ”avlsindivider”. Johan Scharffenberg skrev atten artikler i Arbeiderbladet der han drøftet saken og argumenterte for ”rasjonell menneskeavl”. [Scharffenbergs ideer kan man lese i biografien *En mann fra forgangne århundrer, en arkivstudie*, som Espen Søbye ga ut i 2010.] Det var en vanlig oppfatning i samtiden at det blant omstreifere var en større andel personer med uønskede arvelige anlegg enn ellers i befolkningen. Også pastor Carlsen, som arbeidet med omstreifere i Misjonen, var av den oppfatning at den fjerdedel av barna som han opplevde som håpløse å endre, kunne steriliseres.

Den radikale legen Karl Evang var en pioner innen helseopplysning og var hovedredaktør av Populært Tidsskrift for Seksuell Oplysning i 1930-årene. I 1934

skrev han i sin bok *Rasepolitikk og reaksjon*, ”Den tanke for eksempel å begrense antall dårlige arvebærere, er en helt rasjonell tanke, som sosialismen alltid har gått inn for. I det sosialistiske plansamfunn vil dette naturlig inngå som ledd i det forebyggende sunnhetsarbeid.” Evang gikk ut mot rasehygienens reaksjonære karakter men han aksepterte dens intensjoner. Tanken om tvangssterilisering ble delt av mange innen helse og omsorg. Dr. Henrik Dedichen som hadde lang klinisk erfaring blant sinnssyke og tilhørte landets intellektuelle liv, var bekymret for fordoblingen av sinnssyke. En mulighet han så som en ”uomtvistelig fare” for rasehygienen. ”Eugenikk var det mest fremtredende argument bak den norske steriliseringsloven av 1934. (…) Målet var kvalitativ befolkningspolitikk, sterilisering var middelet” (Didriksen 1995 s.102). Derfor ble loven heller ingen stor hjelp for kvinner med mange barn som ønsket sterilisering for ikke å få flere.

Statsråd Arne Sund var saksordfører for innstilling til ny lov om sterilisering i Stortinget. Han konstaterte at det å gi utvidet adgang til sterilisering og andre seksualinngrep hadde vært til behandling i flere land de senere år, ”Så vel i innstillingen som i den offentlige diskusjon om saken er det vesentlig sett hen til de tilfeller da det enten gjelder å uskadeliggjøre sedelighetsforbrytere eller å hindre at sykelige sjelstilstander eller legemlige mangler blir overført på avkom”. Ifølge departementet måtte kravet være at sjelsevnene skal være særlig mangelfullt utviklet for at seksualinngrep skal kunne tillates uten personens eget samtykke. Da er det opp til det sakkyndige råd å fatte beslutning i samråd med Medisinalråden. Politimestre eller fengselsdirektører som hadde en åndssvak eller en sinnslidende i sin varetekt kunne begjære tvangssterilisering, men det måtte bekreftes av Medisinalråden og det sakkyndig råd med støtte fra eventuell verge. ”Det er ikke”, skriver Hans Fredrik Dahl, ”tale om noe utrenskningsprogram á la rasehygiene, men en rettighetslov som ble strukket til å omfatte umyndige” (2001 s.211). Professor Jon Skeie, universitetets ledende strafferettsautoritet og formann i den straffelovkomiteen som utformet loven, slo fast som en allment akseptert kjensgjerning at samfunnet måtte ha rett til å berøve åndssvake eller sinnssyke forplantningsevnen, nå når dette i motsetning til tidligere innebar enkle operasjoner.

Det var bred politisk enighet i Stortinget da Lov om sterilisering ble vedtatt 1. juni 1934. Kun Gjert E. Bonde fra Samfunnspartiet kom med en innvending. Det kom ingen innvendinger fra kirkelige kretser. Det var altså generell enighet i det norske samfunnet om at en ny steriliseringslov ville være en fordel (Didriksen 1995 s.76).

Det er ikke klarlagt om omstreifere utgjorde en stor del av dem som ble sterilisert i henhold til loven, de ble ikke omfattet av de offisielle statistikkene (Didriksen s.103). Loven ga vanlige borgere rett til å la seg sterilisere, det var det mest overgripende.

Men i praksis kom ikke sterilisering til å fungere som et middel til å renske ut store klientgrupper fra velferdssamfunnet. De fleste sterilisasjoner ble utført etter eget ønske, færre etter ønske av verge. Den Steriliseringsloven som ble vedtatt 1. juni 1934 nevner forbrytere og mentalt handikappede i lovteksten, men ikke omstreifere. Det finnes ingen statistikk over hvor mange omstreifere som ble sterilisert, men det er antatt at tallet var vesentlig (Didriksen s.103). Slike overgrep er bare sannsynliggjort i noen hundre tilfeller skriver Hans Fredrik Dahl (2001 s.212).

5.6. *FANT* I LYS AV OPPGAVENS PROBLEMSTILLING

Kritikerne som anmeldte *Fant* i 1937, skrev negative karakteristikker av sjøfantene på en selvfølgelig måte og hevdet at filmens negative fremstilling var troverdig. Det kan tyde på at kritikerne følte seg trygge på at de sto på en representativ oppfatning av de reisende når de gjorde det. Debatten omkring ”fanteproblemet” fortsatte etter at Steriliseringsloven var vedtatt. Misjonen økte botiden på Svanviken fra tre til fem år for de reisende om de ikke ville ”miste” barna. Til tross for at Fændrik både er sjarmerende og relativt nyansert i Tancred Ibsens fremstilling, tolker jeg filmen som et innlegg til støtte for den linjen i steriliseringsdebatten som psykiater Scharffenberg representerte, nemlig at de reisende var ”dårlige avlsindivider” og i visse tilfeller burde tvangssteriliseres. Jeg tolker filmen slik fordi fremstillingen av patriarken Sebaldus, hans kone og barn er gjennomgående svært lite sympatisk og viser en gruppe som mangler solidaritet og empati både med fastboende og med egen slekt. De tar det de kommer over uten samvittighet og Sebaldus barn er like ille som faren. Sebaldus presser Fændrik til å bryte loven. Fændrik gjør det også uten slikt press. En kunne forvente at milde Josefa ville ha en positiv påvirkning på Fændrik. Han hadde sjansen til å bli en helt som redder Josefa fra onkelens begjær. I stedet er han totalt upåvirkelig og ufølsom for hennes lidelser. Han voldtar henne og demonstrerer fravær av anger. Han tvinger henne til å bli med og stjele hummer, og han slår henne når hun ikke lystrer. Den øvrige fantefamilie hører hennes skrik og aksepterer at han gir henne juling for at hun skal underkaste seg hans vilje. Filmen gir Fændriks søster Mathilde noen grad av samvittighet, uten at det gir henne et positivt omdømme. Hun krangler og slåss med broren både i foreldrenes båt og når hun blir med i Fændriks båt. Mathilde krangler også nebbete med moren når de er ute for å selge visper og

spann. Ingen av disse kranglene gjelder verdier, kun grådighet, men hun viser samvittighet når hun insisterer på å gjøre opp for seg etter at hun har fått hjelp til å føde hos fastboende. Samvittighet viser hun også i sin reaksjon på Fændriks mishandling av Josefa, ”Du er jo bare barnet!”

Et annet argument for å lese *Fant* som støtte til den linjen i debatten om steriliseringslov som argumenterte for at de reisende var dårlige avlsindivider som i noen tilfeller burde tvangssteriliseres, er at den negative holdningen til fantefølget som de fastboende gir uttrykk for i åpningsscenen, blir bekreftet og forsterket i løpet av filmen. Josefa representerer den gruppen som har et mildere og mer romantisk syn på de reisende og ser deres liv som mer sjarmerende og lystig enn sitt eget. Filmen demonstrerer med all tydelighet hvor feil Josefa tar. Hun blir selv et offer og en bekreftelse på at den skepsis til de reisende fra åpningen av filmen, og som hennes venn Oscar uttrykker, er vel begrunnet.

5.6.1. Disiplinering og forsoning

Fændriks drukningsdød velger jeg å tolke som filmens disiplinering av et samfunnsmedlem som bryter reglene i henhold til Michel Foucaults teori om at moderne, kapitalistiske samfunn trenger en befolkning som holder seg til fastsatt normalitet. Fændrik bryter konstant normer for god samfunnsoppførsel. Foucaults teori om den nødvendige normalitet kan her sees i sammen med den eugeniske bekymring for kvalitet i den norske befolkningen. Fændriks og de andre fantenes oppførsel bekrefter argumentet i debatten om steriliseringslov i Norge, at de er ”dårlige avlsindivider”. Når Fændrik drukner til slutt, mens Josefa redder seg og blir gjenforenet med fiskeren Oscar, er avslutningen en demonstrasjon på den normalitet som prinsipielt må gjelde. Fiskeren Oscar representerer normalitet. Fændrik representerer et negativt avvik som må fjernes. De reisende må enten tvangsinnordnes under normalitetens prinsipp (plasseres på Svanviken) eller de ”må bort”. Filmen kunne ha en forsonende virkning mellom de to fløyene i steriliserings-debatten, de som mente at de reisende burde tvangssteriliseres og de grupperingene som *ikke* ønsket slik tvang - fordi Fændriks død er en ulykke, et slags kompromiss.

Filmens evne til å vekke følelser i publikum gjennom fellesskapet i kinomørket kan også ha bidratt til å forsterke eller skape et negativt syn på de reisende hos grupper som fra før var mindre negative. Særlig voldtekten og mishandlingen av Josefa kan ha beveget folk med en mer vennlig innstilling til de reisende slik at de fikk sympati med både tvangsplassering på Svanviken i Misjonens regi og kanskje

også argumentene for tvangssterilisering. I tillegg til seksualforbrytere var også de reisende, som i Scharffenbergs argumentasjon var identiske med vaneforbrytere, nevnt som kandidater for tvangssterilisering i debatten før vedtaket. Fændrik fyller alle disse karakteristikker i filmen. Han er reisende fant, han er en vaneforbryter og han er en voldtektsforbryter. Har man lukket øynene for fordømmelsen av de reisende tidligere, er det ikke sikkert at man klarer det etter å ha sett *Fant*. Det paradoksale er at Alfred Maurstad ble filmhelt og filmen en suksess.

Fant kan ha bidratt til et positivt syn på Omstreifermisjonens virksomhet. Midt på 1930-tallet er Norge et kapitalistisk samfunn som har vært i krise i flere år. Arbeiderbevegelsen sørger i disse årene for en systematisk organisering av idrett, opplysning og kultur som skal styrke arbeidernes livskvalitet og øke evnen til å sørge for seg selv. Iveren etter organisering som metode kan ha bidratt til en positiv holdning til at om lag 1500 barn av reisende ble organisert i fosterhjem eller på barnehjem, og en tvangsmessig innlosjering på institusjonen Svanviken Arbeidskoloni på Nordmøre for familier av de reisende. Der ble de innordnet en hegemonisk norsk normalitet, med norsk språk og kristen forkynnelse til 1989.

5.6.2. Tradisjonens betydning

Josefa er stedatter i onkelens hus og han begjærer henne seksuelt. Den skjebnen skiller seg fra tradisjonen der stemoren plager stedatteren. Vi kjenner den fra populære eventyr som *Manndatteren og kjerringdatteren* (AT 480) og *Kari Trestakk* (AT 510). Og det er noe helt spesielt med en stedatter og hennes situasjon. ”I sin analyse av karaktertypene i det norske folkeeventyret (1852) kåret Jørgen Moe den gode heltinnen/stedatteren til det mest kristen-etiske uttrykk for folkets hjerteliv: barnlig tro og tillit, selvoppofrelse og et ømt og åpent hjerte for andres nød og smerte” (Ø. Hodne 1998 s.16). Selv om Josefas problem er onkelens begjær og ikke stemorens ondskap, vil jeg hevde at det er likhetspunkter mellom Josefa slik Moe beskriver ”stedatteren” med ”barnlig tro og tillit” og eventyrets stedøtre som publikum kjenner igjen. Josefa er som stedøtrene i de nevnte motivene helt alene overfor mishandleren. Alene er hun sårbar for overgrep fra den voksne steforelder. En annen faktor for gjenkjennelse i tråd med Moes beskrivelse er Josefas godhet og hennes lyse skjønnhet. I eventyrene er stedøtrene gjerne vakre og snille, og det går godt til slutt. Når det går godt for Josefa til slutt, får publikum en bekreftelse på den forventning som ble sådd ved gjenkjennelsen av henne som ”heltinne”, og det vil utløse glede hos publikum (Finslo 1989 s.63). Oscars replikk om at Josefa er så

”gullende ren” skyver det moralske ansvaret for voldtekten over på Fændrik. Josefa er skyldfri og det åpner for den lykkelige slutten som Ibsen ønsker.

Fændrik har oppført seg som trollet i *Høna tripper i berget* som røver jenter, og slik dette trollet blir ”disiplinert” ved at det sprekker ved soloppgang, må Fændrik også bort. Og i og med at det er heltens funksjon å gjenopprette et normbrudd, kan Oscar sees som en helt. Hans svik/normbrudd i starten er at han ikke tok Josefas bekymring på alvor da hun fortalte om onkelens ekle blikk. Han gjenoppretter normen etter at Fændrik har skjendet Josefa ved at han løfter den ”besudlede” Josefa opp fra den fordømte gruppen av fanter som hun har levd med, til et bedre liv med ham.

Ibsen forteller i selvbiografien at han mange år etter klippet bort den gode slutten, ”da en lykkelig slutt var umoderne” (Ibsen 1976 s.156). Det utløste rasende protester fra kinosjefene, ”så den måtte settes inn igjen”.

5.6.3. Filmen sett i lys av fortellerens eget liv

Tancred Ibsen fremstiller Fændrik som et Janus-ansikt med en god og en dårlig side. Fændriks furtne og misunnelig holdning, hans kyniske tyvaktighet og mangel på lojalitet, samt hans vilje til å skade Josefa er alle trickster-egenskaper som Ibsen har hentet fra romanen til Gabriel Scott. Det kan være en fruktbar hypotese at de sidene gir liten identifikasjon for Ibsen, mens Fændriks sjarmerende side, den som gjorde at Alfred Maurstad ble et idol som kvinnebedårer, er egenskaper som Tancred Ibsen gjerne kan identifiserer seg med slik jeg tolker hans fremstilling av seg selv i selvbiografien. Dessuten viser regien at Ibsen la vekt på denne skøyersiden også.

Ibsen likte å finne på skøyerstreker. Da faren Sigurd skulle holde en høytidelig middag for den svenske konge, hoff og regjering, tagg Tancred om å få stå i døren og hilse på de som ankom. Han dyppet tommelen i kløpulver som han hadde i lommen hver gang han hilste på en ny gjest, men gned det av før han hilste på kongen til sist. ”Og min fryd var stor – det var ustyrtelig komisk at så mange mennesker samtidig satt og klødde sin høyre hånd med den venstre!” (Ibsen 1976 s.17). En beskrivelse av en kadett som Tancred Ibsen hevder var ”av samme kaliber” som ham, gir også et innblikk i hvordan han så seg selv, ”Den andre ble kalt ”Tjatrik” (…) stor og sterk og full av lyst til gale streker” (Ibsen s.35). I selvbiografien forteller han hvordan han i MGM på tjuetallet, ”snart fant frem til dem som (…) kunne hjelpe meg videre på min vei. Jeg mener da ikke sjefene selv, men deres sekretærer – og da først og fremst de kvinnelige” (Ibsen s.102). Tancred Ibsen var en tiltrekkende og

flott mann som førte seg med en suveren selvsikkerhet og gikk i elegante klær. Han var en glimrende danser og ”Kanskje en gentleman?” som var tittel på en svensk film han laget. Han fremstiller seg som en gentleman i selvbiografien en gang Lillebil er på turné. Dragonløitnantene avslutter en torskeaften med at Ibsen arrangerer nachspiel med Chat Noirs ballett. Alle ble dus av ”champis” og de danset til grammofonmusikk til langt på natt. ”Selvsagt vanket det både kysser og klemmer, men ikke slike som fremvises nå til dags [boken kom ut i 1976] – for den gang hadde unge mennesker i hvert fall en *viss* kjensle av hvor grensen skulle gå”. Grensen går for eksempel langt unna Fændriks voldtekt av Josefa og onkelens incestuøse framstøt. Det er heller Oscars ridderlige gjenforening med den ”skjemte” Josefa som vil være en identitetsmarkør for Tancred Ibsen slik jeg tolker selvbiografien hans.

KAPITTEL 6: GJEST BAARDSEN (1939)

Tancred Ibsens film om Gjest Baardsen er en munter, episodisk oppbygget variant av fortellingen om den dristige og gløgge stortyven og utbryterkongen der arrestasjon og flukt kommer som faste refreng på en vise om gode gjerninger. De som er undertrykket, får hjelp av Gjest til å oppnå rettferdighet, og stortyven melder seg til slutt for å bli en god samfunnsborger.

6.1. Filmens handling

Ibsen har beholdt tidsrammen fra Gjest Baardsen eget liv (1792-1849), og lar filmen foregå i et fattig Norge i første del av 1800-tallet. I første bilde av Gjest filer han på jerngitteret til cellen. Han smyger seg ut, klatrer ned et tre ved murveggen og løper av gårde. Han gjør innbrudd for å skaffe seg vanlige klær, finner også penger og sølv, blir oppdaget men klarer å stenge forfølgerne inne. Han drar til sin hemmelige hule bak et naust med verdisakene, og tar en skjebnesvanger tur for å spille fele på dans. Der blir han arrestert og satt i smia hos nærmeste lensmann fordi arresten er blitt kjøttlager. Gjest erter assistenten med sleggeslag og sang, frigjør seg fra håndjernene og klatrer opp på taket. Vel forlikt med lensmannen som behandler ham pent, lover han å vente med å rømme til han kommer til neste lensmann i neste sogn på vei til Bergenhus festning.

Men flukt blir umulig fordi politimesteren i Bergen har sendt arrestforvarer Mons Peder Mikkelsen med båt og tunge lenker for å frakte Gjest til festningen. Mikkelsen fremstilles som en sleip luring som øyner en sjanse til å få tollbetjent Reinches vakre datter Anna til hustru og pengene som betjenten har lurt unna fra tollen, ved å true med å avsløre den gamle tollbetjenten. Anna blir ulykkelig. Hun vil ikke gifte seg med gamle Mikkelsen. Faren blir fortvilet og hun gir seg.

Politimesteren blir med arrestforvareren på besøk til Gjest i cellen. Han vil møte den berømte fangen. Gjest har jern om hals, midje, håndledd og ankler, men hilser allikevel høvisk på politisjefen. Dialogen demonstrerer stortyvens kjennskap til Bibelen, [i tråd med Gjests fremstilling av seg selv i biografien]. Når Politimesteren spør om han satt og grublet på hvordan han skulle rømme, svarer Gjest:

- *Nei, jeg satt og tenkte på skriftens ord. Det står: "Det er vanskeligere for en rik mann å komme inn i himmelens rike, enn for en kamel å komme gjennom et nåløye." [Matheus 19*, 23-24]
- *Så tenkte jeg videre at om arrestforvareren var den rike mann, ville det allikevel være lettere for han å komme inn i himmelen enn for meg å rømme herfra.*

Alene igjen tar Gjest dirk og fil fra sitt krøllete hår, rømmer gjennom taket i cellen og overhører i flukten en samtale mellom Mikkelsen og Reinche. Sistnevnte forteller at pengene er gravet ned i kjelleren i huset hans. Gjest drar til skjulestedet sitt, kler seg ut som en dandy med flosshatt og konverserer seg gjennom Bergens gater og graver opp pengekisten i kjelleren til tollbetjenten.

Anna Reinche kommer hjem og finner Gjest med pengekisten. Han blir betatt av henne og vil grave den ned igjen, men hun ber ham ta pengene for å redde henne fra ekteskapet. Gjest lar seg overtale av Anna og hun hjelper ham usett av gårde med kisten. Mikkelsen blir rasende fordi pengekisten er borte. Han tror Anna har gjemt kisten og hveser "din lille satan" til henne. Reinche faller om og dør i sjokk.

Tilbake i skjulestedet forsegler Gjest pengekisten og lar vennene passe på den. Så drar han for å hamle opp med en beryktet gjestgiver som låner ut penger til småbønder og lurer dem fra gård og grunn ved å ta ågerrenter. En lensmann er gjestgiverens medsammensvorne. På veien stikker Gjest innom en liten stue til et eldre par der mannen ligger syk, legger penger på bordet, hilser og går sin vei igjen. I den neste stuen han besøker forteller en trist sjømannskone at hun nettopp har vært hos gjestgiveren for å be om henstand med lånet til pengebrevet kommer fra mannen som er til sjøs. Men Gjestgiveren vil ikke vente. Han vil ha gården.

Gjest spiller dum overfor gjestgiveren og hans venn lensmannen. De lar ham løse inn pantebrevet for ti ganger det opprinnelige lånet. De ser han har mye penger og overtaler ham til å spille kort med dem og jukser så han taper. Gjest overnatter i gjestgiveriet, tømmer gjestgiverens låste pengeskap og legger igjen en lapp med hilsen fra Gjest Baardsen. Han knebler den korrupte lensmannen, velter ham i sengen, binder bena, heiser dem opp og sier muntert at han ser ut som et slakt og at lensmannen nå kan skryte av at han har sett Gjest Baardsen. Deretter deltar han i jakten på seg selv. Da jaktlaget legger til land etter en overfart med båt, løper de andre avgårde. Gjest roper, "De må'kje løbe fra mæ' om de ska ta Gjest Baardsen!"

Men ingen hører. Han smiler skjevt, tar båten og slører tilbake med en løvbusk som seil. Sjømannskonen får pantebrevet til den lille gården og ekstra penger. En nabo titter inn til henne og forteller at både han og enda en til har fått tilbake sine pantebrev og penger i tillegg av Gjest Baardsen.

I Bergen innser arrestforvarer Mikkelsen at Anna er tapt, men håper å få presset henne til å si hvor pengene er. Han gjemmer gulldåsen sin i jorden i en blomsterpotte i stuen hennes. Så anklager han henne for å ha stjålet gulldåsen og ankommer med betjenter som gjennomsøker huset og finner gulldåsen. Anna blir arrestert og satt i fengsel etter farens begravelse. Mikkelsen påstår at Anna kanskje har stjålet flere ting fra ham og sørger for at hun behandles strengt. Så når vakten ser at hun tar en pause i spinningen, håner han henne for å tro seg for fin og som en lærepenge låser han henne ned i en celle i kjelleren der rotter løper omkring.

Tilbake i skjulestedet sitt bak båtnaustet, leverer Gjest resten av utbyttet fra gjestgiverens skap til vennene sine for utdeling til trengende. Vennene forteller at Anna er arrestert. Gjest allierer seg med ”Fandens oldemor”, en fillesamler som daglig besøker fengslet med sin store kurv på ryggen. Han kler seg i hennes habitt, finner Anna i kjelleren, legger henne i kurven og kommer seg akkurat ut når alarmen går og portene stenges.

Filmen følger Anna og Gjest på flukt i vakker norsk vestlandsnatur gjennom fjell og dalfører. Først reiser de med hest og vogn. Gjest er forkledd og presenterer seg som Professor og Nekrolog når de møter den korrupte lensmannen. Anna er utkledd som ung gutt, men avslører seg ved å neie for den uniformerte lensmannen. Flukten blir da mer hektisk. De setter igjen vognen og Gjest lar Anna ri på fjordingen til det er bedre å løpe og gå til fots over fossestryk og nedover snødekkede skråninger. Mikkelsen har fått lov å lede jakten på Gjest og Anna, og det er så vidt de unnslipper alle de jaktlag som Mikkelsen sender etter dem. Da Anna blir trett og sulten, våger Gjest seg ned fra fjellet til en gård. Han utgir seg for å tilhøre et av jaktlagene og får mat. Han oppdager Mikkelsen på tunet men får bonden til å tro at *det* er Gjest Baardsen i forkledning. Mikkelsen blir fanget mens Gjest stikker av.

Gjest er forelsket i Anna og hun i ham. Kjærligheten får ham til å innse at han må sone sin brøde for å kunne få et liv med Anna. Han vil bli en god samfunnsborger og skape et godt liv. Hun lover å vente på ham. Hånd i hånd, med ansikter som stråler av kjærlighet og godhet, vandrer de to inn på tunet til den vennlige

lensmannen. Gjest vil at nettopp denne lensmannen skal få de 300 spesidaler som er utlovet i belønning for den som fanger de to ettersøkte.

Under rettsaken som avslutter filmen, innrømmer Gjest alt han har gjort. En rekke vitner forteller om de gode gjerningene til Gjest og bedyrer at Gjest Baardsen er et godt menneske fordi han hjelper alle som er i nød. Gjest bekrefter til dommeren at når han stjal, var det aldri for å berike seg selv. Under avhøret forteller Anna at Mikkelsen ville ha pengene som faren hadde stjålet. Dommeren spør om hun har dem, og Gjest forteller at han tok dem. Han legger til at nå kan dommeren få dem. Da løfter vennene hans den forseglede kisten opp på bordet til dommeren. Gjest beviser at Mikkelsen har plantet gulldåsen i Annas potte. Anna blir satt fri. Gjest blir dømt til kagstrygning, og tukthus for livet. Det var min tunge plikt, erklærer dommeren. Men han vil selv søke kongen om benådning for Gjest og bedyrer høytidelig at det er ”et ønske som jeg er sikker på vil bli underskrevet av hundre og atter hundre”. Gjest omfavner Anna og blir ledsaget ut av rettslokalet i lenker. Dommeren ber vaktene arrestere arrestforvarer Mons Peder Mikkelsen.

6.2. Pressens dom

Bare Arbeiderbladet karakteriserer ham som en *opprører*, men han er *småfolkets beskytter* hos Dagbladets kritiker, Gunnar Larsen (L). Larsen fastslår også at Ibsen har klart å skape et dramatisk og fast sammensveiset filmskuespill av alle beretninger og sagn om stortyven som han mener både er gløgg og djerv. Aftenpostens Niels Jørgen Mürer (Nick) karakteriserer ham som *gangsterhelt* i bonderokokko. En helt som stjeler fra de *gjerrige* og gir til de fattige, som han sier. Han unngår dermed å kommentere gjestgiverens ågerrenter og den korrupte lensmannens lovbrudd.

Arbeiderbladets kritiker, S E (Solvejg Eriksen), påpeker at filmen gjør livet hans mer solfagert enn hun tror det var, men at filmen er *sann* mot oppfatningen av Gjest Baardsen. ”Han er en opprører mot lov og øvrighet, han er en folkets mann som stjeler fra de rike og gir til de fattige, men ikke desto mindre blir han til slutt både *anerkjent og hyllet av makthaverne*.” Nationen, (-99-), er opptatt av publikums spontane bifall og hvor bra filmen er: ”- og til slutt var det taktfast klapping, noe filmen også fortjente”. Morgenpostens Aud Thagaard mener at Gjest Baardsen er blitt en blanding av folkekomedie og fornorsket wild west. [Alle uthevingene er mine]. Det er overraskende at ingen av kritikerne trekker frem Robin Hood som parallell til Gjest.

6.3. Filmen og de to litterære kildene

Ibsen oppgir Gjest Baardsens selvbiografi (Mitt liv [1835] 1967) som eneste kilde, men motivet med arrestforvareren og tollerens vakre datter har Ibsen funnet i Holger Sindings *Gjest Baardsen - En forbryders livsroman* (før 1890). Fra selvbiografien har han med scenen der han stikker av med båten han er fanget i og at han lurer en lensmann til å prøve sine egne håndjern og etterlater ham låst og måter han kommer fri på. I selvbiografien har han venner i Bergensområdet som hjelper ham med skjulested mens i filmen har Ibsen gitt ham et båtnaust med hule bak der to kamerater holder orden på tyvgodset som de deler ut til de fattige for Gjest. Ibsen er i sin variant også tett på selvbiografien der Gjest av hensyn til gode lensmenn lar være å rømme. Filmen har luket ut Gjest Baardsen skjebnesvangre laster, brennevin og damer han møtte i byens kneiper og som ofte fikk ham ut i vanskeligheter.

I slutten av gjenfortellingen av Baardsens selvbiografi fra 1967 står det at Gjest giftet seg med en Anna Reinche i Sogndal i 1848. Navnet Anna Reinche har Ibsen gitt til tollbetjentens datter i filmen. Den tyvaktige tollbetjenten, hans vakre, morløse datter og den slue arrestforvareren har Ibsen hentet fra Holger Sindings roman men han har endret på historien. I romanen vil arrestforvarer Mons Petter Michelsen ha tollbetjentens datter som hustru til sin sønn. Tollbetjentens stjålne penger skal han hvitvaske gjennom å starte butikk. Tollbetjentens datter vil ikke gifte seg med sønnen til arrestforvareren. Arrestforvareren dør i en brann, Gjest redder piken men hun sykner senere hen og dør, mens Gjest flykter til England med båt. Motivene med stjålne tollpenger og ”salg” av datter er like i roman og film, men I filmen vil den gamle arrestforvareren ha Anna selv. Og for å få til en ”nødvendig” lykkeligere slutt på filmen, blir Anna og Gjest et kjærlighetspar under flukten og hun vil vente på Gjest til han blir fri igjen.

Ibsen lar arrestforvareren arresterer Anna i sin variant. Da skaper han for det første grunnlaget for at Gjest kan være helten som redder Anna ut av fengslet, og for det andre at publikum får gleden av at rettferdigheten blir oppfylt når Anna blir fri og den grådige arrestforvareren får sin straff til slutt. Den dramatiske flukten over fjellet i filmen har mange røtter fra selvbiografien som er rik på historier om hvordan Gjest flykter fra sted til sted. Ibsen har utviklet flukten til Anna og Gjest slik at dramatikken bygger seg opp til farlige situasjoner for å øke spenningen. Filmens avslutning der Gjest og Anna melder seg frivillig for den snille lensmannen er igjen Ibsens egen versjon for en romantisk avslutning. Likeledes alle vitnene som forteller om hans

gode gjerninger under rettsaken, gullkisten og arrestasjon av arrestforvareren. Men selvbiografien forteller at Wedel Jarlsberg som var kommandant på Akershus, sier som dommeren i filmen at han vil skrive et brev til kongen og anbefale benådning av Gjest dersom han oppfører seg pent i fengslet.

6.4. KJENTE FORTELLERMOTIV OG TYPER I FILMEN

I sin selvbiografi skriver Tancred Ibsen:

> *(-) Gjest Baardsen, denne skinnhellige slyngelen som klarte å få ord på seg for å være en norsk Robin Hood, en som stjal fra de rike for å gi til de fattige. I filmen måtte han selvsagt være den edle, miskjente helt med Maurstad-humør og humor (Tancred Ibsen 1976, s. 179).*

Ibsen har laget filmen om Gjest Baardsen slik at den har mye til felles med filmer om den legendariske engelske helten Robin Hood. Som Tancred Ibsen selv sier, er hans variant lagt opp til myten om forbryteren som bryter loven for å hjelpe de undertrykte. *Gjest Baardsen* er fortellingen om en gentleman og tyv med mye empati. Som Robin Hood er han fredløs, han er alltid ettersøkt. Det som er særskilt for Gjest Baardsen er at han fremstår som en ”utbryterkonge”. Robin Hood ble aldri arrestert.

Det kan diskuteres om Robin Hood var en historisk person eller ikke. Ingen har klart å dokumentere at det finnes en historisk person bak legenden. Figuren dukket først opp i engelsk folkevisediktning i middelalderen som leder for en gruppe fredløse. I det sekstende århundre var det allment antatt at han levde fra omkring 1160 til 1247, (Harris 2002 s.399). Han skal ha kommet fra et sted kalt Locksley i Yorkshire eller Nottinghamshire og det skal ha vært gjeld som førte til at han ble lyst fredløs. Det er også sagt at han var av adelig byrd. Den tidligste referanse til den fredløse Robin Hood skriver seg fra 1355 hvor han nevnes i Langlands Piers Plowman på en slik måte at man forstår at denne personen allerede var populær.

Filmens Gjest Baardsen en opprører mot urettferdighet og særlig den som rammer de fattige. Robin står på bondebefolkningens eller saksernes side mot det normanniske aristokratiet og kong John. I Norge hadde vi ikke aristokrati men vi hadde store eiendomsbesittere som gjestgiveren i filmen. Og arrestforvarer Mikkelsen er en korrupt og grådig parallell til sheriffen som jakter på Robin Hood.

6.4.1. ROBIN HOOD MOTIVET

Legendefiguren Robin Hood har vært portrettert i en rekke filmer gjennom filmens historie. Sist denne populære mytefiguren fikk vise seg var i en ny og annerledes Robin Hood versjon i regi av Ridley Scott som åpnet filmfestivalen i Cannes i 2009.

Det er et par filmatiseringer av legenden som kan ha hatt innflytelse på Ibsens film om Gjest Baardsen. Douglas Fairbanks som Ibsen hadde kontakt med flere ganger i New York på 1920-tallet for å få ham med på å lage en vikingfilm, spilte tittelrollen i stumfilmen *Robin Hood* (1922). Men kanskje var lydfilmen *The adventures of Robin Hood* (1938) med Errol Flynn som Robin Hood, viktigere for Ibsen. I likhet med Alfred Maurstad utførte Flynn alle sine stunts selv. Denne 1938 - versjonen var en av de første filmene i Technicolor og må ha gjort sterkt inntrykk.

Som de fleste filmene om Robin Hood bygger denne varianten på 1600-tallets fremstilling av den historiske personen, Robin av Locksley. Han er en politisk aktør som motarbeider Kong John som har tatt makten. Robin stjeler fra de rike normannerne og gir til den fattige bondebefolkningen. Sheriffen av Nottingham inndriver urimelige skatter av sakserne (bøndene) og han prøver å tvinge Marion til å gifte seg med Kong John. Han mislykkes i kampen mot de fredløse i Sherwood skogen fordi den mest berømte av dem, Robin av Locksley står i veien. I *Gjest Baardsen* er det arrestforvarer Mons Peder Mikkelsen som herser med folk både i og utenfor fengslet. Han motsvarer sheriffen av Nottingham. Slik Robin redder Marion fra å bli bortgiftet til Kong John, redder Gjest vakre Anna fra å bli tvangsgiftet med Mikkelsen. Robin dreper sheriffen i en duell mens Gjest får arrestforvareren arrestert ved å avsløre at han er en korrupt løgner. Kong Richard kommer hjem og Robin og Marion får hverandre. Det gjør Anna og Gjest også – dvs. Anna lover å vente på Gjest i håp om at kongen vil benåde ham.

6.4.2. Gjest Baardsen i annen tradisjon

Gjest Baardsens kriminelle løpebane startet i 1912. Etter hvert som det viste seg umulig å holde på ham i noe fengsel ble han berømt og beryktet og det ble skapt historier og anekdoter som senere har blitt en del av den skriftlige litteraturen om Gjest Baardsen. Han var selv en bidragsyter til historiene gjennom sin selvbiografi som var ferdig i fire bind i 1835, og sine viser. *Fjellsangen* som Alfred Maurstad gjorde berømt i filmen, var en gjenganger på radio etter krigen. Denne sangen skal også ha hatt en frihetsbetydning for nordmenn i det okkuperte Norge 1940-45 med bearbeidet tekst om oppsetsighet mot øvrigheten. En oversikt over bøker som er tilgjengelige hos Deichmann om Gjest Baardsen viser at det både er tegneserie,

sakprosa, fortellinger og skuespill, utgitt fra 1872 til 1992. I tillegg er han med i Erling Sandmos kriminalitetshistoriske essaysamling *Mordernes forventninger* (1998), Yngvar Ustvedts biografiske verk om *Slavene på Akershus* (1999) og Erling Gjelsviks biografi *Jakten på Gjest Baardsen* (2000).

6.5. *GJEST BAARDSEN* I LYS AV PROBLEMSTILLINGEN

Handlingen i denne filmen er lagt til 1800-tallet og kan således ikke referere til filmens samtid direkte. Derimot mener jeg denne filmen om legendefiguren Gjest Baardsen kan sees som en metafor for utviklingen av Det norske Arbeiderpartiet i den mellomkrigstid som fant sin avslutning drøye tre måneder etter at filmen hadde premiere.

Når det gjelder teorien til Michel Foucault om disiplinering og den nødvendige normalitet som jeg støtter meg til i denne oppgaven, ser jeg at fortellingen om Gjest Baardsen er en fortelling om fengselsvesenets gjentatt mislykkede forsøk på disiplinering av ham. I stedet for å underkaste seg disiplineringen, bryter Gjest ut gang på gang, og han lar seg fange for ikke å skape vanskeligheter for en lensmann han liker. Han leker med systemet. Gjest Baardsen er en vaneforbryter, men han soner aldri de dommene han blir idømt, med unntak av den siste gangen der han melder seg frivillig og bekjenner alt, blir dømt og soner til han blir benådet. Gjest er også en stor kontrast til vaneforbryteren Fændrik i *Fant*. Det faktum at Gjest melder seg og leverer tilbake penger stjålet fra staten, viser at han disiplinerer seg selv til den prinsipielle normalitet som råder. Han viser vilje til å bli et bedre menneske.

Den historiske Gjest hadde et stort potensial for forbedring. Han var en begavet dikter, viste meget god oppførsel på Akershus Festning og etablerte en Vise- og Bokhandel i Bergen etter benådningen 30. september 1845. Han var sannsynligvis et unntak fra regelen i sin egen tid hvis man skal tro ham på de referat han gjør til sin sogneprest Welhaven som sa han burde bli lærer, stiftsamtmann Falsen som oppfordret ham til å skrive selvbiografien, lensmenn som skaffet ham fransk grammatikk og annen litteratur, festningskommandant Wedel Jarlsberg på Akershus som sørget for å gi ham en lett jobb så han hadde tid og energi til å lese og skrive og som søkte kongen om benådning for ham etter 18 år på Akershus festning.

Myten om Gjest Baardsen som springer ut i full blomst i filmen, forteller om en dannet, omtenksom og ganske rettskaffen person som sørger for å balansere ut et urettferdig samfunn. Det han stjeler, fordeler han til fattigfolk som lider nød. Filmens

Gjest Baardsen er en avviker fra det sosiale avvik det er å være vaneforbryter. Han er også en trickster, men forskjellig fra Fændrik. Gjest Baardsen har selvinnsikt og vilje til å gjøre opp for det gale han har gjort, og ta sin straff for det. Han kan lignes med Raskolnikov i Fjodor Dostojevskis berømte roman *Forbrytelse og straff* (1866). Han begår drap for å skaffe penger til familien og sine studier. Han angrer ikke nødvendigvis på sine handlinger, men han innser sin skyld og melder seg frivillig og tar sin straff. Som Raskolnikov våkner behoved for å gjøre opp for sin skyld gjennom kjærligheten. Raskolnikov blir også religiøs. Gjest viser i filmen at han kan sin Bibel. Tricksteren Gjest blir ikke disiplinert slik som Fændrik blir. Fændrik er ikke i stand til å innrømme sine gale gjerninger - verken for seg selv eller andre - langt mindre sone for dem. Derfor må samfunnet ta affære for å opprettholde en nødvendig normalitet.

6.6. Gjest Baardsen – en allegori for Det norske Arbeiderparti 1918-1940

Et mulig perspektiv på filmen er å se utviklingen av Gjest Baardsen som en parallell til Arbeiderpartiet fra den revolusjonære idealismen som var et opprør mot de sterke kontraster mellom fattig og rik i Norge ved slutten av første verdenskrig, inspirert av revolusjonen i Russland og de meningsløse tapene under denne krigen. Metaforen følger Arbeiderpartiet fra troen på revolusjon i 1918 gjennom en periode med politisk vakling til det i 1935 blir et statsbærende parti gjennom kriseforlik med Bondepartiet, deretter vinner valget i 1936 og regjerer til tyskerne kommer 9. april 1940. Jeg skal i det følgende begrunne denne tolkningen nærmere,

Filmens slektskap med den populære Robin Hood myten løftet filmen *Gjest Baardsen* til et større, mer allmenngyldig perspektiv. Slektskapet kunne også bidra til å idealisere Arbeiderpartiet som hadde stått for ”de samme verdier” som Robin Hood i kampen mot ”grådige” myndigheter og regjeringers likegyldighet til lidelsene hos vanlige mennesker. Det er mulig at filmen bidro til å gi partiet et bedre omdømme hos partiets tradisjonelle motparter, de borgerlige og de konservative kristne. Ved valget etter krigen fikk Arbeiderpartiet absolutt flertall i Stortinget.

Den første delen av filmen der Gjest stjeler fra rike, gir til fattige og bryter ut av fengsler, er et bilde på den revolusjonære perioden i Arbeiderpartiet fra 1918 til 1930. Einar Gerhardsen som den gang var marxist, ble dømt til 75 dagers fengsel i 1924 for å ha oppfordret til militærstreik. Han samlet også rundt seg en ”arbeids- og kampgruppe” som ved en anledning truet med å sprenge Aftenposten. Filmen starter med at Gjest bryter ut av et fengsel. Her ser publikum en kar som demonstrerer at han ikke vil handle i tråd med samfunnets regler. Han er en opprører og vil justere

embetsverkets urettferdige behandling av småkårsfolk som lider økonomisk. Fengslet kan leses som en metafor for fravær av evne til handling, slik den enkelte arbeider er handlingslammet. Å bryte seg ut er å kaste av seg undertrykkelsen gjennom å bli revolusjonær. Gjest organiserer de vennene han har rundt seg og går ”til kamp” mot utbytterne. Han bryter seg inn stabburet til en rik bonde. Pengene og sølvet han stjeler lar han sin ”organisasjon”, det vil si vennene, fordele til fattige.

I det historiske Norge skaper en sta kronepolitikk tusenvis av konkurser noen år etter første verdenskrig. Folk mister gårdene sine fordi det blir umulig å betale tilbake lånene. ”Hele samfunnet flyter” (Furre 1991 s.78-83). I 1927 sto Gerhardsen bak ”fyll fengslene”-aksjonen, der han oppfordret arbeidsløse til å forsyne seg med det de trengte av mat i forretningene og deretter sone sin fengselsstraff. Gjest Baardsen løser problemene for de kriserammede låntagerne på sin måte i filmen. Han later som om han spiller på lag med den grådige gjestgiveren og hans korrupte lensmannsvenn som truer mange hjem fordi de skrur opp rentene på lånene. Slik kan han som en revolusjonær løse problemet *innenfra* problemets kjerne. Gjest går til ”angrep” på virksomheten ved å tømme gjestgiverens pengeskap og leverer penger og pantebrevene tilbake til bøndene. Deretter ”henretter” han den korrupte lensmannen ved å gjøre ham æreløs.

I Gjests møte med Anna får vi flere tegn på at han handler innenfor en verdimessig ramme, han tar ansvar for å være en opprører, en som ”tar” det han mener er urettmessig fordelt. Og han er solidarisk, hvilket er en sentral sosialistisk verdi. Gjest er like opprørt over den grelle kontrasten mellom fattig og rik og den utbyttingen som finner sted gjennom långiveres ”økonomiske politikk” som Arbeiderpartiet var opprørt over utbyttingen: At én gruppe (kapitalistene) skor seg på arbeidet til en annen gruppe (arbeiderne) var for marxistene revolusjonsgrunn (Dahl 2001 s.66). Gjest balanserer ut denne ”utbyttingen” ved å stjele fra utbytterne – inntil filmens siste del.

Det er en scene i filmen som kan leses som bilde på Arbeiderpartiets ”frem og tilbake” periode mellom et sosialistisk og et sosialdemokratisk standpunkt før det endelig la revolusjonen vekk i 1933 og kunne sies å ha integrert de verdiene til DNSA som brøt ut i 1921 og kom tilbake igjen ved valget i 1927. Denne scenen viser at Gjests prinsipper blir forstyrret av følelser og tvil. Med en porsjon godvilje er det også mulig å lese den fascistiske fare som faktisk påvirket Arbeiderpartiets strategi i 1933 inn i den: Gjest vil stjele en pengekiste han har fått vite om før arrestforvarer

Mikkelsen slår kloa i den. Stående på kne i kjelleren hos tollbetjenten med hendene på kisten, ser han tollbetjentens datter, Anna, komme inn. Han unnskylder seg og vil grave kisten ned igjen. Hun insisterer på at han tar kisten. Han takker høflig nei for han er tyv av profesjon (les opprører) og skal stjele penger og ikke ta imot dem som en gave (les følge samfunnets regler). Men så forklarer Anna at kisten med penger vil tvinge henne inn i ekteskap med den gamle arrestforvareren. Fritt tolket av meg som at Arbeiderpartiet må *samarbeide* om styringen av landet i stedet for å følge opprørerens etikk ellers blir Norge tvunget inn i et ufrivillig ”ekteskap” med fascismen. Da tar Gjest kisten og går med den.

Flukten og rettsaken utgjør siste del av *Gjest Baardsen.* Flukten er preget av at Gjest tar et endelig oppgjør med sin ”ideologi”. Gjest og Anna kjemper seg over lange distanser, farlige fossestryk og nedover bratte fjellsider som kan sees som metaforer for indre kamp. Gjest er nå i limbo. Han er ikke lenger opprøreren, han er blitt jaget vilt, liksom revolusjonsideen er blitt det i Norge og i Europa på grunn av en økonomisk krise og en aggressiv, fascistpreget motstand. Gjest innser at den beste løsningen for ham er å spille på lag med samfunnets regler. Gjør han det, kan han håpe på en fremtid med Anna som han er blitt glad i. Han innser at han kan avsløre de korrupte og grådige maktmisbrukerne han har vært ute etter å ta gjennom en samfunnsinstitusjon, en rettssak, og at hans vitnesbyrd også kan redde Anna fra en urettferdig dom. Gjest vitner mot og får arrestert den korrupte og grådige arrestforvarer Mikkelsen i rettsaken mot ham selv. Anna blir satt fri.

At Gjest vil gjøre opp for seg ved å sone sin brøde, tolker jeg som et bilde på Arbeiderpartiets kriseforlik med Bondepartiet. Nå vil partiet skape en balanse mellom fattig og rik gjennom politiske kompromisser. Gjest og Anna overgir seg frivillig og fredelig. I rettsaken mot dem blir Anna frikjent og Gjest blir hyllet av publikum for all hjelp han har gitt til folk i nød, slik Arbeiderpartiet får folkets støtte ved valget i 1936. Gjest får sine venner til å levere kisten med statens tollpenger til dommeren. Dommeren ser at Gjest er en ”kriseløser” og lover å anbefale en søknad om benådning, slik Arbeiderpartiet gjorde seg ”anbefalelsesverdig” ved å inngå kriseforliket i 1935. Gjest har overgitt seg fredelig og frivillig og samarbeider med øvrigheten både under rettsaken og i fengselet slik Arbeiderpartiet nå samarbeider med sine borgerlige støttepartier under demokratiets ”fengslende” rammer.

6.7. Filmen sett i lys av fortellerens eget liv

Jeg har tidligere sitert Tancred Ibsen der han forteller at han valgte å filme *Gjest Baardsen* fordi Alfred Maurstad så gjerne ville spille den rollen. Med andre ord er det også andre faktorer enn et mulig behov for identifikasjon som har motivert Ibsen til å lage denne filmen. Så er det også felles trekk mellom den uvanlige vaneforbryteren og borgersønnen Tancred som kan ha virket inspirerende for fortelleren.

Tancred er en ”opprører” i sitt eget miljø. Av ren og skjær nødvendighet, med dårlige skolekarakterer, valgte han en yrkesvei langt fra familiens øvrige ”slektstre”. Det kan være en brukbar hypotese at oppbruddet fra familietradisjonen gjorde ham sårbar og at denne sårbarheten ga ham, som Gjest Baardsen, et blikk for andres nød. Jeg har tidligere nevnt hvordan Tancred Ibsen beskriver de vansker en transvestitt han møter i Berlin har. Også nevnt er hans negative reaksjon på at de som har utenlandske penger utnytter den voldsomme inflasjonen i Tyskland etter første verdenskrig. Han reagerer med andre ord på en grådighet som utnytter situasjonen, slik Gjest Baardsen gjør overfor gjestgiver og lensmann i filmen.

En eneste gang forteller Ibsen i selvbiografien at han i en slags trickster rolle skaffer seg penger som egentlig tilhørte faren Sigurd. Det dreier seg om royalty fra Peer Gynt -oppsetningen i New York der Lillebil danser Anitra i 1922, og som jeg også har nevnt i kapitlet om *Den store barnedåpen* (s.64). Sett fra Tancreds standpunkt ser han sin handling som en ”rettferdig” fordeling av økonomiske midler. ”Pengene beholdt jeg, for vi trengte dem, og det gjorde ikke far – som for øvrig ikke syntes å være det spor interessert i noe som angikk oss.” (Ibsen 1976 s.82).

Tancred Ibsens bodde lenge hos sin farmor, Susannah, i Kristiania da foreldrene var i Italia og han måtte fortsette i skolen i Norge. Han omtaler henne som sin ”elskelige bestemamma”. Det er vel kjent at Susannah slet med sterke revmatiske smerter. Tancreds kjærlighet for henne kan ha bidratt til at han utviklet empati og vilje til omsorg for andre som har det vondt når han daglig erfarte hvor pinefullt det var for henne å bevege seg og stelle hjemmet.

Både Gjest og Tancred får gevinster i livet gjennom en smidig og god fysikk. Gjest snor seg ut av jern og celler og klatrer ned trær og inn i hus og stabbur for å stjele penger og gjenstander. Og han klarer å løpe fra en horde av forfølgere. Tancred blir en glimrende flyver på grunn av sin gode fysikk og vinner flere flykonkurranser. Han er en vinnende idrettsmann, han får statistjobber i USA fordi han er en dyktig rytter og han er en fabelaktig danser der Gjest viser at han er en god

felespiller til dans. Ibsens pågangsmot da han oppsøkte filmmiljøer i USA for å lære seg å lage film kan også karakteriseres som eventyrlyst – en positiv eventyrlyst som preger Alfred Maurstad gjennom hele *Gjest Baardsen*.

Både Gjest og Tancred har et flott utseende og begge har sans for å være en høvisk kavaler for det annet kjønn. Begge liker seg i naturen. Et annet felles trekk er dristighet. Den viser seg i Gjest Baardsens innbrudd og når han bryter ut fra fengslet – og kanskje særlig når han bryter seg *inn* i fengslet for å redde Anna ut i en korg på ryggen. Tancred Ibsens dristighet viser seg særlig i rollen som flyver. Han trosset dårlig vær for å vinne en nordisk lengdekonkurranse med fly, og han satte høyderekord og ga seg først da måleren sprakk. Dristigheten viser seg også da han i en alder av 65 år velger å lage film i bratt fjellterreng oppover Bispen i Trolltindene i Romsdalen. ”Vi befant oss midt i verdens skjønneste panorama (…) Det konstant vakre været gjorde også sitt til at vi allerede efter ti dager hadde arbeidet oss opp til fjellets topp (…)”. Filmen var *Venner* (1959) etter et teaterstykke av Arnulf Øverland, bearbeidet av Tancred Ibsen.

KAPITTEL 7: TANCRED IBSEN OG SOSIALDEMOKRATIET

Oppgavens tre filmer strekker seg i tid fra arbeiderbevegelsens ”annus horribilis”, 1931, med enorm arbeidsløshet og økonomiske problemer, til julen 1939 da Arbeiderpartiets planøkonomi i samarbeid med de borgerlige partiene hadde skapt en ny orden og økt velferden i Norge. Hva kunne Tancred Ibsen, gjennom sin behandling av disiplinering og avvik i oppgavens tre filmfortellinger bidra med i samtidens kulturprosesser? Jeg vil her diskutere den mulighet at Tancred Ibsen bidro til et mentalt klima som legitimerte sosialdemokratiet gjennom oppgavens filmer. Even Langes beskrivelse av samfunnsutviklingen i siste halvdel av trettitallet er et sosialdemokrati som trenger orden, disiplin og samarbeid. Jeg kan ikke uttale meg om hvor Ibsen sto i forhold til Arbeiderpartiet, men vil beskrive Ibsens eget miljø. Jeg vil gå litt dypere inn i diskusjonen om kinofilmen som en arena for disiplinering og se hvordan samtidens press på det borgerlig kulturelle hegemoniet påvirket klimaet for den nye tid etter kriseforliket.

Regjeringsskiftet i 1935 representerte et vendepunkt. Det var ikke bare et nytt parti som kom til makten gjennom kriseløsningen, ”men en politisk bevegelse med ambisjoner om å skape en ny samfunnsorden” (Lange 2005 s.8). Behovet for orden var stort etter tiår med økonomisk kaos og ti regjeringer siden 1920. Men, sier Lange, overgangen til et nytt politisk regime foregikk langsommere enn man kunne få inntrykk av. Og tiden jobbet nettopp for mulige endringer i holdning og mentalitet i befolkningen. Kulturprosessen var viktig for det nye regimets legitimitet. Og det er min hypotese at filmen fikk en betydning for det. Talefilmens styrke i forhold til foredraget eller litteraturen er at den har økt mulighet til å gi publikum emosjonelle opplevelser i det mørke fellesskapet slik jeg er inne på i delkapitlet om kinoens som vår tids leirbål. Følelsesengasjement kan øke forståelsen for filmkarakterenes behov.

Men tilbake til noen flere holdepunkter om denne tiden og det viktige vendepunktet. Ettertiden har vist at de ideologiske, sosiale og politiske hovedlinjene som løper gjennom hele den sosialdemokratiske epoken på flere tiår, kan føres tilbake til det skiftet som fant sted i 1935. Nygaardsvolds regjering bygget fra starten av på oppslutning fra en bred folkelig koalisjon. Kjernen var naturligvis arbeiderbevegelsen som var godt organisert i løpet av tjuetallet, der kommunistene ble latt utenfor. Dette åpnet for en sterk oppsving i rekrutteringen. Fra 75 tusen i 1928, hadde LO 350 tusen medlemmer i 1939. En organisatorisk basis som jeg

betrakter som en fundament for Arbeiderpartiets kapasitet til å regulere og kontrollere den utviklingen som fant sted i årene fram til andre verdenskrig. Kontroll og regulering er stikkordene jeg er opptatt av her, for de responderer til Foucaults teori om disiplinering og filmenes rolle som virtuelle arenaer for disiplinering. Arbeiderbevegelsen utviklet en pragmatisk samarbeidsideologi som erstattet den gamle konfrontasjonslinjen. Praktisk reformarbeid og planer for nasjonalt samvirke erstattet forestillingen om internasjonal klassekamp. Kunne kompromisset mellom de streikende arbeiderne og kirken i *Den store barnedåpen* være et betryggende forbilde på en pragmatisk samarbeidsideologi? Og hva med disiplineringen av kapellanen ? Hvor passer den inn, om ikke nettopp i en betvingende pragmatisk samarbeidsideologi. Det var simpelthen ikke ”plass” til kapellanen som i dette bildet fungerte som en bremsekloss. Andre stikkord hos Lange er ”statsdrevet modernisering” og ”nasjonal integrasjon”. Det var ønsket om å bruke statens makt til å hjelpe de sterkest rammede, som bønder, fiskere og arbeidsløse som førte Arbeiderpartiet og Bondepartiet sammen i kriseforliket i 1935. Bondepartiets leder Jens Hundseid uttalte at det som måtte til var plan og kontroll. Statens rolle ble derfor omgitt av en positiv aura. Auraen rakk helt ut til industriforbundets president som uttalte at det var ”undertiden nødvendig at Staten griper inn og ordner hvor vi selv ikke kan ordne” (Lange 2005 s.18).

Arbeiderpartipolitikk var også likestillingspolitikk. Tenk for et høydepunkt å se en mann stelle hus og barn mens barnets mor er på jobb. Når de ugifte arbeidermødrene i *Den store barnedåpen* vinner kampen mot de konservative kreftene i kirken er det også en seier for likestillingskampen i arbeiderbevegelsen. En seier som vokser med Arbeiderpartiets vekst og får autoritet gjennom partiets regjeringsposisjon fra 1935. Josefa i *Fant* blir som kvinne undertrykket av onkelen og undertrykket og misbrukt av Fændrik. En skjebne som kunne ha kraft nok i seg til å trigge rettighetsgenet både hos kvinner og menn som så filmen. Josefa og Oscar hører hjemme i den gruppen av ”bønder, fiskere og arbeidsløse” som nettopp førte Bondepartiet og Arbeiderpartiet til å gå sammen i et kriseforlik. Når det gjelder filmens antihelt, Fændrik, så blir han ”disiplinert” i *Fant*. Det vil si han drukner. Men han tilhører jo allerede en omdiskutert gruppe. Jeg har redegjort for debatten før Steriliseringsloven av 1934. Loven ga ikke adgang til tvangssterilisering av de reisende, men de ble, som jeg også er inne på, tvangsinternert på institusjonen Svanviken som tilhørte Omstreifermisjonen. En tvangsinternering som fortsatte

gjennom hele den sosialdemokratiske epoke og videre opp til åttitallet og som *Fant* skapte forståelse for.

Å se denne tvangsinterneringen av de reisende i lys av noen av de tidligere nevnte stikkord for den nye tid: kontroll og regulering og nasjonal integrasjon, åpner opp for den indre logikken i at det var nødvendig å ”fjerne” denne gruppen fordi den ikke lar seg integrere. Det finnes, sier Zygmunt Bauman, venner og fiender – og så har vi *de fremmede*. Opposisjonen venner og fiender kan man ha kontroll over. Men *de fremmede* er ” a non-national nation” (Bauman 1991 s.85). De er universelle fremmede fordi de ikke ”kommer” fra noe annet land. Trusselen fra den fremmede er ”more horrifying” en den man kan frykte fra en fiende (Bauman s.55). Problemet ligger i at den fremmede tilhører de *ubestemmelige* som ikke lar seg klassifisere. Kategoriene Bauman opererer med er jøder og sigøynere. Sistnevnte er å ligne med de reisende, eller ”taterne” hos oss. I sterke ordelag beskriver han hva som må gjøres med dem: ”They must be tabooed, disarmed, suppressed, exiled physically or mentally – or det world may perish.” (Bauman s.59.) I rasehygienedebatten var det avlsmaterialet som sto i sentrum i Norge. Etter kriseforliket var holdningen at de reisende sto i veien for den ønskede nasjonale integrasjon.

Nå har jeg drøftet to av oppgavens filmer i lys av et behov for regulering, statlig kontroll og pragmatisk samvirke som preget politikken etter kriseforliket i 1935. Den tredje filmen, *Gjest Baardsen*, har jeg allegorisk lest som et bilde på utviklingen i Arbeiderpartiet. Derfor blir Gjest Baardsen som figur og film selv et eksempel på den pragmatiske samarbeidsideologi som råder fra 1935.

7.1. Med sølvskje i munnen – en blandet oppvekst

Tancred Ibsen var født med sølvskje i munnen, men som jeg har vært inne på i drøftingen av filmene sett i lys av Ibsens eget liv, ble den sølvskjeen stadig fylt med bitter væske han måtte svelge i seg. Faren Sigurds krav ga de bitreste dråper, men også miljøer omkring som kunne finne praktisk anvendelse for janteloven om dette dobbeltbarnebarnet. Ibsen strøk i første gym, gikk over til Handelsgymnaset etter farens råd, men ble kastet ut. Han fikk tilslutt artium med Nogen som gjennomsnittskarakter. Han nevner ofte plagen ved å være ”dobbeltbarnebarnet”, skjønt han også utnyttet sitt slektskap med Henrik der det kunne gi ham tilgang. Han beklager seg også i biografien over at han føler han ikke har en egen identitet. Er han ikke dobbeltbarnebarnet, så er han ”konemann”. Lillebil var nemlig berømt lenge før de giftet seg. Hun var stjernen som alle gjorde stas på. Han var ”bare”

ektemannen. Selv om han i voksen alder fikk Aamodt-statuetten og ble kommandør av St. Olavs orden for sin innsats for norsk film, glemte han ikke det.

Tancred Ibsen kom fra et borgerlig miljø. Ja fra samfunnets elite. Hans berømte bestefedre Henrik Ibsen og Bjørnstjerne Bjørnson la begge for dagen et kritisk syn på samfunnet selv om de valgte ulike måter å uttrykke dette på. Faren Sigurd ble norsk statsminister i Sverige for en Venstreregjering. Hans moraldiskusjon i forarbeidene til *Menneskelig kvinessens* (1911), viser at han mener det er den sterkestes rett og plikt å sette sin vilje igjennom, ”De sande velgjörere er de store egoister, de som utelukkende har været optatt av sin egen livsgjerning. Hver enkelt av dem har utrettet mer for menneskehetens fremgang end alle århundreders sykepleiere tilhobe.” (Steine 2004 s.106). Dette sitatet bør knyttes til sin egen tid, lenge før Hitler, Stalin og Mussolini utøvet den sterkestes rett. Sitatet viser en far som var mer til stede for sin forskning enn for sine barn og fant legitimitet for det i den ideologien. Sitatet sannsynliggjør at faren har lagt et sterkt psykologisk press på sønnen Tancred til å *bli til noe, helst noe stort*. Sitatet forteller også om en mann som neppe ville følt seg hjemme i sosialdemokratiet. Kan hende kunne Tancreds problematiske forhold til en far med slike holdninger åpne for at *han* kunne se verden annerledes?

Ibsen forteller i selvbiografien at han er opptatt av å finne et helt annet yrke en sitt berømte opphav. Han visste at han ikke ville tåle en sammenligning. Tancred, som i motsetning til sin far hadde glimrende balanse og fysikk, valgte å blir flyver og tok derfor offisersutdanning på Krigsskolen. I forordet til et skrift om Tancred Ibsen og den norske gullalder forteller Tancred jr.:

> Offiseren i ham kom frem i så mange forbindelser. Han sparte ikke seg selv, men han følte ansvar [for] sine folk, enten de var i uniform eller ikke. Han krevet orden og disiplin, men han la like stor vekt på rettskaffenhet og ærlig spill. Han var på mange måter i slekt med de gamle riddere og ikke så lite av en romantiker. Han var glad i sin rittmestertittel og avslo forfremmelse for å kunne beholde den (Iversen 1993 s. 6).

Det er mulig å kjenne igjen både sansen for rettskaffenhet, ærlig spill og ridderlighet i Tancred Ibsens behandling av avvikene i filmene, hvilke han utsetter for

”disiplinering” og hvilke ikke. I *Den store barnedåpen* er det å få barn uten å være gift et avvik som gjennom historien er blitt fordømt i Norge inntil vår tid. ”Ridder” Ibsen sørger for at det er den som fordømmer dem, nemlig kapellanen, som blir utsatt for disiplinering. Ibsen lar ”husmoren” Harald få beundring og ikke kritikk og sprenger kjønnsrollenes begrensning for publikum. Den uærlige forføreren Gjøken blir psykologisk ”filleristet” gjennom usympatisk fremtreden i en rekke scener. Alle utmeldte melder seg inn i statskirken igjen når Evensen lover dem rettferdig behandling og like rettigheter. Den konservative teologien blir disiplinert. Det er ikke lenger plass for diskriminerende behandling av arbeiderne i et samfunn der denne gruppen vokser og dominerer.

Det er logisk å anta at den utstrakte kontakten med kunstnermiljøet som han fikk gjennom ekteskapet med danser og skuespiller Lillebil i 1919, og hans egne kunstneriske ambisjoner har påvirket ham i en radikal retning, spesielt kulturelt. Han var en borgersønn i likhet med den dominerende gruppen i Mot Dag. Men det finnes ingen beretning om at han hadde kontakt med *de andre borgersønnene* som dominerte det marxistiske miljøet, skjønt hans kontakt med skuespiller Einar Sissener kunne være en bro til Sigurd Hoel som var meget sentral. [Sissener filmet *Syndere i sommersol* i 1934]. Dessuten var det norske kunstnermiljøet relativt lite slik at det er rimelig å anta at skuespillere, filmskapere og forfattere hadde kontakt med hverandre. Blant de radikale forfatterne var det en bevissthet om at de var med på utformingen av fremtiden. Hvorfor kunne ikke denne tanken også være hos Ibsen?

Men Ibsen velger å bruke få ord i selvbiografien for motivasjonen til de tre filmene som diskuteres i denne oppgaven. Som kunstner var han muligens mer intuitiv enn kognitiv i sine valg. Han forteller at det er hans entusiasme for historiene og skuespillerne som var avgjørende for at han ville lage de tre filmene denne

oppgaven drøfter: ”- og som jeg satt i Nationaltheatret en aften og så Oskar Braatens *Den store barnedåpen*, da *så* jeg den ideelle *talefilm*!” ”Umiddelbart efter premieren i september [på *To levende og en død*, min kommentar] oppsøkte jeg forfatteren Gabriel Scott for å forhandle om kjøp av filmretten til hans roman *Fant*”. Og Ibsen forklarer at han gikk med på en svært ugunstig arbeidskontrakt med Norsk Film a/s da han gikk i gang med Gjest Baardsen. ”Ja, men hvorfor aksepterte jeg da? (…) Jo, fordi jeg ikke hadde noe høyere ønske enn å lage denne filmen med Alfred [Maurstad]!” (Ibsen1976 s.184).

Hva kan ha sporet hans intuisjon til å fortelle en empatisk historie om ugifte kvinner som blir gravide, slemme kirkemenn, bli glad i Petra og gi den svake Harald en sjanse til å seire både sosialt og i kjærligheten? Hvorfor vil han redde Josefa og straffe Fændrik, og hva ansporer hans glede over vaneforbryteren Gjest Baardsen? Ibsens ridderlige toleranse for kvinnene som ble gravide uten å være gift i *Den store barnedåpen,* er langt fra en borgerlig-kristen fordømmelse. Ibsen fremstiller både Josefa fra *Fant* og Anna fra *Gjest Baardsen* som edle ofre uten skyld for noe. Og sansen for Gjest Baardsen bunner kanskje i Tancreds rettferdighetssans. En sans som gjorde ham like interessert i at de fattige og arbeidsledige skulle få en bedre framtid som Arbeiderpartiet? Kanskje Tancred Ibsen bar på en sosialdemokrat i magen? Filmens fremstilling av hvordan det går med embetsfolk som misbruker makten sin overfor vanlige folk kan også sees som en legitimering av de mange kontrolltiltak som Arbeiderpartiet gjennomførte fra 1935 og fremover for å snu den krisefremmende politikken de borgerlige hadde utøvet.

Fremstillingen av Dobbelt-Petra i *Barnedåpen* viser at han, som farfar Henrik, hadde sans for sterke kvinner. En type kvinner som er mer ønsket i sosialdemokratiet enn de konservative partier. Ibsen valgte også selv en ambisiøs kunstner til hustru, danserinnen Lillebil Krog. Og den selvsagte måten Harald mestrer en kjærlighetsfull behandling av Alvildes baby avslører en åpen holdning til gamle kjønnsroller. Kanskje også en lengsel etter fars kjærlighet? ”Og Tancred kommer som en ensom liten fugl ned til oss i første etasje for å få en julaften – med julebord og juledans og julesalmer” skrev statsråd Jacob Schøning i sin dagbok (Langslet 2004 s. 273). 9-10 åringen Tancred måtte ty til nabofamilien i Ministerhotellet i Stockholm for å oppleve en familiejul. Bergljot og Sigurd avsluttet julaftenfeiring klokken atten og trakk seg tilbake til sine bøker.

7.2. KINOFILMEN OG DISIPLINERING

Hva var Tancred Ibsen bidrag gjennom filmene til tidens kulturprosess? Bidro han til et mentalt klima som legitimerte sosialdemokratiet gjennom valgene av disiplinering, forutsatt at disiplineringen i filmene fikk en effekt? Den tanken vil jeg utvikle videre. Jeg vil si noe om hvilket sosialt apparat for disiplinering kinofilmen er. For det første eksisterer det en gjennomgripende og nødvendig disiplinering til en tvangsprinsipiell normalitet i Norge i filmenes samtid slik Michel Foucault ser det. Et av premissene, standardisert undervisning, var sikret i 1889 med en lik allmueskole for alle her i landet. Når Foucault beskriver disiplinen som en herredømmets ”fysikk” eller ”anatomi” kan det tyde på at disiplinen både kan utøves i hierarkiske institusjoner som innehar en makt over individet, som skole, kirke, arbeidsplass, helseinstitusjoner og militæret og i andre strukturer. Han sier at, ”kommunikasjonskanalene befordrer kumulering og sentralisering av kunnskapen” (Foucault 1994 s.193). Disse ”kommunikasjonskanalene” kan være media og film. I forordet til 1994 utgaven kritiserer Thomas Mathiesen Foucault for å overse den enormt sterke omstrukturering av våre liv som fjernsynet har medført. Mathiesen hevder at ”panoptismen” [der de få ser de mange gjennom en arkitektonisk struktur med vakttårn i midten og de observerte i en sirkelrund bygning omkring] [min kommentar] og det Mathiesen mener man kan kalle ”synoptismen”, der de mange millioner sitter ringside og beskuer de få på skjermen, har utviklet seg parallelt, langt på vei med felles teknologi, med gjensidig utfyllende funksjoner og av og til smeltet helt sammen i felles strukturer (Foucault s. XVII – XVIII).

Hensikten med ”panoptismen” er å disiplinere, å holde folk ”på plass” i ”rekkene”, Når Thomas Mathiesen hevder at ”panoptismen” og ”synoptismen” har ”gjensidig utfyllende funksjoner”, tolker jeg ham dit at også ”synoptismen” har slik disiplinerende funksjon. Kinoen som en synoptisk struktur har med andre ord disiplinerende kraft hos publikum. Filmene er fiktive sosiale arenaer som der overvåking skjer mellom tilskuere og film. Daniel O’Connor refererer til det Foucault kaller ”sosial apparatus” som den sentrale sosiale mekanismen hvor makten uttrykker seg. Kinofilmen, eller som han sier, ”cinema” byr på en slik sosial mekanisme. Publikum i kinoen ”overvåker” det som skjer på lerretet og blikkene i nærbilden gjengjelder overvåkingen.. Kinofilmen frembringer en dissymetri mellom makt og disiplinering som kan sammenlignes med det som utløses ved henrettelser på offentlige steder hevder O’Connor. Gjennom innlegg av nærbilder i bildemontasjen blir tid-rom aksen opphevet og det styrker effekten og tilskuerens

engasjement. Blikket styrker assosiasjonene og med dem filmens disiplinerende funksjon (O'Connor 2002 s.3-15). Som filmforteller deltar Ibsen i noen av tidens diskurser gjennom filmenes disiplinering av noen avvik i dem og således bidrar han til en pågående kulturprosess. Som kunstner fremstiller han verden "gjennom sitt temperament", det vil si at han ikke bare tolker verden men også utsier noe om den gjennom den filmkunst han lager. Det er med andre ord et slektskap mellom hans eget liv og de disiplineringsvalg han gjør.

Jeg har tidligere vist hvordan filmfortelleren Ibsen bruker tradisjon når han forteller sine historier på film og sitert forskere som bekrefter at tradisjonen har normerende funksjon. Derfor diskuterer jeg ikke her hvordan tradisjonen styrker filmenes disiplinering gjennom struktur og motiv. Imidlertid vil jeg legge til at filmene *Fant* (1937) og *Gjest Baardsen* (1939) også har en stil som gjenkjennes fra Hollywood-filmene som publikum var vant til å se. Denne strukturen bidrar også til å gjøre filmene lette å lese for publikum (Braaten og Solum 1997 s.54-58). Jeg ser også en antydning til denne Hollywood-stilen i *Den store barnedåpen* (1931) men i langt mindre grad. Stilen går ut på å øke klippetempoet og klippe på karakterenes blikkretninger, noe som skaper identifikasjon. Ved å holde aksens kontinuitet innenfor 180 grader og variere bildeutsnittene, opprettholder han illusjonen om et kontinuerlig filmisk rom. Dermed skapes en virtuell "virkelighet".

7.3. Disiplineringens forutsetning

Effekten av disiplinering gjennom et "synoptisk" sosialt apparat har en sammenheng med antall mennesker som "benytter seg av" dette apparatet. Derfor er det et poeng å vise at oppgavens filmer både ble godt mottatt av pressen, den fjerde statsmakt, og at de ble svært populære hos kinogjengerne i flere år fremover.

Den store barnedåpen spilte inn 213.764.75 kroner mellom annen juledag 1931 og tredje april 1932. "Filmen ble den store suksess vi hadde drømt om! Ibsen bedyrer at filmen også fikk suksesstempel i Sverige og Danmark og at den siden premieren "hvert eneste år er blitt kjørt på norske kinoer (Ibsen 1976 s.141). *Fant* spilte inn 191.743.75 fra andre juledag 1937 til tjuende mars 1938. Og *Gjest Baardsen* spilte inn 389.757.25 fra annen juledag 1939 til tjueåttende april 1940 (billettsalget gikk ned fra 8.april). Ibsen fortalte at filmen spilte inn alle kostnader før tyskerne okkuperte Norge. Uten sammenligning med andre filmer gir antall solgte billetter begrenset informasjon. Imidlertid viser Oslo Byarkivs oversikt over gjenoppsetninger av de tre filmene fram til 1982 at *Den store barnedåpen* ble satt

opp igjen åtte ganger, *Fant* tilsvarende, mens oversikten over Gjest Baardsen viser at den ble gjenoppsatt atten ganger etter premiereåret frem til 1982. Ibsen hevder at *Fant* har blitt vist på en eller annen kino ”jevnt i åtteogtredve år” (Ibsen s.158). Særlig *Fant* og *Gjest Baardsen* har også blitt vist på fjernsynet ved høytider som jul og 17. mai gjentatte ganger. Pressens positive reaksjoner og publikums store oppslutning kan bekrefte en generell aksept av Ibsens bidrag til tidens diskurser. Han har med andre ord pressens støttende makt og folkets oppslutning i ryggen i sine valg av disiplinering.

Det er også andre forutsetninger i tillegg til en stor og begeistret tilskuermasse som bidrar til å styrke eller minske effekten av den disiplinering som Ibsen foretar i oppgavens filmer. Det handler mer generelt om filmens evne til å påvirke publikum. En holdningsfremmende film kan ikke alene kjempe mot andre sterke indre og ytre krefter som påvirker en tilskuer. Dypt rotfestede overbevisninger lar seg vanskelig rokke gjennom film. Derimot kan vurderinger og holdninger som *ikke* stikker særlig dypt i personligheten eller som bygger på manglende kunnskap eller erfaring, la seg påvirke av de verdier en film argumenterer for. Men selv ikke i slike situasjoner opererer filmen i et sosialt vakuum, den er bare en liten del av det store påvirkningsarsenal som individet blir utsatt for i sosiale sammenhenger. Holdninger og tendenser i den gruppen individet tilhører både sosialt og familiært er i høy grad utslagsgivende for hvorvidt et individ vil akseptere eller ta avstand fra påvirkningen i en film (Furhammar 1971 s.56).

Disse utsagnene fra Leif Furhammar kan tolkes slik at oppgavens filmer hadde størst gjennomslag for disiplinering blant den delen av publikum som i utgangspunktet delte de verdiene som kommer til uttrykk i dem. Dernest tolker jeg ham slik at påvirkningen er størst hos den yngre delen av publikum (de med minst erfaring og kunnskap). Men Furhammar åpner også for at den delen av publikum som er fleksibel for eksempel evner å ta innover seg toleranse for gravide mødre, aksept av en endring av kjønnsrollene, fordømmelse av menn som utnytter kvinnelig naivitet, avvisning av fordømmende sedelære i kirken, aksept av disiplineringen og reguleringen av de reisende og sist, men ikke minst, en aksept for at samfunnet må endres slik at det ikke lenger gir rom for korrupte tjenestemenn som vi ser i *Gjest Baardsen.* Dette siste vil også skape en positiv holdning til at staten styrker kontroll med regulering av befolkningsgrupper, embetsverk, industri og økonomi.

Filmens påvirkning henger også sammen med den evne karakterene har til å skape følelsen av empati og sympati i publikum. Her spiller også nærbildet en rolle, slik O'Connor påpeker om kinoen som en overvåker. I sin doktoravhandling *Seeing is feeling* (2008) hevder Margrethe Bruun Vaage at nærbildet har en forsterkende virkning i den "attraktive filmen" når det gjelder å vekke empatiske følelser. Deres betydning for forståelsen av filmens handling og for innlevelse i rollekarakteren er gjenstand for diskusjon sier Vaage. Hun hevder at filmen, når den klarer å frembringe empatiske følelser, gjør at publikum fokuserer på det som er relevant for rollekarakterens beste i situasjonen. Den empatiske følelsen vil som en lykt sette fokus på karakterens behov. Og fordi vi i alminnelighet har interesse for en person vi bryr oss om, vil vi interessere oss for denne karakteren. Bevisst erfaring av empatiske følelser kan også gi et signal til tilskueren om at noe av det karakteren erfarer kan være av spesiell betydning for tilskueren selv, og kanskje sette tilskueren i en tilstand av egoistisk drift og kanskje selvrefleksjon (Vaage s.243). Hun viser altså her til effekten hos publikum av det som skjer på lerretet. Hvorvidt karakteren som tilskueren blir interessert i, blir disiplinert eller ikke, vil altså få konsekvenser for tilskuerens "egoistiske drift og kanskje selvrefleksjon". En normerende effekt?

Filmen er altså et sosialt apparat med disiplinerende evne ifølge teorien til Michel Foucault. Daniel O'Connor bekrefter denne og legger til at nærbildet får en ekstra betydning fordi det opphever opplevelsen av tid og rom. Og det særlig gjennom blikket. "The gaze". Foucault er også opptatt av blikkets disiplinerende funksjon. Blikket som et disiplineringssignal er sterkere enn ord sier han (1994 s.152). Nærbildet spiller også en rolle i Margrethe Bruun Vaages drøfting av hvilken betydning det har at filmen vekker sympatiske, eller empatiske følelser i en tilskuer og at disse åpner for større forståelse av karakterens situasjon. Furhammar synes å være mer opptatt av tilskuerens disposisjon for å la seg påvirke, og mener at gruppetilhørighet spiller en viktig rolle. Gruppetilhørighet, eller sympati for gruppen er også det argumentet som Emile Durkheim bruker om grunnlaget for moral og disiplin. Totalsummen av menneskets aktiviteter retter seg inn mot en tilpasning til miljøet vi er i, eller å tilpasse miljøet til menneskets behov (1961 s.48). Vi er med andre ord, som mennesker, innstilt på å la oss disiplinere inn i en felles "normalitet" fordi vi lengter etter å høre til.

7.4. Mentalitetsendring som presser hegemoniet

Kunne Ibsen bidra til en justering av noen verdier i det borgerlige kulturelle hegemoniet i mellomkrigstiden gjennom filmene? I lys av den italienske tenkeren Antonio Gramscis ide om kulturelt hegemoni leser jeg den ideologiske striden i mellomkrigstiden også som en kamp om det kulturelle hegemoni her i landet. Både den voksende arbeiderbevegelsen, ledet av et parti som hadde flertall på Stortinget fra 1927, og den voksende lavkirkelige bevegelsen, med sin konservative teologi, sto klare med sine verdier som de gjerne ville gjøre universelle gjennom å erobre hegemoniet. I en slik situasjon, der hegemoniet er under sterkt påtrykk, er det logisk å anta at prinsippet for "normalitet" kunne være bevegelig. At verdier som ikke var rådende, fikk sjanse til å måle seg med dem som rådde, eventuelt destabilisere dem og føre til en justering. Sett i dette perspektivet kan verdiene som Ibsen prioriterer i de tre filmene, ha medvirket til en normativ endringsprosess som etter all sannsynlighet allerede var i gang i samtiden. For eksempel kunne den sympati og forståelse med de ugifte mødrene som Ibsen legger til rette for at publikum skal oppleve i *Den store barnedåpen*, bidra en justering i retning av sosiologiske moralforståelse – og sosialdemokratiske verdier. En slik ny forståelse av moral, om den slo igjennom, kunne i sin tur bidra til å dempe motsetningen mellom de normer som rådde hos de borgerlige og hos arbeiderklassen. Likeledes mener jeg at Ibsen, gjennom regien og dialogen til kapellanen, har lagt opp til en antipati som svekker de verdier denne konservative teologen står for. Også her tegnes konturene av et sosialdemokrati som var middels begeistret for kirkens innflytelse. Arbeiderpartiet reduserte antall timer kristendom i skolen i i sitt nye prinsipprogram i 1939. Den sympatiske fremstillingen Ibsen gir av den liberale sognepresten i *Den store barnedåpen* bidrar til å bygge bro mellom de politisk moderate arbeiderne og de borgerlige. Fordi arbeiderne ble angrepet qua arbeider av kapellanen er det vanskelig, for ikke å si umulig å se en forsoning mellom arbeiderbevegelsen og de konservative kristne, som kapellanen representerer. Og når Ibsen gjør narr av lekmannsbevegelsen, kritiserer han den gruppen som også kapellanen er i slekt med. Dermed inviterer velvilje fra det liberale borgerskapet med en hånd ut til arbeiderbevegelsen som heller ikke var overveiende positive til lekmannsbevegelsen.

Det ble jo faktisk et kriseforlik mellom Bondepartiet og Arbeiderpartiet i 1935. De *hadde* nærmet seg hverandre i tiden mellom 1930 og 1935. På trettitallet dempet også den konservative kristne leir sin steile holdning til de liberale teologene fordi de innså at det kirkelige liv led under konflikten de hadde skapt. Nå kan ikke *Den store barnedåpen* ta æren for verken tilnærmingen i kirkestriden eller kriseforliket, men

denne populære filmen kan ha bidratt til å åpne for en mentalitetsendring som kunne legitimere et slikt kriseforlik gjennom den homogenisering av særlig de borgerlige og arbeiderne som finner sted i filmen. Dessuten var deler av arbeiderbevegelsen på gli mot borgerlige verdier i hvert fall når det gjaldt preferanser i kulturtilbudet. Bevegelsen utforsket sin identitet i subkulturene sine men var delt i spørsmålet om hvilken kultur som skulle råde. Skulle arbeiderklassen løftes inn i den borgerlige kulturen slik i stor grad gjorde i Sverige? Hva var arbeiderbevegelsens verdier? I kraftfeltet rundt arbeiderbevegelse og identitet var det store diskusjoner om forholdet til borgerlig kultur. Diskusjoner som kan begrunne at moderate grupper i arbeiderbevegelsen kunne ha interesse av å redusere konflikten mellom arbeiderbevegelsen og borgerskapet. Et eksempel kan illustrere splittelsen i bevegelsen. I artikkelen ”Kulturfronten som raknet” (1978), påpeker Sigurd Evensmo motsetningen mellom Arbeiderpartiet og den sosialistiske kjerne som ønsket sosialistisk kultur. Denne marxistiske kjernen angrep i 1935 Arbeiderbladets ukebilag ”Lørdagskvelder” for å presentere borgerlige verdier i sitt kulturelle innhold. Angrepet bidro til at frontens tidskrift, *Kamp og Kultur* ble fratatt økonomisk støtte. Den ”borgerlig-kultur”- positive delen av Arbeiderpartiet seiret i 1935.

7.5. Konklusjon

Filmens påvirkning i seg selv er et faktum jeg mener blir bekreftet gjennom tidligere drøftinger og her i dette siste kapitlet i oppgaven. Ibsen utøver målrettet disiplinering av noen sosiale avvik i oppgavens tre filmer. En disiplinering der den normaliteten som åpenbarer seg står for verdier som godt på vei faller sammen med verdiene i det sosialdemokratiske samfunnet som oppsto gjennom kriseforliket i 1935. Med fortsatte justeringer vedvarte dette sosialdemokratiet i flere tiår (Even Lange). Ibsens bidrag til sin samtid, slik jeg ser det, var å fremme en mentalitet som var positiv til og som legitimerte det sosialdemokratiske samfunnet som Arbeiderpartiet la grunnlaget for, og som partiet bygget opp med støtte fra de borgerlige. Det var altså hele tiden en balanse der det var viktig med gjensidig verditilpasning fra begge gruppene. Det vil jeg hevde at alle de tre filmene bidro med. Effekten av disiplineringen er som jeg har vist gjennom teoriene til Foucault, O’Connor, Furhammar, Vaage og Durkheim, er betinget av flere faktorer som det ikke er mulig å redegjøre for innenfor rammen av denne oppgaven. Jeg har også lagt vekt på å diskutere filmenes homogeniserende, eller forsonende virkning på grupper som sto mot hverandre i noen konflikter som preget mellomkrigstiden. I den grad tilskuerne som så oppgavens filmer var innstilt på nasjonalt samvirke for å få det skakkjørte Norske samfunnet på rett kjøl mot en

bedre framtid, hadde filmenes disiplinering til et verdijustert borgerlig-sosialdemokratisk hegemoni en positiv påvirkning på sitt publikum. Jeg vil konkludere analysene og drøftingen i denne Masteroppgaven i kulturhistorie med at borgersønnen og filmkunstneren Tancred Ibsen bidro til å brolegge veien for sosialdemokratiet i Norge gjennom filmene *Den store barnedåpen, Fant* og *Gjest Baardsen.*

KILDER: FILMENE

Den store barnedåpen**,** 1931: 1h 43min, S/H, Komedie: A/S Oslo Talefilm. Manus, regi, klipp, dekorasjon og produksjon: Tancred Ibsen. Replikk-instruksjon: Einar Sissener. Arkitekt: Arthur Barking. Foto: Gunnar Nilsen-Vig. Musikk: Willy Johansen. Lyd: Georg Brodén. Sminke: Arne Lundh. Produksjonsleder: Tancred Ibsen. Etter Oskar Braatens skuespill. DVD Nordisk Filmdistribusjon, Oslo 2009.

ROLLELISTE: Agnethe Schibsted - Hansson: Dobbelt-Petra, Aase Bye: Alvilde, Einar Sissener : Harald , Hauk Aabel: kirketjener Evensen og Hjalmar Fries: kapellanen. Øvrige skuespillere: Theodor Berge, Tore Segelcke, Finn Lange, Leif Amble-Næss, Thorleif Klausen, Johs. Jensen, Unni Torkildsen, Signe Ramberg, Julie Lampe, Hilda Fredriksen, Marie Hedemark, Snefrid Aukland, Aagot Didriksen

Fant, 1937: 1h 35min S/H. Drama. *Fant* etter Gabriel Scott. Manus, iscenesettelse og klipp ved Tancred Ibsen. Musikk: Thode Fagerlund. Foto: Adrian Bjurman. Lyd C.N. Wilskov. Sminke: Vera Hall. Arkitekt: Arthur Barking. Produksjonsleder: Tancred Ibsen. DVD Nordisk Filmdistribusjon, Oslo 2008

ROLLELISTE: Sebaldus: Lars Tvinde, Fændrik: Alfred Maurstad, Mathilde: Guri Stormoen, Josefa: Sonja Wigert, Oscar: Oskar Egede-Nissen. Øvrige: Henny Skjønberg, Carsten Winger, Sigurd Magnussøn, Marit Halset, Karin Meyer, Einar Tveito, Joachim Holst-Jensen, Gøril Havrevold, Abigael Heber Magnussøn, Eugen Skjønberg, Per Berge, Gudrun Tvinde, Marie Olsen, Aagot Didriksen, Ida Rothmann, Judith Foss, Toralv Maurstad, Espen Skjønberg

Gjest Baardsen, 1939, 1h 39min, S/H, Drama komedie. Norsk Film a/s. Manus, regi og klipp: Tancred Ibsen. Forfatter: Gjest Baardsen Sogndalsfjæren. (Det står ingen steder at filmen også henter sitt materiale fra Holger Sindings roman Gjest Baardsen, En forbryders livsroman). Script: Edith Carlmar. Sminke: Vera Hall. Foto: Per G. Jonson. Kostymer: Edith Carlmar. DVD Nordisk Filmdistribusjon, Oslo 2008.

ROLLELISTE: Gjest Baardsen: Alfred Maurstad, Anna Reinche: Vibeke Falk, Mons Peder Michelsen: Joachim Holst-Jensen, arrestforvarere Lauritz Falk og Jens Holstad, Reinche: Karl Bergmann, slem lensmann: Sophus Dahl, anill lensmann: Lars Tvinde, Sigurd Magnussøn, lensmannsbetjent Johs. Jensen, gjestgiveren: Einar Tveito, dommeren: Johan Hauge, politimester: Hans Bille. Øvrige roller: Victor Ivarson, Ole Leikvang, Henrik Børseth, Henny Skjønberg, Edvard Drabløs, Martin Linge.

LITTERATUR

Agerup, Jens Lasse, 1991: *Redder du barnet, redder du slekten. Teori og praksis i Omstreifermisjonens omsorgarbeid for barn og voksne 1900-1960.* Hovedoppgave i historie, Universitetet i Oslo.

Alver, Brynjulf, Olav Bø, Reimund Kvideland og Mortan Nolsøe, 1969: *Norsk Eventyrbibliotek,* bind 2*,* ”Ridder Skau og Jomfru Dame, Eventyr frå Ringerike: Høna tripper i berget”. Det norske Samlaget, Oslo.

Andersen, Merete Morken, 1995: ”Brand”, *Ibsen håndboken*, Gyldendal s.43-53.

Andersen, Michael Bruun og Peter Larsen, 1989: *Film og samfund*, Skriftrække fra Institut for film, TV og kommunikation, Københavns Universitet (s.1-70).

Andersen, Hans Christian*,* 1905: *H.C.Andersens Eventyr og historier – Jubilæumsudgave*, Gyldendal, Nordisk Forlag, København og Kristiania.

Asbjørnsen, Peder Christen, 1896: *Norske Folke- og Huldre-Eventyr i utvalg*: Presten og klokkeren, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel&søn) Kjøbenhavn.

Aukrust, Knut: 2005: Utmeldt i hundre – og like blid? *Tallenes tale 2005,* Tapir akademisk forlag, Trondheim.

Aukrust, Knut og Anne Eriksen (red), 1999: *Kunnskap om kultur. Folkloristiske dialoger*, Novus forlag, Oslo.

Bauman, Zygmunt, 1993 [1991[] : “Modernity and Ambivalence*”* , Polity Press, Cambridge, UK.

Bell, Catherine: 1997: “Basic Genres of Ritual Action,” in *Ritual Perspectives and Dimensions*, ed. Ronald Grimes, New York: Oxford University Press, s.9.

Berggren, Brit, 1989: *Da kulturen kom til Norge*, Oslo: H. Aschehoug & Co.

Beyer, Edvard: 1978: *Henrik Ibsen*, Cappelen, Oslo (s.96-104).

Bjørnsen, Bjørn 1978: ”Arbeiderfilm”, *Pax Lexikon*, bd 1, s. 126-127. Pax, Oslo.

Braathen, Lars Thomas, Holst, Jan Erik, Kortner, Jan H., 1995: *Filmen i Norge. Norske Kinofilmer gjennom 100 år*. Ad Notam Gyldendal. 2. opplag.

Braaten, Lars Thomas og Ove Solum, 1997: ”Tancred Ibsen og Hollywood-paradigmet”. *Noen tendenser i norsk film*. Iversen, Gunnar og Ove Solum (red): *Nærbilder* s.45-60. Universitetsforlaget, Oslo.

Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum, 2000 [1994]: *Introduksjon til film-historie, teori og analyse*. Gyldendal Akademisk, Oslo.

Braaten, Oskar, 1952: ”Den store barnedåpen”, *Verker IV*, H. Aschehoug & Co, Oslo.

Børresen, Bergjlot, 1989: *Da kulturen kom til Norge*, Aschehoug, Oslo.

Baardsen, Gjest, 1967: *Mitt liv*, 3 bind. Gjenfortalt av Kjell Erik Skaaren, Nordenfjelske forlag, Trondheim. Med faksimile fra 1. utg. Gjest Baardsen [1835-48] *Gjest Baardsen Sogndalsfjærns Levnetsløp* (4 bind).

Champlin, Charles, 1981 [1977]: *The movies grow up.* Swallow Press Books published by The Ohio University Press , Athens Ohio

Christophersen, Birgit Sem, 1994: *Sosialitetens Pris*, Om fremstillingen av samer og fanter i norske spillefilmer i mellomkrigstiden. UiO, Hovedoppgave i medievitenskap, Institutt for medier og kommunikasjon.

Dahl, Hans Fredrik, 2001: ”De store ideologienes tid”. *Norsk Idéhistorie bind 5*, red. Eriksen, Trond Berg og Sørensen, Øystein. Aschehoug, Oslo.

Dahl, Hans Fredrik, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting og Bjørn Sørenssen, 1996: *Kinoens mørke – Fjernsynets lys*, *Levende bilder i Norge gjennom hundre år.* Gyldendal, Oslo.

Dahl, Hans Fredrik, 1973: 297-310: *1930-årene på ny*, Samtiden nr. 3.

Dégh, Linda, 1995, *Narratives in society: A performer-centered study of narration*, FF Communications No.255, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, s.38 -107.

Dégh, Linda, 1994. *American folklore and the mass media*. Indiana University Press.

Dégh, Linda, [1969] 1989, *Folktales and Society*, Story-telling in a Hungarian peasant community, (165-187 og 287-311), Indiana University Press.

Didriksen, Synnøve, 1995: *Steriliseringsloven av 1934 – et ledd i norsk befolkningspolitikk.* Hovedoppgave i historie, UiB, Bergen.

Durkheim, Emil, 1961: *Moral Education. A study in the theory and application of the sociology of education.* The Free Press of Glencoe, Inc. N.Y. [1925 Librairie Felix Alcan].

Engelstad, Irene, 1976: *Fortellingens mønstre*, Universitetsforlaget, Oslo.

Eriksen, Anne og Torunn Selberg, 2006: *Tradisjon og fortelling. En innføring i folkloristikk.* Pax, Oslo.

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

Falkberget, Johan, 2007 [1940-59]: *Nattens brød*, Aschehoug. Oslo.

Finslo, Yngve, 1977: Kulturkamp, sosial organisering og de intellektuelle i 30 åra. *Kontrast* nr.6. Tidsskrift for politikk kultur kritikk. Pax, Oslo, (s. 49-59).

Finslo, Yngve,1989: *HELT i sin tid*. På eventyr i kinomørket. Landslaget for norskundervisnng (LNU) J. W. Cappelens Forlag, Oslo.

Foucault, Michel, 1994: *Overvåkning og straff*, Det moderne fengselssystems fremvekst [1977]. Gyldendal. Oversatt av Dag Østerberg.

Furhammar, Leif og Isaksson, Folke, 1968: *Politik och Film*. Stockholm.

Furre, Berge, 1991: *Vårt hundreår*. Norsk historie 1905-1990, Samlaget, Oslo.

Gotaas, Ulf, 2000: *Taterne. Livskampen og eventyret.* Andresen & Butenschøn, Oslo.

Gramsci, Antonio, 1991: *Fængselsoptegnelser* i udvalg, udgivet i oversættelse med indledning, kommentar og registre af Gert Sørensen. Museum Tusculanums Forlag, Københavns Universitet.

Grønvold, Ulf, Nils Anker & Gunnar Sørensen, 2000: *Det store løftet*. Aschehoug, Oslo, (s.285 - 89).

Hambro, Carl Joachim, 1937: *Moderne mentalitet*, Gyldendal, Oslo.

Harris, Alan C., 1997: *Trickster in American Pop Culture: A Semio-Discursive Analysis of Batman and the Joker in the Hollywood Batman Film*. The American Journal of Semiotics, Kent: Winter 1997. Vol.14, Iss. 1-4; s. 57-77.

Harris, P. Valentine, 1978 [1969]: “The Truth about Robin Hood”, Mansfield, Nottinghamshire, i *Legender fra hele verden*, s.399-402, Richard Cavendish (red), Den norske Bokklubben 2002.

Hemmer, Bjørn, 2003: ”Gerd – den andre kvinnen i Brands liv”, *Ibsen – Kunstnerens vei*, Vigmostad & Bjørke og Ibsen-museene i Norge, s.143-149.

Hodne, Bjarne, 1999: “Nasjonalkultur og nasjonal identitet”(9-25), Aukrust, Knut og Anne Eriksen: *Kunnskap om kultur*, Novus forlag, Oslo.

Hodne, Bjarne, 1999: “Eventyrfortellerne som forskningsfelt” (25-41), Aukrust, Knut og Anne Eriksen: *Kunnskap om kultur*, Novus forlag, Oslo.

Hodne, Ørnulf, 1998: *Det norske folkeeventyret*, Cappelen, Oslo.

Hodne, Ørnulf, 1994: *Folk og fritid. En mellomkrigsstudie i norsk arbeiderbevegelse*, Novus forlag, Oslo.

Hodne, Ørnulf, 1984: *The Types of the Norwegian folktale.* Universitetsforlaget, Oslo.

Hoel, Sigurd, 1930: *Benneche-saken. Kan et moderne forfatterskap være upolitisk.* (Utrykt manuskript). I tidsskriftet *Clartè* nr. 11, referert hos Arne Stai 1978.

Ibsen, Bergljot, 1964 [1948]: *De tre*, Erindringer om Henrik Ibsen – Suzannah Ibsen, Sigurd Ibsen. Gyldendal, Fakkel, Oslo.

Ibsen, Lillebil, 1961: *Det begynte med dansen*, Gyldendal, Oslo.

Ibsen, Tancred 1976: *Tro det eller ei*, Gyldendal, Oslo.

Iversen, Gunnar, 1998, *Se deg om i vrede*. Britisk sosialrealisme fra 1950-tallet til i dag. En introduksjon. Norsk Filmklubbforbund, Oslo.

Iversen, Gunnar, 1993: *Tancred Ibsen og den norske gullalderen*. Det norske filminstitutts skriftserie: 1, Museumsavdelingen, DNF, Oslo.

Kinoloven av 1913: Odelstingsproposisjon nr. 26 til ”lov om offentlig forevisning av kinematografbilleder”, mai 1913.

Kjeldstadli, Knut, 1996: *Aschehougs Norgeshistorie*, bind 10, ”Et splittet samfunn 1905-1935”, H. Aschehoug & Co, Oslo.

Kjeldstadli, Knut, 1990: *Oslo Bys historie*, bind 4, Cappelen, Oslo.

Lange, Even, 2005 [1996]: *Aschehougs Norgeshistorie*, bind 11, H. Aschehoug & Co, Oslo.

Langslet, Lars Roar, 2004: *Sønnen*. En biografi om Sigurd Ibsen, Cappelen, Oslo.

Liestøl, Knut, 1963: *Segner*, Norsk Folkediktning, bind 3, s.42. Samlaget, Oslo.

Lutro, Dag, 1980: ”Tancred Ibsens filmer”, *Film og Kino, Norsk Filmblad nr 5 A.*

Løiten, Tore Marius og Marianne Gran, 2009, *Forsiden – Aftenpostens førstesider gjennom 150 år*. Schibsted Forlag.

Mac Mahon, Henry (1922): *Orphans of the Storm, A complete novel*, From D. W. Griffith’s motion picture epic on the immortal theme of The Two Orphans. Grosset & Dunlap, New York.

Moe, Tore Lande (1975): *Omstreifende grupper Noreg. Deira familiestruktur, handværk, handel og tenester – I sær det 19-ande og 20-ande århunderet.* Magisteravhandling i Etnologi, UiO.

Myhre, Jan Eivind; *Oslo bys historie*, bind.III, Cappelen 1990.

Nationaltheatrets arkiv: *Den store barnedåpen* (Rollebesetning i 1931).

Nielson, Haakon B., 1982, *Det var en gang*: ”Vandringer i Oslo og det gamle Christiania”. (Red. Herbert Svenkerud). Cappelen.

Norsk Filmblad nr. 5, 1931, s.9. Månedlig tidsskrift for Kommunale Kinematografers Landsforbund.

O’Connor, Daniel, 2002, *Mediated Associations, Cinematic Dimensions of Social Theory*, McGill-Queen’s University Press, Montreal & Kingston – London – Ithaca, Introduction s.3-15.

Oftestad, Bernt T. *Sigrid Undset. Modernitet og katolisisme*, Univ.forl.2003.

Oftestad, Bernt T., Rasmussen, Tarald og Schumacher, Jan, 1991: *Norsk Kirkehistorie*, Universitetsforlaget, Oslo.

OK 75 års jubileum, *Oslo Kinematografers jubileumsskrift* 1926-2001, OK 2001

Oslo Kinematografer. *Årsberetninger for 1931, -32 og -33*. Oslo Byarkiv

Roberts, John W. 1989: *From trickster to badman – The Black Folk Hero in Slavery and Freedom*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Roll-Hansen, Nils, 1980: ”Den norske debatten om rasehygiene”, *Historisk Tidsskrift* 59, s.259-83, Universitetsforlaget.

Rygh, Nicolay, 1907: *Om Børn fødte udenfor Ægteskab*, Christiania.

Rød, Johannes og Arnt Fredheim, 2004: *Malerier – en omvisning i norskkunsthistorie*. Gyldendal Faktabøker, Oslo.

Rörich, Lutz, 1974: *Märchen und Wirklichkeit*. 3d ed. Wiesbaden. Franz Steiner.

Samuelsen, Øyvind, 2009: Kinoloven av 1913, Kupp for åpen scene? Master i historie ved Universitetet i Bergen.

Sand, John, 1990: *Norsk Militært Tidsskrift*, NMT nr. 6/90, side 17.

Schenda, Rudolf, 1992: *Folkore und Massenkultur. In Tradition and Moderisation.* Plenary Papers Read at the 4th Congress of the Société Internationale d/Ethnologie et de Folklore, ed. Reimund Kvideland, 23-38. Turku: Nordic Institute of Folklore. (sitert hos Ørnulf Hodne 1998).

Scott, Gabriel, 1978 [1928]: *Fant, bind 1: Fændrik,* og bind 2: *Josefa*. Gyldendal, Oslo.

Seip, Jens Arup (1974): *Utsikt over Norges historie 1*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Sinding, Holger (psevdonym: Halle Sira), 1890: *Gjest Baardsen. En forbryders livsroman*, Fortælling fra Aarhundredets begyndelse efter Forhørsakter, Optegnelser og Meddelelser. Norsk Folkeskriftselskap, Kristiania.

Stai, Arne, 1978 [1954]: *Norsk Kultur- og moraldebatt i 1930-årene*. Gyldendal, Oslo.

Stang, Grethe Hovind, 1983: *Ugift mor*, Universitetsforlaget, Oslo.

Steine, Bjørn Arne, 2004: *Sigurd Ibsen Nasjon, politikk og kultur*, Prosjekt 1905 – skriftserie nr. 1, Oslo.

Stensvold, Anne, 2005: ”Kristen modernisering – misjon, indremisjon og frikirker”, i Norges Religionshistorie, red. Arne Bugge Amundsen, Universitetsforlaget, Oslo.

Sundt, Eilert, 1974 [1852]: *Beretning om fante- eller Landstrygerfolket i Norge.* Registreringssentral for Historiske Data, Universitetet i Tromsø.

Søbye, Espen, 2005: *Ord for Ord*, Artikler 1986-2004. Oktober, Oslo.

Trachtenberg, Peter, 1990: *Casanova-komplekset. Tvangselskeren og hans kvinner.* Pax, Oslo.

Vaage, Margrethe Bruun, 2008: *Seeing is Feeling :The Function of Empathy for the Spectator of Fiction Film*, Faculty of Humanities, University of Oslo.

de Vos, Gail & Anna E. Altmann 1999, *New Tales for Old. Folktales as Literary fictions for young adults.* Libraries Unlimited, Inc. and Its Division Teacher Ideas Press, Englewood, Colorado.

Zeuner, Lilli, 2000, *Sociologisk kulturteori mellem naturvidenskabelig og kulturvidenskabelig tænkning,* Nyt fra Samfundsvidenskaberne, København.

ØVRIGE KILDER

Wirkola, Tommy, 2011, ” Tommys store sjanse”, Aftenposten Kultur 21.2.11 s.7-8).

Avisene Aftenposten, Arbeiderbladet, Morgenposten, Dagbladet, Norges Handels- og Sjøfartstidende og Morgenbladet (Kopier fra Nasjonalbibliotekets arkiv av kritikkene for *Den store barnedåpen* (28.12.1931), *Fant* (27.12.1937) og *Gjest Baardsen* (28.12.1939).

Det norske Arbeiderparti: [Års-] Beretning 1933, utarbeidet ved partikontoret, trykt hos Arbeidernes aktietrykkeri, Oslo 1934. Kilde for LO-talen 1. mai 1933.

Kolltveit, Gunnar (2007-9) ”Har de reisende sin egen stil?” i forskningsprosjektet *«Romanifolkets musikalske uttrykksformer»* ved Norsk folkemusikksamling, UiO, avsluttet i 2010. http://www.kystkulturen.no/har_de_reisende_sin_egen_stil.htm

Næss, Bjarne, 2010, Filmlex, digitalt norsk filmleksikon. http://www.filmlex.com/

Odelstingsproposisjon nr.17. (1934) Lov om adgang til sterilisering m.v.. Justis- og Politidepartementets innstilling av 2. mars 1934, bifalt ved kongelig resolusjon.

Orphans of the Storm (1921), regi, D.W. Griffith. DVD Alpha Video PA, USA 2003.

Rottem, Øystein, 2005: Drømmen om Norge, nettsidene til program 5 http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/drommen_om_norge/4316600.html

Statistisk Sentralbyrå http://www.ssb.no/histstat/tabeller/3-13.html 3.13 Folkemengde, fødte, døde, ekteskap, flyttinger og folketilvekst:

http://www.uio.no/studier/emner/sv/iss/SOS1002/h03/undervisningsmateriale/SOS1002over10.pdf (definisjoner på normer og sosiale avvik)

Forfatteren i tradisjons -antrekk med hunden Rikke.