

Clouseau og Olsen i seriefremstilling

Peter Schepelern



Den traditionelle branche-reaktion på en films succes er på en eller anden måde at søge at gentage succes'en, lave filmen én gang til. Der kan være tale om en efterligning, et plagiat – som undertiden ligefrem kan resultere i dannelsen af en genre eller en sub-genre – eller der kan være tale om en gentagelse, som fortæller en lignende historie om de samme personer, evt. en fortsættelse af den oprindelige historie, altså en såkaldt *sequel*. I de senere år har fænomenet ofte kunnet iagttages, eksempelvis »The Godfather II«, »The French Connection II«, »The Exorcist II«, »The Omen II«, »Jaws II« og »Star Wars II« er snart på trapperne.

Når en originalfilm efterfølges af mere end én *sequel*, kan man tale om en serie. Serierne falder i to grupper: *føljeton-serier* fortæller én lang historie, hvori de enkelte film udgør afsnit, som – i en bestemt rækkefølge – føjer sig sammen til et sluttet, sædvanligvis kronologisk fortællende forløb;

episode-serier præsenterer derimod en række selvstændige episoder, der ikke – eller kun i meget ringe grad – har en fikseret plads i et fortællende forløb, idet de enkelte film ikke er knyttet sammen af en handlings-kontinuitet, men kun af fælles personer og evt. fælles miljø og tema.

Begrebet *serials* (som stort set er forsvundet fra filmen, men til gengæld annekteret af TV) betegner film-serier af begge typer, som fra begyndelsen er planlagt som serier, idet enkelt-delene har samme dramaturgisk-tematiske opbygning, er af samme længde og udsendes med regelmæssige intervaller.

Serierne om Den lyserøde panter og Olsen-banden er begge episode-serier; forståelsen af den enkelte film forudsætter ikke kendskab til de tidligere.

Olsen-banden – der begyndte i 1968 med Ballings »Olsen-banden« og som nu rummer i alt 10 film – er enestående

ved, at hovedpersoner og de vigtigste folk bag kameraet er forblevet de samme gennem hele rækken, og serien er da også forløbet uden megen slinger i valsen som en række sequels, der nøje holder sig inden for det én gang etablerede register, uden at eksperimentere. Det er succes-imitation i renkultur.

Panter-filmene, derimod, udgør en temmelig heterogen serie. Det begyndte med Blake Edwards' elegante komedie »The Pink Panther« (1963), hvor den umanerligt udelige inspektør Clouseau gjorde sin entré og søgte at løse mysteriet omkring den stjålne kæmpe-diamant, som gav filmen navn. Året efter kom Edwards med en også ganske succesrig sequel om Clouseau (men uden panter), »A Shot in the Dark«. Dermed var det slut i første omgang. I 1968 fik instruktøren Bud Yorkin lov til at genoptage Clouseau-skikkelsen, nu fremstillet af Alan Arkin, i den ikke videre tilfredsstillende »Inspector Clouseau«. I 1975 tog Edwards – efter en række hele og halve fiasko'er – Clouseau frem igen, atter med Sellers, og disse sene, tæt beslægtede Panter-film (»The Return of the Pink Panther«, 1975; »The Pink Panther Strikes Again«, 1976; og den ny »Revenge of the Pink Panther«, 1978) udgør en særafdeling af serien: historierne har bevæget sig bort fra »sophisticated kriminalkomedie« (som Bjørn Rasmussen karakteriserede originalfilmen) og udviklet sig til rene crazy farcer, helt centreret omkring Sellers' Clouseau. Diamanten har stort set fortonet sig (men figurerer dog i »The Return of the Pink Panther«); når filmene alligevel titelmæssigt har bevaret referencen, er det dels fordi det markerer serie-tilhørsforholdet, dels fordi selve den lyserøde panter, som den tegnes (af Pathe-Freleng) i de indledende, credits-præsenterende animationsafsnit – der er blevet et obligatorisk element i serien – har opnået uhyre popularitet bl.a. som hovedperson i selvstændige tegnefilm. De tre seneste film har desuden udvidet det fælles persongalleri til også at omfatte Clouseaus chef (undertiden eks-chef), der forståeligt nok må tilbringe en del tid på sindsygehospital, og asiaten Cato, Clouseaus karate-maniske, evigt attackerende tjener.

Hovedpersonen, Clouseau, er i Sellers' stadigt mere genarbejdede fremstilling en glimrende farce-figur: hans absurde pseudo-franske udtale af det engelske sprog (a ry:m, a føun = a room, a phone), hans overvældende stupiditet, hans afsindige forklædninger – som ethvert barn på gaden gennemskuer, hans enestående fysiske klodsethed, hans – det foregående taget i betragtning – for bløffende held i forbindelse med de mange anslag mod hans liv. Det er for så vidt ganske frydefuldt at være i selskab med Clouseau, og det er ikke Sellers' skyld, at de tre senere film ikke er egentligt vellykkede. Problemet er, at farce-tonen, komikken og gags'ene er forceret op på et meget urealistisk og grotesk niveau, hvor manglen på den særegne absurde crazy-logik, som er en uundværlig bestanddel af farcen, virker så meget mere fatal. Manuskripterne er gennemgående rodede, usammenhængende og i nød for bare en nogenlunde stringent intrige til at holde sammen på løjerne. Hvad værre er, de enkelte scener er så at sige aldrig tilfredsstillende fortalt; der vises ikke forståelse for farce-situationens elementære morfologi.

Tag f.eks. den korte scene i den nye film, hvor Clouseau skal dekoreres af præsidenten. Hele politi-styrken er opmarcheret. Alle er i deres stiveste puds. Præsidenten står parat på et lille podium. Det ligner en rekonstruktion af skuepladsen for (den ægte!) Dreyfus' rehabilitering. Midt i det hele har vi Clouseau. Her er for så vidt et perfekt udgangspunkt for en god farce-sekvens: præsidenten og politiet i fuld gala kontra den uhjælpelige klodsmajor; militærisk



Peter Sellers som Clouseau i slutscenen fra »Den lyserøde panter tager hævn«

disciplin og etikette kontra ulykkesfuglens ufrivillige anarki. Man fryder sig på forhånd. Så træder Clouseau frem, trækker sablen op med en rask bevægelse, hvorefter klingens trommeslager rives af, flyver gennem luften og gennemborer trommeslagerens trommeskind. En god begyndelse! Clouseau går hen mod præsidenten. En due lander på hans kasket. Han træder op på podiet og er lige ved at vælte præsidenten ned. Han dekorerer. Træder tilbage, prøver diskret at vifte duen væk, det lykkes ikke. Slut. Scenen er da meget skæg. Men når man betænker, hvilke muligheder der er her – hvad f.eks. Keaton, Chaplin, Laurel & Hardy eller bare Lloyd kunne få ud af dette – er resultatet unægtelig pauvert. Edwards og hans manusfolk har nok nogle ideer; men de har ikke tilegnet sig tilstrækkelig viden om den »humorens logik«, som Agee skrev om i sit berømte essay, og de ved meget lidt om, hvordan farcesekvensen skal bygges op – fra en omhyggelig exposition, accellererende mod kulminationen og så måske pointeret af en yderligere triumf. I den omtalte sekvens præsenteres så at sige kun en farce-sekvens' råstov.

Så må man sige, at Balling (og manusmedforfatter Bahs) har tingene ganske anderledes under kontrol i »Olsenbanden«-filmene. Kvaliteten af de vittige indfald kan nok variere noget fra film til film (og hovednummeret i »Olsenbanden går i krig«, rådhusur-sekvensen, hører kun til de middelhøje – hvor f.eks. Elverhøj-sekvensen i »Olsenbanden ser rødt« var blandt de helt lykkelige), men intrige, dramaturgi og gags er altid præcist »timet og tilrettelagt«, smukt i overensstemmelse med, at seriens hovedfigur, Egon Olsen, netop er prototypen på den perfekte kunstner, der uophørligt stræber efter at samordne enkelthederne til en perfekt fungerende helhed. At udtænke og udføre et million-kup stiller åbenbart nogenlunde de samme krav til egenskaber som fantasi, selvbeherskelse og proportionsans som at konstruere og realisere en vellykket farce. Men hvor kup-mager Olsen må fortsætte med at lave kup efter kup, fordi de trods alt (næsten) altid mislykkes til slut, fortsætter film-mager Balling (som åbenbart også har væsentlig mere pålidelige hjælpere) med at lave farce efter farce, fordi de faktisk bliver ved med at lykkes. Således ansører såvel fiasko som succes til serie-fremstilling...

Peter Schepelern