

## Komikk og romantikk i Hollywood

Af [ERLEND LAVIK](#)

**Denne artikkelen skisserer noen historiske hovedtendenser i den amerikanske romantiske komedien, med fokus på humor og tematikk. Avslutningsvis vil jeg se på en av de merkvordigste genrehybridene Hollywood har kommet opp med, nemlig den romantiske gross-out-komedien.**

### Historikk – klassisk screwball

Den romantiske komedien inngår i en lang litterær tradisjon, kanskje særlig forbundet med Shakespeareklassikere som *As You Like It*, *A Midsummer Night's Dream* og *Much Ado About Nothing*. I filmsammenheng opptrer genrebenevnelsen første gang i 1907 (1). Til tross for at en syklus av kjærlighetskomedier som feiret og erotiserte forbrukersamfunnet, mange av dem regissert av Cecil B. DeMille, utkom i kjølvannet av første verdenskrig, pleier man å si at de første ekte og idealtypiske romantiske komediene først ble til i 1934. Da ble både *Twentieth Century* av Howard Hawks og *It Happened One Night* av Frank Capra produsert. Disse filmene innleder den såkalte screwballkomediens gullalder (fig. 1-2).

Det er vanlig å hevde at det store Wall Street-krakket og den påfølgende Depresjonen gjorde det vanskeligere for Hollywood å motivere sammenhengen mellom kjærlighet, sex og penger som stod så sentralt i filmene til DeMille. Fokus ble følgelig flyttet fra individet til paret, og kanskje som en følge av at mannens forsørgerrolle kom under press opphørte rikdom og luksus å være den viktigste romantiske drivkraften. I stedet overtok forståelse, gjensidig respekt og erkjennelse av den andre som person. Samtidig befinner disse elementene seg i et spenningsforhold til screwballkomediens mest sentrale konvensjon, nemlig forestillingen om at motsetninger tiltrekker hverandre. Innledningsvis tåler som regel ikke hovedpersonene synet av hverandre, men gradvis går det opp for dem at de egentlig elsker hverandre.

Begrepet *screwball* stammer mest trolig fra baseball. Det fikk sine metaforiske kjernebetydninger på begynnelsen av 30-tallet: galskap, hurtighet, uforutsigbarhet. Disse konnotasjonene er naturligvis et uttrykk for filmenes farseelement, og er grunnleggende for en forståelse av genren. I screwballkomediene hersker nemlig det glade vannvidd, og filmene kjennetegnes av et heseblesende tempo. Selv når karakterene havner i de mest bisarre situasjoner mister de aldri evnen til å leke sammen, eller til å framsi en slående replikk. Ofte er det nettopp den lynhurtige ordvekslingen som sterkest signaliserer at to mennesker passer sammen. I filmer som *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940) og *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) kan kvinnen velge mellom to menn, og det er alltid den som har evnen til å returnere en verbal smash som vinner hennes hjerte. Dialogen slår gnister, og selv om de tilsynelatende hater hverandre, så kjeder de seg likevel når de ikke er sammen. Det er den underlige blandingen av av sinn, kaos og romantikk som gjør det så enkelt å gjenkjenne en klassisk screwballfilm.

Genrens gullalder varte til rundt 1942, men det heseblesende tempoet og eksentrisiteten opptrer også i senere filmer, som *Monkey Business* (Howard Hawks, 1952). Men tidens sosiale og ideologiske strømninger gjorde screwballkomedien mindre levedyktig. Flere har påpekt at

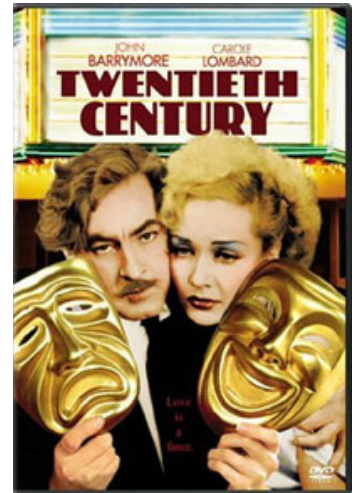


Fig. 1. *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934)

(1) Bransjebladet *The Moving Picture World* beskriver da *The Girl and the Judge* som "a romantic story with strong comedy elements" (sitert i Neale, 286).



Fig. 2. *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934)

genrens iboende frivolitet ble et problem etter USAs inntreden i andre verdenskrig. Det betyr altså ikke at den romantiske komedien forsvant, men den opptok ikke lenger en like sentral plass i Hollywoodsystemet.

### Romantikkens opphør og oppvåkning

På 1950- og 60-tallet ble det laget en serie såkalte sex-komedier som skiller seg fra screwballfilmene ved at de betoner forførelse snarere enn leken flørtning. Men produksjonen av romantiske komedier avtok gradvis, og på 70-tallet styrte Hollywood nesten helt unna genren. I 1978 proklamerte sågar Brian Henderson den for død og begravd. Denne diagnosen var basert på en analyse av sosiale endringer som fulgte i kjølvannet av 60-tallets seksuelle revolusjon, der sex ble et verktøy til å definere og frigjøre selvet. For Henderson mistet den romantiske komedien relevans i takt med at den seksuelle glød etter hvert overskygget romantikken. Han mente at screwballkomedien var uløselig knyttet den såkalte Produksjonskoden, den amerikanske filmindustriens selvpålagte retningslinjer som stipulerte hva som var lov og hva som ikke var lov å vise på film. Genren var tuftet på sensursystemets undertrykkelse av spørsmålet "How come we don't fuck now?", mente Henderson. Det var fortregningen og forflytningen av dette spørsmålet – eller forsøket på å stille og besvare det på et metaforisk nivå – som ga screwballkomedien dens særegne karakter. Etter at Produksjonskoden ble opphevet på 60-tallet kunne filmskapere for første gang utforske spørsmålet eksplisitt, og for Henderson innebar det at den romantiske komedien rett og slett mistet sin eksistensberettigelse.

Men ironisk nok var genren i ferd med å få en liten renessanse omtrent på samme tid som Henderson avsa sin dødsdom. Det var særlig Woody Allens *Annie Hall* fra 1977 som blåste liv i genren igjen. Den innledet en syklus som har fått navnet "nervøse romanser" (se Krutnik 1990), en type oppdaterte romantiske komedier, tilpasset sin samtid. Disse filmene speiler en sterkere kynisme, eller i det minste en manglende evne og vilje til å omfavne forestillingen om den romantiske kjærligheten på en troskyldig måte. Både humor og tematikk kretser om en distinkt moderne usikkerhet og forvirring i forholdet mellom kjønnene (fig. 3).

Siden slutten av 80-tallet har produksjonen av romantiske komedier fått et kraftig oppsving, og utover på 90-tallet ble genren, stikk i strid med Hendersons spådom, atter en gang et av kjerneproduktene i Hollywoodmaskineriet.

### Idealisme og realisme

Produksjonen av romantiske komedier de siste ca. 20 årene kan grovt plasseres i to kategorier. På den ene siden har man videreført tradisjonen med de "nervøse romansene". Disse filmene låner stemme til tvilen mange mennesker føler i forhold til det romantiske idealet om Den Eneste Ene (for å låne tittel fra et nyere dansk eksemplar av genren) (2). Vi kan kalle denne kategorien for *realistiske* romantiske komedier. De fleste av disse filmene hører hjemme i independentsektoren. Noen av de mest kjente titlene er *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1985), *Walking and Talking* (Nicole Holofcener, 1996), *Chasing Amy* (Kevin Smith, 1997), *Addicted to Love* (Griffin Dunne, 1997) og *Lovely & Amazing* (Nicole Holofcener, 2001) (fig. 4).

På den andre siden er det kommet til en lang rekke filmer som omfavner et utopisk romantisk ideal der kjærligheten skildres som en kosmisk skjebne. Dette idealet har røtter like tilbake til de gamle grekerne, og både *Only You* (Norman Jewison, 1994) og *Lover's Knot* (Pete Shaner, 1996) inneholder direkte referanser til Platons forestilling om mennesket som en ufullendt halvsirkel på evig leting etter motstykket som kan fullføre sirkelen. Slike filmer er preget av et generelt fravær av alt truende og en intensivering av alt romantisk, og kan således kalles *idealistiske* romantiske komedier. I denne kategorien finner vi mange kjente og populære filmer, ofte studioproduksjoner: *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993), *It Could Happen to You* (Andrew Bergman, 1994), *The American President* (Rob Reiner, 1995), *Michael* (Nora Ephron, 1996), *Serendipity* (Peter Chelsom, 2001), *Kate & Leopold* (James Mangold, 2001).

Sammenlignet med den klassiske screwballkomedien er situasjonen i idealistiske romantiske komedier snudd på hodet: mens genren



Fig. 3. Et av Krutniks eksempler på den "nervøse romanse": *Starting Over* (Alan J. Pakula, 1979).

(2) Den tilsvarende engelske tittelen, *The One and Only*, er selvsagt også blitt benyttet, faktisk to ganger (Carl Reiner, 1978 og Steven Cellan Jones, 2002).



Fig. 4. *Lovely & Amazing* (Nicole Holofcener, 2001). Jake Gyllenhaal og Catherine Keener.

tidligere forsøkte å bringe til overflaten det som ikke kunne uttrykkes eksplisitt noen steder på film, forsøker disse filmene å skjule det som finnes overalt – sex. Ved å insistere på et skarpere skille mellom sex og romantikk har disse filmene beveget seg i *motsatt* retning av det Henderson forestilte seg. Ved å underkommunisere det seksuelle og intensivere det romantiske har de nettopp ikke oppsøkt, men flyktet fra mulighetene for en mer realistisk granskning av forholdet mellom kjønnene som oppmykningen av Produksjonskoden åpnet for, og i stedet trukket seg tilbake i et "sminket univers".

Forestillingen om at motsetninger tiltrekker hverandre er vanligvis mindre fremtredende i idealistiske romantiske komedier. Det er langt sjeldnere parets lek som markerer kompatibilitet. I en film som *Sleepless in Seattle*, for eksempel, opptrer de to hovedpersonene sammen kun et par minutter, men likevel er vi aldri i tvil om at de er ment for hverandre (fig. 5). Dette er fordi filmen spiller på et velkjent register av generiske konvensjoner, eller tegn som tydelig forteller publikum hvem som hører sammen. Det kan for eksempel være at de utkårede har felles smak – samme favorittfilm, favorittsang, favorittbok eller lignende. Ofte er det slik at deres preferanse er en tanke obskur, slik at karakterene trodde de var alene om preferansen før "den ene" viser seg å ha samme smak. Eller det kan være at de tenker likt og dermed fullfører en setning den andre har begynt på (dvs. at de utfyller hverandre i bokstavelig forstand). En annen utbredt praksis er at en av filmens karakterer fungerer som "sannhetsvitne" for parets kompatibilitet, gjerne en skikkelse som på mystisk vis står i en spesiell forbindelse med omgivelsene (en spåkone, en blind person, en engel, et dyr eller lignende). "Kjærlighet ved første blick" er naturligvis også en ofte brukt konvensjon: paret får øye på hverandre, og "noe skjer". Dette første blick er nettopp ikke fylt av (seksuell) lyst og begjær, men snarere en dypere, mystisk forbindelse, en følelse av å "komme hjem". Tiltrekningen er altså mer spirituell enn fysisk.

#### Humor vs. drama

Et sentralt skille mellom de klassiske screwballfilmene og dagens romantiske komedier er at de nyere filmene spiller mer på drama og mindre på komikk. Det er vanlig å si at disse elementene står i et visst motsetningsforhold, i den forstand at drama inviterer til innlevelse, mens humor forutsetter distanse (skillet mellom å le *av* og å le *med* oppsummerer forskjellen ganske godt). På 1930- og 40-tallet var det humor som var den viktigste kilden til tilskuerglede, mens moderne romantiske komedier i større grad trekker veksler på publikums emosjonelle engasjement. De tar seg god tid til å motivere parets kompatibilitet og intensivere ønsket om forsoning, samtidig som den uungåelige slutten hele tiden utsettes til et emosjonelt klimaks som feirer kjærlighetens endelige triumf, mot alle odds. Målsettingen er oftere humring og medfølelse enn de store latterbrølene. Følgelig behøver ikke dagens romantiske komedier nødvendigvis å være særlig komiske; dramaet, lengselen og den romantiske fantasien tilbyr tilfredsstillende følelsesmessig art, og publikum kan ha stort utbytte av dem uten å finne dem spesielt morsomme.

Selv de romantiske komediene fra den klassiske perioden som ligger nærmere lystspillet enn farsen – *The Philadelphia Story* eller *It Happened One Night*, for eksempel – bruker heller lite energi på å begrunne at de to hovedpersonene hører sammen. Og i en ekte screwballkomedie som *My Man Godfrey* synes det mest av alt som om Irene (Carole Lombard) rett og slett *bestemmer seg for* å elske Godfrey (William Powell), og når de til slutt gifter seg er det kun fordi Godfrey motvillig lar seg overtale. Ofte slutter ikke screwballkomediene i et emosjonelt klimaks, men med en ny vits: "Don't worry Godfrey, it will soon be over", sier Irene trøstende under bryllupsseremonien; Walter og Hildy legger bryllupsreisen til Albany for å kunne dekke en ny sak for avisen i *His Girl Friday*; Jerikos murer faller i *It Happened One Night*; Susan Vance river ned dinosaurskjelettet det tok David fire år å sette sammen i *Bringing Up Baby* (fig. 6).

Disse historiske forskjellen kommer også til uttrykk i dialogen. I screwballkomediene er språket lekende fiendtlig og usentimentalt, og kjærlighetserklæringer uttrykkes gjerne indirekte, eller gjennom handling snarere enn ord. Dagens filmer ligger nærmere melodramaets mer direkte og oppblåste retorikk. Sarah Kozloff bemerker at:

Dialogue in melodramas functions to reveal feelings, and it does so through a heightened, even overblown, rhetorical style. Marguerite [i George Cukors klassiske



Fig. 5. Tom Hanks og Meg Ryan i *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993).



Fig. 6. *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938).

melodrama *Camille*] cannot say, as Gershwin's lover does, "I'm stuck on you, sweetie pie"; she has to say, "Never doubt that I love you more than the world, more than myself" (Kozloff, 239).

Dersom screwballkomedier i det hele tatt inneholder kjærlighetserklæringer er de vanligvis indirekte: "I thought you didn't love me", sier Hildy i *His Girl Friday*; "What were you thinking with?", svarer Walter. Det er *hvordan* de elskende snakker sammen, ikke *hva* de sier, som markerer at de hører sammen.

Dagens romantiske komedier tillater i større grad karakterene å uttrykke sin kjærlighet direkte, på melodramatisk vis. Melvin Udall (Jack Nicholson) vinner for eksempel tilbake Carol Connelly (Helen Hunt) i *As Good as It Gets* med denne talen:

I might be the only person on the face of the earth that knows you're the greatest woman on earth. I might be the only one who appreciates how amazing you are in every single thing that you do. In how you are with Spencer [Carol's sønn]...Spence... and in every single thought that you have, in how you say what you mean and how you almost always mean something that's all about being straight and good. And I think most people miss that about you. And I watch them, wondering how they can watch you bring them food and clear their tables and never get that they just met the greatest woman alive.

Vi kan altså si at den sentrale tendensen i genren når det gjelder humor har vært en dreining fra farse i retning av lystspill, med mer realistiske karakterer og mer drama; språklig har filmene nærmet seg melodramaets måte å markere parets kompatibilitet på: vi vet at to mennesker hører sammen fordi de føler det så sterkt, og de gir uttrykk for det.

### Romantisk gross-out!

Men ikke *alle* moderne romantiske komedier kjennetegnes av mild og konsensusorientert humor. Særlig de siste ti årene har det dukket opp en rekke filmer som blander standardelementer fra den idealistiske romantiske komedien og gross-out-tradisjonens feiring og estetisering av det avskydde, det utskjelte, det støtende. Milepælene i gross-out-genren er *Animal House* (John Landis, 1978) og *Porky's* (Bob Clark, 1982). Filmene i denne tradisjonen er kjennetegnet av at de skamløst, sågar stolt, snur på hodet kulturelle standarder ved å holde opp det smakløse som et ettertraktet mål. Humoren er aggressiv, besatt av det dyriske, av underlivet, av sex og kroppsvesker av alle slag – alt det man skulle tro var totalt uforenlig med den romantiske komediens sømmelighet. Men mot alle odds har det altså funnet sted en hybridisering av disse genrene.

Nøkkelfilmen i denne utviklingen er utvilsomt Peter og Bobby Farrellys *There's Something About Mary* (1998). På handlingsplanet er filmen en arketypisk romantisk komedie. Som i *Lucas* (David Seltzer, 1986) forelsker en nerd, Ted Stroehmann (Ben Stiller), seg i den peneste jenta på skolen, Mary Jensen Matthews (Cameron Diaz). Romansen virker håpløs, men ut av det blå inviterer Mary Ted til skoleballet fordi hun kan se det snille og omtensomme mennesket som skjuler seg bak Teds klønete og lite attraktive framtoning. Men på den store kvelden utsettes Ted for en ulykke, og Mary flytter til Miami like etter. 13 år senere har Ted fremdeles ikke klart å glemme Mary. Hans beste venn, Dom (Chris Elliot), overtaler ham til å leie en privatdetektiv, Pat Healy (Matt Dillon), for å oppspore henne. Men det viser seg raskt at alle som møter Mary faller for hennes sjarm, også Healy (3). Resten av filmen består av en lang rekke komiske situasjoner som oppstår som følge av at stadig flere menn kniver om Marys gunst, før hun til slutt velger Ted.

Det er først når vi fyller ut detaljene i fortellingen at det blir klart at *There's Something About Mary* ikke er noen vanlig romantisk komedie. Ulykken Ted utsettes for før skoleballet er ett av mange eksempler på overskridelser av passende eller sømmelig oppførsel i filmen: når han skal hente Mary setter Ted penis og testikler fast i glidelåsen under et toalettbesøk (fig.7). Etter hvert samler det seg en stor mengde mennesker på toalettet – Marys mor og stefar, en politimann og en brannmann – og ansiktsreaksjonene deres forteller at Teds uhell er svært smertefullt. Men karakterene viser bemerkelsesverdig lite empati med Ted. "You got to take a look at this", sier Marys stefar til politimannen, "Ain't it a beauty?". Politimannen reagerer med å *kjeffe* på Ted: "What the hell were you thinking? How the hell did you get the zipper all the way to the top?" (fig.8). Brannmannen bryter ut i latter: "Hey Eddie" sier han inn i walkie-talkien, "get down here quick. Bring

(3) Måten Healy sjekker opp Mary på kjenner vi også igjen fra en rekke andre romantiske komedier, for eksempel *Everyone Says I Love You* og *Groundhog Day*: han forsøker å vinne hennes gunst ved å spille på sin kunnskap om hva hun liker og ikke liker. Dette er alltid en feilslått strategi i romantiske komedier. Man skal være seg selv, ikke "tilpasse" personligheten etter hva partneren ønsker. Dersom to mennesker er ment for hverandre skal man ikke behøve å gi seg ut for å være noe man ikke er.

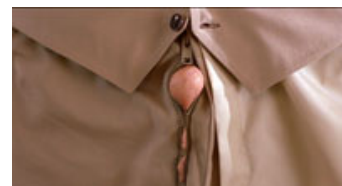


Fig. 7. Penis og testikler i *There's Something About Mary* (1998).

everybody, bring a camera, you're not gonna believe this". Marys morsniker seg innpå Ted og sprayer desinfeksjonsmiddel på såret, hvorpå Ted skriker av smerte (fig.9).

Dette scenariet virker unektelig fremmed i en romantisk komedie, men ikke på grunn av det faktum alene at grensen for det sømmelige overskrides – tenk bare på den berømte scenen i *When Harry Met Sally...* (Rob Reiner, 1989) hvor Sally (Meg Ryan) simulerer en orgasme i en befolket restaurant for å overbevise Harry (Billy Crystal) om at han ikke alltid kan høre forskjell på en ekte og en "falsk" orgasme. Forskjellen mellom disse to scenene ligger i *graden* av overskridelse: Sally viser riktignok manglende *savoir faire*, men karakterene i *There's Something About Mary* viser en mangel på medfølelse som er *umenneskelig* i det virkelige liv, men helt typisk for gross-out-komedien. Toaletts scenen overdriver til de grader mangel på medfølelse at vi reagerer med latter. Når vi tenker at den ikke hører hjemme i en romantisk komedie, er det altså fordi grensene for dekorum overskrides så *grovt* – vi tvinges til å moderere vår empati slik at vi ler *av*, snarere enn *med*, Ted.

Men naturligvis kan ikke en film som *There's Something About Mary* sies å tilhøre den romantiske komedien på noen uproblematisk måte. Genren kan ikke innlemme noe så antitetisk som gross-out-humor uten at det finner sted en nokså radikal omforming av sentrale elementer, slik som forholdet mellom dramatisk innlevelse og komisk distanse. Ett karakteristikon ved romantiske gross-out-komedier er at de har parodiske trekk, dvs. at de inneholder *generiske* overskridelser. Vi har jo sett at parets kompatibilitet i romantiske komedier blant annet etableres ved at hovedpersonene har felles smak. I *There's Something About Mary* får privatdetektiven Healy ved hjelp av avlyttingsutstyr vite hva Mary liker og ikke liker, deriblant hennes favorittfilm, og han bruker denne informasjonen til å sjekke henne opp. Slik har det seg at Healy under en romantisk spaserut utbryter: "I guess I just wish they made movies like they used to make. Classics, like *The Karate Kid*...or *Harold and Maude*". *Karate Kid* er her et uttrykk for Healys egen (komisk dårlige) smak, mens *Harold and Maude* nevnes fordi han har fått vite at det er Marys favorittfilm. De utbryter i kor: "I think that *Harold and Maude* is one of the greatest love stories of our time". Her utnyttes en sentral konvensjon i romantiske komedier for å skape en komisk effekt. Parets smak kan som nevnt gjerne være obskur, men ikke *absurd*. Valget av *Harold and Maude* bryter med forventningen om en koselig og romantisk film, ettersom Hal Ashbys beksvarte dramakomedie fra 1972 handler om en 20 år gammel gutt som er besatt av døden og en 79 år gammel kvinne.

En annen av den romantiske komediens konvensjoner er som nevnt å bruke et sannhetsvitne som bevis på at paret hører sammen. I *There's Something About Mary* fylles denne funksjonen av Puffy, hunden til Marys nabokone, som "only barks at bad people". For at Puffy ikke skal bjeffe på Healy gir han hunden sovemedisin som nesten tar livet av den, og han må gi hunden munn-til-munn og hjertemassasje mens Mary er på kjøkkenet.

*There's Something About Mary* tar med andre ord utgangspunkt i generiske konvensjoner og bruker dem på en utradisjonell måte. Mens "felles smak" og "sannhetsvitnet" vanligvis underbygger romantikken i romantiske komedier, benytter *There's Something About Mary* konvensjonene i jakten på latterbrøl. Den filmen som i størst grad har dyrket det parodiske er trolig *Date Movie* (Aaron Seltzer, 2006), som er en såkalt "spoof movie" som driver gjøn med romantiske komedier på samme måte som *Scary Movie* harselerer over skrekkggenren.

Men *Date Movie* er bare én av mange romantiske gross-out-komedier som har fulgt i kjølvannet av den enorme suksessen til *There's Something About Mary* (4). Filmer som *The Sweetest Thing* (Roger Kumble, 2002), *Along Came Polly* (John Hamburg, 2004), *Adam and Steve* (Craig Chester, 2005) og *Just Friends* (Roger Kumble 2005) er alle tydelig inspirert av *There's Something About Mary*. Noen av avleggerne har vært publikumssuksesser, slik som Farrelly-brødrenes *Me Myself & Irene* og *Shallow Hal*, samt de tre første *American Pie*-filmene. Syklusen teller også, ikke overraskende, noen av de mest kritikerslaktede filmene i nyere tid, slik som *Dirty Love* (hvis manus ble begått av Jenny McCarthy). Noen romantiske gross-out-komedier forsøker å "out-grosse" hverandre: i løpet av de første minuttene av *Say It Isn't So* mister den mannlige hovedpersonen et øre i en



Fig. 8. "How the hell did you get the zipper all the way to the top?" *There's Something About Mary* (1998).



Fig. 9. Desinfeksjonsmiddel. *There's Something About Mary* (1998).

(4) Filmen spilte på inn 370 millioner dollar på verdensbasis. Budsjett var på 23 millioner.

frisørulykke og mottar fellatio av en katt. Deretter går det nedover. Andre filmer er stort sett tradisjonelle romantiske komedier kun avbrutt av isolerte gross-out-øyeblikk. *Serving Sara* (Reginald Hudlin, 2002), for eksempel, inneholder en scene der Matthew Perrys karakter stikker armen opp i rektum på en okse, men er ellers ytterst konvensjonell.

### Gross-out-romansene i et industrielt perspektiv

Romantiske gross-out-komedier har det til felles med de klassiske screwballfilmene at de først og fremst er komedier. Men der de eldre filmene stort sett styrer unna kjærlighetens sedvanlige sukkersøte sjargong, er ett av de romantiske gross-out-filmenes mest besynderlige trekk blandingen av aggressivt obscøn komikk og søtladet retorikk.

*Clerks 2*, for eksempel, sammenstiller i det ene øyeblikket det som i filmen omtales som "interspecies erotica" – sex mellom en lærkledd, tykkfallen mann og et esel – og, i det neste, en kjærlighetstale som er både svulstig og inderlig.

Det er i det hele tatt interessant å legge merke til med hvilken oppriktighet det melodramatiske stilles ut i mange romantiske gross-out-komedier. Man får iblant inntrykk av at de emosjonelt ladede sekvensene har havnet der ved en feiltagelse, og at de egentlig hører hjemme i noe mer høytidelige og seriøse filmfortellinger. Filmenes særpreg springer ut av nettopp denne ubestemmeligheten mellom perverst motstridende impulser – mellom "the raunchy" og "the schmalzy" – som utfordrer skillet mellom komisk distanse og dramatisk innlevelse.

Det å blande genrer og modaliteter er selvsagt et kjennetrek ved postmodernismen. Men denne utviklingen kan også ses som et resultat av industrielle og institusjonelle forhold i Hollywood. Det er helt naturlig at en så innbringende film som *There's Something About Mary* initierer en syklus av lignende filmer. Hybridisering er dessuten en velkjent strategi for å øke publikumsgrunnet, og siden 80-tallet har det vært en generell tendens å krysse romantiske komedier med andre genrer, som actioneventyret (*Romancing the Stone*), kriminalfilmen (*Heartbreakers*), gangsterfilmen (*Mickey Blue Eyes*), westernfilmen (*Maverick*) og sportsfilmen (*Tin Cup*) (5). Den romantiske gross-out-komedien er utvilsomt en uvanlig paradoksal miks, men samtidig har Hollywood fra begynnelsen av operert i skjæringspunktet mellom standardisering og innovasjon. Den romantiske gross-out-komedien er slik sett et nytt eksempel på en gammel strategi: produkt differensiering ved å utforske balansen mellom, på den ene siden, det velkjente og velprøvde og, på den andre, det navnløse og nyskapende.

Den romantiske komedien har jo tradisjonelt vært å anse som en typisk kvinnegenre, og innlemmelsen av gross-out-elementer er utvilsomt et forsøk på å gjøre den mer attraktiv for gutter. Noen av de største og mest overraskende suksessene i Hollywood de siste årene, som *Wedding Crashers* (David Dobkin, 2005) og *The 40 Year Old Virgin* (Judd Apatow, 2005) er nettopp romantiske komedier som blander det tradisjonelle og søtladet med en form for humor som har en mer aggressiv brodd enn det som har vært vanlig i den romantiske komedien. Selv de mest konvensjonelle genrer beveger seg altså i stadig nye og høyst uventede retninger!

(5) Samtidig er det viktig å understreke at vi også har vært vitne til en tendens i motsatt retning, altså romantiske komedier rettet mot bestemte publikumssegmenter (særlig fargede og homofile/lesbiske). Se Krutnik (2002).

## Fakta

Artikkelen er en oppdatert sammenfatning av min hovedoppgave, *Kjærlighet i Seriemonogamiets Tidsalder* (Universitetet i Bergen, 2000).

Litteratur:

Henderson, Brian (1985 [1978]): "Romantic Comedy Today: *Semi-Tough or Impossible?*", i Grant, Barry Keith (red.): *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press.

Kozloff, Sarah (2000): *Overhearing Film Dialogue*, Berkely: University of California Press.

Krutnik, Frank (1990): "The Faint Aroma of Performing Seals: The 'Nervous' Romance and the Comedy of the Sexes", i *The Velvet Light Trap*, 26.

Neale, Steve (1992): "The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today", i *Screen*, 33:3.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - februar 2007 - 5. årgang - nummer 20

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.  
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.