



Fællessang og festivitas: Olga Svendsen synger til os i *Københavnere*.

Lyst over land

Det danske trediverlystspil og dets rødder i en dansk komedietradition

Af Niels Henrik Hartvigson

Begrebet lyst er i dag næsten udelukkende blevet et synonym for kønslig udfoldelse. Den lyst, som indgår i ordet lystspil, er imidlertid ikke forbundet med seksualitet på denne måde. Det seksuelle indgår som muligt motiv og som emne, men den overordnede lyst er snarere determineret af bevidsthed og festivitas.

I artiklen skelner jeg ikke mellem beteg-

nelsen lystspil og komedie, fordi det her er irrelevant at opretholde en sproglig distinktion, når tillægsordet komisk alligevel går på tværs af begreberne.

Der er en lang tradition for at forstå det komiske som knyttet til bevidsthed (i modsætning til tragedien som forbundet med følelser). Georg Brandes argumenterer f.eks. i *Læren om det Komiske* for at

det komiske tilhører bevidsthedsfæren. En af hans konklusioner er f.eks. ”Glæden over det Uskønne er saaledes i Grunden Et med Glæden over Idealet, og det er kun ved at henvende sig til Fantasiens Sans for Idealerne, at det Komiske vækker Fornuftens ideale Selvfølelse, der som Overlegenhedsfølelse er Velbehagets Krone.” (*Samlede Skrifter*, s. 119) Når vi ler af det uskønne, ler vi altså fordi vi *indser*, hvad det skønne er. Den følelse, der kommer, er et udtryk for intellektuelt velbehag.

Bevidstheden kommer i denne logik til udtryk i alle komediens dimensioner, når vi genkender og forstår karakterer, narration og morale. Som sådan har komedien et markant pædagogisk potentiale.

Fællessang og gruppebilleder. Men komedien kan være andet end bevidsthedsfølelse. I fortalen til sine komedier lader Holberg Just Justesen kritisere *Misantropen* (1666) for ikke at være andet end en smuk og sindrig samtale, simpelthen fordi den mangler “Festivitas, Gayeté og Konst at komme Folk til at lee” (*Samtlige Komedier III*, s. 663). Holbergs *festivitas*-begreb anerkender festlighed (i modsætning til det sindrige hos Molière) som en central forudsætning for komedie. En række motiver er traditionelt festlige, og vi genkender dem fra komedier til alle tider: sammenkomsten af mennesker i glædelige omstændigheder og individets glædelige inklusion i en gruppe. Samstemmigheden i disse samvær har en stærk tradition for at blive udtrykt musikalsk. Både som symbol og metafor bidrager musikalsk samklang til at understrege samværrets motiv. Samtidig skal glæden ved at overvære og deltage i musikalsk udfoldelse ikke lades ufortalt.

Med masser af eksempler på større syn-

gende og dansende forsamlinger arbejder 1930’ernes filmkomedier altså med en komisk prototype på *festivitas*. I *Panserbasse* (1935) af Alice O’Fredericks og Lau Lauritzen, jr. finder alle figurer en verseline i afslutningssangen “Aa, jeg er så glad i Dag”. I *Barken Margrethe af Danmark* (1934), der er lavet af den gamle Lau Lauritzen (Sr.) er virkningen slående, når den lille gruppe af overlevede sømænd på vej til skibsrederens villa bliver til en regulær folkevandring af familie og venner. I flere af filmene er karaktererne stillet op til gruppebilleder. De gode, de pæne, de sjove, ja selv modstanderne, der burde være diskvalificeret pga. ufint spil, er med. Billederne har et vandmærke af en bestemt type komedie, der dyrker stereotyperne i den grad, at den ikke er villig til at lade dem udvikle sig eller blive klogere. I Lauritzen, sr.s *Københavnere* (1933) ser og genser vi figurerne i al deres stereotypi fra Erling Schroeders unge elsker til Christian Arhoffs distræte direktør. Billedet giver på den måde en guide til karaktererne, der peger tilbage på fiktionen. På den anden side peger gruppebilledet af et fællesskab på tværs af fiktionens grænser: Olga Svendsen står som på en revyscene og synger ud til os i biograf salen. Her er det meget mere *festivitas* end fornuft.

Men det vi allerførst møder i komedien er dens stil - en genkendelse i emnet, en hurtighed i sproget og en sorgløshed i præsentationen, der gør at vi med det samme føler at vi er kommet på komedie. Trediverfilmens musikunderlagte og bevægelige landskaber er en slags lyriske bud på en sådan *festivitas*.

Tidens Rytme

Bilen gir dig Tidens Rytme
et Tempo af Teknik og Film
Vogne gaar ad alle Veje

blanke Nikkelperlekæder
og retter og glatter hver Krumning ud
til moderne og glidende Sving
(Poul Henningsens Danmark, 1935)

Det mest dominerende motiv i 1930'ernes komedier er bevægelige musikunderlagte landskaber. Disse natur- og musikmontager er fyndige æstetiseringer af en moderne erfaring. I montager fra et halvt minut til fem minutters længde ses landskaber fra biler og tog, hvor elmasterne inddeler landet, og hvor naturen opleves gennem sidespejlets konvekse refleksion. Der er også flere eksempler på københavnske montager, men her er det typisk reallydene – dyttende biler, ringende cykellokker, trafikstøj og rådhusklokker, der er i fokus. Landskabsmontagerne er markant forskellige fra de andre dele af filmene, idet den ekstra-diegetiske musik og den visuelle stil markerer, at her er tale om et andet mere lyrisk niveau. Og så er karaktererne ganske enkelt ikke tilstede, hverken på billederne eller som beskuerer.

Denne lyriske *festivitas*, som er billederne af det bevægelige Danmark, er i og for sig ikke en logisk følge af talefilmen. Landskabsbilleder til musik har været i filmmediet siden filmens start. Når talefilmen genoptager denne kombination af musik og billede, er det fordi filmens kontekst af tale og stemme kan cementere nationalitet ind i landskabet på en helt ny måde. I de film, der bruger syngende stemmer som lydspor til landskaberne, er den nationale manifestation slående. I Jon Iversens *Flaadens blaa Matroser* (1937) er det national- og sømandssange, der smyger sig om Kronborg og Nyboder. I Holger-Madsens *Sol over Danmark* (1936) ciserer pigestemmer danskhed ind i hvert vejsving fra hovedstad til Skagen. Filmens karakterer - to cykelpiger, en fattig mor, to bilfyre og en rig far – er

bevidst tilbagetrukne i forhold til landskabsmontagen, der er filmens tilløbsstykke. Filmen er en lyrisk dokumentation af Danmark på grænsen mellem fiktion og reportage, komplet med nysgerrige badegæster på Grenen, der kigger ind i kameraet. Filmen har nogle slående ligheder med Poul Henningsens *Danmark*, der også bruger det berømte kor af kvidrende pigestemmer som underlægning og identificering af byer og landskab.

Fra stumme til talende strimler. Uden sproget og stemmen til at markere tid og sted, er den danske stumfilm – i hvert fald i tilbageblik - et underligt amfibievæsen. På den ene side gengiver den virkeligheden knivskarpt og på den anden fremstår den med en sær mangel på forankring i nogen som helst virkelighed. Danske skikke og dragter har ikke nogen synderlig national gennemslagskraft, men synes at pege i retning af en mere generaliseret etnicitet. Oven i hatten aspirerede dansk stumfilm til stadighed til en bid af verdensmarkedet, hvilket betyder, at det internationale efterstræbtes *con amore*. Karakterernes fællesnationale identitet - der er dømt John og Mary over hele linien – og den eksotiske intrige får selv de mest københavnske gader til at fremstå som trafikårer i en uspecificeret europæisk metropol.

Stumfilmens endeligt betyder et definitivt farvel til internationale stormagtsdrømme, men af de bristede drømme opstår der et lystspil, der går på kreativ åreladning i en århundreder lang dansk komedietradition. Trediverlystspillet lægger sine snit dér, hvor dansk komedietradition har været slagkraftig: vaudeville, folkekomedie, lystspil og revy. De har i modsætning til stumfilmen et sprog og erfaringer med at bruge det. Dyrkelsen af

det lokale og det overnaturlige i folkekomedien, vaudevillens musikalske rundsangsstrategi og revyens karaktereksperimenter, alt dette er direkte identificerbart i årtiets komedier.

Hvis den ærede læser ikke kan kapere dansk komedietradition i større detalje, kan man springe frem til afsnittet *Ekstreme kroppe, ekstreme stemmer*, hvor vi skulle være tilbage på fast tredivegrund. Ellers er det bare med at holde på hat og blå briller, for nu skal vi paa *Comoedie*.

Sproget på komedie. Ludvig Holberg var den, der for alvor fik det danske sprog på komedie, fordi han inden for en række klassiske genrer viste at dansk ikke bare gik an som kunstsprog, men var virkningsfuldt tillige. Som den store folkeoplyser han var, vejede han sine virkemidler nøje, før de blev brugt. I fortalen til sine komedier proklamerer han: ”En Comoedieskriver maa befytte sig paa, at de Stykker, han forestiller, ere naturlige og uden Affectation, saa at Tilskuerne skal kunde bilde sig ind, at det er Alvor. Derfor var det at ønske, at i alle Comoedier Scena var udi det Land, hvor de forestilles, at Tilskuerne kunde slippe for at fingere sig andre Lande i Hovedet, og ligesom bilde sig ind, at saa snart de have faaet deres Passeer-Seddel, de i et øjeblik med det heele Comoedie Huus bleve forflyttet til Rom, Grækenland, Spanien eller Frankrig. (...) Og naar heele Comoedien skal være Dansk, da maa ikke alene Scenea og Navnene, men og Characterene være Danske” (*Samtlige Komedier*, s. 659-660). Altså ingen pseudo-eksotik, der kan pirre og blænde, så at man mister fornemmelsen for den komiske morale.

Det danske sprog var kun en del af målet, for Holberg var klassicist. Det indobar, at han arbejdede inden for antikkens

genrer og gjorde udbredt brug af dens fjernlager af fællesmenneskeligt gods. Hans komiske moraler var således altid af en generel menneskelig karakter og ikke knyttet til et specielt folk eller sted. Selv om målet altså ikke er at lave en decideret dansk komedie, så resulterer hans værk i at *festivitas* bliver knyttet til sproget og i forlængelse heraf til landet og byen. Derfor står hans komedie uhørt levende, idet man gennem den spændstige prosa kan høre talemåder, slang og sociolekter fra København, anno syttenhundredehvidkål.

I *Jean de France* (1726) finder de konspirerende tjenestefolk Espen og Marthe tid til en disput, der viser at der ikke skal mere til end et latinsk citat, en bastardiseret dansk udlægning, en referencetil sproget og et velplaceret skældsord for at give komedien nationalsmag.

ESPEN.
Forstaar du Latin? Marthe?

MARTHE.
Ligesaa meget som du.

ESPEN.
Veedst du da, hvad det er: Mulier taceat in Ecclesia?

MARTHE.
Nej jeg veed det icke.

ESPEN.
Paa Dansk legger mand det saaledes ud, at sadan Soe, som du est, maa tage vare paa din Rok og Teen, og icke tencke til at bemenge dig i Sager, som Naturen har skabt mig og andre Mands Personer til.

MARTHE.
Du skalt icke sige, Espen! den Tid tør komme, at mand seer meere paa Hoveder end paa Kiøn, meer paa Dygtighed end paa Navne, naar begge vores Forstand bliver saa lagt i Vejeskaal, og jeg bliver beskicket til at være Herreds-Fogd, saa kand du icke blive højere end en Æble-Kielling.

(Værker i tolv bind, bind 3, s. 31-32)

Københavnere anno 1826. Selv om jeg i denne artikel peger på en *dansk* komedietradition, så er det i første omgang en *komedietradition i Danmark*, der er tale om. Fra Holbergs antikke og samtidige forbilleder over Commedia dell'arte til Boulevardkomedien, fra Cervantes over Bellman til Beaumarchais indoptager og bearbejder danske forfattere udenlandske traditioner og forfattere. En sådan var Eugène Scribe (1791-1861), fransk forfatter med kæmpe indflydelse på dansk samtidskomodie. Hans intrigedominerede komodie gav i høj grad afkald på klassicismens evighedsperspektiv. Her var en komodie, der var skabt i en bestemt tid - og for en bestemt klasse, bourgeoisiet. I Danmark opføres hans *Valérie* i 1824 og indvarsler den periode, hvor han var den mest spillede på de danske teatre. Både hans værkers kvalitet og hans kunstneriske status var vældig omdiskuteret.

En kritiker, der så positivt på Scribe, var Johan-Ludvig Heiberg. Scribes realisme og hans små komiske stykker passede som fod i hose til hans folkedannelsesprogram, hvor vaudevillen var hovedvåbnet. Her er der hverdagsbeskrivelse for fuld udbælgning. Typerne er tidlige, og det er deres sociale tilhørsforhold der er målet for komedien. Vaudevillernes situationsprægede komik er typisk sat i offentlige rum som Dyrehaven eller Kongens Have. Dette giver hverdagsbeskrivelsen en poesi, som understreges af de rimede vers og rundsange, der smyger sig over komedien. Her er det Frøken Trumfmeier fra Vaudevillen *Apilsnarrene* (1826), der i sin gengivelse af dagens gerninger for en skolefrøken mejsler lokalkolorit i hver strofe af coupletten.

Først til Gammelmynt jeg ilte,
Gav en Time der i Fransk;
Saa til Østervold jeg piilte,

Hvor jeg retter Stil i Dansk.
Saa i Hestemøllestræde
Time gav jeg i Musik,
Og til Christianshavn med Glæde
Over Langebro jeg gik.
Gives der en bedre Vei?
(Poetiske Skrifter Bd. 1, s. 23)

Den uprætentiøse komedieform bliver mægtig indflydelsesrig og et utal vaudeviller oversvømmede landets scener og skabte med deres franske navn en unik dansk komedieform.

Charmerende problemskabere versus personificerede laster. Holbergs komiske karakterer er bidende skarpe og morsomme i deres veltalenhed, men de er næsten klinisk rensede for personlighed, der peger ud over deres last, og som sådan bliver de i en eller anden grad abstraktioner.

Den efterklassiske komodie, inklusive vaudevillen, er markant forskellig i sin behandling af karakterer. I Henrik Hertz' *Sparekassen* (1836) læser lotterikollekticen Madam Rust forkert i avisen og sætter uforvarende komedien i gang. Men hendes forvirring er ingen last på linie med den Erasmus Montanus fremviser i komedien af samme navn (1747). Hun er en charmerende problemskaber med særheder frem for laster. Den klassiske figurs oratoriske vid bliver her til forvirret vrøvl, som da hun skal forklare sin fejl:

Og saa spurgte jeg en Mand, jeg kjendte, der stod lige ved mig: Var Fortallet ikke 55? og saa svarede han: Jo, lille Madam. Hvorpaa jeg blev ganske underlig tilmode og sagde: Var da det Hele 55 og 280? hvortil han svarede: Jo, lille Madam; men mig hjælper det ikke. - Derpaa blev jeg som ude af mig selv, men vilde dog endnu forvise mig. Saa, da Folk adspredte sig, gik jeg hen til en af Skriverne, tog ham i min Sindsbevægelse ganske haardt i Armen og sagde: Er ikke 55 og 280 trukket ud med det store Lod? - hvortil han svarede: Javist! javist! - men det forstaaer sig,

Mennesket var jo dengang beskæftiget og blev maaskee fortredelig.
(Dramatiske Værker, s. 121)

Den milde gestaltning af de komiske figurers laster betyder også, at de har et relativt lille potentiale for at skabe ulykke. Derved falder en klimaktisk afstraffelse også uden for nummer.

Komedieteoretikeren Maurice Charney skriver i *Comedy, High and Low* om komiske karakterer: ”Vi føler os overbeviste om at alle impulser, lige meget hvor negative, stammer fra karakterer med hjertet på rette sted og hvis gode intentioner i sidste ende vil blive modregnet med en lykkelig slutning (s. 50, *min oversættelse*). Denne påstand er baseret på en opfattelse af komediekarakterer som mennesker af kød og blod. Det passer fint på Madam Rust, men det er ikke alle figurer, der er så ligetil som hende. I J. C. Hostrups *Genboerne* (1844) figurerer den storskrydende Løjtnant v. Buddinge, der som Madam Rust er placeret sikkert inden for uskadelighedens rammer. Men Løjtnant von Buddinge er via sit imponerende slægtstræ, der går tilbage til Plautus’ *Miles Gloriosus*, bærer af en intertekstualitet, der fjerner ham et par skridt fra virkeligheden. Helt galt er det med samme komedies Ashasverus, for han tilhører et helt andet abstraktionskreds. Han er et litterært topos – Jerusalems skomager, der nægtede at bære Jesu kors og som staf må vandre hvileløst rundt om i verden. Han illustrerer fyndigt, at han tilhører en anden abstraktionskreds ved i sin vise at klage over, at både B.S. Ingemann og H.C. Andersen har misbrugt ham og holdt ham fangen så længe de havde brug ham som muse.

Genboernes abstraktionsleg har sin forløber i folkekomedien, der skabte sine historier med udgangspunkt i folkelig,

myte og overtro. Den uprætentiøse genre bliver som her og i Heibergs *Elverhøi* (1828) taget under kærlig og sofistikeret behandling af 1820-generationens komedieforfattere.

At bruge overnatur er blot én af måderne til at indføre abstraktion i komedien. Løjtnant v. Buddinges intertekstualitet er en anden og Klassicismens personificerede laster en tredje.

Revyen, som gjorde sig gældende fra midten af det nittende århundrede og frem, er måske den tydeligste illustration af, at abstraktion og komedie er fuldt forenelige.

Revy og abstraktioner. Revyerne i den første snes år var vaudeville-inspirerede stykker, hvor årets begivenheder blev behandlet komisk. På grund af revyens stærke satiriske tendens, forekommer der i reglen figurer af ganske forskellig støbning. Det kan lade sig gøre, fordi satiren indforskriver virkeligheden som referenceramme i så bastant grad, at den kan fungere og forstås selv med de allermest absurde og inkongruente figurer. Følgende uddrag af en rolleliste fra *Sommerrevuen 1877 eller Rejsen til Maanen* viser symboliske og realistiske personager i fri dressur med bl.a. Et rigtigt Menneske, Een af Taarbæk-Nationen og et Foyerspørgsmaal. I *Sommerrevuen 1878* eller *De Danske i Paris* optræder Shahan af Persien, Thalia, Niels Husar, Den Praktiske Poesi og Mademoiselle Godard. Rollesammensætninger som disse mere end antyder, at æstetisk stringens er ganske utilsigtet. Hvad de så sigter på, rammer en anmeldelse af revyernes handlinger med følgende bemærkning: ”Særkendet for dem alle er, at de ikke gjøre Forsøg paa at tilfredsstille nogen som helst æstetisk Fordring, men gaa ud fra Valgsproget: Jo galere jo



To par, fire venner til vands: Per Gundmann (tv.) og Lau Lauritzen, Jr. fanger smuglerne med hjælp fra Lille Connie og Columbus i *Snushanerne*.

bedere!” (*Den Danske Revy*, s. 125-7 og 155)

Fra omkring Første Verdenskrigs udbrud begynder revyen at samle numrene som en række af individuelle optrædere uden narrativ eller tematisk sammenhæng. Herfra er revyen ganske situations- og karakterdomineret. Det betyder, at abstraktionsgraden falder, dog uden overhovedet at forsvinde.

Endnu mere end vaudevillen er revyen båret af stemme og musikalitet. At kunne *give en vise* ved at udstråle en indtagende personlighed eller type er knald eller fald. Og det var det som Olga Svendsen, Ellen Gottschalch og hele Danmarks Frederik (Jensen) kunne.

Ekstreme kroppe, ekstreme stemmer.

Stjerne efter stjerne bliver hentet fra revyen og de populære teatre. Fra de første komedier dominerer revystjerner - Marguerite Viby, Frederik Jensen, Liva Weel og Hans W. Petersen - og det er deres karakteristika, der bliver omdrejningspunkter. Filmene synes iscenesat efter devisen: hvilken sammensætning kan forløse den spændvidde, som de medvirkende stjernepersoner har. I Liva Weels tilfælde skal filmen kunne rumme hendes på den ene side groteskt overspillede skuespil og på den anden side musikalske numre af både sofistikeret og melankolsk karakter.

Stemmebånd og tungebånd er de kropslige fordele, der gør en stjerne i trediver-



Tredivernes Fyrtårnet og Bivognen: Lasse og Basse (Arthur Jensen og Ib Schønberg) som filmforfattere og smuglerfangere i *Snushanerne*

ne. Der er kæmpfokus på stemmen og hvad dertil hører af sang, støjlyde og talt komik - det nye medies landvindinger. Stemmen høres i Lille Connies charmerende repliklevering og hendes inkongruente musikalitet i sømandssangen i O'Fredericks og Lau jr.s *Snushanerne* (1936). Stemmen er Arthur Jensens, der som prægelnabe for maskuline venner skriger og hviner fra Palladium til ASA. Stemmen er hos Weel i hendes snøft, næsepudsen, fnys og pauselyde i George Schnéevoigts *De blaa Dreng*e (1933). I Arne Weels *Den mandlige Husassistent* (1938) tilhører stemmen Osvald Helmuth, når han afslører sin manglende sproglige dannelse, for lidt senere at tale lille Connie til ro i Kai Normann Andersens *Kys mig til*

Godnat.

En meget brugt strategi, der overtages fra operetten for at udnytte og demonstrere stemmen i det nye medie, er at lade samme sang blive sunget eller foredraget af forskellige spillere og i forskellige kontekster. På denne måde kan filmen demonstrere karakterkontraster og handlingsudvikling i sang. I Schnéevoigts *Skal vi vædde en Million - ?* (1932) fremfører Frederik Jensen f.eks. *Titte til hinanden* i fuldmandsversion som en spejling af Viby og Hans W. Petersens kække og melodiose version.

Weel, Helmuth og (senere på årtiet) Viby er altdominerende musikalske kræfter i deres film. Her sammensættes numrene, således at man hører spektret af

deres sangmæssige kunnen. I *Den mandlige Husassistent* præsenterer Helmuth sin musikalitet i tre numre, dels en friskfyrråbesang, en kærlighedstango og en godnatviser i *diseur*-stil. Denne strategi tilfredsstiller et stemmefascineret publikum, samtidig med at den er ganske forenelig med en systematisk udnyttelse af stjernepersonaer. Et originalt eksempel på begge strategier forekommer i Emanuel Gregers' *Mille, Marie og mig* (1937), hvor Viby giver sin trefoldige version af *Jeg har elsket dig, så længe jeg kan mindes*.

Komediegenrens forkærlighed for den ekstreme krop kommer til fyndigt udtryk hos Ib Schønberg, Olga Svendsen, Lille Connie, Arthur Jensen og Christian Arhoff. Den mindste afvigelse understreges eller fremelskes på det ekstremeste, så som Arhoffs ludende holdning og vigende hage. Selv Marguerite Viby, der snildt matcher et samtidigt skønhedsideal, passerer i film efter film som kropslig uden for nummer - som i *5 raske Piger* (1933), hvor der lægges vægt på hendes ikke-feminine opførsel.

Med den ekstreme krop og markante stemme følger heltestatus. Tredivernes problemløserer er simpelthen de tykke, de små, de gamle, de unge, dyrene, de outrede par – de skæve karakterer.

Undtagelsen - og *hvilken* - er labre Lau Lauritzen, jr., der i rolle efter afklædt rolle, soler sig, bader, slås, ror, fægter og kører på motorcykel. Han kan som den eneste være en af heltene og samtidig stimulere de blødere følelser hos publikum. Han deler dog altid heltepladsen med mindst én skæv karakter.

Genkendelsens glæde (stereotyper).

Tredivernes filmlærred males med de meget store pensler, der sværmes om stereotypen. Her er ingen umiddelbar nuance;

det er et årti, hvor danskerne oplever en tilfredsstillelse ved at kende og genkende.

Stereotypen har et dårligt ry, men er langt fra så forudsigelig eller primitiv, som man tager den for. I komedien bruges stereotypen ekstremt og overraskende for at fremtrylle lyst, og det er når den bruges kreativt, at komedien lever.

En ekstrem stereotyp møder vi i *Københavnere*. Det er moderligheden i form af den voluminøse Olga Svendsen, der spiller kogekone Olivia Svanholm, ugift mor til Aase Clausens korpige. Da denne bliver ramt af kærlighedssorg, trøster Olivia sin datter og tager den slanke kvinde i sin favn, så hun kommer til at fremstå som et barn. Ikke nok med at Olivias *métier* er at brødføde andre, hendes krop demonstrerer gavmildt hendes beskyttende og sjælesorgende moderlighed. Olivia er en typisk trediverhelt med tilhørsforhold hos de lavere klasser, men som formår at transcendere klassebegrebet og stå som samlende figur. Transcendensen sker dels på et narrativt plan ved at hun i konkret og overført betydning favner de implicerede, selv direktøren, der forlod hende alene, gravid og ugift, og dennes frue, spillet af Agnes Rehni, der giver den i sit sikreste rollefag som besk overklasseblomme. Transcendensen forekommer også på et stilistisk plan, idet hun giver sin "København, København" direkte ud til biografpublikum. Når hun syngende og gestikulerende proklamerer, at hun stadig kan have byen i sin favn, er det et løfte på tværs af tid, rum og realiteter.

Kontekstualisering. Filmenes handlinger siger ikke noget særligt om filmenes *tidslige* potentiale, alene af den grund at de overhovedet ikke er unikke for årtiet. De penge, der fordeles, og de masser af elskede, der får hinanden på tværs af klasser, er



Kropslig kontras; Lille Connie og Olga Svendsen i *Kidnapped*.

komiske *topoi*, som går igen til alle tider og i alle kulturer. Det gør dog ikke handlingerne uvigtige – langt fra. De giver en nødvendig kontekst af almindelig, moralsk og fornuftig virkelighed, som karaktererne kan stå i kontrast til og spille op imod.

Komedieteorikeren L.J. Potts ser komiske figurer som egentlig uberørte af tid. Det er et særligt besnærende argument, når de komiske karakterer som 1930'ernes ikke udvikler sig eller ikke udvikler sig synderligt overbevisende. Den dynamik, de ikke har i tidslig og kausal udvikling, har de til gengæld i en form for rumlig dimension. I *rummet* forekommer en række kontrasteringer, møder og situationer, der iscenesætter og spejler karakteren. Den komiske dynamik består altså i, at karakteren placeres i en række kontekster, der kan forløse den på en festlig og overraskende måde.

Et par, de tre, måske fire og fem raske piger. En måde at skabe spændstige karakterer ud af entydige stereotyper er ved at fordoble og lege med ligheder og forskelle

inden for mere eller mindre faste grupperinger.

I *Kidnapped* (1935) af O'Fredericks og Lau, jr. optræder barnestjernen Lille Connie med Olga Svendsen. Den kropslige kontrast er slående i det par, der ellers synger sammen og hjælper hinanden på alle måder. Connie gemmer sig bogstaveligt talt i Olga Svendsens skørter, da hun på et tidspunkt eftersøges. Senere i filmen optræder Connie i tandem med Lasse og Basse, spillet af Arthur Jensen og Ib Schønberg. Strategien er den samme – en slående forskel, der bl.a. kommer til udtryk ved meget forskellig kropslig formåen udi morgengymnastik, men dækker over en fuldstændig parallelitet i opførsel og verdenssyn. Connies lidenhed og barnlige status gør hende til den oplagte komediepartner for store mennesker i det hele taget. I hendes samspil med Osvald Helmuth i *Der var engang en Vicevært* (1937) er den komiske kontrast ligeledes på plads, men da en bastant del af hans stjernepersona spiller på det melankolske, smitter det også af på partnerskabet med Connie, og det bliver barnets sårbarhed som spejl for den voksnes, der spilles på i filmens slutscene, hvor en ulykkelig Helmuth krammer barnet i sin favn.

Hos Palladium er det komiske par et yndlingsmotiv med Fyrtårnet og Bivognen som de store forbilleder og Lasse og Basse som 1930'ernes arvtagere. Men i det hele taget er grupperinger i vælten som komisk våben. Af par er der i *Snushanerne* en hel række, bl.a. de musikalske flyttemænd og (afbilledet) tolderne unge Lau og Per Gundmann, samt Connie og hunden Columbus.

Viby og Arhoff danner par som Sus og Stille i Gregers-filmene *Saa til søs* (1933) og *Skaf en Sensation* (1934), trioer er på spil i Lau, jr., Reichardt og Gundmann i

Frk. Møllers Jubilæum (1937), Kvartetten af moderne musketerer i *De tre, måske fire* (1938) og jazz-gale femlinger i *5 raske Piger*.

Skævvridning. Med undtagelse af en håndfuld film, herunder A.W. Sandbergs *5 raske Piger* og *7-9-13* (1934), kan man ikke tale om egentlig romantisk komedie. Selv om alle komedierne benytter sig af paradannelse som mere eller mindre fremhævet motiv, så frister de elskende en ret tarvelig tilværelse i dansk trediverkomedie. Romantisk kærlighed er først og fremmest med for at give de skæve karakterer noget at rive i. Når de skæve karakterer boltrer sig i den stereotype suppedas af ung kærlighed, viser de sig at have overraskende udviklingsmuligheder. På en gang

vrider de vores forventninger og lader romancen få kærligheden at føle.

I *Kidnapped*, hvor Arthur Jensen og Ib Schønberg spiller havnearbejderne Lasse og Basse, er Basse er forelsket i Grethe, og han har skrevet sangen *Jeg elsker en Pige* til hende. I filmen forløses hans kærlighed ikke; den ender med en ulykkelig Basse, der ser sit livs kærlighed sejle bort over Atlanten. Men til gengæld forløses hans komiske potentiale. Da han ikke tør synge sangen for Grethe selv, tvangsindlægger han syngende og manipulerende den stakels Lasse, der først kæmper imod, men til sidst går med på spøgen. Basses kærlighedssyge giver os både fjælebod og tårer, fordi filmen arbejder systematisk med at afsøge den komiske karakters poentiale. (Fjælebod: gammel dansk for *falde på*

Fut, fut, fut, futteren futter af sted: karikaturer og mennesker deler kupé i *Frk. Møllers jubilæum*



halen-komedie)

I *Med fuld Musik* (1933) af Lauritzen, sr. bruges diverse stereotype plots som bagtæppe og karakterer som komiske rekvisitter for Fyrtårnet og Bivognen (Carl Schenstrøm og Hans W. Petersen). I løbet af filmen oplever vi de to på slap line i *kærlighed på tværs af klasser og højspændt melodrama*, der involverer et uægte, kidnapningstruet barn, en baby-snatchende fakir og en farlig bokser. Fyrtårnet og Bivognens komik ringer klart og tydeligt ved disse sammensætninger.

I *Frk. Møllers Jubilæum* er Liva Weel og Børge Rosenbaum (den senere Victor Borge) maskeret med en grafisk stilisering, der får dem til at ligne karikaturer, hvilket de understøtter med markant overspil. De er skæve helte og i tydelig kontrast til blandt andre Karen Jönssons mere realistiske *ingenue*. Filmen synes i det hele taget at ville eksperimentere med deres virkelighedsstatus *ad absurdum*, når de vises i fast motion, eller når stuntmænd indtager deres kroppe og sprænger alle troværdighedsrammer for hvad deres figurer kan.

I film som denne er lysten kropslig, men uendeligt maskeret.

Skyldig krop. Først sent i årtiet begynder lysten at melde sig på et andet plan. Den parfikserede komedie med tydelige seksuelle undertoner får sit første danske udtryk i O'Fredericks og Lau, jr.s *I dag begynder Livet* (1939), hvor den nye lyst er på vej frem. Som dansk talefilms første rigtige *sexpot* sidder Berthe Quistgaard i saksen i en film, der både byder på pikant kammeratovernatning, hukommelsestab, overlagt drabsforsøg og fuldbyrdet jalousimord. Berthe er uskyldig og går fri - det var en anden korpige, der myrdede fordi denne blev forført og vraget - men det kunne

have været Quistgaard. En mørkere lyst er over landet, og den skyldige krop proklamerer, at alt er anderledes.

Litteratur

- Aschengreen, Erik (1969). *Engang den mest spillede – Studier i Eugène Scribes teater i Frankrig og Danmark*. København, G.E.C. Gads Forlag.
- Brandes, Georg (1902). *Samlede Skrifter, Bind 12*, København, Gyldendal.
- Brøgger, Chris (1979). *Trediveernes danske spillefilm*. København, Det Danske Filmmuseum.
- Charney, Maurice (1978). *Comedy, High and Low*, New York, Oxford University Press.
- Heiberg, J.-L. (1963). *Om Vaudevillen og andre kritiske Artikler*. København, Gyldendals Traneklassikere.
- Heiberg, Johan-Ludvig (1931-2). *Poetiske Skrifter, Bd. 1*. København, Holbergselskabet.
- Hertz, Henrik (1897). *Dramatiske Værker*. Kjøbenhavn, Fr. Bagges Bogtrykkeri Gyldendalske Boghandel (Reitzelske Afdeling).
- Holberg, Ludvig (1969-71). *Værker i tolv bind. Digteren · Historikeren · Juristen · Vismanden*, udgivet med indledninger og kommentarer af F. J. Billeskov Jansen, København, Rosenkilde & Bagger.
- Holberg, Ludvig (1984). *Samtlige Komedier III*, København G.E.C. Gad.
- Jørholt, Eva (1997). "1930-39: Sol over Danmark" in *Kosmorama*, nr. 220, København, Det Danske Filminstitut/Cinemateteat.
- Kjærulf, A. og Ramsøe, O. (1934). *Den danske Revy, bind 1*. København, Arthur Jensens Forlag.
- Møller, P.L. (1858). *Det Nyere Lystspil, Frankrig og Danmark*. København, G.E.C. Gad
- Potts, L.J. (1963). *Comedy*, London, Hutchinson university library.
- Kronologisk filmliste med instruktører.**
- Skal vi vædde en Million - ?* (George Schnéevoigt, 1932)
- Med fuld musik* (Lau Lauritzen, sr., 1933)
- De blaa Dreng* (George Schnéevoigt, 1933)
- 5 raske piger* (A. W. Sandberg, 1933)
- Saa til søs* (Emanuel Gregers, 1933)
- Københavnere* (Lau Lauritzen, sr., 1933)
- 7-9-13* (A.W. Sandberg, 1934)
- Skafen Sensation* (Emanuel Gregers, 1934)
- Barken Margrethe af Danmark* (Lau Lauritzen, sr. 1934)

Kidnapped (Alice O'Fredericks og Lau
Lauritzen, jr., 1935)

Danmark (Poul Henningsen, 1935)

Snushanerne (Alice O'Fredericks og Lau
Lauritzen, jr., 1936)

Sol over Danmark (Holger-Madsen, 1936)

Panserbasse (Alice O'Fredericks og Lau
Lauritzen, jr., 1936)

Mille, Marie og mig (Emanuel Gregers, 1937)

Frk. Møllers Jubilæum (Alice O'Fredericks og

Lau Lauritzen, jr., 1937).

Flaadens blaa Matroser (Jon Iversen, 1937)

Der var engang en Vicevært (Alice O'Fredericks
og Lau Lauritzen, jr., 1937)

Den mandlige Husassistent (Arne Weel, 1938)

De tre, maaske fire (Alice O'Fredericks og Lau
Lauritzen, jr., 1939)

I dag begynder Livet (Alice O'Fredericks og Lau
Lauritzen, jr., 1937))