

»Lenny«

Peter Schepelern



Bob Fosses film om Lenny Bruce er en kunstner-film. Den hører til kunstner-biografiens populære genre. Men det er ikke – som f. eks. »The Glenn Miller Story«, »Lust For Life« (om Van Gogh) eller »Lady Sings the Blues« (om Billie Holiday) – en film, der trækker på sin kunstner-hovedpersons berømmelse og popularitet; den handler derimod – ligesom f. eks. Ken Russells »Savage Messiah« (om billedhuggeren Gaudier-Brzeska) – om en kunstner, som ikke ligefrem nyder universel anerkendelse. Fosse fortæller historien om Lenny Bruce' liv og kunst snarere som en psykologisk studie i en original personlighed end som en kunstner-romantisk dramatisering af en stor kunstners liv. Man kan måske endda mene, at filmen netop handler om, at Lenny Bruce ikke var nogen særlig stor kunstner.

Lenny Bruce blev født 1925 af jødiske forældre som Leonard Alfred Schneider. I slutningen af 1940'erne begyndte han at optræde som konferencier og entertainer i striptease-klubber, natklubber og varieteer. I 1951 giftede han sig med stripperen Honey »Hot« Harlowe, med hvem han fik datteren Kitty. Ægteskabet blev opløst i 1957, efter at Honey var blevet idømt to års fængsel for narkotika-besiddelse. Hen mod slutningen af 1950'erne voksede Bruce' berømmelse, han blev det intellektuelle natklub-publikums yndling og vakte især furore ved sin djærve sprogbrug. Hans shows bestod i begyndelsen mest af jokes og imitationer, men udviklede sig efterhånden til helt personlige – for ikke at sige private – monologer (der dels er tilgængelige på grammofoonplader, dels i bogen »The Essential Lenny Bruce«), hvor han i tilsyneladende improvisatorisk form harcellerede over tidens politiske, sociale og seksuelle emner med voldsomme og satiriske udfald mod racisme, militarisme, skinhellighed og især hykleriet over for seksuelle tabuer. I 1961 blev han første gang arresteret, sigtet for obscenitet. Han blev frikendt, men i de næste par år blev han hyppigt arresteret af samme grund og udvist af flere stater. Den sidste obscenitets-proces, i 1964, endte med en dom på fire måneders fængsel, som han dog aldrig nåede at afsone. I sin storhedstid indspillede han adskillige grammofoonplader, skrev sine erindringer, »How to Talk Dirty and Influence People«, til *Playboy*, og fik 5000 dollars pr. uge for sin optræden i klubberne. Den indflydelsesrige engelske kritiker Kenneth Tynan kaldte ham i 1960 »as close to a genius as any comedian I have ever seen«. Og under den sidste store retssag underskrev 87 af USAs kendteste kunstnere og kritikere en protest, hvori det bl. a. hed, at »Lenny Bruce is a popular and controversial performer in the field of social satire in the tradition of Swift, Rabelais and Twain«. Men i de senere år tog narkotika-misbruget overhånd, og hans optagethed af processerne imod ham udartede til en veritabel besættelse, som slugte al hans tid og energi og alle hans penge. Hans død i 1966, hvis nærmere omstændigheder ikke er helt klarlagt, skyldtes formodentlig en overdosis af heroin.

Der iværksættes vistnok bestræbelser på at mytologisere Lenny Bruce's person og kunst, at bygge en personlighedskult op omkring ham og indføre ham på det store, umættelige idol-marked, side om side med for tidligt døde skuespillere, alkoholistiske digtere, narkomane sangere og andre institutionaliserede helligdomme i hvem nutids-generationer i kronisk identitetskrise kan søge et identifikationspunkt. Det hidtil mest prætentiose monument over Lenny Bruce er sat af Albert Goldman og Lawrence Schiller, som har udsendt en 800-siders tæppe af en biografi, som vulgært snagende snakker sig gennem Bruce'

liv og levned. Bogen samler utallige oplysninger og for-
modninger om Lenny og Lennys mor og far og kone og
venner og bekendte, men undlader at overbevise om be-
tydningen af, at dette livsforløb fastholdes. Det er blevet
en art dokumentarisk roman, som bringer Thomas Hardys
ord om den naturalistiske romankunst i erindring: »I sin
eftertrykkelige holden sig til den faktiske virkelighed,
glemmer den nye skole af romanforfattere, at en historie
skal være værd at fortælle; en stor del af livet er det
ikke!«

Fosses film er ikke blevet en udbygning af denne trivi-
elle mytefabrikation. Den holder sig nok i grove træk til
biografiens historie om Bruce' liv og karriere (de fleste
af filmens Lenny-replikker er hentet fra pladerne og selv-
biografien), men distancerer sig klart fra det kunstner-
romantiserende og »fortolker« virkeligheden efter filmens
egne behov. Filmen giver indtryk af, at Lennys satiriske
udfald mod borgerskabet og samfundsordenen nok er
meget underholdende og skægge, men at det kunstneri-
ske format, dybden og perspektivet i hans monologer på
den anden side også nok er til at overskue. Vi oplever
Lenny (suverænt fremstillet af Dustin Hoffman) som en
skæg fyr, der bruger selv-distancen til at camouflere den
totale selvoptagethed i sin kunst. Han er ironiker (når
telefonen ringer, mens han mader sin 1-årige datter, siger
han »It's probably for you, I'll tell them you are busy and
will call later«), affyrer gode sorte jokes (om den nye bil,
som er næsten ny, kun brugt én gang – til selvmord: der
var bare lidt læbestift på udstødningsrøret), og elegancen
i hans mundtlige im-
provisationsform er evi-
dent. Hans monolog »To
is a preposition, c o m e is a
verb!« er et mesterstykke af mu-
sikalsk sprogbehandling og *dirty*
sproglig fantasi. Man hans »kvikke«
moraliserende passager er svære at
sluge: »Lemme tell you something. If
you believe there is a God, a God that made your body,
and yet you think that you can do anything with that
body that's dirty, then the fault lies with the manufactur-
er«. Eller et andet typisk eksempel: »If President Kenne-
dy got on television and said, »Tonight I'd like to intro-
duce the niggers in my cabinet«, and he yelled »nigger-
niggerniggerniggerniggerniggernigger« at every nigger
he saw (...) till nigger didn't mean anything any more,
till nigger lost its meaning – you'd never make any four-
year-old nigger cry when he came home from school«. Her
er Lenny den flormvundne frelser, som strålende
af moralsk prægtighed vender de grove fornærmelser
(»Are there any niggers here tonight?« lyder det indle-
dende spørgsmål) til lutter vådøjet humanisme. I dag
virker Lennys naive satire lidt passé, overhalet af virke-
ligheden.

Historien om Lenny Bruce' karriere rummer tilsynela-
dende stof til en beretning om en moderne ytringsfrihe-
dens martyr, en lidelseshistorie om kunstneren som knu-
ses af det bigotte samfund, som han vover at fortælle den
usminkede sandhed; og der er lagt op til en film, der
kunne handle om den kompromisløse, ubestikkeligt ær-
lige kunstners kamp for sandhed og ærlighed. Men ikke
bare styrer Fosses film heldigt fri af martyriums-aspektet,
den vender sig endog afslørende imod sin hovedperson

Dustin Hoffman som Lenny Bruce.





og kommer efterhånden til at tage sig ud som en fabel om kunstneren som en falsk messias, en falsk frelserskikkelse, der bliver et offer for sin egen og tidens forvirring. Kenneth Tynan påpegede de missionerende træk hos den virkelige Bruce, hvis »position is not far from that of Billy Graham, whom of all people he professes to despise«. Da filmens Lenny bliver arresteret for at have sagt ordet *cocksucker* fra scenen, begnder hans selvhøjtidelighed, hans Jesus-kuller og patetiske selvovervurdering brat at eskalere. Det moraliserende, personlighedsudkrængende i hans karakter forgroves og vokser til uforholdsmæssige proportioner. Filmen giver et skarpt analyseret portræt af kunstneren som forvirret profet; han vil frelse og reformere verden, men – og det er måske en almen kunstnerproblematik – forsømmer sit eget hykleri og sin egen forvirring i sin iver for at harcellere over omverdenens. Samfundet reagerer uforstående – som over for en almindelig fuld mand, der forstyrrer offentlig ro og orden – og Lenny hager sig fast i denne forståelses-mangel, som i virkeligheden udfordrer og engagerer ham mere end de moralske værdier, han angiveligt kæmper for.

Fosse har i sine to foregående film, »Sweet Charity« og »Cabaret«, især hævdet sig som en original stilist. Hans film er bemærkelsesværdige – og i en amerikansk sammenhæng vel også ret exceptionelle – ved at de klart er styret af en stringent stilistisk idé. I de første to film, der mere eller mindre åbenbart kunne rubriceres som musicals, var billedrækkerne i høj grad indordnet under musikkens rytmiske krav og handlingsforløbene styret af koreografisk timing. I »Lenny« er der givet afkald både på koreografi, underlægningsmusik og farver, men netop denne sort-hvide askese gør den stilistiske struktur og stramhed så meget mere påfaldende og henleder opmærksomheden på filmens dominerende formelement: montagen. Filmen er ikke bare klippet efter ufåldenheds-princippet, således at klipningen blot umærkeligt glider med handlingsforløbet: den arbejder tværtimod med helt eisenstein'ske montage-principper. Billede føjes til billede. Kortvarige, hovedsageligt nære og ubevægelige indstillinger udgør fortællingens mosaik. De grafik-agtige billeders hastige, mekaniske vekslen skaber en karakter af hurtig lysbilled-forevisning, hvilket på én gang markerer filmens trivielle, »dokumentariske« virkelighedsreference (via ligheden med avis-fotos, autentiske optagelser etc.) og dens distance til samme virkelighed: virkeligheden fremstår udtrykkeligt som en serie glimt, men vel at mærke virkeligheds-glimt, der rummer grafisk æstetik i omhyggeligt styrede lys- og skygge-effekter. Montagens rytme, den bevidste, næsten *verfremdung*-fremkaldende formalisme, hvormed der klippes fra *aktion* (Lenny) til *reaktion* (publikum), bliver det styrende element, som koreografien og den musikalske timing var det i »Sweet Charity« og »Cabaret«. Kun to steder bruger Fosse et bevægeligt kamera: ved skildringen af et flippet selskab i Californien, hvor det begynder at skride for Lenny og Honey, og i den efterfølgende scene, hvor Honey – under Lennys opsyn – har et lesbisk forhold. Her synes kamera-bevægelsen – og dermed manglen på den stationære montages formalisme – at udtrykke usikkerheden, ustabiliteten, som også tematiseres på handlingsplanet.

Dramaturgisk er filmen struktureret som en vidne-fortælling: ligesom i »Citizen Kane«, der også handler om en tragisk amerikansk karriere, går en interviewer fra person til person for at sammenstykke portrættet af den afdøde. Honey, Sally og Artie – konen, moderen, manager'en – fortæller, og der springes filmen igennem mellem

disse tre vidner (på nutidsplanet) i fortælle-situationen og visualiseringen af deres beretninger (fortidsplanet). Men udover denne dramatisk effektive krydsklipning mellem tidsplanerne, anvender Fosse yderligere krydsklipning inden for fortidsplanet: han tager – sådan som det er konvention i den kunstner-biografiske genre – udgangspunkt i opfattelsen af, at der hersker en årsagssammenhæng mellem (privat) liv og (offentlig) kunst; denne – postulerede – årsagssammenhæng er så at sige genrens forudsætning. Således krydsklipper Fosse hyppigt mellem den private erfaring og denne private erfarings kanalisering til »kunst«. Det ene plan viser livet, det andet kunsten, når der f. eks. krydsklippes mellem Lennys affære med sygeplejersken og Lenny på scenen, improviserende om emnet utroskab (»Guys are different...«), når Lennys og Honeys skænderi om hendes lesbiske forhold krydsklippes med Lennys monolog på scenen om lesbiske piger (»I like dykes...«), og når skilsmissen og Lennys pasning af barnet krydsklippes med Lennys monolog om skilsmisse og forældreret.

Også point of view-mæssigt er filmen klart struktureret. Lenny – i sin egenskab af hovedperson – er filmens naturlige centrum, men vidne-fortæller-formen distancerer ham fra den alt for overvældende identifikations-rolle. Filmen anlægger oftest Honeys point of view, og hun (som spilles smukt af Valerie Perrine) er i det hele taget filmens bedst tegnede person. I forhold til Goldman og Schillers biografi er hun mærkbart idealiseret, promiskuiteten er f. eks. stort set fjernet, så hun bedre kan fremstå



Valerie Perrine som Lennys hustru.

som det nogenlunde uskyldige offer for Lennys afmagt over for kærlighed og hans destruktive egocentricitet. Hun, der fra begyndelsen fremstilles som en sød, banal og temmelig enfoldig kropdue, milevidt fra hans raffinerede sofistikation, kommer efterhånden til at fremstå som den mest menneskelige, i takt med at Lenny skrider ud i sit private mørke. Nutidsplanet viser hende afklaret, stilfærdig og sympati-udstrålende – et modstykke til Lennys sluttelige destruktive selvoptagethed, og et sidestykke til de meget menneskelige og ukuelige heltinder i Fosses tidligere film, *Charity* og *Sally Bowles*.

Lenny fremstilles i begyndelsen som charmerende impulsiv i god amerikansk lystspil-tradition. Han danser hen ad hotelgangen, fylder Honeys hotelværelse med blomster osv. Hans familiære baggrund opulles i scener med moderen og den gamle tante, eksalteret jødisk familiehugge; samværet med Honey er i begyndelsen først og fremmest *sødt*, hans distancerede og distancerende selv-

analyse og selvbetragtning, der giver sig udslag i den »stemningsbrydende« replik under samlejet, »Some day you should meet my mother«, er stadig kun morsom, men samtidig et udtryk for det disengagement i emotionelle forhold, som siden tager overhånd. Hans kontrærhed, anvendt som kunstnerisk effekt, viser sig første gang, da han af den ældre entertainer Sherman Hart får påtalt, at han den foregående aften brugte et anstødeligt ord i klubben, hvor han optræder sammen med Honey. Han slutter følgelig sit show med at undskyldte over for publikum for straks derpå at sige »I'll piss on you!« Hermed slutter historiens første fase: tilsyneladende kæmper Lenny den kunstneriske integritets heroiske kamp mod plebejerne, men i virkeligheden fremstiller Fosse det som et udslag af Lennys stædighed og hans irritation over den idiotiske, forlorent folkekære Hart. Men det giver Lenny anledning til at skabe sit image. Han slår sig op på tabuord og provokationer mod de etableredes hykleri. Han har fundet sin stil og kan med sindsro forlade klubben og køre afsted med Honey ud i mørket og regnen. Så kommer ulykken, dramaturgisk den logiske forudantydning af konsekvensen på hans nye stil. Den markerer også slutningen på den første – problemfrit lykkelige – fase af samlivet med Honey, som bliver såret ved bilulykken. Deres planer om en »double act« strandter, de fortsætter i hver sin metier. Fra dette natte- og nulpunkt fortsætter *han* op til sin karrieres højdepunkt og undergangen, *hun* fortsætter til sit nulpunkt – skilsmisse, fængsling – og overståelsen. Fra da af bliver Lenny en stadig mere brilliant entertainer



Dustin Hoffman forsvarer Lenny Bruces synspunkter.

og en mindre sympatisk privatperson. Og efterhånden som han med mere og mere monomant storhedsvanvid kaster sig ud i den retslige kamp for at kunne sige *cock-sucker* på scenen, bliver hans talent som entertainer til sidst brugt op. Tilbage bliver bare en halvgal mand, som snakker om sig selv.

Honey fælder til slut den generøse dom over ham: *He was just so damned funny*. Men det er Fosses ironiske pointe i fremstillingen af denne comedians tragedie, at de sandheder, Lenny ofrede sine intellektuelle, emotionelle, kunstneriske, fysiske og økonomiske ressourcer på, ikke var det værd. Lenny, der til sidst slet ikke mere er *funny*, forfølger sin sag til det absolutte nulpunkt: fallit og død; han satser stædigt og kompromisløst og når frem til ingenting. Filmen giver det sidste ord til Artie, manager'en, som med tilfredshed fortæller, at han er ved at sælge filmrettighederne til Lennys liv og kunst. Kunstneren går under, showbusiness fortsætter. Bob Fosse vinder over Lenny Bruce.