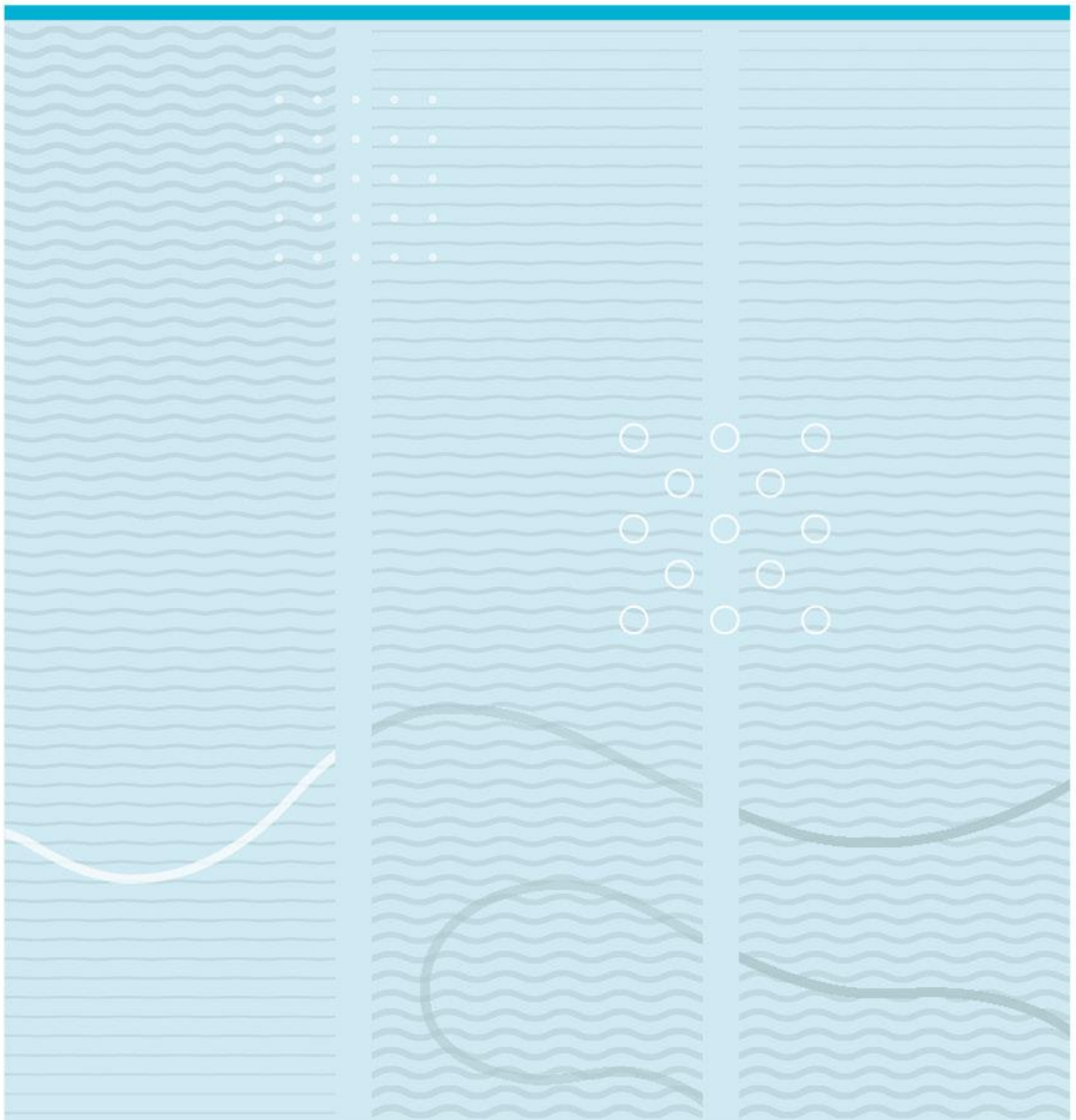


Anders Risstubben

# Eksotisering av norsk kultur på film og TV



# Innholdsfortegnelse

<b>1. Innledning .....</b>	<b>1</b>
1.1 Forord .....	1
1.2 Tanken om eksotisering.....	2
1.3 Det eksotiske Norge.....	4
1.4 Populærkulturens inntog.....	5
1.5 Norsk film og TV .....	8
<b>2. Teori.....</b>	<b>10</b>
2.1 Nasjonen, sett gjennom hvems øyne?.....	10
2.2 Hva anser vi som eksotisert?.....	14
2.3 Analyseobjekter .....	15
<b>3. Metode .....</b>	<b>18</b>
3.1 Dekonstruksjon og rekonstruksjon av norske folkeeventyr .....	18
3.2 Den norske bygdas annerledeshet.....	20
3.3 Norsk mafia og antihelten .....	21
<b>4. Trolljegeren .....</b>	<b>24</b>
4.1 Norsk storhet på film .....	24
4.2 Trollenes forutsetninger .....	25
4.3 Norges naturlige særegenhet.....	27
4.4 Romantikk, det sublime og det hinsidige .....	29
4.5 Realismens overgang .....	31
4.6 Filmatisk inspirasjon og forhandling .....	32
4.7 Found footage og liksomdokumentar .....	34
4.8 Seerens oppgave .....	37
4.9 Vitenskapelig eksotisering .....	39
4.10 Konspirasjon, og mangelen på alvor.....	44
4.11 Rekonstruksjon av monsterfilm .....	46
4.12 Konklusjon .....	49

<b>5. Jonny Vang .....</b>	<b>51</b>
5.1 Identitet og forskjeller .....	51
5.2 Nasjonalromantikken .....	53
5.3 Kritisk eksotisering av landsbygda.....	57
5.4 Det folkelige og ekte .....	60
5.5 Konstruksjon av Bygde-Norge .....	63
5.6 Jonny Vang .....	68
5.7 Den romantiske tolkningen av Jonny Vang .....	69
5.8 Den kritiske tolkningen av Jonny Vang .....	71
5.9 Den "harry" tolkningen av Jonny Vang .....	73
5.10 Konklusjon .....	77
<b>6. Lilyhammer.....</b>	<b>78</b>
6.1 Lilyhammers plass i mafia-fiksjon.....	78
6.2 Kulturell overgang.....	80
6.3 Drømmen om det sosialistiske paradiset.....	82
6.4 Murray Smiths sympatiststruktur .....	84
6.5 Den sympatiske bråkmakeren .....	87
6.6 Dekonstruksjon av den norske velferdsstaten .....	90
6.7 Utlendingsperspektivet.....	95
6.8 Konklusjon .....	96
<b>7. Konklusjon.....</b>	<b>98</b>
7.1 Nordlysets tiltrekningskraft .....	98
7.2 Eksotiseringens hensikt .....	100
7.3 Eksotisert nasjonalisme .....	101
<b>Kilderegister .....</b>	<b>103</b>

# 1. Innledning

## 1.1 Forord

Jeg befant meg i tenårene da jeg første gang stiftet bekjentskap med en utenlandsk film som hadde sin historie lagt til Norge - *Helter i Telemark* (Mann 1965). Filmen er en gjenfortelling av sabotasjeaksjonen ved Vemork i 1943-44. På tross av at jeg aldri egentlig kjedet meg var filmen ingen spesielt minneverdig opplevelse. Det var ikke dårlig håndverk, men led under å være en repetisjon av en historie jeg var godt kjent med fra skolen. Det som gjorde filmopplevelsen spesiell var at den fikk meg til å tenke på hvordan ulike avsendere forholder seg til samme historie. Jeg hadde ved en tidligere anledning sett den norske filmatiseringen av begivenhetene, *Kampen om Tungtvannet* fra 1948 (Vibe-Müller, Dréville). Den norske filmen var preget av en nøktern og lite spenstig holdning til historien hvor det meste var underspilt og tilpasset det virkelige hendelsesforløpet på nesten dokumentaristisk vis, som om man var spesielt varsom med ikke å forarge personene som hadde deltatt i aksjonen, understreket ved at noen av sabotørene spilte seg selv. Forskjellen mellom de to filmene var slående.

Det som utmerket seg med den amerikanske innspillingen var hvordan den stod som det spenningsmessige motstykket til den norske - alt var voldsomt og fartsfylt. Ikke bare inneholdt filmen de pyrotekniske effektene og alle de eksplosjonene og spektakulære stunts man kunne forvente en såpass spennende krigshistorie skulle inneholde, den var også mettet med menneskelige drama og skuespill som på meg virket merkelig fremmedartet og unorsk. Naturligvis var dette først og fremst merkbart fordi Kirk Douglas og de andre skuespillerne førte dialogen på engelsk, men det var samtidig ikke hele forklaringen. Jeg la merke til måten karakterene oppførte seg på, og måten filmen behandlet historien på. Det var nesten ikke måte på hvor mye drama man klarte å presse inn i dialogen, og hvilke mørke hemmeligheter de forskjellige karakterene skjulte. I siste scene, og forbausende tro mot historien, sprenges fergen på Tinnsjø for en gang for alle å ødelegge nazistenes planer om atomvåpen. Her gjorde man mindre poeng av aksjonens betydning for krigens endelige utfall, hvilket så ut til å være intensjonen bak den norske filmen. Det viktige var tilsynelatende at scenen skulle være

spennende og intens. Ville sprengladningene detonere i tide? Klarte sabotørene å redde noen av passasjerene før ferga gikk opp i røyk? Inntrykket jeg satt igjen med var at de amerikanske filmfolkene hadde gjort norsk krigshistorie om til en stereotyp actionfilm som tilfeldigvis handlet fra Norge. Den norske filmatiseringen var riktignok tammere og hadde mindre profesjonelt skuespill og effektmakeri, men den følte til gjengjeld så norsk at det nesten var pinlig. Til sammenlikning følte den amerikanske innspillingen merkelig eksotisk.

Den amerikanske filmen stod i rak kontrast til en av de første spillefilmene jeg hadde sett - Ivo Caprinos *Flåklypa Grand Prix* (1975). Her var realismen fraværende, fortellermessig så vel som karaktermessig. Historien er basert på tilfeldigheter i lottoklassen og karakterene, det være bilmekanikeren Reodor Felgen, oljesheiken Ben Reddik Fy Fasan, Ludvig, Solan Gundersen eller noen av de andre, er karikerte og overdrevne til det latterlige. Det som slo meg var at *Flåklypa Grand Prix*, til tross for sine krumspring, virket som en mer troverdig visjon av Norge enn det *Helter i Telemark* var. Hvordan kunne det ha seg? Det var en enorm forskjell mellom filmenes tekniske og estetiske fremtoning, samtidig som det var minst like åpenbart at filmene var laget for vidt forskjellige publikum. Det som gjorde at *Flåklypa* fremstod mer troverdig, til tross for at den var mye mer karikert og eventyrlig, og til tross for at *Helter i Telemark* var basert på en sann historie, var at *Flåklypa* syntes å være basert på norske stereotyper mens den amerikanske filmen lot til å basere seg på amerikanske premisser.

Fellestrekk for begge filmer er det jeg i denne oppgaven definerer som eksotisering. Begge filmer foretok en form for eksotisering, men det skjedde på svært ulikt vis, og med vidt forskjellig virkemidler.

## 1.2 Tanken om eksotisering

Uten at noen later til å ha noen klar formening om når det oppstod eller hvem det opprinnelig stammer fra, blir følgende sitat av og til brukt for å beskrive norsk film: «Amerikansk film handler om en vanlig person som opplever noe uvanlig, mens norsk film handler om en uvanlig person som opplever noe vanlig». Den første tanken som slår oss er kanskje at det er en treffende replikk som muligens har litt sannhet i seg. Sitatet impliserer samtidig noe mer

fundamentalt. På amerikansk film er folk normale, mens på norsk film så mangler vi denne normaliteten. Den uvanlige nordmann utgjør altså selve grunnlaget for norsk film. Kan dette være riktig?

Påstanden fordrer umiddelbart spørsmål om hva man legger i «uvanlig». Kan uvanlighet måles? Er tanken om uvanlige nordmenn en overdrivelse eller beskriver den faktiske forhold ved norsk kultur? Hvis det viser seg å stemme, hva gjør i så fall norske filmskapere med temaet? Motsier de seg alle beskyldninger eller brukes de det til sin fordel?

Idet jeg ved flere anledninger har blitt spurt om hva som kjennetegner norsk film, både som filmstudent, filmfan og medielærer, finner jeg sitatet verdig som et utgangspunkt for en mer vidtgående analyse. Påstanden om at norsk film fremstiller nordmenn på særegent vis utfordrer oss samtidig til å gå enda dypere og studere hvordan norsk film tar for seg norsk kultur. Det er vanskelig å tro at sitatet om uvanlige nordmenn kun er basert på misforståelser. Det ville jo innebære at norske filmprodusenter manglet formidlingsevne og var så inkompetente at seerne stadig misoppfattet deres budskap. Teorien er derfor at den norske særheten man hevder å spore delvis tar utgangspunkt i en bevisst konstruksjon - man har med vilje overdrevet tenkte eller faktiske forhold som allerede befinner seg i Norge. Ideen om den norske uvanligheten oppstår derfor på grunn av en bevisst eksotisering fra filmskapers side.

Dette er et interessant tema. Vi lever i en tid hvor realisme og fiksjonens forhold til virkelighet stadig er under betraktning fordi realismen av mange ansees som en forutsetning for innlevelse, gjenkjennelse og identifikasjon. Skaker man ved realismen, forvitrer muligheten til innlevelse. Eller gjør det virkelig det? Kanskje er det dette troverdighetstyrani som gjør at færre velger å studere virkningen av fenomener som eksotisering, og at det faktisk er mulig å kjenne seg igjen i karikerte framstillinger av kultur.

Ideen om at norske filmer med overlegg manipulerer, overdriver, forvrenger og romantiserer norske karakteristikk utgjør grunnlaget for hva jeg kommer til å snakke om. Både *Helter i Telemark* og *Flåklypa Grand Prix* var eksotiserte historier, men for meg var den ene av filmene

utvilsomt overlegen i sin visjonære form. Ikke fordi den var mindre eksotisk, men fordi eksotiseringen var av en karakter som var mulig å kjenne seg igjen i som nordmann.

### 1.3 Det eksotiske Norge

Idet oppgaven kommer til å omhandle norsk films holdning til temaet må vi først forstå hva som legges i begrepet eksotisk, og hvordan Norge forholder seg til uttrykket. For hva er vel eksotisk med oss?

Begrepet «eksotisk» sender umiddelbart tankene mot silkeaper som klatrer rundt i regnskogen i Amazonas, bølger som slår innover sandstrender ved Bora Bora og kenguruer som hopper rundt i Australia. Sett ut ifra et nordeuropeisk perspektiv er ikke dette så rart, for det eksotiske forbindes gjerne med fjerntliggende steder, og samfunnsmessige forhold som ikke representerer de der vi selv befinner oss. Det eksotiske er alltid noe annet, eller noe som befinner seg et annet sted. Begrepet kan da også tolkes som et avvik fra det normale, utbredte eller velkjente. Slike definisjoner forenkler arbeidet med å lete fram det «eksotiske Norge» siden det åpenbart er flere sider ved Norge som er unike og ikke gjenspeiles andre steder i verden. Noe av det første man tenker på er antagelig vår geografiske plassering og naturlige utforming. Norsk natur er preget av en villskap som har fascinert resten av verden gjennom århundrer, fra fjordarmer som strekker seg dypt inn i landet, til landets fjellkjeder. Geografisk blir derfor land som England og Tyskland eksotiske for oss på grunn av sine flate og åpne landskap, med et mildere klima som står i rak kontrast til det kuperte og kjølige Norge. En grunn til at nettopp naturen er noe av det første man tar tak i er fordi det er en karakteristikk som ikke har for vane å forandre seg nevneverdig mellom generasjoner, og som derfor har vært med å forme inntrykket av nasjoner gjennom århundrer.

Det synes samtidig åpenbart at det eksotiske har en tidsmessig dimensjon så vel som en geografisk. Historisk sett blir bildet av det ville Norge krydret av vår krigerske middelalderhistorie, med vikinger og oversjøiske plyndringer som gjorde nordmenn fryktet og respektert i resten av Europa. Inntrykket vedvarer fram til i våre dager da et ord som «viking» er nok til at man tenker på nordmenn og skandinaver. Vikingtidens eksotisme står sterkt også

her hjemme. Noe av grunnen er nok at det bringer assosiasjoner til en svunnet storhetstid, og kontrasten til alle forandringene som siden har funnet sted. Det føles forlokkende eksotisk å se tilbake til denne forhistoriske æra når vi befinner oss i en tidsalder hvor holmgang, slaveri, og sverdkamp har begynt å gå ut på dato. Film og media gir oss muligheten til å oppleve den eksotiske fortiden under sikre rammer. Vikingtiden er geografisk nær, men er likevel eksotisk fordi den utgjør en så stor samfunnsmessig forskjell til der vi befinner oss i dag.

Eksotisering handler om avstand, fysisk så vel som psykisk. Vi trenger heller ikke dra til verken middelalderen eller utlandet for å finne eksotisk kultur. I dagens medier er det nok å skape en ny trend, og møtet med det nye er ofte preget av misforståelser og reaksjoner som fascinasjon og interesse er like vanlige som avsky og forakt.

#### 1.4 Populærkulturens inntog

I møte mellom to vidt forskjellige kulturer vil begge hevde motparten er mest eksotisk. Da hvite europeere utforsket Afrika på 1500-tallet så de mye de avskrev som barbarisk og nølte ikke med å beskyldte de innfødte for kannibalisme (Hochschild 2005: 28), men inntrykket var gjensidig. Afrikanerne var like overbevist om europeernes kannibalisme, samtidig som de var redde for inntrengernes hudfarge som gav assosiasjoner til såkalte *vumbier* - forfedrenes ånder som skiftet farge til hvite så snart de entret dødsriket. Afrikanerne betraktet derfor hvite sjømenn som levende døde. (2005: 27). Slike oppfatninger var ikke uvanlige under kulturelle utvekslinger fram mot opplysningstiden. Men selv om mennesker over hele verden i dag bringes nærmere via globalisering og digitalisering har det ikke fjernet stereotypier av den typen vi fant under kolonitiden. Tvert imot synes det som om digitalalderen bare har gitt grobunn for flere misforståelser og flere fordommer. Populærkulturen har avlet en lang rekke subkulturer som fremmedgjør andre subkulturer. Punkere og disco-fans sloss på 70-tallet slik jocks og rockers gjorde det på 50-tallet. Av nyere dato har vi goths og EMOer som hater hverandre minst like intenst. Hvorfor? Fordi den andre kulturen er annerledes, og representerer «de andre» og ikke det vi «normale» liker.

Japansk anime er per i dag en tegnefilmindustri som har vist seg leveverdigg takket være sin



ekstremt mangfoldige uttrykksform og appell som har funnet innpass for alskens målgrupper. Da sjangeren for alvor ble gjort kjent for vestlige konsumenter på 80-tallet var det imidlertid ikke bare lovord å hente. For mange var bruken av ekstrem vold og seksuelle utskjelninger i overkant mye å fordøye. Da var det ikke lang tid før man begynte å stille spørsmål om japanerne var vel bevart. Var anime laget kun for å provosere? Var det et krast oppgjør med Disneys barnevennlige animasjon? Eller var særhetene grunnlagt i japanske kulturelle uttrykk som hadde blitt misforstått når de ble betraktet ut ifra vestlig normer og verdier? Senere analyse har langt på vei understøttet siste teori. Den til tider fremmedgjørende uttrykksmåten gjør at anime fremdeles har sine skeptikere, men det motsatte har også skjedd. Anime har blitt tatt vel imot over hele verden og har bidratt til å gjøre animerelaterte stereotyper om til stereotyper på både japanere, Japan og landets sosiopolitiske system.

Amerikansk hip-hop har på sin side blitt anslagsgivende for USA generelt, og afroamerikansk kultur spesielt. Sjangeren slo gjennom allerede på 1980-tallet og etablerte seg på nittitallet i Norge. Grunnen til at nordmenn begynte å lytte til Nas, Coolio og 2Pac var ikke fordi vi følte en kulturell nærhet til stiluttrykket. Fremfor alt var nok hip-hop et fenomen som virket spennende fordi den bar med seg eksotiske hentydninger til amerikansk urban kultur. Skandinavia er mindre urbant enn USA, og mye av attraksjonskraften ligger i hvor unik hip-hop kulturen er. Ulikheter tiltrekker, og dette har også påvirket det populærkulturelle synet på Norge.

I dag er det ikke Ole Bull eller Edward Grieg som utlendinger tenker på når man snakker om norsk musikk, men band som Burzum, Mayhem, Dimmu Borgir og Darkthrone - artister som var med på å gjøre black metal verdenskjent på 90-tallet, langt utover marginale sjangermiljøer. Black metal ble oppfattet som eksotisk, både fordi musikken ikke hørtes ut som noe annet som ble utgitt på denne tiden, men også fordi eksplosjonen av norske band ble akkompagnert av kontroverser som mangler sidestykke i musikkhistorien. Kombinasjonen av artister som bedrev selvskading, hentydninger til satanisme, kirkebranner over hele landet og drap på bandmedlemmer hadde slik gjennomslagskraft at det per i dag fortsatt former et syn på metal sjangeren, samtidig som det også har påvirket det generelle synet på norsk populærkultur. Man kan diskutere hvorvidt det er rettferdig, men det er vanskelig å løsrive black metal fra sine

eksotiske uttrykksformer og bivirkninger som gav musikken utenlandske presseoppslag i en tid musikkjournaliser viste minimal interesse for Norge. I dag har derfor black metal blitt en norsk karakteristikk på lik linje med vikinger, til tross for at sjangeren fremdeles må betegnes som et marginalt fenomen, selv i Norge.

Det jeg vil fram til er at kulturelle stiluttrykk knyttes til sine opphavssteder. Det finnes norsk hip hop, men den står i skyggen av amerikanske forbilder. Samtidig finnes det amerikanske band som spiller black metal, men de blir som regel beskyldt for å være «ripoffs» av norske band. Opprinnelsessted har noe å si for et kulturelt uttrykk, og dermed har det noe å si for hvem som behandler det, og hvordan.

Et annet moment gjelder det at eksotisering blir, som i overnevnte tilfeller, ofte tilknyttet det mange hevder er «lavkultur». Det fører med seg problemer når mange ikke ønsker å vedkjenne seg eller respektere det kulturelle utgangspunktet, noe som igjen fører til at tema ansees som uinteressant å studere.

Eksotisering *kan* ha en alvorlig og/eller humoristisk tone, men jeg ønsker ikke å sammenstille tanken om eksotisering med påstanden om at det banaliserer et budskap, selv om jeg kan se likhetstrekk. I Neil Postmans *Vi Morer Oss til Døde* klager forfatteren over hvordan moderne media, med fjernsynet som hovedansvarlig, har fordervet det litterære budskap: «Fjernsynet kan ikke videreføre eller forsterke skriftkulturen. Den er et angrep på den.» (Postman 1985: 104). Konsekvensen av Postmans dystopia er at selv politikere må anlegge en underholdningsrelatert strategi for å nå ut til sine mottagere. Som med flere andre analytikere og mediekritikere har ikke Postman et videre optimistisk syn på mediens muligheter til å formidle budskap. Dette er viktig å tenke over siden store deler av eksotiseringen vi skal ta for oss vil befinne seg i en lavkulturell og underholdningsrelatert tjeneste. Samtidig skal vi se at eksotisering er en trend som startet lenge før vi begynte å irritere oss over levende bilder.

Kulturen jeg skal ta for meg behandler eksotisering og dets budskap som noe gjennomgående positivt, så jeg kan vanskelig svelge den pessimistiske holdningen til Postman og hans kolleger.

Mitt poeng er at eksotisering ikke sier noe som helst om hvor «godt» eller «dårlig» produktet som benytter eksotisering er, men vesentlig mer om dets innsikt i formidling av kulturelle uttrykk. Jeg kan derfor tillate meg å analysere kultur som den skeptiske Postman ville definert som «søppel» (Postman 1985: 23), for dette søppelet både er morsomt å analysere, og fordi det gir et godt grunnlag for å snakke om tema.

## 1.5 Norsk film og TV

Et moment vi stadig skal vende tilbake til er hvordan eksotisering synes å florere når historiefortelleren forstår når eksotisering lar seg utnytte, og på hvilken måte. Vi har innledningsvis sett et eksempel på hvordan det motsatte hendte med *Helter i Telemark*. I skrivende stund blir den amerikansk-produserte filmen *Lords of Chaos* (Åkerlund 2018) distribuert på strømmetjenester rundt i verden. Den har allerede rukket å bli hatobjekt for metalfans siden mange av personene som omtales ved navn i filmen hevder man har forandret fakta ved å romantisere hendelser, utelatt viktige detaljer og gjort karakterer moralsk fordøyelige. I likhet med *Helter i Telemark* er *Lords of Chaos* et internasjonalt innblikk i en norsk historie - en eksotisering av utenlandske opphavsmenn som kanskje ikke ser rammene for det de begir seg ut på.

Når vi ser film og fjernsyn tenker vi ikke alltid over hvordan karakterene og de fiksjonelle universene er representasjoner av land og innbyggere, tilsiktet eller ei. Av og til ledes vi til å vurdere fiksjonen og tenke over hvordan den er konstruert. Det er ulike måter dette skjer på, men den er ofte tilknyttet tekstens fiksjonelle realisme. Er karakterene i den norske bilfilmen *Børning* (Bræin 2014) realistiske i forhold til sitt fiksjonelle univers? Mest sannsynlig. Er de realistiske i forhold til hvordan mennesker opptrer i det virkelige liv? Kanskje ikke, men der noen mener å se vulgære overdrivelser vil andre sikkert kjenne seg igjen. Følelsen av realisme eller manglende realisme bunner ut i individuell persepsjon.

Tema er interessant fordi vi stadig blir konfrontert med ulike meninger om hva det vil si å være norsk, i form av politiske debatter, sportslige begivenheter, underholdningsbransjens mangfoldige tilbud, private diskusjoner i hverdagen og så videre. Ikke desto mindre føler jeg

spørsmålet blir vesentlig mer underholdende og engasjerende når diskusjonen farges av det eksotiske og ville. Tenk bare på beskrivelsene av nordmenn som hardkokte vikinger, lavpannede fjellaper og polfarere som er født med ski på bena, som drar på herryhandel til Sverige og drikker så de stuper mens de er på dansebandkonsert om bord Danskebåten. Tenk på beskrivelser av Norge som et sted hvor isbjørner vandrer fritt rundt i gatene, hvor fjorder har faste åpningstider og hvor nordlys kan skrues av og på som ved å trykke på en bryter. Slike historier stammer ofte fra utlandet og oppfattes som regel ironisk og sjelden som noe direkte støtende. Kanskje synes vi det rett og slett er festlig hvordan beskrivelsene tar utgangspunkt i kvaliteter som allerede er der? Tema er verd å se nærmere på siden spørsmålet om våre nasjonale verdier, og hva som er «typisk norsk» stadig dukker opp, uten at så veldig mange later til å ta den satiriske og overdrevne framstillingen på alvor. Altfor ofte blir spørsmålet begrenset av et påtagende alvor som konsekvent unnlater å tillate det humoristiske.

## 2. Teori

I denne oppgaven ønsker jeg å rette fokus på eksotisering som et stilistisk/narrativt grep benyttet i underholdningsrelaterte øyemed, samtidig som det også er en kommentar på, og kanskje også et forsvar for nasjonal identitet. Dette mener jeg er spesielt viktig å fremheve idet begrepet eksotisering av og til assosieres med noe negativt eller støtende. Det tematiske fokuset på nasjonal film og kultur gir visse avgrensninger for hva vi bør arbeide med, hvilket jeg skal forsøke å klargjøre i dette kapitlet.

### 2.1 Nasjonen, sett gjennom hvems øyne?

Spørsmålet om eksotisering av norsk film og TV lar seg relatere til debatten omkring nasjonal kultur. Spesielt interessant er hvordan nasjonal filmproduksjon stiller seg i forhold til egne stereotyper, kontrastert med hvordan globale interesser behandler dem. Overdrivelser, forenklinger, forskyvninger av fakta og andre misforhold og misoppfatninger av ulike nasjoner skapte eksotiske stereotyper lenge før filmen dukket opp på tampen av 1800-tallet. Det kan imidlertid argumenteres for at film gjorde disse uttrykkene lettere tilgjengelig og mer utbredte. I dag viderefremmes informasjon fra alle land, både via nasjonale og internasjonale satsinger. Norge har en brukbar filmproduksjon sett i forhold til store deler av verden, men vi er fremdeles gjenstand for utenlandske portretter. Land som USA, India og Japan har laget filmer som handler fra Norge, produsert utenfor norsk kontroll, og uten at vi har hatt stor mulighet til å påvirke hvordan Norge fremstilles. For land med minimale produksjonsmuligheter kan dette bli problematisk. Marit Aakre Tennø tar opp dette i sin hovedfagsoppgave (2004) hvor hun diskuterer nasjonal identitet og behovet for en nasjonal filmproduksjon i Norge, i et klima hvor Hollywood tilsynelatende har overtaket på industrien. Her setter hun blant annet søkelys på utenlandsk omforming av nasjonal kultur og peker på Martin McLoone som studerte hvordan inntrykket av et land risikerer å ende opp som en falsk konstruksjon dersom de portretterte står uten muligheter til å svare.

I McLoones hjemland Irland «...vart ikkje Hollywood sine forteljingar utfordra av nokon nasjonal filmproduksjon før på 70-talet. Den amerikanske filmindustrien hadde då allereie lenge vore

interessert i irske tema og historier. McLoone peikar på at biletet av Irland, det cinematiske Irland, difor lenge utelukkande var ein utanlandsk konstruksjon.» (Tennø 2004: 14). Enhver nasjon har historier som er verd å fortelle, men dersom dette utelukkende formidles via globale interesser står man i fare for å eksponere stereotype og arkaiske representasjoner. Problemet er mangfoldig, men McLoone knytter det blant annet opp mot nasjonale støtteordninger, eller mangelen på slike. Langt ifra alle land, Tennø benytter blant annet afrikanske nasjoner som eksempel, har muligheten til å bidra med kulturelle støtteordninger for film. Her er det internasjonale film- og produksjonsselskaper kommer inn i bildet. Disse aktørene er viktige pådrivere for å stimulere nasjonal filmproduksjon, men de er sjelden verdinøytrale. Økonomiske interesser dirigerer avgjørelser for hvilke filmer som skal markedsføres og hva de skal omhandle. Filmene som slipper gjennom nåløyet til disse aktørene, betrakter derfor afrikansk kultur ut ifra et amerikanisert og/eller eurosentrisk perspektiv. Dette globaliserer en eksotisk stereotyp som er vanskelig å hanskas med når de eksotiserte landene ikke selv er i stand til å nyansere bildet.

Europeisk stønad til filmprosjekt i Afrika har til dømes ein tendens til å hamne hjå prosjekt som forvaltar den afrikanske tradisjonen på ein, i europeiske auge, eksotisk eller folkloristisk måte, og ikkje til filmprosjekt som tek utgangspunkt i afrikansk storbyliv eller afrikanarar i eksil i Europa. Afrikanske regissørar føler seg difor tvunge til å presentere eit arkaisk Afrika (Tennø 2004: 11-12).

Tennø støttes av Jinhee Choi som drøfter hvordan selve definisjonen av nasjonal film har blitt påvirket og vanskeliggjort via globalisering:

National cinema, either as an art form or as entertainment, is often considered to be a cultural product that forms and exemplifies a certain national identity or nationhood. However, if what's been said about globalization is correct, the link between national cinema and nationhood is loosening (Choi 2006: 310).

Dette skaper behovet for en nasjonal filmproduksjon. Ikke bare som en front mot Hollywood, men også mot rigide nasjonale strømninger (Tennø 2004: 14). Martin McLoone definerer denne todelte motstanden som en «kritisk regionalisering» - et kompromiss mellom Hollywood og nasjonal satsing. Selv om de store amerikanske filmselskapene dominerer, er de avhengige

av lokale filmselskap, for påvirkningen mellom global og nasjonal film er gjensidig. Han hevder endog at nasjonale satsinger etter krigen, som fransk Nouvelle Vague på 50/60-tallet og italiensk Neorealisme på 40-tallet kan betraktes som kritisk regionalisme. Kontemporære eksempler på dette ser vi blant annet isamarbeidet mellom amerikansk og kinesisk filmindustri hvor amerikanske selskaper henter inspirasjon til sine storproduksjoner fra kinesisk folklore og låner kinesisk skuespillertalent og innspillingslokasjoner. Det universelle og spesielle henger altså sammen i et likeverdige forhold, sett fra en produksjonsmessig synsvinkel (Tennø 2004: 15).

Eg meiner den kritiske regionalismen gjev rom for motstand inne i ein nasjon òg, og bidreg dermed til mangfald. (...) Den kritiske regionalismen er ikkje kulturelt forsvar som skal halde all påverknad ute, men eit medvete rundt påverknaden, slik at ein kan svare på den, forhandle med den, og assimilere seg inn i den samstundes som produktet er fundert i det spesielle (Tennø 2004: 19-20).

Den kritiske regionaliseringens aksept for det spesielle ved nasjonal filmproduksjon later så langt til å forholde seg sympatisk ovenfor muligheten til å leke med eksotisering. Skepsisen mot globalisert assimilering grunner imidlertid også i kontroversene som oppstår når denne eksotiseringen politiseres eller tar opp historisk betente temaer. Et interessant eksempel av nyere dato er Zack Snyders film *300* (Snyder 2006) som var en stilistisk og fantasifull beskrivelse av slaget ved Thermopylene i år 480 f.Kr. Bråket kom ikke av at Warner Bros. utnyttet land uten tilstrekkelig filmproduksjon, men fordi filmen syntes å gi en glorifisert framstilling av den spartanske motstanden mot kong Xerxes' felttog mens de persiske erobrerne ble karikert som barbariske monstre. Dette førte til protester fra blant annet Iran som trakk filmen til UNESCO for å protestere mot filmens feilaktige behandling av Irans historiske identitet (Moaveni 2007). Enkelte vestlige filmkritikere drog endog paralleller med nazismen, og mente filmen umenneskeliggjorde hele Midtøsten (Stevens 2007). På motsatt side ble filmen godt mottatt i Hellas hvor mange satte pris på romantiseringen av gresk historie. Det høyst polariserte klimaet ble dirigert, både av filmens karikerte natur, men ikke minst fordi *300* var en amerikanskprodusert film som tok for seg en historisk hendelse fra antikkens Europa i en tid da USA og europeiske land var engasjert i krigføring i Midtøsten og ytterliggående politiske krefter pratet fordelaktig om å sperre Europa for fremmedkulturell innvandring.

Eksotisering *har* potensialet til å være både ondsinnet og politisk sprengstoff, spesielt dersom opphavspersonene har slike intensjoner, men jeg kan vanskelig si meg enig i at eksotisering er kynisk og destruktiv av natur. Kontroversen rundt *300* skyldtes dens aggressive fremtoning, idet den på tross av sine overdrivelser fremdeles var en krigsfilm, og fordi historien fortelles ut ifra et gresk perspektiv. I denne oppgaven har jeg valgt å legge hovedvekt på eksotisering i form av noe mer uskyldig. Dette betyr ikke at jeg mener at eksotiseringen er verdinøytral i forhold til den norske kulturen den eksponerer, men jeg mener det er en konstruksjon som kan vise følsomhet ovenfor det portretterte. I likhet med Marit Tennø oppfatter jeg kritisk regionalisering som en fruktbar teori idet den er positiv til påvirkning fra alle instanser og åpen for dialog. Jeg kommer senere i oppgaven til å grunngi hvordan utenlandsk film kan inspirere nasjonal film på en positiv måte. Samtidig stiller jeg meg uenig til at nasjonal film kategorisk sett er mer realistisk i sin portrettering av nasjonal kultur. Grunnlaget ligger selvsagt til rette for at nasjonal filmproduksjon er mer troverdig enn Hollywood, men det motsatte kan også være tilfelle, idet man kan argumentere for at nasjonal selveksotisering våger å gå enda grovere til verks dersom man tillater selvironi og lekenhet. Dette er heller ingen selvfølge med tanke på at enkelte land med stor filmproduksjon, som for eksempel Kina, ikke deler den liberale holdningen til kreativ tenkning og frihet norsk film kan dra fordel av. Dette er en annen side ved Marit Tennøs diskusjon om behovet for en inkluderende og egalitær norsk film, siden nasjonal film, sett ut ifra kritisk regionalisering, forutsetter mangfoldighet. Motstykket til dette blir en ensretting som stiller strenge krav til hva som kan produseres og hva som ikke kan produseres, noe som kjennetegner filmproduksjonen i autoritære regimer. Den norske filmen er mangfoldig, og mye takket være denne mangfoldigheten tillater norske filmskapere og produsenter seg selv å være fleipete og spøkefulle ovenfor norsk kultur.

Oppgaven forutsetter at norsk film er økonomisk selvstendig og uavhengig og derfor kan skape egne bilder av norsk kultur, samtidig som den utnytter utenlandsk innflytelse der de måtte ønske siden Norge ikke underlagt en nasjonal selvsensur som forhindrer noen form for presentasjon av kultur og identitet.



## 2.2 Hva anser vi som eksotisert?

Så langt har vi forsøkt å redegjøre for hvordan nasjonal kultur står i forhold til global påvirkning, og nasjonal film, men vi har fremdeles behov for presiseringer om hva vi mener med nasjonal kultur. Begrepene vi står ovenfor kan virke så flyktige at man er nødt til å stille spørsmål ved deres omfang. For hvor går egentlig grensen mellom hva vi kan definere som «nasjonal kultur» og hva som ikke er det? Og hvilke begrensninger setter vi for denne oppgaven?

Vi har allerede sett at film sjelden er et verdinøytralt medium. Selv om det ikke alltid er tilsiktet vil en norsk film alltid være en representasjon av Norge og dets innbyggere. «Filmen, sammen med andre elementer, er med på å opprettholde den kollektive forankringen kvar enkelt person har til nasjonen Norge, gjennom sin usynlige flagging av nasjonen.» (Tennø 2004: 13). Et vaierende norsk flagg på film er i seg selv ikke nødvendigvis en nasjonal handling mer enn det amerikanske flagget som vaier på slutten av *Saving Private Ryan* (Spielberg 1998), men flagget har symbolsk verdi. Det samme har atypiske trekk som bunader, fjell, 17. mai, stabbur, brunost og sørlandsidyll. På dette vis blir i utgangspunktet trivielle og svakt artikulerte detaljer gjort om til representasjoner av landet Norge.

Hverdagslige og tilsynelatende betydningsløse elementer av denne arten kan relateres til Michael Billigs tanker om den banale nasjonalismen, slik han i 1995 beskrev det i boken ved samme navn. Det banale ved Billigs nasjonalismebegrep spiller nettopp på dens tilknytning til det dagligdage. Det er ikke nødvendigvis et eksplisitt nasjonalistisk behov som gjør at folk kler seg i nasjonaldrakter, spiser norsk mat og henger norsk flagg på flaggstanga utenfor jobben, og det er ikke engang sikkert dette er opprinnelig norsk, men disse trivielle gjøremålene er allikevel del av et nasjonalt samhold. Det at vi ikke alltid tenker over symbolverdien i denne ideologiske overbygningen gjør ikke banaliteten mindre. Slik må vi også forstå bruk av nasjonal kontekst på film - det er ikke alltid noe vi tenker over er der. Banal nasjonalisme fremmer dermed også tanken om at kanskje ikke all norsk kultur bør betraktes som *fokuserte* uttrykk for nasjonal kultur.

Billigs banale nasjonalisme synes å stå som en motsats til den utbredte definisjonen av nasjonal

film. Selv om en film eller serie er satt til et spesielt sted er ikke location alltid merkbar med mindre den er et relevant fokuspunkt, noe Jinhee Choi plukker opp: «For instance, New York City can function as a generic setting, as in the TV show Friends, or it can be thematized as a specific location, as in Woody Allen's Manhattan or Annie Hall» (Choi 2006: 312). Vi kan tenke oss mangfoldige norske produksjoner i samme situasjon, som ignorerer sin location og kunne utspilt seg hvor som helst i verden. Med mindre tydelig artikulerte nasjonale elementer spiller en viktig narrativ funksjon kan det derfor være feil å snakke om nasjonal film. Norsk film trenger ut ifra dette synet et liknende fokuspunkt som overbeviser med sin eksplisitte norskhet. Vi kan således vanskelig argumentere for at Hotel Cæsar er en eksotisering av norsk hotell business bare fordi den foregår i Oslo og tar for seg hotellbransjen. Dramatikken i TV serien er i stor grad universal og kunne utspilt seg overalt.

Eksotiseringen jeg ser på i oppgavens analysekapitler er fokusert og intendert. Jeg vil derfor påstå vi ikke kan legge tilfeldige tolkninger til grunne for materialets eksotiserte natur. Eksotiseringen jeg analyserer har noe den ønsker å si om Norge, eller rettere sagt; om inntrykket av Norge. Det er gjennom fokus på det nasjonale at eksotiseringen finner sin mening.

### 2.3 Analyseobjekter

Jeg har hittil forsøkt å klargjøre hvordan oppgaven skal tolke tilknytningen til det nasjonale. Nå må vi se nærmere på hvordan vi skal begripe *eksotiseringen* av det nasjonale. Ovenfor har jeg benyttet begreper som stereotyp og eksotisk side om side, men jeg vil understreke at jeg ikke anser dette som synonymmer. Stereotypi antyder et standardisert uttrykk eller en klisje, og vil i denne oppgaven behandles som en *form* for eksotisering. Begrepet eksotisering anser jeg som en mer overbyggende og samlende konstruksjon. Vi ser av og til uttrykket benyttet i omtaler og drøfting av noe uvanlig, men det er ikke et ord som ser ut til å ha funnet noe stort bruksområde her til lands. Allikevel er hensikten vanskelig å misforstå: Det er et bevisst forsøk på å gjøre noe velkjent om til noe fremmedartet.

Det velkjente aspektet i overnevnte definisjon refererer i denne oppgaven naturligvis til norsk kultur. Men hvilke sider ved norsk kultur er det som gjøres fremmedartet, og hvordan? Selv om

vi omgår uoversiktligheten og den manglende håndgripeligheten ved den banale nasjonalismen, og søker klart formidlede uttrykk for nasjonal kultur, har vi fremdeles et potensielt sett ubegrenset materiale å ta for oss. Vi må derfor sette ytterligere avgrensninger for å konsentrere oppgavens arkeologiske arbeid. Hva skal vi analysere, og i forhold til hvilken standard skal vi sammenlikne med? Hensikten må jo være at eksotiseringen er en reaksjon mot noe velkjent, så hvordan legger vi til rette for et sammenlikningsgrunnlag?

Min grunntanke er at norsk media har utvist dyktighet til å eksotisere film og TV i form av tematiske dekonstruksjoner av kjente aspekter ved norsk kultur. Metodene for hvordan dette gjøres på er høyst forskjellige, understreket ved ulikheten i det genre- og stilmessige materialet jeg har besluttet å ta for meg i mine analyser. Jeg vil i denne sammenheng først presisere at jeg ikke er ute etter den glorifiserende eksotiseringen av det slaget jeg tok opp ovenfor med filmen *300* som romantiserte bystaten Sparta. *300* kan tvert imot anklages for å være en rekonstruksjon idet den gjenforteller en velkjent legende uten å rokke ved dens historisk aksepterte narrativ. Filmen er allikevel interessant i vår sammenheng idet den fokuserer på taktisk eksess i framstilling av spartanernes krigsfilosofi og rent fysiologiske trekk ved karakterenes utseende og evner. Eksotiseringen jeg leter etter *kan* være denne formen for overdrivelse, dersom det er en overdrivelse som i metatekstuell ånd gjør det mulig å oppfatte det som en fremmedgjøring av sin kulturelle bakgrunn, samtidig som man også begriper dens filmatiske kontekst. Nettopp denne selvrefleksjonen er et ufravikelig element i eksotiseringen - jeg anser det som et krav at den er bevisst på sin fremmedgjørende effekt. Er den ikke det snakker vi om utilsiktet komikk som skyldes svak filmkunst. Den norske eksotiseringen jeg leter etter forventes derfor å være en selvrefleksiv fremmedgjøring.

En annen side ved nasjonal eksotisering som bør nevnes i denne sammenheng er at det bildet av Norge som resten av verden stifter bekjentskap med allerede er eksotisert via eksisterende stereotyper som videreformidles uavhengig av massemedia. Vi må ikke glemme at noen de mest kjente og beryktede aspekter ved nasjonal kultur ofte har tilknytning til nettopp det omverdenen oppfatter som spesielt fremmedartet. Tenk bare på hvor spesiell amerikanernes våpenkultur oppfattes i utlandet, og hvordan Japan blir satirisert som et land med høy

selvmordsstatistikk og konstant trussel om naturkatastrofer. Ekstreme stiluttrykk som militant black metal og påfølgende kirkebranner inspirerte, som tidligere fortalt, et usedvanlig slitesterkt bilde av Norge, selv om dets utbredelse stod i rak kontrast til hvor lite omfattende dette faktisk var. Nasjonal populærkultur velger selv hvordan det ønsker å stå i forhold til en slik signaleffekt, men det later til å være en utbredt aksept for at dette *kan* benyttes. Eksotiske stereotyper finner sine røtter i reelle forhold. Derfor ser vi at flere land ofte velger å holde seg innenfor tematiske begrensninger for sin kultur. Som Jinhee Choi skriver; «When «national cinema» is used as a supra-category, viewers tend to characterize a national cinema in light of a limited number of films they have encountered or a few works directed by directors that the viewer is familiar with» (Choi 2006: 316). Resultatet blir at nykommere til for eksempel japansk film fort assosierer landet med deres mest kjente kreasjoner som kaiju-tradisjonen (Godzilla og beslektede kjempemonstre), anime og Akira Kurosawas samurai-dramaer. Et lands medieproduksjon må i snever betydning betraktes som en promotering for et lands kultur, selv om det altså kan stilles spørsmål hvorvidt de kulturelle uttrykkene faktisk sier noe konkret om opphavslandet.

For å vise hvor utbredt jeg mener fenomenet med eksotisering er i nyere norsk media har jeg besluttet å belyse temaet ut ifra tre medieproduksjoner, med ulike innfallsvinkler. Valgene jeg har foretatt kommer på bakgrunn av hvor godt integrert og tilrettelagt jeg mener en eksotisert logikk formidles i disse produksjonene, og fordi jeg synes de to filmene og den ene TV-serien på treffende vis dekonstruerer og kommenterer historiske og sosiale forhold i Norge. I tillegg gjør de det med tydelig kjennskap til sin filmatiske basis, og opptrer dermed i takt med Martin McLoones ideer om en kritisk regionalisering. Dette gjør at analysen grovt sett kan behandles som en todeling som forsøker å finne svar på hvordan produksjonene eksotiserer sin norske kontekst, og på hvordan produksjonene eksotiserer sin medietekstuelle sjangerkontekst.

## 3. Metode

### 3.1 Dekonstruksjon og rekonstruksjon av norske folkeeventyr

Norges spektakulære natur er i seg selv betraktet som eksotisk av store deler av verden, men de pittoreske landskapene blir gjerne tilegnet et mytisk preg og eksotiseres ytterligere når man inkluderer historier om de vesner som skal befinne seg der. Historier om troll og underjordiske er ikke eksklusivt for Norge, men vi har sagn og folkeeventyr som står med sterke litterære tradisjoner. Med dette som utgangspunktet skal jeg se om det er mulig å forsvare filmen *Trolljegeren* som en eksotisk arvtager til norske folkeeventyr, samtidig som det også er en dekonstruksjon.

1800-tallet så en blomstrende strid mellom opposisjonelle litterære stiler, deriblant den romantiske og den realistiske skolen. Romantikken slik den fremsto på 1800-tallet opererer ikke med en enhetlig definisjon mer enn at det gir armslag for ulike tolkninger. Det er, slik Asbjørn Aarseth hevder, mulighet for "flere romantikker" (Aarseth 1985: 13). Aarset refererer i denne sammenheng blant annet til «On the discrimination of romanticisms» av A.O Lovejoy. I følge Lovejoy må tidens særpreg ha sammenheng med dens åndsinnhold - altså periodens dominerende idekompleks. Et utbredt syn på romantikken betrakter den som et høytsvevende svermeri for drøm, lengsel og subjektivt stemningsliv. En fantastisk fortelling er ikke nødvendigvis romantisk, men som en reaksjon på opplysningstidens behov for forklaringer, reliabilitet i målinger og analyser var den romantiske tradisjon effektiv til å utfolde seg i det mystiske og overnaturlige, noe som kan være med å forklare den voldsomme interessen for norske folkeeventyr. Jørgen Moe ble endog hyllet som en av de store norske romantikere. Hjalmar Christensen beskrev tendenser til romantiske fellestrekk i en artikkel fra 1904:

Etter den gjængse litteraturhistoriske sprogbrug indebærer al romantik en søgen bort fra den nærmeste virkelighed, en længsel mod forgangne tiders og fjerne steders skjønhed. Fjernheden tillader digteren at iføre sit emne om den skjønhed, hans længsel begjærer. Så har romantikeren en forkjærlighed for naturen, for det oprindelige, det primitive. Videre vil man gjerne hos romantikeren finde en tilbøielighed mod drømmen, en fordybelse i sindstilstande, der ligger utenfor den menneskelige fornufts kontrol (Christensen, sitert av Aarseth 1985: 171).

Samtidig som romantikken er vanlig å se som en reaksjon på opplysningstiden betraktes den også som en modus som med tiden ville bli avløst av realismen, noe vi kan forestille oss i en utvikling som beveger seg fra det romantiske (drøm, lengsel og subjektivt stemningsliv) til det reelle (hverdagens prosaiske, men sanne liv) (Aarseth 1985: 176). På grunn av romantikkens flyktige konstruksjon er ikke diskusjonen omkring romantikken som en motsetning til realismen noe Aarseth har et endelig svar på, men som en representasjon av forholdet mellom det irrasjonelle og logiske har vi en interessant opposisjon som vi finner gjenspeilet i *Trolljegeren*. Troll eksisterer. De vandrer rundt i norsk skog og fjellheim i tradisjon med Asbjørnsen og Moe. Selv eventyrenes mer utrolige karakteristikk av trolske egenskaper, som evnen til å lukte kristent blod og eksplodere i sollys viser seg å stemme. Så langt på vei ville man kunne argumentere for at *Trolljegeren* er en ren arvtager til norske folkeeventyrs romantiske hang til det rå og primitive ved norsk natur. Vi skal imidlertid se at filmen i neste omgang velger å dekonstruere de romantiske mytene. Troll behandles ikke som de magiske skapningene som Asbjørnsen og Moe beskrev. *Trolljegeren* befinner seg nemlig i et realistisk Norge hvor filmens hovedpersoner søker logiske forklaringer. *Trolljegeren* dekonstruerer derfor mye av det romantikken Hjalmar Christensen så for seg ved å gi inntrykk av å holde seg til det fantastiske, før man gradvis avmystifiserer historien. Filmens eksotiske fauna blir tvert imot gitt en plausibel og vitenskapelig forklaring som gjør at trollene ikke blir mer fremmedgjørende enn hvordan rovdyr fremstår som et problem for viltneida. Filmene viser fram romantikkens eventyr-logikk, før den lar alt dekonstrueres i henhold til det realistiske og naturlige.

Overnevnte inntrykk stimuleres ytterligere som følge av *Trolljegerens* lek med konvensjoner hentet fra «found footage» sjangeren og liksomdokumentaren - fiksjonelle mediatekster som gir inntrykk av å være virkelig dokumentararbeid som har lurt seerne helt siden 1980-tallet. Vi skal argumentere for at filmen ikke bør avskrives som eksklusivt parodisk slik flere har betraktet den. En parodi har til hensikt å være morsom. *Trolljegeren* er også morsom, men narrasjonen er for åpenbart dramatisk til at man kan avskrive den som en parodi. Vi kommer derfor til å argumentere for filmen i like stor grad kan sees som en kommentar på den gravende dokumentaren, som bidrar til å fremheve filmens hang til kvasirealisme og troen på å fortelle

den «sanne historien» om norske troll. Det kan slik sett argumenteres at filmen dermed også fungerer som en subtil markedsføring for nettopp troll og synet på Norge som et eksotisk eventyrland. Ved å benytte mytiske tendenser fra folkeeventyrene og behandle dem som noe som faktisk eksisterer kan det se ut som om filmen forsøker å aktualisere og eksotisere synet på Norge som nettopp et eventyrland. Dette fordi *Trolljegeren* tydelig ivaretar sine romantiske trekk, men også fordi den gjør narr av de samme trekkene ved å benytte et moderne og liksom-realistisk filmspråk.

### 3.2 Den norske landsbygdas annerledeshet

Den norske landsbygda og dens beboere har lenge vært gjenstand for oppmerksomhet. Det synes imidlertid å eksistere en tvetydig holdning til hvordan den skal benyttes på film, hvor inntrykket kan være negativt i like stor grad som positivt. På den ene siden står idyllen fra nasjonalromantikken, samt nyere litterære kilder som Kjell Aukrusts fiksjonsunivers, men Marit Aakre Tennø analyserte den norske bygdas representasjon på nyere film, og inntrykket hun satt igjen med etter filmer som *Mørkets Øy* (Diesen 1997) var ikke videre positivt. I sine analyser drøfter hun filmens bruk av Carol Clovers «urbanoia» - en urban paranoia rettet mot perifere strøk hvor rurale karakterer kjennetegnes av bitter fiendtlighet ovenfor fremmede, og urbane karakterer stort sett blir ofre for landsbygdas vrede. De norske eksemplene går enda lengre: «Der det i urbanoiafilmene finst ei viss rettferd i overgrepa og eit nyansert bilete av byfolket som ufølsame i forhold til bygda (til dømes i *Deliverance*) finst der hjå *Mørkets Øy* berre skrekkvisjonar av eit religiøst sørland utan forklaring på kvifor ting er blitt som dei er» (Tennø 2004: 42). Sammenlikningen med John Boormans *Deliverance* (1972) er illustrerende - den norske landsbygda er avskåret fra sivilisasjonen, geografisk så vel som moralsk, og det patriarkalske hysteriet i *Mørkets Øy* er en demonisert eksotisering av det religiøse Sørlandet.

Som fenomen bør urbanoia imidlertid betraktes som en historisk anomali. Tradisjonelt sett har nemlig bygda og rurale miljøer hatt en høy status i norsk kultur, film inkludert. I de første tiårene med norsk filmproduksjon kunne bygde-Norge skilte med god publisitet og storstilt satsing. Det sistnevnte understrekes gjerne ved at av de 28 filmene laget i 1920-årene utspilte kun fem seg i urbane miljøer (Hanche, Iversen, Aas 1997: 18). Tonen var ikke alltid

glorifiserende og romantisk, men landsbygda representerte det attraktive motstykket til byen - en tanke som eksisterte allerede under nasjonalromantikken og den nasjonalistiske dannelsen på slutten av 1700-tallet.

Den norske bygda er ikke lengre så hyppig utbredt på film som i den norske filmens barndom, og det kan synes som bymiljøer har overtatt mye av den dragingen bygdefilmen engang hadde. Jeg velger å analysere *Jonny Vang*, ikke bare fordi det er en av filmene etter 2000 som velger å legge sin handling til bygda, men også fordi stedet behandles som en hovedperson i seg selv. Den er et avsidesliggende og isolert miljø med alt det bærer med seg av finurligheter. I filmen møter vi karakterer som strever med å få dagene til å møtes i et samfunn som langt på vei reflekterer deres dysfunksjonelle natur. Praktisk talt hele persongalleriet er karikerte og mangelfulle.

Det som gjør *Jonny Vang* til en interessant film er at den fremfor å velge en enkelt posisjon synes å forholde seg tvetydig i sitt syn på bygda. Den er åpenbart ikke det helvete Marit Tennø fant i *Mørkets Øy*, men den ligner heller ikke så mye på idyllen fra nasjonalromantikken, selv om den inneholder flere av dens karakteristikk. Eksotiseringen finner tilsynelatende en glidende overgang mellom det stakkarlige og det sjarmerende. Hvis vi tar utgangspunkt i hvordan kritisk regionalisering koordinerer en balansegang mellom ulike innflytelser vil jeg i dette kapitlet betrakte *Jonny Vangs* bygdefilm i lys av ulike tradisjoner for å betrakte bygda. Idet kritisk regionalisering fordrer motstand og samarbeid med rent nasjonale idegrunnlag, så vel som internasjonale, er lokale forhold verd å ta med i beregningen. Spesielt med tanke på hvordan filmen trekker på romantikkens innstilling til bygdelivet på 1800-tallet, og dernest på holdninger til bygda av nyere tid, hvor det synes å være populært å holde bygdemiljøer for narr, og et ord som «harry» har blitt brukt som en beskrivelse på alt som befinner seg utenfor byene.

### 3.3 Norsk mafia og antihelten

De to første kapitlene tar for seg temaer som har sterk historisk forankring i Norge. Siste kapittel vil derimot fokusere på en mer fremmed tematikk sett ut ifra for norske forhold, nemlig den



tradisjonelle mafiahistorien. Norske produksjoner innenfor kriminalsjangeren dukket opp fra tid til annen, blant annet fordi krim er en litterær genre som har vist seg å være uhyre slitesterk her til lands. Organisert kriminalitet relatert til den italienske mafiaen hører imidlertid til sjeldenhetene. Sjangeren er populær og anerkjent på verdensbasis, men hvordan kan historier om italienskættede mafiosoer overføres til norske forhold? TV-serien *Lilyhammer* gjorde et forsøk. Det er mafiahistorie som fremstår usedvanlig norsk, ikke bare på grunn av handlingen satt til Lillehammer, men i like stor grad fordi mafia-stereotypene er forsøkt oversatt til norske forhold på en måte som gjør at man underholdes fordi man både drar kjensel på mafia-konvensjonene og den norske konteksten.

Noe av det som først slår en med *Lilyhammer*, og etter min oppfatning det som er med på å eksotisere TV-serien fremfor noe, er at hovedperson Frank er kriminell, et faktum som understrekes allerede fra hans introduksjon. I løpet av hele 1. sesong utnytter han det norske velferdssystemet til sitt eget beste, men ikke bare slipper han unna med det, han fremstår samtidig som en til dels jovial og sympatisk person. I motsatt ende av skalaen merker vi at det norske systemet behandles antagonistisk. Gang på gang velger vi å assosiere oss med karakteren til Frank selv om han er en profesjonell gangster. Hvordan kan dette la seg gjøre?

Murray Smith mener svaret ligger i måten vi som seer velger å se fiksjonelle karakterer på noenlunde samme vis som vi ville gjort i det virkelige liv. Dersom en karakter opptrer sympatisk på film er vi som seere mer velvillige til å betrakte denne karakteren sympatisk. Dette er en tommelfingerregel for historier med rent ut heroiske karakterer. Hva så dersom hovedpersonen er en rent ut forbrytersk karakter? Vil vi ikke oppfatte hans forbrytelser og lovmessige overtredelser som et hinder for et positivt inntrykk? Ikke nødvendigvis. Som Smith beskriver gir fiksjon gir oss visse fordeler i form av moralsk fleksibilitet, blant annet fordi vi ikke trenger å betrakte forbrytelser på samme vis som om de skjedde i det virkelige liv. Vi har derfor fremdeles muligheten til å oppfatte en skurkaktig person sympatisk, avhengig av hvordan historien velger å fremstille hans forbrytelser, men også ut ifra hvorvidt historien gir oss muligheten til å sammenlikne karakteren i forhold til hvordan andre karakterer blir fremstilt. Smith beskriver et system hvor vi ledes til å reagere sympatisk eller avvisende ovenfor karakterer i forhold til deres

fremstilling. Ideen er at en gangsterfilm dominert av skurker fremdeles vil kunne formidle et moralsk hierarki hvor enkelte karakterer betraktes sympatisk i forhold til andre. Videre muliggjør dette systemet også at en skurkaktig karakter fremdeles kan være vært å sympatisere med dersom de «gode» karakterene fremstår som mindre attraktive, noe som i stor grad kan sies å gjelde for velferdsstatens forsvarere i *Lilyhammer*.

At den antagonistiske opposisjonen i *Lilyhammer* omfatter det norske velferdssystemet gir oss etter min mening et godt filmatisk sammenlikningsgrunnlag som jeg skal argumentere for er lett å dra kjensel på fra de klassiske mafiafilmene. I for eksempel *The Godfather* (Coppola, 1972) portretteres gangstere som en gruppe som på tross av sitt levebrød betrakter seg selv som gentleman med en klar moralsk kodeks. De kan være både hardhendte og ondskapsfulle, men de er like fullt de mest heroiske karakterene i filmserien idet deres opposisjon består av korruperte politifolk, ufysiselige politikere og mafiagrupperinger som er enda mer hardkokte enn dem selv.

*Lilyhammer* bruker samme opposisjon og går langt i forsøkene på å gi en spøkefull kommentar på slike konvensjoner. Stereotypene fra mafiafilmen blir desto mer merkbare og fremmedgjørende når de overføres til norske forhold, og den kriminelle hovedpersonen setter seg opp mot hele det norske systemet.

## 4. Trolljegeren

Vi ser på hvordan *Trolljegeren* eksotiserer Norge ved å aktualisere norrøn mytologi, samtidig som det formidles gjennom et moderne filmatisk formspråk. Tanken er at filmen utnytter litterære tradisjoner ved å betrakte troll i en moderne og ikke-magisk setting. Eksotiseringen forsterkes samtidig fordi filmen fungerer som en metakommentar på den fiktive liksomdokumentaren. Dette oppnår den ved å utnytte en moderne sjanger-teknikk som hittil har stått relativt urørt i norsk skala.

### 4.1 Norsk storhet på film

Når norsk film for alvor skal satse på norsk historie og kultur skal det helst fortelles på en spektakulær måte. Kanskje var det perioden med «helikopterfilm» på 1980-tallet som overbeviste norske produsenter om at amerikanske spilleregler hadde potensiale. Navnet henspilte på den uhørte luksus å kunne inkludere dyrebart maskineri som helikoptre i norske filmer, et privilegie som fram til da vanligvis ble forbeholdt utlandet:

Den amerikanske filmens evne til å få et stort publikum i tale ble et forbilde. På norske kinoer hadde amerikansk film økt sin andel av titlene - og publikum - jevnt og trutt siden 1970-tallet. Også ellers i samfunnet hadde amerikaniseringen pågått over lengre tid og beret grunnen for nye forbilder i norsk film (Hanche, Iversen, Aas 1997: 82).

Når man lager film om norske helter og bragder i dag blir de som oftest storproduksjoner som likner amerikanske «blockbustere» - økonomiske flaggskip som holder produksjonsselskapene flytende, kjennetegnet ved sin enkle natur. Marthe Aspelund nevner dette når hun beskriver sjangerens utvikling til å bli ensbetydende med en form for event: «Folk trekker inn i det lune kinomørket for å oppleve tilgjengelige lette historier som tar dem med på et midlertidig eventyr», og

Ved filmens slutt, nikker vi pent for godkjent karakter idet vi reiser oss og tar med de tomme popcornboksene som vi kaster på vei ut av salen. Det er på mange måter også her ved utgangen at vi forlater selve filmen. Det til tross for at vi har vært vitne til en rekke spektakulære episoder basert

på ekte hendelser gjennom Norges historie. For ja, vi er fascinert av vår historie og vår kulturarv (Aspelund 2015).

*Max Manus* (2008) og *Kon-Tiki* (2012), begge regissert av Joachim Rønning og Espen Sandberg, appellerer til det norske publikum både fordi de har ukompliserte historier og høy underholdningsfaktor, men kanskje mest på grunn av sin nasjonale bakgrunn. *Max Manus* er en krigshelt hvis historie med tiden har blitt ensbetydende med norsk motstand under tyskernes okkupasjon under andre verdenskrig, mens *Kon-Tiki* er en fortelling om norsk eventyrlyst og vågemot. Poenget er at det er det norske som står i fokus. At spenningskurven benytter tradisjoner fra amerikansk film er det nok ikke like mange som verken tenker over eller bryr seg om.

Når vi ser med hvilket alvor som tillegges skildringer av kultur vi har et såpass nært og lidenskapelig forhold til kan det umiddelbart synes merkelig at ikke troll har vært prioritert i høyere grad.

## 4.2 Trollenes forutsetninger

De færreste vil påstå at fantasifostre som tusser og troll er fraværende i norsk kultur. Skapningene ble nevnt i Edda så tidlig som på 1200-tallet, og norrøn mytologi har med tiden blitt assosiert med våre naturforhold (Fjågesund 2014: 22). Souvenirbutikker og store deler av den norske turistnæringen benytter troll der de har muligheten. Turister som kommer til Norge får kontakt med troll nærmest uansett hvor de drar, enten det er til Trollstigen eller Hunderfossen familiepark hvor de i tillegg vil stifte bekjentskap med eventyrene til Asbjørnsen og Moe. Sistnevntes arbeid bidro til å gjøre troll om til en viktig bestanddel av skandinavisk folklore og har siden inspirert kulturelle uttrykk som beveger seg langt utover litterær basis. Landets eventyrflora inspirerte samtidig kunstnere som Theodor Kittelsen som skapte visjoner som påvirket synet på trolles væremåte og utseende verden over. Mytologien har med tiden smittet over på praktisk talt alle former for underholdning. Alt fra barneviser til folkesangere og norske black metal band har sanger om troll og trolldom i våre dager.

Og allikevel; til tross for alt dette er ikke troll så utbredt på norsk film og TV som man kanskje

skulle tro. Ivo Caprino hadde suksess med sine stopmotion filmer basert på Asbjørnsen og Moes eventyr fra 1950-tallet av, men når det kommer til spillefilm har det vært usedvanlig stille. Årsaken til deres fravær kan være mangfoldig. Man aner finansielle forbehold idet historier om troll ikke uten videre kan betraktes som et økonomisk sikre investeringer, delvis grunnet i mangelen på relaterte filmer som gir manglende grunnlag for spekulasjoner. Videre er det lett å forestille seg at selve skapningene ikke er lette å virkeliggjøre fra et teknisk standpunkt. I en bransje som har begynt å verdsette fotorealistiske spesialeffekter er dette en stor utfordring og uten et solid budsjett kan det være risikabelt å engang forsøke seg.

Relatert til overnevnte utfordringer finner vi at det kan være vanskelig å begripe hvordan skapningene skal kunne utnyttes. Hva slags filmer kan behandle overnaturlige kreaturer som troll? Den mest umiddelbare tanken er kanskje spillefilmer basert på norske folkeeventyr. Alternativet, som André Øvredal gjennomførte i 2010, var å sette troll til en moderne setting. En beslutning som også har sine utfordringer idet man støter på problemet med å forklare troll som et fenomen som eksisterer i en ellers realistisk virkelighet.

En film med såpass nær tilknytning til norsk eventyrtradisjon har et stort sammenlikningsgrunnlag. Sett ut ifra en litterær tradisjon virker det som om *Trolljegeren* befinner seg i et skjæringspunkt mellom en romantisk og realistisk tankegang. For det første behandler filmen troll som de utrolige skapningene de fremstod som i Asbjørnsen og Moes eventyr under den romantiske perioden på 1800-tallet. For det andre dekonstruerer filmen trollene ved å frata deres romantiske og mytologiske aspekt: Troll finnes, men de har en vitenskapelig bakgrunn som lar seg forklare som ethvert annet naturfenomen og er derfor ikke merkelige enn andre dyr i den norske fauna. *Trolljegeren* har derfor argumenterende kraft både som en arvtager til norske folkeeventyr og nasjonalromantisk diktning, men også i kraft av å demystifisere disse mytene og tradisjonene.

*Trolljegerens* eksotisering av Norge har ikke bare litterær tyngde, men også verdi i form av en historisk betraktning av geografisk særegenhet. Saken er at det er ukontroversielt å hevde at Norge har en status som vilt og eksotisk på grunnlag av vår geografiske beliggenhet og hvordan

denne beliggenheten har vært betraktet opp gjennom historien.

### 4.3 Norges naturlige særegenhet

Arbeidet med å skape det nasjonale tok tidlig utgangspunkt i det nære. Det man hadde å gå ut ifra som genuint norsk, var naturen, ved siden av kunnskap om historien og vissheten om en norsk bondestand. Gjennombruddet for det nasjonale kom derfor tidlig innenfor naturvitenskapene geologi, botanikk, zoologi og geografi (Hodne 1994: 32).

Den norske naturen har lenge vært sett på som ett av våre fremste kjennetegn. Hvorvidt den har vært en nådegave eller en forbannelse har imidlertid vært gjenstand for skiftende meninger. I tiden før 1600-tallet var vår upolerte natur, især fjellkjedene gjenstand for frykt, særlig fra observatører lengre sør i Europa. Ifølge kristen tradisjon var fjellkjedene en direkte konsekvens av syndefallet - forvitrede utvekster skapt av menneskets ondskap. (Fjågesund 2014: 136). Ideen om at Norske natur var ugjestmild og vill bestod, sammen med et mytisk snev som ble romantisert gjennom lokale myter og sagn. Noen av landets mest spektakulære fjellformasjoner ble fortalt å være troll som glemte å skjule seg for Solen. Selv i opplyste tider fortsatte disse plassene å holde på sitt mytiske slør, og det forsvant ikke når synet på den norske naturen begynte å snu under romantikken. Tvert imot ble de nå plukket fram som en del av det unike ved Norges karakter. Det ble, slik Bjarne Hodne beskriver ovenfor, sett på som viktig i kampen for å skape nasjonal kultur.

Vi har tidligere vært inne på utfordringene med å benytte nasjonalkultur på film. En annen ting er å etablere denne nasjonalkulturen i utgangspunktet. Peter Fjågesund skriver om hvordan denne prosessen er en nødvendig del av en samfunnsbygging. For enhver dominant sivilisasjon er det ikke nok å holde kontroll på geografiske landområder. Man vil samtidig forsøke å forme en kulturell bakgrunn innenfor dette området for å rettferdiggjøre sin eksistens og fremme sin egenart (Fjågesund 2014: 18). Norge er del av Europa, men vi hevder stadig å være forskjellig fra resten av kontinentet, endog fra våre naboland, selv om vi deler brede aspekter ved svensk og dansk kultur. Vestlig kultur har i et globalt perspektiv vært vanlig å betrakte som en enhet, men ifølge Fjågesund startet reformasjonen en epoke hvor Nordisk kultur for alvor forsøkte å

skille seg fra landene i Sør-Europa. Allerede før denne tid hadde området hatt et myteomspunnet skjær takket være den avsidesliggende plasseringen mot nord. Antikke kilder beskrev for 2000 år siden et landområde ved navn Thule som kan ha vært Norge. Stedet var gjenstand for spekulasjoner som både omfattet utopiske visjoner av et land hvor beboerne var velsignet med lykke og fromhet, men og dystopiske beskrivelser av et nordisk helvete befolket av barbarer, monstre og konstant herjet av forferdelig uvær (Fjågesund 2014: 34). Dette mytiske preget vedvarte selv til opplysningstidens dager da de arktiske områder sto igjen som en av få hvite flekker på verdenskartet. Det ukjente Arktis skal ha bidratt til å opprettholde populærkulturelle myter om magnetiske poler som dro boltene ut av skip, og legender om isolerte klammer med vikinger på Grønland helt fram til Victoriatiden.

From the first tentative exploration of the Arctic until the final discovery of the North Pole at the beginning of the twentieth century, the Arctic was a world beyond the pale of civilization, but a world that was nevertheless constantly feeding into the imagination of northern nations, which at the same time were extending their geographical platform by gradually uncovering its secrets. And in the process, fantastic visions were developed, which gave the concept of the North an aura of mystery and wonder (Fjågesund 2014: 19).

Det er også vanlig å se den økende interessen for Nordisk kultur fra starten av 1800-tallet, som et resultat av en økende selvbevissthet og selvsikkerhet blant Nordens innbyggere. Den til dels polariserte holdningen mellom nord og sør i etterdønningene av reformasjonen nørte ikke bare opp under en religiøs splittelse, men førte også med seg regionale fordommer. Fjågesund betrakter derfor Nordens kulturelle framvekst som en reaksjon på hierarkiet i Europa som med tiden antok geografisk karakteristikk. Ut ifra dette synet er en kulturs status innen et kvalitativt hierarki av kulturer en refleksjon over dens geografiske distanse til det som regnes som sentrum (Fjågesund 2014: 22). Sør-Europa hadde ivaretatt status som kulturelt sentrum siden middelalderen. Dermed ble faktorer som befolkningstetthet sett som indikatorer på kulturell kvalitet. Desto større avstand fra sentrum, desto mer sparsom ble befolkningen, noe som igjen ble tolket som et tegn på kulturell distanse.

Skal vi drøfte eksotisk framstilling av Norge er det nødvendig å betrakte framstillingen i lys av

historisk gitte premisser. Vi har flere kilder som taler til fordel for at Norge og praktisk talt hele Norden var avskrevet og dømt som eksotiske lenge før vi fikk en filmproduksjon å snakke om. Troll var vesner som mange engang trodde befant seg i dette området og deres legender har vært sterke nok til å leve videre som fjell. *Trolljegeren* insisterer på dette slektskapet.

#### 4.4 Romantikk, det sublime og det hinsidige

Prosesen med å snu synet på Norges esoteriske kultur til noe respektabelt, samt en økt interesse for folkeeventyr, tilskrives som regel nasjonalromantikken. Nå ble det mulig å dyrke den kulturen som deler av verden fram til da hadde betraktet som perifer lavkultur. I tråd med hva Fjågesund og Hodne beskriver ser vi at Norges ukultiverte natur på 1800-tallet fikk økt respekt. Dette omfattet både de naturlige observerbare forhold, og den overnaturlige verdenen som sagaene kunne fortelle om. Opplysningstiden hadde bragt med seg en visjon som verdsatte det empiriske og målbare, men det skjedde på bekostning av det mystiske og uforklarlige. Romantikken så vel som nasjonalromantikken betraktes derfor som stilarter som forsøkte å ta tilbake noe av det tankesettet som opplysningstiden hadde forkastet.

Å betrakte romantikken som en enhetlig stilretning som opprettholdt en fast og homogen diskurs er imidlertid en farlig feiltagelse. Asbjørn Aarseth ser i *Romantikken som konstruksjon* på hvordan den romantiske epoken var definert via en fragmentert idemyldring som tidvis slet med ulike tolkninger og innfallsvinkler. De sprikende fortolkningene understreker Aarseth allerede på bokryggen hvor han skriver at «Enkelte vil beklage mangelen på enighet når gjelder signalement og evaluering av den romantiske epokens diktning» (Aarseth). Selv under perioden som vi i dag betrakter som romantikken var det tilsynelatende upopulært å omtale noe som romantisk. Dette blir understreket ved at det enkelte i dag betrakter som forkjempere for romantikken nektet å vedkjenne seg begrepet. (Aarseth 1985: 168). Andre avskrev periodebegrepet som noe rent ut negativt og unorsk, spesielt med tanke på dens utenlandske opprinnelse. Vi aner at romantikkens utbredelse fra tyske områder utgjorde et hinder for å akseptere det som et utviklingsbegrep egnet for norske forhold, men som med mange stilepoker har også romantikken vært utsatt for revurdering og oppreisning.



Et mer positivt syn kom til syne på randen av århundret da folk som Henrik Jæger og Immanuel Ross begynte å tale til fordel for romantikken som en integrert del av norsk estetikk, og ikke som en utenlandsk anomali. (Aarseth 1985: 169). Aarseth plukker fram Henrik Jæger som en av de første nordmenn som stilte seg positiv til linken mellom det nasjonale og det romantiske. Jæger forstod eventuelt at innsamlingen av folkeviser og eventyr kunne sees som en romantisk innsats. Han beskrevet da også Jørgen Moe i varme ordelag og roste hans kvaliteter som ideelle for norske romantikere (1985: 167).

Så om vi ikke kan se romantikken som en entydig målestokk, bør det være mulig å benytte den som en rettleidende tanke. De fleste analytikere synes å si seg enige i tendensen med å verdsette den subjektive opplevelsen og det fantasifulle som en viktig del av den romantiske diskursen.

Romantikken frasa seg mye av rasjonaliteten og den følelseløse betraktningen som preget opplysningstidens vitenskapsfilosofi. I stedet søkte man mot det personlige og emosjonelle, hvilket medførte behovet for en tankegang som verdsatte subjektive inntrykk. En løsning ble funnet i tanken om det sublime. For romantikere symboliserte det sublime sammensmeltingen mellom det subjektive indre og det objektive ytre. Tanken om det sublime kan imidlertid ikke reduseres til et synonym for skjønnhet, men må sees i en bredere kontekst, endog med hentydninger mot det rent irrasjonelle. Det kan argumenteres for at det sublime like så godt kan referere til fenomener som oppfattes som brutale og voldsomme, endog bærere av negative konnotasjoner; beskrivelser av naturfenomener som orkaner, tordenvær og, for oss, mer eksotiske og fjerntliggende som vulkanutbrudd.

Vi aner at det sublime henter til ting som ligger utenfor grensene for menneskelig fornuft. Man var ikke bare ute etter storslagne opplevelser, men noe som praktisk talt stod i opposisjon til rasjonaliteten som dominerte opplysningstiden. Dermed ligger veien også relativt åpen for å flørte med det overnaturlige.

Vi har tidligere referert Hjalmar Christensen som tok opp romantikerens tilbøyelighet til å

bevege seg mot drømmen, og sinnstilstander som befinner seg hinsides menneskets kontroll. Selv i epokens tidlige verker ser vi slike tendenser. En romantisk klassiker som Samuel Taylor Coleridges *The Rime of the Ancient Mariner* (1778) flørter åpenlyst med guddommelige krefter som blander seg inn i menneskelige gjøremål på både godt og ondt, idet diktets hovedperson påkaller havets vrede ved å sette seg opp mot naturen (ved å skyte en albatross). Romantikkens flørting med det overnaturlige ble senere understreket ved fremveksten av den gotiske litteraturen med forfattere som Edgar Allen Poe. Interessen for det overnaturlige bredte seg utover litterære grenser og blir sett som medansvarlig for at interessen for blant annet åndeutdrivelser og spiritisme eksploderte på midten av 1800-tallet. Vi har altså gode argumenter for at den romantiske epoken bedret forholdene for sagn og eventyr.

Brødrene Grim gjorde et pionerarbeid på innsamling av folkeeventyr ute i Europa. I Norge fulgte Asbjørnsen og Moe opp arbeidet og bidro med å skape det idegrunnlaget vi i dag benytter når vi snakker om oversanselige vesner som tusser, troll, vetter og underjordiske. De var sjelden beskrevet i positive ordelag, men de besatte seg med ufattelige rikdommer og bodde i spektakulære omgivelser. I tillegg var skapningene store, sterke og majestetiske. Theodor Kittelsen fanget opp disse beskrivelsene i sine verker som blant annet viste hvordan Jotunheimen var befolket av troll som antok slike dimensjoner at de praktisk talt gikk i ett med den store fjellkjeden. I slike beskrivelser ligger troll hinsides den menneskelige fatteevne - i lag med tanken om det sublime finner vi ideen om at det i naturen finnes ting og hendelser så ufattelige at menneskelig viten og rasjonalitet føles utilstrekkelig som målestokk.

#### 4.5 Realismens overgang

Romantikken framstår som et åpenbart og viktig idegrunnlag for den norske kulturen som *Trolljegeren* kommenterer og eksotiserer. Den norske kulturarven presenteres både i form av en sjangermessig lek med de konvensjoner som romantikken var strukturert på, men også som en uhøytidelig dekonstruksjon av de samme normene. Dermed er romantikken også interessant idet man kan se den i opposisjon til den litterære sjangeren som med tiden overtok, nemlig realismen. Det er naturligvis ikke så enkelt å si at realistisk litteratur overtok fra en dag til en annen, og det er ikke så enkelt at den romantiske litteraturen totalt døde hen etter 1800-

tallet, men realismen er viktig idet den gir sjangermessig opposisjon til romantikkens høytsevendende og lite håndgripelige mål:

Vor Tid, der begynner med realistisk Foragt for Naturen, har stadig stræbt henimod Sandhed og Natur, henimod Livet selv. Romantikken, der havde hævdet Skjønheden paa Sandhedens Bekostning, maatte derfor dø, besejret af Realismen, der indsatte Karakteristiken, Sandheden i deres Ret: og fastholdt Individet som fri personlighed (Dietrichson, sitert av Aarseth 1985: 167).

Dersom vi aksepterer et opposisjonelt forhold mellom romantikk og realisme forenkler det våre muligheter til å lese *Trolljegeren* som en opposisjon mellom eventyr, og en grunnleggende realistisk motstand. Empiriske undersøkelser og vitenskapelige og naturlige forklaringer overtar for de romantiske konvensjonene.

Før vi kan få kartlagt dette må vi imidlertid bevege oss over på det moderne filmspråket.

#### 4.6 Filmatisk inspirasjon og forhandling

Vi har så langt sett på hvordan *Trolljegeren* utnytter Norges naturforhold og romantiske forhistorie. Rent stilistiske trekk bidrar samtidig til at vi må se hvordan filmen også eksotiserer og dekonstruerer sin genremessige tilhørighet, og denne tilhørigheten er åpenbart ikke norsk.

NRKs faste filmanmelder Birger Vestmo påpekte hvordan *Trolljegeren* «kombinerer særnorske kulturbegreper med filmatiske virkemidler vi best kjenner fra den andre siden av Atlanteren.» (Vestmo 2010). Vestmos påstand om de filmatiske virkemidlenes opphavsland går innunder debatten om hvordan norsk film bør forholde seg til utenlandsk innflytelse. Tanken om amerikanisering og utenlandsk innblanding er del av det Marit Tønnes beskrev som en forhandling. Filmskaperne bestemmer selv hva de skal inkludere av utenlandsk spesialisering. Vi forventer kanskje å se en norsk film, men i dagens medier er utenlandsk innflytelse noe man både godtar og forventer. På tross av det er mange fremdeles opptatt av at norske produksjoner skal ha en viss grad av nasjonal «renhet».

Ideen om renhet er åpenbart noe av grunnen til at et begrep som «amerikanisering» både

holder negative og positive assosiasjoner. Norsk mediedebatt dreier seg stadig om hvorvidt innflytelse fra utenlandsk media - spesielt amerikansk - er en velsignelse eller forbannelse. Som vi så innledningsvis var også kriteriene for de norske filmsuksessene på 80-tallet beskyldt for å være en konsekvens av amerikanisering. Populære filmer som *Orions Belte* (Solum 1985) gjorde at amerikanisering en stund ble betraktet som noe positivt, men forholdet til utenlandsk innflytelse går begge veier og har det med å svinge avhengig av hva innflytelsen angår. Stephen Walton skriver i *Den teksta versjonen* om hvordan beskyldninger om amerikanisering i høy grad er selektive. Noe blir beskyldt for amerikanisering, mens andre ting, som like godt kunne vært beskyldt for det blir stående uberørt (Walton 2007: 16). Trusselen fra amerikansk media har stadig vært tilknyttet tanken om noe lavkulturelt som kan være skadelig for en etablert høykultur. Som Walton skriver benyttes amerikaniserings-retorikken selv når det ikke alltid er klart hvor innflytelsen kommer fra. *Trolljegeren* er beskyldt for å bruke amerikanske virkemidler, men filmene som den henter sin mest åpenbare inspirasjon fra startet, som vi snart skal se, med en italiensk produksjon.

Vi belyser den filmtekniske innflytelsen ytterligere dersom vi går tilbake til de filmene vi tok for oss innledningsvis; *Max Manus* og *Kon-Tiki*. Disse to forteller sine norske historier med internasjonalt aksepterte regler, helt i takt med det McLoones og Tennø forutser med hensyn til en kritisk regionalisering. Begge filmer forhandler derfor med karakteristikk fra internasjonale forbilder i kanskje større grad enn med andre norske filmer det er verd å sammenlikne med. *Max Manus* er en biografisk skildring av en enkeltpersons krigserfaringer, en tradisjon som strekker seg tilbake til Hollywoods gullalder med filmer som *Sergeant York* (Hawks 1941). *Kon-Tiki* har spor etter den romantiske oppdagelsesfilmen som var blant de første tilfellene av biografiske filmportretter. Det utenlandske filmspråket har tilsynelatende blitt det norske. Finnes det da lengre troverdige argumenter mot amerikanisering?

Ifølge Walton er kritikk mot amerikanisering av kultur et resultat av forestillingen om en utenlandsk trussel mot etablerte forhold. Som han skriver;

Ein ville ikkje registrere eit røyntag eller påstått trugsmål mot ein uvesentleg faktor, fordi han ikkje er viktig nok. Men når ei gruppe føler at noko trugar eit element som er viktig for sjølvforståinga

deira, da vil dei reagere. Diskursen om amerikanisering er ein retorisk reaksjon på noko som ein oppfattar som eit trugsmål (Walton 2007: 16).

*Trolljegeren* er relatert til denne diskursen på minst to områder. For det første ignorerer filmen den alvorlige tematikken vi finner i *Max Manus* og *Kon-Tiki*. Den har ingen historisk bakgrunn å forsvare, med unntak av rent visuelle og stilmessig slektskap til norske eventyr. Den unngår derfor kravet om sannhet og troverdighet slik de to første filmene ikke kan.

For det andre er *Trolljegeren* tilknyttet den såkalte lavkulturen som amerikanisert kultur har vært beskyldt for å være del av. Filmen slekter på skrekkfilm og spenningsfilm - genrer som blir uglesett fordi de tradisjonelt sett har fokusert på ufarlig og kommersiell underholdning. *Trolljegeren* er derfor den type film som bekymrede foreldre og alvorlige politikere likte å advare mot når man var redde for amerikanisering. Ved å blande moderne lavkultur med 1800-tallets eventyrtradisjon gir filmen både nye muligheter for bekymring for de som er redde for at norsk eventyrflora skal miste sin tradisjonelle fremtoning, men den åpner også for muligheter til å reflektere over moderne medias utnyttelse av tidligere adskilte konvensjoner.

Vi skal se at *Trolljegeren* utmerker seg fordi den klarer å være smart og selvbevisst. Den kommenterer sitt lavkulturelle utgangspunkt ved å ta tak i en nasjonalkulturell stolthet med lange tradisjoner. Dermed fremstår filmen som en usedvanlig norsk produksjon, selv om den er inspirert av et moderne utenlandsk filmspråk.

#### 4.7 Found footage og liksomdokumentar

Sjangermessig er det vanlig å plassere *Trolljegeren* i slekt med den tekniske kategorien «found footage». Som fenomen spores sjangeren som regel tilbake til Ruggero Deodatos *Cannibal Holocaust* fra 1980. Filmen har blitt stående som en øvelse i hvordan found footage filmer skal se ut, både stilmessig og fortellermessig. *Cannibal Holocaust* viser hva som skjer når et forskerteam går på jakt etter kannibaler i Sør-Amerikas jungel. Da de forstår at urbefolkningen er skuffende lite eksotisk beslutter de å ta saken i egne hender og terroriserer dem for dramaturgiens skyld. Forskerne ender opp med å lide en grusom skjebne når lokalbefolkningen endelig får nok av filmteamets overgrep. Filmen ble forfulgt av kontroverser fra starten av takket

være filmopptak av reelle overgrep mot dyr. I tillegg reiste italienske myndigheter tiltale mot Deodato da flere kritikere lot seg lure og antok at filmens fiksjonelle overgrep mot mennesker også var ekte. Som en følge av bråket endte filmen med totalforbud i flere land, hvilket kan være med på å forklare hvorfor ikke teknikken med håndholdt kamera umiddelbart ble utbredt. I 1999 gjorde den imidlertid et solid comeback da skrekkfilmen *The Blair Witch Project* (Myrick, Sánchez) ble en kjempesuksess, og for en stund var historiens mest lønnsomme film.

Som navnet tilsier impliserer found footage kun en triviell egenskap ved filmen og sier fint lite om innholdet utover at det er filmopptak som noen tilfeldigvis skal ha funnet. De fleste produksjoner har allikevel en tilrettelagt form og narrativ. Av kommersielle hensyn er man som oftest nødt til å benytte profesjonell redigering, for vi kan vanskelig forestille oss at mange seere ville hatt glede av en ukronologisk sammensurium uten fortellermessig substans. Slik blir dermed også den mest utbredte kritikken mot found footage at filmene virker unaturlig bearbeidet. Det synes rett og slett ikke troverdig at uredigerte filmopptak skal fremstå så gode. Den visuelle sjargongen bidrar derfor både til å underbygge og underminere inntrykket av troverdighet.

*Trolljegeren* har en lineært tilrettelagt historie, men unngår noen av de overnevnte problemene fordi den, i sitt fiksjonelle univers, allerede er tiltenkt rollen som en dokumentarfilm av menneskene som står bak opptakene, og av menneskene som har mottatt råmaterialet. Filmen feier all tvil til side med følgende åpningserklæring:

13. oktober 2008 mottok Filmkameratene AS en anonym sending bestående av 2 harddisker som inneholdt 283 minutter filmet materiale. Denne filmen er en grovklippet versjon av stoffet. Alt vises i kronologisk rekkefølge og det er ikke foretatt manipulasjon av bildene. I over ett år har et team av etterforskere forsøkt å finne ut om det dreier seg om en spøk eller om stoffet er ekte. Konklusjonen ble at det er ekte.

Dermed får filmen allerede fra starten av en kvasiplausibel form av en dokumentarfilm. Denne artslikheten går som regel under betegnelsen «mock-documentary», populært kalt «mocumentary». I denne teksten kommer vi til å benytte betegnelsen «liksomdokumentar».

Slektskapet mellom found footage og liksomdokumentar er ikke nødvendigvis åpenbart, og begge sjangere har vært brukt for å beskrive *Trolljegeren*. Found footage filmer kan godt ha dokumentaristiske ambisjoner, og liksomdokumentarer kan inkludere opptak av typen found footage benytter. Generelt sett kan vi kanskje si at liksomdokumentaren gir inntrykk av å være en fullført produksjon med en tydelig agenda, mens found footage ikke er det, men i praksis kan det av og til være vanskelig å se hvor det ene starter og det andre slutter.

Jane Roscoe og Craig Hight analyserer liksomdokumentaren i *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*. Sjangerens fremste egenskap er ønsket om å formidle et inntrykk av troverdighet, til tross for at filmene er oppspinn. Dette er bare naturlig med tanke på at genren er stilistisk og narrativt bundet til dokumentarfilmsjangeren: «Documentary holds a privileged position within society, a position maintained by documentary's claim that it can present the most accurate and truthful portrayal of the socio-historical world.» (Roscoe, Hight 2001: 6). I den sammenheng stiller Roscoe og Hight seg kritiske til sjangerens historiske posisjon. En dokumentarfilm gir riktignok slike forventninger, men er dette dokumentarfilmens egentlige formål; å påvise den objektive virkeligheten? Dette er et innlysende spørsmål idet nyere former for dokumentar ikke alltid tåler nærere analyse.

Selv dokumentarer som påberoper seg evnen til å observere verden 100 % objektivt kan av og til tas i juks, eller i å bruke metoder som går utover objektivitet. Hva for eksempel med bruken av dramatisk musikk når filmskaperne dekker alvorlige temaer som trafficking og seksuelle overgrep? Musikk er en god metode for å underbygge stemning, men det er samtidig åpenbare brudd med virkeligheten filmskaperne oppsøker. Slike effekter blir sjelden regnet som alvorlige troverdighetsbrudd, men det er nok til at man stadig må revurdere påstanden om at dokumentarfilmen i sitt innerste vesen er en representasjon av virkeligheten: «Documentary does not provide an unmediated view of the world, nor can it live up to its claims to be a mirror of society. Rather, like any fictional text, it is constructed with a view to producing certain versions of the social world.» (Roscoe, Hight 2001: 8).

Forventningen om sannhet henger også sammen med kameraets posisjon som opptaksutstyr

og formidler av fakta; «The camera became an apparatus through which the natural world could be accurately documented and recorded and, in this way, was able to capitalize on the new thirst for facts.» (Roscoe, Hight 2001: 9). Kameraets fordel var at det var et instrument som ble betraktet som en pålitelig kilde for faktiske opplysninger, og ble sett på som en direkte arvtager til termometere og barometere:

Just as these were considered tools which were able to give objective and truthful readings of the natural world, so too the camera was regarded in much the same way. It gained credibility through its association with these scientific tools. Importantly, these instruments were seen to be removed from human judgement; their credibility was linked to their perceived objectivity (Roscoe, Hight 2001: 9).

En annen ting angår den fysiske bruken av kamera. Estetiske virkemidler med ustabil kameraføring og begrensninger i lyd og lysredigering har blitt kjennetegn i found footage og liksomdokumentar. Dersom filmens karakterer må løpe for livet gir det som regel kraftige visuelle utslag idet bildeutsnittet vil gynges og beveges i takt med personen(e) som holder kamerautstyret. Film vil alltid være en illusjon av sannhet, men med denne teknikken blir narrespillet gitt visuelle karakteristikk som slekter på nyhetsreportasjer som foregår på opptakssteder hvor man ikke har tid til effektiv redigering.

#### 4.8 Seerens oppgave

Kanskje det viktigste kjennetegnet ved liksomdokumentaren angår ikke dens utforming, men publikums forventninger. I motsetning til dokumentar er nemlig ikke liksomdokumentaren ment å overbevise seeren om at den forteller noe virkelig. Det blir riktigere å se liksomdokumentaren som en metakommentar på dokumentarfilmens tradisjonelle framtoning i en postmoderne setting, beregnet på et publikum som har blitt sjangerbevisste nok til å forstå hvilke konnotasjoner de skal lete etter, og hvilke av disse som er alvorlig ment, og hvilke som må betraktes som paradiske. Som Roscoe og Hight beskriver, er liksomdokumentarens paradiske funksjon et ledd i en evolusjon som beveger seg gjennom ulike stadier mot opplysning og spissfindighet, både fra filmskapers og publikums side:



...from the initial articulation and discovery of the genre, through conscious self-awareness on behalf of both filmmaker and audience, and finally through to the exhaustion of the genre as viewers become tired of their predictability. Such exhaustion is based partly on the decline of those underlying discourses, but is also derived from a growing sophistication within audiences (Roscoe, Hight 2001: 31).

Et publikum med tilstrekkelig sjangerkunnskap vil være i stand til å tolke liksomdokumentaren på sine premisser. Det blir derfor vanlig å definere sentrale forskjeller mellom dokumentar og liksomdokumentar ut ifra måten sjangerene titulerer sitt publikum på.

Filmskaperens intensjoner i en dokumentarfilm er drøfting av fakta i den hensikt å opplyse eller underholde seeren. Publikums forventer derfor realisme. For en liksomdokumentar forholder det seg annerledes. For det første har filmskaperen ambisjoner utover å lage en dokumentarfilm. Roscoe og Hight oppsummerer deres hensikt med; «To present a fictional text, with varying degrees of intent to parody or critique an aspect of culture or the documentary genre itself.» (Roscoe, Hight 2001: 54). Dette fører, for det andre, til at seeren forventes å ha en mer aktiv rolle og evner til å skille mellom spøk og alvor som opererer side om side. Dokumentarfilmen setter søkelys på historien for å få seeren til å ignorere redigering og manipulasjon, mens liksomdokumentaren går motsatt vei - den bruker historien til å lede oppmerksomheten *mot* dette. «Mock-documentary's point of departure is an audience which not only is familiar with the expectations and assumptions associated with factual codes and conventions, but is ready to explore a much more complex relationship with factual discourse itself.» (2001: 21).

Liksomdokumentaren kan altså betraktes som en metadiskusjon omkring dokumentarfilmens bruk og forhold til publikum. Det interessante er at vi kan se en parallell spenning i den litterære genretilhørigheten som synes å inspirere *Trolljegeren*. Jeg forsøkte tidligere å argumentere for hvordan filmen befinner seg et sted mellom en romantisk og realistisk tradisjon. Dersom vi godtar filmens utnyttelse av romantisk inspirerte miljø har vi godt grunnlag til å påstå at *Trolljegeren* fører denne arven videre. I dette kapittelet skal jeg gå nærmere inn på hvordan filmen møte denne tradisjonen med et realistisk aspekt - nemlig en dekontekstualisering av de

romantiske sidene ved troll som har blitt stående som normative og prinsipielle siden eventyrenes storhetstid. *Trolljegeren* forsøker å kaste et realistisk skjær over mytene ved å la filmens karakterer analysere skapningene med vitenskapelige metoder og bruk av moderne teknologi. Jeg vil samtidig bemerke at selv om filmen dekonstruerer romantikken så er ikke dette nødvendigvis det samme som å si at den blir «deromantisert». Dette kommer jeg tilbake til senere.

#### 4.9 Vitenskapelig eksotisering

*Trolljegeren* følger tre høyskolestudenter fra Volda - Thomas, Kalle og Johanna. De arbeider i utgangspunktet med en reportasjefilm for å dekke påstander om bjørneangrep i nærområdet og kommer tidlig på sporet av karakteren Hans, spilt av Otto Jespersen. Den lokale viltnemda mistenker ham for å være krypskytter og Hans er til å begynne med avisende til kamerateamet. De følger etter ham, og Hans lar til slutt gjengen delta på sine nattlige tokt. Allerede første natt avsløres det at troll herjer i norske skoger og at Hans sin jobb er å sørge for at deres eksistens holdes hemmelig for offentligheten. Etersom han har gått lei av jobben sier han seg villig til å ta studentene med på en rundreise for å vise hvordan jobben fungerer i praksis.

Som i de fleste dokumentarfilmer benytter *Trolljegeren* mennesker for å sette sin dagsorden og understøtte fakta. Studentene er ledet av Thomas som er gruppens initiativtaker og den som kjemper for å gjennomføre filmen, koste hva det koste vil, men det er Hans som er filmens hovedperson. Med flere års ekspertise sitter han på utallige opplysninger og observasjoner.

Bruken av øyenvitner er en hyppig brukt kodeks i dokumentaristisk arbeid. Seeren kan riktignok ikke se det samme som øyenvitnet har sett, men via subjektets beskrivelser får seeren muligheten til å empatisere med deres vitneobservasjoner. Hans er derfor den ekspositoriske agenten som står for majoriteten av bakgrunnshistorien med sin førstehåndskunnskap. Han har kunnskap om trollenes biologiske mangfold, samt den overliggende historien om hvordan arbeidet blir hemmeligholdt. Karakteren utfyller derfor også kravene for det privilegerte ekspertvitnet:

The expert draws credibility from their official position or standing (such as a lawyer, a doctor, a government official) and from their access to specialized discourses (legal, medical and parliamentary). They are expected to present us with material and knowledge we might otherwise not have access to, provide evidence to back up arguments, and help us to discover and gain access to the truth (Roscoe, Hight 2001: 16).

Effekten av ekspertkarakterens opplysninger avhenger derfor av hvordan han utnyttes og på hvilket grunnlag han skal bidra med informasjon. En utfordring som *Trolljegeren* støter på her er at informasjonen som Hans meddeler er irrasjonell og paradisk.

Vi har tidligere snakket om hvordan vi kan definere eksotisering. En måte å tolke begrepet på er å overdrive faktiske kvaliteter i et subjekt. En annen metode er å rekontekstualisere og tilføye subjektet ny mening, hvilket er noe av det *Trolljegeren* leker seg med. Vi kan se hvordan dette generelt sett resonerer med liksomdokumentareren hvor et utbredt virkemiddel er å behandle eksotiske subjekter som om de var normale. En relevant film å sammenlikne med i så måte er Woody Allens *Zelig* (1983) som beskriver hvordan amerikaneren Leonard Zelig som levde på 1930-tallet hadde egenskapen av å være en menneskelig kameleon som kunne forandre utseende og væremåte avhengig av hvilke mennesker han befant seg i lag med. Noe av det som gir filmen følelsen av troverdighet er at den stadig benytter seg av fagpersoner og historiske «øyenvitner» som viser til at Zelig faktisk eksisterte. Blant filmens mangfoldige småroller er Susan Sontag, Bruno Bettelheim og Saul Bellow som spiller seg selv og omtaler Zelig som om han var en virkelig person. Filmen kombinerer dette med tidsriktig bruk av teknologi ved å benytte utstyr fra 1920-tallet, samt kløktig bilderedigering som plasserer karakteren i lag med historiske personer som Adolf Hitler. Filmen bidrar samtidig med en semi-plausibel forklaring på hvorfor mannen ikke er kjent i nyere tid, nemlig at de hyppige trendene som forekom i 1920-tallets USA var kjennetegnet av å være usedvanlig kortlevde. Leonard Zelig ble simpelthen overskygget av nyere trender. *Trolljegeren* har en kontemporær historie og en moderne fremtoning, men utover dette benytter den noenlunde samme form for faktisk manipulasjon som Woody Allens film. På samme måte som Allens kameleon-evner må trollene behandles som noe som eksisterer. Og dersom de eksisterer må de ha naturlige forklaringer.

Fra det øyeblikket trollene avsløres fordufter alle kritiske spørsmål. Studentene går kjapt fra å være mistroiske skeptikere til å akseptere det utrolige. Behandlingen av Hans blir derfor umiddelbart alvorlig. Hans fordrer på sin side troverdighet ved å stadig trekke fram anekdoter, på samme måte vi kunne tenke oss en bilmekaniker beskrev usedvanlige hendelser på jobben som håndtering av vanskelige kunder eller kompliserte oppgaver.

En annen side ved troverdiggjøringen er å la karakterene fremstå emosjonelt påvirket av det de holder på med. Et annet av filmens ekspertvitner, veterinæren Hilde, stiller seg for eksempel sympatisk ovenfor trollene og innrømmer de burde hatt mer humane måter å behandle dem på, helst i form av sprøyter idet Hans sine metoder utgjør en smertefull måte å dø på. Hans har noen av de samme innstillingen. Årsaken til at han beslutter å fortelle sannheten i utgangspunktet er da også at han synes jobben er ufyselig, sammen med mangelen på frynsegoder og dårlige arbeidsforhold: «Det er en jævla møkkajobb. Arbeidstilsynet har ikke noe de skulle ha sagt i det hele tatt. Jeg får ikke natt-tillegg, ikke noe overtid, ikke noe smuss-tillegg. Ingenting. Så det er kanskje på tide at det skjer noen endringer i trollforvaltninga.» I en av filmens siste scener understrekes de uhyrlige arbeidsforholdene når Hans beskriver en av sine verste dager på jobben; han forårsaket en massakre på uskyldige troll som hadde vært i veien for ett av statens mange byggeprosjekter og ble tvunget til å drepe selv nyfødte trollunger. Selv om alt dette er humbug er vi allikevel berørt av de følelsesladde beskrivelsene fordi de likner på de man ville hørt i en reell dokumentarfilm.

Neste steg er at filmen begynner å avmystifisere trollenes eksotiske karakteristikk. I en av de første intervjuene avslører Hans blant annet at man opererer med to hovedgrupper troll; bergtroll og skogstroll, som hver har flere underarter. Denne forklaringen gir mening dersom man tenker over eventyrenes tendens med å la trollene ta del i sine utpregede miljøer, samt de utallige illustrasjonene og maleriene som avbilder troll i disse områdene. Spesielt eventyrlige karakteristikk som individer med flere hoder tilskrives troll med høy alder - flere hoder er viljeløse formasjoner som dannes over tid og eksisterer for å skremme rivaler eller for å bedre sjansene for reproduksjon ved å imponere hunntroll. De ville beskrivelsene til Hans faller

nøkternt og retorisk, på samme måte vi kunne forestille oss hvordan David Attenborough beskrev artsrikdommen hos papegøyer i Amazonas under en naturdokumentar. Den nonchalante omtalen av troll er overbevisende fordi Hans, og etter hvert også studentene betrakter dette som om det var et dagligdags fenomen. Med tiden overbeviser filmen derfor også seeren om at troll må betraktes som en umerkelig bestanddel av norsk villmark. I alle fall innenfor den filmatiske konteksten.

I likhet med *Zelig* underbygger Trolljegeren sin kvasi-vitenskapelige troverdighet ved å teste ut metoder for bedre å forstå sitt subjekt. Veterinæren Hilde bidrar blant annet med å forklare trollenes vane med å eksplodere eller bli til sten i sollys. Denne mytiske egenskapen viser seg også å være vitenskapelig legitim. Problemet ligger i at troll ikke klarer å omsette vitamin D til kalsium slik menneskekroppen gjør. Deres immunforsvar har derfor en tendens til å over reagere når de utsettes for sollys hvilket fører til en intensiv gassutvikling i trollenes tarmsystem som resulterer i at de sprekker. Forstening tilskrives troll med spesiell høy alder. Deres blodårer er for trange, så ekspansjon av vitamin D foregår i benbygningen, hvilket på kort tid omslutter hele kroppen.

Forstening forekommer relativt ofte i Asbjørnsen og Moes eventyr. Som regel er prosessen beskrevet i korte ordelag og tilskrives ikke større oppmerksomhet. Tanken om forstenede troll har kanskje blitt mer eksotisk ved at mytologien på sett og vis fant veien inn i Norges natur, som forklaring på våre ville fjell. Asbjørnsen og Moe gjør imidlertid ingen forsøk på å forstå eller forklare hvorfor dette skjer. Troll er i deres eventyr viktige ved at de står som en antagonistisk opposisjon til de menneskelige hovedpersonene. De er dumme og ukristelige vesener som vi ikke trenger biologisk kunnskap om for å nyte eventyret på sine premisser. For *Trolljegeren* forholder dette seg annerledes idet den vitenskapelig plausible forklaringen som dannes utfordrer eventyrenes manglende vilje til å forstå skapningene. Bakgrunnen for trollenes karakteristikk er presis hva filmen forsøker å få seeren til å tenke over. Naturfaglige og faktabaserte årsaker til slike mutasjoner bidrar samtidig til at filmen kan rettferdiggjøre sin behandling av trolldom, og hvordan man kan gå fram for å hankses med dem. I eventyrene er man begrenset til magi og menneskelig kløkt og vågemot, som når Askeladden tar seg en

styrkedrikk for å håndtere sverdet som skal til for å skille trollenes hoder fra kroppen, men vitenskapelige forklaringer krever vitenskapelige mottrekk. Konsekvensen er at Hans stadig benytter en sterk UVB-reflektor som våpen. Det viser seg å være uhyre effektivt under filmens første konfrontasjon med troll som gjør arbeidet med forstening på et par-tre sekunder.

Filmen tillater samtidig at trollene bevarer noe av sitt overnaturlige skjær - de kan nemlig lukte kristenmanns blod. Det aller første Hans spør studentene om før de drar ut på oppdrag er om det er noen av dem som tror på Gud og Jesus. Trioen finner advarselen latterlig til å begynne med, men da trollene begynner å åpenbare seg er det tydelig at dette må tas på alvor. Det ender likevel i tragedie når gjengen isoleres i en hule av en større gruppe hissig troll. Under den spente situasjonen avslører Kalle at han er kristen og at trollene muligens reagerer på hans tilstedeværelse. I det følgende fluktforsøket ender Kalle med å bli spist.

I motsetning til de vitenskapelige premissene som tillegges de andre velkjente karakteristikkene blir ikke deres anlegg for å spore opp kristne rettferdiggjort med noen plausibel forklaring, og man forsøker heller ikke på det. Som Dag Øistein Endsjø skriver;

I den norske eventyrverdenen spiller kristenmannsblod en sentral rolle. Trollene lukter ikke bare dette blodet, men dette er hvordan uhyrene identifiserer sine motstandere. Trollene er fiender av den sanne tro. I Trolljegeren defineres troll som dyr, men deres evne til å kjenne igjen kristendom på lukten viser at det likevel ikke er så enkelt. Ulikt dyr flest forholder troll seg til religion (Endsjø 2010).

Årsaken til hvorfor André Øvredal valgte å ikke dekonstruere dette ved å gi det en naturlig forklaring kan vi bare spekulere i. En mulighet er at det er et kjennetegn som ikke behøver å tillegges dekonstruktiv kontekst for å fremstå eksotisk fordi plasseringen i en moderne setting gjør det absurd og morsomt nok i seg selv. En annen forklaring er at trollene fremdeles skal ivaretas som sublim kreasjoner som unndrar seg menneskelige og naturlige forklaringer.

I likhet med trollenes øvrige kjennetegn utnytter filmen denne mytiske kvaliteten til å stille spørsmål om hvor langt den klassiske mytologien kan trekkes. I mangel på kameramann er man

nødt til å tilkalle ekstern hjelp fra Oslo som kommer i form av Malica som er muslim. Da Thomas spør Hans om trollene vil reagere på islam på samme vis som de har lagt kristendommen for hat er svaret hoderystende likegyldighet. Man er rett og slett nødt til å avvente og se hva som skjer! Ethvert vitenskapelig forsøk på å forstå logikken ved trollenes sanseapparat synes nytteløst, hvilket nok er tett opp mot filmskapernes intensjon. Mangelen på forklaring åpner opp for å la seeren spekulere. Hensikten er at det er eksotisk nok til å sette fantasien i sving og la teoriene flyte;

Siden troll ifølge filmen blir opp til 1200 år gamle, har de eldste uhyrene opplevd at nordmenn flest har endret seg fra å være åsatroende, til kristne og til i dag vanskeligere å definere. Men om det så var tilfelle, at det kristne blod var noe særeget, hva skulle det si om oss? Blir blodet fysisk forandret når man finner Jesus eller mister sin tro? Er noen av oss bedre enn andre fysisk sett? Får kristenblodet andre medisinske konsekvenser (Endsjø 2010)?

Trolljegeren poengterer det absurde og irrasjonelle med mytene ved å kontrastere dem mot oppdaterte forklaringer. Dermed fremstår de «virkelige» samtidig som man ivaretar det eksotiske. Filmen bekrefter jo tross alt at mytene om troll stemmer. Man hadde ikke tilgang på UVB-reflektorer på Asbjørnsen og Moes tid, og Norge hadde betraktelig færre muslimer enn i dag. Trollskapet må derfor irttesette seg etter de normer og regler som har dannet seg over de siste par århundrer.

#### 4.10 Konspirasjon, og mangelen på alvor

Troll og eventyr er ikke det eneste som eksotiseres i *Trolljegeren*. Det samme gjør troen på konspiratoriske bevegelser i statsapparatet. Det at vi har troll i Norge viser seg å bare være en side ved problemet. Den egentlige antagonisten er den norske stat som forvalter et system med såpass alvorlige mangler at det truer livene til både egne ansatte og mennesker som skulle være så uheldige å vandre inn i umarkerte områder hvor trollene befinner seg.

Studerer vi gravende og politisk engasjert dokumentarfilm finner vi ønsket om å avsløre skjulte sannheter og behovet for å stille bakmennene til rette. *Trolljegeren* slekter på denne tradisjonen fra begynnelsen av. Da Johanna spør Hans om hvorfor ingen kjenner til trollenes

eksistens svarer han kjapt «Fordi noen vil at ingen skal vite om det.» Fra første stund er studentene derfor på kant med det norske statsapparatet, en situasjon som ofte reflekteres i dokumentarfilm-mediet. En regissør som Michael Moore (som refereres ved navn i *Trolljegeren*) kommer stadig i klammeri med ordensmakter som ikke tillater at han oppsøker personer eller områder som er lukket for allmenheten. Moores filmer får derfor gjennomslagskraft ved å avdekke hvilke ytterligheter det amerikanske statsapparatet kan ty til dersom de føler det maktpåliggende. En tilbakevennende situasjon tar form av regelrette konfrontasjoner hvor Moore og hans filmteam får streng beskjed om å fjerne kamerautstyr, dersom de da ikke blir fysisk fjernet av barske vakter og politifolk.

Studentene i *Trolljegeren* ender opp i liknende situasjoner når de stadig blir avvist, først av Hans, senere av karakteren Finn som er mannen som dirigerer Hans og har direkte kontakt med øvrigheten. Det er også Finn som mot slutten sørger for å legge lokk over saken - filmen ender, i tradisjon med de fleste found footage produksjoner, med at konspirasjonen forblir intakt, trollene fortsetter å herje, og selv om intet er bekreftet impliseres det at ingen av studentene overlever. Filmens epilog konkluderer endog med at daværende statsminister Jens Stoltenberg innrømmer at Norge har troll, et sitat som opprinnelig ble hentet fra en konferanse om Troll plattformen i Nordsjøen.

Konspirasjonen i *Trolljegeren* eksotiseres nettopp fordi den er så latterlig enkel å gjennomskue. Nedfelling av troll dekkes over ved at trollene hogges i biter og sprenges for å redusere den biologiske massen, noe som gir en effektiv forklaring på hvorfor man ikke finner døde troll liggende rundt i norsk natur. Deretter plasseres bjørnekadavre rundt åstedet for nedleggelse. Kontrolløren Finn går deretter rundt med bjørnesandaler for å plante bevismaterialer for skuelystne. Selv denne delen av konspirasjonen er amatørmessig utført da noen av de oppmøtte reporterne som samler seg på åstedet bemerker at bjørnen må ha gått med benene i kryss idet Finn har brukt bjørneskoene på feil føtter. Senere i filmen besøker man et kraftverk i nærheten av Dombås hvor kamerateamet legger merke til at strømmastene på Dovrefjell er bundet i en sirkel - de går i ring. Forklaringen er at de er ment å fungere som et gigantisk strømgjerde som begrenser trollenes frihet og holder dem inne på sitt oppmålte revir. Da han



konfronteres med dette mister den vakthavende ansvarlige ved kraftverket munn og mæle, etterfulgt av pinlig stillhet.

Når det kyniske statsapparatet bruker makt for å opprettholde ro og orden på amerikansk film er det som regel blodig alvor, men når det samme utfolder seg på norsk film blir det ikke helt det samme. At *Trolljegeren* benytter en konspirasjon som til forveksling likner amerikanske motstykker underbygger mangelen på alvor og eksotiserer endog ideen om hva en konspirasjon kan være. I tradisjon med den gravende dokumentarfilmens behov for å finne skjulte sammensvergelse beviser *Trolljegeren* dermed følgende; 1. Norge har en konspirasjon, og 2.; den er *usedvanlig* inkompetent.

#### 4.11 Rekonstruksjon av monsterfilm

Jeg har tidligere fremmet påstanden om at *Trolljegeren* ikke bare er dekonstruktiv, men også «rekonstruktiv» i sin behandling av troll og norrøn mytologi. I dette legger jeg at filmen, selv om den foretar en såpass kompleks og grundig dekonstruksjon, samtidig fokuserer på sitt subjekt på en slik måte at den tilfører filmen de kvaliteter man kjenner fra tradisjonelle eventyr. Selv om trollene ikke svarer helt til bildet som ble etablert av Asbjørnsen og Moe evner *Trolljegeren* like fult å vise de fram på en måte som må sies å være romantisk anlagt. Som sagt er ikke dekonstruksjon av romantikken nødvendigvis en avvisning av romantikkens generelle prinsipper mer enn det er en rekontekstualisering av dem. Det er fremdeles mulig å se *Trolljegeren* i tråd med romantisk tradisjon, for filmens realistiske forklaringsgrunnlag fratar ikke skapningenes sublim konstruksjoner. Trollene er like slagkraftige og fryktinngydende som det Asbjørnsen og Moe beskrev. Filmen kvalifiserer derfor ikke bare som en dekonstruktiv eksotisering, men som en hyllest av dette eksotiske.

Marit Tennø og Martin McLoone advarte mot å la utenlandske krefter overta fremstillingen av en nasjonal kulturkontekst. Om vi ser *Trolljegeren* i perspektivet til kritisk regionalisering tilpasser den seg reglene til prikke - filmen er en norsk produksjon som utnytter og bearbeider sin nasjonalromantiske innflytelse med et «lavkulturelt» filmspråk som er kjent fra utlandet. Prosessen unndrar seg beskyldninger om å være et knefall for amerikanisering siden

handlingen er så erketyrisk norsk, og fordi man leker seg med materialet på et vis som er åpenlyst parodisk. Filmen tar derfor form av en kontekstuell forhandling, slik Tennø viste til, ved å forhandle mellom en utenlandsk og en nasjonal innflytelse.

*Trolljegerens* norskhet forsterkes ved at den, i motsetning til filmer som *Max Manus* og *Kon-Tiki*, sementerer en «norskhet» som det er vanskelig å forestille seg rekontekstualisert – jevnfør skepsisen til å lage en amerikansk nyinnspilling da man ikke så noen løsning på hvordan den norske mytologien kunne oversettes til amerikanske forhold. Selv om man skulle mestre liksomdokumentarens filmspråk er det altså ingen garanti for at man tolker *Trolljegerens* regionale kontekst siden filmskaperen konsekvent unnlater å forenkle oppgaven for et globalt publikum. Utenlandske seere må selv grave seg fram til svaret på spørsmålene som filmen stiller. I et intervju bekreftet regissør Øvredal dette da han innrømmet at man aktivt forsøkte å unngå overforklaringer:

If I was making the film for an American audience, I would really be setting up the fairy tales aspects more carefully, so they'd be more appreciated, maybe. But then again, it seems that the American audience also appreciates the fact that it's not that obvious; you have to kind of pay attention to follow the mythology (Barone 2011).

Denne norskheten er ikke bare synlig i form av begrenset tolkningsgrunnlag. Jeg vil påstå den mer enn noen annen moderne norsk filmproduksjon kan tilskrives æren for å romantisere det tradisjonelle bildet vi har av norske troll. Denne hyllesten muliggjøres på flerfoldig vis.

For det første begrenser filmen sin kontekstuelle selvkritikk. Vi finner intet grunnlag for at André Øvredal ønsker å stille alvorlige spørsmål ved den dokumentarfilm-relaterte delen av sitt arbeid. Ved å presentere sitt usannsynlige utgangspunkt som om det var fakta viser filmen implisitt hvordan media har evnen til å manipulere seeren til å tro på svada, men parodien fokuserer ikke nevneverdig på filmens blotte manipulasjon. *Trolljegeren* fremlegger heller ingen kritisk agenda i forhold til sitt subjekt. Historien er ment å tolkes humoristisk, den er ikke ment å kritisere Norges troverdighet innen viltforvaltning, kraftverkens utplassering av strømmaster, eller beskyldte staten for å bedrive utrenskning av mennesker som forsøker å

offentliggjøre nasjonens mørke hemmeligheter. Dette gjøt at man kan fokusere på subjektet beholde sin spektakulære glamor som gjør at trollene har en romantisk og visuell sprengkraft.

Det er verd å legge merke til at *Trolljegeren*, i rak motsetning til andre monsterfilmer den kan sammenliknes, med ikke skjuler sine monstrøse kreasjoner. Dette kan høres ut som en selvfølge siden det er en film som handler om å offentliggjøre troll, men historisk sett har found footage og liksomdokumentaren hatt interesse av å holde sine monstre skjult, som regel av stemningsmessige eller budsjettmessige årsaker. *Trolljegeren* ble av flere kritikere plukket fram som et visuelt motstykke til filmen *Cloverfield* (Reeves 2008) som beskriver hva som skjer når New York får besøk av diabolske monstre. I *Cloverfield* valgte man å fokusere på spenning og lot publikums forventninger og spekulasjoner få fritt spillerom. Monstrene skjules før de endelig trer fram mot slutten for å belønne seerens tålmodighet. *Trolljegeren* er ikke slik. Trollene åpenbarer seg hyppig, og vises fram som om de var kulturelle ikoner. Digitale spesialeffekter kapret en stor del av filmens budsjett, og ble derfor godt markedsført i forkant av premieren. De tre studioene som var involvert i filmens CG animasjon - Gimpville, Storm Studios og Superrune - gav trollene en biologisk fleksibilitet som skapte inntrykk av en naturlig og troverdig framtoning. Samtidig ble de gitt en visuell karakteristikk som til forveksling likner på troll slik kunstnere og illustratører som Theodor Kittelsen og John Bauer portretterte dem, noe Øverdal var bevisst på:

That's one thing I wanted to make sure of, that we stuck as closely as possible to the original images that Norwegian audiences already have of trolls. The way they look, you'll find if you Google the artist who drew those old pictures—his name is Theodor Kittelsen. He made these drawings back in the 18th century, and if you look at his drawings now, you'll easily be able to see where the trolls in the film come from (Barone 2011).

Trollenes bombastiske natur blir også tilegnet slektskap med klassiske monsterfilmer som *King Kong* (Cooper, Schoedsack 1933) og senere filmer som Steven Spielbergs *Jurassic Park* (1993). Her beveger *Trolljegeren* seg inn på ideologien som styrer den moderne blockbuster-filmen som vi innledningsvis beskrev - det spektakulære har en attraksjonskraft i seg selv, og blir vist fordi det er hva seeren betaler for å se, og fordi seeren skal få et inntrykk av hvilket arbeid som

har blitt lagt ned i filmene. Øvredal reflekterer over denne filosofien som blant annet lå bak kassasuksessen til Spielbergs Jurassic Park: «I think that definitely goes back to the *Jurassic Park* school of thinking, which is this: People have come to see the dinosaurs, so let's show them the dinosaurs. It's really as simple as that.» (Barone 2011).

Naturen selv er med på å underbygge det pittoreske inntrykket. Filmen viderefører på sett og vis det middelalderske inntrykket fra Sør-Europa. Sublimiteten lever her i beste velgående, men den vises fram i form av en hyllest - Ikke bare som bosted for farlige vesner, men også som et vakkert landskap. Siden den norske naturen er hvor trollene befinner seg blir de frekvente naturskildringene også rettferdiggjort internt i filmens narrasjon. Der hvor de fleste found footage filmer kjennetegnes av en hvileløs og til tider forvirrende kameraføring er kamerabruken i Øvredals film mer edruelig. *Trolljegeren* utnytter dette ved å «tilfeldigvis» rette kamera mot det beste av norsk natur når muligheten byr seg.. Hver gang man reiser mot en ny destinasjon klippes det til eksotiske oversiktsbilder for å gi inntrykk av fysisk relokalisering. Flere utenlandske produksjoner som handler fra Norge begår feilen å se vår ville natur som representativ for hele landet, en misforståelse som later til å være utbredt blant amerikanske filmprodusenter. Marvels storsatsninger som for eksempel *Thor* (Branagh 2011) portretterer det relativt flattliggende Tønsberg som en alpin by i fjellheimen. *Trolljegeren* rettferdiggjør imidlertid det eksotiske utgangspunktet ved å legge handlingen til Volda og Vestlandet. Filmteamet drar aldri lengre øst enn Dombås og forholder seg met av alt til fjellkledd landskap og tett granskog som det er enklere å forestille seg at troll vandrer rundt i.

#### 4.12 Konkusjon

At *Trolljegeren* kan utvise en applauderende kraft for sine subjekter står helt i stil med Roscoe og Hights påstander om at den paradiske siden ved liksomdokumentar ofte tar form av nostalgisk dyrkelse:

...many of this group of mock-documentaries adopt a strong frame of nostalgia in their presentation of fictional representatives of a era or cultural idiom - such as the love of Beatles mythology which underlies *The Rutles* (1978), the sense of loss of the 'innocent' America of the 1920s which frames *Zelig* (1983) and the appeal to cultural myths which made *Forgotten Silver* popular with its New

Zealand audience (Roscoe, Hight 2001: 68).

Filmene som forfatterne omtaler betrakter parodien som en form for anerkjennelse av subjektet, og dette påvirker seerens reaksjoner. Man viser blant annet til at liksomdokumentaren *This is Spinal Tap* (Reiner 1984) bidro til at filmens fiksjonelle heavy metal band ble så populært gjennom sin parodi på rock 'n roll klisjeer at Spinal Tap oppstod i virkeligheten hvor de både lanserte album og la ut på turne for å begeistre fansen (Roscoe, Hight 2001: 69). På samme vis blir *Trolljegeren* en nostalgisk hyllest til norsk eventyrtradisjon fordi den på tross av sitt revisjonistiske syn forholder seg trofast mot den klassiske og romantiske tolkningen av eventyrene som kommenteres. Hyllesten stimuleres ved at filmskaperne vedkjenner den kulturelle bakgrunnen og refererer den både via trollenes imponerende tilstedeværelse og ved hjelp av hyppige metatekstuelle referanser til Asbjørnsen og Moes eventyr som de fleste nordmenn vil være kjent med. I filmen avskriver Hans riktignok det meste av deres diktning som «rent oppspinn», men de vitenskapelige forklaringene han kommer med, som for eksempel å avvise troll med klær og evnen til å snakke på grunn av deres lave intelligens, undergraver ikke deres eksotiske bakgrunn mer enn å forflytte den fra et magisk til et vitenskapelig paradigme. Trollenes eksistens forblir dermed like eksotisk som før.

Andre steder brukes de intertekstuelle referansene mindre subtilt og plasseres helt åpenlyst for de som er litterære nok til å få øye på dem. Under ett av toktene får Hans oppdraget med å skaffe en blodprøve fra en av trollene. Som lokkemat tjorer han fast tre geitebukker på en bro og går i dekning langs elvebredden sammen med kamerateamet mens de venter på at beistet skal dukke opp. Kamera sørger for å zoome inn på broen og geitene for å gi seeren tid til å tenke over at oppsettet er ment å referere *De Tre Bukkene Bruse*.

At *Trolljegeren* foregår i våre dager, understøtter og belyser dens eksotiske natur. Filmens avslører sine fakta som om det var resultat av gravende journalistisk arbeid som kommer over et banebrytende scoop: Troll finnes i dagens Norge, og vandrer rundt i skog og fjellheim. Filmen gir dermed hele landet karakteren å være et eventyrland - et fantasilandskap hvor alt kan skje.

## 5. Jonny Vang

Vi skal se på ulike modeller for den norske landsbygdas representasjon, med filmen Jonny Vang som eksempel. Bygda har vært gjenstand for eksotisering fra tidlige tider, og representasjonen har variert fra nasjonalistisk romantisering, til nyere fenomener som ser bygda som helvetes forgård. Tanken er at Jonny Vang leker seg med flere av disse representasjonene og tillater at ulike syn og fordommer folk måtte ha om Bygde-Norge bekreftes, avkreftes og gjøres narr av.

### 5.1 Identitet og forskjeller

I innledningen til det tredje bindet i bokserien *Der ingen skulle tru at nokon kunne bu* kommer Oddgeir Bruaset med følgende forklaring på hvorfor TV-fenomenet med samme navn ble så populært:

Kanskje er det noko i vår rastlause tid, i vår stressande kvardag, som får oss til å lengte tilbake til eit enklare liv, til ein stad der tida står still og vi kan sanse meir av det som lever og gror? Eller kanskje er det folket som talar til oss, desse rotekte menneska som snakkar fra hjartet, som er seg sjølve, og som står for verdiar og haldningar som vi gjerne trur høyrer fortida til, men som er det mest slitesterke når det kjem til stykke (Bruaset 2012: 5)?

*Der ingen skulle tru at nokon kunne bu* er et program på jakt etter det eksotiske Norge. Man hverken overdriver eller dekonstruerer norsk kultur, slik man gjør i *Trolljegeren*. De særegne plassene og menneskene rundt om i Norge synes åpenbart å være eksotiske nok. Bruaset antyder da også at Bygde-Norge er spennende fordi det står som kontrast til det moderne og urbaniserte Norge.

Mennesker defineres gjerne ved hjelp av forskjeller. Vi har ulike språk, ulike religioner og ulike måter å behandle hverdagslige ting på. Mange av forskjellene legger vi ikke merke til fordi vi vokser opp og lærer oss å akseptere dem. Forskjellene kommer til syne så snart de blir åpenbare nok, helst i møte med kulturer som er annerledes våre egne. Når vi studerer mennesker i utlandet er det lettere å legge merke til fremmedartede vaner og oppførsel. Hvordan kan man ellers tenke seg stereotyper som amerikanere med kjelleren fulle av våpen,

tyskere med beinhard arbeidsmoral eller engelskmenn som drikker te og går med paraply? Som vi tidligere har sett på er denne formen for eksotisering sjelden basert på helt rettferdige grunnlag. Man tar enkeltstående og til dels ubetydelige kvaliteter og utvider det til det blir et dominerende bilde på kulturen man studerer. Samtidig som noe blir romantisert blir andre detaljer utelatt helt.

Vi behøver heller ikke studere internasjonale forhold for å oppfatte stedsbaserte stereotypier, vi kan like godt holde oss hjemme. I utgangspunktet synes det kanskje usedvanlig at Norge skal ha slike stereotyper. Vi identifiserer oss tross alt med hverandre til enhver tid:

I det enhetlige skolesystemet vårt lærer nesten alle de samme salmer og sanger vi er glade i, og fra Lindesnes til Nordkapp er vi én nasjon. Til og med de som bor i Oslo, og, overraskende nok, de som bor i Bergen, er norske og kan de samme sangene, og snakker og skriver stort sett et fullt ut begripelig norsk. Slik sett har de noe viktig til felles med alle i Vardø og Eivindvik (Gripsrud 1999: 16).

Slike fellesskap kommer, nok en gang, mye an på kontekst. Vi bryr oss vanligvis ikke om forskjellene når vi treffer andre mennesker til vanlig. Støter vi på andre nordmenn mens vi oppholder oss i utlandet er det at vi begge er norske nok til at man ignorerer eventuelle ulikheter. Under visse omstendigheter merker vi likevel at vi er forskjellige. Gripsrud snakker om den sosiale identiteten som formes av hvordan vi oppfattes av andre, hvem vi omgås, og hvilke sosiale sammenhenger vi befinner oss i. Her blir plutselig ting som bosted, status og interesser viktige. Dersom vi er byboere kan det være ting som skiller oss fra menneskene som bor på landsbygda, og omvendt. Den sosiale identiteten skaper dermed ulikheter like lett som den skaper fellesskap. En av de viktigste bidragsyterne på dette området er media. Det handler, slik Gripsrud formulerer det, om hvordan media anlegger representasjoner og fremstillinger. Mediene skaper et lappeteppes av ulike former for identitet som bidrar til å styrke både forskjeller og likheter til omgivelsene. Når de første vinterstormene bringer snøfall til Østlandet melder NRK om «værkaos», selv om vi som befinner oss i Møre og Romsdal nyter fint vær. Da får man mistanke om at mediene kun bryr seg om hva som skjer i nærheten av Marienlyst. Motsatt er mediene like flinke til å blåse opp begivenheter hvor nordmenn begår store

bragder, for eksempel i sammenheng med idrett. Da heter det seg plutselig at Norge har «vunnet». Medier er også ivrige etter å bekrefte/avkrefte stereotyper om regionale forhold, og de mennesker som holder til der, uansett om det er spøk eller alvor. Dette fører til at stereotyper med aggressive nordlendinger, selvsikre vestlendinger, religiøse sørlendinger og hippe oslofolk holdes ved like. Gripsrud bruker bergensernes forhold til resten av landet som et gjennomgående subjekt i sitt forsøk på å beskrive behovet for representasjon, men fremfor alt; en sannferdig representasjon:

Bergensere kan oppfatte seg som mer eller mindre kultiverte, mer eller mindre interesserte i fotball, mer eller mindre mandige eller kvinnelige. Men svært mange av dem setter stor pris på at enkelte bergensere opptrer i mediene og *representerer* byens innbyggere, eller at reportasjer fra begivenheter i byen gjør det samme. I dette ligger det en slags anerkjennelse av at Bergen finnes og teller med i den store sammenhengen. Mange bergensere er derfor også opptatt av hvordan Bergen og bergensere framstilles i nasjonale eller internasjonale massemedier - mer eller mindre sympatisk, mer eller mindre eksotisk, mer eller mindre sannferdig eller løgnaktig (Gripsrud 1999: 22).

Et sted som stadig synes å ha utfordringer med sin representasjon er Bygde-Norge. Den norske bygda har vært gjenstand for usedvanlig mange eksotiske representasjoner gjennom historien, og de færreste av dem er det bygda selv som har stått for. Representasjonen har vekslet mellom det håpløst romantiske til det negative, endog til det rent tragikomiske.

## 5.2 Nasjonalromantikken

Det glorifiserte bildet av den norske bonden og landsbygda tilskrives som regel romantikken på 1800-tallet, men man må også se på tiden fram mot den norske grunnloven i 1814. Perioden ble preget av en glødende patriotisme blant intelligentsiaen som stadig testet grensene for hvor nasjonalistiske nordmenn under dansk overherredømme kunne tillate seg å være. Patriotismen ble stimulert av behovet for å stable en norsk kultur på beina - en kultur som kunne stå imot dansk innflytelse og fremme «norske interesser». Argumentene kom fra flere hold, men en fellesnevner synes å være at nordmenn hadde naturlige behov som forutsatte visse eksistensielle krav. Disse tankene lå delvis begrunnet i dissonansen mellom den norske landsbygda og den urbane kulturen ute i Europa. Bymiljøer hadde en negativ virkning, både på



de som bodde der, men spesielt på de stakkars nordmennene som var nødt til å dra dit på grunn av skole og arbeid. I en tid da nordmenn måtte til Danmark for å studere var det særlig København som ble lagt for hat. Christian Frederik Hagerup var rystet over det han opplevde i hovedstaden og gav en mindre flatterende beskrivelse av stedet i 1788, gjengitt her av Odd Arvid Storsveen:

København hadde «qværende Luft», daarlig og forjasked Mad» og ellers alskens utsvevende forhold som truet med å forandre nordmenns «hele Natur». Det fantes ingenting som liknet «det kiære Land». Men i Norge ville de studere trygt kunne dyrke vitenskapene, mente han, og ellers hengi seg til «uskyldige» og qvægende Forlystelser» som jakt, konserter og kanefart. Dette ville virke foredlende og styrke den «Uskyldighed, Frihed og Fortroelighed» som var «vor national-Levemaade saa egen». Dette er også et eksempel på den utbredte oppfatning om landlivets uskyld og at «Fieldlandenes Folk» skilte seg fra «Sletternes Beboere (Hagerup, sitert av Storsveen 1997: 47).

Hagerups beskrivelser var ikke enestående. Et gjennomgående tema syntes å være hvordan Danmark, og spesielt København, var ødeleggende for nordmenns helse og mentale velvære. Dette ble sett opp mot de landlige bostedene i Norge som ble betegnet som sunne og friske - presis hva nordmenn hadde behov for. Vi ser her ekkoet etter det Søreuropeiske synet på sivilisasjoner i perifere områder vi så på i forrige kapittel - desto lengre man befant seg fra det kulturelle sentrum, desto villere og mindre siviliserte ble forholdene, både naturlig og sosialt. For norske patrioter ble ikke dette nødvendigvis oppfattet som en uting. «I annen halvdel av 1700-tallet var det en utbredt forestilling at folk i nord var friere enn folk lengre sør. Klima og nasjonalkarakter hang nært sammen med sosiale institusjoner, det kalde og barske og ganske ville nord disponerte for frihetstrang» (Sørensen 2001: 29).

Tanken om nordmannens behov for frihet fant ideelle vekstforhold på den norske landsbygda hvor forholdene lå godt til rette siden områdene ikke var like preget av den nasjonale underlegenheten; «Tapet av selvstendighet på sentralt nivå, som unionen med Danmark representerte, hadde ikke virket inn på bøndenes livsform på lokalplanet» (Hodne 1994: 37). Den norske bondens livsgrunnlag nøt da også enkelte privilegier sammenliknet med sine danske motstykker. Danske bønder var på denne tiden preget av livegenskap og juridisk ufrihet, noe som skal ha fortsatt til langt ut på 1700-tallet (Sørensen 2001: 31). For norske bønder

forholdt det seg annerledes. Noe av årsaken til at bondekulturen med tiden ble forskjønnet og utnyttet som nasjonalsymbol skyldtes blant annet inntrykket man hadde av den norske odelsbonden. Han ble holdt fram som en direkte arvtager til Norges gjeve posisjon i høymiddelalderen, og dermed som opprettholder av en kulturell kontinuitet: «I middelalderen var jo Norge selvstendig. Og hvor fant man det norske som hadde overlevet den mørke dansketiden? Jo, hos odelsbonden hadde det norske overlevd, selv om embedsmennene og mye annet var dansk» (Skurtveit 2008).

Bonderomantikken fant resonans i samtiden og stod som et slagkraftig bilde på ideen om norsk suverenitet fordi det brakte minner fra en svunnet storhetstid.

Som i romantikken står «folkeånden» sentralt i den romantiske nasjonalismen. (...) I den romantiske nasjonalismen søkte man tilbake til gruppens/folkets historiske storhetstid samtidig som vanlige folks hverdagshistorie ble vektlagt slik den kom til uttrykk gjennom folketradisjonene (Hodne 1994: 16).

For at den norske bonden skulle fremstå presentabel måtte han imidlertid pusses opp og gjøres salgbar, og de som arbeidet med den oppgaven var *ikke* bønder.

Den rurale kulturen ble rundt nasjonalromantikken storhetstid i 1840-årene omgjort til det samlende nasjonale motivet som skulle danne en kulturell fellesplattform for hele Norge. Som Hodne skriver ble bøndernes kultur fra nå av ensbetydende med hele landets nasjonale kultur (Hodne 1994: 30). At bondekulturen skulle stå som gallionsfigur for en spirende norsk nasjonalisme var imidlertid ikke synonymt med at bøndene selv var involvert i arbeidet. Deres oppgave var primært å være subjekter som kunne formes og bearbeides av mennesker med klare oppfatninger av hva en nasjonalkultur skulle være eller ikke være. Det betød heller ikke at det var alle egenskapene ved å arbeide som bønder eller bo på landet som var interessant. Å etablere en nasjonalkultur tok form av en selektiv prosess hvor enkelte elementer ble sett på som mer nasjonalistisk verdifulle enn andre. Det gjaldt å definere en representasjon som ble funnet spiselig for publikum. Og nok en gang var det ikke landsbygda som var målgruppen.

Det skarpe kulturelle skillet mellom by og land lar seg ikke forklare ut ifra ren geografisk adskillelse, men ble forebygget av økonomiske forskjeller. Dualismen ble opprettholdt via økonomiske betingelser som stimulerte byene mens landlige strøk ble latt stikken. De to systemene var separerte, hvilket bidro til at byboernes reelle kunnskap om utkantstrøkene og landsbygda på midten av 1800-tallet ikke var spesielt utbredt. Dette var før en kombinasjon av voksende industri og en bølge av emigrasjon brakte bønder til byen og begynte å utjevne forskjellene. Stephen Walton ser datidens spirende bygdeforskning som ekvivalent til europeiske oppdagelsesreisende, og deres utforskning av det den gang relativt ukjente Afrika. Den skarpt adskilte dualismen ble ikke aktivt forsøkt nedkjempet eller utjevnet av den styrende klassen, men tvert imot stimulert ved å generalisere de mest nedbrutte områdene for å legitimere sin dominans. Viktig var det å se forfallet som representative for hele bondestanden;

The vice of backwardness was then generalised to the whole of peasant society including those elements which directly challenged the bourgeoisie on its own ground, whilst the virtue of the historical link with Antiquity clung to the nation, and legitimised the hegemonic relations pertaining in its institutions (Walton 1987: 96).

Mennesker som har minimal kontakt med miljøet de beskriver risikerer å ta seg store friheter med representasjon, og i forsøk på å konstruere en kulturell kontekst kan realismen av og til ofres. Nasjonalromantikkens manglende interesse for realisme understrekes ofte i Tidemand og Gudes berømte *Brudeferd i Hardanger*, og den oppmerksomhet maleriet ble viet da det ble satt opp som tableau vivant. Maleriet og dens historie ble fremført av skuespillere og akkompagnert av musikk i Düsseldorf i 1848. Det var altså ikke bare en felleskulturell plattform dannet utenfor opphavsmennenes erfaringsområder, men en kulturell plattform som var beregnet på eliten som formet den. Pompøsiteten i *Brudeferden i Hardangers* tableau vivant ble kritisert allerede i samtiden, og senere parodiert av blant annet Theodor Kittelsens spøkefulle illustrasjon om hvordan en ekte brudeferd i Hardanger ville tatt seg ut. Kritikken kunne uansett ikke forhindre at forestillingen ble en gedigen suksess som førte til krav om en reprise av tablået i Christiania året etter. At menneskene som stod for glansbildet manglet forståelse for den kulturelle representasjonen de hadde vært med på å forme illustrerer Hodne på følgende vis:

Det var ikke bøndene som enkeltpersoner man var interessert i, og heller ikke alt i deres kultur var ideologisk av like stor verdi for dem som reiste rundt og samlet. Væremåte og klesdrakt, samværsformer i hverdag og fest, holdninger til de store vendepunktene i livet som fødsel, ekteskapsinngåelse og død - dette er eksempler på områder av bondekulturen som borgerskapet og embetsstanden hadde manglende forutsetninger for å skjønne, og som de langt ut på 1800-tallet viste liten toleranse ovenfor (Hodne 1994: 37).

Den romantiske interessen for Bygde-Norge fortsatte like inn i filmens dager, og fikk en oppblomstring på 1920-tallet da en bærekraftig kinoindustri ble etablert. Filmenes betraktning av landsbygda på denne tiden må sies å være en revitalisering av beskrivelsene som de norske patriotene gjorde på 1700-tallet, og viste vesentlig mer forståelse for landsbygdas utfordringer enn under nasjonalromantikken 80 år tidligere.

Trenden med å se landsbygda som et sunnere og friskere alternativ til byen viser imidlertid bare til den ene siden av et tveegget sverd. På samme måte som 1800-tallets representasjoner gjorde et kvalitativt utvalg av bygdas positive egenskaper kan man like godt tenke seg at man formet historier med utgangspunkt i de negative.

### 5.3 Kritisk eksotisering av landsbygda

Dikotomien som norske patrioter sverget til på 1700-tallet så byen som en uting og bygda som en løsning. Over tid ser vi at denne representasjonen gradvis skiftet mot en nyansering, før enkelte representasjoner endte opp med å reversere dikotomien fullstendig. Blant de tidligste norske filmer som tok opp problemer i bygda var Rasmus Breisteins *Fante Ane* (1920) som ofte blir tilskrevet æren for å ha startet bølgen med norsk bygdefilm på 1920-tallet. Filmens klassekonflikt bunner i arkaiske holdninger på landsbygda, og den endelige løsningen for filmens hovedpersoner blir å ta båten til Amerika. Selv om 1920-tallets bygdeportretter verdsatte romantikken var de altså ikke blinde for samfunnsmessig kritikk. Siden den gang har filmskapere forstått at portrettet av landsbygda like gjerne kan eksotiseres i form av demonisering. Da oppstår, slik Carol Clover beskriver det, «urbanoia» (Clover 1992: 125).

Urbanoia er en dikotomi tuftet på en grunnleggende negativ dynamikk mellom land og by. Etter

min mening har begrepet aldri vært bedre artikulert på norsk film enn i skrekkfilmen *Rovdyr* (Syversen 2008) som kom fire år etter at Tennø var ferdig med sin avhandling. I denne filmen ankommer en gruppe urbane ungdommer et utkantstrøk i Norge anno 1974, hvor de konfronterer en gruppe lokale jegere, før de overmannes og etterlates i skogen for å bli jaktet ned som dyr. *Rovdyr* er en film som er bevisst på sin slektskap med skrekkfilmsjangeren slik den ble popularisert i USA på begynnelsen av 80-tallet. At filmen er satt i 1974 er i tillegg en dårlig skjult referanse til Tobe Hoopers *Texas Chainsaw Massacre* som var med på å popularisere urbanoiaen da den kom på kino i 1974.

Det skal sies at urbanoia er lite utbredt i Norge sammenliknet med land med større regionale forskjeller, som for eksempel USA. En ting er at vi mangler den brutale sosiale ulikheten som blant annet oppstår mellom byene langs den amerikanske østkysten og strøkene tilknyttet Appalachia som er en hyppig gjenganger på amerikansk film. Ulikhetene eksisterer, men ikke på et vis som gjør det mulig å rettferdiggjøre en dualisme som setter partene i et slik hatsk og fiendtlig forhold som *Rovdyr* gjør. Eksotiseringen i *Rovdyr* synes fremmedgjørende idet den legger seg så nært opp til sine amerikanske forbilder.

Som en form for eksotisering er urbanoia likevel en effektiv standard fordi den kartlegger så mange mulige opposisjoner mellom by og land. Carol Clovers teorier for hvorfor denne spenningen oppstår slekter på misforholdet som hersket i 1800-tallets Norge; det er fremfor alt økonomiske betingelser som står i veien for forståelse. Bystrøkene gjør seg rike på bekostning av utkantstrøk som de tapper for resurser, en problemstilling som ble direkte tilknyttet handlingen i *Deliverance* som Clover anser som begrepets kulturelle arnested. Utenom økonomiske misforhold angår urbanoia også forholdet mellom det primitive og det moderne. En moderne byboer vil nesten alltid være utilpass på landsbygda for urbanoiaen insisterer på at bygda motarbeider tanken om framskritt og modernisering. Denne annerledesheten er sjelden eller aldri til fordel for de siviliserte: «The point is that rural Connecticut (or wherever), like the deep forests of Central Europe, is a place where the rules of civilization do not obtain. People from the city are people like us. People from the country (...) are people not like us.» (Clover 1992: 124). For Marit Tennø var filmene *1732 Høtten*

(Julsrud 1998) og *Mørkets Øy* fremtredende eksempler på den norske urbanoiaen. I førstnevnte film er bygdefolket sammen om mord, og sementert som en gjeng isolerte mennesker, uten toleranse for utenombygdelig inngripen. Bygda holder seg til sine egne og reagerer voldelig på innblanding. Filmen er sånn sett tydelig på sin allusjon til Tor Jonssons ide om bygdedyret - den sneversynte reaksjonen som angriper annerledestenkende. I *Mørkets Øy* er tendensen om mulig enda mer radikal, der det landlige lokalsamfunnet holder en så beinhard patriarkalsk samfunnsordning at kvinner står uten rettigheter og i praksis fungerer som den lokale prestens sexslaver. Den urbane lærerinnen som kommer til den isolerte øya er maktesløs mot systemet og bukker til slutt under for overmakten.

Et sentralt poeng ved Carol Clovers teorier er at filmene som tar for seg forholdet mellom by/land, forventes å ha et urbant perspektiv - synsvinkelen tilhører karakterene som ankommer den ugjestmilde utkantstrøkene. Dette gjelder i både *Rovdyr*, *1732 Høtten* og *Mørkets Øy* hvor det er urbane karakterer som spiller hovedrollene. Rurale karakterer vies derfor mindre interesse utover deres funksjon som antagonist. I *Rovdyr* får vi aldri vite noe om det lokale jaktlaget utover at de er en gjeng uflidde mannfolk som finner sadistisk glede i å jakte på andre mennesker. De har ingen psykologisk karakteristikk utover voldelig fremferd og er narrativt sett interessante kun som fienden som må nedkjempes. Ungdommene fra byen får mer fyldige bakgrunns historier og har en sjelelig dybde fordi de er hovedpersoner som filmen vil at vi skal heie på. Ulikhetene kan endog gis rent fysiske trekk for å forsterke kontrasten til urbane nykommerne:

More to the point, country people live beyond the reaches of social law. They do not observe the civilized rules of hygiene or social habit. If city men are either clean-shaven or wear stylish beards our mustaches, country men sport stubble. Likewise teeth; the country is a world beyond dentistry (Clover 1992: 125).

Dette lite flatterende synet på bygda er, i likhet med nasjonalromantikkens idyllisering av Bygde-Norge, en konstruksjon som er tilrettelagt av folk fra urbane strøk. Forfatteren David Wong beskriver forholdet i en amerikansk skala: Selv om byene står for noe over halvparten av folketallet står de for 99 % av massemedia. Dette fører til en radikal skjevdeling hvor landsbygda

portretteres av mennesker som sjelden eller aldri behøver å vurdere representasjonen som sannferdig, så lenge forbrukeren finner portrettet underholdende. Wong vokste opp på landsbygda i Illinois og merket selv det urbane fokuset, kontrastert med manglende forståelse;

Every TV show is about LA or New York, maybe with some Chicago or Baltimore thrown in. When they did make a show about us, we were jokes - either wide-eyed, naive fluffballs (*Parks And Recreation*, and before that, *Newhart*) or filthy murderous mutants (*True Detective*, and before that, *Deliverance*). You could feel the arrogance from hundreds of miles away (Wong 2016).

For bygdefolk er byen like annerledes som bygdene er for byboere, men landsbygda blir sjelden gitt de samme forutsetningene til å svare på slike representasjoner siden media-representasjoner dirigeres ut ifra overveldende urbane premisser.

#### 5.4 Det folkelige og ekte

Ut ifra de konstruksjonene vi hittil har sett på virker det som om representasjonen av landsbygda og dens beboere karakteriseres av en mangel på psykologisk dybde og moralske forenklinger. Romatnikkens konstruksjon av en norsk bygdeidyll synes utopisk, mens bruken av urbanoia i moderne film virker dystopisk. Romantikken ser bygdefolk som om de var nasjonale glansbilder, mens urbanoia ser dem som primitive rudimenter. Finnes det et analytisk mellomledd som aksepterer de positive sidene ved romantisering og de problematiske aspektene som urbanoiaen retter søkelys mot? Are Kalvø fant en mulig løsning da han skrev bok om et av Norges mer utskjelte begrep.

Med *Harry* analyserer Kalvø et uttrykk som bærer tradisjoner med overraskende mange innfallsvinkler, historiske så vel som sosiale. Nordmenns hang til å bruke ordet «harry» som nedsettende adjektiv er faktisk så regionalt at vi ikke finner noen klar ekvivalent i andre språk. Det ble ikke engang nevnt i norske ordbøker da Kalvø forfattet verket; «Pikk står i ordbøker. Men ikkje harry. Harry er altså eit særnorsk ord som er pinligere enn pikk og quisling» (Kalvø 1999: 16). I dagens norske ordbøker benyttes som regel begrepet som synonymt med «smakløst» eller «vulgært». Ifølge Kalvø dukker navnet første gang opp i norsk bruk på slutten av 1600-tallet, som et overklassenavn med europeiske tradisjoner og aner. Navnet skal ha nådd størst

utbredelse tidlig på 1900-tallet, mens det mot årtusenskiftet nærmest hadde forduftet. Over denne perioden hadde det samtidig rukket å utvikle seg til å bli en negativt ladet beskrivelse - Kalvø hevder det første gang ble brukt som slang i offentlig debatt så sent som i 1968 - uten at det finnes noen entydig forklaring på hvorfor nettopp navnet Harry fikk denne assosiasjonen. Begrepet unndrar seg enkle kategoriseringer og bruksområder, og Kalvø unngår da også klare definisjoner. Problemet understrekes ved at både bygd og by ble definert som hARRY da Kalvø forsøkte å kartlegge utbredelsen. Det samme ble vestkantfolk og østkantfolk, mobilbrukere og mobilhatere, og både dress og grilldress. Uttrykket hARRY sier derfor, slik Kalvø bemerker, like mye om de som bruker det som det gjør om de det blir brukt om. Bruksområdet synes likevel å ha skiftet karakter fra en urban til en rural sokkel de siste tiår:

I starten blei hARRY brukt mest om arbeiderklasseungdom på austkanten i Oslo. Seinare blei det brukt mest om bygdeungdom. Etter kvart som arbeiderklasseungdommen har forsvunne og vestkantungdommen har flytte til austkanten der dei vankar saman med innflytt bygdeungdom, har hARRY gått over til å kunne bety det meste som vi av ein eller annan grunn ser ned på (Kalvø 1999: 23).

Generelt er det altså vanlig å se hARRY som en betegnelse for «de andre», det er sjelden en karakteristikk noen frivillig tar til seg. På tross av dette finner Kalvø likevel et forsvar for de verdier som får stemplet påskrevet, av kulturelle uttrykk han spøkefullt definerer som «viljehARRY». Det kan endog brukes som karakteristikk av mennesker: «Den ekte hARRYen har ein del eigenskapar som dei fleste ser på som sjarmerande og positive: Han er uJålete, han er ærlig, han er jordnær. Det er desse eigenskapane viljehARRYen gjerne prøver å skryte på seg». (Kalvø 1999: 125) Slike karakteristikk likner til forveksling på Oddgeir Bruasets rosende beskrivelser av menneskene som befolker *Der ingen skulle tru at nokon kunne bu*.

Kalvø ser tanken om viljehARRY opp mot bruken av begrepet «folkelig», som han hevder utnyttes for å kamuflere bias og fordommer, særlig blant nyere former for media og journalistikk. Medienes bruk av ordet folkelig forsøker å titulere en form for normalitet - som når journalister og programledere hevder at de taler ut ifra prinsippet om hva «folk flest» synes, eller er enige i - men hvem eller hva som går inn under denne normaliteten varierer i takt med hvem som



bruker definisjonen og hva det brukes om. Ideen om viljeharry kultur sidestiller Kalvø med påtagende folkelighet. En viljeharry person kan derfor tillate seg å ha rikelig med fordommer ovenfor ikke-folkelige, altså de som ikke deler opphavsmannens synspunkter og holdninger. Folkeligheten forsvarer en innstilling som ikke fortviler over at han/hun ikke er kulturelt sofistikert, men som tvert imot forsøker å vise motstand ovenfor dette (Kalvø 1999: 125). Sett i forhold til by og land dikotomien er dette en kvalitet som får en nærmest demonstrativ kraft i form av å være så anti-urban som mulig. Spesielt norsk pop-musikk har vist entusiasme. Kalvø kartlegger visse fellesnevner blant artister som DDE og Åge Aleksandersen som står for det representative utvalget av sangtekster som han analyserer som viljeharry. Utbredte lyriske karakteristikk er tanken om at den norske bygda er bedre enn byen, det enkle er bedre enn det kompliserte og at det vanlige er bedre enn det uvanlige. Dette har samtidig polariserende kraft, med motsatt fortegn i forhold til Carol Clovers urbanoia - det er nemlig den anti-urbane kulturen som ansees som riktig. Holdningen gir de rurale overtaket på byene, mens de urbane sjelden får muligheten til å si imot:

Dersom nokon frå Oslo seier at på bygdene er alle enkle og naturlige, så er det fordomsfullt og nedlatande. Dersom nokon frå bygdene seier at på bygdene er alle enkle og naturlige, så er det sant og ekte. Dersom nokon frå Oslo seier at på bygdene er alle umoderne og dumme, så er det fordomsfullt og nedlatande. Dersom nokon fra bygdene seier at i Oslo er alle jålete og dumme, så er det friskt og morsomt. (Kalvø 1999: 127).

Kalvø peker ved gjentatte anledninger på det populære Namsos-bandet DDE som i brede ordelag skrøt av hvor lite hippe de var, samtidig som de stolt tok avstand fra byens særegheter og alt som på ett eller annet vis kunne mistenkes for å være urbant. I bandets sangtekster fantes en selvsikkerhet som forventet at nedsettende beskrivelser av byen ble akseptert som sannferdige. Kalvø harselerer med en representativ melodi som DDEs «Bondeknøl», ved å vise til hvordan en sang med motsatt fortegn - en urban-romantisk sang som ser ned på bygdas uvaner - ville vært utenkelig, og aldri kunne tas alvorlig. Tanken om det viljeharry fungerer dermed som et forsvar for landsbygdas særegenhet og uvaner; «Vi er kanskje dumme på bygdene, men vi innrømmer det i alle fall sjølv, og i byen er dei endå dummere, sjølv om dei trur dei er kule» (Kalvø 1999: 129).

Reverseringen av negativ karakteristik, slik Kalvø benytter viljeharry, kan minne om hvordan folk på den amerikanske landsbygda har snudd bruken av begreper som «redneck» og «hillbilly» som vanligvis utnyttet som nedsettende betegnelser. Slike begreper har sterk symbolsk betydning fordi det er fordomsfulle uttrykk som hovedsakelig eksponeres av mennesker med urban bakgrunn. Ved å ignorere eller akseptere den negative konteksten og bruke det om seg selv gjør man noe av det samme som amerikanske homser og afroamerikanere gjør når de omfavner skjellsord som «faggot» og «nigger»; «Sometimes the words can be empowering (when they are used by the people they describe), and sometimes they can be cruel (when they are used by outsiders)» (Kranitz 2016).

## 5.5 Konstruksjon av Bygde-Norge

Tanken om det vi tentativt sett kan kalle harrkultur står i grell kontrast til nasjonalromantikkens dyrking av den rene og polerte visjonen av Bygde-Norge. I det harrkultur ikke tar hensyn til det urbane og kultiverte mennesker oppfatter som god smak, men blankt avviser og motarbeider det, synes en fremtredende karakteristik å være en omfavning av mye av det som ble funnet uverdigg for nasjonalromantikerne. Dette burde ikke være overraskende med tanke på at visse kulturelle uttrykk bevisst skapes for å dyrke hva opphavsmennene selv mener er vulgært. Ta for eksempel det amerikanske fenomenet med *Jackass* som var et TV-konsept basert på mennesker som foretok seg de mest usmakelige og ekstreme utskielser. Resultatet ble at nye konsepter befinner seg i en permanent uttesting av terskelen for det vulgære.

Vi må imidlertid stille spørsmål ved hvilke krefter som definerer den dårlige smaken og setter den i sammenheng med bygda. Umiddelbart kan man narres til å tro at suksessen til band som DDE er resultat av et framstøt fra en rotnorsk og rural agenda. Bandets lyriske budskap stiller seg jo patriotisk i forhold til bygda, og det er ingen tvil om at en stor del av deres publikum kommer fra landlige strøk. Allikevel ble deres mest populære utgivelser på nittitallet produsert av Svein Gundersen fra Fredrikstad, og markedsført av Norske Gram som hadde hovedkvarter i Trondheim. Det samme gjelder bygdefilmene som distribueres av filmselskap med en moderne businessmodell fra urbant hold. *Jonny Vang* viser bygda som et relativt inkompetent

og tidvis vulgært, endog fult ut levelig sted, men dette må ikke feiltolkes som en egenfinansiert selvironisering. I likhet med urbanoia må vi se nærere på *hvem* som utnytter begrepene og former det kulturelle uttrykket.

Synet på Bygde-Norges som åsted for dårlig hygiene, dårlig sosial kutyme og dårlig smak har ulike inspirasjonskilder. Noen av dem kommer selvsagt fordi diverse kulturpersonligheter, som i tilfellet med DDE, insisterer på at alle stereotypene vi måtte ha om bygda er virkelige. Andre kommer som følge av hardføre mediekulturelle kjennetegn som har utviklet seg over lengre tid. Hvor mye av det som kommer som følge av ondsinnede intensjoner er uvisst, men når landsbygda rammet av beskyldningene om å være hARRY er det ikke nødvendigvis resultat av en generelt negativ holdning til bygda mer enn det er en manglende vilje til å nyansere stereotypier. Det kan være fristende å holde seg til det arkaiske og etablerte portrettet av primitive bygdeboere fordi det er et velkjent bilde, og mye enklere enn å gjøre et omfattende forarbeid for å bedre nyansene. At hARRY-stempelet har en iboende underholdningsfaktor, tilsiktet så vel som utilsiktet, har også hatt sin virkning.

Når bildene av det hARRY Bygde-Norge likevel framleis er så klare, så kan det komme av at mange av oss ikkje akkurat gjer noko aktivt for å ta livet av desse mytane. Norsk kulturliv ville vore vesentlig fattigare utafor mytane om den norske bygdeharryen. Utan desse mytane ville for eksempel norsk filmproduksjon vore halvert, og vi hadde stått igjen med berre den halvparten som handlar om trettiåringar frå Oslo (Kalvø 1999: 58).

Kalvø illustrerer i tillegg hvordan et program som Norge Rundt - «Det TV-programmet som har gjort desidert mest over lengst tid for å overbevise heile landet om at alle i Bygde-Norge er sprut galne» (Kalvø 1999: 61) - kan beskyldes for å ha eksotisert bygda på liknende vis, uten at det har ført til ramaskrik. Bygde-Norge er bosted for ingeniør, arkitekter, IKT-arbeidere og bedriftsledere, men dette er arbeid som assosieres med urbane strøk. Bygda er historisk opphavsland for bønder og primærnæring, som på sikt bekrefter det urbane synet på bygda som et primitivt sted å oppholde seg. Kalvø viser endog til hvordan VIF-klanen fra Oslo kaller alle sine motstandere for bønder, uansett om de måtte være fra Ulsteinvik eller London. Bruken av uttrykket refererer naturligvis ikke til yrket bonde, men er simpelthen en nedsettende

betegnelse på alle som ikke er tilknyttet Vålrenga Fotballklubb. (1999: 54).

Runar Døving har forsket på harykultur. Ett av hans poeng er hvordan hary er et flytende begrep som stadig forandrer kontekst. Det som fremstår statisk er brukeren, og det er ifølge Døving den norske middelklassen. Middelklassens motstand mot det som defineres som hary ligger ifølge Døving å spore i middelklassens behov for individualisme. Frykten kommer av at harykultur kjennetegnes av sin folkelige appell, en konformisme som strekker seg ut mot et stort og ukritisk publikum; «middelklassens kulturelle identitet oppstår i kontrast til «folk flest». Middelklassen er redd for å like feil ting, og det som er feil er det som folk flest liker og det er – nettopp – hary.» (Nore 2004). For en sosiolog som Pierre Bourdieu er fenomenet forklarlig sett ut ifra spenningen som oppstår mellom forskjellige samfunnsklasser og deres ulike bruk av kulturell stimulans. Middelklassen kjennetegnes, slik Pierre Bourdieu beskrev den, av sin posisjon mellom lavere og høyere sjikt i samfunnet, og er mottakelige for impulser fra begge hold. Tanken er at overklassens legitimerer sin posisjon blant annet gjennom sin kulturbruk som blir stående som overlegen andre former for kultur. Overklassens kulturelle preferanser behøver slett ikke være gode eller riktige - saken er at det står som dominerende. På dette vis blir smak en maktfaktor. Dette fører til at middelklassen, som streber etter å komme seg høyere opp i hierarkiet, forsøker å imitere overklassen i et forsøk på å gjøre deres kultur til sin egen. Samtidig dannes et negativt ladet syn på det middelklassen oppfatter som lavere kultur, som for å stadfeste sin sympati til overklassen. Dette var en utbredt respons blant urbane musikkjournalister da DDE var på sitt mest populære. Særlig fordi DDE solgte utrolig mange plater og tok fokus vekk fra mer tidsriktige artister som kledde seg bedre og hadde mer sofistikerte og poetiske måter å ordlegge sine budskap på, men også fordi bandets enorme folkelighet og direkte angrep på urban middelklassekultur stod som en protestaksjon mot det den etablerte musikkpressen hevdet å være del av. Dermed nølte ikke musikkavisene med å ramme bandet så snart anledningen bød seg.

Visst er det lavere classesjikt som setter pris på noenlunde samme kulturelle uttrykk som middel- og overklassen, men med tiden har stereotype oppfatninger gjort seg gjeldende. Dermed snakker man gjerne om høykultur og lavkultur. Teater regnes fremdeles å være et

særskilt overklassefenomen. Det samme er opera, ballett og klassisk musikk. Mindre sofistikerte uttrykk som faller inn under lavkultur er actionfilmer, countrymusikk, og rock fra Trøndelag med folkelig appell. Dette har tradisjonelt sett vendt seg mot klasser med lavere utdanning og lavere status. Den mindreverdige kulturen får dermed sin status gjennom sin genremessige utforming.

Diskusjonen går i dag om hvorvidt kulturelle smakspreferanser i forhold til ulike klassesjikt fremdeles har relevans. Sosiale ulikheter i nordmenns kulturelle forbruk har vært forsøkt utjevnet og nedkjempet over lengre tid, men selv om nyere forskning tyder på at klassene har lært seg å bli mer versatile og altetende finnes det samtidig tradisjoner som er vanskelige å bryte ned (Undheim Larsen 2012).

For å gå tilbake til Bourdieus teorier blir smaxmessige anlegg et spørsmål om den kulturelle kapitalen - de kulturelle dyder og ressurser enhver person sitter på. Siden de mangler noe av den økonomiske kapitalen har middelklassen tradisjonelt verdsatt sin kulturelle kapital, spesielt ved å fokusere på utdanning og sin kjennskap til ideer vaner og sosial praksis. Denne type kapital verdsettes ikke i samme grad av lavere klasser og samfunnssjikt med andre behov, eller mindre interesse for utdanning. Harrykulturens folkelighet blir dermed, for middelklassen, et eksempel på fravær av kulturell kapital. Det individuelle behovet blant middelklassen fører til en iboende frykt for at feil kulturbruk kan gi utslag i å bli kalt hARRY. Da blir reaksjonene mot det som befinner seg lengre nede i hierarkiet desto skarpere og avstanden til det man forsøker å unngå desto større.

Generelt sett kan det synes som om bygda sliter med et image som middelklassen ikke finner attraktivt. Deres tradisjonelle tilknytning til lavere sosiale sjikt ligger for nært opp mot det middelklassen har forsøkt å distansere seg fra. Dette vil ikke si at visse instanser ikke har gjort en innsats for å gjøre bygda mer fristende. Dette gjelder særskilt den økonomiske middelklassen som forsøker å få mennesker til å slå seg ned på mindre urbane plasser. Forsøk på modernisering av bygdene fortøner seg som et utslag av kulturøkonomi skal man tro Bjørn Erik Flø som påpeker problemene ved å gjøre bygda attraktiv for mulige forbrukere, innflyttere

og tilbakeflyttere:

Dei bygdevennlege prosjektmakarane har forlese seg på kryptiske postmoderne teoriar og er iferd med å gjere bygdene våre om til passive tilbydar av middelklassesymbol mesta ingen eigentleg er nemneverdig interessert i. Over alt gjer grendene seg lekke for ei gruppe folk som kanskje ikkje finst (Flø 2009).

I forsøket på å omdanne bygda til et attraktivt sted markedsfører man et område man har lite kjennskap om:

Me er middeklasseelitistar som ønskjer å skape eit bygde-Noreg i vårt bilete. Det er me som avgjer kva produkt det rurale reiselivet skal tilby, det er me som fortel kva «marknaden» etterspør, det er me som snakkar om at bygde-Noreg er best omsetjeleg som 'identitetsmarkerande representasjonar av meiningsberande ruralitet' (Flø 2009).

Flø trekker fram hjembygda Flø i Ulstein kommune som rundt årtusenskiftet skal ha befunnet seg på randen av undergang. På denne tiden forsøkte man å revitalisere stedet ved å tilføre bygda en tidsriktig overhaling: «Nokre arkitektur, skodespelarar, stylistar og baristaer etablerte seg med sine arkitektteikna hus og egne preferansar om det rurale. Grenda fekk nytt liv og ein ny dimensjon i debatten om kva grenda er og kva den skal vere.» (Flø 2013). Resultatet ble, slik Flø beskriver det, at bygda til slutt fremstod som det hippeste reisemålet på Vestlandet, rehabilitert i tråd med visse interessegrupperes egne premisser. Flø ble del av «ein generell ny-rural trend der grendene inngår som perfekt tilpassa representasjonar for ei veksande norsk middelklasse med sans for havlys, blomstra dressjakker og kløyvde oksekalvar på sprit.» (2013). Bearbeidelsen av Flø likner til forveksling på nasjonalromantikkens glorifisering av bygda, men skal man tro Fløs beskrivelse var bygdas «makeover» ett steg vidare, idet man ikke nøyde seg med å beskrive et sted, men revidere og omforme det fysisk til det antok dimensjoner som var tilpasset middelklassens konsumenter. De lokales behov ble viet mindre oppmerksomhet. Flø viser til det absurde i situasjonen ved å trekke fram hvordan hans egen niese fikk avslag på søknaden om å rive et gammelt låvebygg idet det, ifølge fylkeskonservatoren, kunne komme til å skade turistnæringen (2013).

Slik overlates bygdas faktiske representasjon til urbane interesser. Arkitekter, kunstnere og prosjektutviklere får frie hender til å omdanne bygda som det var råmateriale i et verk for utstilling. De flytter på det som virker ukarakteristisk nytt og bevarer det gamle for å skape illusjonen av en god gammeldags bygdeidyll. De bevarer det man finner verdig, og står igjen med en representasjon som setter spørsmålstegn ved troverdighet for et lite utkantstrøk på vestlandet: «Alle bidreg dei til konstruksjonen av ein simulert ruralitet som inngår i den kontinuerlige definisjonen av kva det rurale er og kva det skal vere og fyrer godt under fetisjiseringa av rurale klisjear og mytar.» (Flø 2013).

I form av representasjon deler bygda Flø utvilsomt skjebne med flere småsteder rundt om i landet. I form av å være en presentabel og tilgjort konstruksjon beregnet på et publikum likner historien om Flø også på hvordan man har behandlet bygdas representasjon på film, *Jonny Vang* inkludert. For *Jonny Vang* er i høyeste grad en konstruksjon som utfordrer godviljen til å akseptere hva som er naturlig å se i en norsk landsbygd etter årtusenskiftet. I sine artikler snakker Flø om hvordan man forsøkte seg på en «idyllisering» av det rurale, men det er ingen egentlig idyllisering å spore i *Jonny Vang*. Snarere finner vi eksempler på det stikk motsatte. I et av hans senere skriv - «Mat, miljø og moglegheit» - beskriver Flø den skjebne som vender utkantstrøk som ikke makter å holde følge med i utviklingen og går under som følge av utnyttelse. Her nevner han spøkefullt uttrykket «hillbillyfisering» (Flø 2018), og det ligger nok nærere sannheten. Det er ingen film som seriøst forsøker å ramme eller hetse bygdekulturen på negativt vis. Til det er filmen altfor hjertevarm og idealistisk, men i form av en visuell representasjon er filmen symboltung, mettet med flere av de karakteristikkene vi har vært innom. Filmen har anslag av historiefortelling med nasjonalromantiske tilsnitt, den viser bygdas mindre fordelaktige sider ved å se på rural marginalisering og medfølgende problemer, samtidig som den også er mettet med de karakteristikkene som har blitt beskyldt for å være både vulgære og smakløse. Hvordan filmen forhandler mellom disse ulike opposisjonene skal vi nå se nærmere på.

## 5.6 Jonny Vang

Jonny Vang handler om tittelkarakteren Jonny og tar for seg de utfordringene han møter på sitt

ikke navngitte hjemsted ute på landsbygda. I åpningsmonologen beskriver Jonny livssituasjonen:

«På små steder må man ta til takke med det som byr seg. Enten man liker det eller ikke. Antall mulige valg er begrensa. Derfor tror folk at livet på små steder er mindre komplisert enn på større steder. Det er helt feil.»

Filmen åpner med at hovedpersonen har sex med venninnen Tuva i en gammel hytte fra barndomsdagene. At venninnen er gift med bestekompisen Magnus er intet hinder. Han er, ifølge Tuva, «helt fjern» og har lenge slitt med prestasjonsproblemer, hvilket har fått Tuva til å mistenke at han har mistet interessen. Allikevel er hun ikke villig til å flytte sammen med Jonny når han insisterer på det idet hun føler seg bundet av ekteskapelige og familiære plikter. Hun og Magnus har nemlig en sønn.

Jonny forsøker iherdig å stable på bena en privatbedrift som markoppdretter, men arbeidet hemmes av morens skrantende kjærlighetsliv, samt mangel på kapital og investorer. I tillegg blir han slått ned med spade av en ukjent gjerningsmann og ser at gründervirksomheten stadig saboteres av en ukjent vandal. Disse problemene fører til en stadig voksende paranoia hvor han ikke lengre vet om han kan stole på verken Tuva, Magnus eller nærmiljøet. De mangfoldige utfordringene gjør at vennskapsbåndene mellom både Tuva og Magnus settes på prøve, og det blir ikke bedre av byråkratisk press som truer med å tvangsselge morens gårdsbruk hvor Jonny holder til.

## 5.7 Den romantiske tolkningen av Jonny Vang

I form av å konstruere idylliske representasjoner av landsbygda er det blitt enkelt for moderne filmarbeid å foreta en seleksjon av pittoresk essens slik nasjonalromantisk litteratur gjorde. Som i *Trolljegeren* er filmen ivrig etter å vise Norges naturlige skjønnhet, med opptak foretatt i henholdsvis Fåvang og Heddal. Som Stephen Walton beskriver kan kunstnere av og til foreta en destillering av essens dersom det passer seg, uten at man trenger å arrangere det portretterte som et tablå (Walton 1987: 34). Filmen tar i bruk det som virker. Man kunne valgt å isolere



handlingen til bygdas sentrum, en teknikk som *1732 Høtten* for øvrig benyttet seg av, men vi får stadige påminnelser om at alt foregår i landlige omgivelser, isolert av storslagen natur. Det er tydelige nok til at seeren legger merke til det, spesielt i scenene fra Jonnys hjemsted som har fri utsikt utover dalen. Slik «pynt» er naturligvis ikke enestående for nasjonalromantikken. Scenene er heller ikke viktigere enn å være en påminnelse om at den norske landsbygda tross alt består av de topografiske faktorene som har blitt romantisert gjennom århundrer. En av filmens siste scener impliserer til og med at Jonnys hjembygd ligger så langt til fjells at det knapt er forbundet med kommunikasjonslinjer i form av buss eller tog. At som finnes er en hullete bilvei, og skal du til en større by må du haike. En tydelig overdrivelse, men samtidig et hint til oppfatningen av Bygde-Norge som adskilt fra resten av landet.

Den navnløse bygda mangler mye av skjønnheten som kjennetegner nasjonalromantikken. Til tross for dette gjør historiefortellingen ingen forsøk på å dekonstruere eller tilbakevise det romantiske ved selve historien, spesielt hva angår kjærlighetshistorien og vennsforholdet mellom Jonny, Tuva og Magnus. Dette understøttes av det som antydes å være filmens endelige budskap; nemlig at på bygda kommer ting til en løsning, selv om alle odds arbeider imot deg. I filmens siste scene avslører Magnus endelig hva som har plaget ham. Det viser seg at han ble kastret i en arbeidsulykke en kort tid i forveien. Ydmykelsen førte til at han ble tilbaketrukket, og ute av stand til å fortelle kone og venner om uhellet. Resultatet av innrømmelsen er at han endelig skværer opp med både Jonny og Tuva. Like viktig er det at arbeidsskadeerstatningen han får utbetalt for uhellet er nok til at han kan redde gården til Jonny og etablere en leveverdig framtid for familien. Filmen kulminerer med at de tre vennene brenner ned hytta fra barndommen for å vise at de endelig er voksne nok til å gi slipp på barndomsnostalgien. Løsningen på Jonnys problemer kan nesten karakteriseres som en *deus ex machina* - en svak narrativ teknikk fordi det er et idealistisk motivert grep som ikke behøver forebygging, men for at historien i *Jonny Vang* skal få et lykkelig utfall er man nødt til å ta en fortellermessig snarvei. For at Jonny skal finne troen på at bygda tross alt er et trivelig sted å være bruker filmen tilgivelse og forståelse som grep for å løse flokene.

Også den antagonistiske kraften som legger hindre i vegen for Jonny henter til

nasjonalromantikkens holdning til øvrighetens maktmisbruk. Walton skriver om kontrasten som hersket i nasjonalromantiske verk hvor storbøndene, eller kakser, ble fremmet som skurkaktige karakterer som destabiliserte landets romantikk, hvilket var en naturlig refleksjon over samtidens kakser som i mindre og mindre grad representerte bøndene, men i stedet utviklet seg til å bli en elite på linje med byens makthavere. En karakter som futen var nærmest dømt til en tilværelse som lyssky og antagonistisk kraft, i en slik skala at han ble sett på som en allusjon til djevelen selv (Walton 1987: 86). I *Jonny Vang* ser vi en slik opposisjonen hos de kommuneansatte som verifiserer Jonnys gründervirksomhet. De er også karakterene som nådeløst avgjør at gården Jonny bor på skal legges ut for tvangssalg. Personene kjennes på det mer moderne og urbane klesvalget, samt en tydelig Oslo dialekt, som for å understreke at selv om de bidrar til nærmiljøets vel og ve er de heller ikke over å bruke makt. Politiet er heller ikke til å stole på. Den lokale politimannen oppfører seg stadig nedlatende ovenfor Jonny og ler høylytt av hans problemer og ulykke. Verken kommunens representanter eller politiet er utpreget onde karakterer, men i funksjon av å være lovens håndhevere er de ikke videre sympatiske heller.

Å si at *Jonny Vang* viderefører nasjonalromantikkens estetikk må imidlertid sies å være en sannhet med modifikasjoner. Grunnlaget for bygdekulturell romantikk er til stede, inkludert noe av den bonderomantiske staffasjen vi kjenner fra nasjonalromantikkens historier og malerier, men det er samtidig misvisende å kalle filmen for romantisk idet brorparten av fokus ligger på de sidene ved landsbylivet som *ikke* fungerer så godt. Vi kan kanskje si de romantiske aspektene er der for å balansere det ikke-romantiske. Uten dem hadde nok filmen virket i overkant upolert og grov.

## 5.8 Den kritiske tolkningen av Jonny Vang

Urbaniseringen som Marit Tennø viste til glimter stort sett med sitt fravær i *Jonny Vang* siden filmen holder seg til bygdas lokalbefolkning og knapt nok har urbane karakterer, men flere av urbaniseringenens karakteristikk er utvilsomt til stede. Bygdeboerne beskrives ut ifra sin kontrast til urban kultur; de kler seg annerledes, de bruker primitiv teknologi, de har en frimodig holdning til sex som virker fremmed, og de har merkelige jobber man sjelden finner i byen.

Generelt sett kan filmen sies å være en granskning av bygdas beboere med hovedvekt på tittelkarakteren, og betraktningen kan ikke sies å være udelt positiv. Selv om Jonny er en sympatisk figur som står ovenfor eksterne problemer er han nemlig selv skyldig i mye av det som plager ham.

Bjarne Hodne nevner hvordan man under nasjonalromantikken gjorde en viss innsats for å utelukke bygdas seksualmoral i forsøket på å finne en verdig nasjonalromantisk konstruksjon, idet det var av en karakter byfolk hadde problemer med å akseptere (Hodne 1994: 37). Filmen gir ingen entydig forklaring på hvordan Jonnys utroskap med Tuva startet, selv om det hintes til at det var hun som tok initiativet da hun begynte å se seg lei av Magnus sin sviktende interesse. Jonny lar allikevel affæren fortsette, selv om han stadig sliter med de moralske kvalene og utroskapen svekker forholdet til både henne og til bestekameraten, hvis tilsynelatende likegyldighet ovenfor den dårlig skjulte hemmeligheten fremstår totalt uforståelig for Jonny. Da Magnus avslører at han har kjent til det i lang tid gir ham på hyklersk vis Magnus skylda fordi han ikke grep in og tillot at situasjonen eskalerte. Jonnys manglende gangsyn understrekes når hans mystiske plageånd endelig avsløres å være sønnen til Tuva og Magnus som har sett seg lei av Jonnys krumspring med moren. Som Jonny sier i åpningssekvensen, er landsbygda et sted man stadig må gjøre seg valg: «Man må uansett velge. Og velger du feil... blir det trøbbel.»

Jonny har i tillegg en tendens til å tenke for stort for sitt eget beste. Han har ambisjoner om egen bedrift og påfølgende økonomisk gevinst, men det generelle inntrykket er at planene synes latterlig korttenkte, og overambisiøse. Det er liksom ikke måte på hvor mye Jonny forventer at jobben som meitemarkleverandør skal føre til. Arbeidet forutsetter da også store lån av penger som Jonny stadig strever med å skaffe til rette, og det bidrar til at fallhøyden eskalerer i takt med at ambisjonene forvitrer og Jonnys problemer baller på seg. Regissør Jens Lien bemerket selv disse personlighetstrekkene; «Jonny Vang er en type som ser muligheter der andre ser problemer. Han er en drømmer som vil det beste, men av og til tar han gale valg. Han er litt for stor for stedet han bor på og full av følelser.» (Fantoft 2002)

Den manglende forståelsen for de økonomiske og bedriftsmessige begrensningene han står ovenfor bidrar til at Jonny stadig er følelsesmessig ustabil. Dette understrekes ved at han overreagerer på selv de minste provokasjoner. Han er paranoid og ustabil og oppfører seg stadig aggressivt ovenfor sine venner og familie, som om de alle er potensielle gjerningsmenn. Motgangen når sitt klimaks da en større levering meitemark saboteres og spres rundt på tunet. I desperasjon tar han med seg hagle ned på den lokale puben og truer den ufysiske bilmekanikeren som han mistenker for å være gjerningsmannen. Etter utbruddet på puben beslutter han å forlate hjembygda, og i en panikkartet impulshandling sperrer han bygdas politimann inne på sin egen celle før han flykter.

Komprimeringen av menneskelige konflikter og drama gjør at selv de mest trivielle situasjonene blåses opp uproporsjonalt. Den svarte komikken understrekes ved at Jonny nærmest står hjelpesløs ovenfor alle utfordringene. Han har knapt et par minutters frihet før nye bekymringer kommer til syne. Hadde filmens behandlet Jonnys problemer alvorlig ville Jonny Vang antagelig vært et drama om livets urettferdighet, men relativt tidlig er det åpenbart at det tragiske har mer til felles med ironisk harselering. Dette hjelper seeren med å forstå at filmen, som tidligere nevnt, neppe er ment som en seriøs kritikk av bygdas mangler. Her er det at harrøskulturens aksept for bygdelivets enfoldighet utspiller sin rolle.

## 5.9 Den «harry» tolkningen av Jonny Vang

La oss aller først forsøke å korrigere hva vi mener med portrettering av harrøskultur. Begrepet fordrer en tanke om åpenbare mangler, spesielt tilknyttet god smak og høykultur. I underholdende øyemed utnyttes det for å være lattervekkende eller generelt uhøytidelig i sin smakløshet, særlig dersom de musikalske eksemplene vi har sett på er anslagsgivende. Vi må også forvente at denne karakteristikken er dominerende og førende. *Flåklypa Grand Prix* er i høyeste grad eksotiserende, men beskriver filmen den norske landsbygda som harrøsk? Min påstand er at den ikke gjør det. *Flåklypa* har et udelt positivt syn på Reodor Felgen og hans trofaste medhjelpere, og dette synet dyrker nostalgi fremfor vulgaritet. Jeg vil derfor hevde at *Flåklypa* forholder seg romantisk i sin beskrivelse av Bygde-Norge. Filmens har knapt nok en eneste karakter som kan beskrives som normal, men det er et romantisk syn som driver

historien - tanken om at avsidesliggende plassers særegenhet i visse tilfeller gir fordeler ovenfor «normale» motstanderne som karakteriseres av ufyselig overklasse-arroganse. Også *Jonny Vang* har en optimistisk vri mot slutten, men den kommer ikke som følge av karakterenes evner, snarere av deres stakkarlighet.

Noe av konflikten rundt harrøykulturens bruksområde gjaldt hvorvidt det var et uttrykk beregnet på urbane eller rurale forhold. *Jonny Vang* hevder i åpningsmonologen at livet på små steder ikke er mindre komplisert enn på større steder, noe filmen later til å ha et ambivalent forhold til. Noen ganger synes det å stemme - samtlige karakterer sliter med sine demoner, ofte tilknyttet bostedet. Jonnys far er lei av tilværelsen og truer stadig med å flytte. Da han gjør alvor av trusselen går Jonnys mor fra forstanden og tjuvlåner Jonnys bil for å ta opp jakten på ektemannen som forsvinner sammen med en fremmed kvinne. Jakten ender med at hun kjører av veien, vraker bilen og brenner benet. På sykehuset gråter hun over tilværelsen, og tigger om aktiv dødshjelp fordi hun mener hun uansett er døden nær av vantrivsel: «Det er akkurat som dyr - dyr i fangenskap. Hvis de ikke trives så bare gjemmer de seg og legger seg ned for å dø.» Vi kunne tenke oss noenlunde samme historie med de samme utfordringene satt til et moderne bystrøk. Til sammenlikning kan vi se på gangsterkomedien *Tomme Tønner* (Bashir, Dalén) fra 2010. Karakterene i *Tomme Tønner* er på alder med Jonny og kjemper mot den samme følelsen av utilpasshet. Atmosfæren er til forveksling lik *Jonny Vang*, mettet med besk humor og absurde situasjoner. En vesentlig forskjell ligger i at karakterene i *Tomme Tønner* finner en utvei i form av ulovligheter og gangstervirksomhet. En annen forskjell er at *Tomme Tønner* ikke viser det samme behovet for å eksotisere byen som *Jonny Vang* har til å eksotisere bygda. Det er gangstere og kriminelle nettverk som eksotiseres i *Tomme Tønner*. Harseleringen med bymiljøet begrenser seg til sporadiske kommentarer. Det gjøres ikke så mange forsøk på å vise Oslo som et dysfunksjonelt system, blant annet fordi filmskaperne forsøker å ivareta et minimum av realisme og en troverdig spenningskurve for å respektere slektskap med gangsterfilmen. Eksotiseringen i *Jonny Vang* er desto mer fremtredende fordi både karakterer og bosted inngår i en syntese som fremhever hverandre. Jonnys håpløshet kommer av at bygda ikke gir ham riktige muligheter og forutsetninger, men samtidig er bygda beskrevet som et rimelig håpløst sted fordi systemet er avhengig av en hel skåre mennesker som sliter med noenlunde samme

problemer som Jonny. Bygdas utfordringer mangler samtidig Alvoret vi kjenner fra bystrøk. Moderne byfilm de siste 15-20 år, som *Schpaa* (Poppe 1998), *Izzat* (Rolfsen 2005) og *Uno* (Hennie, Andersen 2004) har en samfunnsmessig refs over sviktende oppvekstvilkår utviklingsforhold og integrering, men når man viser bygdestrøk i forfall synes det som om det er ment å være noe uhøytidelig, endog sjarmerende, over det hele. Are Kalvø bemerker diskrepansen som oppstår når by og land behandler samme problem. For eksempel har musikken som beskriver bygda en høyere terskel for å akseptere bygdas mangler enn når det kommer til byene:

Det lengste ein viljeharry sangtekst kan strekke seg i retning av forståing mellom bygdene og byane, er å slå fast at ein kanskje gjer mange av dei same tinga på bygdene og i byene, men på bygdene gjer ein dei på ein mykje meir naturleg måte. Det er kanskje vold, rusmisbruk og tragediar på bygdene også, men det er i alle fall tradisjonell norsk vold, tradisjonelt norsk rusmisbruk og tradisjonelle norske tragediar. Dersom ein ser nokon som ligg i ei grøft, så veit ein for eksempel at vedkommande er full, ikkje narkoman. Dessutan veit ein kva han heiter og kvar han bur. (Kalvø 1999: 127-128).

Kalvø understreker viljeharryens simple livsfilosofi om at det enkle er bedre enn det kompliserte. *Jonny Vang* gjør lite for å tilbakevise dette synet på tilværelsen. De mest dagligdagse gjøremål blir feiret som om det var noe stort. I filmens kanskje mest ikoniske scene spretter Jonny champagnen og danser rundt på gårdstunet som en galning etter å ha mottatt komposteringsutstyr i posten. Feiringen står ikke i forhold til det som har blitt utrettet, men det kan allikevel behandles som en triumf om man sammenlikner med hva annet han oppnår. Overdrivelsen blir understreket av arbeidet han forsøker å starte gründervirksomhet med. Oppdrett av meitemark til bruk i hjemmekompostering er en virksomhet som må sies å være særegen, selv i forhold til lokale geskjefter ellers i Bygde-Norge. Jonny tar imidlertid arbeidet dødsens alvorlig, blant annet fordi jobben med å stable en bedrift på bena er noe av det eneste som holder ham engasjert i en ellers vanskelig hverdag.

Dyrkingen av det enkle angår ikke bare simple gleder, men strekker seg til betraktninger av handling og gjøremål. Det virker nemlig som om forholdet til konsekvenser skaper et skille mellom portrettering av bygd og by. I de alvorlige byfilmene vi nevnte ovenfor er karakterene

konstant drevet av angst - hovedpersonene lider fordi de på ulikt vis er tvunget til å foreta ukloke valg som har alvorlige konsekvenser. I *Schpaa* mangler karakterene viljen eller muligheten til å bryte med det usunne miljøet de vanker i, og ved filmens slutt har situasjon på mange måter forverret seg for de fleste av dem. I *Izzat* havner filmens hovedperson i fengsel når han beslutter å bryte med sin kriminelle løpebane, og i *Uno* blir hovedpersonen banket opp og utstøtt av kameratgjengen fordi en lovlydig handling fører ham på kant med miljøet. Selv om *Tomme Tønner* er den mest moralsk lettbenete av de nevnte byfilmene er karakterene stadig bekymret for konsekvensene deres kriminelle løpebane kan få. Bekymring later til å være en drivkraft byfilmen. Kontrasten til *Jonny Vang* er slående, for det første fordi filmens karakterer ikke bekymrer seg nevneverdig over konsekvenser, og for det andre fordi filmen tilsynelatende gir dem rett. Alvorlige konsekvenser finnes det få av, selv ikke når karakterene begår åpenbare lovbrudd.

Når Jonny i et raserianfall sperrer politibetjenten inne på cella blir straffen begrenset i forhold til hva man burde forvente. Da han tar til fornuften og løslater ham dagen etter får han tildelt et knyttneveslag samt en kraftig advarsel om å skjerpe seg. Tidligere i filmen krasjer Jonnys mor hans tjuvlånte bil, men etter å ha konstatert at moren overlevde ser det ikke ut til å være noe Jonny bryr seg nevneverdig om. Filmens åpningsscene understreker også den frimodige holdningen til sex og utroskap. At det intime samkvedet mellom Jonny og Tuva ikke blir ansett som spesielt alvorlig eller i det minste umoralsk blir understreket av at Magnus, som er bestevenn og ektemann, forholder seg helt likegyldig til affæren, selv om han vet utmerket godt hva som foregår.

Den gjennomgående likegyldigheten stimuleres av karakterenes klippefaste tro på at ting på ett eller annet vis skal ordne seg, stikk i strid med byfilmens konstante angst. Også dette gir filmen dem rett i. Dette kommer ikke av at karakterene er moralsk avstumpede og/eller spesielt kyniske, men fordi *Jonny Vang* viser bygda som et sted hvor utbredt folkelighet og tilgivelse er den forventede holdningen, og at likegyldighet er akseptert ovenfor ting man ikke har noe med å gjøre. Så lenge alle holder seg til sine vil det gå bra. Når fasaden til Magnus endelig sprekker og han gir Jonny en etterlengtet omgang juling, er det ingen egentlig reaksjon på utroskapen,

men en forløsning hvor Magnus endelig legger alle kort på bordet. Etter tumultene sitter han sammen med Jonny og diskuterer framtidsutsiktene som endelig ser ut til å lysne. Vennskapet mellom karakterene er reddet og bygdas harmoni er gjenopprettet.

## 5.10 Konklusjon

Verken den romantiske eller kritiske tolkningen av *Jonny Vang* synes å gi et helt rettferdig bilde siden forklaringene på filmens holdning til landsbygda synes mangelfulle og ufullstendige. Selv om Are Kalvøs omtale av harrkultur ikke fremstår som en entydig analytisk metode synes karakteristikkene å være fleksible nok til å være rettleidende, blant annet fordi selvironiske uttrykk som «viljeharry» bidrar med å dirigere *Jonny Vangs* åpenbart flåsete kontekst.

Like viktig er det at harrbegrepet viser til en tvetydighet i behandlingen av det positive og negative. Middelklassen betrakter det som en negativ karakteristikk, men som Kalvø understreker kan det også signalisere en ironisk holdning og åpenlys flørt med, og ufarliggjøring av denne negativiteten. Det alvorlige og humoristiske går side om side. Det er ikke det samme som å si at *Jonny Vangs* dyrkning av dårlig smak er en uvilje til å spille det menneskelige dramaet seriøst, men det forklarer holdningen til filmens stemningsleie som generelt må betraktes som tragikomisk.



## 6. Lilyhammer

Vi spør på hvilken måte *Lilyhammer* eksotiserer Norge ved å pare tradisjonelle mafia-stereotyper med en handling lagt til Lillehammer. Forfatterens hovedtanke er at *Lilyhammer* benytter en parodisk lek med sjangerkonvensjoner for å gjøre serien til et særegent produkt. Serien eksotiserer mafiakulturen vi kjenner fra film og TV, samtidig som den eksotiserer nordmenn, *Lillehammer* og den norske velferdsstaten.

### 6.1 Lilyhammers plass i mafia-fiksjon

Så langt har vi analysert forhold som er godt kjente for norske forhold. I siste kapittel skal vi se på hva som skjer når en norsk produksjon eksotiserer genremessige kontekster som tidligere har stått ubenyttede i norsk skala. Som de fleste andre land har Norge i moderne tid stiftet bekjentskap med organisert kriminalitet, men den sicilianske mafiaen - Cosa Nostra som nærmest står som selve symbolet på organisert kriminalitet - har glimtet med sitt fravær. Derfor har også filmene uteblitt.

Portrettering av organisert kriminalitet som mafia blir i dag ofte konsentrert rundt sine geografiske variasjoner, samtidig som den baseres på aktualitet. Da den kalde krigen ble avsluttet på begynnelsen av nittitallet fikk den russiske mafiaen en oppblomstringsperiode hvor organisasjonens kriminelle virksomhet kom fram i søkelyset. Da varte det ikke lenge før man begynte å lage filmer hvor russiske gangstere spilte skurkeroller. Yakuzaen har vært gjenstand for filmer og sagaer i Japan, og meksikanske narkotikakarteller har de siste ti-femten år ført med seg flere produksjoner. Allikevel har den italienske mafiaen gjennom historien funnet sin plass på toppen av det kriminelle hierarkiet og er det vi i dag som oftest assosierer med uttrykk som «mafia» og «organisert kriminalitet». På tross av sin europeiske herkomst ser den også ut til å ha funnet sitt populærkulturelle hjemsted i amerikansk film hvor noen av historiens mest anerkjente filmer og TV serier har vist deres organisasjon i en moderne verden.

Portrettingen av mafiaen har utviklet seg mye siden filmmediets yngre dager. Spesielt forholdet til deres moralske kodeks og virksomhet har vært gjenstand for kraftige variasjoner

som har svingt i takt med sensurmyndighetenes liberalisering. I Hollywoods gullalder på 1930-tallet var filmer regulert under den konservative Hays kodeksen (Motion Picture Production Code) som var retningslinjer med strenge forbud mot å portrettere kriminelle i positivt lys. Begrunnelser, eller verre; rettferdiggjørelse for forbryterens kriminelle liv var noe man søkte å unngå. Utover de neste tiårene ble sensuren gradvis liberalisert, og med *The Godfather* var man nådd en epoke hvor kritiske røster beskyldte filmer for å romantisere mafiaen. Om dette er riktig skal forbli usagt, men filmene forholdt seg nå mer tvetydig til kriminalitet. Dette er ikke det samme som å si at hovedpersonene nå var rendyrkede helter, men filmskaperne var villige til å akseptere moralske nyanser for å bedre kunne forstå kriminelle syndikaters selvbilde. Selv om de ofte henfaller til hyklersk selvrettferdiggjørelse anser de ikke seg selv som onde. Corleone-klanen i *The Godfather* går ikke av veien for å benytte brutale midler dersom de føler det er nødvendig, men de ser sin virksomhet som en organisasjon tuftet på samhold og ære. I tillegg fremstår de rimelig sympatiske sammenliknet med sine enda mer hardbarkede motstandere. I nyere tid har mafiaen funnet veien inn i filmer utover krim-sjangeren og dukket opp i komedier som *Analyze This* (Ramis 1999). Siden har den også dukket opp på fjernsyn. *The Sopranos* så bakom kulissene, på hvordan mafiaen forholder seg til alt fra rivaliseringer og likvidering, til mer trivielle hverdagsproblemer som enhver ikke-kriminell kan kjenne seg igjen i. Det populærkulturelle bildet av mafiaen i dag er blitt så fragmentert at det knapt finnes tydelige kjennetegn utover ren mangfoldighet.

Her hjemme er mafiaen lite utbredt, både som samfunnsmessig problem og som filmsubjekt, men det samme kan ikke sies om krimsjangeren, spesielt på litterær front. *Lilyhammer* må derfor ikke betraktes som helt unik om vi behandler kulturell representasjon av kriminelle miljøer i Norge. Det spesielle ved *Lilyhammer* er skalaen i forhold til en norsk-ledet TV-produksjon, og måten man fletter utenlandsk mafia inn i norske forhold.

*Sopranos* er en så åpenlys inspirasjon for *Lilyhammer* at flere skal ha antatt det var ment å være en oppfølger, mye på grunn av Steven van Zandts engasjement i begge seriene. I *Lilyhammers* tilfelle er det allikevel fruktbart å trekke inn Francis Ford Coppolas *The Godfather* og oppfølgeren *The Godfather Part II* (1974).

En populær historie innenfor krimsjangeren er opprinnelsesfortellingen, som skal forklare hvordan filmens karakterer endte opp som kriminelle, en formel som blant annet Ulrik Imtiaz Rolfsen benyttet i tidligere nevnte *Izzat*, som fortalte om en gruppe pakistanskættede kriminelle som vokser opp i Oslo på 1980-tallet. Filmen er en semibiografisk opprinnelsesfortelling om hvordan den unge hovedpersonen fristes av forbudte strømninger i nærmiljøet, og ender opp med forgreninger til Oslos mest beryktede forbrytere. *The Godfather Part II* forteller om hvordan niåringen Vito Andolini i 1901 tvinges til å emigrere fra Sicilia etter at familien hans blir massakrert. Han ankommer New York hvor han tar navnet Vito Corleone. Stedet er en ny og fremmed verden, men han har den riktige innstillingen og de riktige kvalifikasjoner og klarer å etablere et gangster-imperium i etterkrigstidens USA. Handlingen i *Lilyhammer* reflekterer på sett og vis denne reisen; Seriens hovedperson Frank Tagliano kommer i klammeri med sine kolleger i New York og beslutter å tyste på sjefen. Som FBI-informant erklæres han fredløs i gangstermiljøet og må flykte til utlandet ved hjelp av vitnebeskyttelse. På Lillehammer klarer han sakte men sikkert å kjempe seg tilbake på topp og ender som høvding i sitt eget kartell.

I det store mangfoldet som utgjør mafiafilm og serier i dag er det åpenbart at *Lilyhammer* forholder seg parodisk til sjangeren. Komedien tar bakgrunn i fortellingens opprinneshistorie, som i og for seg likner den vi kjenner fra mer seriøse filmer. Forskjellen er at Franks utfordringer ikke hovedsakelig er rivaliserende gangstere, men problemene med å tilpasse seg det norske samfunnet.

## 6.2 Kulturell overgang

Allerede fra det øyeblikket Norge trekkes inn i handlingen blir vi beskrevet og oppfattet som noe eksotisk. Da Frank ovenfor FBI erklærer at han er villig til å tyste på sin tidligere kollega forlanger han overføring utenlands, nærmere bestemt til Lillehammer. Franks ønske om omplassering er basert på noe såpass banalt som at han fikk et godt inntrykk under OL i 1994. Den spøkefulle tonen understrekes ytterligere av de forundrede FBI agentene som ikke har noen anelse om hvor Lillehammer befinner seg.

Vanskelighetene med overgangen fra en kultur til en annen er en gjenganger i de fleste opprinnelseshistorier. I åpningssekvensen på *The Godfather Part II* blir for eksempel Vito Corleones navn til ved en feiltagelse da immigrantmyndighetene tar feil av hans etternavn og fødeby (Corleone). I *Izzat* er første scene viet et tilbakeblikk fra hovedpersonens yngre dager hvor han ble dratt med faren rundt i byen for å hilse på andre norsk-pakistanere, og ydmykelsen som oppstod da faren desperat forsøkte å prute på kvinne-jeans som han til sin store fornedrelse blir tvunget til å gå med. Hovedpersonen forlater sin kultur og sier farvel til sine kjente omgivelser for å begi seg ut i ulendt terreng hvor nye spilleregler hersker. For å vise denne overgangen er historiene som regel preget av misforståelser og motgang, spesielt til å begynne med. *Lilyhammer* elsker slike kulturelle kollisjoner, men serien frasier seg samtidig mye av alvorret. Allikevel fører de kulturelle misforståelsene med seg en funksjon utover ren humor idet Franks stadige utilpasshet er mye av grunnen til at han velger å løse flokene med kriminelle taktikker.

Det første møtet med Norge står ikke i stil med idyllen Frank hadde sett for seg. Når han endelig er framme ved sitt nye bosted i Lillehammer oppdager han at han er innlosjert ved et asylmottak med asketisk bostandard. I garasjen står en el-bil han ikke har kunnskap om hvordan fungerer, og i kjøleskapet er det bare pizza Grandiosa som øyeblikkelig havner i søpla. På radioen meldes det om at ulv er observert på Stampesletta, og selv innendørsklimaet er så kaldt at Frank må vandre rundt i dyne. For en tur ut på byen må han kle seg opp i joggedress med flere lag vinterklær. Alt dette finner sted i løpet av seriens første kvarter. Vår hovedperson befinner seg i strøk som er både ugjestmildt og fremmedgjørende. Han er utilpass og irritert over situasjonen, men det er samtidig denne motgangen som er med på å gi han inspirasjon.

Vi skal komme tilbake til *Lilyhammers* slektskap ved senere anledninger, men vi kan umiddelbart slå fast at serien ikke forsøker å nyansere mafiaens estetiske form. Det er en serie som er tuftet på alle mafia-stereotypene vi noensinne har hørt og sett. *Lilyhammers* kreativitet kommer ikke til uttrykk via en nyskapende historie siden hele serien strengt tatt er en samling klisjeer. I likhet med *Trolljegeren* kommer det eksotiske til syne på grunn av metoden serien

benytter klisjeene på. Derfor sier det seg også at serien ikke forsøker å gjøre historien altfor kreativ. Hensikten er jo at klisjeene og konnotasjonene skal være gjenkjennelige for seerne.

Et annet kjennetegn som tas i bruk er ideen om den kriminelle som en anti-helt i et samfunn dominert av korrupsjon. Ingen ønsker å klandre en forbryter når han opponerer mot et system som allerede er råttent. *Lilyhammer* tar del i denne tradisjonen, men systemet som skal bekjempes er den norske velferdsstaten. På hvilken måte kritiseres Norge i *Lilyhammer*?

### 6.3 Drømmen om det sosialistiske paradiset

Den populærkulturelle databasen TV Tropes kartlegger mediarelaterte mønstre (troper) slik de dukker opp i ulike former for massemedia. Enkelte av kategoriene som omtales antar regionale former og spiller på nasjonale stereotyper. Blant disse finner vi betegnelsen «Norse by Norsewest» som beskriver Skandinavia og Norden. Følgende beskrivelse innleder temaet:

A sort of generic northern blend of Norway, Iceland, Greenland, Sweden, Denmark and Finland.  
<sup>note</sup> Everyone is liberal, blond and absolutely gorgeous. The streets are clean, the people are intelligent and creative, it always snows, they have Ikea and saunas, and the area pumps out an amazing amount of hot foreign exchange students (both male and female) with cute accents to tempt American high school students. The chances of meeting a pair of beautiful, buxom, blonde twins who won't rule out a Twincestuous threesome with any given tourist is uncannily high. Everything is ridiculously expensive by the standards of anywhere else (including the rest of Europe), but that's OK because higher education is free and so is health care. (...) Going back a little farther in time, one might have seen the region crawling with Valkyries, Vikings and trolls. (tvtropes)

Den historiske eksotifiseringen av Norge som et eventyrland befolket av vikinger og troll har vi sett på. Overnevnte beskrivelse later til å være mer inspirert av det idealistiske og romantiske inntrykket mange i utlandet har av det sosialdemokratiske Norge. Beskrivelsen svarer kanskje ikke alltid til hvordan ting virkelig er her, men den har et realistisk og ikke-fantastisk utgangspunkt. Man slås samtidig av det overveldende positive inntrykket. Det er en eksotisering som baserer seg på et positivt bilde av subjektet.

Den positive beskrivelsen av Norge er ikke bare noe vi liker å høre om. Det er tydelig at den

også er blitt del av et image som aktivt ivaretas av ulike bidragsytere. Norge er et land hvis medieproduksjon over tid har vist stor interesse for å fremme landets positive sider, og det blir vanligvis ikke sett på som noe negativt å være stolt av landet. Jamfør med flaggdebatten som dukker opp hver 17. mai, entusiasme over norsk natur, norske idrettsprestasjoner og utenlandske politikere som svarer anerkjennende på ledende spørsmål av typen «What do you think of our country?». Suksessen med det norske politiske systemet blir derfor også raskt innlemmet som del av denne norske stoltheten og det er ikke uvanlig å snakke positivt om det norske systemet, selv om man ikke er politisk engasjert, eller kanskje ikke engang enige med politikken som føres av sittende regjering.

Stereotypen om det sosialistiske paradiset er slitesterk. Der vikinger og troll engang var de mest fremtredende norske symboler er velferdsstaten i dag blitt nesten like vidt kjent. Ikke bare fordi den har rot i virkelige forhold, men fordi systemet blir hyppig debattert og kommentert, både av observatører som ser Skandinavia som en utopisk visjon, og av kritikere som stiller seg dypt skeptiske. I etterdønningene av terrorangrepet 22.07.2011 var denne dualismen spesielt åpenbar. I både nasjonal og internasjonal media stilte man spørsmålet om Norge kom til å ivareta de demokratiske verdiene som hadde kommet under angrep, eller om man ville henfalle til hevn og forfølgelse av politiske avvikere. Det var utallige reportasjer om norsk kriminalomsorg og flere reagerte med vantro på reportasjer om hvilke forhold som kunne vente gjerningsmannen i form av straffedom og fengselsopphold. Halden Fengsel og liknende institusjoner ble plutselig toneangivende for soningsforhold for kriminelle i hele landet, selv om mange av de mest dramatiske sakene som ble laget i utlandet i beste fall kan sies å være basert på faktafeil eller tilbakeholdelse av info. Reaksjonene artet seg enten som en bekreftelse på at det norske systemet fungerte, eller som et tegn på et samfunn i forfall og taktløs behandling av kriminelle som fortjente strengere straff.

Den norske stoltheten og det norske systemet er begge et mål for *Lilyhammer*. Harselering av dette slaget er riktignok ikke noe nytt i Norge dersom vi trekker inn andre former for media, men det er etter min mening sjelden å se det benyttet i så stort omfang. Ringeakten mot stat og det norske folk er nemlig ikke noe som nevnes i forbifarten i enkeltscener, men er et

toneangivende gjennomgangstema. Den norske stat spiller rolle som antagonistisk motstander til seriens kriminelle hovedperson, som på sin side vet hvordan et politisk system og lovlydige borgere kan utnyttes. *Lilyhammer* blir dermed eksotisk fordi den konstant spiller på politisk ukorrekthet, og bruker det som et bakteppe for å gjøre den kriminelle hovedpersonen mer sympatisk.

Politisk satire kan av og til synes å dårlige vekstforhold her i landet. Visst ser vi politikere henges ut i programposter som *Nytt på Nytt*, men i omfang synes det som om norsk harselering over politiske forhold stadig holder litt tilbake. Dersom noen går for langt i politisk debatt og kommer med en sleiv bemerkning blir vedkommende raskt irettesatt. Dette kan fort påvirke den politiske humoren. Tanken om eksotisering er nok akseptabel for de fleste nordmenn, men da tenker vi på eksotisering som en ufarlig lek med nasjonalt selvbilde. Den skal helst ikke være for kynisk og skal ikke sverte noen.

*Lilyhammer* unngår dette problemet ved å la Frank Tagliano sverte praktisk alt og alle. Intet er hellig. Allikevel har vi sjelden problemer med å sympatisere med ham.

#### 6.4 Murray Smiths sympatistruktur

Vi kan tenke oss et par problemer med portretteringen av Frank. Hans lovløse virksomhet er som sagt et moralsk hinder. Han er en forbrytersk karakter som utnytter alt og alle rundt seg. Slike fremstillinger kan by på utfordringer for seere som forventer at protagonisten er udelte sympatisk og oppfører seg i takt med samfunnets normer og regler, og vi har allerede sett hvordan portrettering av kriminelle historisk sett har vært utsatt for streng regulering. Tiden hvor man forventer en udelte negativ stereotyping av kriminelle er i stor grad over i vår tid, i alle fall i en vestlig kontekst. På tross av dette er det fremdeles en forutsetning at vi finner noe å like ved karakterene i en film eller TV-serie, uansett om vedkommende er kriminell eller ei. Svært få ville for eksempel være i stand til å nyte *Lilyhammer* dersom Frank var en skruppelløs drapsmann.

Det andre problemet er mer av et paradoks, og dreier seg om måten vi knytter følelser som

sympati og antipati opp mot fiksjonelle karakterer. Dette synes merkelig. De befinner seg i en egen verden avskåret fra vår, i et separat univers med egne lover og regler. Vi kan ikke kommunisere med dem, og de kan aldri snu seg mot oss og holde en dialog. Allikevel rører de oss på et vis - Frank, så vel som Jonny Vang og Otto Jespersens karakter i *Trolljegeren*.

Finnes det en metode som kan håndtere disse to utfordringene? For Murray Smith finnes løsningen i et system basert på emosjonell gjenkjennelse og aksept. Hensikten med Smiths arbeid baserte seg på empirisk tolkning - ved å betrakte fiksjonelle karakterer på film og TV på samme vis som man betrakter mennesker i det virkelige liv.

En forutsetning for at vi skal like en karakter så vel som en virkelig person er at denne har kvaliteter som framstår sympatiske. En skuespillers fremste oppgave er derfor å portrettere karakterens moralske register på en måte som er gjenkjennelig for seeren. Film og fjernsyn velger selv hvordan de går fram for å avsløre karakterenes moralske konstruksjon. Den tradisjonelle helten har alltid vært enkel å identifisere fordi han umiddelbart blir fremstilt som god. Hans gode gjerninger skal ha en overbevisende kraft på seeren for vi skal aldri tvile på heltens intensjoner. I motsatt ende av skalaen skal den åpenbart onde karakteren være enkel å kjenne igjen. Vi kunne som seer aldri forestille oss å sympatisere med en kaldblodig lystmorder som dreper kvinner og barn.

I nyere tid er det ikke lengre så enkelt å si om en karakter, selv en forbryter, er god eller ond siden det har blitt populært å beskrive ham i form av moralske nyanser. I mange filmer er det derfor vanskelig å avgjøre hva vi føler for en karakter fordi han eller hun er tvetydig i forhold til godt og ondt og ikke gir klare signaler på hvor de står. For Murray Smith er denne tvetydigheten mulig å hanske med fordi han forutsetter at seeren er fleksible til å forandre mening om hva den synes om karakterene. Smiths system for å håndtere moralske konstruksjoner på film baserer seg på kognitiv observasjon og betraktning via tre stadier:

1) *Gjenkjennelse*, hvor vi forstår karakteren som en separat aktør i sitt fiksjonelle univers. Måten vi konstruerer karakteren på er lik måten vi gjenkjenner mennesker på til daglig.



Gjenkjennelsen er ikke sementert ved et øyeblikks betraktning. Vi må alltid være åpne for at karakteren kan forandre seg radikalt dersom filmen eller serien legger opp til det. (Smith 1995: 82)

2) *Oppstilling*, hvor vi behandler karakterens subjektivitet og tilstedeværelse. Karakterens subjektivitet kan være åpen ved at vi får tilgang til karakterens sinnstilstand og tanker, eller den kan forholde seg lukket ved å tilbakeholde denne informasjonen. Oppstillingen tar også for seg karakterens tilstedeværelse som angår hans interaksjon og kommunikasjon med filmen/seriens andre karakterer. (Smith 1995: 83)

3) *Troskap*, hvor seeren avgjør om de tolker karakteren(e) positivt eller negativt. Smith benytter begrepet «alliance» som henspiller på en allianse mellom seeren og karakteren. (Smith 1995: 84)

I denne sammenheng er det verd å begrense tanken om «identifikasjon» slik Smith så den. At vi sympatiserer med karakteren betyr ikke det samme som at vi *ønsker å være* karakteren. Vi gjenkjenner karakteren ved observasjon - han eller hun er kun for å betraktes, ikke for at vi skal leve oss inn i den, selv om dette nok også skjer fra tid til annen. Vi skal aldri narres til å tro at vi er ett med personene på skjermen. Smiths sympatistruktur er konstruert blant annet med den hensikt å poengtere den manglende logikken i en slik form for identifikasjon, ved å vektlegge emosjonell påvirkning fremfor innlevelse.

Hva så med Frank i *Lilyhammer*? Han er mafiaboss, og politisk ukorrekt til det latterlige. Under normale omstendigheter skulle man tro det var vanskelig for oss å assosiere med en slik person. Det som hjelper oss er måten sympatistrukturens andre ledd, oppstillingsprosessen, bidrar til at vi har god innsikt i Franks handlinger og intensjoner. Dette fører til at vi raskt begriper at han har hjertet på rett sted. Situasjonen på toget på vei til Lillehammer i seriens åpnings er illustrerende. Da de andre togpassasjerene forstyrres av en bråkete ungdom som nekter å skru av musikken tar Frank et hardkokt men effektivt oppgjør med gutten og tvinger ham til å respektere sine medreisende. Selv om Franks metoder for overtalelse likner på rene

drapstrusler gir det resultater, og slike scener er det flust med. Den gjennomgripende tanken er at Frank, på tross av sin bakgrunn, som regel er det beste moralske alternativet når han står ovenfor sine motstandere. Dette skjer ikke alltid ved at Frank er en hyggelig fyr, men ved at motstanderne hans er mye verre.

For å kontrastere Frank til hva han ikke er kan vi ta et kjapt blikk på karakteren Stephen van Zandt spilte i *Sopranos*; Silvio Dante. Han var en person som stadig holdt seg lojal ovenfor sjefen Tony Soprano, men han var samtidig en kaldblodig morder som ikke var plaget av verken medlidenhet eller empati. Intet ved hans oppstilling rettfærdiggjorde hans handlinger. Mange seere fant derfor karakteren ondskapsfull og uspiselig og inngikk et negativt troskap. Frank Tagliano derimot prioriterer medmenneskelighet framfor «business». Han er ikke bare gangster for karrierens skyld, men virker genuint opptatt av at hans norske venner og families vel og ve.

Franks gode intensjoner er viktige å få frem siden seeren er ment å betrakte Franks kamp mot sine motstandere som, om ikke riktig så iallfall sympatisk. Vi skal nå se hvordan dette påvirker forholdet mellom Frank og det norske lovverket.

## 6.5 Den sympatiske bråkmakeren

Slik vi forstår Smiths sympatistruktur er det mulig for oss å få et positivt inntrykk av karakterer vi vanligvis ikke ville assosiert med, men det gjelder også motsatt; strukturen er i stand til å forme et negativt bilde av lovlydige karakterer. Det at en karakter er kriminell eller ei har derfor i utgangspunktet ikke så mye å si for hvordan vi kommer til å oppfatte karakteren.

Jeg har vært inne på hvordan det romantiske bildet av kriminelle kan oppstå dersom man tegner et stygt bilde av deres motstandere. Dette gjelder om de så er lovens håndhevere. I *Lilyhammer* er det lett å betrakte Franks kamp mot norske autoriteter som en harselering over den antagonistiske motstanden kriminelle protagonister tradisjonelt har vært utsatt for. For mennesker som lever av forbrytelser vil det jo nesten alltid være lovverk og politi som er motstanderen. Hvor langt historiene går for å antagonisere disse varierer. En film som *Izzat*

løste problemet ved å ignorere dem og la ordensmakten operere i bakgrunnen. Dersom politi og tollvesen stikker kjepper i hjulene for hovedpersonenes narkotrafikk er det kun fordi de er mennesker som gjør jobben sin. I andre filmer spiller de en mer aktiv og mindre sympatisk rolle. *The Godfather* har et mer kynisk syn på forholdet mellom forbryter og lovverk der begge parter betraktes som to sider av samme sak. Politimenn og selv politikere fremstilles som korrupte personer som ikke står tilbake for noe av de aktivitetene som Corleone klanen benytter seg av, om det så gjelder likvidering. I enkelte scener er vi tydelig ment å betrakte politiet som enda verre enn gangsterne. Når filmens hovedperson, Michael Corleone, likviderer politikapteinen Marc McCluskey sammen med en av sine kriminelle motstandere oppfattes det som en triumf idet filmen allerede har gitt oss flere eksempler på hvilken moralsk forkastelig person politimannen er.

En annen ting som gjør at politiet synes mindre sympatisk i Coppolas mafiafilmer er at vi stadig forholder oss til familien Corleone. Ut ifra Smiths teori er vi tilbøyelige til å være mer imøtekommende ovenfor karakterer som har en åpen psykologisk profil av positiv natur. Seeren observerer hvordan karakterene tross alt fungerer som normale mennesker når de ikke aktivt deltar i kriminalitet. Vi er med Corleone klanen når de står på kjøkkenet og diskuterer oppskrifter på pasta, når de leker med sine barn ute i hagen, når de arrangerer bryllup og omgås som en helt normal storfamilie. Dette fører til at vi med tiden ser deres motstandere som antagonistiske, simpelthen fordi vi har oppholdt oss så mye med gangsterne at vi har akseptert deres svakheter.

*Lilyhammers* manglende alvor gjør ikke politivesenet mindre antagonistiske. Den autoritære holdningen blant det lokale tjenestemennene bekreftes allerede i første episode da politisjefen Laila morskt konfronterer Frank og hans nye venner og fremsetter utilsørte trusler mot de som så mye som vurderer å jakte på ulv i nærområdet. Foranledningen er at Frank allerede har kommet på godfot med de lokale bøndene, som alle har lidd tap under diverse ulveangrep. Forutsigbart nok drar de ut samme natt for å gjøre det av med dyret med revolver i hånd.

Politimannen Geir er den mest innpåslitne og utrettelige antagonist blant Franks

motstandere. Han innser tidlig at Frank er en suspekt karakter, men han mangler helt evnen til å artikulere seg. Selv om bekymringene hans er berettigete ovenfor en såpass lyssky person som Frank er den stadige mistenksomheten til bry for politietaten. Minst like viktig er at hans metoder ikke fremstår spesielt sympatiske på seeren som vet at Frank ikke er den livsfarlige terroristen som Geir mistenker ham for å være. Selv om han har gode intensjoner minner Geir derfor mest om hvordan paranoia av og til fører til at bekymrede borgere blir rabierte og mistenksomme ovenfor utlendinger som oppfører seg «annerledes». Det fører med seg en del pussige episoder. Først antagoniserer han Frank ved å konfiskere bilen hans på syltynt grunnlag. Deretter forsøker han på knotete vis å manipulere bilder og opplysninger for å bevise at Frank er et medlem av Al Qaeda som har flyktet fra Guantánamo, noe kollegene hans avfeier som det rene nonsens. Under Birkebeinerrennet går han til angrep på Frank da han feilaktig konkluderer at lekepistolen han veiver med er ekte. Opptrinnet fører naturligvis til en total ydmykelse som sender Geir på ufrivillig permisjon til USA. Her dummer han seg ut igjen når han kommer på sporet av Franks brokete fortid og desperat forsøker å adaptere triks han har lært av amerikanske politifilmer. Det går ikke så bra. At Geir ender sine dager med å bli likvidert i New York er selvsagt trofast mot *Lilyhammers* humoristiske kulturkollisjoner. Amerikanske gangstere kan tilsynelatende gjøre det godt på norsk jord dersom de adapterer sin kriminelle virksomhet til våre forhold, men norske politimenn er håpløst underlegne dersom de drar over Atlanteren for å leke gravende etterforsker. Geirs tragedie er derfor ikke verre enn at hans skjebne blir latterliggjort selv når han kommer tilbake til Norge i likkiste.

Historisk sett er ikke autoritetskritikken i *Lilyhammer* helt ulik tradisjonen med skjemteeventyr som likte å håne autoritetspersoner som konger og prester. På norsk film har man sett historiske forbrytere som Gjest Baardsen og Ole Høiland blitt vist frem som sympatiske fordi de på reneste Robin Hood-vis gjorde motstand mot det offentliges maktmisbruk.

Det hjelper også Franks sympatiske fremtoning at *Lilyhammer* konsekvent unngår en alvorlig holdning til sjangeren. Selv når folk av og til blir drept fremstilles det ikke som noe spesielt grusomt og frastøtende, men som besk humor. I en scene beslutter Frank og medhjelperen å sende en advarsel til en rivaliserende kriminell. Torturen går ut på at stakkaren påmonteres

hoppski og puffes av bommen i Lysgårdsbakkene. Det som gjør at slike scener oppfattes som humoristiske fremfor ubehagelige er at serien benytter anledningen til å minne oss om sine forbilder. Når kriminelle i mer hardkokte gangsterfilmer vil tappe informanter eller tystere for opplysninger benyttes hårreisende metoder som motorsag, spikerpistol og redskaper som kan lemleste menneskekroppen på alle tenkelige og utenkelige vis. Scenen i hoppbakken eksotiserer dette fordi den er en kreativ vri på mafiaens torturmetoder. Den er brutal, men fremfor alt vittig og gjenkjennelig for de som leter etter mafiarelaterte konnotasjoner. Samtidig er Lysgårdsbakken på Lillehammer blitt et nasjonalsymbol etter OL, hvilket gjør at *Lilyhammer* med rette kan beskyldes for å ha nasjonalisert tortur!

Paradoksalt nok kan det se ut som om *Lilyhammer* oppnår det mang en moralsk panikk har advart mot når det kommer til mafia på film og fjernsyn, nemlig å glamorisere mafiaen. Frank oppnår alt det han satte seg for å gjøre. Dersom vi står igjen med noen moral etter første sesong er det at forbrytelser lønner seg. Dette er forså vidt intet nytt i forhold til gangstersjangeren, men det kommer vanligvis med en form for bismak. Det skal aldri føles helt riktig at de kriminelle vinner. Selv om *The Godfather* ender med at Corleone kartellet vinner er det tydelig at det moralske forfallet har vært brutalt, understøttet ved at Micahel Corleone har gått fra å være familiens eneste lovlydige medlem til å bli en hensynsløs gangster som avretter alle som står i veien for klanens ambisjoner. Han er ikke lengre karakteren han startet som. I *Lilyhammer* uteblir den karaktermessige forvandlingen totalt. Frank har ikke gjennomgått noen grunnleggende moralsk forvandling overhodet. Han startet sesongen som kriminell og når sesongen avsluttes er han like kriminell som før. Forskjellen er at han har gått fra å være et utstøtt medlem av sitt kriminelle nettverk til å ende opp som lederen av sitt egen nydannede nettverk på Lillehammer takket være sin «gründervirksomhet».

## 6.6 Dekonstruksjon av den norske velferdsstaten

Flere kritikere, norske så vel som utenlandske påpekte at *Lilyhammer* gjorde narr av det norske systemet ved å vise til deres manglende motstandskraft ovenfor sterkere og mer motiverte aktører. Enkelte kunne ikke engang se noen form for ironi i harseleringen. Det konservative nettstedet Breitbart News Network så det som en åpen kritikk av det norske systemet som blir

satt ettertrykkelig på plass av en amerikansk immigrant som kommer for å inspirere nordmennene med sine amerikanske verdier, understreket med overskriften «Anti-leftist catnip for liberty-loving conservatives» (Nolte 2012). Andre mente å se samfunnskritikken blandet med et langt mer ironisk snev, blant dem Aia Fog som omtalte Lilyhammer som en hylende morsom serie om den norske barnepikestaten:

(...) den er ikke bare underholdende og meget morsom. Den er også en kras kommentar til konsekvenserne af den skandinaviske samfundsmodel og et kæmpe spark i løgene til den femininiserede norske (danske og svenske) mand: Intet kan de klare: Fra den fesne integrationskonsulent, der arrangerer selvforsvarskurser for indvandrerpigerne, så han kan komme til at rage på dem (hans eneste mulighed for at komme i lag med kvinder), over den mandlig jordemoder, der som antivoldelig "Natteravn" viljeløst bliver overfaldet af de unge han skal passe på, og til den flæbende hjemmefar, der ikke bare er gået totalt op i limningen, men som oven i købet satser hele butikken i et pokerspil han overhovedet ikke kan overskue konsekvenserne af. Læg hertil byens hypokondriske investor, som ikke engang tør fortælle sine omgivelser, at han havde hørt forkert og at han alligevel ikke har kræft. Han er så slatten, at hans anæmiske søn i fraværet af en brugbar mandlig rollemodel konverterer til islam (Fog 2013).

Hvordan presenteres den norske velferdsstaten og institusjoner som NAV i Lilyhammer? Generelt sett kan man si at de fremstilles som optimistiske og velmenende, men samtidig er de forferdelig blåøyde og fungerer tilsynelatende dårlig fordi de er inkompetente i måten de forholder seg til reglene og begrensningene de selv har skapt. Å unngå å ta hensyn til disse regelverkene truer selve fundamentet de er bygget på skal man tro karakterenes reaksjoner. Dette inntrykket blir tydeligst artikulert av aktørene som er ansatt i de forskjellige etatene, og måten de kommuniserer med hovedpersonen, som er totalt ukjent med norsk praksis.

NAV har integreringskonsulenten Jan Johansen som er en karakter som ikke håndterer jobben like godt som man burde forvente av en mann i hans posisjon. Hans introduksjon setter tonen for Franks møte med velferdsstaten: Frank møter opp på NAV allerede første dag i byen for å kartlegge hvilke muligheter en utlending har i Norge. Jans optimistiske beskrivelse av aktuelle jobber og kurs gjør ikke særlig inntrykk på Frank som forsøker å få fart på sakene ved å legge fram en fyldig bunke pengesedler. Jan avviser forslaget resolutt og advarer mot at videre

bestiklinger eller brudd på norsk etikette vil bli møtt med politianmeldelse. Fra denne scenen synes det umiddelbart som om Jan er ment å settes opp som en av seriens drivende antagonister. Hans oppførsel på jobbsøkerkursene som Frank må delta på er overdrevet optimistisk og sarkastisk. Vi merker også at han stadig har mangelfull kontakt og dialog med klientene, selv om han har et stadig tilbakevendende behov for å gjøre inntrykk på de kvinnelige jobbsøkerne. Hykleriet avsløres når Frank ved en tilfeldighet kommer over en bunke fotografier som viser hvordan Jan har utnyttet sin posisjon som NAV-konsulent til å arrangere orgier med jobbsøkerne han skulle skaffet arbeid. Han bruker, slik Aia Fog nevnte, jobben sin som et skalkeskjul for å treffe damer siden han tilsynelatende ikke har andre muligheter. På grunn av disse tilbøyelighetene er han lett å kontrollere for en sofistikert kriminell som Frank som benytter fotografiene som pressmiddel til å få det som han vil. Utenom arbeidstiden avslører Jan seg også som en heller patetisk karikatur som stadig er rådvill og ute av stand til å løse problemene han selv har skapt. At Frank gir ham tilbake fotografiene hjelper ikke engang på situasjonen. De avsløres for offentligheten takket være egne brølere og skandalen et faktum. I siste episode er det derfor Jan som er nødt til å trygle Frank om jobb, noe Frank innvilger med dårlig skjult skadefro.

En annen organisasjon som får så hatten passer er Natteravnene. Etter at sentrum har vært plaget med graffiti beslutter Frank å melde seg inn i Natteravnene og møter opp med balltre da han misforstår og tar det for å være en gjeng vigilanter. Han blir følgelig overrasket da han hører det er en ikkevoldelig nattpatrulje. Da man patruljerer gatene senere på kvelden kommer man over en gjeng ungdommer som sitter og drikker på et rusfritt arrangement. Et par av ravnene følger lovboka, men oppnår bare å bli hånet og resolutt slått i bakken. Frank kommer kollegene til unnsetning og slår ned et par av gjerningsmennene. Dagen etter får han en skyllebøtte av ledelsen som erklærer hans opptreden som totalt uakseptabel. Frank må forlate Natteravnene etter under ett døgnns tjeneste, men inntrykket vi sitter igjen med er at det var hans inntreden som reddet dagen, uansett hvor mye den stridet imot arbeidsreglene. Ledelsens opptreden gir intet godt inntrykk - gjerningsmennene blir tatt i forsvar mens Frank og ravnene som ble angrepet beskyldes for inkompetanse og forsømmelse. Allerede før episoden har funnet sted er det åpenbart at historien forholder seg sympatisk ovenfor Franks

initiativ. Ravnenes ikkevoldelige prinsipper blir banket inn fra starten av til det kjedsommelige, og man nærmest sitter og venter på at Frank skal finne et påskudd for å omgå reglene. Det er videre illustrerende hvordan Franks kolleger i Natteravnene utvilsomt får et bedre inntrykk av mannen, og tydeligvis har begynt å stille spørsmål om hvorvidt reglene burde etterfølges like slavisk som lovboka krever.

Vi kunne nevnt utallige liknende eksempler her. *Lilyhammer* ytrer seg blant annet om arbeidsmiljøloven, sykehusreformer, regler for førerkort, norske fengsler, integrering av innvandrere og inkompetent håndtering av mobbing på skolen som blant lærerne ufarliggjøres som «uakseptabel antisosial oppførsel», selv om de står sammen med mobbeofferet som nettopp har fått en omgang juling. Et generelt inntrykk er at det virker som om institusjonene svekkes ved en blanding av naivitet og total mangel på innsikt i situasjonene de står ovenfor. Dette er en beskrivelse vi kjenner igjen fra de mest kritiske motstanderne av velferdsstaten - det blir sagt å være en institusjon som stiller svakt ovenfor overtredelser og misbruk av ordningene. TV Tropes nevner presis dette i sin beskrivelse av den nordiske eksotiseringen: «On the rare occasions when negative stereotypes of Scandinavians are shown, the stereotype of choice is to portray them as painfully naive.» (tvtropes). Politimannen Geir, Jan Johansen fra NAV og representantene i det mangfoldige systemet Frank Tagliano setter seg opp mot er i høyeste grad naive, og deres gode intensjoner er ikke nok til å legge lokk over naiviteten.

Men er *Lilyhammer* ment som forsøk på å sverte Norge? Er disse scenene påskudd for å gjøre seerne skeptiske til organisasjonene og personene det gjøres narr av? En form for refs av verdier som vi unødige hauser opp mens de i virkeligheten bør betraktes som svake og feilbarlige? John Nolte fra Breitbart News Network mente åpenbart å se dette i sin anmeldelse:

No matter what leftist absurdity Johnny's faced with, the show does a beautiful job of deconstructing not only the absurdity itself, but also the dehumanizing effect out-of-control statism has on the human soul and spirit — how bureaucracies breed tyrannical bureaucrats who revel in the power given to them by the state to be unreasonable, rude, dictatorial, corrupt, and ineffective. Johnny comes to town and liberates the town, not only with good, old-fashioned American common sense, but also by beating them at their own corrupt game — everyone from lazy socialized doctors



to unions to the DMV to the “Gandhi-spouting hippie” who holds up the development of some land just because he can. (Nolte 2012)

Hans Olav Arnesen ser også på denne samfunnsrefsen i artikkelen «Lilyhammer - fjernsynsmediets svar på Persiske brev?», om enn i en noe mildere ordelag enn John Nolte:

Frank møter på en rekke pussige trekk ved den norske kulturen og dens normer og verdier. Han undres over mange, respekterer de fleste, men utfordrer noen av dem. Velferdsstaten blir ikke direkte kritisert, men måten den blir fremstilt på gjør det klart at vår samfunnsmodell kanskje ikke er helt fri for negative konsekvenser den heller. (Arnesen 2012)

og tidligere i artikkelen;

Det er neppe noe mål for manusforfatterne å gjøre verken Frank eller de innfødte nordmennene mest mulig originale eller nyanserte. Seriens styrke er som sagt å vise idiosynkratiske trekk ved nordmenn med en stereotypisk Hollywood-karakter som sitt fremste verktøy.» (Arnesen 2012)

Denne forklaringen er etter min mening mer holdbar enn den John Nolte formulerte. Det er ingenting ved *Lilyhammers* kritikk av Norge som synes å ha en agenda som beveger seg utover humoristisk harselering, på lik linje med «kritikken» vi så av bygda i Jonny Vang. Det blir derfor en kraftig kontekstmessig forvridning når Nolte hevder at «The entire premise of “Lilyhammer” is to mock, ridicule, and undermine a nanny state that has all but destroyed human ingenuity and creativity.» (Nolte 2012). Norske lover og regler får så ørene flagrer, men det er lite som tyder på at det er noe dypere politisk engasjement som ligger bak, både fordi den gjennomgående ironien er så sterk, og fordi *Lilyhammers* satire er så omfangsrik. Praktisk talt ingen unngår å bli rammet. Selv om Frank er seriens protagonist blir han selv stadig utsatt for ydmykelser og nederlag, hvilket synes rettferdig idet *Lilyhammer* tuller med mafia-stereotyper i like stor grad som med norsk-kulturelle stereotyper. Det er manglende forståelse som skaper situasjoner, ikke at det norske systemet er råttent og avleggs. TV-serien viser at representanter for stort sett alle instanser, sosiale som politiske, tross alt har sympatiske sider, er gode på bunn eller bare gjør jobben sin.

## 6.7 Utlendingsperspektivet

Utover å bekrefte seriens grunnleggende ufarlige perspektiv er Hans Olav Arnesens tanker interessante fordi han ser på hvordan Norge i *Lilyhammer* betraktes for en utlending.

Det er ikke alltid lett å forstå verken uformelle normer eller lover og regler i utlandet. Uansett hvor man kommer fra og hvor man reiser til er det nærmest uunngåelig at en utenforstående vil la seg forbause over pussigheter i samfunnet han eller hun ankommer. Det er imidlertid som regel langt vanskeligere for en innfødt å se hvor merkverdig egne forestillinger, normer og levereregler kan være.

Det skyldes at vi ikke lenger evner å se at de er kulturskapte og derfor også kulturbetingede. Gjennom *sosialiseringprosessen*, som foregår først i hjemmet og deretter i samfunnet for øvrig, får vi innpodet normene som gjelder i vårt samfunn. I de aller fleste menneskers tilfelle vil disse normene, og verdiene som ligger bak dem, bli en del av oss og oppleves nærmest naturgitte. Vi har *internalisert* dem (Arnesen 2012).

De internaliserte prosessene Arnesen beskriver er ikke enkle å begripe for de som allerede har internalisert dem. For bedre å analysere slike normer og regler trenger man et eksternt perspektiv av mennesker som står utenom prosessen, noe Arnesen setter inn i en lengre tradisjon som blant annet omfatter Montesquieus *Persiske Brev*. Montesquieus tekst var et forsøk på å eksotisere Frankrike og Europa ved å benytte synsvinkelen til persiske reisende. Via en muslimsk reiseskildring blir fransk kultur, religiøse doktriner og klassemessig tilhørighet satt på plass og behørig kritisert. Poenget var at Montesquieus «utenlandsk» kilder tillot en større spennvidde i sin objektivitet. Kritikken rettes heller ikke eksklusivt mot fransk kultur, men også mot islamsk patriarkalske kvinnesyn og Tyrkias haremkultur (Arnesen 2012).

*Lilyhammers* mindre flatterende syn på den norske velferdsstaten er ifølge Arnesen en visjon som med en viss rimelighet kan sammenliknes med Montesquieus sarkastiske betraktninger fra 1721, fordi velferdsstaten er et system som utgjør en form for nasjonal helligdom. I likhet med den utenlandske synsvinkelen fra *Persiske Brev* antyder Arnesen at *Lilyhammers* amerikanske protagonist omgår flere av de hindrene som ville oppstått med en lokal aktør. Han er ikke bundet av nasjonal patriotisme og får en form for spesialbehandling av menneskene han observerer, kanskje fordi vi finner det lettere å tilgi en utlending som ikke er

kjent med våre normer og vi derfor vet kommer til å gjøre mange feil.

Bruken av en amerikansk mafioso som observatør og analytiker av norske forhold muliggjør desto flere former for dekonstruksjon og analyse, idet gangstervirksomheten tillater karakteren å eksotisere de norske forholdene på en måte lovlidige karakterer aldri ville hatt muligheten til. En karakter som er vitne kan komme med betraktninger, men dersom karakteren også er villig til å forgripe seg mot det han observerer er han også villig til å angripe systemet på en langt mer inngående og politisk ukorrekt måte. Frank Tagliano blir dermed en syndeeter som foretar alle de utskeielsene, og sier alle de tingene mange nordmenn har drømt om, men aldri våget å sette ut i livet. John Noltens tanke om en politisk ukorrekt amerikaner som tar saken i egne hender er derfor til en viss grad berettiget, selv om Nolte tar den politiske satiren i overkant alvorlig og blankt overser hvordan *Lilyhammer* setter alt på spissen.

Den politiske ukorrektheten påvirker i tillegg alle som Frank er i lag med over lengre tid. Sigrids sønn Jonas sliter for eksempel med mobbing på skolen frem til Frank oppfordrer ham til å la mobberne smake sin egen medisin. Når Jonas senere holder tale under en markering på 17. mai har Frank på forhånd gitt ham en selvskrevet triade om hvordan Norge må oppføre innvandrere til annet enn «kriminalitet, fattigdom, uvitenhet og ønske om å stikke sugerøret i statskassa.» Mens de sjokkerte tilskuerne knapt tror sine egne ører, sitter Frank og smiler mens han nikker anerkjennende.

## 6.8 Konklusjon

Hans Olav Arnesens påstår at *Lilyhammer* er «fortellingen om en utenforståendes møte med normer i det norske samfunnet» (Arnesen 2012). Det er jeg helt enig i - Frank er både en utenlandsk observatør og en kritiker. De problemene han støter på har utgangspunkt i lover og regler som er velkjente for de fleste nordmenn, men for en nykommer kan det være forvirrende. At *Lilyhammer* benytter en amerikansk protagonist tvinger oss til å se det norske samfunnet fra hans synsvinkel og da forsterkes følelsen av det underlige og eksotiske. Særlig når han reagerer på sitt mindre subtile vis.

Noen ganger gjør han også ting som mange sikkert har drømt om, men aldri ville våget å gjøre, og som i noen tilfeller er strengt ulovlig. Da en sau blir drept skyter han ulven, noe mange sauebønder antageligvis skulle ønske de selv kunne ha gjort. Da han overtar en pub og de opprinnelige ansatte begynner å snakke om arbeidstakerrettigheter og fagforeninger gir ham dem sparken, noe mange arbeidsgivere formodentlig har drømt om å gjøre. Da en venn av ham blir angrepet svarer han med voldelig selvtekt, noe mange sikkert har fantasert om (Arnesen 2012).

At Franks metoder gir utløp for slike politisk ukorrekte fantasier Arnesen beskriver gjør at *Lilyhammer*, kanskje med rette, kan beskyldes for å lene seg mot det reaksjonære, noe Breitbart News Networks entusiasme kanskje vitner om, men etter min mening er det å overse det større bildet. Frank lever ut sine tendenser uten skrupler, men for hver seier må han inngå tilsvarende kompromisser. Selv om han er seriens helt, er han samtidig en antihelt. Ut ifra Murray Smiths teorier om sympatisk tilnærming skal vi derfor aldri være helt komfortable med hans oppførsel. Grunnen til at de fleste av oss likevel tilgir ham er at han tross alt er det beste alternativet i en verden befolket av svært feilbarlige karakterer. Kanskje liker vi ham også fordi han viser at alle og enhver kan håndtere «overgangen» til norske forhold.

*Trolljegeren* eksotiserte norske troll ved å bryte med deres eventyrlige bakgrunn og avviste eventyrenes magi til tross for at man opprettholdt den eventyrlige fasaden. *Lilyhammer* kan leses på noenlunde samme vis. Serien bryter med den gjengse oppfatningen av hvordan storkriminelle kontrollerer sine imperier, samtidig som klisjeene fra mafiafilm og TV estetisk sett forholder seg uforandret. Den store forskjellen er at alt foregår i Norge, og det er tilsynelatende nok til at spillereglene må skrives om.

## 7. Konklusjon

### 7.1 Nordlysets tiltrekningskraft

Stein R. Mathisen viser i «Mellom borealisme og orientalisme - Fortellinger og forestillinger om «de andre» i nordlysturismen» spesiell interesse for turister fra asiatiske land som skal ha helt spesielle hensikter med sine visitter til nordlige strøk:

Fortellingene er om turistene fra Østen, først om de som kommer fra Japan, men senere også om turister fra Kina. Det fortelles at de ikke bare foretar den lange og nokså kostbare reisen for å se på og beundre nordlyset, men også for å unnfange barn under skinnet fra dette naturfenomenet. Dette skal etter sigende henge sammen med gamle trosforestillinger i Østen om at barn som blir unnfanget under det flammende nordlyset skal bli penere, mer intelligente og lykkeligere enn andre barn. Ifølge mediefortellingene har erfarne nordlysjegere og guider godt kjennskap til disse mytene, og de har blitt gjenfortalt muntlig og i en rekke andre media og kanaler, som for eksempel nettsteder som informerer om og reklamerer for nordlysturisme, og nettaviser og vanlige papiraviser som skriver om reiselivsprodukter knyttet til nordlyset (Mathisen 2017)

Historien er tydeligvis ikke unik, for et britisk selskap skriver følgende om japansk fascinasjon for nordlyset på sine nettsider:

In Japanese culture, the belief is that a child conceived underneath the Northern Lights will be blessed with good looks, intellect and good fortune. Indeed, there is a fascination with the Aurora in South East Asia and it is no coincidence that visitor numbers from the likes of Japan, Singapore and Malaysia have increased significantly in recent times (The Aurora Zone, sitert av Mathisen 2017)

Historien får et snev av troverdighet ved at asiater er blant de hyppigst besøkende gjestene til Norges nordlige strøk, og blant dem som viser størst entusiasme. Spørsmålene angående nordlysets «åpningstider» som Tromsøs turistnæring skal ha blitt møtt med demper ikke akkurat følelsen av at det kan ligge noe i ryktene.

Allikevel mener Mathisen den asiatiske fascinasjonen for det skandinaviske nordlysets evner fremstår lite sannsynlige. Spesielt med tanke på at det ikke finnes faglige kilder, skrifter eller annet historisk materiale som støtter teorien (Mathisen 2017). Historiene er også mistenkelige med tanke på at nordlys er et fenomen som i svært liten grad er synlig i Sørøst-Asia, med et mulig unntak av nordlige deler av Japan hvor det skal ha vært gjort observasjoner. Asiatene selv reagerer selvsagt med vantro når de blir konfrontert med de eksotiske ryktene:

Japanske turister som i noen av de intervjuene det skal refereres til nedenfor har blitt spurt om de kjenner til disse trosforestillingene, har svart benektende. Noen japanske turister er overrasket og finner det fornærmende at folk i Vesten i det hele tatt kan ha slike forestillinger om dem. Andre kjenner til at folk i Vesten har denne oppfatningen av deres japanske kultur, og ser på dette faktumet med alt fra sinne til mild overbærenhet. (Mathisen 2017)

Mathisen bekrefter her hvordan inntrykk av land og folk lar seg påvirke av «myter, fordommer og stereotype oppfatninger.» (Mathisen 2017). Når eksotiske tanker om japanernes behov for skandinavisk nordlys oppstår er det kanskje ikke fordi vi mener japanere er spesielt mer overtroiske enn andre mennesker, men fordi det kulturelle inntrykket av Asia gir grobunn for det. Som regel har slike myter utgangspunkt i faktiske forhold, men misforståelser og overdrivelser bidrar til forskyvninger av fakta, og det spares ikke på kruttet for å beskrive ting vi *tror* er der. Man kan endog trekke røttene tilbake til orientalismen på 1800-tallet, da østlige folkeslag ble beskrevet i eventyrlige ordelag, vitenskapelig så vel som kunstnerisk. At man overdrev og pyntet på fakta gjorde ikke historiene og kunstverkene mindre populære. Selv i en tid hvor orientalismen har blitt vanlig å betrakte som naiv og nedsettende overlever de estetiske virkemidlene. Vi får sjelden helt komplette og troverdige inntrykk av andre kulturer med mindre vi er del av dem. Da er det lett å ty til klisjeer og klisjeer tar ikke alltid hensyn til hvorvidt de er representative for fakta.

Japan er, sett med norske øyne, et land med eksotisk kultur. Vi kjenner legender og fortellinger om ninjauer som dreper med magi, samuraier som begår hara-kiri og shinto religion - et kulturelt utvalg som japanerne alltid bærer med seg. Det eksotiske ved slike fortellinger overlever overgangen til en moderne tidsepoke fordi disse eksotiske historiene viderefremmes, men

også fordi de avløses av nye og moderne myter som har mer eller mindre holdepunkt i reelle forhold. Vi hører om en beinhard jobbkultur med businessmenn som begår selvmord om de gjør den minste feil på jobben, automater som selger brukte jentetruser og voldelige tegneserier og særheter i kontemporær japansk media.

Hva forteller historien om nordlysets besvangrende krefter oss? Ikke annet enn det vi allerede har fått bekreftet, nemlig at nasjonal eksotisering er god butikk. Det er fristende å krydre en allerede eksotisk historie for å gjøre den litt mer spennende og salgbar. Historien er også interessant fordi Norge ikke er eksotisert med utgangspunkt i hva som befinner seg her, men ved å pålegge andre folkeslag fordommer og forventninger om skandinavisk natur de neppe hadde i utgangspunktet.

## 7.2 Eksotiseringens hensikt

Skal jeg oppsummere denne oppgaven vil jeg først fremheve to sider ved eksotisering som overlapper og omfavner hverandre i det analyserte grunnlaget:

For det første kan eksotisering betraktes som en fornorskingsfaktor – ved å fremheve faktiske, overdrevne eller oppdiktete trekk som ansees som spesielle for Norge og nordmenn. For det andre kan eksotisering brukes som en feiring - Stereotypene ved Norge bejubles og fremmes som noe positivt og interessant.

Vi har gjentatte ganger tilbakevist at eksotisering er et nytt fenomen. Nasjonalismen som dukket opp på slutten av 1700-tallet opphøyde norske verdier til et panegyrisk nivå som, ettertiden har bevist, ikke alltid holdt mål. Dagens metoder er mer lettbente, men samtidig er det klart at man trenger en viss nærhet til det som eksotiseres, siden det synes åpenbart at eksotisering fungerer best når man er bevisst på konteksten. Mye tyder på at vi nordmenn vet best hvordan Norge fungerer.

Eksotisering fremstår som en aksept for det sære og rare. At noe hylles for å være merkelig eller annerledes er kanskje også en aksept for at det sære er overlegent det «normale» og

«kjedelige»? Som i Are Kalvøs teorier om «viljeharry» kultur går aksepten av og til over i en demonstrativ feiring hvor man forsøker å være så antikommersiell og tullete som mulig. Den overveldende bruken av humor i oppgavens analyseobjekter bare understøtter dette argumentet.

Stikk i strid med redselen for en global dominans ser det ut til at Norge langt på vei har kommet det globale maktgrepet i møte. Den norske eksotiseringen har blitt en metode for å imøtekomme de forutsetninger Martin McLoone og Marit Tennø så som viktige for at nasjonal filmproduksjon skulle overleve. Internasjonal filmbransje møter på sin side motbør dersom de ikke tar hensyn til norske «spilleregler». Eksotiseringen vi finner i *Trolljegeren*, *Lilyhammer* og *Jonny Vang* er beregnet på norske seere som kan kjenne seg igjen i ablegøyene, og at budskapet er overdrevet betyr ikke at den nasjonale konteksten forvitrer.

### 7.3 Eksotisert nasjonalisme

Med bakgrunn i overnevnte oppsummering, hva kan vi si er essensen ved den norske eksotiseringen? Ut ifra det jeg har presentert vil jeg påstå det bunner i en lettbeint form for nasjonalisme. Enten det er snakk om framheving eller feiring så grunner det i en positiv markering av norsk kultur.

Som jeg sa på slutten av innlendingen er det stadig splid om hva som er «typisk norsk» og hva som er verd å promotere som nasjonale verdier, og i denne diskusjonen blir den humoristiske visjonen av Norge ofte forbigått, enten fordi man ikke tar den på alvor, eller fordi man ganske enkelt ikke ønsker å vedkjenne seg den. Det er synd, for etter min mening er eksotisering av norsk kultur en positiv trend siden den favner så bredt og ikke tar seg selv for høytidelig.

Vi befinner oss i en tid hvor nasjonalismebegrepet synes politisk ukorrekt. Det er ikke uten grunn. Radikale enkeltpersoner og bevegelser påvirker uttrykket med ultrakonservative og reaksjonære visjoner, enten det er feilslått kulturell nasjonalisme som rettfærdiggjør voldelig framferd mot etniske folkegrupper, eller diskutabile ambisjoner om å ta tilbake et lands storhetstid. Et av nasjonalismens ideologiske problem er jo nettopp at den stadig kommer opp



med skillelinjer for å skape nasjonal renhet, om det går på politiske, religiøse eller etniske begrensninger. Som konsekvens blir nasjonalismen ofte forbundet med noe ekskluderende.

La oss ikke glemme at norsk filmindustri elsker den ueksotiske nasjonalismen minst like mye som den eksotiske. Tidligere nevnte *Max Manus* og *Kon-Tiki* befinner seg her, og bare de siste årene har vi sett filmer som *Kongens Nei* (Poppe 2016) og *Amundsen* (Sandberg 2019) som beretter om storhet under 2. verdenskrig og polfarertiden. Dette er kulturen som alltid har preget det klassiske skrytebildet, og som understøttes av et mer klassisk bilde på nasjonalisme.

Den eksotiserte flørten med nasjonalisme er på sin side designet for å kunne benyttes i et postmoderne landskap hvor nasjonale skillelinjer synes å være splittet mellom konservativ politisk bruk, og en populærkulturell verden som synes langt mer fleksibel og liberal i sin omgang med ismer. Jeg kunne like godt forklart begrepet ut ifra Youtubegenerasjonens behov for å markere hvor i verden vi kommer ifra til enhver tid. Uansett hva man viser til av norske merkverdigheter - dersom det har norsk bakgrunn er man alltid «stolt av å være norsk». Det er jo alltid morsomt å være den nordmannen som kan forklare at troll som lukter kristenmanns blod ikke er et angrep på kristendom, og kan berolige bekymrede amerikanere. Den eksotiserte nasjonalismen er derfor preget av den samme lettsindighet og ironi som vi har støtt på i denne oppgaven. Den går ikke av veien for å omfavne det pinlige, det ubrukelige, og det sjarmerende - kontekster som ignoreres eller aktivt nedkjempes av de mer aggressive tolkningene av nasjonalismen, fordi de vurderes som vulgære, og provoserende, endog antinasjonalistiske.. Dersom eksotisering synes uforenelig med nasjonalisme tror jeg dette henger sammen med at begrepet har en tendens til å defineres ut ifra slike splittede interesser.

Blandingen mellom norske og utenlandske impulser, og blandingen mellom det seriøse og latterlige vanner ikke ut det norske. Tvert imot bidrar det til å forsterke det, fordi fusjonen fremhever det særegne ved Norge, uansett om det er liksomdokumentarer om trollpakk, bygdefornøyelse med bismak, eller mafiosoer som starter business i norske innlandsbyer.

# Kilderegister

## Bibliografi:

Aarseth, Asbjørn. 1985. *Romantikken som konstruksjon*. Bergen. Universitetsforlaget AS.

Anderson, Benedict. 1996. *Forestilte Fellesskap. Refleksjoner omkring Nasjonalismens Opprinnelse og Spredning*. Oslo. Spartacus Forlag AS.

Arnesen, Hans Olav Arnesen. 2012. Lilyhammer - fjernsynsmediets svar på Persiske brev? <http://religioner.no/lilyhammer-fjernsynsmediets-svar-pa-persiske-brev/> [sist besøkt 13.05.19].

Aspelund, Marthe. 2015. Myten om den Norske Blockbusteren. <http://www.cine.no/incoming/article1226567.ece> [sist besøkt 12.05.19].

Barone, Matt. 2011. Interview: André Øvredal talks «Trollhunter», monster movies, and fairytales gone bad. <https://www.complex.com/pop-culture/2011/06/interview-andre-ovredal-trollhunter> [sist besøkt 12.05.2019].

Berggreen, Brit. 1994. *Da Kulturen kom til Norge*. Oslo. Aschehoug.

Bruaset, Oddgeir. 2012. *Der ingen skulle tru at nokon kunne bu III*. Oslo. Aschehoug.

Choi, Jinhee. 2006. National Cinema, the Very Idea. I: Carroll, Noël og Jinhee Choi [red]. *Philosophy of Film and Motion Pictures. An Anthology*. S. Oxford. Blackwell Publishing. S. 310-319.

Clover, Carol. 1992. *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. New Jersey. Princeton University Press.

Endsjø, Dag Øistein. 2010. Det kristne blodet. <http://doendsjo.blogspot.no/2010/11/det-kristne-blodet.html> [sist besøkt 12.05.2019].

Fantoft, Sissel. 2002. En Bygdelatino går til filmen. <https://www.dagbladet.no/kultur/en-bygdelatino-gar-til-filmen/65818032> [sist besøkt 13.03.2018].

Fjågesund, Peter og Ruth A. Symes. 2003. *The Northern Utopia: British Perceptions of Norway in the Nineteenth Century*. Amsterdam. Rodopi.

Fjågesund, Peter. 2014. *The Dream of the North: A Cultural History to 1920*. Amsterdam. Rodopi.

- Flø, Bjørn Egil. 2009. Kulturøkonomiens Middelklasselogikk.  
<https://bjornflo.com/2009/09/24/kulturokonomiens-middelklasselogikk/> [sist besøkt 13.05.2019].
- . 2013. Me og dei andre - om lindukar, Framstegspartiet og bygda som sosial konstruksjon.  
<https://bjornflo.com/2013/05/24/me-og-dei-andre-om-lindukar-framstegspartiel-og-bygda-som-sosial-konstruksjon/> [sist besøkt 13.05. 2019].
- . 2018. Mat, miljø og moglegheiter <https://bjornflo.com/2018/03/13/mat-miljo-og-muligheiter/> [sist besøkt 13.05.2019].
- Fog, Aia. 2012. Lilyhammer: En hylemorsom TV-serie om den nordiske barnepigestad.  
<http://denkorteavis.dk/2014/lillyhammer/> [sist besøkt 11.05.2019].
- Gripsrud, Jostein. 1990. *Folkeopplysningens Dialektikk. Perspektiv på norskdomsrørsla og amatørteatret 1890-1940*. Oslo. Det Norske Samlaget.
- . 1999. *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Hanche, Ø., Iversen, G., & Aas, N. K. 1997. «Bedre Enn Sitt Rykte» *En Liten Norsk Filmhistorie*. Oslo. Norsk Filminstitutt.
- Hobsbawm, E.J. 1992. *The Invention of Tradition*. Cambridge. Cambridge University Press.
- Hochschild, Adam. 2005. *Kong Leopolds Arv*. Oslo. Pax.
- Hodne, Bjarne. 1994. *Norsk Nasjonalkultur. En Kulturpolitisk Oversikt*. Oslo. Universitetsforlaget.
- Kalvø, Are. 1999. *Harry*. Det Norske Samlaget. Oslo.
- Kranitz, Stacy. 2016. What It Means to Be a 'Redneck' or a 'Hillbilly'.  
[https://www.vice.com/en\\_us/article/9bgen5/what-it-means-to-be-a-redneck-or-a-hillbilly-ang](https://www.vice.com/en_us/article/9bgen5/what-it-means-to-be-a-redneck-or-a-hillbilly-ang) [sist besøkt 07.03. 2018].
- Mathiesen, Stein R. 2017. Mellom borealisme og orientalisme. Fortellinger og forestillinger om «de andre» i nordlysturismen.  
[http://www.academia.edu/32822681/Mellom\\_borealisme\\_og\\_orientalisme\\_Fortellinger\\_og\\_forestillinger\\_om\\_de\\_andre\\_i\\_nordlysturismen](http://www.academia.edu/32822681/Mellom_borealisme_og_orientalisme_Fortellinger_og_forestillinger_om_de_andre_i_nordlysturismen) [sist besøkt 15.05.2019].
- McLoone, Martin. 1994. National Cinema and Cultural Identity: Irland and Europe.  
[https://www.academia.edu/9346569/National\\_Cinema\\_and\\_Cultural\\_Identity\\_Ireland\\_and\\_Europe](https://www.academia.edu/9346569/National_Cinema_and_Cultural_Identity_Ireland_and_Europe) [sist besøkt 12.05.2019].

Moaveni, Azadeh. 2007. 300 sparks an outcry in Iran.  
<http://content.time.com/time/world/article/0,8599,1598886,00.html> [sist besøkt 12.05.2019].

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington. Indiana University Press.

Nolte, John. 2012. 'Lilyhammer' review: Anti-leftist catnip for liberty loving conservatives.  
<http://www.breitbart.com/big-hollywood/2012/02/16/lilyhammer-review-anti-leftist-catnip-for-liberty-loving-conservatives/> [sist besøkt 20.06.2018].

Nore, Aslak. 2004. Frykten for å være hARRY.  
<http://www.klassekampen.no/10356/article/item/null/frykten-for-a-vare-harry> [sist besøkt 12.05.2019].

Nurnberg, Geoff. 2016. A Resurgence Of 'Redneck' Pride, Marked By Race, Class And Trump.  
<https://www.npr.org/2016/09/06/492183406/a-resurgence-of-redneck-pride-marked-by-race-class-and-trump> [sist besøkt 26.02.2019].

Postman, Neil. 1985. *Vi morer oss til døde*. Oslo. De norske Bokklubbene.

Roscoe, Jane & Craig Hight. 2001. *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester. Manchester University Press.

Skurtveit, Nina. 2008. Brudeferden i Hardanger. <https://www.nrk.no/kultur/brudeferden-i-hardanger-1.6259635> [sist besøkt 24.04.2019].

Smith, Murray. 1995. *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford. Clarendon Press.

Stevens, Dana. 2007. A Movie only a spartan could love.  
[http://www.slate.com/articles/arts/movies/2007/03/a\\_movie\\_only\\_a\\_spartan\\_could\\_love.html](http://www.slate.com/articles/arts/movies/2007/03/a_movie_only_a_spartan_could_love.html) [sist besøkt 10.05.2019].

Storsveen, Odd Arvid. 1997. *Norsk patriotisme før 1814*. Oslo. Norges Forskningsråd. S. 45-63.

Sørensen, Øystein. 2001. *Kampen om Norges sjel*. Bd. 3. Oslo. Aschehoug. S. 23-51.

Tennø, Marit Aakre. 2004. *Treng me nasjonal filmproduksjon?* Trondheim. Institutt for kunst og medievitenskap, NTNU.

Tvtropes. <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/NorseByNorsewest> [sist besøkt 14.05.2019].

Undheim Larsen, Dag Eivind. 2012. Fortsatt høyt og lavt.

<http://www.klassekampen.no/59856/article/item/null/fortsatt-hoyt-og-lavt> [sist besøkt 10.05.2018].

Vestmo, Birger. 2010. Trolljegeren. En ny norsk filmklassiker er født.

<http://p3.no/filmpolitiet/2010/10/trolljegeren/> [sist besøkt 05.05.2018].

Walton, Stephen .J. 1987. *Farewell the Spirit Craven*. Oslo. Det Norske Samlaget.

---. 2006. *Den Teksta Versjonen: Amerikanisering og modernitetens intellektuelle*. Oslo. Det Norske Samlaget.

Wichstrøm, A., Christine, S., Anker, P., Malmanger, M., & Berg, K. 1993. *Norges Malerkunst, Bind 1. Fra middelalderen til 1900*. Oslo. Gyldendal Norsk Forlag.

Wong, David. 2016. How half of America lost it's f\*\*king mind.

<http://www.cracked.com/blog/6-reasons-trumps-rise-that-no-one-talks-about/> [sist besøkt 10.05.2019].

## Videografi:

Allen, Woody. 1983. *Zelig*. Los Angeles. Orion Pictures.

Bashir, Leon og Sebastian Dalén. 2010. *Tomme Tønner*. Alta. Tappeluft Pictures mfl.

Boorman, John. 1972. *Deliverance*. Los Angeles. Warner Bros.

Branagh, Kenneth. 2011. *Thor*. Los Angeles. Marvel Studios.

Breistein, Rasmus. 1920. *Fante-Anne*. Kommunernes Filmsentral AS.

Bræin, Hallvard. 2014. *Børning*. Oslo. Filmkameratene AS.

Caprino, Ivo. 1975. *Flåklypa Grand Prix*. Sandvika. Caprino Filmcenter AS.

Chase, David. 1999-2007. *Sopranos*. New York. HBO mfl.

Cooper, Merian Caldwell og Ernest B. Schoedsack. 1933. *King Kong*. New York. RKO Pictures.

Coppola, Francis Ford. 1972. *The Godfather*. Los Angeles. Paramount Pictures.

---. 1974. *The Godfather part II*. Los Angeles. Paramount Pictures.

De Palma, Brian. 1983. *Scarface*. Los Angeles. Universal Pictures.

Deodato, Ruggero. 1980. *Cannibal Holocaust*. F.D. Cinematografica.

Diesen, Trygve Allier. 1997. *Mørkets Øy*. Oslo. Northern Lights AS mfl.

Fürst, Walter. 1927. *Troll-Elgen*. Oslo. Fürst-Film.

Hawks, Howard. 1941. *Sergeant York*. Los Angeles. Warner Bros.

Hennie, Aksel og John Andreas Andersen. 2004. *Uno*. Oslo. Tordenfilm AS.

Hooper, Tobe. 1974. *Texas Chainsaw Massacre*. Austin. Vortex.

Jensen, Knut Erik. 2001. *Heftig og Begeistret*. Oslo. Norsk Film AS.

Julsrud, Karin. 1998. *1732 Høtten*. Oslo. Norsk Film AS.

Lien, Jens. 2003. *Jonny Vang*. Oslo. Maipo Film.

Mann, Anthony. 1965. *Helter i Telemark*. London. Benton Film Productions.

Myrick, Daniel og Eduardo Sánchez. 1999. *The Blair Witch Project*. Orlando. Haxan Films.

Næss, Petter. 2001. *Elling*. Oslo. Maipo Film.

Poppe, Erik. 1998. *Schpaa*. Sandefjord. Bulbul Film AS.

---. 2016. *Kongens nei*. Oslo. Paradox.

Ramis, Harold. 1999. *Analyze This*. Los Angeles. Warner Bros. mfl.

Reeves, Matt. 2008. *Cloverfield*. Los Angeles. Bad Robot Productions.

Reiner, Rob. 1984. *This is Spinal Tap*. Los Angeles. Spinal Tap Prod.

Rolfsen, Ulrik Imtiaz. 2005. *Izzat*. Oslo. Filmkameratene.

Rønning, Joachim og Espen Sandberg. 2008. *Max Manus*. Oslo. Filmkameratene AS.

---. 2012. *Kon-Tiki*. København. Nordisk Film mfl.

Sandberg, Espen. 2019. *Amundsen*. Oslo. Motion Blur Films AS.

Skodvin, Eilif og Anne Bjørnstad. 2012-2014. *Lilyhammer*. Oslo. Rubicon TV.

Snyder, Zack. 2006. *300*. Los Angeles. Warner Brothers.

*Solum, Ola*. 1985. *Orions Belte*. Oslo. Filmeffekt AS.

Spielberg, Stephen. 1993. *Jurassic Park*. Los Angeles. Amblin Entertainment.

---. 1998. *Saving Private Ryan*. Los Angeles. Amblin Entertainment mfl.

Syversen, Patrik. 2008. *Rovdyr*. Oslo. Fender Film AS.

Vibe-Müller, Titus og Jean Dréville. 1948. *Kampen om Tungtvannet*. Hero Film mfl.

Øvredal, André. 2010. *Trolljegeren*. Oslo. Filmkameratene AS mfl.

Åkerlund, Jonas. 2018. *Lords of Chaos*. London. Scott Free Productions mfl.