

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 26.03.19

Dette dokumentets nettadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/komedie.pdf>

## Komedie

(\_sjanger, \_drama) Skuespill med munter stemning og med lykkelig slutt for de sympatiske hovedpersonene.

Komedien er en sjanger som skyver unna krefter i tilværelsen som skaper angst, og lar de motsatte kreftene triumfere (Bellemin-Noël 1989 s. 74).

“[C]omedy holds a mirror up to nature: not, however, a plain reflecting mirror which shows life exactly as it is, but something not unlike the distorting mirror of the fairground which turns us all into stylized thin men, fat ladies, giants or dwarfs.” (Howarth 1978 s. 5)

Den engelske renessansedikteren Philip Sidney definerte komedien slik: “Comedy is an imitation of the common errors of our life, which [the playwright] representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be” (sitert fra Howarth 1978 s. 15). Sidney skrev i sin poetikk *The Defence of Poesy* (1595) at komedier viser fram menneskets dårlige egenskaper slik at det blir tydeligere hva dyd er, og la til: “Now as in geometry the oblique must be known as well as the right, and in arithmetic the odd as well as the even, so in the actions of our life who seeth not the filthiness of evil wanteth a great foil to perceive the beauty of virtue.” (sitert fra <https://episteme.revues.org/915>; lesedato 02.06.16)

Den italienske renessanseforfatteren Julius Caesar Scaligers bidrag til komediesjangeren “lay largely in his questioning of the necessity for slavish imitation of Terence. ‘There was not just one manner of comedy,’ he maintained, ‘for so long as comedies won laughter they needed nothing else.’” (Howarth 1978 s. 65)

“We have [...] every reason in fact to see comedy as a way out, as a Kind which excludes not only the ultimate anguish but the ultimate achievement of man.” (Leech 1969 s. 77) “Just as the tragedy is precisely focused on the presumption of man, so too is the comedy. [...] comedy, remembering that human life goes on,

humiliates the man who affects to be superior to his fellows.” (Brockbank 1977 s. 50)

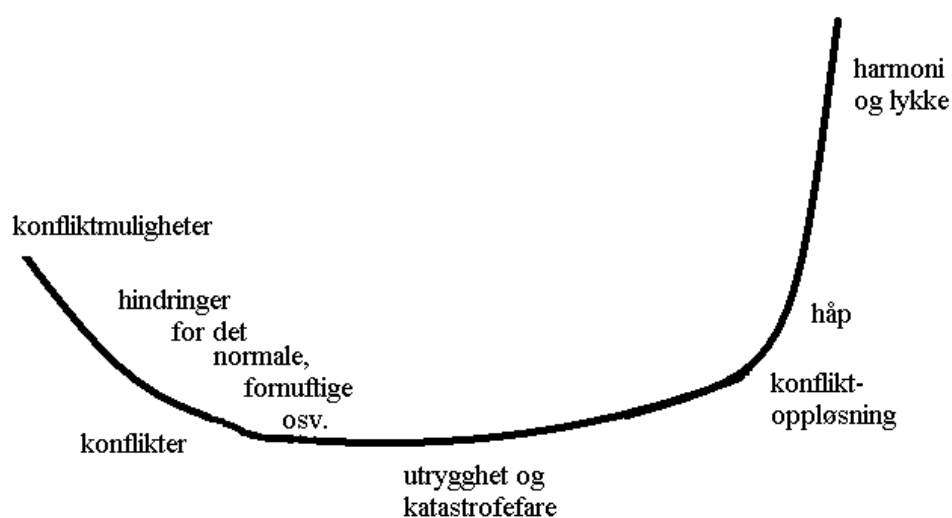
“Oavsett arten och stiltivån har det överväldigande flertalet av alla komedier i hela den västerländska litteraturen den grundläggande intrigen gemensam: två unga älskande som har att övervinna diverse hinder på kärlekens väg för att i sista akten lyckligen få varandra. [...] Formeln för en komedi inom denna tradition rymmer en rad standard- ingredienser av vilka en eller ett par kan dominera enskilda stycken. Här några av de viktigaste: a) kärleksintrigen; b) farsartade inslag av ren situationskomik; c) social satir; d) psykologisk satir, dvs renodlade typer som den girige eller den lärdomshögfärdige; e) typiserat persongalleri, som oförstående fader, svärmerisk ung älskare, listig slav eller betjänt, skrytsam soldat osv; f) kortare lyriskt musikaliska inslag.” (Bergsten 1990 s. 106)

“Den komiske person er en *type*” skriver den franske filosofen Henri Bergson (1988 s. 113) Tragedien handler om individer, komedien om typer (Bergson 1988 s. 127). Ofrene for latteren i komedier har ofte én dominerende egenskap, f.eks. forfengeligheit, gjerrighet, uhøflighet eller hypokondri. En person som er pedantisk eller uhøflig, blir fort latterliggjort. Spesielt alle typer forfengeligheit og egoisme virker komisk (Bergson 1988 s. 132-133). “Super-stereotyper” er personer som det er meningen at publikum skal oppfatte som stereotyper (Esquenazi 2017 s. 61).

Det kan skilles mellom bl.a. “verbal comedy, comedy of situation and comedy of manners” (Howarth 1978 s. 116). Alle har noe løssluppet ved seg.

Plotet har U-form (som et smil, i motsetning til tragedien):

## KOMEDIE



Det er komplikasjoner underveis i stykket, men med lykkelig slutt. Muligheten for en sørgelig utgang fører til en lettelse (eller katarsis) når stykket ender uten at de

tragiske mulighetene har slått til. Det skjer heller ingen omveltning i samfunnet vi møter i skuespillet. Handlingen er altså ganske betydningsløs i en større sammenheng. Oftest får de unge hverandre slik at naturens store kretsgang kan fortsette, en ny generasjon bli til.

“No matter what trials the hero and heroine may have had to undergo on their way to this happy conclusion, no matter how clear a warning the play may have sounded by showing the conjugal strife of couplets already married, such things are forgotten in the euphoria of the happy ending, and we are content to think neither of the past nor of the future, but to participate in a moment of celebration which suspends time.” (Howarth 1978 s. 6-7) En av komediesjangerens funksjoner er å “reconcile us to the human condition” (Howarth 1978 s. 131). Stoffet er nesten alltid hentet fra dramatikerens og tilskuernes samtid.

“Comedy almost always persuades us to ‘laugh with’ certain characters and to ‘laugh at’ others” (Howarth 1978 s. 18). Latteren er en “del” av et skuespill eller en film som regissører og skuespillere må innkalkulere: “Comedies, most people feel, seem funnier in a theater, where infectious laughter can ripple through a crowd. Filmmakers are aware of this difference, and they try to pace comedies slowly enough that crowd laughter doesn’t drown out a key line.” (Bordwell og Thompson 2007 s. 42)

“Comedy or satire will often attempt to attack and overturn serious beliefs or positions, and this is often the purpose of it. It has been shown that, historically, ridicule is one of the dominant tropes in humour (Billig, 2005)” (Simon Weaver i <http://www.participations.org/Volume%208/Issue%202/2g%20Weaver.pdf>; lesedato 05.03.15) Michael Billigs bok har tittelen *Laughter and Ridicule: Towards a Social Critique of Humour*.

“[C]omedy has more than one function. The traditional view, taken by Sidney to defend poetry against its attackers, was that the prime function of comedy is as a corrective – its object to demonstrate deviations from the ideal, and thereby to drive us to avoid or minimize in our own lives similar shortcomings. Comedy, wrote Sidney, ‘is an imitation of the common errors of our life, which he representeth in the most ridiculous and scornful sort that may be; so as it is impossible that any beholder can be content to be such an one’ (*An Apologie for Poetry*, 1595). But there is another element in comedy which has been less frequently insisted upon in theory, though by their devotion to it in practice it is undeniably understood by audiences and readers – that positive, life-affirming quality of comedy, the manner in which it includes enjoyment and acceptance of the vagaries, the follies, the foibles, the inequities, the eccentricities, the absurdities of humanity, as a result of which we emerge more reconciled to the strains and stresses of life, more ready to come to terms with its inevitable end.” (Howarth 1978 s. 123)

Det finnes mange undersjangrer av komedie innen ulike medier: f.eks. forviklingskomedie, karakterkomedie, tragikomedi, situasjonskomedie (forkortet “sitcom”: en komedie på TV eller radio der de samme karakterene dukker opp i episode etter episode), romantisk komedie (av og til forkortet til “romkom”), m.fl.

Den engelske skuespilleren og regissøren Eric Sykes’ film *The Plank* (1967) handler om to snekkere som skal frakte en lang planke gjennom en engelsk by. Filmen har også mange innslag av slapstick. Slapstick-komedien har røtter langt tilbake i tid. Den stokken som ble kalt slapstick ga fra seg et høyt smell når skuespillerne slo hverandre med den, og ble opprinnelig brukt i *commedia dell’arte* (Parkinson 2012 s. 49). “Originally this stick was a split bat carried by the Harlequin in *La commedia dell’arte* but the Americans had come to use its name as a term to describe the physicality of the comic acrobatic vaudeville sketch.” (Winston 2005 s. 410) Helten i slapstick-komedien kjemper for sin verdighet samtidig som alt rundt han eller henne blir kaotisk (Parkinson 2012 s. 49). Den overdrevne, fysiske omtumlede oppførselen til personer i slapstick-komedier og mange tegnefilmer har fått betegnelsen “socko” (Parkinson 2012 s. 210). En film kan ha “boffo-socko slapstick humor” (<http://www.bayareafilmevents.com/frankenstein/index.htm>; lesedato 18.02.13).

Ved å øke bildetempoet i filmen i f.eks. slapstick-komedier fikk filmene et raskt tempo som fungerte humoristisk (Parkinson 2012 s. 44). Slapstick-filmkomediene produsert i USA på begynnelsen av 1900-tallet hadde en kroppslighet som gjorde språkkunnskaper nesten overflødig for innvandrere i kinolokalene. Slapstick ble også en essensiell ingrediens i tegnefilmer som f.eks. William Hanna og Joseph Barberas *Tom og Jerry* på 1940- og 50-tallet (Parkinson 2012 s. 49). Forfølgelsesjakt, f.eks. med en rekke politimenn som holder hverandre i frakkeskjøtene, var et typisk slapstick-virkemiddel i amerikaneren Mack Sennetts komedie-filmer (Parkinson 2012 s. 28).

Filmkomedien har blitt skilt i to sjangrer: den satiriske filmkomedien og den romantiske filmkomedien (Faulstich 2008 s. 51), med andre undersjangrer som karakterkomedie, intrigekomedi osv. Filmsjangeren “screwball comedy” kan inneholde fysiske gags av typen bløtekake-kasting, men legger samtidig vekt på snertne replikker og psykologisk samspill mellom personene. Personene opplever oppskakende hendelser som snur om på deres relasjoner til hverandre (Labarrère 2002 s. 481). Sprø handlinger og et litt vimsete plott er typisk for sjangeren. Screwball-komedier kan dessuten ha livlig, rask dialog (Bessières 2011 s. 353), det en filmkritiker kaller “trommestikk-aktige dialoger” (Heller 2005, innledningen).

“There’s a pitch in baseball called a screwball, which was perfected by a pitcher named Carl Hubbell back in the 1930s. It’s a pitch with a particular spin that sort of flutters and drops, goes in different directions, and behaves in very unexpected ways... Screwball comedy was unconventional, went in different directions, and behaved in unexpected ways... [...] Screw-ball (skrue’bol) Noun, Slang, meaning

unbalanced, erratic, irrational, unconventional [...] became a popular slang word in the 1930s. It was applied to films where everything was a juxtaposition: educated and uneducated, rich and poor, intelligent and stupid, honest and dishonest, and most of all male and female. When two people fell in love, they did not simply surrender to their feelings, they battled it out. They lied to one another, often assuming indifferent personas toward each other. They often employed hideous tricks on each other, until finally after running out of inventions, fall into each others arms.” (Andrew Bergman m.fl. i <http://www.moderntimes.com/screwball/define.html>; lesedato 09.03.06)

Screwball-komedier var spesielt populære “during the Great Depression. A very skillful blend of sophistication and slapstick. Although screwball characters move in an elegant world, where even a simple bathroom appears to be the center of their universe, they may still whack one another over the head, but while The Three Stooges use sledgehammers, screwball characters use silver chafing dishes, and the like – weapons of the upper class. A well written script, laced with barbed dialog. An overlapping style of delivery, with lines tossed off in rapid fire. An emphasis on elegant clothes, cars, and furniture. The use of exotic locals, even the dump site in “My Man Godfrey” [...]. The hero or the heroine living by his or her wits alone, though this is often balanced by a reliable gainfully employed love interest.” (<http://www.moderntimes.com/screwball/define.html>; lesedato 18.07.16)

“During the screwball era – 1934 through the early 1940s – romantic comedy was one of Hollywood’s most important genres. Named for the zany behavior and improbable events that it depicts, screwball comedy combines elements of farce and traditional romantic comedy. Like the former, it typically deals with older, previously married characters, putting them into risqué situations; like the latter, screwball comedies end with a wedding, thus affirming, rather than questioning, the connection between romantic love and marriage. [...] the competitive bickering familiar from *Much Ado About Nothing*’s Beatrice and Benedict, which became a feature of screwball comedies as well.” ([http://www.pasadena.edu/files/syllabi/jxsierra\\_29476.pdf](http://www.pasadena.edu/files/syllabi/jxsierra_29476.pdf); lesedato 12.06.15)

“15. august står Italias byer stille. Høytiden *ferragosto* er sommerens høydepunkt og kulminasjon. I den korte ferien drar italienerne til kysten for å bade, sole seg, titte på meteorregn og ikke minst feste. Som for de fleste andre store høytider, finnes det selvsagt en egen filmsjanger knyttet til ferragosto: folkelige komedier fra badebyer, komplett med forviklinger, forelskelser og en god dose slapstick. I et slikt perspektiv er *Sommerlunsj i Roma* [regissert av Gianni di Gregorio, 2009] både typisk og en anomali: en ferragosto-komedie om glade romere som forlater byen til fordel for stranden. Finessen er at filmen følger dem som blir igjen: de gamle, skrøpelige og umobile.” (*Morgenbladet* 18. – 24. juni 2010 s. 28)

Det deles av og til inn i høykomedie og lavkomedie avhengig av type humor og tilsiktet publikum. Høykomedien har et intellektuelt preg (f. eks. Molières *Misanthropen*), mens lavkomedien er kroppslig.

Vanlig kjennetegn ved lavkomedier, f.eks. hos romeren Plautus, er:

- Det framstilles laster, svakheter og moralske skavanker i de ulike personene, ofte forstørret, overproporsjonert. Hovedpersonen er dysfunksjonell, glir ikke inn i helheten på en harmonisk måte.
- Kroppslighet, kroppens logikk dominerer i tenkemåten til flere av personene. Grunnmetaforene er sult og metthet. Noen av personene har stor appetitt på kvinner og mat. Det er også vold, slag, spark. Lavkomedien bringer oss i nærhet av alt fysisk, av de basale menneskelige impulser.
- Det er atskilling krancling, en kjeklende tone. Språket personene imellom kan være bryskt og røft, kanskje fordi hver person er jeg-sentrert og ser på de andre er noen raringer). Skjelling og smelling blir opplevd som komisk.
- Gjentakelser, repetisjon, f.eks. ved at den samme feilen gjøres om igjen og om igjen.
- Situasjonskomikk, manglende kontroll skaper komiske situasjoner.
- Det skjer forviklinger, forvekslinger, forbyttning, utføres forkledninger, lurener, tricks og påfunn.

Ofte var det narren i skuespillet, den lystige tjeneren eller den vittige intrigemakeren som var publikums favoritt, selv når stykket ikke éntydig var en komedie. En slik figur stod noen ganger utenfor handlingen og kommenterte den (Szyrocki 1968 s. 183).

“Theophrastus, was born around 371 BC in Lesbos, Greece. Theophrastus was a successor of Aristotle. [...] Another important work of Theophrastus is *Characters* (or *Moral Characters*, or *Ethical Characters*), a work on caricatures. It is thought that Menander, comedy dramatist that studied in the Athens Lyceum, was most likely influenced by *Characters*. The work consists of short definitions or sketches of moral types, producing a good reflection of the life of his contemporaries. [...] The work is known to be one of the first, if not the very first, attempt to systematize moral characters. Centuries after his death, Theophrastus found many imitators for this kind of writing, in special Jean de La Bruyère, who translated *Characters* into french in the XVII Century.” (<http://www.egs.edu/library/theophrastus/biography/>; lesedato 11.12.14)

“[T]he sense of the comic grew and fed upon itself, borrowing, stretching, parodying and classifying until a stock of examples, types and formulae became the common property of actors, authors and audience alike. The old man with his young wife, the priest who is both greedy and lecherous (made all the more conspicuous by the preaching of Wycliff and his Lollards); pastoral innocence contrasted with courtly corruption; tyrannical barons outwitted by timorous

bumpkins; the braggart who is a coward; puns, double-meanings and burlesque: it was out of this material in real life that the monologues, debates, farces and other comic games of social recreation were fashioned.” (Howarth 1978 s. 49)

George Chapman i den britiske renessansen og andre forfattere bidro “to form the basis of ‘humours’ comedy where variety of incident and situation serves to illuminate a dominant characteristic like ‘hypocrisy’ and ‘irritability’ from as many angles as possible” (Howarth 1978 s. 58).

Det har vært en “longlived tradition of characterology which stretches from Theophrastus to Joseph Hall and La Bruyère [...] the *type* – that *a priori* conception of the misanthrope, for example, which underlies both Menander’s Knemon and Molière’s Alceste” (Howarth 1978 s. 4). En rollefigur kan både ha noe typisk, gjenkjennbart, nærmest abstrakt ved seg, og noe individuelt og unikt. Ofte har hovedpersonen en fiks idé (“*idée fixe*”; Howarth 1978 s. 107). Et eksempel på en slik person er den hypokondriske Argan i Molières *Den innbildt syke* (1673) “who carries his obsession with ill-health and medicaments to such lengths that he anxiously asks how many grains of salt he should take with his boiled egg. These are caricatural portraits, it is true, and sufficient imagination has gone into their creation to make them ready targets for our laughter; but the reality they caricature is never so remote that they become mere creatures of fantasy.” (Howarth 1978 s. 107)

De faste, gjenkjennbare komiske typene blir av filosofen Aristoteles i verket *Den nikomakeiske etikk* delt fire forskjellige:

- bomolochos: den vittige spasmakeren (jf. bajasen i klassen)
- eiron: ironikeren (ser to sider ved enhver sak, og gjerne en komisk side)
- alazon: den latterlige skrytepaven (ser ikke seg selv som komisk)
- agroikos: bondeknølen, dum som en stakk (ser heller ikke seg selv som komisk)

I et verk som noen forskere hevder at er skrevet av Aristoteles, skilles det mellom “the comic impostor, the *alazon* who pretends to be more than he is, and the *eiron*, the self-deprecator who mocks and often unmasks the pretentious disguise of the *alazon*. Beckett’s tramps [i *Waiting for Godot*, 1952], as *eirons*, point out the foolishness of their own posturing, deflating their own tendencies to act as *alazons*.” (Lyons 1983 s. 45)

Ligger hvert menneske ligger tendensielt opp til én av et begrenset antall menneskelige typer? Det typiske omfatter utseende (fysiognomi, påkledning), måte å snakke på, temperament, innstilling til mat og det annet kjønn m.m. I antikken skrev Teofrast verket *Karakterer* (ca. 320 f.Kr.) med beskrivelser av ulike typer. Franskmannen Jean de La Bruyère ga ut et verk kalt *Karakterene* i 1688-94. Også andre har prøvd å framstille typer som kan være komiske. Det er “standardiserte” karakterer som folk kjenner igjen og ler av med en gang: oppkomlingen, svigermoren, gjerrigknarken (Scrootch), den frekke guttungen osv. I den romerske

komedien hos Plautus og Terents fantes det 42 forskjellige komiske masker og standardiserte kostymer, for “senex iratus” (den rasende olding), “senex amator” (den elskende olding, konkurrerer med sønnen, er ute etter samme dame), slaven, snylteren, kokken osv.

“When Molière [på 1600-tallet] asserted that ‘the function of comedy is to correct the vices of mankind’, or when Biancolelli, the Arlecchino of the Italian players in Paris, adopted the motto *castigat ridendo mores* (‘the laughter of comedy acts as a corrective to men’s behaviour’), they were reacting against this moral disapproval. Indeed, they were overreacting; for there is little evidence that comedy – that is to say, pure comic drama – ever corrected any of the follies and foibles that it portrays.” (Howarth 1978 s. 6)

Italieneren Aeneas Sylvius Piccolomini levde på 1400-tallet, og ble pave under navnet Pius 2. Før han ble pave skrev han på latin komedien *Chrysis*. Det korte skuespillet “enters on a day in the life of two prostitutes, Chrysis and Cassina, and the two pairs of lovers who seek their services. One pair consists of two clergymen, Theobolus and Dyophanes, who have paid the women to join them at the public baths and later for a night at the whorehouse. The other pair, two middle-aged men, Sedulius and Charinus, who have a longstanding relationship with these women, seek to take them away from their new lovers long enough to satisfy their own desires. When the play opens, the two clerics are on their way from the baths to the brothel, while Chrysis and Cassina, taking a different route, have stopped to enjoy the company of their other lovers. The clerics grow impatient waiting for their companions; and when the prostitutes finally appear, the clergymen scheme to make themselves more desirable by resisting their shows of affection. Meanwhile, the two middle-aged lovers, who are themselves hoping for another meeting with the prostitutes, sneak into the brothel where, conveniently, they find the two women quite unoccupied. When Chrysis and Cassina at last take leave of their middle-aged lovers, they find themselves still pining for their clerical ones. With the madam and another of the whorehouse’s visitors acting as peacemakers, the two prostitutes reunite happily with the very forgiving priests. Given its lascivious nature and its classical modeling, it is no surprise that the *Chrysis* has earned a reputation as a work of sexual abandon and learned diversion. [...] The *Chrysis* communicates a sober and sincere warning about what Aeneas perceived as a crisis in ethical culture. Aeneas was not moralizing in the sense of lecturing his audience: underneath the play’s traditionally didactic conclusion that people ought to be virtuous, he is making a more sympathetic admission – that it is very hard to be good. He is also arguing something more: what make virtue so difficult to attain are, ironically, the very moral philosophies that exhort virtuous behavior.” (Emily O’Brien i <https://www.jstor.org/stable/pdf/29734484.pdf>; lesedato 22.01.18)

Den tyske forfatteren og litteraturkritikeren Johann Christoph Gottsched skrev på 1700-tallet: “Komedien vil ikke forbedre grove laster, men latterlige feil” (sitert fra Andries 2000 s. 87). Komedien skal ifølge Gottsched være didaktisk. Den kan



f.eks. forebygge at små feil hos en tilskuer i teatersalen utvikler seg videre til dype laster. Komedien viser et slags vrenge- og skremmebilde.

Den tyske forfatteren Gotthold Ephraim Lessing skiller i anmeldertekstene med fellestittelen *Hamburgsk dramaturgi* (1767-69) mellom “det sanne komiske” og “det gode komiske”. “Det sanne komiske” er det utvendige ved komedien: det kroppslige, gestuelle osv. og frambringer en kroppslig latter. “Det gode komiske” krever derimot refleksjon hos tilskueren. Det oppnås en åndelig, spirituell latter når tilskueren opplever den psykologiske utviklingen til personene på scenen (Andries 2000 s. 92).

Den østerrikske 1800-tallsskuespilleren og komediedramatikeren Johann Nestroy skrev et skuespill kalt *Temperamentenes hus*, spesielt for en simultanscene. Scenen var delt inn i fire, og hver del viste et temperament og hadde en bestemt farge. En kolerisk del av scenen var rød, en flegmatisk del var gul, en melankolsk del grå og en sangvinsk del himmelblå (Basil 1967 s. 95 og 97).

I antikken skrev forfatteren Hypsicrates et verk kalt *Karakterer i komedien* (Bouquiaux-Simon 2004 s. 37). Leo Hjortsø skriver dette om den greske komedien i antikken: “Komedien hører hjemme på samme scene som tragedien, men har holdt sit indtog senere, under perserkrigene i begyndelsen av 5. årh. f.Kr. Man taler om den gamle og den nye komedie, med henholdsvis Aristofanes og Menander som de anerkendte mestre. [...] Komediens kor fremtræder ofte i forklædning som dyr. Sådanne kor findes også på attiske vaser, der er hundrede år ældre end Aristofanes. I virkeligheden er det et fenomæn, der rækker tilbage til forhistorisk tid. [...] I 4. årh. f.Kr., da Menander og hans kollega, Difilos, lancerede Den ny Komædie, frembød scenen et mere civiliseret og velkendt udseende. Skæne var nu blevet til gode, solide borgerhuse, hvor tilfældet legede skjul med forelskede par og hvorfra strenge fædre, moralens vogtere, uventet dukkede frem. De udstoppede typer forsvandt tillige med de saftige vitser. Skuespillerne er nu i reglen i almindelig daglig dragt, og de spiller deres roller i en borgerlig komædie uden kor.” (Hjortsø 1980 s. 67-68)

Den spanske forfatteren Lope de Vega, som levde på slutten av 1500-tallet og begynnelsen av 1600-tallet, påsto selv at han hadde skrevet 1500 komedier (Wittschier 1993 s. 60). Moderne forskere har redusert dette tallet, men likevel er produksjonen svært stor. Spanjolen Cervantes, kjent for romanen *Don Quijote*, skrev også komedier, samlet i boka *Åtte komedier og åtte nye mellomspill, aldri spilt tidligere* (1615).

I italieneren Pietro Arentinos skuespill fra 1525 som har blitt oversatt til engelsk med tittelen *The Comedy of the Court*, blir vi “presented with a gallery of Roman citizens, priests and pedlars, rogues, servants, courtiers and policemen who rush about, chase each other, meet and separate at a rate which suggests that this very speed was an essential feature of the comedy. Occasionally there is leisure for a

reasoned conversation between disenchanted courtiers on the theme of the greed and corruption prevalent at the papal court.” (Howarth 1978 s. 69)

“The Renaissance vernacular comedies [...] [er preget av] wordliness [...] it is a proclamation of faith in the fun to be had on ‘this side’, in the possibilities of a finite world where man himself in the ultimate measure.” (Howarth 1978 s. 65-66)

Den spanske dramatikeren Lope de Rueda skrev på 1500-tallet både vanlige komedier og det han kalte “pasos” (flertallsform for “paso”). Denne forfatterens pasos må ikke forveksles med bruken av det samme ordet til å betegne religiøse opptog. Ruedas “comic speciality was the *paso*, a short incident revolving around stereotyped characters – foolish peasants who are easily conned by quack doctors or students; old men deceived by young wives; and sextons with a propensity for bad Latin tags, drink and amorous adventures. He had the gift of creating instant comedy out of the simplest of situations. An argument between husband and wife about the price they will charge for olives not planted; an impecunious student pretending to be ill to avoid paying for a dinner and then being found out; two servants explaining to their master why they have not been at work.” (Howarth 1978 s. 83)

“Niccolò Machiavellis komedie “Alrunen” [...] var en av de første originale komedier som ble skrevet i renessansen, etter en mengde oversettelser og imitasjoner av latinske klassikere som Plautus og Terents. Plottet i stykket dreier seg om et muntert bedrag der målet er å skaffe seg sex med den deilige, unge kona til en gammel tullebukk. Helten benytter seg av en korrumpert munk for å overtale kvinnen, og amoralen er at det du ikke vet, har du ikke vondt av. Det kyniske blikket vi kjenner fra Machiavellis “Fyrsten” er her benyttet til livlig humor, og menneskelig kløkt vinner over konvensjoner og moral.” (*Dagbladet* 16. januar 2014 s. 56)

I den spanske 1600-tallsdikteren Luis Quiñones de Benaventes skuespill *Los mariones* (*The Gay Boys*) er det “two effeminate young men [som] behave like women and are courted by their ladies who act the part of male lovers.” (Howarth 1978 s. 96)

Det er mulig at Shakespeare ville at jøden Shylock i skuespillet *The Merchant of Venice* skulle oppfattes som en komisk karakter (ikke primært tragisk slik han ofte oppfattes i dag), og at skuespillet var en komedie fordi det endte lykkelig. To par gifter seg og Shylock blir tvangsomvendt til kristendommen slik at han har mulighet til å bli frelst ...

På 1600-tallet skrev Molière en rekke kjente komedier. Hans *Kvinneskolen* (1662) ble sterkt kritisert og førte til polemikk både om stykkets litterære kvaliteter og dets moralske verdi (Lanson og Tuffrau 1953 s. 258). Som et svar skrev Molière énakteren *Kritikken av kvinneskolen* (1663) der markien og pedanten Lysidas og

den snerpete Climène angriper det første stykket i en salong, mens andre forsvarer det. Molière var også skuespiller, leder av en teatertropp og en slags festregissør for kong Ludvig 14. Franskmannen Edmé Boursaults komedie *Portrettet av maleren eller motkritikken til Kvinneskolen* (1663) – *Kvinneskolen* (1662) er et skuespill av Molière – er det første der en skuespillertropp parodierer skuespillerne i en annen tropp (Duchêne 1998 s. 336).

Molières *Kvinneskolen* er “surely what we mean by ‘comedy of character’: the mainspring of the comedy is no longer the dramatist’s arbitrary whim, as he manipulates a group of pasteboard puppets, but the actions and reactions of a convincing psychological type, placed in a certain situation which forces him to reveal the absurdity of his dominant obsession. In Arnolphe’s case, this is his fear of being made a cuckold. He has reached middle age without marrying, but has selected as his prospective wife a young girl whom he has brought up in seclusion so that she shall be too naïve and ignorant to deceive him. While he is away from home Agnès meets, and falls in love with, the young Horace; and in a series of soliloquies by Arnolphe, and scenes between him and Agnès, we are shown the progress of his outraged sense of possession and wounded pride, and the development of his jealousy as he realized he now loves the girl too much to let her go. When he finally goes down on his knees and pleads with her, offering in unambiguous terms to share her with Horace, this is not pathetic (as such a plea might be in a different context) but richly comic: Arnolphe has forfeited our sympathy by his selfish, tyrannical behaviour, and we know Molière himself played the scene in an exaggerated, farcical style, ‘with ridiculous sighs and rolling his eyes in an extravagant manner’. This did not suit the purists, however, who saw in the play an unsatisfactory mixture of two separate styles. Molière must make up his mind, says their spokesman Lysidas in *La Critique de l’École des femmes* (*A School for Wives Criticized*, 1663), the brilliant conversation piece in which the author defends his play against current attacks: either *L’École des femmes* was a farce – in which case Arnolphe should not have been shown with those lifelike and sympathetic traits that go towards making him a rounded character – or else it was a comedy ‘according to the rules’ – in which case the central character should not be portrayed in such a ridiculous light. Certain aspects of the play, in other words, were too ‘comic’ to deserve a place in a ‘comedy’. Molière’s reply, expressed by the enlightened character who represents his views, is simple but far-reaching: there is no reason, Dorante says, why a character should not be a sympathetic representative of ordinary men and women in some respects, and a figure of fun in others.” (Howarth 1978 s. 105-106)

Molière *Misanthropen* (1666) er en spesiell komedie ved at hovedpersonen Alceste ikke bare er komisk, men også beundringsverdig. Riktignok er han latterlig ved å være pompøs, forfengelig, selvrettferdig og lettforførmelig, men han har også sympatiske sider som skiller han ut fra et overflatisk og hyklerisk samfunn. Han er ganske asosiale og svært forelskete, og er på vidvanke både når det gjelder det sosiale og kjærligheten (Barbérís 1983 s. 41). Blir Alceste til slutt et nobelt offer

for latterlige samfunnskonvensjoner? Alceste insisterer på ærlighet. Han er både idealistisk og urealistisk, men har samtidig gode moralske poenger. Et av de komiske trekkene ved han er at han ikke klarer å holde seg konsekvent til sine egne prinsipper. Han elsker Célimène, en kvinne som har de fleste av de egenskapene han egentlig forakter. I løpet av stykket isolerer Alceste seg stadig mer. Han melder seg ut fordi han ikke blir verdsatt som den han er. Stykket avsluttes med at han frivillig skal trekke seg tilbake til en “ørken”, som i realiteten er godset sitt på landet, borte fra Paris. I denne komedien bruker personene språket på måter som ekskluderer og stenger for sosialt fellesskap. Etter samtaler er personene enda mer isolerte fra hverandre enn før samtalene (Barbérís 1983 s. 117).

Alceste i *Misanthropen* har blitt oppfattet som en komisk figur, som en skrulling, som en karakterfast personlighet og som en heltefigur. Allerede under de første framføringer var publikum i parterre og publikum på galleriet uenige i om stykket var morsomt eller ikke (Peter Schunck gjengitt fra Neuhaus og Holzner 2007 s. 147). Med den franske filosofen Jean-Jacques Rousseau på 1700-tallet begynte den konsekvente oppvurderingen av Alceste, der det komiske ved han forsvant.

Pierre Corneilles komedie *Den komiske illusjon* (publisert 1639) ble i en samtidig oppsetning avsluttet med at de personene tilskuerne nettopp hadde sett i sine roller, slåss mot hverandre, også de som nettopp hadde dødd i skuespillet. Denne sjangeren ble kalt komediantenes komedie, og også Molière anvendte den i *Impromptu i Versailles* (1663) – i det sistnevnte stykket er skuespillerne på scenen med sine egentlige navn og Molière i egenskap av troppens leder, og han får bebreidelser av skuespillerne for at de får for lite tid til å øve inn sine nye roller. Stykket er en lek med fiksjon og realitet (Duchêne 1998 s. 338). Molière var også oppfinneren av en ny skuespill- og dansesjanger på 1600-tallet: komedie-balletten (Duchêne 1998 s. 614).

Om formålet med hans komedier skrev Molière i et bønneskrift til kong Ludvig 14. at det er å “korrigere menneskene mens man underholder dem” og han skrev at “i den stillingen jeg befinner meg, kan jeg ikke foreta meg noe bedre enn å angripe gjennom latterlige bilder mitt århundres laster” (sitert fra Duchêne 1998 s. 384). En beundrer av Molière skrev at komedieforfatteren viste fram folks synder så godt at mang en tilskuer kunne komme til å hate han (Duchêne 1998 s. 459). I forordet til det kontroversielle skuespillet *Tartuffe* (1664) skrev Molière at “markiene, de presiøse, hanreiene og legene har opplevd milde lidelser ved å se seg selv gjengitt på scenen” (sitert fra Duchêne 1998 s. 538). I *Tartuffe* var det de skinnhellige som var komediens skyteskive og forfatteren fikk langt større motbør fra maktapparatet enn ved noe annet av sine komedier.

Ludvig Holberg fikk sin såkalte “poetiske raptus” i 1718. En dag i 1722 leverte han fem skuespill til den nye teatret Den danske Skueplads i Lille Grønnegade i København. Fram til 1727 (da teatret midlertidig ble stengt av økonomiske grunner og på grunn av den pietistiske Christian 6.) fikk Holberg oppført til sammen 27

komedier på Den danske Skueplads. Målet med stykkene var “at gavne og at fornøje” (Horats: “utile dulci”), dvs. moralisere og more, refse og latterliggjøre samtidig. Det er moraliserende monologer til slutt i flere av skuespillene. Teatret hadde et ganske uensartet publikum, fra aristokrater til håndverkere, men stort sett fra borgerskapet.

Holbergs komedie *Erasmus Montanus* ble trolig ferdigskrevet våren 1723, sammen med 9 andre komedier, og trykt i 1731. Montanus er oppblåst og ufølsom, men det sunne ved han slår igjennom til slutt i skuespillet. Underveis er han oppkomlingen og den pompøse lærde. Det borgerlige publikumet forstod de fleste latinske ordene i stykket. Ulike virkelighetssyn står mot hverandre. Montanus sier han vil få ære hos andre studenter når de får høre at han har satt sannheten over sin egen kjæreste. Montanus sier nemlig at han elsker metafysikk og logikk mer enn Lisbeth. Fra foreldrenes og de andre bøndernes perspektiv er Montanus er ung mann som reiser bort og kommer ganske forvirret tilbake. Broren Jacob står for den jordnære realisme, det sunne bondevett, og han setter Montanus på plass, også i logikken. Men Jacob har tross alt en snever horisont, og en renspekka materialist.

Det er nesten noe umenneskelig ved Montanus og andre lærde: “Lærde folk forandrer aldri mening.” (3. akt, 6. scene). Et annet sted i teksten skryter Montanus av studenten Per Iversen, som kan forsvare både en mening og senere den motsatte mening. Holberg spør om all lærdommen gjør oss til bedre mennesker, som er det viktigste. Til slutt “omvendes” Montanus, og han lærer forskjellen på teori og liv, lek og alvor. Han modnes til virkeligheten. Holberg målbærer det greske idealet om å kjenne seg selv.

Det er ofte forklædninger og forvekslinger. I den engelske dramatiker og skuespilleren Susanna Centlivres *A Bold Stroke for a Wife* (1718) driver personen Fainwell “a series of disguises and stratagems in order to gain the consent of all four of her reluctant guardians to his marriage to Ann Lovely and her £30,000” (Howarth 1978 s. 136).

Franskmannen Pierre-Claude Nivelle de la Chaussée ble på 1700-tallet kjent for sine sentimentale, “tåredryppende” komedier. Publikum brukte disse skuespillene som “a pretext for that public display of feeling that would enable them to prove their superior sensibility, and hence their moral worth. In his first plays La Chaussée retained a certain comedy of manners, as well as the traditional valet roles; but by the time of *Mélanide* (1741) and *La Gouvernante* (*The Governess*, 1747) the ‘tearful’ formula is fully developed. Truly comic writing has gone by the board; and if the definition ‘a portrait of the manners and conversation of men and women of good breeding’ does still fit such plays, the prime purpose of this framework of contemporary manners is now to show virtue undeservedly subjected to a series of trials.” (Howarth 1978 s. 110)

Den russiske dikteren Vasilij Kapnists *Den merkelige rettssaken* (1798; fransk tittel *La Chicane*) behandler rettssystemet og korrupsjonen i Russland med skarp satire. Stykket ble forbudt etter å ha blitt framført fire ganger, men teksten sirkulerte i tallrike kopier, og teatergrupper langt fra Moskva framførte komedien til tross for sensuren (Gourfinkel 1956 s. 36).

“Forskjellen mellom ytringsmulighetene i det eneveldige Danmark og det nye Norge etter 1814 kan oppsummeres i én mann: *Peter Andreas Heiberg*. Den danske forfatterens komedier som *De vonner og vanner* og *Virtuosen*, og hans tidsskrift *For Sandhed*, gikk i rette med det danske eneveldet i et direkte og konfronterende språk. Dette falt ikke i smak hos den danske kongen. Etter gjentatte satirer, blant annet rettet mot regjeringen, ble Heiberg dømt til landsforvisning nettopp etter Trykkefrihetsforordningen. Men Heiberg visste råd. Da det tapte broderlandet i nord fikk sin egen, liberale grunnlov, begynte han å gi ut sine skrifter i Norge i stedet. [...] Titlene viser at han på ingen måte hadde latt seg skremme til å slutte å skrive politisk. *Betragtninger over Nationalrepræsentationen* (1817), *Om Adel i Norge* (1821) og *Enevoldsmagtens Indførelse i Dannemark i Aaret 1660* (1828) kom alle ut i Norge. Sistnevnte ble forbudt i Danmark” (Morten S. Smedsrud i *Apollon* nr. 3 i 2017 s. 22).

Den ukrainske forfatteren Nikolaj Gogol skrev komedier. Plottene i hans komedieverden styres av tilfeldigheter. Hans komedier viser en på mange måter bisarr, ulogisk og usammenhengende virkelighet (Gourfinkel 1956 s. 145). Ingen i skuespillene befinner seg på riktig plass eller har en helt ekte identitet – “respektable” folk viser seg f.eks. å være kjeltringer (Gourfinkel 1956 s. 146). Det er løgn overalt, og stykkene tenderer i retning “universelt kaos” (Gourfinkel 1956 s. 146).

Gogol mest kjente komedie er *Revisoren* (1836). Om dette skuespillet skrev han: “Jeg bestemte meg for i *Revisoren* å forene alt jeg kjenner til i Russland av rotnenskap, av urettferdighet som utøves nettopp der det trengs mest rettferdighet, og gjøre narr av det hele.” (sitert fra Gourfinkel 1956 s. 148-149)

“The Mayor’s first two lines let us know all we need; “Gentlemen! I’ve summoned you here because of some very distressing news. A government inspector is on his way.” is followed by “From St. Petersburg, incognito! And with secret instructions to boot!” We know now the action of the play turns on a government inspection. We know that no one knows who the inspector is. Any audience member with even brief experience of classic plots will know that the comic action will turn on mistaken identity. Finally, we know from “Gentlemen,” the concerned and indignant tone of the announcement, and the brief explicatives of concern uttered by the other characters, that they are likely provincial officials. Provincial officials are the only people who would show concern for this; they are the only people who may lose their positions from such an inspection. Hence, the exposition is taken care of in less than a quarter page. Other needed information is introduced as part

of the rising action. Gogol spends the next three and half acts building a rising action. Khlestakov arrives on the scene, is mistaken for the inspector, and is given a royal treatment he does not understand, but takes full advantage of. Minor characters are introduced and a potential love affair between Khlestakov and the mayor's daughter (and possibly wife too) is developed. The climax begins near the end of act four, with the famous "bribe scene," where a rapid and farcical procession of officials commit continuous bribery. However, this climax never ends, but continues through the fifth act, reinvigorated by the arrival of the Storekeepers, the reading of the letter, and given one final boost with the last line of the play: "the government inspector has arrived." As all characters freeze on stage, the pace has nowhere to go but crashing through the theater walls." (Josh Wilson i [http://www.sras.org/gogol\\_the\\_government\\_inspector\\_in\\_text\\_and\\_presentation\\_1836\\_1938](http://www.sras.org/gogol_the_government_inspector_in_text_and_presentation_1836_1938); lesedato 06.05.16)

"*The Government Inspector* spins nearly out of control, with hapless, self-serving, amoral characters running in farcical situations that beg physical comedy (such as Khlestakov's dual and simultaneous seduction of the mayor's wife and daughter, his solicitation of bribes from several officials in the course of just a few minutes, etc.). On the verge of chaos, *The Government Inspector* is vaudeville, but remains, somehow obviously, a moral drama. [...] Gogol's characters are amoral, not immoral. A government inspector means a possible threat to their posts; therefore, they bribe the perceived threat to neutralize it. There is no intrigue, no premeditated scheme to do wrong, merely a practical system that is followed. As Gogol states: "My heroes are not all villains; were I to add but one good trait to any of them, the reader would be reconciled to all of them." Gogol's characters are grotesque, but not completely without hope. It is precisely this hope, this possibility of salvation that allows the play to be open to morality. The morality is communicated through Gogol's dialectic, inherent in his major stylistic devices. [...] Gogol expected his audience to realize they were watching a narrative hyperbole, a world turned on its head, and instinctively perform the intellectual gymnastics to right it[:]" "Let us not swell with indication if some infuriated mayor or, more correctly, the devil himself whispers: "What are you laughing at? Laugh at yourselves!" Proudly we shall answer him: "Yes we are laughing at ourselves, because we sense our noble Russian heritage, because we hear a command from on high to be better than others!" Countrymen! Russian blood flows in my veins, as in yours. Behold: I'm weeping." Gogol expected his comedy without sanity, his world without logic or morals to create a hunger in his audience for sanity, logic, and morals via a sort of Platonic dialectic. Platonic logic, as S. Fusso and P. Meyer point out, permeates all of Gogol's works." (Josh Wilson i [http://www.sras.org/gogol\\_the\\_government\\_inspector\\_in\\_text\\_and\\_presentation\\_1836\\_1938](http://www.sras.org/gogol_the_government_inspector_in_text_and_presentation_1836_1938); lesedato 06.05.16)

"[W]e should discuss why this play [*Revisoren*], seen as "undermining of the state apparatus," was allowed to remain on the stage throughout the reign of Nicholas I, a tsar infamous for oppressive censorship. The tsar himself was present at opening night, which meant that all important officials and nobles were there as well, and

upon leaving the tsar was heard to say “All have gotten their due and me most of all!” The tsar’s quote requires some explanation. First, it should be pointed out that in the play, much like in a Cossack rebellion, the tsar is never slandered, only officials. Second, it should be noted that every tsar since Alexi had tinkered with reforming the role and position of provincial officials. Milton Ehre adds: “We may guess that Nicholas I, who had little confidence in his subordinates, consented in order to have an opportunity to see them squirm.” Finally, it should be noted that the only time a direct representative of the tsar appears it is in the capacity to change the province’s government and to hold it accountable to corruption. Gogol’s own interpretation of the final scene does nothing to hinder the good position of the tsar either: “I vow, our spiritual city is worth the same thought a good ruler gives to his realm. As he banishes corrupt officials from his land sternly and with dignity, let us banish corruption from our souls!” The “due” the tsar has received is a favorable comparison with almighty God, everyone else, with damnable sin. Obviously, the tsar had little problem with this. [...] why the original production failed. Erhe claims that the actors tried to perform *The Government Inspector* as “harmless vaudeville,” hence detracting from Gogol’s vision of a socially corrective play. [...] Major revolts occurred in the 1860s, just a few years after the premier of *The Government Inspector*. Although these revolts amounted to naught, perhaps they were partially fueled by the discourse and controversy created by the play.” (Josh Wilson i [http://www.sras.org/gogol\\_the\\_government\\_inspector\\_in\\_text\\_and\\_presentation\\_1836\\_1938](http://www.sras.org/gogol_the_government_inspector_in_text_and_presentation_1836_1938); lesedato 06.05.16)

Tsar Nikolai 1. skal etter en framføring av *Revisoren* ha uttalt at “Her fikk alle sitt pass påskrevet, og først og fremst jeg!” (Gourfinkel 1956 s. 92). Men tsaren skal også ha sørget for at en annen forfatter skrev en avslutning på stykket der myndighetene triumferer og de slemme blir straffet (Gourfinkel 1956 s. 101).

“Noen større skandalesuksess enn premieren 19. april 1836 kan man vanskelig forestille seg. Tsaren selv hadde gitt tillatelse til at stykket kunne oppføres og var til stede på premieren hvor han lo av full hals. Men suksessen kastet Gogol ut i en dyp krise. To måneder senere flyktet han til utlandet over hals og hode. [...] Etter å ha vist at han mestret novellekunsten til fulle, vendte Gogol seg mot teateret. Nå så han tydelig sin misjon: Å tjene det almene vel som komedieforfatter. Det finnes nemlig ingen grense for latterens befriende evne. Leende vil den gode føle trang til å hjelpe, den onde trang til å forkaste sin livsførsel av frykt for latterliggjørelse. Å gi det onde skikkelse for deretter å ødelegge det ved hjelp av latteren, det ble Gogols mål som komedieforfatter. Gogol hadde håpet på et under: At *Revisoren* straks skulle fremkalle åndelig gjenfødelse hos publikum. Han skulle oppleve noe annet. I første omgang druknet riktignok hans oppfordring til katharsis i latter. Men ved nærmere ettertanke skrek de kondisjonerte opp om bakvaskelse, mens de liberale så stykket som en sann, realistisk skildring av de faktiske forhold i provinsen. Det ble en voldsom debatt. Men Gogol hadde ingenlunde villet skrive en harmløs vaudeville eller en radikal, politisk pamflett. “Ingen har forstått meg,



ingen!” stønnet en sønderknust dikter sent på kvelden den 19. april 1836.” (Geir Kjetsaa og Jan-E. Askerøi gjengitt fra *Bokvennen* nr. 3 i 1995 s. 61)

Gogol ville med skuespillet få fram en atmosfære av redsel. Om dette skrev han: “Man må ikke glemme at alle hodene bare har én tanke: på revisoren. Man er bare opptatt av han. Frykten og håpet dreier seg rundt denne personen. Noen håper å kunne kvitte seg med dårlige sjefer og med snyltere av alle slag. Andre, som ser at selv myndighetspersoner og rikfolk skjelver, gripes av panisk redsel...” (sitert fra Gourfinkel 1956 s. 105).

En tilskuer uttalte at Gogol fortjente å bli sendt til Sibir for å ha skrevet *Revisoren* (gjengitt fra Gourfinkel 1956 s. 107).

Til slutt i *Revisoren* skal alle personene stå som forstenet. Gogol ville at stillstanden i scenen helt på slutten av skuespillet skulle vare i 2-3 minutter, men reduserte dette senere til et halvt minutt (Gourfinkel 1956 s. 139). I en oppsetning av den russiske teaterregissøren Vsevolod Mejerhold var skuespillerne på slutten byttet ut med marionetter i menneskestørrelse (Gourfinkel 1956 s. 106).

En oppsetning av *Revisoren* i Teheran i 1912 ble populær hos vanlige folk, men ikke hos iranske funksjonærer (Gourfinkel 1956 s. 136).

“[A] young man’s horse, on the morning of his wedding day, eats a lady’s flowered hat, and its loss puts her in such a compromising situation that the wedding reception is suspended while the young man, though a complete stranger, embarks on a frantic search for an identical hat, before the lady’s husband can discover its loss. This absurd premiss is the basis of the plot of *Un Chapeau de paille d’Italie* (*An Italian Straw Hat*, 1851) by Eugène Labiche, and the spectator accepts it without demur, for it is part of the charm of such comedy that it generates its own crazy logic: a self-contained system of cause and effect which parodies the logic of the real world. Labiche was one of the great masters of this style: it was he, together with Georges Feydeau in plays like *Une Puce à l’oreille* (*A Flea in Her Ear*, 1907) or *Occupe-toi d’Amélie* (*Look After Lulu*, 1908), who succeeded in raising farcical situation-comedy, embodying the mechanical construction of the well-made play, from the level of ephemeral entertainment to that of an art form taken seriously by the students of drama, and consecrated by acceptance at the Comédie-Française. In English drama the influence of the kind of comedy created by Labiche has been equally fertile: Pinero’s *Magistrate* and Wilde’s *Importance of Being Earnest* testify to this influence – to say nothing of the Aldwych farces of Ben Travers, or the situation-comedies that have proliferated not only in the modern theatre but also in the cinema and on the television screen.” (Howarth 1978 s. 119)

Den østerrikske forfatteren Rudolf Brix sin komedie *Nådebildet* (1911) handler om to landsbyer som krangler om et Maria-bilde som gjennom mange år skal ha

hindret utenom-ekteskapelige fødsler. Men stykket ble forbudt spilt fordi det ble oppfattet som blasfemisk (Neuhaus og Holzner 2007 s. 320).

“*Le Cocu magnifique (The Magnificent Cuckold, 1920)* by Fernand Crommelynck is a vintage character-comedy, with something of [Molières] *Le Misanthrope*’s enigmatic quality.” (Howarth 1978 s. 120)

Spanjolen Jacinto Benavente fikk Nobelprisen i 1922. “A good example of his abilities and his limitations is *Los intereses creados (Vested Interests, 1907)* in which conventional *commedia dell’arte* characters are used to expose hypocrisy and corruption and to prove the redeeming quality of true love. Benavente, like other dramatists of his day, wrote the words for a peculiarly Spanish vehicle for comedy, the *género chico* (minor genre), that is, one-act farces, partly sung. These were for the most part set in Madrid, the characters popular types as seen through the eyes of sentimental, middle-class local patriotism, and the themes their complicated love affairs, practical jokes and lighthearted quarrels. Two brothers, Serafín and Joaquín Álvarez Quintero, changed the setting to Andalusia, diminished the musical content, emphasized the dialogue and became masters of the genre in a revised form. They brought colour, wit and gaiety to the stage and created comedies set in a folkloric world of women in *mantillas* and men with guitars which foreigners image to be typically Spanish. For some critics, their contemporary Carlos Arniches was their superior, in that, although utilizing the comic conventions of the *género chico*, he revealed the sadness and hopelessness of the picaresque existence of the poor people of Madrid.” (Howarth 1978 s. 99-100)

Den spanske 1900-tallsforfatteren Alfonso Paso “demonstrated that, even under a dictatorship, comedy can be the means whereby the little man can mock authority, and the intellectual can discreetly protest against a society hemmed in by conventions” (Howarth 1978 s. 101).

Den franske forfatteren Marcel Achards komedie *Vil du leke med meg?* (1923) handler om sirkus og klovner, med de tre klovnene Grockson, Rascasse og Auguste som sentrale personer.

Den russiske 1900-tallsforfatteren Daniil Kharmes skrev en énakter kalt *Pusjkin og Gogol*, der de to personene er to berømte russiske diktere fra 1800-tallet. De to dikterne snubler i Kharmes’ komedie i hverandre når de forsøker å komme inn på scenen, skjeller hverandre ut og må til slutt gi opp.

Den britiske dramatiker Peter Shaffers énakter *Black Comedy* (1965) er en farselignende komedie som “uses the convention derived from Chinese theatre of presenting in full view scenes supposed to be happening in the dark: the blackness of the title refers to a reversed lightning scheme, not a mixture of moods.” (Howarth 1978 s. 169)

Den spanske forfatteren Leandro Fernández de Moratín skuespill *Den nye komedien* (1792) handler om oppsetningen av en komedie og inneholder mye filosofering om komediesjangeren (Wittschier 1993 s. 183-184). I Oscar Wildes komedier fra slutten av 1800-tallet er den største spøken at forfatteren Wilde faktisk mener alvorlig alle vittige utsagn om kunstens og nytelsens forrang framfor sannhet og moral.

Den russiske forfatteren Leo Tolstoj skrev komedien *Opplysningens frukter* (1891) med personer basert på levende modeller. Mange av dem som så oppførelser av stykket på forfatterens gods Jasnaja Poljana, kunne gjenkjennes seg selv (Lettenbauer 1984 s. 118).

“In the past, when spectators were rocking with laughter, they were safe. The butt was up there on the stage and could be mocked without any self-questioning. Now when the auditorium is rocking it may be an earthquake right under our feet. As likely as not we are ourselves the butts – not in our personal capacity as misanthropes or imaginary invalids but as members of a society that is palpably sick. Laughter used to confirm social norms and in that sense was conservative. Now it often becomes a means of insight into social contradictions and in that sense disturbs the norm.” (Howarth 1978 s. 173)

Den sveitsiske forfatteren Friedrich Dürrenmatt hevdet: “Tragedy presupposes guilt, suffering, balance, responsibility. In the muddle of our century [dvs. 1900-tallet], in this last dance of the white race, no one is guilty and no one is responsible any longer. Nobody could help it and nobody wanted it to happen. Everybody really is dispensable. . . . That is our bad luck, not our guilt: guilt only exists now as a personal achievement, as a religious act. All we are entitled to is comedy.” (sitert fra Howarth 1978 s. 172)

Noen komedier er basert på at reelle personer har vært ufrivillig komiske. Den britiske dramatiker Stephen Temperleys komedie *Souvenir* (2004) “handler om Florence Foster Jenkins (1868-1944), en amerikansk arving [...]. Hun har kroppsholdning som et slagskip, talestemme som en abrupt mitraljøse og en sangstemme et sted mellom sementblander, granatkasteren og sagbruket. Hun har dessuten en formue som tillater henne å leve slik hun vil. Hva vil hun? Hun vil synges profesjonelt. Han [som akkompagnerer henne] har musikalske evner, sosial lydhørhet og en sans for takt og tone, men så lite penger at han er nødt til å ta de jobber som byr seg. Hvilken jobb byr seg? Å akkompagnere hennes unoter, hele veien til Carnegie Hall. [...] en komisk duett som bør påkalle latterens musikk.” (*Dagbladet* 16. september 2011 s. 42; den norske tittelen på stykket var *Nattens umusikalske dronning*)

Romantiske komedier på film har blitt beskrevet som “filmer som slutter med en høy kjekkas som kysser en godt over middels tiltrekkende kvinne mens de første tonene av en motstandsløs poplåt setter inn og rulleteksten begynner å gå opp.”

(*Dagbladet* 31. desember 2007 s. 2). Eksempler er Mike Newells *Four Weddings and a Funeral* (1994), Nora Ephrons *You've Got Mail* (1998) og Alexander Eiks *Kvinnen i mitt liv* (2003).

Mange av den amerikanske skuespilleren og regissøren Woody Allens filmer er komedier, og et vanlig tema er kommunikasjonsproblemer mellom kvinner og menn (Brisset 2012 s. 50). Allens filmkomedier fungerer som “et observatorium for menneskelige relasjoner, spesielt relasjoner mellom kjønnene, med all deres underliggende grusomhet” (Brisset 2012 s. 64). “His best comedy is rooted in despair, self-loathing, and the essential unfairness of the world, which is why the jester in Allen can't be divorced from the undertaker. He's a sad-faced clown, looking always ruefully to the grave” (Tim Robey sitert fra Brisset 2012 s. 64).

“Barn spiller ofte sentrale roller i klassiske komiserier, men rollene deres begrenser seg stort sett til visse arketyper. Enten er de søte statister, supersmarte småvoksne eller katalysatorer for ugagn og leven. Bare sjelden opptrer barn som faktiske barn, med alt hva det innebærer. Enda sjeldnere er det å se menn opptre som gode og nære primæromsorgspersoner. Fedre er oftest mors assistent, den strenge, eller dumsnille, øldrikkende, tv-tittende fyren som drømmer om å leve i sin egen verden, fjernt fra bleieskift og reelle familiære utfordringer.” (Mikkel Bugge i *Morgenbladet* 6. – 12. januar 2012 s. 29)

“Gretne typer som skal bli litt mindre gretne i møtet med fordomsfrie, inkluderende mennesker, gjerne barn, er en godt etablert komediesjanger. Når gode karakter-skuespillere når en viss alder, blir de før eller senere gjerne tilbudt en rolle i denne sjangeren. Fine eksempler på denne typen rolle fra nyere tid inkluderer Clint Eastwoods rolle i *Gran Torino*, Jack Nicholsons rolle i *As Good As it Gets* og Carl Fredrickson i Pixars *UP*. Fra litteraturen er bestefaren i Johanna Spyris *Heidi*-bøker et av de mer rørende eksemplene. Det er en sjanger som krever en fin balanse, for bevegelsen i historien er gjerne gjennomskuet på forhånd. Altså hviler filmens kvalitet på hvor subtilt, overraskende eller varmt regissøren klarer å beskrive det kalde hjertets smelteprosess.” (Erlend Loe i *Aftenposten* 30. april 2015 s. 9 om filmen *St. Vincent* fra 2015, regissert av Theodore Melfi)

“De siste par åra har det vært en tendens i Hollywood-komediene til å sette en snill, utmattet mor eller far opp mot de skyhøye forventningene som stilles til foreldre. De må også kjempe mot de dømmende blikkene til foreldrene til de andre barna i klassen, som tilsynelatende følger opp avkommet hvert minutt av dagen uten å få et hårstrå på avveie, og mot den endeløse listen av regler og normer de forfekter: Hvilke ingredienser som for enhver pris må unngås i skolematen, hvilke aktiviteter som er livsfarlige og uansvarlige. Slik var det i “The Boss” med Melissa McCarthy og “Daddy's Home” med Will Ferrell, og “Bad Moms”, som har premiere denne uka, er opprøret mot et uoppnåelig foreldreideal selve hovedprosjektet. Fienden er de såkalte “helikopterforeldrene”. “Helikopterforeldre” som begrep dukket opp tidlig på nittitallet, men har blitt brukt stadig oftere de siste tiåra. Det beskriver den

typen foreldre som henger over barnet sitt som et helikopter til enhver tid, og passer på at de alltid er sysselsatt med noe givende og nyttig, alltid spiser sunt, aldri er utrygge, og, ikke minst, at lærere og andre barns foreldre er like påpasselige som dem selv.” (Inger Merete Hobbestad i *Dagbladet* 30. juli 2016 s. 2)

“Det er bittert å ha kastet bort halvannen time på en dårlig film. Men ser du den norske komedien “Umeå4Ever” [fra 2011] uten å le, skal du i det minste slippe å ergre deg over å ha kastet bort penger. Filmens regissør Geir Greni lover i en pressemelding i dag å refundere billettprisen for alle som ser “Umeå4Ever” og ikke synes den er morsom. - Klart jeg mener alvor. Desperate tider krever desperate tiltak, sier regissøren, som også har produsert filmen og tok opp et privat millionlån for å lage den etter å ha fått avslag på statlig filmstøtte. For å få igjen pengene kan misfornøyde kinogjengere simpelthen sende billetten til Grenis selskap Snurr Film sammen med navn og kontonummer. Garantien gjelder i perioden 15. april – 1. mai.” (<http://www.dagbladet.no/>; lesedato 03.01.12)

Den irsk-britiske regissøren Martin McDonaghs film *Seven Psychopaths* (2012) er en gangsterkomedie. I denne filmen stjeler personene Carmichael og Mervyn “hunder fra rike mennesker i Los Angeles, for så å levere dem tilbake mot dusør. Når de messer med feil bikkje, en shih tzu eid av Woody Harrelsons Charlie Costello, begynner skuddene å falle over Hollywoods åser, hvor hovedrollen Marty (Colin Farrell) forsøker å snekre sammen et filmmanus om syv psykopater. Der første halvdel av filmen er en ekstrem maksimalisering av gangsterkomedien, er andre halvdel en drøftende gjennomgang av sjangerens klisjeer og begrensninger. I en minneverdig scene, rundt et leirbål i ørkenen, leverer Rockwells rollefigur Billy en nær religiøs hyllest til den klassiske skyteorgien. [...] Men den [filmen] har noe mer ved seg enn rå gangsterestetikk” (*Morgenbladet* 4. – 10. januar 2013 s. 28).

“Crewball comedy” er filmsjangerbetegnelsen som tilsvarete teatersjangeren “comedy of manners”, en relativt kynisk fortalt kjærlighetshistorie (<http://filmlexikon.uni-kiel.de/>; lesedato 12.09.13). Og mange av disse filmkomediene setter spørsmålsteget ved det tradisjonelle kjønnsrollemønsteret (Kaufmann 2007 s. 33). Thomas Schatz skriver i boka *Hollywood genres: Formulas, filmmaking, and the studio system* (1981) at den italiensk-amerikanske regissøren Frank Capras film *It Happened One Night* (1934) er prototypen på en “screwball”-komedie (gjengitt etter Kaufmann 2007 s. 33). Amerikaneren Gregory LaCavas *My Man Godfrey* (1936) blir regnet som begynnelsen på denne filmsjangeren.

“One of the most unusual screwball comedies was “My Man Godfrey” (1936), a Universal production directed by Gregory La Cava. It begins at a garbage dump along New York’s East River. People in evening clothes, taking part in a scavenger hunt for a charity event, step out of a roadster to look for a “forgotten man”, a 1930s term for the unemployed and homeless. A derelict, after pushing one woman into an ash heap, agrees to go along with her sister. His dignity and sardonic humor

impress her, and she hires him as butler for the family's Fifth Avenue mansion. The wealthy family turn out to be spoiled, selfish, and inane – “empty-headed nitwits,” as the derelict-turned-butler calls them. He, it turns out, is also from a rich family; he landed in the dump through despondency over a broken love affair. Through his butler work he pulls his life together and in the end opens a posh nightclub, the Dump, on the dump site to provide employment, food, and shelter to “forget men”. The film's predominant point, however, is not that the poor are redeemable, but that the wealthy are. Screwball comedy crested in the late 1930s. And with the increasing hostilities brewing in Europe, the glib, and at times genteel barbs between two highly disillusioned participants seemed docile, and trivial. Certainly Romantic comedy had its place during the war years.” (<http://www.moderntimes.com/screwball/define.html>; lesedato 18.07.16)

“*Bringing Up Baby* (1938) is one of versatile director Howard Hawks' greatest screwball comedies and often considered the definitive screwball film. It is also one of the funniest, wackiest and most inspired films of all time with its characteristic breathless pace, zany antics and pratfalls, absurd situations and misunderstandings, perfect sense of comic timing, completely screwball cast, series of lunatic and hare-brained misadventures, disasters, light-hearted surprises and romantic comedy. The non-stop, harum-scarum farce skewered many institutions, including psychiatry, the sterile field of science, the police, and high-society upper classes. At the time of its release, it failed miserably at the box-office and was soon forgotten, until it was revived years later.” (<http://www.filmsite.org/brin.html>; lesedato 04.09.13) På slutten av denne filmen klatrer den mannlige hovedpersonen Dr. David Huxley opp på et rekonstruert dinosaurskjelett for å flykte fra Susan. Skjelettet symboliserer hans fortid (Kaufmann 2007 s. 34). Men den hyperaktive Susan får hele Brontosaurusen til å rase sammen, og filmen ender i en omfavelse.

Mange screwball-komedier fra 1930- og 1940-tallet har et gjenforeningsplott (Kaufmann 2007 s. 93). Eksempler er Leo McCareys *The Awful Truth* (1937), George Cukors *The Philadelphia Story* (1940) og Howard Hawks' *His Girl Friday* (1940).

Den amerikanske regissøren Preston Sturges' *The Palm Beach Story* (1942) er en screwball-komedie der de to hovedpersonene heter Tom og Gerry (jf. de alltid kranlende animasjonsfigurene Tom & Jerry med sitt katt- og mus-spill). Filmen begynner med at de gifter seg, men en voice-over sier “And they lived happily ever after ... or did they?” og varsler at det ikke skal gå vel med dem. Senere blir de skilt, men gifter seg på nytt på slutten av filmen, mens fortelleren nok en gang sier “And they lived happily ever after ... or did they?” Lykken er aldri sikret.

Noen komediefilmer er preget av et nesten panikkartet tempo, og handlingen er som en kule i et flipperspill.

Det finnes mange undersjangrer av filmkomedier, og det er ofte vanskelig å gi en presis sjangerbetegnelse på en film. Den amerikanske regissøren Jerry Zuckers *Rat Race* (2001) har blitt kalt en “madcap”-komedie (dvs. crazy-komedie), “ensemble comedy”, “road movie comedy”, en farse m.m. “Stonerfilm eller slackerkomedie [er] ofte bekymringsløse og uskyldige komedier som i korthet handler om å ruse seg mye og ofte” (*Dagbladet* 28. august 2008 s. 46). Den amerikanske regissøren Joel Coens film *Fargo* (1996) er både en thriller og en komedie: en thrillerkomedie. Øystein Karlsens film *Fuck Up* (2012) og Ole Endresens film *Jakten på Berlusconi* (2014) har blitt kalt er “gangsterkomedier” (bl.a. på <http://p3.no/filmpolitiet/tag/atle-antonsen/feed/>; lesedato 18.12.14).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>