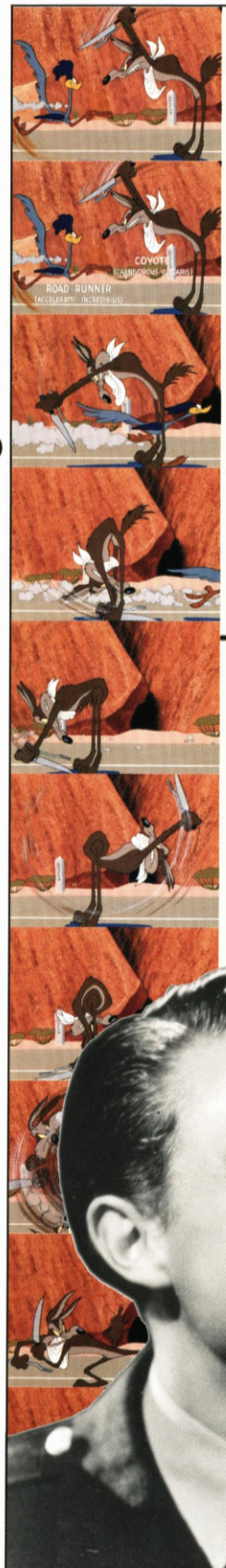
Nr. 235 - sommer 2005

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur



Filmen og latteren

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet. Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller benytte Jyske Bank - reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2005, 51. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Peter Schepelern (ansvarshavende), Jesper Andersen, Eva Jørholt, Dan Nissen. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222. Se også www.dfi.dk (søg under: Artikler)..

Forsiden: *Going! Going! Gosh!, To be or not to be,* Charles Chaplin

Følgende still-fotos er fra DFI/Billed- & Plakatarkiv: s. 21, 29, 45, 48, 50, 53, 55, 56, 58, 59, 61, 62, 79, 83, 85, 88, 89, 92, 93, 96, 100, 104, 108, 109, 110, 116. Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere, som kan tilkomme royalty i henhold til loven om kunstnerret. Skulle der imod forventning være rettighedshavere, vil Kosmorama udbetale royalty mod behørig legitimation for benyttelse af illustrationer, som om aftale var indgået.

Filmen og latteren

Forord

Nogle gange ved vi ikke, om vi skal le eller græde. Men når det drejer sig om filmens komik, er der som regel ingen tvivl. Her er det latteren, som har overtaget.

I dette nummer af KOSMORAMA ser vi på humorens mange former i film og tv. Animationsfilm har i overvejende grad været brugt i humorens tjeneste, og Lena Juhl & Christopher Seidelin ser på komikkens udvikling i amerikanske tegnefilm - fra Gertie the Dinosaur og Felix the Cat over Mickey Mouse og Anders And frem til The Simpsons og Shrek. Kenneth T. de Lorenzi tegner et portræt af Preston Sturges, en af den satiriske komedies største instruktører, mens Lars Fiil-Jensen analyserer filmkomikkens mester over alle, Charles Chaplin, med udgangspunkt i farcen *Easy Street*. Niels Henrik Hartvigson undersøger filmkomediens karaktertyper med afsæt i både humorteori og Holbergs komedier.

Vi tager også en afstikker til tv, hvor humoren dyrkes med industriel effektivitet. Annette Elna Davidsen ser på den amerikanske sitcom, der fra begyndelsen har været en af tv-mediets mest populære og hårdføre genrer. Jonas Varsted Kirkegaard fokuserer på den sorte humor, der prægede 1960'ernes amerikanske kultur, og diskuterer hovedværker som *Punkt 22*, *Lolita* og *MASH*. Og endelig tegner Lars Hvidberg et portræt af Monty Python, hvis film og tv-produktioner ikke blot hører til blandt nutidens største komiske bedrifter, men også satte en ny standard for gakkede gangarter.

Det næste nummer af Kosmorama, der handler om asiatisk film nu, udkommer til november.

Indhold

Lena Juhl & Christopher Seidelin
Et univers uden grænser
Komikkens udvikling i den amerikanske tegnefilm 7

Lars Fiil-Jensen
Easy Street
Latteren i filmforestillingen 29

Kenneth T. de Lorenzi
Slapstick, sex og screwball
Preston Sturges' guddommelige komedier 45

Niels Henrik Hartvigson
Konstruktioner og maskespil
Komediekarakterer i film og teater 59

Annette Davidsen
Follow that laughter!
Historien bag sitcom-genrens uendelige komedier 70

Jonas Varsted Kirkegaard
Galgenhumor og katastrofekomik
Sort humor i amerikansk film i 1960'erne 79

Lars Hvidberg
Hvis humor er Monty Python ...
Om det absurdes logik, satire, stil og timing –
og ikke et ord om afdøde papegøjer 100

Donald's Nephews

Et univers uden grænser

Komikkens udvikling i den amerikanske tegnefilm

Af Lena Juhl & Christopher Seidelin

En kat bliver sprængt i luften. En mand løber ud over en klippe og falder flere hundrede meter ned. En hund bliver slået i hovedet med en køkkenvask. En and får hovedet smækket inde i et koncertflygel. Sådan går det i tegnefilm, og det er *sjovt*.

Men hvorfor egentlig? En stor, dunkende, rød bule i panden og tænder sprængt væk af en stang dynamit ville næppe være rigtig sjovt i virkeligheden – og knap nok i "rigtige" film. De ubeskriveligheder, som tegnefilmuniversets Anders And, Elmer Fjot, Tom & Jerry, Pluto og Grim E. Ulv må gennemgå i latterens tjeneste, viser, hvordan tegnefilmens komik opererer på et helt andet plan end hos storebror, den rigtige film. Da tegnefilmen er et totalt artificielt produkt, indgår den ikke i den

Red Hot Ridin' Hood

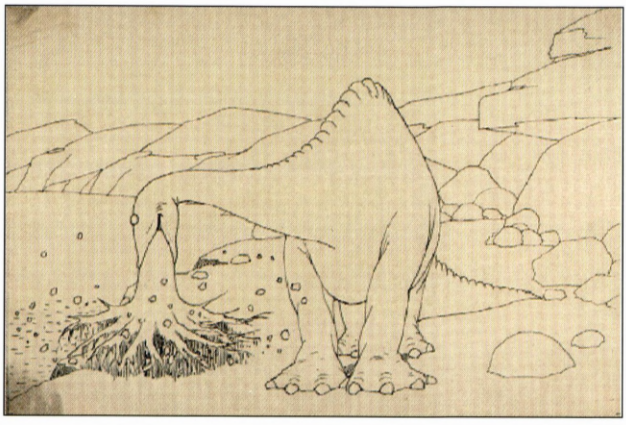
rigtige films ontologiske proces, som Peter Schepelern beskriver som "selve fotograferingens repræsentationssystem, der basalt opererer med en direkte kausalitet mellem det filmede objekt og den semantiske betydning" (Schepelern 1998, s. 36). Befriet for denne direkte kausalitet har det gennem filmhistorien været tegnefilmens mulighed at imitere den rigtige films stil og fortælleteknik, men samtidig at kunne forholde sig frit til den virkelige verden og dens fysiske love.

Dermed har tegnefilmen til alle tider været tilvejebringer af fantastisk komik: En dinosaurus, der spiser hele træer; en mus, der dirigerer et vækblæsende orkester; legetøj, der kommer til live, når barnet er væk. Trylleformularer, talende dyr og vold uden varige, fysiske konsekvenser er en del af samme magiske univers, tegnefilmen, hvor alt er tilladt, og alt kan være for sjov. Som tegnefilmpublikum ler vi af overraskelse og morskab, når de fysiske love, den sociale opførselskodeks og rammerne for en fiktionsfortælling bliver brudt. Tegnefilmens mulighed er at gøre det umulige.

Så stort er sammenfaldet mellem tegnefilm og komik, at det er svært at finde på en eneste form for komik, der ikke har været benyttet i udbredt grad i tegnefilm. Slapstick, satire, parodi, intertekstualitet, metaplaner, 'umulig' omgåelse af de fysiske love, ordspil, komisk vold og sort humor er alle blevet anvendt i tegnefilmens leg med filmmediet. Samtidig har tegnefilmen egenhændigt opfundet et selvstændigt forråd af komikkonventioner, der er unikke for tegnefilmen. Klassiske tegnefilmgags som den faldende ambolt, personen der løber lige igennem en mur, og den direkte henvendelse til publikum, tilhører så tydeligt tegnefilmens univers, at selv når denne type gags forekommer uden for en tegnefilm, er det stadig tegnefilmgags.

Publikum genkender dermed tydeligt Jim Carreys 'umulige' arsenal af forvrængede munde og rullende øjne i Russells *The Mask* (1994) som tegnefilmkoder hentet fra Tex Averys klassiske, korte tegnefilm *Red Hot Ridin' Hood* (1943, *Lille rødglødende hætte*), hvor Ulven, ligesom Jim Carrey, fordrejer sit ansigt til det groteske ved synet af en sexet kvinde. Også den lille Macauley Culkins sadistiske

omgang med to indbrudstyve i Columbus' *Home Alone* (1990, *Alene hjemme*) og dens efterfølgere (1992 og 1997) synes at komme direkte fra et imaginært tegnefilmunivers.



Gertie the Dinosaur

Gertie the Dinosaur. Allerede i filmens barndom stod tegnefilmens to naturlove klar: Tegnefilm foregår i et fantastisk univers, og tegnefilm er sjove. Disse to love gælder i høj grad for tegnefilmhistoriens første mesterværk, Winsor McKays *Gertie the Dinosaur* (1914). Efter sine to tidligere tegnefilm, *Little Nemo* (1910, efter egen tegneserie) og den humoristiske *The Story of a Mosquito* (1912), viste McKay med *Gertie the Dinosaur*, hvordan en række fantastiske gags kun lod sig gøre i en tegnefilm.

Filmen omhandler titeldinosauren, et brontosaurusslignende hunkønsvæsen, der spiser et helt træ, drikker en hel sø og leger med en mammut. McKay optrådte som udgangspunkt selv foran lærredet (eller var erstattet af mellemtekster) ved visning af filmen og gav Gertie ordrer, smed hende et græskar (som magisk kommer til syne og bliver grebet af dinosauren i filmen), skældte hende ud og endte med selv at træde ind i billedet, hvor han i animeret form rider væk på Gerties ryg (denne optræden hyldes i øvrigt i Spielbergs *Jurassic Park* (1993)). *Gertie the Dinosaur* var således i sin oprindelige visningssituation blot den filmiske del af et lille show, der både skulle fremvise tegnefilmens teknik (det var på dette tidspunkt stærkt tvivlsomt, om nogen i publikum havde set en tegnefilm før) og være en humoristisk *animal act* med et optrædende (omend uddødt) dyr. Dette sammenfattes i samtidens reklame for filmen: 'Winsor McKay og hans vidunderlige trænede dinosaurus – Gertie – hun er hyleskæg' og videre lyder det: 'Hun æder, drikker og ånder! Hun ler og græder! Danser tango, besvarer spørgsmål og lystrer enhver ordre! Dog levede hun millioner af år, før mennesket beboede denne jord, og er aldrig blevet set siden!!'

Reklamen beskriver således, hvad der skulle blive tegnefilmens attraktion fremover: Den utrolige fremstilling af noget uvirkeligt (en dinosaurus) og et dyrs humoristiske, menneskelignende opførsel ('Hun ler og græder!'), mens filmen derudover dyrker det fysiske gag (Gertie leger med en mammut, som hun til sidst smider i en sø) og tegnefilmens 'umulige' gag (Gertie spiser et helt træ uden problemer).

Eksperimenter med form, teknik og komik. 1920'erne blev indvarslet med to tegnefilmserier, der skulle bringe tegnefilmens komiske konventionssæt betydeligt videre. Max Fleischers *Out of the Inkwell* og Otto Messmers *Felix the Cat* (begge 1919) styrede tegnefilmkomikken mod nye højder ved at føje serien af gags ind i små, afsluttede fortællinger. I *Out of the Inkwell*-serien starter hver film med, at hovedpersonen, klovnen Koko, materiali-

serer sig ud af et blækhus, hvorefter han oplever et lille eventyr. Til slut kravler han tilbage til blækhuset. *Out of the Inkwell* spiller dermed (på linje med Winsor McKays optræden i *Gertie the Dinosaur*) på sin egen status som tegnefilm; handlingen, figurerne og hele universet stammer fra et blækhus. *Out of the Inkwell* blander samtidig på eksperimenterende vis den tegnede Koko med baggrunde, der er udgjort af still-fotos. Koko er dermed i stand til at kravle hen over realistisk fremstillede skyskrabere i New York.

Den selvrefleksive tendens findes også i den noget mere anarkistiske *Felix the Cat*-serie. Den sorte titelkat blev tegnefilmhistoriens første superstjerne, hvilket udmøntede sig i en regulær *merchandise*-kampagne. Nøglen til Felix' store succes var hans stærke personlighed, der ofte sammenlignes med Charlie Chaplins samtidige vagabondfigur. Tegneren Otto Messmer rendyrkede kattens karaktertræk, som at gå tænksom rundt i cirkler, når han er sat over for et problem, og dette er umiddelbart komisk, hvilket Messmer lærte at udnytte til det yderste: 'Jeg fandt ud af, at jeg kunne få lige så stort et latterbrøl med en lille gestus – et vink eller et vrid med halen – som jeg kunne med gags', har han sagt om sin teknik (citeret fra Maltin 1987, s. 24).

Samtidig dyrkede Messmer en særlig, mediespecifik type af gags, der ligesom i *Out of the Inkwell* peger på tegnefilmens status som en *tegnet* film. Således kan Felix' hale i en snæver vending laves om til allehånde, praktiske genstande som en fiskekrog eller et baseballbat, og mængden af spørgsmålstegn, der ved forvirring danner sig over Felix' hoved, kan omformes til konkrete, fysiske genstande (f.eks. en nøgle) af Felix. Spørgsmålstegnene er jo blot tegnede elementer, ligesom Felix er det, og kan derfor overskride deres status som elementer i handlingens fysiske rum.

*Felix the Cat*s overvældende succes løb dog ud i slutningen af 1920'erne på grund af producenten Pat Sullivans ringe management-evner og uvilje til at tilpasse Felix til tidens nye standard, lydfilmen.

Dyrenes musik. Lydfilmens muligheder var dog ikke tabt på den unge idémand Walt Disney. I løbet af 1920'erne fik han stablet et animationsstudie på benene i Los Angeles og fik en tidlig succes med *Alice in Cartoonland* (1923), der blander live action-optagelser af titelpigen med tegnede omgivelser og fantasipersoner. På trods af en vis succes med figuren *Oswald the Lucky Rabbit* ramte Walt Disney først for alvor guld med figuren Mickey Mouse i 1928.

Mickey Mouse er ligesom Felix the Cat en stærk personlighed, et menneske i et dyrs skikkelse med et genkendeligt udseende. Nøglen til hans kolossale succes lå dog primært i hans hovedrolle i lydtegnefilmen *Steamboat Willie* (1928, instrueret af Walt Disney og Ub Iwerks). Mickey var allerede lanceret i to tidligere film, *Plane Crazy* og *Gallopin' Gaucho* (begge 1928, instrueret af Iwerks), uden at han fangede filmdistributørernes interesse. Med hjælp fra biografmusikeren Carl Stalling lykkedes det dog Disney at iscenesætte *Steamboat Willie* til musik og en smule tale (hvor Disney selv lagde stemme til Mickey og Minnie), hvilket markant øgede filmens komiske potentiale.

Selve historien omhandler Mickeys romance med Minnie og hans trængsler med Sorteper (Pegleg Pete) ombord på titelskibet. Filmens omdrejningspunkt er dog fremførelsen af musiknummeret "Turkey in the Straw" – med bl.a. en kat, en ged, en and og en ko som instrumen-

ter! Nogle af disse får sig en særdeles ubehagelig bekomst (katten bliver eksempelvis svunget rundt i halen), men det er gjort i perfekt synkronicitet til musikken (særlig berømmet er Mickeys xylofon-spil på koens tænder).

*Steamboat Willie*s omfattende brug af musik er ikke tilfældig. Ligesom lydfilmens gennembrud, Croslands *The Jazz Singer* (1927, *Jazzsangeren*), brugte musik og sang til at fremvise sin nye, skelsættende teknik, må *Steamboat Willie* nødvendigvis have fremførelse af musik som sit bærende element. Filmens handling er som sådan suverænt koreograferet til underlægningsmusikken, men musikkens rolle som fremvisning af filmens lydunivers og tegningernes musikalitet er primært dikterende for handlingen i "Turkey in the Straw"-scenen. Her udnyttes til fulde muligheden for at skabe komik gennem timingen af lyd og billede, mens den 'umulige' fremførelse af musik med dyr som instrumenter udvider tegnefilmens komisk/fantastiske potentiale til at inkludere lyden. Filmen blev et hit for Disney og blev grundstenen for hans dominans på tegnefilmområdet – og senere i underholdningsindustrien.

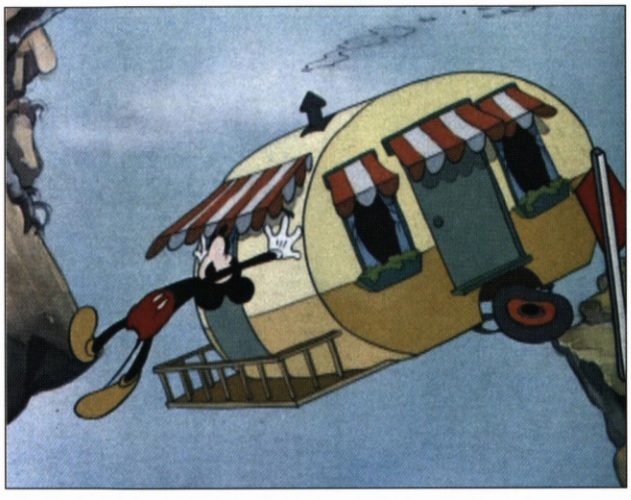
Fabler, rim og remser. Walt Disney så muligheder i lydbrugen i *Steamboat Willie* og fortsatte denne brug af musik i alle sine tegnefilm. Disney lancerede derudover i samarbejde med Carl Stalling en ny type tegnefilm, der ikke bruger gengangere på karakterplanet, og hvor musikken i højere grad end tidligere er bærende og handlingsstyrende.

Fra starten af 1930'erne opererer Disney med to forskellige fortællinger og to forskellige typer af komik i de korte tegnefilm: *Silly Symphonies* og karaktertegnefilm. *Silly Symphonies*, som den nye type musikalske tegnefilm kaldes, er små mere eller mindre i forvejen kendte fortællinger eller fabler. De små historier er ofte belærende og bliver til tider fortalt i rim eller gennem små sange som f.eks. i Jacksons *The Wise Little Hen* (1934, *Den kloge lille høne*), hvor hønemor synger hele filmens handling. Fortællingerne ender som oftest med en morale som i Jacksons *The Tortoise and the Hare* (1934, *Skildpadden og haren*), der fortæller historien om den flittige skildpadde, der løber om kap med den hurtige, men dovne hare og mod alle odds ender med at vinde løbet. Komikken i denne type tegnefilm består i høj grad af fysisk komik – hvor bl.a. skildpaddens lange hals hurtigt kravler ind og ud af skjoldet for at undgå at få grene i hovedet under løbeturen. Også skildpaddens hat hopper op og ned og ud og ind mellem træer og buske, men lander hele tiden perfekt på skildpaddens hoved. Komikken i *Silly Symphony*-serien ligger dog primært i det overvældende musikalske samarbejde mellem lyd og billede, hvor enhver bevægelse, ethvert lille trin, har sin musikalske kommentar. Denne form for detaljeret synkronisering af lyd og billede, der støtter hinanden perfekt, bliver udgangspunktet for det filmmusikalske begreb *Mickey Mousing*.

Både den musikalske perfektion og den fysiske komik er til stede i såvel *Silly Symphonies* som karakter-tegnefilm med de kendte Disney-figurer, men det er i de sidstnævnte, at animationskomikken som vi kender den for alvor kommer til syne.

Disneys nye stjerner. Mickey Mouse var Disneys helt store succes i slutningen af 1920'erne, og den lille mus fortsætter sit liv på lærredet. Sideløbende med *Silly Symphonies* fortsætter Disney med at udsende tegnefilm med den kendte mus

Hockey Champ



Mickey's Trailer

og føjer i begyndelsen af 1930'erne nye figurer til. Mickey fik på dette tidspunkt selskab af tre nye figurer, Anders And, Fedtmule og Pluto, som alle fik så stor succes, at de i løbet af en kort årrække fik deres egne film.

Disney formår at få publikum til at holde af disse figurer, da de alle har menneskelige træk i deres udseende såvel som i deres personlighed. Således kan Anders And tale, han har tøj på, og så har han et heftigt temperament, hvilket bliver sat på prøve i mange af de korte tegnefilm med anden i hovedrollen.

Denne type korte tegnefilm fortæller altså en lille historie, hvori figurerne på morsom vis udsættes for hændelser, de ikke kan overskue, og derfor viser deres svage sider – i Anders Ands tilfælde det heftige temperament, som i slutningen af de små film oftest ender med at koge over.

Disse korte tegnefilm er ikke så nuttede som de små *Silly Symphonies*, og det er her, animationskomikken for alvor udvikler sig hos Disney. I Disneys karaktertegnefilm er det umulige muligt. Naturlovene udvides, således at Anders And f.eks. kan bevæge sig hurtigere end en hockeypuck i høj fart, skøjte op ad en træstamme, videre ud på en gren for at lande perfekt på isen, som han gør i *Hockey Champ* (1939, instrueret af Jack King, der står bag en lang række Anders And-film), eller vand kan fryse til is på et splitsekund og redde Anders fra at falde ned i afgrunden i samme film. Samme princip anvendes i *Mickey's Trailer* (1938, *Mickeys ferievogn*), hvor en løbsk campingvogn med Mickey og Anders And på utrolig vis undgår at køre ud over en afgrund på grund af en uventet fleksibel afspærring.

Også lyden kan manipuleres, som det sker i *Window Cleaners* (1940), hvor Anders And råber gennem et nedløbsrør for at vække Pluto, men hvor Pluto bare sætter det ene bagben i nedløbsrøret, hvorefter lyden som en stor bule bevæger sig tilbage ad den vej den kom fra, og i stedet forskrækker Anders And selv, der står på den øverste etage af den høje bygning.

Komikken i karaktertegnefilmene foregår på flere niveauer, og derfor er tegnefilmene både sjove for børn og for voksne. For børnene er der stadig den fysiske komik, som i disse film videreudvikles og bliver en tand mere voldelig, end man ser

i *Silly Symphonies*. I *Donald's Nephews* (1938, *Anders Ands nevøer*), hvor Anders And for første gang får besøg af sine tre små englenevøer Rip, Rap og Rup, lykkes det ham både at efterlade sit aftryk i væggen, efter at han er blevet mast flad mellem denne og døren, samt få hovedet klemt fast i sit klaver – endda op til flere gange.

Ud over den fysiske komik kan den voksne del af publikum more sig over de genkendelige situationer, hvori Anders And lander i *Donald's Nephews*. Her forsøger Anders at få de uregerlige nevøer til at lystre ved hjælp af en bog om moderne børneopdragelse, men bogen giver ikke Anders holdbare løsninger, og derfor er det yderst morsomt, da bogen til sidst fortæller en and på randen af et nervøst sammenbrud, hvis hjem netop er blevet smadret af de tre nevøer, at når alt kommer til alt, så er børn blot små engle uden vinger. Det får Anders til at eksplodere.

Brugen af bøger, tv eller radio som leverandør af sandheder er en tilbagevendende begivenhed i Disneys korte tegnefilm og fungerer som en slags kommentar til handlingen; en medspiller der giver yderligere fremdrift til historien.

En anden form for medspiller er den fysiske fremstilling af en karakters tanker eller moralske overvejelser. I *Donald's Better Self* (1938) kæmper Anders And med sin samvittighed, personificeret som hhv. en engel og en djævel, om, hvorvidt han skal tage i skole eller pjække. Den dårlige samvittighed har nemt ved at overtale Anders til en fisketur, for Anders har ikke lyst til at gå i skole. Det er morsomt at se, hvor nem Anders er at overtale, især fordi publikum udmærket genkender situationen og har nemt ved at forstå, hvorfor han hellere vil på fisketur end gå i skole. Den gode samvittighed tæver dog den dårlige samvittighed, og moralen er klar: Det er vigtigt at gå i skole og lære noget! Filmen ender derfor med, at Anders omsider glad og ubekymret går til skole, og roen er genoprettet.

Både Disneys karaktertegnefilm og serien *Silly Symphonies* blev store successer, og sidstnævnte peger, sammen med de allertidligste korte eventyr-tegnefilm fra 1920'erne, frem mod Disneys langfilm, som kommer til i slutningen af 1930'erne. David Hands *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937, *Snehvide og de syv dværge*) bliver den første langfilm, og det nye format er med til for alvor at konsolidere Disneys position.

Kedelige mennesker og sjove dyr. *Snow White and the Seven Dwarfs* betegner i høj grad Disneys ønske om at levere god, opbyggelig og virtuos underholdning til børn. Filmen er derfor i det store og hele renset for det anarki, der præger de bedste kortfilm med Anders And. Hovedpersonerne er i *Snow White and the Seven Dwarfs*, som i de fleste øvrige Disney-langfilm, temmelig kedelige. Komikken bliver dermed forvist til sidepersonerne, der ofte er menneskelignende dyr – i *Snow White and the Seven Dwarfs* er det dog dværgene. Halvkedelige hovedpersoner som Bambi, Askepot, Mowgli, og senere Belle, Pocahontas og Mulan, er derfor altid omgivet af vidunderlige, animalske følgesvende, der kan skabe lidt liv i kludene. Symptomatisk er bipersoner som de syv dværge, Stampe, Tim og Bum, Baloo, Kong Louie, Lumière, Timon og Pumba typisk blevet mere populære end filmenes titelpersoner, de usjove mennesker.

Med sig fra *Silly Symphony*-traditionen har *Snow White and the Seven Dwarfs* dog en utrolig musikalitet. I de indlagte sang-

Dumbo

og musiknumre giver filmens plot efter for en trang til at udfolde sig i tegnede optrin. Især scenen, hvor Snehvide og dværgene en aften synger, danser og spiller, bugner med musikalske gags, der er perfekt realiseret til den tegnede billedside.

I enkelte af Disneys spillefilm er der dog blevet plads til scener af anarkistisk komik; *Dumbo*s (1941, instrueret af Ben Sharpsteen) tilfældige drikken af en tønde med alkohol i ledsages af den berømte 'pink-elefant-scene', der nærmest er et katalog over tegnefilmens muligheder for at skabe surrealistisk komik.

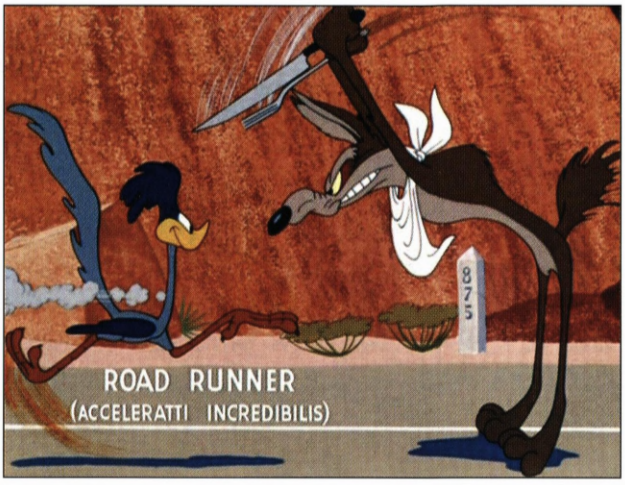
Disneys amoralske konkurrenter. Disney var det dominerende tegnefilmstudie i 1930'erne både med hensyn til korte og lange tegnefilm, men i 1940'erne mødte studiet en stigende konkurrence fra MGM og især Warner Bros., der udviklede en ny type korte tegnefilm, der adskiller sig fra Disneys på flere områder.

Warners tegnefilm er både frækkere, sjovere og mere voldelige end Disneys film. Hos Warner finder man ikke belærende historier med moraler – tværtimod. Warners figurer opfører sig amoralsk og undskylder ikke på noget tidspunkt for deres opførsel. Historierne er ofte mere plotsvage og derfor mere gagbaserede end Disneys korte tegnefilm, og grænserne for, hvad der er muligt i tegnefilmuniverset, udvides yderligere.

Hvor Disney havde succes med Anders And, Mickey Mouse m.fl. opbyggede også Warner et persongalleri som bl.a. omfattede Snurre Snup, Daffy Duck og Elmer Fjot og senere også Hjulben, Grim E. Ulv og

Speedy Gonzales.

Disneys figurer har flere menneskelige træk og flere facetter i deres personlighed end Warners, hvilket gør det nemmere for publikum at identificere sig med en figur som Anders And end med Daffy Duck, men da Warners historier er mere gag-baserede, betyder det intet. Hos Warner er det ikke figurernes personlighed, der betyder noget, men i stedet deres drift. Snurre Snup har ganske vist menneskelige træk i sit udseende, men han styres af sin drift og har kun ét formål: at drille den dumme jæger Elmer Fjot.

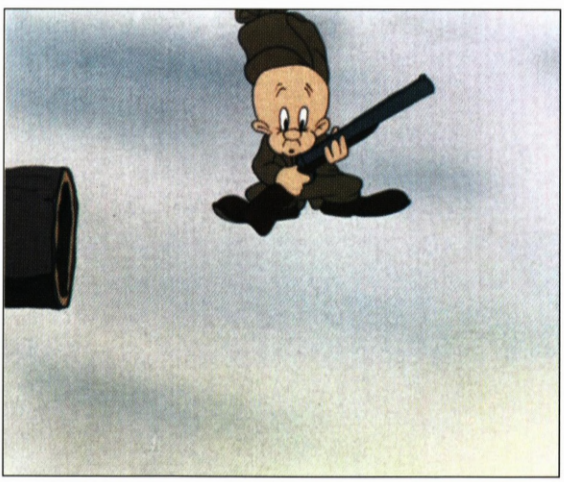


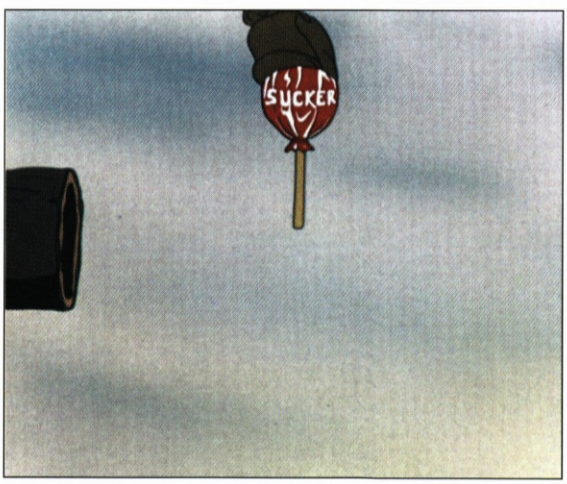
Grim E. Ulv og Hjulben i *Going! Going! Gosh!*

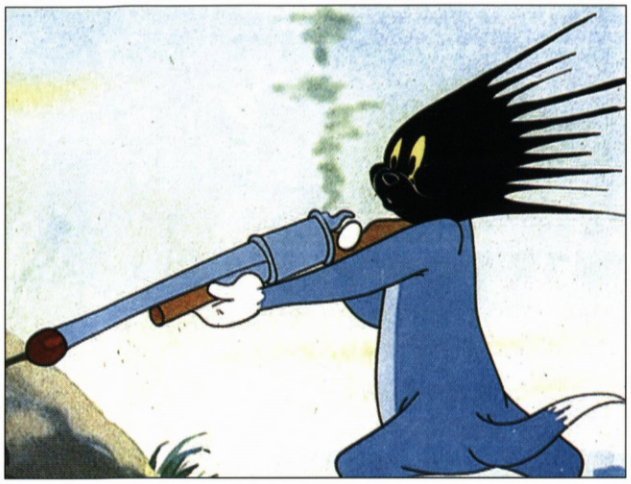
Den rene drift går igen i Warners chase-tegnefilmserie af Chuck Jones om Grim E. Ulv og Hjulben, hvis eneste formål er at jage eller blive jaget. Grim E. Ulv har stirret sig blind på sit projekt. Han *må* bare jage Hjulben, der hele tiden snyder ham til trods for ulvens ellers opfindsomme fælder. Grim E. Ulv ender derfor altid selv med at havne i de fælder, han har sat op for Hjulben, og han kommer gang på gang forfærdeligt til skade.

I Disneys korte tegnefilm udstilledes karakterernes svage sider til at skabe komik, uden at det på noget tidspunkt blev ondskabsfuldt, og man mistede heller ikke sympati for figurerne. Hos Warner derimod hånes og udstilles figurerne for deres dumhed. I Robert Clampetts *The Big Snooze* (1946, *Elmer Fjot siger op*) snyder Snurre Snup Elmer Fjot ved at vende en hul træstamme rundt, mens Elmer er inde i den. Det resulterer i, at Elmer Fjot løber ud over afgrunden, og da han hæn-

The Big Snooze







The Duck Doctor

gende i luften bliver klar over at noget er galt, erstattes han af en stor slikkepind, der bærer hans hat. For en god ordens skyld bærer slikkepinden påskriften "Sucker". Når Elmer Fjot løber ud over en afgrund, er det altså ikke nok at lade situationen stå for sig selv. Hos Warner understreges situationen ved at bruge en visuel metafor, som udstiller ham en ekstra gang og giver en endnu større komisk effekt.

Ophævelsen af naturlovene. Grænserne for det mulige udvides i Warners og MGM's tegnefilm. Hvor den fysiske komik hos Disney gjorde det muligt at efterlade sit aftryk på muren, hvis man var blevet klemt mellem den og en dør, går Warner et skridt videre og lader figurerne tåle alskens strabadser ved at lade deres kroppe være mere fleksible, så de selv bliver mast helt flade, hvis noget tungt rammer dem fra oven. I MGM's serie *Tom and Jerry* af Joseph Hanna og William Barbera føres denne teknik endnu videre, og figurerne kan her tage form som harmonikaer, vaser og bowlingkegler.

Da nogle af Warners tegnefilm ikke er bundet så fast op på en historie som Disneys, men nærmere er en række gags placeret som perler på en snor, ligger komikken i at se Elmer Fjot eller Grim E. Ulv komme til skade på mange forskellige måder. Publikum ved derfor med sikkerhed, at ulykken vil indtræffe, men bare ikke hvordan. Hvor Disney, som forklaret tidligere, udvidede naturlovene, kan man hos Warner og MGM i stedet tale om en regulær ophævelse af dem. Warners animatorer sætter sig suverænt på retten til og muligheden for at ophæve naturlovene, indtil de selv vælger at indføre dem igen.

Derfor er det muligt for Hjulben at løbe lige igennem den tunnel Grim E. Ulv har malet på en klippevæg, men når ulven selv prøver, er klippevæggen intakt, og han kommer naturligvis til skade, ligesom Snurre Snup kan flytte rundt på indgangen til sin hule, for at Elmer Fjot ikke skal skyde ned i den. Ophævelsen af naturlovene kan også bruges til at håne figurerne for deres dumhed. Elmer Fjot eller Grim E. Ulv kan derfor løbe ud over en afgrund, hænge i luften i et stykke tid, mærke efter at der ikke fast grund under dem, for derefter at falde til jorden. Det er først når det går op for figurerne selv at de har kvajet sig, at de falder.

I Warners tegnefilm er de forskellige små gags ofte vigtigere end selve historien, der kæder dem sammen, og de små gags bliver udnyttet til fulde. Især instruktøren Tex Avery, der arbejdede for Warner i slutningen af 1930'erne og begyndelsen af 1940'erne, beherskede overdrivelsens kunst i at gentage et gag mange gange i løbet af én kort tegnefilm. Han perfektionererede sin stil hos MGM, som han skiftede til i 1942. I *King Size Canary* (1947, *Kæmpekanariefuglen*) finder en sulten kat en radmager kanariefugl og en flaske med plantesupergødningen 'Jumbo-Gro'.

Katten fodrer kanariefuglen med supergødningen, hvilket gør, at fuglen vokser sig meget større end katten. Katten føler sig truet af den meget store fugl, drikker selv lidt af supergødningen og begynder jagten på fuglen. Flasken med plantegødning når videre til både en hund og en mus, og den sidste halvdel af filmen omhandler kattens og musens forsøg på at blive den største, så de drikker på skift af plantegødningen, indtil de til sidst står på en meget lille jordklode og fortæller publikum, at nu bliver filmen nødt til at slutte, da de er løbet tør for plantegødning. Tex Avery lader dermed gagget accelerere, indtil det ikke længere er muligt at arbejde videre med det, og derfor må filmen af naturlige årsager stoppe. Tex Avery forsøgte hele tiden at udvide grænserne for det mulige i sine tegnefilm, og især i hans film

King Size Canary

The Autograph Hound

finder man et komisk element, som går ud på at bogstaveliggøre de sagte replikker. En figur kan således sige replikken "I went to pieces", hvorefter hans kropsdele falder fra hinanden.

Den vilde jagt. Disney, Warner og MGM benyttede grundlæggende den samme type af fysisk komik, idet det i alle tilfælde er en form for falden-på-halen-komik, der anvendes. Forskellen ligger blot i voldsomheden og antallet af gags, ligesom tempoet er noget hurtigere i Warners og MGM's film, hvilket naturligvis skyldes, at tegnefilmene i højere grad er gag- og chase-baserede end Disneys tegnefilm. Især i *Tom and Jerry*-serien udgøres store dele af filmene af en eller flere chase-scener, men tegnefilmens største chase-mester var Tex Avery. Han perfektionerede chasen, hvor figurerne typisk haster gennem en labyrint af døre som de smækker bag sig. Dørene kan som i *The Screwy Truant* (1945) være placeret på alle vægge, gulve og lofter i et hus, og rummet bliver derfor scene for en surreel og accelererende jagt på tværs af naturlovene.

Disneys korte tegnefilm er sjove for både børn og voksne, men hvor Disneys komik næsten udelukkende er fysisk, blander Warners og MGM's animatorer den fysiske komik med en anden form for komik, der i højere grad henvender sig til det voksne publikum. Således udvikles der en selvbevidsthed hos figurerne omkring mediet og den fortælling, de befinder sig i, ligesom der produceres parodier af bl.a. Disneys film, men også intertekstuelle referencer taget fra filmverdenen inkorporeres. Både filmklassikere, genrekonventioner og Hollywoodstjerner er mål for satire i Warners og MGM's tegnefilm, hvor bl.a. instruktørerne Tex Avery og Friz Freleng tager pulsen på Hollywood ved at lave små film om stjernernes succesfulde liv. I Averys *Hollywood Steps Out* (1941) møder vi derfor karikaturer af både Clark Gable, Peter Lorre og Cary Grant, der alle er til stede på den samme natklub. Der er kun få fysiske gags, og komikken består først og fremmest i for publikum at genkende de forskellige kendisser, hvorfor tegnefilm af denne type udelukkende er rettet mod det voksne publikum. Denne form for komik får en lidt bredere appel, når Snurre Snup i Clampetts *What's Cookin' Doc?* (1944) imiterer de kendte Hollywoodskuespillere ved at ændre sin stemme og lægge ansigtet i de rette folder. Her ses en kombination af komikken fra Snurre Snup-tegnefilm med komikken fra karikaturtegnefilmen, og derfor har denne type film naturligvis en bredere appel, da det ikke er nødvendigt at fange alle de indforståede gags for at kunne more sig.

Også Disney forsøgte sig med parodier på tidens stjerner. I *Mickey's Gala Premier* (1933, *Mickeys gallapremiere*) har Mickey Mouse instrueret en film, som fremvises for Hollywoods jet set. Til slut overdænges instruktøren med kys af en stærkt karrikeret Greta Garbo. Garbo optræder også i den vellykkede *The Autograph Hound* (1939), hvor Anders And sniger sig ind i et filmstudie for at samle autografer fra de store skuespillere. Han er bestandig ved at blive smidt ud af en vranten, irsk betjent, indtil Shirley Temple genkender ham som stjernen Donald Duck! Andens egen autograf bliver herefter efterspurgt af alle skuespillerne, herunder Garbo, Clark Gable og The Marx Brothers.

I'm not Dumbo! I den spæde begyndelse var de ansatte hos Warner tidligere ansatte hos Disney og derfor minder de første Warner-tegnefilm om Disneys. I slutningen af 1930'erne kommer nye folk til og

Warner udvikler, med instruktørerne Robert Clampett, Chuck Jones, Tex Avery og Friz Freleng i spidsen, en ny stil som på en gang forholder sig til og distancerer sig fra Disneys produktioner. I Clampetts *The Bashful Buzzard* (1945) sender mor musvåge sine unger ud for at hente mad. En fanger en ko, mens en anden fanger en elefant med store ører, der bærer skiltet "I'm NOT Dumbo". Warner gør således grin med Disneys figurer og produktioner, men definerer sig samtidig som et alternativ til Disney. Dermed forholder de sig både til konkurrenten og afviger fra den på én gang.

Warners forholden sig til Disney fortsætter gennem årene. Der er flere tegnefilm, der låner groft fra Disneys produktioner, og nogle er endda regulære parodier på Disneys tegnefilm. Således bliver Disneys *Snow White and the Seven Dwarfs* med Clampetts *Coal Black and de Sebben Dwarfs* (1943) en parodi på Snehvide, hvor alle hovedpersonerne er sorte. Samme år lancerer Warner med Clampetts *A Corny Concerto* (1943) en parodi på Disneys langfilm *Fantasia* (1940). I Warners udgave udspilles koncerten i Corny-gie Hall med Elmer Fjot som kluntet dirigent, hvis bukser falder ned og flip ryger op i hovedet. Ligesom i *Fantasia* er der små musikalske indslag, bl.a skræpper en lille Daffy Duck-lignende ælling meget uskønt med på Johann Strauss' *An der schönen blauen Donau*. Warner udnytter den klassiske musik på samme balletlignende måde som i *Fantasia*, og både den overordnede handling og de indlagte gags er koreograferet perfekt til musikken, og inspirationen er overordentlig tydelig.

Også Disneys tidlige film måtte tage imod kærlig behandling hos Warner. Den tidligere omtalte *The Tortoise and the Hare* er således både blevet til Averys *Tortoise Beats Hare* (1941), Clampetts *Tortoise Wins by a Hare* (1943) og Frelengs *Rabbit Transit* (1947). I alle Warners udgaver vinder skildpadden, men kun ved at snyde i løbet. Derfor er der ingen morale som i Disneys udgave, og i *Rabbit Transit* ender skildpadden ovenikøbet med at få Snurre Snup arresteret for at overtræde fartgrænserne, hvorefter han siger til publikum: "Ain't I a stinker?"

Selvbevidsthed og metakomik. Den direkte henvendelse til publikum ser man også hos Disney, idet Anders And ofte blinker ud til publikum, når han har fået en ekstra god idé, eller når han lige har opdaget, hvordan han skal snøre Rip, Rap og Rup. Hos Warner udnyttes denne direkte henvendelse på cirka samme måde ved at lade Snurre Snup tale direkte til publikum eller ved at holde et skilt op som understreger gagget. Tex Avery videreudvikler også denne idé hos MGM i bl.a. figuren Screwy Squirrel, der i *Happy Go Nutty* (1944) forfulgt af en hund løber ind i en mørk hule. Publikum kan ikke se, hvad der sker, men kun høre et voldsomt brag. Screwy tænder en tændstik og siger: "Sure was a great gag. Too bad you couldn't see it".

Warner-figurernes selvbevidsthed omkring mediet, de befinder sig i, betyder samtidig, at de kan gribe ind i selve den filmiske proces. I Chuck Jones' *Duck Amuck* (1953) skændes Daffy med sin skaber, fordi denne hele tiden ændrer ved baggrunden, giver Daffy forkerte kostumer på eller piller ved lyden til andens store frustration. Der er ingen grænser for, hvordan man kan lege med mediet. I Tex Averys *Lucky Ducky* (1948) ser man sågar figurerne løbe forbi et skilt med teksten "Technicolor ends here", og idet figurerne

A Corny Concerto

passerer skiltet, forsvinder billedets farver.

Indførelsen af tv i slutningen af 1940'erne betød langsomt afslutningen på tegnefilmens guldalder. Der blev stadig produceret korte tegnefilm langt ind i 1950'erne, men der var ikke længere det samme behov for de korte tegnefilm i biograferne. Disney, som siden slutningen af 1930'erne havde produceret tegnefilm i spillefilmlængde, beholdt fremover sin status i biografen med de lange tegnefilm og overførte de korte tegnefilm til tv-mediet. For tv'ets komme betød netop, at tegnefilmen fandt et nyt medie at boltre sig i, og de korte film produceret i tegnefilmens guldalder i tiden mellem 1930 og 1960 har siden været synlige på tv-skærmene verden over. Med tv'ets komme døde dermed den klassiske syv-minutters kortfilm fra Disney, Warner og MGM og med den tegnefilmens vanvittige, absurde, surrealistiske og meget hurtige komik.

Tegnefilmen flytter til tv. 1950'erne blev en økonomisk nedgangstid for den amerikanske filmindustri. De store studiers tiltagende problemer med at tilbageerobre publikum medførte krav om nedskæringer. Som oftest fandt disse sted i tegnefilmafdelingerne, hvor udgifterne var eksploderet i løbet af 1940'erne og 1950'erne. MGM, der stod bag *Tom and Jerry*-serien samt Tex Averys mesterværker, lukkede helt deres animationsafdeling i 1957.

Tom and Jerrys bagmænd, Joseph Hanna og William Barbera, flyttede derfor deres talent til tv-mediet, hvor de hurtigt skulle opleve en ny guldalder. Makkerparret stod for en række af 1960'ernes mest populære tegnede tv-serier: *Huckleberry Hound* (1958-62), *Yogi Bear* (1960, *Yogi Bjørn*), *The Flintstones* (1960-66, *Familien Flint*) og *Scooby-Doo* (1969-86). Stilen i disse serier er milevidt fra Warners og MGM's klassiske kortfilm. Inspireret kraftigt af den visuelle stil og humor i studiet UPA's populære serie om *Mister Magoo* (1949-59) er Hanna og Barberas tv-serier hovedsageligt blottet for ekstrem vold og langstrakte chase-scener. Komikken er på en gang mere afdæmpet sofistikeret og mere barnlig: Forældre kan i *The Flintstones* nyde satiren over den forstadsidyl, som i efterkrigsårene blev en realitet for de fleste tv-ejere, mens børnene kan more sig over seriens uskyldige fremstilling af et familieliv, hvor hundehvalpen er en klodset dinosaurus og familiebilen er drevet af fars og mors hurtigtløbende fødder.

Hanna og Barberas tv-serier var nemlig netop tv-serier; de forløb i halvtimes episoder, hvor plottet var modelleret efter tidens øvrige *sitcoms* som *Father Knows Best* (1954-60) og *The Honeymooners* (1955-56). Dermed blev tegnefilmen til talefilm. De stort set stumme chasesekvenser i serierne om *Tom and Jerry* og *Roadrunner* var båret af konstant musik, der kommenterede handlingen på en ikke-

verbal måde. I Yogi Bjørns, Fred Flintstones og Scooby-Doos univers er den musikunderstøttede handling ikke så central som talen. Handlingen – og dermed meget af komikken – ligger i replikkerne, ikke i billederne.

Samlet byder Hanna og Barberas billigt producerede tv-serier hverken i teknik eller komik på kvalitet i den forstand, som man finder i det klassiske output fra Disney, Warner og MGM, hvilket naturligvis var tydeligt for seriens animatorer. Som filmhistorikeren Leonard Maltin udtrykker det, er 'tegnefilmene produceret af Hanna-Barbera og deres mange efterlignere bevidst dårlige: samlebåndskortfilm udført modstræbende af tegnefilmveteraner, der hader det, de laver' (citeret fra Wells 2003, s. 24).

Animeret *white trash*. Også for Disney betød 1960'erne og 1970'erne problemer. Studiet forsøgte stadig mere desperat at malke deres komiske formulaer i spillefilm som *The Rescuers* (1977, *Bernard og Bianca*, instrueret af Lounsbery, Reitherman og Stevens) og *The Fox and the Hound* (1981, *Mads og Mikkel*, instrueret af Bernan, Rich og Stevens). Perioden så også gentagne forsøg på en besynderlig type tegnefilm: Tegnefilm for voksne. Især Ralph Bakshi eksperimenterede med denne form, mest vellykket i debutfilmen *Fritz the Cat* (1972) efter Robert Crumbs undergrundstegneserie. Titelkatten er en collegestuderende i New York, der bruger sin tid på venner, piger og stoffer, og filmen skildrer i ironisk form tidens politiske klima med svin som politimænd og krager som sorte. *Fritz the Cat* var den første tegnefilm, der fik den amerikanske *X rating*, der typisk benyttes til stærkt erotiske film, og det er da også ganske bizart (og sjovt) at se tegnede, antropomorfe dyr have sex med hinanden.

Bakshi fortsatte stilen (dog nu med mennesker i stedet for dyr) i *Heavy Traffic* (1973, *Stærk tobak*), men bevægede sig med *The Lord of the Rings* (1978, *Ringenes herre*) ind i et afpolitiseret, komikløst og forholdsvist kedeligt fantasiunivers. Her benyttede Bakshi sig i udbredt grad af teknikken *rotoscoping*, hvor filmens personer er tegnet efter filmoptagelser af rigtige mennesker. Dette giver filmen en ujævn æstetik, hvor animationen virker flimrende og lidt stiv. Samtidig mangler filmen narrativt momentum, og slutningen med slaget ved Helms Kløft virker noget uafklaret. *The Lord of the Rings* formår dermed hverken at tilfredsstille animationsfans, fantasyfans eller de mange tilskuere, der stadig forbinder tegnefilm med sjove film.

Denne opfattelse skulle blive cementeret på tv, da en ny generationstegnet sitcom i 1989 fik premiere. Matt Groenings *The Simpsons* er en postmoderne fortælling om en dysfunktionel familie i den fiktive by Springfield. Far arbejder på det lokale atomkraftværk, mor er hjemmegående, mens den 11-årige Bart er en regulær

South Park

underachiever, og hans lillesøster, Lisa, er for intellektuel til at blive forstået af sin tåbelige familie. Spædbarnet Maggie mæler aldrig et ord.

Komikken er primært udgjort af en ætsende satire over det amerikanske samfund samt en kavalkade af *in-jokes*, der refererer mere eller mindre tydeligt til tidens populærkultur og de etablerede (film)klassikere. Ifølge *The Simpsons*' animatorer er Welles' *Citizen Kane* (1941) seriens oftest parodierede film, fulgt af Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968, *Rumrejsen år 2001*), *The Shining* (1980, *Ondskabens hotel*) og *A Clockwork Orange* (1971). Samtidig er der med Simpsonfamiliens favorit tv-show, tegnefilmserien *The Itchy and Scratchy Show*, en hilsen til *Tom and Jerry*; Itchy og Scratchy er henholdsvis en mus og en kat, der bestandig jagter hinanden. I tråd med tiden er der dog indlagt en række splattereffekter, når de to pattedyr gør det af med hinanden.

Komikken i *The Simpsons* bliver dermed en besk og udspekuleret opdatering af *The Flintstones*' milde satire over det moderne liv tilsat en selvbevidsthed og et væld af referencer, der ikke lader Warners kortfilm fra 1940'erne noget efter.

The Simpsons formår samtidig at fremvise USA's lave middelklasse i et noget mindre flatterende lys end i den samtidige sitcom *Roseanne* (1988-97), hvis miljø hovedsageligt er identisk med familien Simpsons. *The Simpsons*' status som tegnefilm giver serien mulighed for særligt grovkornede gags, der aldrig var gået an i *Roseanne* eller en anden "rigtig" sitcom; dette gælder fremstillingen af den lokale, indiske kioskejer Apu, den aldrende, skruppelløse kapitalistkonge Monty Burns, der ejer atomkraftværket, og især familiens neandertallignende overhoved, Homer Simpson, der vel er det dårligst begavede menneske, der har været hovedperson i en sitcom.

"Oh my God – they killed Kenny!" Siden premieren på *The Simpsons* har en række andre tåbelige personer gjort sig gældende i lignende, udspekulerede tegnefilm på tv. I MTV's *Beavis and Butt-Head* (1993-97) af Mike Judge opgraderes Bart Simpsons skoledreng til egentlige *slackers* – drenge i starten af puberteten, der synes, at heavy metal, nøgne damer og alle typer af rusmidler er "cool". De to kvajpanders eventyr foran tv-skærmen (hvor de kommenterer MTV's musikvideoer) og i det virkelige liv fungerer igen som en satire over USA's white trash og denne befolkningsgruppes forhold til og afhængighed af tv-mediet.

Endnu mere grotesk er den amerikanske lillebyidyl i Trey Parker og Matt Stones serie *South Park* (1997-). Her kontrasteres titelbyens beboeres groteske behov og adfærd med fire små drenges synsvinkel. Drengene Kyle, Stan, Cartman og Kenny må gang på gang forholde sig til de voksnes bizarre behov, fordomme og løgnehistorier, hvilket kontrasteres yderligere i forhold til drengen Cartmans overvægt og ønske om aldrig at gøre 'det rigtige', men at få mere at spise og at få magt over de svage. *South Park* synes dermed at finde en særlig glæde (og eksistensberettigelse) som ventil for politisk ukorrekthed og overskrider af tabuer. Homoseksuelle dyr, bingoværten Jesus Kristus, Saddam Hussein, Charles Manson og en talende menneskelort udgør eksempelvis en del af seriens bipersoner. Som fast, komisk element i *South Park* er endvidere den socialt belastede dreng Kennys ofte temmelig voldsomme død, der ledsages af Stans replik "Oh my God, they killed Kenny!" I næste afsnit er Kenny dog altid i live igen

– og kan så henimod slutningen aflives igen.

Den visuelle stil i både *The Simpsons*, *Beavis and Butt-Head* og *South Park* er bevidst grim. De gule personer med deres udstående øjne i *The Simpsons*, de grimme, kantede drenge Beavis og Butt-Head og den collageagtige, naivistiske stil i *South Park* udgør en slags grimhedens æstetik, der i sig selv låner til seriernes krasse satire. De betegner dermed et bevidst alternativ til både den Disney-inspirerede animationstradition, med dens omhyggelige teknik, musikalske handling og antropomorfe dyr, og til de "rigtige" tv-sitcoms, hvis situationskomik virker tam og politisk korrekt i sammenligning.

Disneys comeback. Mens *The Simpsons* genindførte den tegnede sitcom i tv's primetime, oplevede Disney er regulært comback i slut-1980'erne og start-1990'erne med *The Little Mermaid* (1989, *Den lille havfrue*, instrueret af Clements og Musker), *Beauty and the Beast* (1991, *Skønheden og udyret*, instrueret af Trousdale og Wise) og *Aladdin* (1992, instrueret af Clements og Musker). Især *Aladdin* markerer en mere moderne tilgang til komik.

Med hjælp fra Robin Williams' (på dansk Preben Kristensens) talepræstation som flaskeånden Genie bliver filmen i en række scener til et eldorado af gags, der illustrerer Genies stand up-agtige talestrøm. *Aladdin* er hurtigere, sjovere og mere opfindsom i sin komik end nogen anden, tidligere Disney-film. Der brydes også med det etablerede Disney-dogme om at holde sig fra metakomikken. Således får Genie eksempelvis Pinocchios hoved (inklusive voksende næse), da han tror, Aladdin er ved at lyve for ham, ligesom han i slutscenen optræder med en Fedtmulehat på, hvilket giver komikken en drejning mod en indforstået viden om Disney-koncernen og især dens strøm af merchandise. Der er også et enkelt nik til Warner Bros.' tradition for de tegnede figurers bevidsthed om tegnefilmens dramaturgi: For at få Aladdin til at frigive sig trækker Genie på et tidspunkt manuskriptet til *Aladdin* frem og siger: "Psst! Your line is: 'I'm going to give free the genie.'"

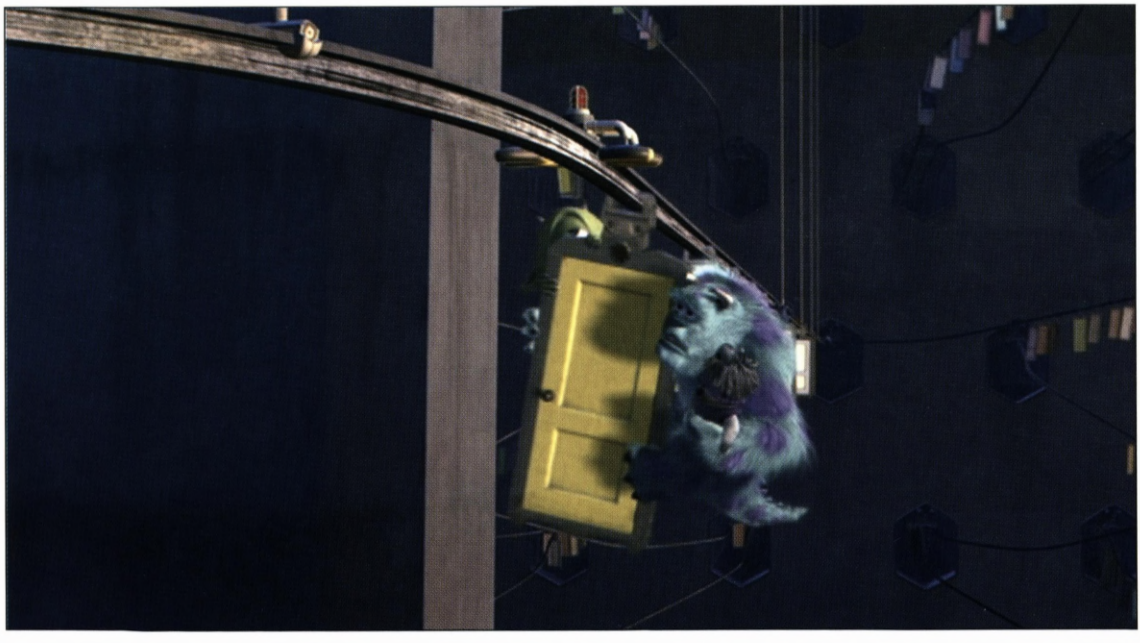
*Aladdin*s brug af komik skulle blive skoledannende for Disneys følgende spillefilm. Traditionen med de noget vage og intetsigende (menneske)hovedpersoner er intakt, og komikken ligger fortsat i munden på og i opførslen hos hovedpersonernes animalske følgesvende. Men metakomikken og selvbevidstheden får en prægnant rolle, især i *Lion King* (1994, *Løvernes konge*, instrueret af Allers og Minkoff), *Hercules* (1997, instrueret af Clements og Musker) og *The Emperor's New Groove* (2000, *Kejserens nye flip*, instrueret af Dindal). *Lion King* blev den nyere tids største hit for Disney, men udspiller sin Hamlet-inspirerede historie på forbavsende usjov vis. Filmens komik er i særlig prægnant grad henvist til to bipersoner, marekatten Timon og vortesvinet Pumba, der synger, prutter og æder sig gennem filmen.

Legetøj, monstre og superhelte. I løbet af 1990'erne fik Disney for første gang nogensinde reel konkurrence på markedet for tegnefilm i spillefilmlængde. I første omgang var den til at leve med for Disney, da den kom fra computeranimationsselskabet Pixar, som har samarbejdet med Disney om alle sine lange animationsfilm. Under ledelse af pioneren John Lasseter havde Pixar markeret sig i anden halvdel af 1980'erne med en stribe charmerende

Aladdin

kortfilm, der i høj grad vendte tilbage til tegnefilmens første eksistensgrundlag: At gøre det umulige muligt. *Luxo Jr.* (1986) er en genial minifortælling, hvor en barnearkitektlampe leger med en bold foran sin undrende forælder, mens *Tin Toy*

Monsters, Inc.



(1988) viser et mekanisk legetøjs frygt for at blive leget med af et voldsomt blebarn. Lasseter undgår i disse film den disneyske antropomorficering af døde objekter; arkitektlamperne i *Luxo Jr.* er netop arkitektlamper og må udtrykke sig uden ansigter og lemmer. Dette har en indlejret komisk effekt; latteren ligger netop i det utrolige i at se hverdagsobjekter som arkitektlamper, ethjulede cykler, legetøj og brevvægte opføre sig som personer. Med de senere kortfilm *For the Birds* (2000, instrueret af Ralph Eccleston) og *Boundin'* (2004, *Det glade får,* instrueret af Bud Luckey) er Pixar rykket tættere på et ideal, der minder om Disneys *Silly Symphonies.* De menneskelignende dyr, den letkøbte morale og *Boundin'*s fortælling i rim peger i høj grad tilbage til *The Wise Little Hen.* Samtidig bringer Pixar med disse film den korte tegnefilm tilbage i biograferne, som forfilm til deres egne langfilm.

Idéen om de døde objekter, der lever deres eget liv, når vi kigger væk, er grundtanken i Pixars, og Lasseters, første spillefilm, *Toy Story* (1995), om drengen Andys meget levende legetøj. Filmen skabte med sin nyskabende computeranimation en sensation, men flere anmeldere bemærkede, at filmens store succes primært lå i dens velfortalte historie og gode figurgalleri. *Toy Story* udnytter smart de forskellige stykker legetøjs fysiske egenskaber (f.eks. Mr. Potato Heads problemer med at beholde sit ansigt på) til fysiske gags, men filmens komik ligger hovedsageligt som en munter understrøm i karaktertegningen. Den kujonagtige dinosaurus, de militærglade myresoldater og den selvvigtige rumhelt Buzz Lightyear, der ikke ved, at han blot er et stykke legetøj, besidder tilsammen et komisk potentiale, der kan udnyttes i sig selv eller som udgangspunkt for filmens mange, elegant udførte fysiske gags.

Denne taktik peger for så vidt tilbage til de bedste af Disneys klassiske spillefilm. Også i *Pinocchio* (1940, instrueret af Luske

Shrek

og Sharpsteen) og *Dumbo* ligger det komiske potentiale overalt i persongalleriet, og dette videreudvikles i Pixars to følgende spillefilm, Lasseters *a bug's life* (1998, *Græsrødderne*) om en myretue, der ved en fejltagelse kommer til at hyre en gruppe cirkusinsekter til at beskytte sig mod en bande hærgende græshopper, og, især, *Toy Story 2* (1999), hvor sidstnævntes reference til Kershners *Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back* (1980, *Imperiet slår igen*) stod som Pixars hidtidige, komiske højdepunkt. Disse film cementerede Pixars status som tidens ledende skaber af gode og sjove fortællinger for børn og deres forældre.

Den børnevenlige tematik genfinder man i *Monsters, Inc.* (2001, instrueret af Peter Doctor), historien om monstrene i metropolen Monstropolis, der hver nat møder på arbejde og skræmmer små børn, da børnenes skrig er byens energikilde. Indgangsporten til børneværelserne går naturligvis gennem børnenes klædeskabsdøre, som fra et stort lager leveres til fabrikken via et transportbånd.

Den opfindsomme fortælling har en bred appel og leverer både fysisk komik til børnene og en mild satire over det moderne liv til den voksne del af publikum. Således behandler *Monsters, Inc.* livet på arbejdspladsen med alt, hvad det indebærer, lige fra sloganet "We Scare Because We Care" til den årlige medarbejderrevy og intern konkurrence på arbejdspladsen om, hvem der mon bliver næste måneds medarbejder. Filmen lægger sig forholdsvis tæt op ad Disneys produktioner bl.a. i figurernes nuttede udformning, men der henvises også til et af Tex Averys gags i filmens højdepunkt: en lang chase på og igennem milliarder af klædeskabsdøre på firmaets lager.

Pixars to efterfølgende film, *Finding Nemo* (2003, *Find Nemo*, instrueret af Andrew Stanton) og *The Incredibles* (2004, *De Utrolige*, instrueret af Brad Bird), rykker plotmæssigt tættere på realfilmen, og især *The Incredibles* spiller på genrekonventioner – i dette tilfælde fra agentfilm som De Palmas *Mission: Impossible* (1996) og James Bond-serien. Der er mindre fysisk komik i disse film og af de relativt få gags, der forekommer, er flere bygget op omkring en actionscene. På linje med realfilmen bliver komikken i *The Incredibles* dermed en del af filmens actionsekvenser.

I de tidligere tegnefilm var der ingen eller meget få dødsfald, og en af tegnefilmens konventioner, både hos Disney, Warner og MGM, har i den forbindelse været, at figurerne altid blev kede af det, hvis andre personer døde. I *The Incredibles* er der tale om en mere voldelig type animationsfilm, hvor mængden af dødsfald er højere end tidligere, og der bliver ikke stoppet op og grædt over de omkomne. Pixars film er i højere grad blevet rene genrefilm med alt, hvad det indebærer.

Eventyrlig intertekstualitet. Tidens væsentligste konkurrent til Pixar er DreamWorks. I et uheldigt sammenfald med Pixars *a bug's life* valgte DreamWorks som sin første computeranimerede film også at lancere en historie om myrer i 1998. Eric Darnells og Tim Johnsons *Antz* er dog især i sin komik væsensforskellig fra *a bug's life*. Hovedpersonen, myren Z, har nemlig Woody Allens stemme, og dennes neurotiske storbykomik gennemsyrer filmen; i *Antz*' åbningsscene er Z endog hos myrepsykolog! Med øvrige stemmer af Sharon Stone (den smukke myre), Sylvester Stallone (muskelmyren), Jennifer Lopez (den sexede myre) og Gene Hackman (den onde myre) eksisterer fil-

mens personer hovedsagelig i kraft af den viden, seeren har om skuespillernes øvrige roller. Denne sofistikerede humor er tydeligt tænkt til voksne, hvor *a bug's life* klart er en børnefilm. Allerede fra starten markerede DreamWorks sig således som et alternativ til Pixar.

DreamWorks' eventyr om den grønne trold *Shrek* (2001, instrueret af Adamson og Jenson) både forholder sig til og tager afstand fra Disney – ikke ulig den stil Warner anlagde i den korte tegnefilms guldalder.

Filmen er en satire over Disneys organisation og en parodi på de eventyrfortællinger, Disney har fortalt gennem årtier. Alene filmens start er en ren parodi på startscenen i mange af Disneys langfilm. *Snow White and the Seven Dwarfs*, *Cinderella* (1950, *Askepot*, instrueret af Geronimi, Jackson og Luske) og *Robin Hood* (1973, instrueret af Reitherman) begynder således med en stor eventyrbog, der åbnes. Det samme sker i *Shrek*, men da ender vores hovedperson, som i øvrigt læser eventyret på toilettet, med at rive en side ud og tørre sig bagi med den.

Både eventyrets form, men også kendte figurer fra Disneys film, bl.a. Pinocchio og Robin Hood, kommer således under kærlig behandling i et eventyr fyldt af omvendinger, hvor prinsen ikke får prinsessen, og hvor helten flygter fra dragen, der vogter prinsessens tårn, i stedet for at dræbe den. Udover disse afvigelser er eventyret fyldt med intertekstuelle referencer til tidens populærkultur, såsom tv-showet *The Dating Game* (1965-1986) og Wachowski-brødrenes *Matrix* (1999), ligesom man kan opleve Robin Hood danse riverdance.

*Shrek*s visuelle stil minder med figurernes runde former og store øjne om Disneys produktioner, mens arven efter Warner kan spores i de intertekstuelle referencer, parodien på Disney, omvendingen af det umiddelbart forventede samt selvbevidstheden.

Stilen fortsætter i *Shrek 2* (2004), hvor de intertekstuelle referencer tager over og lader historien fylde mindre. Derfor minder *Shrek 2* i højere grad om *spoof*film som Abrahams' *Hot Shots* (1991) og Wayans' *Scary Movie* (2000), hvis primære omdrejningspunkt er referencer til andre film.

I 2004 lancerede Disney *Home on the Range* (instrueret af Finn og Stanford) med den gode, danske titel *De frygtløse – the muuhvie*. Filmen er hverken særlig flot, særlig god eller særlig sjov, og den markerer også den sidste, håndtegnede spillefilm fra det traditionsrige studie. Disney har ganske enkelt ikke planlagt flere traditionelt animerede spillefilm. Dermed står tegnefilmen ved en skillevej, hvor computeranimationen fejrer store triumfer, og Pixar og DreamWorks – som moderne versioner af Disney og Warner Bros. – tilbyder henholdsvis god familieunderholdning og sofistikerede gags. Den traditionelle tegnefilm overlever primært på

Cartoon Network, tv-programmet *Disney sjov* og lignende steder, hvor billigt animerede serier tilbyder børn underholdning, der appellerer til den laveste fællesnævner.

Heldigvis er en del af fordums guld fra Disney, Warner Bros. og MGM udgivet på dvd. Her kan man så igen og igen opleve glæden ved at se en kat blive sprængt i luften og en hund blive slået i hovedet med en køkkenvask.

Litteratur

Bendazzi, Giannalberto (1994). *Cartoons: One hundred years of cinema animation.* Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press.

Dunne, Michael (2001). *Intertextual Encounters: In American Fiction, Film, and Popular Culture.* Bowling Green, Bowling Green State University Popular Press.

Klein, Norman M. (1993). *Seven Minutes: The Life and Death of the American Animated Cartoon.* London & New York, Verso.

Maltin, Leonard (1987). *Of Mice and Magic.* New York, Plume.

Schepelern, Peter (1998). "Klangen af billeder: Udviklingslinier i filmmusikkens historie". In: *Kosmorama 222*, København, Det Danske Filminstitut/Filmmuseet.

Wells, Paul (1998). *Understanding Animation.* London & New York, Routledge.

Wells, Paul. ""Smarter than the average art form": Animation in the television era" in Carol A. Stabile & Mark Harrison (eds.) (2003). *Prime Time Animation: Television animation and American culture.* New York & London, Routledge.

Easy Street

Latteren i filmforestillingen

Af Lars Fiil-Jensen

Lyden af latter opstår ved en dyb indånding efterfulgt af korte, afbrudte, krampeagtige sammentrækninger af brystkassen og særligt mellemgulvet. ... På grund af kroppens rystelser nikker hovedet frem og tilbage. Den nedre kæbe virrer ofte op og ned, på samme måde som det er tilfældet med nogle typer af aber, når de føler sig rigtig godt tilpas. Under latteren åbnes munden mere og mindre, med mundvigene trukket langt tilbage samt lidt opad og overlæben noget hævet.
– Charles Darwin, *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872 (s. 200).

Man undrer sig nogle gange! Hvad er latter dog for en mærkværdig reaktion, og hvad er det, der foregår, når stilheden i en biografsal blandt et engageret publikum pludselig brydes af en dyb latter.

Måske er det tåbeligt at give sig i lag med denne latter. For en dissekering af komikken og redegørelse for latterens

oprindelse skaber på ingen måde den samme munterhed som den observerede genstand. Det er dog ikke kun nutidens biografpublikum og filmforskere, der har funderet over latteren. Store tænkere har gennem de sidste par tusind år forsøgt at forstå de mekanismer, der er på spil, når nogen finder noget komisk.

Af frygt for at simplificere noget så fint som latteren synes det at være en rimelig metode at gå i dialog med nogle af fortidens store tænkere for at se, om deres overvejelser kan hjælpe os til at forstå latteren i filmforestillingen. Jeg har ikke i sinde at gennemgå samtlige teorier, der har beskæftiget sig med latteren. I stedet vil jeg præsentere nogle af de observationer og tanker, som ser ud til at kunne hjælpe os til at forstå, hvad det er, det der med latteren. De teoretikere, der får lov at være med i denne omgang, Aristoteles, Francis Hutcheson, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, Sigmund Freud og Mikhail Bakhtin, er ikke beskedne. Ofte har deres tanker om latter været inddraget i et større teoretisk spind, og deres interesse for den skyldes måske, at de har kunnet bruge den til at argumentere for gyldigheden af deres overordnede tankesæt. Fælles for dem er dog, at de har foretaget observationer af latteren og det komiske.

I stedet for at tage afsæt i det sædvanlige korpus af filmteorier er min tanke at undersøge, om man kan blive klog på, hvordan komikken hænger sammen i en film ved at trække på disse teoretikeres forståelse af latteren. Jeg vil holde mig til eksempler fra en enkelt kort og tilgængelig film, Chaplins snart 90 år gamle *Easy Street* (22.1.1917). At analysere filmen alene med latterteorier giver dog ikke mening. Den skal placeres i sin filmhistoriske sammenhæng, og den er valgt, fordi den er produceret i en periode, hvor filmkomedien var i rivende udvikling. Den har både mange træk fra de tidlige slapstickfarcer og peger frem mod en filmkomik, som vi kender fra de senere og længere spillefilmskomedier.

Easy Street. En forfrossen hjemløs mand (Chaplin) vågner og hører salmesang fra den lokale mission. Chaplin træder indenfor og deltager i en gudstjeneste, men inden han får kastet sit blik på den lysende smukke organist (Edna Purviance), har han allerede med et par små gags demonstreret, at han er en simpel tyveknægt, men dog med et godt hjerte. Mødet med den smukke Edna omvender ham med det samme, og det får ham til at tænke i nye baner. Han søger arbejde på den lokale politistation i byens barske kvarter, hvor bander gør livet surt for politiet.

Den kæmpestore og særdeles voldelige balladeмager (Eric Campbell) bliver den lille politibetjents største hindring i at få ryddet op i kvarteret, og filmen skrues op i et gevaldigt tempo, hvor Chaplin på en gang forfølges af kæmpen og forsøger at nedlægge ham.

Opgaven synes umulig, men den lykkes, og alle bliver omvendt til gode borgere. Selv Chaplin, der kan tage Edna under armen og følge hende til samling i den nye og større missionsbygning, er blevet et nyt menneske.

Modsætninger mødes ... og vækker latter. Hvilke grundlæggende strukturer er det, der gør, at vi ler ad noget? Irske Francis Hutcheson (1694-1746) har i essayet 'Reflections upon Laughter' forklaret latterens anatomi på følgende vis: "Det synes i almindelighed at vække latter, når man sætter billeder sammen, som har modsatte ekstra idéer knyttet til sig såvel som en lighed i den grundlæggende idé: denne kon-

trast mellem storhed, værdighed, helligh-ed, perfektion [på den ene side] og simpelhed, tarvelighed og vanhelligelse synes at være selve ånden i det burleske, og de fleste af vores drillerier og morsomheder bygger på dette" (Hutcheson, s. 32).

De ekstra betydninger, der skal på banen i den komiske situation, må ifølge Hutcheson helst få noget, som er regnet for fint, til at kollidere med noget, der betragtes som lavt. I *Easy Street* finder Chaplin-figuren i filmens indledning ly i den lokale missionskirke, hvor der er gudstjeneste. Da Chaplin træder ind, falder hans blik lidt for hurtigt på kirkebøssen, hvorefter han lynhurtigt kigger væk. Det komiske er allerede anslået i en sådan situation, fordi den fattige mands blik antyder en stærk interesse for kollekten, men det hurtige blik væk viser også, at han ved, at den er urørlig. Det ene blik er profant, det andet er helligt.

Da Chaplin har anbragt sig på en bænk i den lille missionskirke, ankommer en kvinde med en baby. Det lille barn bliver placeret i Chaplins arme, og han får i samme åndedrag en sutteflaske stukket i hånden, som han uopmærksomt vender bunden i vejret på. Da han opdager, at han bliver våd, laver han en række forvirrede grimasser, før han giver barnet tilbage til moderen. Set med Hutchesons øjne er det den ophøjethed, Chaplin besidder ved at holde det lille barn, der rykkes ved. At få en baby til at falde til ro i sine arme, er der noget storladent over, men hvis den lille gylper eller tisser, bliver situationen trukket ned til det simple.

Hutchesons idé er, at modsætningen mellem fint og lavt er tilbagevendende i mange komiske situationer. Derfor er det sjovt, når en person falder, når hans eller hendes tøj bliver tilsvinet, og når man ser dele af hans eller hendes krop, som man normalt gør sig stor umage for at skjule.

Easy Street

Det er sjovest, når det hænder for personer, man agter højt. Men selve den menneskelige fremtræden er ifølge Hutcheson dybt forbundet med idéen om værdighed. Derfor ville den slags hændelser også vække latter, selv når det ikke var en ophævet person, det gik ud over.

Hutcheson var opmærksom på, at det, som vi forbinder med fint og lavt, varierer over tid og mellem kulturer: "Det viser os hvor uholdbare mange morsomheder er, som bygger på en gammeldags skrivestil fra en tid, hvor man opførte sig anderledes, selv om det var lige så rationelt og på alle måder lige så menneskeligt og rimeligt." (Ibid., s. 35).

Latterliggørelsen af politibetjente indgår som et væsentligt element i mange amerikanske komedier fra starten af sidste århundrede, ligesom det ses i *Easy Street*. Betjente patruljerede formodentlig ofte i gaderne og præsenterede ordenen i de storbyer, hvor publikum nød de komiske film. Betjentenes værdighed var derfor et oplagt skudsmål for komikken. Et nutidigt publikum kan stadig grine ad betjente, men den type betjente, man støder på i f.eks. Mack Sennetts og Chaplins tidlige komedier, er i dag svære at forholde sig til. For os signalerer de ikke ophøjethed. Derfor er der ikke meget lattervækkende ved dem.

Begreberne kommer til kort. Den tyske filosof Arthur Schopenhauer beskæftigede sig i sit værk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818) med menneskets forestillinger og begreber. Schopenhauer påpegede, at vores forestillinger om, hvad en ting er, eller hvordan en hændelse forløber, blot er tilnærmelser og derfor ofte upræcise. I sin argumentation benyttede han sig af eksempler fra komikken til at demonstrere denne utilstrækkelighed.

Schopenhauer mente, at latter opstår i situationer, hvor vores mangelfulde tilnærmede begreber støder sammen med en konkret oplevelse: "Årsagen til latter er i alle situationer ganske enkelt den pludselige forståelse af denne inkongruens mellem et begreb og de rigtige objekter, som

er blevet gennemtænkt i en eller anden forbindelse, og latteren er blot et udtryk for denne inkongruens." (Schopenhauer, s. 52).

I en komisk situation oplever vi, at begreberne ikke passer sammen med virkeligheden. De kan være for brede eller for snævre og kommer så til kort. Denne inkongruens bliver vi bevidste om i den komiske situation, og det udløser latteren. Da Chaplin i *Easy Street* under gudstjenesten træder ind blandt de syngende, får han stukket en salmebog i hånden. Hans første reaktion er at stikke den i brystlommen! Når man får stukket noget i hånden, betyder det vel, at man skal tage det til sig. Eller gør det?

Schopenhauers redegørelse åbner for en lidt blødere fortolkning af komiske situationer end Hutchesons og kan måske afdække nuancer i den komiske situation lidt bedre. Hvis man udpensler Chaplins uheldige oplevelse med barnet under gudstjenesten, forløber scenen således:

1. Chaplin lytter optaget til prædikanten, mens publikum får tid til at more sig over, at han har vendt sutteflasken på hovedet med fare for, at mælken ender i skødet på ham selv. 2. Man morer sig over, at han pludseligt opdager at noget er galt: Han drejer langsomt hovedet mod publikum, hæver hovedet, blinker nervøst med øjnene. Han kigger ned på babyen og op igen, så frem og tilbage mellem moderen og den lille. Og man kan nu le over, at betydningen er skiftet. Han tror, at det er den lille, der tisser. 3. Barnet leveres tilbage til moderen, og man ser, at han opdager, at han er blevet våd af indholdet fra sutteflasken.

I det konkrete gag er der flere forestillinger, der sættes på prøve. 1. Chaplin behandler flasken med det for brede begreb "noget ligegyldigt han har fået i hånden", og denne kategorisering kommer til kort, for det er ikke ligegyldigt, hvordan man vender alle genstande, og slet ikke flasker. 2. Der kan være en ophøjet ro over at sidde med en baby, men det er for snæver en forestilling, for det virker bestemt ikke ophøjet, hvis barnet tisser. 3. Endnu en forestilling, at når man sidder med en baby og pludselig føler sig våd, må det være, fordi barnet har tisset, viser sig at være for snæver. For her er det indholdet fra flasken, som gør ham våd.

Schopenhauer skelnede mellem dumhed og vid, som på hver sin måde kan vække latter. Når man begår en dumhed, anvendes et begreb uden eftertanke. Med vid sammenstiller den vittige derimod intentionelt to eller flere objekter, selv om han ved, at objekterne er forskellige.

Narren og komikeren blander de to situationer, forklarede Schopenhauer. Han forklæder vid som dumhed. Det er netop den rolle, Chaplin påtager sig i det nævnte gag.

Men ... Det er imidlertid sådan, at inkongruens ikke altid vækker latter! Hvis man et øjeblik forlader komedierne og springer til en kendt scene, oplever man, at inkongruens også kan skabe andre reaktioner. I den sidste del af Hitchcocks *Psycho* (1960) står Marions søster i en mørk kælder bag en stol, hvor der sidder en anden person, som hun måske forventer er den aldrende Mrs. Bates. Da hun drejer stolen, stirrer hun ind i et mumificeret ansigt. Resultatet er ikke latter, snarere rædsel. Dog er der helt klart tale om inkongruente størrelser, som både Hutcheson og Schopenhauer forklarer dem, men der tilføjes her en meget stærk ekstra betydning. Der er tale om en kvinde, en mumificeret kvinde. Livet tilføjes pludselig en smertelig dimension af død.

Det er altså ikke altid, inkongruens vækker latter. Den ofte citerede Aristoteles gjorde i sin kategorisering af hovedgenrerne opmærksom på, at der skulle mere til end det, han kalder en fejltagelse, før noget kan betragtes som komik. I *Poetikken* fremsætter han følgende påstand: "Det lattervækkende kan defineres som en fejltagelse eller deformitet, som ikke skaber smerte eller skade." (Aristoteles, s. 347). Aristoteles påpegede dermed en central problematik ved det komiske.

Den fejltagelse, Marions søster begår, er smertefuld og angstprovokerende på publikum, og vækker altså ikke latter. I filmkomedier kan der forekomme ganske voldsomme situationer, som publikum alligevel ler ad. Hvordan hænger det så sammen?

At ville det komiske. Søren Kierkegaard har også funderet over latteren og gav til dels Aristoteles ret, dog med en væsentlig tilføjelse: "det comiske er overalt hvor der er modsigelse, og hvor man berettiget ser bort fra smerten, fordi den er uvæsentlig" (Kierkegaard, s. 506), hævdede Kierkegaard i *Afsluttende uvidenskabeligt Efterskrift* (1846), hvor han "tumultarisk", som han udtrykker det, eksemplificerede sine synspunkter om det komiske.

Det, Kierkegaard kaldte modsigelser, minder om Hutchesons "modsatte ekstra idéer". Et enkelt af Kierkegaards eksempler demonstrerer dette: "Holophernes siges der, er 7 alen lang og 1/4. Modsigelsen ligger egentligen i det sidste. De 7 alen er phantastisk, men det phantastiske plejer ikke at tale om qvarteer, quarteret som maalestok erindrer om virkeligheden." (Ibid., s. 506-7).

Kierkegaards eksempler kredser om den samme type nedgørelse af det ophævede, som Hutcheson observerede i det komiske, og han mener, at der ikke er langt mellem det tragiske og det komiske. Han fortsætter sin argumentation for, at Aristoteles' definition af det komiske mangler refleksion: "Det tragiske og det comiske er det samme, forsaavidt begge er modsigelsen, men *det tragiske er den lidende modsigelse, det comiske den smerteløse modsigelse.* At det som den comiske opfattelse seer comisk, kan volde den comiske figur indbildt lidelse, gjør intet til sagen. … Den comiske opfattelse frembringer modsigelsen eller lader den blive aabenbar ved at have udvejen *in mente*, derfor er modsigelsen smerteløs. Den tragiske opfattelse seer modsigelsen og fortvivler over udvejen." (Ibid., s. 505-11).

Kierkegaard nævner Holbergs *Den Stundeløse* som eksempel på, hvordan en komisk figur tilsyneladende kan lide, og publikum alligevel opfatter stykket komisk. Kierkegaard bevæger sig her ind i fiktionens verden, og bringer os dermed over i de to overordnede genrer, tragedien og komedien. I komedien er der valgt for os. Hændelserne skal overordnet ses med udvejen in mente, og derfor kan der sagtens forekomme nogen lidelse, uden at det forstyrrer.

Men hvis vi skal le ad det, som kunne opfattes som smerteligt, må der være nogen eller noget, som insisterer på det komiske og gør os opmærksomme på, at her er det meningen, at der skal les.

Fortælleren markerer. Sigmund Freud hævdede i essayet *Der Humor* (1927) – lettere dramatisk må man sige – at den humoristiske attitude har træk til fælles med psykopatologiske reaktioner som neurosen. Dog anså han humoren for en værdig løsning i modsætning til neurosen.

Lidt mere interessant er det i denne sammenhæng, at Freud interesserede sig

for humor i fortællesituationer. Han mente, at tilhøreren under en morsom fortælling lader sig påvirke til at indtage den samme humoristiske attitude som fortælleren: "Han ser denne anden person [historiefortælleren] i en situation, som må få tilhøreren til at forvente, at den anden vil vise tegn på affekt – at han vil blive vred, klage sig, udtrykke smerte, blive bange eller skrækslagen eller måske endda fortvivlet, og tilskueren er parat til at fremkalde de samme emotionelle impulser i sig selv. Men disse følelsesforventninger skuffes; den anden person udtrykker ingen stærke følelser og leverer blot en morsomhed. Det opbud af følelser, der spares, omdannes til humoristisk velbehag i lytteren." (Freud 1975, s. 161-62).

Tilhøreren søger altså ifølge Freud efter antydninger, som kan vise, hvordan han skal reagere, og når fortælleren ikke viser de følelser, som tilhøreren forventer, vil han le. Når det drejer sig om film, er der imidlertid sjældent en komisk fortæller til stede. Adfærdspsykologen Paul McGhee har dog siden undersøgt sammenhængen mellem fortælleformer af forskellig varians og humor (McGhee, s. 74-75). Han skelner mellem eksterne og interne markører, som giver publikum de nødvendige fingerpeg.

I den klassiske fortællesituation, som Freud beskrev, er det fortællerens ansigtsudtryk og reaktioner, der opfattes som eksterne markører. Ved tegneserien kan det være det stiliserede udtryk, der fungerer som ekstern markør, ved vittigheden introduktioner som "Og så var der den om ...", ved filmkomedien kan det være plakatens store hoveder eller titelsekvensen, der ledsages af munter musik etc. Det er i første omgang disse rammer omkring fortællingen, der afgør publikums forventninger.

Fortællingens interne markører udgøres af figurernes reaktioner på hændelser og af det virkelighedsniveau, som etableres. Publikum vil være opmærksom på reaktioner, som afviger fra det forventelige. Den slags interne markører er også på spil i *Easy Street*.

Efter at Chaplin har forladt gudstjenesten, følger et lille intermezzo, hvor de uregerlige beboere udkæmper et gadeslagsmål, og det ender med, at den ene tilskadekomne person efter den anden ankommer til politistationen. Den første bæres ind på en båre, han rejser sig, vipper med hovedet og ser mere groggy end smerteplaget ud. Den næste køres ind på en sækkevogn og gør honnør. En tredje ser ganske vist blodtilsølet og fraværende ud, men da den fjerde kommer ind, er det på overdrevent slingrende vis.

Der er her tale om mærkværdige reaktioner, som burde fremkalde den samme reaktion i publikum, som Freud observerede, når fortælleren lavede en joke ud af noget alvorligt. Man kunne forvente, at figurerne reagerede realistisk på eksempelvis slag og smerte, men de underspiller smerten og fremhæver det pudsige. Dermed opbygger filmen et virkelighedsniveau, som adskiller sig fra den virkelige verden, og der bliver tiltagende frit spil for den komiske opfattelse.

En anden markør, som er på spil i *Easy Street*, er den simulerede kontakt mellem komiker og publikum. Især i filmens første scener opbygges denne kontakt, når Chaplin afvikler gags i nære billeder og indimellem grimasserer til publikum. Senere i kampene med den store mand vender han jævnligt ansigtet mod kameraet i korte ryk, så tilskuerne får fornemmelse af, at han hele tiden deler løjerne med dem.

Publikum var i årene før 1917 vant til,

at scenisk optræden og filmforevisninger ofte indgik i den samme forestilling, og konventioner for, hvordan skuespillere rettede deres blik i forhold til kameraet, var endnu ikke fastlåst i en stærk tradition. Det har derfor næppe virket underligt i filmkomedier med det direkte kamerablik, Chaplin anvender her. Han kunne med det simulere scenekomikerens kontakt med publikum og fisken efter applaus. Ganske efter Schopenhauers forskrift udspiller han med vid scenariet for at fornøje sit publikum og foregiver at afvente, at publikum ler tilbage.

Komikerens blik ind i kameraet er en særlig filmkomediekonvention og -markør, som dukker op i komedier jævnligt i filmhistorien.

Forventninger om komik udelukker smerten. Freud fremhævede i afhandlingen *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (1905) en række faktorer, som virkede fremmende eller hæmmende på latteren (Freud 1976, s. 282-85). Tilhøreren var særlig tilbøjelig til at le, hvis han havde forventninger om, at han skulle høre noget komisk, havde Freud observeret.

I *Easy Street* bygges denne forventning stille og roligt op. Selve tilsynekomsten af den lille Chaplin-figur i filmens første scene må have ledt publikum til at forvente en komedie, for på dette tidspunkt var Chaplin kendt i USA som en stor komiker. Der berettedes allerede om masseopløb på togstationer inde i landet og ved ankomsten til New York, da han i februar 1916 rejste med tog tværs over staterne.

Filmen indledes egentlig i en alvorlig tone, da den forfrosne Chaplin vågner på gaden. Men i de følgende scener under gudstjenesten afvikles små serier af pudsige, søde og uvoldelige gags, og publikums forventninger bekræftes. Freud mente, at stærke følelser af anden art kunne hæmme latteren, men der er ikke noget her i starten, der kan forstyrre den gode stemning, og ved at afvikle forskellige typer af gags i en ideel rækkefølge, undgår Chaplin behændigt, at sådanne andre følelser tager overhånd. Smerte og fare, som kunne true latteren, opfattes ikke længere som særlig smertelig eller farlig på det tidspunkt, hvor størrelserne begynder at indgå i små gags.

Efter gudstjenesten følger scenerne med beboere, som slås i gaden, og "sårede" som ankommer til politistationen. Her begynder det smertelige at blive sat ud af sin normale funktion, fordi personerne ikke reagerer, som det kunne forventes. Chaplin, som er den skarpest tegnede figur, og derfor den man kunne bekymre sig mest for, drages først ind i de voldsommere løjer nu. I første omgang slår han tilbage på politichefen med sin knippel, da chefen giver Chaplin et anerkendende klap i ryggen (en inkongruens, hvor et venligt klap forveksles med et aggressivt slag). Herefter prøver Chaplin sin knippel af på en mand, der griner ad ham, uden for stationen (en inkongruent handling, fordi det ikke er helt så ligetil at afprøve sin magt, når man er blevet udnævnt til betjent).

På gaden spadserer Chaplin dernæst hen ad et fortorv, som ligger en del højere end gadeplanet, hvor kæmpen Eric Campbell befinder sig. Chaplin aner ikke uråd, og føler sig som en stor mand, indtil han opdager niveauforskellen (en inkongruens, for at man har samme hovedhøjde som en anden, betyder ikke nødvendigvis, at man er lige så stor som denne. Hvilket fremgår, da den kæmpestore mand træder op på fortovet). Chaplin forsøger at aflede kæmpens opmærksomhed og slå ham ned

med kniplen, da han vender ryggen til, men uden virkning. Chaplin slår hårdere og hårdere, og den udeblivende reaktion demonstrerer ganske fint det virkelighedsniveau, filmen har opbygget. Nu har løjerne helt overtaget, og det smertelige og farlige er sat ud af spillet.

Det, som i det virkelige liv ville slå en person ihjel, fører ikke længere til andet, end at en person bringes ud af kurs. Da Chaplin senere vælter et støbejernskomfur ud ad et vindue og ned i hovedet på kæmpen, som bliver slået bevidstløs, kan publikum bære over med det faretruende i scenen. Udvejen er holdt in mente helt ned på sceneplan.

Festlatteren. Freud hævdede, at et generelt højt stemningsleje er endnu en af de faktorer, som stimulerer til latter. Man skal være varmet godt op til fest og løjer, for at kunne grine rigtigt med. Situationen i en biografsal, hvor et stort publikum ser en vellykket komedie, er et passende billede på en sådan tilstand. Når først stemningen er løftet, skal der ikke meget til, før et lille gag får latteren til at rulle.

Mikhail Bakhtin har i værket *Rabelais and his World* (1965) fokuseret på en særlig form for latter: Karnevalets festlatter, hvor den store gruppe griner sammen, hvor det mere er det hele, der grines ad end den lille del, og hvor latteren får plads til at håne (Bakhtin, s. 1-60). Med Bakthins egne ord: "For det første er det en festlatter. Derfor er det ikke en individuel reaktion på en eller anden isoleret "komisk" hændelse. Kanevalslatteren er alle folks latter. For det andet retter den sig mod alt og alle, inklusive karnevalsdeltagerne. For det tredje er denne latter munter, triumferende og på samme tid spottende og hånende." (Ibid., s. 11-12).

I sin klare form forbandt Bakhtin festlatteren med middelalderens og renæssancens karneval, hvor den indgik som et folkeligt opgør med hverdagslivets disciplin. Han beskev en folkelig kultur, som manifesterer sig i karnevalets festspil, i komisk optræden på markedspladsen, i pøblens verbale udtryk og i parodier på de lærde og magthaverne. Under karnevalet opstod en særlig venden-på-hovedet-leg, hvor hverdagens strenge regler og hierarkiske systemer blev parodieret, hvor der blev byttet rundt på op og ned, for og bag, konge og lav.

Bakhtin betegnede karnevalskulturens æstetik som grotesk realisme. Den manifesterede sig i kastning med ekskrementer, drukning i urintønder, gennembankning og afrivning af lemmer og i processioner med kæmpefallosser.

Behovet for denne groteske realisme – en undvigelse fra det daglige i form af et tids- og stedsbegrænset oprør mod de herskende strukturer og regler – var ifølge Bakhtin et essentielt menneskeligt træk, der kan spores fra den tidligste vestlige kultur. Han så den fremtræde i forskellige tiders komiske ritualer helt tilbage til de dionysiske fester, men han beskrev også det, som han opfattede som en trist udvikling, hvor den folkelige latter fra romantikken og fremefter var ugleset og stemplet som vulgær. Den groteske realisme blev erstattet af en form for "fin" komik, som var løsrevet fra den folkelige stemning, og den fine komik fik karakter af kunst, blev gjort filosofisk og var rettet mod individet, og ikke længere gruppen.

Bakhtin hævdede dog, at den groteske realisme stadig stak sit hoved frem i komedier efter renæssancen, om end i en tilladelig og tæmmet form. Jeg er ikke enig med Bakhtin i denne nedvurdering af den fine komik. Det ser netop ud til, at den groteske realisme, trives i filmforestillin-

gernes komedier, og Chaplins indsats i f.eks. *Easy Street* antyder, at de to former for komik kan trives fint sammen.

Latteren i biografen. Kierkegaard interesserede sig for sindet, der vil se det komiske. Bakhtin førte os videre til den folkelige forsamling, der vil le og være glad sammen. Han mente at se den gennem årtusinder, og den må også formodes at være til stede i de moderne samfund, hvor den bl.a. finder sin plads i biograferne.

Journalisten Mendill Patterson beskrev i 1908 i artiklen 'The Nickelodeons' de hastigt fremvoksende Nickelodeons som åndehuller: "Det må indrømmes, at rekreation er essentiel for den menneskelige race, og hvor kan en hel familie blive underholdt en aften for den ubetydelige sum, som giver dem adgang til et biografteater og en verden, som er så mærkværdig, samtidig med at det sandelig er rekreation?"

Filmforestillingerne var på den tid sammensat af forskellige genrer: drama, komedie og dokumentarprægede film i form af newsreels, oplysende film og rapporter fra virkelige begivenheder. Aristoteles' katharsisbegreb, der ofte forstås sådan, at en tragedies tilskuere gennemlever stærke følelser og dermed oplever en rensende effekt, passer ganske godt med Pattersons brug af ordet 'rekreation'. Katharsisbegrebet forklarer måske ganske fint, hvorfor dramaet – filmforestillingens version af tragedien – indgik som en fast del i biografforestillingen.

Imidlertid indeholder Bakhtins forståelse af latteren i forbindelse med folkefesten ligeledes en forestilling om, at processen er regenererende. Tanken er, at den folkelige slåen-sig-løs og latteren er en forudsætning for, at samfundet fungerer til daglig. Hvis man, som jeg her har gjort, antager, at oplevelsen ved filmkomedien er i familie med karnevalets festlatter, forklarer det også, hvorfor en forholdsvis stor del af biografforestillingernes program bestod af komedier. Behovet for at le sammen er essentielt for mennesket, og et af de steder, det behov kan blive opfyldt i det moderne samfund, er i biografen.

Med en stor tilflytning til voksende byer, hvor rekreative områder kom til at ligge længere væk, hvor gamle festtraditioner forandrede sig, og hvor en arbejdsuge var 50 timer (den faldt i perioden 1900 til 1910 fra 56 til 50 timer) (Rosenzweig, s. 179-80) var biografen et af de smuthuller, hvor den folkelige feststemning kunne trives.

Roy Rosenzweig har i *Eight Hours for What We Will: Workers and Leisure in an Industrial City, 1870-1920* trukket linier fra tidligere tiders fest- og lattertraditioner frem til de første biografteatre: "Arbejderklassens teateradfærd var baseret på en lang tradition inden for flokopførsel, som kunne findes i tidligere tiders varianter af populære forlystelser fra melodramaer til saloons til Fourth of July-udflugter til arbejderklasseparker. Man kan endda finde tilsvarende mønstre af selskabelighed og munterhed i det attende århundredes franske og engelske middel- og overklasseteaterpublikum," hævder Rosenzweig og disker op med eksempler på munter adfærd i teatrene (Ibid., s. 199).

Jeg har i *Komik, Komedier og Keystones – latteren i den amerikanske stumfilmsforestilling før 1915* studeret biografforestillingens udvikling, og de film, man lo ad i de første tyve år af filmens historie. I størstedelen af denne periode blev en tredjedel af filmene i de amerikanske biografer betegnet som komedier, og der findes adskillige beskrivelser af, hvordan filmene opfyldte deres rolle og vakte tilråb, hujen og latter-

udbrud i biografteatrene (Fiil-Jensen, s. 108-16).

Grotesk realisme og slapstick. I biograferne dukkede den groteske realisme op i en mere stueren udgave end i karnevalsrammen. Kastning med ekskrementer, drukning i urintønder, gennembankning og afrivning af lemmer er i stumfilmskomedierne erstattet af kastning med andre klistrede elementer som mudder, dej og lagkager, sprøjten med vand, slagsmål og overgreb, hvor personer får diverse underlige genstande i hovedet. Det er i mindre grad filmenes personer, der lider den værste overlast, men snarere de ting, der omgiver og tilhører dem, der ødelægges. De mest vulgære optrin i karnevalet synes udeladt. Denne groteske realisme er i de tidlige komedier blevet betegnet som slapstick.

Den groteske realisme indgår også i en film som *Easy Street*. Som nævnt holder filmen igen med voldsomme gags i indledningen, og den narrative opbygning er rimeligt genkendelig. Men der skrues også langsomt op for mere korporlige gags. Pøblen kaster sig ud i vilde slagsmål på gaden, kniplen kommer i brug, og dens evne til at slå folk i gulvet, bliver jævnligt testet. Halvvejs inde i den ca. 20 minutter lange film, skifter filmen tempo, da et *chase* sætter ind. Filmen arbejder sig op til en ekstatisk stemning, hvor Chaplin jages af den store skurk. Der slås, sparkes, skubbes, kværkes, væltes møbler og smides med stole, vaser og tallerkener. Det hele i et gevaldigt tempo, og man må formode, at det har kunnet hensætte en biografsal i et langt jublende grin.

Mack Sennett arbejdede med en særlig *framing* og klippestil, som især blev brugt i forbindelse med groteske optrin. Det ses allerede fra hans film ved Biograph, og Chaplin var med til at udnytte formen til fulde ved Keystone. I stedet for at lade et slagsmål eller en kastescene udfolde sig i et totalbillede, blev scenen brudt op i to eller tre ens billedudsnit, der rumligt lå direkte i forlængelse af hinanden. Det giver en ekstra dynamik i klipningen, hvor ting og personer ryger ind og ud af billedrammen i korte klip. Den opgearede, maniske og voldsomme klippestil understreger de groteske scenarier, og man kan formode, at formen har været med til at oppiske stemningen i biografen (Ibid., s. 205-14).

I *Easy Street* benyttede Chaplin en friere form for framing, hvor billedudsnittene i en scene, ikke ligger lige så rigidt defineret i forhold til hinanden. Der er stadig klippet i højt tempo i groteske scener, men uden at billedudsnittene matcher hinanden. Slagsmålene foregår med skiftende brug af totaler, halvtotaler og nærbilleder, hvor nogle udsnit samtidig fungerer som analytiske indklip, der kan udpege elementer og videreformidle særlige reaktioner og følelser. Det er en klippestil, der i højere grad svarer til den, man havde udviklet i den dramatiske film.

Opgøret med den daglige trummerum. Den groteske realisme vender op og ned på ordenen og mobber det og dem, som fastholder strukturerne. Derfor er politibetjente, som jeg tidligere har nævnt, oplagte at gøre grin med. Men der er også tendenser til at pege fingre ad andre institutioner som den lille frimenighed, der i *Easy Street* fremstår lettere morsom og karikeret, og ægteskabet, som i filmens slutning reduceres til et spørgsmål om, at manden husker at byde konen den rigtige arm, når de spadserer ned ad gaden.

Ved gennemsyn af et stort antal af overgangsperiodens film og ud fra *Moving*

Picture Worlds referater af filmhandlinger har jeg konstateret, at komedierne i begyndelsen af 1910'erne befolkedes af mænd i dametøj, kvinder i mandetøj, gifte mænd og kvinder som kysser og flirter med andre, unge mennesker som narrer deres forældre for at tilbringe tid sammen, piger der viser forbudte dele af deres krop med vilje eller ved uheld, mænd (og nu og da også kvinder) der tæsker løs på hinanden, kokkepiger som foregiver at være fine damer eller poeter, fine folk der falder i tjæretønder eller smides i vandet med tøj på, mænd der taber bukserne, og politibetjente der gøres til grin (Ibid., s. 127-38, 161-173).

Ofte udspillede handlingen sig på hoteller, i restauranter, i teatre, i stormagasiner, i biografer, i parker, på badeanstalter; offentlige rum i den moderne storby, hvor mennesker kunne fjerne sig fra deres sædvanlige sociale netværk, hvor mennesker fra forskellige klasser og steder blev blandet, og hvor de særeste lyster kunne udvikle sig.

I en del tilfælde bød filmene på en narrativ lukning, hvor de figurer, der udfordrer institutioner og bryder regler for forventelig opførsel, afstraffes passende, men det er slet ikke altid, og det var måske heller ikke det, størstedelen af publikum ønskede.

Chaplin benyttede sig stadig af mange af disse temaer og byrum i de tolv film, han indspillede for Mutual i 1916 og 17, men i *Easy Street* er det gadens offentlige rum og boligerne, der lægger sig op ad den, som gøres til skuepladsen. Her er de mange mennesker samlet på et lille geografisk område med fattigdommen lurende i de små lejligheder. Her er der sociale spændinger, og her bliver de udløst i korporlige slagsmål, som publikum har kunnet le sig i laser over. Og det har måske gjort dagligdagen en smule lettere, at man fik lov at le sammen over vilkår, som mange selv havde alt for tæt på.

Funny business. Komedierne i de tidlige biografforestillinger er nok først og fremmest blevet vurderet af publikum ud fra den stemning, de kunne skabe, men efterhånden som filmene og filmforestillingen udviklede sig, begyndte man sideløbende at se en mere raffineret form for komik. Det var især her, Chaplin tilførte den komiske film nyt.

Det skete på tre områder. For det første evnede han at skabe en komisk figur, som havde et skarpt tegnet særpræg. For det andet tilførte han den komiske figur en særlig dybde. Og for det tredje integrerede han den komiske figur i en fortælling. Dermed bragte han den komiske film tættere på den dramatiske film, som i højere grad havde fundet en form, der gav publikum mulighed for at leve sig ind i filmfigurernes projekter.

Stærke karakteregenskaber kunne Chaplin tegne som ingen anden samtidig filmkomiker. Når han i *Easy Street* løber op og ned ad trapper og hopper ind og ud ad vinduer, fyres der yderligere op under publikum med små finter: Chaplin dukker sig og løber under arme, der langes ud efter ham, han svinger udtryksfuldt med sin knippel, der i denne film har erstattet den sædvanlige stok, han spadserer af sted med udadvendte fødder og vuggende skuldre. Han laver mærkværdige sejlsvingvendinger, når han skifter retning, og retter konstant på hatten. Han løfter øjenbryn og trækker mundvigene højt op i hurtige grin til publikum eller leverer små fnis med hånden for munden.

Det er karakteristiske figurtræk, som adskiller Chaplin fra samtidens filmkomikere. Mack Sennett, Ford Sterling, Mabel

Normand og Fatty Arbuckle, hans gamle medspillere fra årene ved Keystone, havde slet ikke samme arsenal af mærkværdige finesser at fyre løs af.

Chaplin var selv stærkt bevidst om sine virkemidler og kunne udfylde scener med disse små finter, som han kaldte sin "funny business". Han havde allerede anvendt mange af figurtrækkene i sine første film ved Keystone, men han fortsatte med at integrere dem i sin figur. Når det blev lagt sammen med hans næsten faste brug af rekvisitter som hatten, stokken og de for store bukser, gjorde det ham ikke bare til en af de mest genkendelige komiske figurer i samtidens film, men også til den komiker, man kendte bedst som karakter.

Den komiske personreaktion. Med disse karakteristiske figurtræk forbandt Chaplin sig i stigende grad med sit publikum. Det, som gav publikum større mulighed for at trænge ind i figuren, var imidlertid hans brug af nærbilleder. Tilskueren fik de bedste betingelser for at iagttage ham, når han med iver og stor koncentration indgik i små projekter, som ofte viste sig pludseligt at tage en ny retning og blive til gags. Publikum kunne aflæse hans reaktioner på hændelser og forstå dem som følelser af undren, forbavselse, erkendelse etc. Chaplin flyttede dermed vægten i en gag væk fra det udelukkende mekaniske og tilføjede filmene en ny dimension, hvor det er kombinationen af en hændelse og personens reaktion på den, der udgør det komiske.

Denne spillestil udviklede Chaplin særligt i Mutual-filmene. Stilen ses gennemført i scenen med det lille barn og sutteflasken. Det er netop nærbillederne og spillet, der giver publikum mulighed for at opdage, at flasken vender på hove-

det, og man kan samtidig iagttage, at han selv ikke aner uråd. Publikum kan derefter se på det forbløffede ansigt, hvordan han bevæger sig gennem forskellige stadier af erkendelse.

Chaplin kunne gennemspille gags, hvor man registrerede en stærk målrettethed, mens man samtidig oplevede, at han tilføjede nye dimensioner til denne målrettethed. I *Easy Street* ses det f.eks. i det gag, der udspiller sig ved en lygtepæl i gaden. Chaplin er i knibe, da han uden held har forsøgt at slå kæmpen ned. Den stærke mand demonstrerer sin styrke ved at bøje en lygtepæl med de bare næver. Chaplin springer op på ryggen af manden, tvinger lygtehuset ned over hovedet på ham, hvorefter der klippes til et nærbillede, hvor Chaplin med et koncentreret ansigtsudtryk regulerer gashåndtaget. Der klippes dernæst til et fjernere billede, hvor modstanderen er sunket i knæ, og nu skifter projektet kurs. Kæmpen skal ikke længere blot nedlægges, han bedøves af en kompetent fagmand. Chaplin hæver lygtehuset fra kæmpens hoved, løfter hans arm og tager puls, samtidig med at han stirrer dybt koncentreret frem for sig, som var han en rutineret læge. Dernæst sænker han igen lygtehuset over den store mands hoved og retter nu hele sin koncentration mod det at regulere gashåndtaget og dosere korrekt.

Det er en spidsfindig brug af inkongruens, når Chaplin midt i et projekt blander det, en kognitionsforsker ville kalde *scripts*. Scripts er samlinger af elementer og handlinger, som normalt hænger sammen i vores forestillingsverden, og med dem kan vi normalt foretage handlinger rimeligt automatisk. Men Chaplin blander handlingsmønstre, der normalt ikke har forbindelse. Schopenhauers pointe om komikerens bevidste sammenblanding af

begreber ses i spil, og forestillingerne spændes til bristepunktet, når Chaplin "leger" sig gennem rækker af vores begreber. Han bevæger sig fra politibetjenten, der pacificerer en forbryder, over gas- og vandmesteren, der regulerer apparaturet, til lægen, som omhyggeligt bedøver sin patient. På den måde trækker Chaplin sine gags ud og får flere grin ud af den samme situation.

Filmkunstneren. Chaplin markerer med denne sin 59. film et skift i komediernes filmhistorie. Filmen er den niende af de tolv to-spolere, som han producerede for Mutual i 1916-17. Han havde indgået en kontrakt med selskabet, hvor han havde fuld kontrol over produktionen og kunne forme filmene, som han ville. Det gav ham kunstnerisk frihed, og der er flere store landvindinger i de otte film, han optog inden *Easy Street*.

I *The Vagabond* (13.7.1916) redder Chaplin-figuren en yndig ung pige fra en grum sigøjnerfamilie, der viser sig at have bortført hende fra rige forældre, da hun var barn. Mutual-filmene skulle fylde to spoler, og et morsomt scenario på en bar i filmens start har ikke meget at gøre med den efterfølgende del, hvor det til gengæld lykkes Chaplin at skabe en fin, lille, lukket historie af et kvarters tid, der rummer både følsomt skuespil og veludviklede gags.

I *One A.M.* (7.8.1916) lykkes det på ekvilibristisk vis at sammenkæde det ene morsomme gag med det andet ud fra det lille men også store projekt, det er for en fuld mand, at ankomme til sit hjem og skulle lande i sin seng. I *The Pawnshop* (2.10.1916) og *Behind the Screen* (13.11.1916), der foregår i henholdsvis en lille pantebutik og et filmstudie, perfektionerer Chaplin serier af grumme og forfinede gags kombineret med et udtryk i følelser, der overgår, hvad han hidtil havde skabt.

Men i *Easy Street* er det første gang, at det hele går op i en højere enhed. Chaplin strukturerer alle løjerne på en to-spolers film à 20 minutter med et relativt samlende plot. Groteske forløb forenes med små komiske karaktertræk, fuldt udviklede gags flytter vægten over på figurens reaktioner, og det hele inkorporeres i en historie, hvor helten har sin *love interest*, en modstander, et indre klart projekt, der går ud på at blive et retskaffent menneske, og det ydre projekt at skabe orden i gaden. Det var en opskrift, de fleste af fremtidens længere komedier blev skruet sammen efter.

Filmforestillingen var i disse år ved at finde en stabil og acceptabel form. Chaplins indsats og *Easy Street* bør ses i den sammenhæng. Programmerne havde været sammensat af en blanding af dramatiske, komiske og faktaprægede små one- eller split-reelers, men ambitiøse filmkunstnere havde i de foregående år udviklet et længere dramaformat, som oftere og oftere sås i forestillingerne. Komedierne blev i længere tid ved med at bestå af små korte serier af gags, og det er ikke underligt, at det fristede ambitiøse filmkomikere at arbejde hen imod længere film, hvor gags i højere grad indgik i en struktureret fortælling. Datidens komedier bevægede sig ofte på kanten af det, som borgerskabet ville acceptere, og her kunne en samlende fortælling med en passende afslutning på udskejelserne bidrage til, at komedierne blev anset for acceptable, og at filmkomikerne kunne anerkendes som kunstnere. Distributørerne efterspurgte samtidig længere film, fordi færre film af længere format i programmerne gav dem bedre kontrol med de enkelte biografer.

Men måske allervigtigst for udviklingen mod de længere komedier, hvilket også Chaplins stigende popularitet og indkomst vidnede om: Publikum var begejstrede for dem.

Fest og humor. Latter opstår ikke på enkel vis. Hvis det var tilfældet, ville det være nemmere altid at kunne finde en filmkomedie, som passer til ens temperament. Der er tænkt en del over, hvordan latter opstår, men ingen af disse teorier ser ud til alene at kunne forklare, hvad det er, der får folk til at le ad en film.

Som jeg på pedantisk vis har demonstreret med *Easy Street* som eksempel, er det dog muligt at stykke nogle af disse teorier sammen og pejle sig nærmere ind på latteren. Bakhtin får fat i noget væsentligt med sin dikotomi, hvor han stiller en fin komik over for festlatteren. Men jeg mener ikke som han, at de to størrelser er modsætninger. Stemningen i biografen er en vigtig del af den oplevelse, der knytter sig til komedien. Noget kan tyde på, at latteren er mest produktiv, når komik opleves kollektivt. Det er den ene tradition, som filmkomik bygger på: At vi alle (måske skal man nøjes med at sige de fleste?) en gang imellem har brug for at få tingene vendt på hovedet og sammen med andre få et godt og grundigt grin af det hele.

Denne venden-tingene-på-hovedet, grotesk realisme eller slapstick kan alene holde et helt publikum muntert, men de fleste vellykkede komedier bygger samtidig på et vid, som den enkelte tilskuer kan beundre og lade sig forføre af: en genialitet i konstruktionen af plottet, i formen eller i udførelsen af de enkelte scener. Man må som tilskuer opleve, at der er en stærk komisk intention bag filmen, som leger med vores opfattelse af, hvordan ting omkring os hænger sammen. Det er den anden tradition, som filmkomik bygger på.

Litteratur

Aristoteles (1958). 'Poetics'. In: Justin D. Kaplan (red.). *The Pocket Aristotle*. New York, Wahington Square Press.

Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and his World*. Bloomington, Indiana University Press.

Darwin, Charles (1872). *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, London, Murray.

Fiil-Jensen, Lars (1997). *Komik, Komedier og Keystones – latteren i den amerikanske stumfilmforestilling*. København, Københavns Universitet, Kandidatspeciale.

Freud, Sigmund (1975). 'Humor'. In: *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud Vol XXI*. London, Hogarth Press.

Freud, Sigmund (1976). *Jokes and their Relation to the Unconscious*. London, Penguin Books.

Hutcheson, Francis (1987). 'Reflections upon Laughter'. In: Morreall, John (red.): *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, State University of New York Press.

Kierkegaard, Søren (1962). *Afsluttende uvidenskabeligt Efterskrift Vol 1*. København, Gyldendal.

McGhee, Paul (1972). 'On the Cognitive Origin of Humor: Fantasy Assimilation versus Reality Assimilation'. In: Goldstein, Jeffrey og McGhee, Paul (red.): *The Psychology of Humor*. New York, Academic Press.

Morreall, John (1987). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, State University of New York Press.

Patterson, Mendill (1908). 'The Nickelodeons'. In: *Moving Picture World, 11. jan. 1908*.

Rosenzweig, Roy (1983). *Eight Hours for What We Will: Workers and Leissure in an Industrial City, 1870-1920*. Cambridge, Cambridge University Press.

Robinson, David (1985). *Chaplin: His Life and Art*. New York, Da Capo Press.

Schopenhauer, Arthur (1987). 'The World as Will and Idea'. In: Morreall, John (red.): *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany, State University of New York Press

Moving Picture World

The Miracle of Morgan's Creek

Slapstick, sex og screwball

Preston Sturges' guddommelige komedier

Af Kenneth T. de Lorenzi

"There's a lot to be said for making people laugh."
(Joel McCrea i *Sullivan's Travels*)

Verdensmanden og komediegeniet Preston Sturges (1898-1959) var sammen med sit store forbillede, den sofistikerede komedies ophavsmand, Ernst Lubitsch, en af de få instruktører, der blev lige så berømt som de glamourøse stjerner foran kameraet. Havde Sturges ikke Lubitschs lette touch havde han til gengæld en evne til skrive de mest vanvittige dialoger og få dem leveret i et hæsblæsende tempo, der får hans film til at virke friske, udfordrende og enormt morsomme den dag i dag.

I 1940 blev Preston Sturges Hollywoods første egentlige writer/director, da han endelig fik lov at stå bag indspilningen af sit på det tidspunkt seks år gamle originalmanuskript *The Great McGinty* (*Portræt af en bums*). Allerede senere samme år kom så *Christmas in July* (*Sommerjul* – baseret på hans eget teaterstykke *A Cup of Coffee*) og over de følgende fire år ialt otte film – alle for Paramount – og de blev næsten hver og én forrygende kunstneriske og kommercielle hits: *The Lady Eve* (1941, *En moderne Eva*), *Sullivan's Travels* (1942, *Med ti cent på lommen*), *The Palm Beach Story* (1942, *Flugten til Florida*), *The Miracle of Morgan's Creek* (1944, *Miraklet i Morgans Creek*), *Hail the Conquering Hero* (1944, *Helten længe leve*) og endelig *The Great Moment* (1944 – filmet i 1942 som *Triumph Over Pain*). Sturges lavede yderligere fire film – en sammen med Howard Hughes, to for Fox og endelig svanesangen *Les Carnets de Major Thompson* (*Major Thompson opdager Frankrig*) i Frankrig i 1955 – men magien blev aldrig helt den samme igen – med den overraskende sorte komedie *Unfaithfully Yours* (*Jalousi efter noder,* 1948) som eksklusiv undtagelse.

Vejen til instruktørstolen. Efter en tumultarisk opvækst og ungdom, fordelt mellem Europa og USA, besluttede Sturges, nærmest af trods, at han ville være dramatiker. Da hans andet stykke *Strictly Dishonorable* i 1929 blev en succes og efterfølgende blev filmatiseret af John M. Stahl i 1931 tog han, som så mange andre håbefulde forfattere på denne tid, til Hollywood som kontraktforfatter, hvilket viste sig at være langt fra glamourøst. Forfattere blev dengang ikke regnet for noget, men Sturges kan tage en stor del af æren for, at det ikke blev ved med at være sådan. Der skulle dog gå næsten et årti, førend hans bemærkelsesværdige talent endelig fik ham placeret på toppen af filmbyens fødekæde.

1930'erne var dog på ingen måde ufrugtbare for Preston Sturges. Hans problem var først og fremmest den uskrevne regel – et vaskeægte 'punkt 22' – at ingen ville tage chancen at lade en uerfaren instruktør instruere sin første film. Men, ud over de mange film han skrev med på, med og uden navns nævnelse, formåede han alligevel at bryde tidens princip som dikterede, at mange forfattere til hver en tid ville gøre et hvilket som helst manuskript bedre.

Således instruerede William K. Howard allerede i 1933 Sturges' originale manus *The Power and the Glory* med Spencer Tracy og Colleen Moore i hovedrollerne. Filmen blev en anstændig succes, selv om den i dag er blandt de sværere tilgængelige Sturges-film. Den er ofte blevet fremhævet som en sandsynlig inspirationskilde for Orson Welles' *Citizen Kane,* som den ligner i både plot og akronologisk struktur. Sturges eksperimenterede endvidere her med "*narrage*", en *voice over*-fortæller, der blev synkroniseret efter de agerendes mundbevægelser. En af grundtankerne bag forsøget var, at teknikken ville gøre det nemmere at markedsføre amerikanske film på verdensmarkedet, eftersom en versioneret fortællerstemme ikke virker påklistret på samme måde som dubbede skuespillere. Sturges var, bør man vide, generelt en meget innovativ herre og opfandt bl.a. før Hollywood-karrieren verdens første kysægte læbestift.

Uden at kny skrev Sturges ligeledes fremragende manuskripter over andres skuespil: bl.a. *The Good Fairy* (1935, *Pigen fra biografen*) som blev instrueret af vennen William Wyler med den uforlignelige

Margaret Sullavan (med det typiske Sturges-rollenavn 'Luisa Ginglebusher') og Herbert Marshall i rollerne, samt Mitchell Leisens elegante, klassiske screwball-komedie (tilsat lidt anarkistisk Sturges-kaos) *Easy Living* (1937, *Løs på tråden*) med Jean Arthur og Ray Milland samt, ikke at forglemme, William Demarest og Franklin Pangborn, som begge blev inddraget i Sturges' faste trup af skæve typer, da han selv begyndte at instruere.

Billig politik. Kometkarrieren som instruktør begyndte altså først i 1940, efter at Sturges på det nærmeste havde tigget Paramount om at lade ham instruere *The Great McGinty*. Han var på det tidspunkt villig til at gøre det ulønnet, og manuskriptet kunne de erhverve for den latterlige spotpris af én enkelt dollar. Preston Sturges fik sin vilje, selv om den juridiske afdeling hos Paramount for en sikkerheds skyld satte salgsprisen op til hele ti dollar. Filmen blev stille og roligt en enorm succes hos både kritikere og publikum og vandt Sturges en Oscar for bedste manuskript året efter.

Uden at give Sturges mere af æren end hvad der tilkommer ham, kan det hævdes, at han var med til at bane vejen for andre forfatter/instruktører som John Huston og Billy Wilder, selv om Orson Welles' karriere modsat står som et ulyksaligt eksempel på, hvor svært det stadig var at etablere sig som sådan – et nok så betragteligt ego upåagtet.

En af grundene til, at det oprindeligt var så svært for Sturges at få *The Great McGinty* søsat, trods det faktum at manuskriptet var beundret viden om, var dets politiske karakter. Netop derfor var filmens store succes så betydelig, for indtil da var det almindeligt vedtaget, at majoriteten af publikum – og det var dengang kvinderne – absolut ikke var interesseret i politik. Hos Sturges lurer politiske emner altid et eller andet sted i kulisserne, og både *Sullivan's Travels* og *Hail the Conquering Hero* afhænger i høj grad af den raffinerede måde, hvorpå Sturges' politiske engagement bliver filtreret gennem hans satiriske vid.

Korruption, falske helte og slumromantikere. *The Great McGinty* er en plotdrevet historie om bumsen, der mod betaling stemmer 37 gange på en borgmesterkandidat, for selv siden at avancere op gennem det gangstersyndikat, som står bag kandidaten. McGinty bliver således med tiden korrupt borgmester og slutteligt retskaffen guvernør, hvilket hans tidligere 'boss' naturligvis sætter en stopper for, så McGinty må flygte til Mexico, hvor han ender som bartender. Der er langtfra tale om nogen traditionel happy end, eftersom han må efterlade både kone og børn i USA. Filmen er knaldhård i filten, dens humor tør og bedsk – med en smule slapstick. Og hvis bare halvdelen af dens svindelnumre har virkelige paralleller, ja, så har amerikanerne ikke haft noget at lade 'de røde' høre, hvad korruption og bureaukrati angår.

Hail the Conquering Hero er tilsvarende satirisk i sit angreb på middel-Amerikas trang til konstant at kreere helte til at lede sig. Antihelten Woodrow Lafayette Pershing Truesmith lider under sin heroiske fars eftermæle og tør derfor ikke vende hjem fra krigen – som han, på grund af kronisk høfeber, har måttet tilbringe bag et skrivebord – af frygt for at skuffe sin mor og sin barndomskæreste. Han møder seks godt beduggede marinesoldater, der ikke kan stå for hans triste historie, ikke mindst fordi deres anfører, Sgt.

Sullivan's Travels

Heppelfinger (William Demarest) kendte faderen. Resultatet er, at 'korporal' Woodrow Truesmith mødes som den store helt af hele sin hjemby, der desuden snart beslutter, at de vil have ham som deres nye borgmester.

Da Woodrow på et tidspunkt udtrykker sin bondeanger over alle bedragene til Heppelfinger, er responsen "I tell you it'll all blow over. Everything is perfect - except for a couple of details," hvortil Truesmith fortvivlet udbryder: "They hang people for a couple of details!" Alt ender naturligvis i den skønneste orden, for da Woodrow lægger kortene på bordet, viser han kun, hvor ærlig og god en søn han er, eftersom han jo gjorde det hele for mors skyld. Slutresultatet er, at han vinder både borgmesterposten og sin barndomskæreste, der ellers havde forladt ham for den gamle, korrupte borgmesters søn (med det kedelige efternavn Noble). Da alle endelig vinker farvel til marinesoldaterne, udbryder Woodrow: "I knew the Marines could do almost anything, but I never knew they could do anything like this!" "You got no idea!", lyder svaret.

Sullivan's Travels er mindre skarp i satiren end både *Hail...* og *McGinty*, men alligevel sniger ubehaget sig ind fra sidelinien, som når Sullivan kommer på fri fod fra et sumpet sydstatsfængsel i samme sekund hans status som rig Hollywood-instruktør kommer offentligheden for øre.

Men *Sullivan's Travels* er først og fremmest Sturges' godmodige stikpille til de af hans humoristiske kolleger, som var begyndt at blive lige lovligt alvorlige og budskabstyngede som følge af Depressionen og Verdenskrigen. John 'Sully' Sullivan (Joel McCrea) er samtidig Sturges' slet skjulte selvportræt, med (frit opfundne) film som *Ants in Your Plants of 1939* (netop *ikke* 'Pants') og *Hey, Hey in the Hayloft* på samvittigheden.

Sully er træt af fjollede komedier og ønsker i stedet at lave en seriøs, samfundskritisk film à la Capra om Depressionens ulykkelige skæbner. Han tager derfor, forklædt som bums og med ti cent på lommen, ud for at leve blandt folk på tilværelsens skyggeside, men ender – efter at have oplevet livet i én af Sydens *chain gangs* – med at måtte sande, at for mange mennesker er det at kunne le i biografen alt, de har, hvorefter projektet begribeligvis droppes.

Sturges' mesterlige odyssé er spækket med herligt skruede replikskifter som: "It (en tidligere seriøs film) died in Pittsburgh – like a dog" "What do they know in Pittsburgh?" "They know what they like." "If they knew what they liked, they wouldn't live in Pittsburgh," og "How does a girl fit into the picture?" "There's always a girl in the picture, don't you ever go to the movies?" Pigen (hun er bare 'The Girl') i denne film er den på samme tid hårdkogt sensuelle og sårbart lillepigede Veronica Lake med peek-a-boo-frisure og en drøm om at få "...a letter of introduction to Lubitsch."

Men midt i alle løjerne er der stadig masser af samfundskritik hos Sturges – andre eksempler kan findes i både den Leisen-instruerede *Easy Living* og Sturges' egen *Christmas in July*, hvor de lede kapitalister får nogle på hatten. Men humoren er altid i forgrunden, og det er langtfra altid, at de rige bliver fremstillet som nogle dumme svin.

Sexkomedier uden sex. Sturges stod som nævnt bag flere af de bedste screwball-komedier fra 1930'erne, og selv instruerede han flere af de ypperligste inden for genren i årtiet efter. På mange måder markerede hans egne screwballs et kulminationspunkt i deres overdrevne og hysterisk morsomme, tætpakkede konglomerat af de fleste af genrens særegenheder.

Ordet "screwball" optræder første gang omkring 1930, hvor en baseball-pitcher først fandt på at skrue sine bolde, til batternes store forvirring – og forvirring er kodeordet hér. Ordets baggrund er blevet anskueliggjort af Ed Sikov i *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies*. Udtrykket "screwy" betød oprindeligt drukkenbolt i 1800-tallets England, sidenhen udvikledes udtrykket til frasen at "have en skrue løs", og fra 1920'erne konnoterede "screwy" desuden excentrisk og tosset. Således samlede "screwball" en mængde, ligeledes genredefinerende betydninger omkring 1934, hvor Howard Hawks' *Twentieth Century* (*Den store scene*) og Frank Capras *It Happened One Night* (*Det hændte en nat*) markerede genrens eksplosive begyndelse: sindssyge, tempo, uforudsigelighed, ukonventionalitet, fjolleri, beruselse, flugt og almindeligt 'sportsligt' håndgemæng – som regel mellem to sparringspartnere, én af hvert køn.

Derfor er genren også blevet kaldt en slagmark for "kønnenes kamp" eller, lidt mildere, som titlen på Sikovs bog indikerer: "*madcap romantic comedies*". Genren er desuden blevet identificeret som "sexkomedier uden sex" (af Andrew Sarris), hvor det centrale par bemærkelsesværdigt ofte ender med at gifte sig med

hinanden – igen. Deraf den lidt mere inddæmmende undergenrebetegnelse "*remarriage comedies*".

Alle disse træk er at finde i flere af Sturges' film, men på magisk vis ender film som *The Palm Beach Story*, *The Lady Eve*, *Unfaithfully Yours* og *The Miracle of Morgan's Creek* alligevel med at ligne noget, man aldrig før har set. Det er som om Sturges' indgående forståelse af genren, sammen med hans helt unikke øre for replikker, gjorde ham i stand til at skabe de ultimative genrestykker. Måske fordi han om nogen mestrede at få kaos og tempo til at virke både normalt og logisk.

Samtidig formåede Sturges mere end nogen anden at så tvivl om, hvor lidt sex der *rent faktisk* er i disse "sexkomedier uden sex". Som Gerry (Claudette Colbert) siger til sin mand Tom (Joel McCrea) i *The Palm Beach Story*: "Sex always has something to do with it, dear!" da hun bliver spurgt om sex slet ikke spillede nogen rolle, da hun tidligere tog imod 700 dollar fra den aldrende millionær "The Wienie King" (der i øvrigt lyder fuldstændig som David Lynchs døve agent i *Twin Peaks*). På et andet tidspunkt udbryder Gerry i al uskyldighed: "You have no idea what a long legged girl can do without doing anything!" Og det er egentlig essensen af især Sturges' greb om genren – det erotiske ligger hele tiden og ulmer, især i replikkerne.

The Palm Beach Story

Sturges mestrer dog også den visuelle antydning, som da McGinty (Brian Donlevy) banker på det, han tror er konens soveværelsesdør, hvorefter han går ind i et skab (*The Great McGinty*). Skønt det hér snarere skal indikere, at de aldrig før har haft sex, bruges scenen også som oplæg til en egentlig forførelsesscene.

Stilfuld uden vandmærke. Preston Sturges var åbenlyst tilhænger af den 'usynlige' Hollywood-klippestil, og hans film har ikke umiddelbart noget genkendeligt stilistisk vandmærke (når man ser bort fra dialogen). Hans kameraføring er generelt ret bevægelig med kranskud og trackingsekvenser – som i den lange travelling langs krydstogtskibet i *The Lady Eve* med perfekt timede replikker fra de 'forbipasserende'.

Generelt var han tilhænger af lange, ubrudte indstillinger – som de såkaldte master-shots og two-shots – hvilket tillod hans skuespillere at spille lange scener uden indgriben, som normen ellers foreskriver i den traditionelle over the shoulder-krydsklipning (som benyttes til grænsen af det enerverende den dag i dag). Et godt eksempel er den næsten fire minutter lange indstilling af Fonda og Stanwyck, kind mod kind, i en tidlig forførelsesscene i *The Lady Eve,* hvor hun ligger henslængt på sengen med ham siddende paralyseret og akavet på gulvet, alt imens hun piller ham i håret. Scenen har en enestående intim sensualitet samtidig med, at den er vildt morsom, fordi den forfjamskede Fonda er ved at kløjs i sit begær, hvilket den manipulerende Stanwyck udmærket er klar over.

Man finder disse halvlange, uklippede scener i mange af Sturges' andre film, bl.a. i begyndelsen af *Sullivan's Travels* samt det ikke mindre end 11 manuskriptsider lange master-shot i den indledende barscene af *Hail the Conquering Hero*. Men dialogen er det bærende element hos Sturges, det, der til hver en tid bestemmer instruktionen af en given scene. Efter sigende dikterede han altid sine manuskripter og spillede selv med liv og sjæl de forskellige roller, efterhånden som replikkerne kom til ham. Visse mener, at verden i ham gik glip af et stort skuespiltalent, men det blev reelt kun til et par cameos samt en lille beskeden rolle i Bob Hope-filmen *Paris Holiday* (1958).

Fælles for Preston Sturges' film er det karakteristisk pilskæve og altruistiske menneskesyn, der kun meget sjældent kammer over og bliver sentimentalt – desuden er hans karakterer næsten alle til hobe bindegale, men alligevel (eller netop derfor) særdeles nemme at holde af og med.

Ingen vulgaritet. Preston Sturges' virtuose vid er til tider blevet fejlfortolket til højdepunktet af vulgaritet. F.eks. var han selv meget irriteret over dem som troede, at den kendsgerning at Trudy Kockenlocker (Betty Hutton) fødte sekslinger i *The Miracle of Morgan's Creek*, skulle være en hentydning til, at hun havde været i seng med alle de seks soldater, hun havde været i byen med. Hans egentlige hensigt havde været at vise, hvad der kan ske når unge piger ikke kan se forskel på patriotisme og promiskuitet.

Sex optræder mest i sin vanlige screwball-forklædning, hvor den antager karakter af leg, men Sturges går altid kun lige til stregen og bliver aldrig tarvelig i sine mange *double intendres*. I indledningen af *Sullivan's Travels* diskuteres et seriøst filmprojekts indhold ihærdigt og én af producernes gentagne, insisterende kommentar lyder: "...but with a little sex!"

Skilsmissepar, omtågede millionøser og ydmygede brudgomme... Denne sammenfatning af screwball-genren (Sikov s. 71) dækker meget godt over Sturges' forskellige genrebidrag, skønt der forekommer lige så mange rundtossede millionærer af hankøn. Dette ikke mindst eksemplificeret i *The Palm Beach Story*, der er Sturges' hyldest til dette særlige folkefærd, om hvilket hans grundobservation var: "millionærer er morsomme" (Sturges s. 296). Filmens bande bindegale, joviale millionærer kalder sig "*The Ale and Quale Club*", men endskønt de nyder gevaldige mængder af nævnte væske, ser man dem ikke skyde på andet end togvinduer og kiks, der kastes op som lerdue-erstatninger af en rædselsslagen tog-steward.

Ud over denne muntre jagtklub og førnævnte "pølsekonge" møder vi den rigeste mand i verden, den nørdede John D. Hackensacker III (Rudy Vallee) og hans promiskuøse søster Princess Centimillia (en forrygende løssluppen Mary Astor). Sidstnævnte holder først og fremmest til i skilsmissebyen Palm Beach på grund af sit høje forbrug af ægteskaber (hvilket naturligvis var den eneste måde, hvorpå man kunne være promiskuøs under datidens selvcensur). Prinsessens livsfilosofi er, at man altid kun bør gifte sig med nogen man ikke kender, og samtidig at "intet varer evigt, kun Roosevelt".

The Palm Beach Story har en af både genrens og filmhistoriens mest urimelige og mindeværdige slutninger, men alligevel forekommer den mærkværdigvis både ret og rimelig. Filmens præmis er, at Tom (Joel McCrea) ikke kan brødføde sig selv og Gerry (Claudette Colbert), og efter at pølsekongen har givet Gerry smag for det søde liv, beslutter hun at flygte til Palm Beach for at blive skilt, så hun kan gifte sig med en millionær og derigennem hjælpe Tom, der er arkitekt, med at bygge den flyveplads han har arbejdet på i årevis.

I sidste ende kan det naturligvis ikke gå an, men prinsessen elsker nu Tom og Hackensacker Gerry. Heldigvis har Tom og Gerry begge tvillinger, som "ikke laver noget" og filmen slutter med et tredobbelt bryllup – trods den detalje at Tom og Gerry aldrig er blevet skilt. Derefter tracker kameraet baglæns forbi noget ornamenteret glas med påskriften: "And they lived happily ever after ... Or did they?"

Filmen begynder på identisk vis, blot med et enkeltbryllup, der desuden er kulminationen på en skrupskør titelsekvens. Denne stumme sekvens med musikalsk "*mickey mousing*" er en lille film i sig selv, hvor man rent faktisk ser både Tom, Gerry og deres tvillinger. Egentlig er man i tvivl om det nu var de rigtige der blev gift, eftersom den ene Claudette Colbert ligger bastet og bundet i et klædeskab, mens den anden spurter afsted i brudeskrud. I hvert fald bliver de gift igen til sidst i filmen – eller gør de?

Romantisk bedrag. *The Lady Eve* var, ifølge New York Times, den bedste film i 1941 (med *Citizen Kane* på andenpladsen) og er måske den mest elskede af alle Sturges' film. Hvor *The Palm Beach Story* var bindegal med afsæt i sin løse, anarkistiske opbygning, er *The Lady Eve* lige så forbilledlig skruptosset, men hviler perfekt i sin formfuldendt stramme struktur: Eva, æblet, slangen – og (synde-)faldet. Bogstaveligt talt, i bibelsk forstand, metaforisk set og derudover mere end de to gange han forelsker sig i hende, falder den supernørdede slangeforsker Henry Fonda for en uimodståelig Barbara Stanwyck i topform som forlibt og yderst sexet korthaj.

The Lady Eve

Sturges havde allerede i 1939 skrevet *Remember the Night* for Mitchell Leisen, og i den havde Barbara Stanwyck rollen som en butikstyv, der ved juletid bliver pågrebet for tredje gang, men til alt held får anklageren til at forelske sig i hende og ledsage hende hjem til hendes mor juleaften. Den særdeles alsidige Henry Fonda havde faktisk indspillet flere screwballs, bl.a. sammen med selvsamme Stanwyck i *The Mad Miss Manton* (Leigh Jason, 1938), men også sammen med sin daværende, 'nybagte' ekskone Margaret Sullavan i den fortrinlige, men desværre næsten glemte *The Moon's Our Home* (*Først gift og så forlovet* – William A. Seiter, 1936), og Sullavan var jo 'pigen fra biografen' i den Sturges-scriptede *The Good Fairy*.

Men aldrig er en mand faldet så godt og grundigt for en kvinde som *ale*-millionærarvingen Charles "Hopsie" Pike (Henry Fonda), der falder først for svindlersken Jean Harrington og siden for The Lady Eve Sidwich (begge Barbara Stanwyck) – og uden at hun på nogen mærkbar måde ændrer sit udseende, vel at mærke. Som altid hos Sturges er dialogen på absolut topniveau og næsten hver eneste replik lægger op til den næste punchline på en måde, der får hele affæren til at flyde lige så let og elegant afsted som den luxusliner, der lægger dæk til størstedelen af løjerne. Men, kvik og løsluppen som filmen er i replikkerne, lige så fuldvægtig romantisk er den, og ind imellem er sam-

spillet mellem de to sympatiske stjerner nærmest dampende erotisk – hvilket naturligvis først og fremmest er Stanwycks fortjeneste ("Why Hopsie, you oughtta be kept in a cage!"). Ydermere opgraderede Sturges hér den forkærlighed for falde-på halen-komedie – eller slapstick, der også skulle præge hans kommende film.

The Lady Eve lægger ud med, at Charles Pike støder til et luksuskrydstogt efter at have brugt et år på at fange slanger i Amazonas. Endnu før han er kommet om bord, får han et æble i hovedet af Jean Harrington, der sammen med sin svindlerfar 'Colonel' Harrington (Charles Coburn) og hans ven 'Pearlie' (Eric Blore) lever af at franarre millionærer mindre formuer i kortspil. Jean og 'Hopsie', som hun kærligt kalder ølarvingen, forelsker sig i hinanden (efter at hun har lagt yderligere op til ham ved at spænde ben for ham), men da han finder ud af hendes sande identitet, forlader han hende.

Jean beslutter at hævne sig, og som The Lady Eve, med en snobbet britisk accent som eneste forklædning, indtager hun Pike-familiens hovedsæde. Hopsie falder atter for hende (endda adskillige gange), de gifter sig, men på bryllupsnatten får hendes nøje planlagte skrøner om sit fordums sexliv ham påny til at tage flugten.

Hitchcocks berømte slutscene i *North By Northwest* (*Menneskejagt*) er intet i forhold til, hvad Sturges og hans klipper får ud af tog, tunneler, dampfløjter og lokomotivstempler, da Eve med påtaget, indtagende uskyldighed fortæller Charles om Hubert, Herbert, deres ven John, stalddrengen Angus og alle de andre (ganske fiktive) personager, hun påstår at have været sammen med før ham.

Hopsie vælger at flygte afsted på endnu et krydstogt, hvor han igen møder Jean og hendes far. Stadig uden at ville tro, hvad hans tjener Muggsie (William Demarest) bliver ved med at udbryde: "Positively the same dame!" I stedet erklærer Hopsie sin kærlighed og afslører samtidig sin bedårende uvidenhed i følgende replikskifte umiddelbart før kahytdøren lukkes efter de unge elskende:

Hopsie: "I don't want to understand. I don't want to know. (...) All I know is that I adore you, that I'll never leave you again, we'll work it out somehow, and that... I have no right to be in your cabin!"
Jean: "Why?"
Hopsie: "Because I'm married."
Jean: "But so am I, darling. So am I!"

Som regel fremstilles (selv-)bedraget som en integreret del af den romantiske kærlighed i screwball-komedien, hvilket *The Lady Eve* må siges at være et mønstereksempel på.

Tosset og løssluppen. I *The Miracle of Morgan's Creek* finpudser Preston Sturges sit bemærkelsesværdige talent til at omgå Hollywoods selvcensur og på samme tid udstille den i al dens lattervækkende puritanisme i ét af sine allerskøreste plots. Da lillebypigen Trudy Kockenlocker (Betty Hutton) kommer til sig selv efter en vild nat i byen med seks soldater på vej i krig, 'kommer hun i tanker om', at hun vist da blev gift med en af dem. Hun husker kun, at han hed noget i retning af 'Ratzkywatzky'.

Kort tid efter finder hun tilmed ud af, at hun er gravid, hvorefter barndomsvennen Norval Jones (Eddie Bracken) må træde til for at spille 'Ratzkywatzky' i endnu en bryllupsceremoni, da hun hverken kan finde husbond eller vielsesattest – og en ugift mor går jo virkelig ikke an. Derefter går farcen over stok og sten, til Trudy og Norval endelig bliver de stolte forældre til

sekslinger. Hele verden står på den anden ende: Canada protesterer, Mussolini går af, og Hitler kræver omtælling.

Den mest geniale plot-snedkerering finder dog sted allerede i begyndelsen, da Trudy fester med soldaterne, for naturligvis kan hun ikke blive fuld af den alkoholfri '*victory lemonade*', der bliver serveret til festlighederne. Løsningen er, at hun under en livlig jitterbug knalder hovedet mod en spejlkugle, hvilket må siges at være en både legitim og dydig måde for Trudy at blive så omtåget på, at hun paradoksalt nok ender med at miste sin dyd. Langt ude, men man må også formode, at Hays Office havde andet at bruge sine kræfter på end tossede, løsslupne komedier på det tidspunkt.

The Miracle of Morgan's Creek er ganske enkelt én af de morsomste film nogensinde, og fuldt ud på højde med de bedste screwballs fra denne gyldne periode. Både den og *Hail the Conquering Hero* blev nomineret til Oscars for bedste manuskript, men ingen af dem vandt andet end publikums hjerter – de var bragende succesfulde verden over.

Nedturen efter Paramount-årene.
Triumph Over Pain var blevet færdiggjort i 1942, man blev tilbageholdt på grund af sin ukonventionelle blanding af komedie og biografisk drama, som Paramount mente ville forvirre publikum. Først da Sturges' stjerne var for nedadgående i 1944, fik filmen om William Morton (manden, der opdagede æterbedøvelsen) premiere, med meget af dramaet klippet ud og under den intetsigende titel *The Great Moment*, trods instruktørens mange protester. Sturges følte selv, at filmens balance var blevet ødelagt af de mange indgreb, men faktisk fungerer filmen rimelig godt som biografisk film krydret med humor og slapstick.

The Miracle of Morgan's Creek

Samspillet mellem Joel McCrea, som den unge tandlæge Morton, der håber at kunne hjælpe hele menneskeheden med sin opdagelse, og det klassisk komiske sidekick spillet af William Demarest er eksemplarisk, og ind imellem meget morsomt. Lidt eksperimenteren har der også været plads til, som det kan ses i de scener, hvor Morton arbejder på sin opdagelse, og det han læser superimposeres hen over lærredet. I sidste instans er det måske ikke Sturges på absolut topplan, men den er langtfra hans dårligste film.

Efter at Preston Sturges blev mere eller mindre tvunget til at forlade Paramount, slog han sig sammen med Howard Hughes som uafhængig producent. Makkerskabet resulterede kun i én film, *The Sin of Harold Diddlebock* (1947), og hele affæren endte med, at Sturges var tæt på at gå fallit – og omkring det tidspunkt, i slutningen af 1940'erne, var Sturges faktisk blandt de fem højest betalte personer i USA. For at føje spot til skade klippede Hughes filmen om til den væsentligt kortere *Mad Wednesday* (1950, *En tosset onsdag*) – med en talende hest tilføjet slutnin-

Unfaithfully Yours

gen – hvilket hverken gjorde ham selv eller Sturges nogen tjeneste.

Den originale *The Sin of Harold Diddlebock* er slet ikke nogen dårlig film. Den var et forsøg på at gendanne Harold Lloyds karriere og lagde ud med at vise hele den sidste forrygende rulle af dennes fineste øjeblik, *The Freshman* (Fred C. Newmeyer og Sam Taylor, 1925). Harold Diddlebock (Lloyd) er en lidt grå kontormand, der bliver fyret og efter sin første druktur pludselig finder sig selv som ejer af et cirkus og, ikke mindst, en vaskeægte løve, der følger ham filmen igennem. Filmen blev ikke noget stort hit, men er bestemt værd at se.

Af de efterfølgende to film, som Sturges lavede for Twentieth Century Fox, er Betty Grable-filmen *The Beautiful Blonde From Bashful Bend* (1949) noget nær en katastrofe og ganske enkelt tåkrummende pinagtig at sidde igennem. Om det hænger sammen med Grables påståede had til Sturges, kan man kun gisne om. Selv mente Sturges, at Grable var ti gange bedre end filmen, men det lugter nu lidt af malplaceret ridderlighed.

Før denne karriere-dræber af en bundskraber instruerede Sturges Rex Harrison i den kulsorte jalousi-komedie *Unfaithfully Yours*. Harrison spiller den store dirigent Sir Alfred, der får mistanke om, at hans kone har været ham utro og i tre sekvenser udpønser forskellige måder at hævne sig på, mens han dirigerer Rossini, Tjajkovskij og Wagner – mord og selvmord inkluderet. Filmen er ret grusom og udpenslet for sin tid, og dens struktur er forfriskende og intelligent. I de tre drømmesekvenser opfører alt sig til punkt og prikke som maestroen udtænker det, og alle siger, hvad han forventer de vil sige. Men da han i et desperat sammensurium blander alle tre planer sammen i virkeligheden, går intet naturligvis som han har tænkt sig – med megen munter falden-på-hale til følge. Filmen slutter traditionelt nok med at udrydde alle misforståelser og føre Sir Alfred sammen med konen igen, men Sturges selv beklagede sidenhen, at publikum intet fik med hjem – ingen var utro, og ingen blev myrdet. Det var hans egen forklaring på det faktum, at folk skreg af grin under filmen, men generelt syntes dårligt om den. Filmen har dog siden opnået status som en mindre klassiker, og den blev genindspillet med Dudley Moore i 1984.

Posthum æresoprejsning. Denne lidet flatterende Dudley Moore-plathed er ikke den eneste af Sturges' film, der med tiden er blevet genindspillet. For eksempel genopstod *The Lady Eve* som *The Birds and the Bees* (1956), og sekslingerne fra *The Miracle of Morgan's Creek* blev til trillinger i Jerry Lewis-farcen *Rock-a-Bye Baby* (1958). Men hvis man ønsker at opstøve de sande arvtagere til 'that Sturges feeling', må man vende blikket andetsteds hen. Den socialrealistiske film, som Sully ender

med at forkaste i *Sullivan's Travels*, havde den lettere prangende titel *O Brother, Where Art Thou?*, og den udfordring blev – som nogle måske erindrer – taget op mange årtier senere af de store Sturges-fans og USA's skæveste film buffs, Joel og Ethan Coen. Det blev som bekendt til en slags socialrealistisk Depressions-musical med masser af humor – og en smule sex.

Både guvernør McGinty og hans gangsterboss-sidekick optrådte i mindre roller i *The Miracle of Morgan's Creek* som en lille in-joke. I det hele taget hører det med til den helt unikke Sturges-fornemmelse, at han bruger de samme markante og lettere bizarre birolleskuspillere i de fleste af sine film. En lektion Coen-brødrene synes at have taget ved lære af, for ikke siden Sturges' storhedstid har man oplevet mage til brogede, mærkværdige persongallerier. Coen-brødrenes film indeholder desuden et væld af egentlige referencer til Sturges – åbenlyse såvel som lidt mere skjulte. De vovede dog kun at inkludere femlinger i deres moderne og meget personlige opdatering af screwball-komedien, *Raising Arizona* (1987, *Arizona Jr.*), som for at vise deres underdanige respekt for mesteren. Men med den næsten rendyrkede genrehyldest *The Hudsucker Proxy* (1994, *Det store spring*) tonede brødrene Coen rent flag, hvad angår især Preston Sturges' indflydelse på deres egen, ligeledes dialogbårne humor og forkærlighed for tåbelig slapstick. De, til lejligheden studieskabte, betagende Art Deco-set, formår desuden at genopvække gnisten fra screwball-genrens storhedstid, og endvidere parafraseres kærligt over både Frank Capras og Howard Hawks' komedieklassikere.

En direkte Sturges-omskrivning kan ses i sekvensen, hvor de to hovedpersoner – den ene en kynisk, manipulerende kvinde, den anden en kikset nørd – først møder hinanden. Hele episoden kommenteres tørt og meget rammende af to taxa-chaufører, uden at man hører den egentlige dialog. Deres kommentar inkluderer endda en parafrase over *Sullivan*: "Enter the dame", "Yeah, there's one in every picture". En lignende sekvens findes i *The Lady Eve*, hvor Jean på én gang kommenterer og 'instruerer' den omsværmede ungkarl Hopsie, alt imens hun uset indrammer begivenhederne i sit lommespejl, og umiddelbart før hun selv scorer ham ved at spænde ben for ham. I stort set alt, hvad Coen-brødrene har lavet, kan man føle ånden fra filmkomediens måske største mester, der som én af de første forstod, at filmdialog kunne og skulle være lige så udfordrende og sofistikeret som hvis den blev skrevet til teaterscenen, samt, at dialog er perfekt til at diktere en films tempo.

The End. Preston Sturges døde i 1959. Han efterlod tre sønner og en ung kone, Sandy, der mange år senere færdiggjorde Sturges' næsten færdiggjorte selvbiografi. *Preston Sturges on Preston Sturges* blev den noget prosaiske titel, i stedet for hans egen humoristiske og tørt registrerende titel "*The Events Leading Up to My Death*" (han dør 20 minutter efter at det sidste punktum er sat). Hollywoodårene fylder ikke meget af bogen, men det er ikke noget kedeligt liv, der rulles frem for ens indre lærred og, som Sturges selv formulerer det, er det mest fantastiske ved hans Hollywood-karriere det faktum, at han overhovedet fik en.

Denne filmbegavede verdensmand efterlod, ud over sin familie en række fantastiske film, hvoraf kun alt for få er udkommet på dvd. Indtil videre er *The Lady Eve* og *Sullivan's Travels* udgivet i fremragende Criterion-udgaver, og endvi-

The Miracle of Morgan's Creek

dere fås *The Beautiful Blonde from Bashful Bend, Unfaithfully Yours, The Good Fairy, The Palm Beach Story* og *The Sin of Harold Diddlebock* i mere skrabede udgaver – alle region 1. Desuden er en de luxe-udgivelse af *The Miracle of Morgan's Creek* under forberedelse. Hvorom alting er, gå ikke i graven uden at have set mindst syv af de otte Paramount-film – de er virkelig værd at dø af grin over.

Litteratur

The Official Preston Sturges Site (http://www.prestonsturges.com/)

Maza, Devra (1998). *Preston Sturges: A Screwball Centennial.* WGA News (http://www.wga.org/pr/0898/sturges.html)

Sikov, Ed (1989). *Screwball: Hollywood's Madcap Romantic Comedies.* New York, Crown Publishers, Inc.

Sturges, Sandy, ed. (1990). *Preston Sturges on Preston Sturges.* London, Faber & Faber.

Film om Sturges

Preston Sturges: Rise and Fall of an American Dreamer (Ken Bowser, 1989)

Filmografi

Manuskript (udvalg)

Strictly Dishonorable (1931 og 1951)
The Power and the Glory (1933)
The Good Fairy / Pigen fra biografen (1935)
Diamond Jim (1935)
Hotel Haywire (1937)
Easy Living / Løs på tråden (1937)
If I Were King (1938)
Remember the Night (1940)
I'll Be Yours (The Good Fairy-remake, 1947)
The Birds and the Bees (1956)
Rock-a-Bye Baby / Jerry som babysitter (1958)
Unfaithfully Yours / Min kone er utro-lig (1984)

Instruktør / manuskript

The Great McGinty / Portræt af en bums (1940)
Christmas in July / Sommerjul (1940)
The Lady Eve / En moderne Eva (1941)
The Palm Beach Story / Flugten til Florida (1942)
Sullivan's Travels / Med ti cent på lommen (1942)
Hail the Conquering Hero / Helten længe leve (1944)
The Miracle of Morgan's Creek / Miraklet i Morgans Creek (1944)
The Great Moment (1944)
The Sin of Harold Diddlebock / Mad Wednesday / En tosset onsdag (1947/1950)
Unfaithfully Yours / Jalousi efter noder
The Beautiful Blonde from Bashful Bend / Den labre blondine (1948)
Les Carnets du Major Thompson / The French, They Are a Funny Race /
Major Thompson opdager Frankrig (1955 - optaget i både fransk- og engelsksproget version)

To be or not to be

Konstruktioner og maskespil

Komediekarakterer i film og teater

Af Niels Henrik Hartvigson

Vi begynder med tre eksempler.

I Holbergs *Den Vægelsindede* udstilles titelfiguren Lucretia i scene efter scene som en skingrende humørsyg madamme, og vi oplever hvordan hendes tjenestefolk, Henrich og Pernille intrigerer og gebærder sig på alle mulige måder for blot at kunne omgås hende. Både Pernille og Henrich tager med mellemrum tilskuerne i ed i kortere eller længere taler, hvor de fortæller om deres hyr med hende. Men i anden akts tiende scene vender Lucretia sig efter en disput med Pernille mod publikum og siger om hende: "Denne Pige er forbandet vægelsindet." (bd. 3, s. 129). Replikken er en lille komisk eksplosion, der vender situationen på hovedet, for pludselig er det Lucretia der tiltvinger sig adgang til udsigelsessituationen, oven i købet med reference til komediens titel.

Andet eksempel: Lasse og Basse er under en smuglerjagt i Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, Jr.s *Snushanerne* (1935) endt på en bøje i Østersøen midt om natten. Inspireret af den uhyggelige stemning begynder de at synge deres angst ud, og der dukker af søen nogle af de fantasifostre og uhyrligheder, som de synger om. Scenen, der udvikler sig til et veritabelt udstyrsstykke med bl.a. Olga Svendsen i havfruekostume, er den blindeste tarm man kan forestille sig i relation til det kriminalplot, som filmen ellers var så godt i gang med.

Og tredje eksempel: I hver eneste episode af *The Benny Hill Show* (1969-89) ses Benny Hill jagtende eller jagtet af unge afklædte piger. Det obligatoriske motiv følger titelpersonen i alle tænkelige og utænkelige situationer. *Fast motion*-gengivelsen både udpeger og stiliserer nøgenheden, liderligheden og forfølgelseslegen.

Komediens karakterer tillader sig et spillerum, der går langt ud over det vi oplever i andre genrer. De presser til stadighed grænsen for sandsynlighed, både i forhold til fiktion og virkelighed.

Jeg vil give et bud på hvilket stof komediens karakterer er gjort af, hvordan de fremtræder og hvad deres potentiale er. Bag dette ligger en overbevisning om, at komediens kraft og særegenhed bedst lader sig forstå med udgangspunkt i netop karaktererne (1).

Komediens rumlige dynamik.
Komedieteoretikeren L.J. Potts kalder vores gængse opfattelse af plot "step by step narration" og beskriver den som et *tidsligt-kausalt* plot. Han skriver, at vi kun er vant til at tro, at der kan være historier i tid:

> Men der er ingen berettigelse for dette snævre synspunkt: Der er mindst to slags plot, det tragiske, der foregår i tid, og det komiske, der foregår i rum. (s. 140).

Til komedien opstiller han altså et *rumligt* plot-alternativ. Han forklarer, at det

> essentielle i et godt komedieplot er en præcis balance og proportion mellem karaktererne og en gradvis afsløring af deres sande natur ved hjælp af kontrast, samspil og gensidig indflydelse. (s. 140).

Potts opstiller de to som alternativer. Jeg mener, at der er tale om ikke-eksklusive alternativer i den forstand, at de sameksisterer på tværs af genrer, men at det rumlige dominerer i komedier og det tidsligt-kausale i tragedier.

Potts fremhæver *en gruppering og afbalancering af karakterer* som det, der skaber dynamik i en komedie. Han fremhæver som illustration plottet i Cervantes' *Don Quixote*, hvor alt det betydelige ifølge ham ligger i forholdet mellem Don Quixote og Sancho Panza:

> I Don Quixote er det lige meget om begivenhederne har nogen speciel forbindelse med hinanden; det er lige meget i hvilken rækkefølge de kommer (...). Det betydningsfulde er, at karaktererne bliver stadig mere klare, både i deres indbyrdes forhold og som eksponenter for menneskelig natur. (s. 130)

Gradvis afsløring af menneskelig natur kunne godt lyde, som om målet er et fuldstændigt psykologisk portræt. Men vi skal over i den anden grøft, for selv om der hele tiden i komedier er noget, der ligner virkeligheden, så vil de typisk åbenbare sig som konstruktion.

Jens Kruuse konkluderer følgende i sin Holberg-afhandling, men vi lader det gælde generelt:

> Når man altså konstaterer, at det "går" den

> og den sådan og sådan i en holbergsk komedie, er det af største vigtighed at erindre, at den man taler om, ikke blot ikke er et levende væsen i en sand verden men ikke engang en skabt psykologisk realitet i en tilstræbt virkelighedsillusion - derimod en optrædende eller rolle i et sceneværk, som er skabt for en anden helheds skyld end en virkelighedsgengivelse, det være sig af millieuet, karakteren eller hændelsen. (s. 192)

Kruuse ser Holbergs karakterer som roller, iscenesat og talt igennem af en forfatter og en komedietradition. Potts' bud på de komiske figurer er lidt anderledes, men dog kompatibelt.

Idékarakterer og umiddelbare karakterer. Potts siger, at forfatteren ikke skaber virkelige mennesker, men en "idé om mennesket, og hvis denne er en komediekunstner, så er denne idé et bestemt aspekt af mennesker." (s. 115)

Menneskelige træk forstørres, formindskes og forskrues, og publikum inviteres til at tolke dem i forhold til en samlet idé. En symbolsk dimension er f.eks. markeret i komediekarakterer hos fremtrædende komedieskabere som Shakespeare, Jane Austen og George Bernard Shaw. Det er enten ved et decideret irreelt træk såsom æslet Bottom i Shakespeares *A Midsummer Night's Dream* eller via skematiske sammensætninger af personificerede temperamenter som søstrene i Austens *Sense and Sensibility*. Også Holbergs typer passer ind her: den vægelsindede, den stundesløse, den storskrydende Jacob von Thybo, alle fortættede typer i den forstand at de kan forstås som en idé, der er iklædt en krop.

Potts' balance og dynamik mellem karakterer giver et godt billede af. hvor komediens dynamik kommer fra, men han er for kræsen, når han begrænser komediens figurer til at være gestaltninger af ideer. En teori om komedien skal også kunne favne den markante gruppe af komiske figurer, hvis fascination først og fremmest ligger på et umiddelbart og konkret plan.

Panserbasse

Det er figurer som Harlequin, Lille Connie, Klovnen August og den vanskabte nar, der opleves som slående ved deres blotte fremtoning.

Denne umiddelbare komik lever også stærkt i komiske par - Lasse og Basse, Tom og Jerry, Søs og Kirsten - da de umiddelbare komiske karakteristika bliver fremhævet via sidestilling. Mellem idékarakterer og umiddelbare karakterer ligger der et væld af sammensatte komiske personager med forskellige variationer med hensyn til abstraktionsgrad.

Don Quixote (plakat)

Bevægelse mellem det idémæssige og det umiddelbare. Selv om det kan se ud som om de umiddelbare karakterer og idékaraktererne hører til i hver sin kasse, så findes der i begge karaktertyper en mulig bevægelse mod den anden.

Gestaltnigen af idéfigurerne *idealisten* Don Quixote og *pragmatikeren* Sancho Panza byder samtidig på en åbenlys fysisk komik. Idealisten med hovedet i skyerne er gestaltet som *høj og tynd og højt til hest* og den jordbundne pragmatiker som en *æselridende lille prop*. At forskellen mellem dem kan fortolkes til en samlet idé ændrer ikke ved, at gestaltningsstrategien benytter sig af en umiddelbar og slående komik. Heller ikke de umiddelbare komediekarakter, lige meget hvor endimensionale de kan synes, er urørlige over for at blive knyttet til noget abstrakt. Lau Lauritzen Sr.'s filmatisering *Don Quixote* (1926) med Fyrtårnet og Bivognen i rollerne er et udtryk for netop dette.

Deres konstruktion indbyder til det, men det er langtfra altid, at figurernes delelementer peger i en entydig retning, og at det kan ende med en bare nogenlunde overbevisende pointe.

Sammensætning af figurer. Komedien kræver ikke som andre genrer en indbyrdes stringens mellem de optrædende figurer. Den kan rumme karakterer med meget forskellige grader af virkelighedstilknytning.

Kombinationerne af helt stiliserede figurer som Pantalone og Puncinello over for *a la mode*-figurer som Columbine og de unge elskende i Commedia dell'arte må være prototypeeksemplet på denne strategi.

Vidunderlig opdateret genfinder vi det i *Absolutely Fabulous* (1992 – 2003, *Helt Hysterisk*), hvor Patsy og Eddies stiliserede idéfigurerer står over for det psykologiske portræt af Eddies datter Saffron. Det grundlæggende misforhold mellem figurerne burde umuliggøre meningsfuld interaktion, men komedien insisterer på sin skæve meningsdannelse på tværs af modsatrettede figurer og handlingsmønstre. Denne strategi er også den komiske hovedingrediens i *The Dame Edna Experience* (1987-89) eller *The Ali G Show* (2002-3), hvor værterne tilhører en anden sfære end gæsterne. Og det er samme dynamik der kommer til udtryk i DSB-reklamerne med Harry og Bahnsen.

Dette giver komedien en langt højere

grad af flertydighed end hvad man finder inden for andre genrer. Jeg har tidligere beskrevet denne sammensætningsstrategi i forhold til revyen, hvor den når ekstreme højdepunkter som i *Sommerrevuen 1877 eller Rejsen til Maanen*, hvor rollesammensætningen inkluderer *et rigtigt Menneske, Een af Taarbæk-Nationen* og *et Foyerspørgsmaal* (Hartvigson, 2004).

Commedia dell'arte

Handlingsmønstre. Det gælder fiktion generelt, at figurer har medfølgende handlingsmuligheder. I en række genrer afpasses disse handlingsmønstre i forhold til hinanden og plottet, således at værkets univers forekommer entydigt. I komedien manifesterer disse handlinger sig ofte idiosynkratisk i den forstand at handlingsmønstre kan være uforenelige med andre karakterers handlingsmønstre, miljøet eller plottet.

Commedia dell' artes *lazzi* er netop sådanne faste handlingsmønstre, som er knyttet til karakterer og som optræder på tværs af de enkelte stykker. Det er Harlequins vejrmøller og *il Dottores* vrøvlelatin. Et nyere eksempel er W. C. Fields' brug af replikken "It ain't a fit night out for man nor beast" igen og igen i løbet af *The Fatal Glass of Beer* (1933, *Øllet blev hans skæbne*).

Det mest sejlivede handlingsmønster finder man i komediernes unge par, her beskrevet af Georg Brandes i et essay om de unge elskende i Heibergs vaudeviller:

> Det ser ud som Frierleg, eller snarere som om disse mennesker ikke var frie Væsner, men som var et Uhrværk skjult inden i dem, der tvang dem til bestandig at løbe imod hinanden i en vis Bue. (*Samlede Skrifter*, s. 472)

I praksis betyder komediekarakterernes handlingsmønstre ofte, at sammenhængende handlinger bliver overtrumfet, ignoreret eller suspenderet. De er magtfulde karakterer på randen af et fiktivt sammenbrud.

Både komediekarakterer, der er gestaltede ideer, og dem, hvis komik er umiddelbart bestemt, har disse handlingsmønstre. Kraftfuld er den komiske figur fra det første øjeblik, den tager fiktionen under behandling. De er i en forstand overtydelige og færdige, før de begiver sig ud i komedien.

I idékarakteren ligger handlingsmønsteret altid inden for en tydelig rækkevidde af idéen. Den storskrydende soldat blærer sig, den stundesløse har ingen ro, Anders And er doven og kolerisk. Handlingsmønstrene vil vise sig, hvad enten de flygter fra forbrydere eller spiser aftensmad.

Handlingsmønsteret ved de umiddelbare figurer er mere diffust, da de ikke har en defineret drift eller fejl, som de handler på. De umiddelbart komiske karakterers handlingspotentiale er nærmere bestemt ved ren og skær tilstedeværelse. Ved blot at eksistere i en given sammenhæng udviser de en omvæltende effekt. Hos figurer som klovnen August og Buster Keatons figurer er handlingsmønsteret destruktivt,

idet deres handlinger, ja blotte tilstedeværelse skaber ravage.

Deres destruktive eller aggressive kreativitet gør dem i en forstand til bærere af en revolutionerende og anarkistisk idé, der gør at de nærmer sig idékaraktererne (2).

Selvgyldige karakterer – plot og intrige. Plottet kan være alt fra en række parallelscener til en sindrig kausalrække. Der findes ikke nogen plot-form, der ikke kan bruges i komedien. Det springende punkt er, hvordan disse plots tages i behandling af de komiske karakterer.

En af de typiske måder, rollerne kan tage magten, er ved at kommentere plottet, genren eller fiktionssituationen. I *Den Stundeløse* refererer Pernille f.eks. direkte til komedien:

> saa kand Magdalone derudover ogsaa blive gift, og Comoedien disartigere blive spillet. (Bd. 6, s. 342)

Pernille viser sig at have indsigt i sin egen genremæssige kontekst, og det giver her en mulighed for at forudse sin medspillers skæbne og i forlængelse heraf en indsigt i komediens meningsdannelse i det hele taget.

Karaktererne er også sært upåvirkede over for de handlinger, intrigerne, som de spinder sig selv ind og ud i. Første intrige introduceres for at afværge en situation eller skabe grobund for en. Planen kommer nogle andre for øre, og en modintrige iscenesættes. Intrigerne bærer hver for sig på en logik i forhold til kausalitet og fremdrift, men når antallet akkumulerer, begynder de at suspendere og overtrumfe hinanden i skøn forvirring. Løsningen kommer ikke ved at intrigerne bliver vellykket gennemført og udredt, men i en slutning, der genetablerer karaktererne og deres indbyrdes forhold.

I en komedie som Beaumarchais' *Figaros Bryllup* er netop karaktererne de faste holdepunkter i et virvar af intriger. Nok kan personerne have gennemgået alskens ballade og ulykker, men det har ikke sat sig spor. Dette markeres ofte ved, at komedien benytter sig af en genetablering af en komisk grundsituation i værkets slutning.

I Lubitschs *To Be Or Not To Be* (1942, *At være eller ikke være*) møder vi blandt andre det selvoptagede polske skuespillerpar Joseph og Maria Thura. Hun beder sin nye flirt om at komme til hende under mandens monolog og opnår ud over et stævnemøde, at hendes mand kommer i tvivl om sine evner som skuespiller. Nazisternes besættelse af Polen og teateret betyder dog, at hun og de andre teaterfolk tilsidesætter egne behov og træder op som frihedskæmpere. I slutningen af filmen gentager divaen sin utroskabsmanøvre under sin mands enetale og viser, at der skal mere end en verdenskrig til at ændre på karaktererne og deres handlingsmønstre.

Et andet eksempel på genetablering af den komiske grundsituation finder vi i *Meet the Parents* (2000) af Jay Roach. Her er filmens omdrejningspunkt det antagonistiske forhold mellem svigersøn, Greg Focker (Ben Stiller) og svigerfar (Robert de Niro). Enhver manøvre til at afhjælpe forholdet mislykkes indtil slutningen, hvor de to slutter fred, og hvor filmens omdrejningspunkt tilsyneladende afvikles. Under efterteksterne sker der dog en genetablering af det antagonistiske modpoler, idet vi genoplever Greg i en scene fra tidligere i filmen, hvor han alene afreagerer mod sin svigerfar. Nu ser vi hans provokationer fra en anden kameravinkel, kvalitet og med dato og tidspunkt angivet, hvilket får os til at konkludere, at optagelsen stammer fra svigerfaderens overvågningskamera, og at Gregs handlinger vil være rigeligt til at

genantænde svigerfaderens lunte.

Genetableringen af den komiske energi bruges helt systematisk i en lignende form for eftertekst-scener i en række situationskomedier.

Bagtæpper. At komiske figurer ofte går relativt uforandret gennem den ene handling efter den anden peger på plottet som ret magtesløst over for den komiske figur.

Dette betyder dog langtfra, at handlingen eller de narrative elementer, der ligger ud over karaktererne, er uvigtige (3). De er måske i allerhøjeste grad vigtige som bagtæpper, hvorpå karaktererne kan boltre sig. Komediefigurerne bruger simpelthen enhver given baggrund, abstrakt eller konkret som baggrundstæppe. Hvad enten disse baggrunde er genrer, miljøer eller situationer, fra sportskonkurrencer til krige, så har de alle veldefinerede regler, og vi registrerer som lyn og torden, når figurerne optræder i upassende eller misforstået relation til dem.

Andetsteds har jeg beskrevet, hvordan Fyrtårnet og Bivognen i *Med Fuld Musik* (1932) bruger plot, miljø og genre som bagtæppe for deres optræden og narrestreger (Hartvigson, 2005). Filmen byder på melodrama, spænding (med indlagt gotik og en skummel baby-snatchende fakir) og kærlighed på tværs af klasser, men parrets idiosynkratiske opførsel afsporer til stadighed stringensen i diverse kontekster.

Konstruktion og maskepi.
Komediekaraktererne har særegne æstetiske potentialer: De kan spænde fra idékarakterer til umiddelbare komediefigurer. Deres handlingsmuligheder er blevet fremlagt og deres idiosynkrasi og selvgyldighed i og over for plottet er blevet demonstreret.

Disse potentialer er alle i en eller anden forstand baseret på det fænomen, at figurerne viser sig som konstruktioner. Alle fiktive karakterer er konstrueret og tilrettelagt, men i den komiske karakter viser denne konstruerethed sig tydeligt frem.

Komedieteoretikeren Ole Thomsen siger i *Komediens Kraft*, at det er typisk for komedien at forholde sig ironisk til sin egen fiktion. Det kommer fyndigt til udtryk ved at bruge den samme historie og de samme karakterer igen og igen. Som han siger:

> *Det er en gammel historie* er generelt komediens uimponerede synspunkt (...), men generøsiteten her består i, at den anlægger det på sig selv, for spillets regler skal ikke være nogen hemmelighed. Og hermed er "typernes og motivernes forslidthed" selv blevet et motiv. (s. 237)

Genbrug på genbrug af typer og motiver er foregået på tværs af tid og traditioner. Det kendteste eksempel er slægtstræet fra Plautus' *miles gloriosus*, hvis efterfølgere tæller commedia dell'artes *il Capitano* og den storskrydende Løjtnant von Buddinge i *Genboerne*. Eller det er den dumme blondine i variationer fra Jean Harlows, Marilyn Monroes og Judy Gringers figurer.

Komediens udbredte intertekstualitet giver figurerne en mulighed for et fiktivt liv, der rækker langt ud over det plot, som de lige nu optræder i, og der skabes en forkludring af modsatrettede, komplementære og konkurrerende impulser, en konstant maskepi.

Jens Kruuse beskriver dette som en del af komediens uendelige ironi og forklarer, at den er langt mere omsiggribende end en simpel ironi, der kan tolkes via sin implicitte modsætning. Han giver et eksempel fra førsteopførelsen på Grønnegårdsteateret i 1723 af *Jean de France*, om

Some Like It Hot

den hjemvendte Hans Frandsen, der er blevet gevaldig fin på den efter et år i Paris. For at narre og ydmyge ham opfinder tjenestepigen Marthe verdens fineste dame, Madame LaFlèche, som hun giver sig i kast med at spille. Kruuse beskriver tilskuernes oplevelse af teaterbegivenheden:

> Tilskuerne ved, at dette er direktørens kone, Madame Montaigu, og at hun kun forestiller Marthe (...) – men når derpå denne Montaigu, som forestiller Marthe, giver sig til at være Montaigu, der forestiller Marthe, der forestiller Madame la Flèche, hvis navn vi meget vel erindrer os stammer fra "Gnieren" som blev opført her på samme scene forleden dag (...), da er ironierne mangfoldige og dobbeltbundede, vi er inde i en verden af leg og lethed, hvor meget den så synes at ligne den, der er omkring tilskuerne i morgen, når de vågner op til hverdagen. (s. 112).

Fiktionsironi tager gas på sig selv og sit publikum, hvis kapaciteter må arbejde på højtryk på at holde alle bolde i luften.

Ingen tvivl om at det kræver sit bevidste arbejde, men hver ny reference og hver ny forbindelsesmulighed er en del af komediens overtalelsesstrategi over for publikum. Thomsen taler her om komediens selvparodi:

> Selvparodien signalerer: jeg er lavet, lavet af nogle gamle travere og usandsynlige sammenfald. Men dette signalerer komedien sejrsbevidst og i den hensigt at få publikum med på sin historie (den gamle, den usandsynlige). *Engagement og ikke distance er fiktionsironiens formål.* (s. 239)

Dette er et befriende alternativ til fremmedgørelsesbegrebet, der nok kan beskrive det bevidste arbejde, men ikke det engagement, vi lægger for dagen, når vi ser komedier.

En følge af komediens udvidede ironi er, at karakteren ikke i udstrakt grad er underlagt sandsynlighedens regler for, hvordan deres givne type opfører sig, såkaldt *verisimilitude*. Dette ses f.eks. i *Some Like It Hot* (1959, *Ingen er fuldkommen*), hvor Jack Lemmons figur blive så påvirket af sin forklædning, at han begynder at reagere og opfatte sig som en kvinde. Det er netop et tegn på komediekarakterens vildskab, at han på denne måde lader sig forføre af udklædning.

Udklædningens kraft kan også komme til udtryk i mere abstrakt forstand. I situationskomedien *Will og Grace* (1998-2005) lader Jack og Karen sig påvirke af replikker eller gestik til at springe over i en genkendelig genremæssig diskurs eller direkte referencer til specifikke værker. De fungere som en slags personificeret brainstorm, der tager for sig af udklædninger, konkrete og i overført betydning. Disse figurer *skaber sig* både i den fjollede og i den kreative betydning.

At tale om "komediens maske" implicerer, at der er en entydig sjæl eller kerne,

der kan afdækkes, men komedien synes at operere med en konstant maskepi, der ikke er til at stoppe.

Det er kun inden for andre genrer, at komediens maske kan neutraliseres og afsløre en entydig kerne. A. W. Sandbergs *Klovnen* (1926) og Martin Scorseses *King of Comedy* (1982) er begge melodramer om komediens væsen, der entydigt afslører, hvad der gemme sig bag masken. Komediens bud vil altid flertydigt.

Kontakt. Det at karakteren hele tiden viser sig som konstrueret, giver mulighed for en helt særegen kontakt, og netop kontaktstrategien er en af komediens populæreste. I Woody Allens *Annie Hall* (1977, *Mig og Annie*) trækker Alvy Singer medieteoretikeren Marshall McLuhan frem fra kulissen, da han er træt af at høre på en påståelig universitetslektor, der står bag ham i en biografkø. Singer siger efterfølgende ud mod kameraet, at det ville være dejligt, hvis man kunne gøre sådan noget i virkeligheden. Den irriterende lektor tager til genmæle, også ud mod kameraet, og der bliver en palaver. Hele fiktionssituationen bliver omdefineret, og der skabes en art konkurrerende rum i forhold til parforholdshistorien mellem Alvy og Annie. Det er en begivenhed, der trods sit korte forløb kræver meget opmærksomhed fra tilskueren, fordi den sætter spørgsmålstegn ved filmens udsigelsesprincip og derved også ved vores rolle i komedien.

Vi må overveje, hvem det egentlig er, der henvender sig til os. På et plan er det selvfølgelig Singer og en unavngivet medielærer, men hvordan får de evne og impuls til at henvende sig. Er der andre, der også kommer til orde her?

Komediens bevidsthedsrum. Jens Kruuse beskriver det fænomen i *Jean de France*, at en rolle, Jeronimus', delvist bliver opløst, idet han tager sin paryk af, taler til publikum fra scenekanten og således bliver talerør for forfatteren eller for populære holdninger (s. 44).

Athene Seyler beskriver i *Kunsten at spille lystspil* til gengæld, hvordan skuespilleren er med til at give liv *ud over* rollen, og hvordan den fiktive person kan rumme både den portrætterede type, men også give plads til skuespilleren. Hun beskriver lystspillets kunst som beroende både på skuespillerens gode humør under udførelsen og på en stadig kontakt mellem scene og sal. Skuespilleren skal:

> understrege sin egen glæde ved at se den [karakteren] fra en bestemt synsvinkel. Derfor kræver lystspilkunsten samarbejde med tredjemand (...) direkte kontakt med den, som den er henvendt til. (s. 23)

En overdådig brug af Seylers forskrift leverer Annette Bening i *Being Julia* (2004), hvor rollens høje humør flere gange synes at ligge i et grænseland mellem rolle og skuespiller.

Videre siger Seyler, at der mellem skuespiller og publikum skal være

> et umærkeligt, hårfint, næsten uvirkeligt psykologisk bindeled, måske simpelthen blot den ubevidste erkendelse af at hensigten med ens arbejde som lystspilskuespiller er at gøre publikum opmærksom på noget, og at publikums reaktioner herpå er en uundværlig del af dette arbejde.(4)(s. 23-4).

Kruuse og Seylers eksempler viser, at komedien har et meget bredere bevidsthedsrum end det, vi normalt møder i fiktion. Komedien åbner sig op for os.

Peter Christensen udvider i sin Holbergafhandling den traditionelle opfattelse af scenens rum og handling som det

> at personer udenfor scenen ingen bevidst-

> hed har om, hvad der sker inde på scenen; og hvis en person kommer ind på scenen er det udelukkende motiveret af og med hensigt på, hvad der sker derinde. (s. 126)

I forhold til komedien må man ifølge Christensen derimod udvide dette bevidsthedsrum og opfatte at

> ethvert brud på denne identitet bliver til et tilskud til den sceniske logik, og bliver derved til en del af komediens samlede bevidsthedsform. (s. 126)

Der er altså ikke noget over- eller underordnet plan eller et plotplan over for et metaplan. Der er en samling af bevidsthedsmæssige input, som påvirker hinanden indbyrdes.

Kunstig versus Virkelighed.

Der er ikke nogen tvivl om, at virkelighedens mennesker, situationer og miljøer er komediens næring, men spørgsmålet er, om komedien meningsfuldt kan forstås på linie med virkelighed. Jeg mener nej, fordi komedien er så markant kunstig, at dens væsen og virkning miskendes, hvis man blot anskuer den som virkelighed med et *twist*. Komedien giver os en genkendelig verden og mennesker og miljøer, men de eksisterer i et univers af intertekstualitet og er underlagt en uendelig ironi, der råber op om konstruktion og spil.

Jens Kruuse siger det således:

> Derfor bør man ikke og kan man begribeligvis ikke se bort fra, at komedierne har en krop, at de virkelig forestilles på en scene, og at de i betydelig udstrækning præsenteres som udsnit af virkeligheden, en fiktion opretholdes i dem, men det afgørende er, at denne fiktion er spinkel og bevidst spinkel. Man er til komedie. (s. 192-3)

Noter

1. Der er en stærk tradition inden for teater- og litteraturvidenskab for at arbejde med fokus på karakteren, men mærkeligt nok har film og medievidenskaben været næsten immun over for denne. Rick Altmans arbejde med Hollywoodmusicalen, Steve Seidman med *Comedian Comedy* og Henry Jenkins med *Vaudeville Aesthetic* er bud på, hvordan den komiske karakter kan komme i fokus.
2. Teoretikere som Henry Jenkins og Steve Seidman bruger netop denne anarki og destruktivitet som løsen for forståelse af en række komediekarakterer.
3. Dette er ellers Henry Jenkins pointe, at kreative vaudeville-kunstnere er blevet påtvunget en konventionel baggrund af Hollywoods institutionelle system (Jenkins 2003, s. 99).
4. Overført til film og tv-komedie er denne strategi uden sin praktiske funktion, nemlig at kunne afpasse spillet til publikums reaktioner, men ellers er der ingen mærkbar forskel mellem kontaktstrategierne i de forskellige medier.

Litteratur

Brandes, Georg (1899). *Samlede Skrifter*, bd. 1. København, Gyldendal.

Christensen, Peter (1995). *Lys og mørke. Ludvig Holberg en moderne klassiker* Aarhus, Aarhus Universitetsforlag.

Hartvigson, Niels Henrik (2004). "Lyst over Land," *Kosmorama* 234, vinter 2004.

Hartvigson, Niels Henrik (2005). "Med Fuld Musik/With Pipes and Drums" in Soila, Tytti.

Holberg, Ludvig (1969-71). *Værker i tolv Bind. Digteren · Historikeren · Juristen · Vismanden*, udgivet med indledninger og kommentarer af F. J. Billeskov Jansen, Bd. 3. Rosenkilde & Bagger, København.

Jenkins, Henry (1992). *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic.* Columbia University Press, New York.

Jenkins, Henry (2003) "Anarchistic Comedy and the Vaudeville Aesthetic" in Krutnik, Frank.

Kjærulf, A. og Ramsøe, O. (1934). *Den danske Revy*, bd 1. København, Arthur Jensens Forlag.

Krutnik, Frank, ed. (2003). *Hollywood Comedians, The Film Reader.* New York, Routledge.

Kruuse, Jens (1964). *Holbergs maske.* København, Uglebog.

Neale, Steve and Krutnik, Frank (1990). *Popular Film and Television Comedy.* London, Routledge.

Potts, L.J. (1963). *Comedy.* London, Hutchinson University Library.

Seyler, Athene, Haggard, Stephen (1949). *Kunsten at spille lystspil* (oversat af Mogens Wieth). København.

Seidman, Steve (2002). "Performance, Enunciation and Selfreference in Hollywood Comedian Comedy" in Krutnik, Frank.

Soila, Tytti, ed. (2005). *The Cinema of Scandinavia* (24 Frames). London, Wallflower Press.

Thomsen, Ole (1986). *Komediens Kraft - en bog om genre.* København, Akademisk forlag.

Follow that laughter!

Historien bag sitcom-genrens uendelige komedier

Af Annette Elna Davidsen

"Follow the money!," lyder Deep Throats opfordring til Woodward i *All the President's Men* (1976, *Alle præsidentens mænd*). Denne oneliner er ikke kun gået over i filmhistorien, fordi den blev sagt på rette tid og sted, men også fordi den i al sin enkelhed fortæller, at der altid gemmer sig *noget* under den synlige overflade.

Dette *noget* skal man også have for øje, når det handler om de lattervækkende sitcom-serier.

Sitcom-genren har rødder i commedia dell'arte, den amerikanske vaudeville, tegneseriestriben og stumfilmen, men den trådte sine barnesko i det tidlige radiomedie fra begyndelsen af 1920'erne for i 1950'erne at træde i karakter på tv.

I 1953 bragte den amerikanske TV

Guide en omtale af den populære tv-serie *I Love Lucy* (CBS, 1951-57), hvori serien kaldes en *sit(uation) com(edy)*. Trods sitcom-genrens forhistorie anses *I Love Lucy* for at indeholde formularen på genrens komiske halvtimes serieformat med et fast persongalleri omkring et situationsskabende plot, som leder frem til en lykkelig slutning eller måske rettere tilbage til udgangspunktet.

Den amerikanske tv-industri har siden *I Love Lucy* produceret over ét tusind sitcom-serier udfra denne formular. Historien om den amerikanske sitcom er historien om en underholdningsindustri, der spytter den ene sitcom-serie ud efter den anden i en fortsat konkurrence om tv-seernes bevågenhed.

Det hele begyndte imidlertid for over hundrede år siden i kølvandet på den industrielle revolution og metropoliseringen, da det blev muligt for almindelige amerikanske borgere at skaffe sig væsentlige økonomiske fortjenester i underholdningsbranchen. I begyndelsen tjente de til det daglige brød – og ofte lidt til - i storbyens varietéunderholdning, og siden tjente de formuer i massemedierne, film, radio og tv. Især den komiske underholdning fik snart en særstatus hos et voksende latterhungrende publikum, og med denne status fulgte naturligt nok magten og æren.

Gennem de genrehistoriske briller kan man se, hvordan denne bejlen til latteren ikke kun får det komiske til at eskalere, men også hvordan den komiske effekt sætter dagsordenen både i forhold til stil og format.

Så lad os følge latteren.

Vi ler med forskellige lattermuskler. Den grundlæggende årsag til, at vi opfatter komik som noget rart, er som med den søde smag af honning, fordi evolutionen har skabt os sådan. Gennem tiderne har det imidlertid været op til os selv at administrere vores medfødte evne udi komik og latter, og kulturhistorisk har denne administration været tæt forbundet med magtens vælde. Ved hjælp af modsigelser, venden-på-hovedet, misforståelser, over- eller underdrivelser eller gentagelser kan vi via latteren bekræfte eller afkræfte en given orden, norm eller regel.

Egentlig er det ret ufordelagtigt at le, fordi latteren gør os ukampdygtige og mindre årvågne. Men samtidig opløser latteren muligheden for truende konsekvenser ved at skabe en form for sympati for latterens genstand. Det klassiske eksempel er faldet i en bananskræl, eller den moderne udgave: den ufrivillige tur på skateboardet. Man slår ikke disse klodsede personer (de slår jo sig selv), fordi de træder ved siden af. Man ler. Eller rettere *føler* man som resultat af et avanceret kognitivt beredskab. Latteren er en fysisk manifestation af en kognitiv og emotionel omfortolkning af en del af virkeligheden. Meningen er netop, at man ikke skal forholde sig almindeligt til denne type begivenheder.

Helt almindeligt skal man netop ikke forholde sig til vitsen, falden-på-hale-komedien (slapstick'en), satiren, parodien, sketchen, ironien og for den sags skyld sitcom'en. Når latteren runger, er det udtryk for, at den komiske situation har markeret en tilpas mængde af uvirkelighed. Mængden af rådne tomater er derimod en god markør på, at det modsatte er hændt.

Man retter ikke kun latteren mod menneskets stive og ufleksible sider, men også mod den menneskeskabte stivhed i f.eks. politiske systemer, de kulturelle normer eller for den sags skyld genresystemer.

Intet og ingen kan vide sig sikker i komikerens søgelys.

Arven fra commedia dell'arte.
Efterhånden som sitcom-eventyret udvikler sig, lader vi ikke Klodshans (læs: komikeren) nøjes med kongedatteren og det halve kongerige; komikken belønnes med dronninger, skrivere, oldermænd og børn der råber "han har jo ikke noget på".

Nar, klovn, komiker - kært barn har mange navne, og de har det tilfælles, at de har levet eller lever af at more et publikum. Hvis narren ikke optrådte for adelen, var han at finde på markedspladser rundt om i Europa. Datidens nar var multikunstner. Han mestrede dans, sang, akrobatik, jonglering og skuespil. Det sidste blev især udspillet i *commedia dell'arte* fra middelalderen og frem til 1700-tallet. Kernen i commedia dell'arte var improvisation, der byggede på en række faste karaktertyper, hvoraf de kendteste i dag er Harlekin, Columbine og Pierrot, som forskellige klovnetyper er spundet over. Derudover findes der Doktoren, den gamle mand Pantalone, pukkelryggen Punchinello, kammertjeneren Zanni m.fl. De bar alle bestemte kostumer og dertilhørende masker. Inden en commedia dell'arte forestilling valgte man et emne, og derefter blev karakterernes relationer til hinanden bestemt. Til sidst blev situationerne klart skitseret i forhold til prolog, akter og scener. Og så gik tæppet.

Og tæppet er ikke faldet siden, for denne perfektionering af karakter- og situationskomik har haft stor betydning for både skuespil, cirkus, minstrel shows, den engelske music-hall, den amerikanske vaudeville og for de komiske udfoldelser i massemedierne.

Vaudeville-komik. Den amerikanske betegnelse for sitcom-genren er også *show*. Det peger blandt andet tilbage på den optimering af underholdningens funktioner, som blev grundlagt i varieté-underholdningen. Den amerikanske varieté - bedre kendt under navnet *vaudeville* - var i slutningen af 1800-tallet en gennemprøvet og elsket underholdningsform.

En vaudevilleforestilling var baseret på kontinuerlig underholdning, hvor variererede *performances* som f.eks. dans, sang, jonglering, magi, mimik, striptease, komik og akrobatik blev programsat i forhold til numrenes oplevelsesfunktioner.

En forestilling bestod typisk af otte numre afbrudt af en pause, som langsomt og solidt byggede op til klimakset – trækplasteret – i form af vaudevillestjerner som f.eks Houdini, May Irwin eller Al Jolson. Mod en beskeden betaling fik tilskuerne mulighed for at overvære flere forestillinger i træk, hvilket også betød, at der var indlagt særlig kedelige numre i forestillingen, som næppe kunne kaldes underholdning, men som man med rette kan kalde en del af showbusiness. Således kunne f.eks. en forelæsning om den arktiske måne snart skabe plads til nye tilskuere.

De komiske artister eller komikerne kunne være forestillingens trækplaster, men en del fungerede som pauseklovne foran scenen, mens der blev stillet op til næste nummer bag tæppet. Det betød, at disse komikere lærte at arbejde på beskeden plads med få eller slet ingen hjælpemidler, bortset fra en evt. udklædning. Og det var den arbejdsbetingelse, der gav grobund for punchline monologer og komiske makkerpar. Komikerne skabte deres egne numre, og selv om mange komikere kun havde nogle få faste rutiner, så viste resten, at de kunne tilpasse sig et skiftende publikum og trække publikums opmærk-

somhed mod scenen. Med latter.

En anden form for komik, den narrative karakterkomik eller sketchen, krævede mere end den forreste kant af scenen. Vaudeville-sketchen baserede sig ligesom commedia dell'arte på letgenkendelige karakterer, og den varede omkring tyve minutter. Sketchen har det tilfælles med sitcoms, at den ikke kun skulle have en overraskende komisk slutning som f.eks. en vits, men også helst skulle mætte publikum med så mange grin som det var menneskeligt muligt.

Dette jerngreb om publikum varede ikke evigt. Filmen har ofte fået skylden for vaudevillens død i begyndelsen af 1930'erne, hvilket dels handler om, at det største vaudeville-teater, Palace Theater i New York, blev omdannet til et filmteater, dels at mange entertainere forlod varietéen til fordel for filmen. Men alligevel er sandheden snarere, at det var lanceringen af det nye ikke-visuelle massemedie, radioen, der udkonkurrerede vaudevillen. Først forbød teaterdirektører deres ansatte at arbejde i radioen, og da det ikke gik, forsøgte de at undgå lukninger ved at tilbyde de populære radioprogrammer; midt på scenen stod så et radioapparat og gjorde sig til. Det havde virket med filmen år forinden. Men i modsætning til biografffilmen krævede radioen ikke, at publikum forlod deres hjem. Radioen gav dermed publikum en form for kontrol, de aldrig havde ejet tidligere. Og vaudevillen måtte give op. Showbusiness fortsatte andetsteds.

Radio-sitcom: fra føljeton til show. For mange artisters vedkommende betød radioen slutningen på lange karrierer inden for underholdning. Deres numres bærende visuelle effekter kunne ikke overføres til radiomediet. Hverken slapstick eller sightgags kunne bestå høreprøven. Derimod overlevede entertainere, der underholdt med musik, sang og, ikke mindst, tale - som komikeren George Burns siger: "Gracie and I had the perfect act for radio - we talked".

Radiotidens første store stjerner var Freeman Gosden og Charles Correll. Selv om de var forhenværende *blackface* entertainere i amerikanske minstrel shows, hvor alle medvirkende optrådte med sortsværtede ansigter og store hvidmalede munde, så kunne de noget med deres stemmer.

I 1925 blev Gosden og Correll hyret til at underholde lytterne med sang, musik og lidt komisk smalltalk på radiostationen WGM. Men meget snart ønskede radiostationens ledelse, at de to blackface komikere i stedet skulle overføre Sidney Fishers familietegneseriestribe *The Gumps* til radioen. Gosden og Correll indså hurtigt, at det var umuligt for dem at forfatte noget om familieliv, idet de ikke selv havde stiftet familie. I stedet lod de sig inspirere af tegneseriestribens fortløbende fortælling med faste personer og varierede handlingstråde og skabte på dét grundlag føljetonen om to sorte mænd *Sam'n'Henry*, der forlader sydstaterne for at gøre karriere i storbyen (WGM, 1926-27); et radioskift til WMAQ omdøbte serien til *Amos'n'Andy* (1927-1943).

Andy var den dovne og verdenskloge, mens den flittige Amos forholdt sig naivt til verden. Her et uddrag af et afsnit fra 1928, som beskriver dette forhold ganske godt:

Andy: Whut yo' mean - about dem two boys goin' to Chicago?
Amos: Yeh - he say dem boys went up dere an' starved to death.
Andy: De trouble wid dem boys us - both of 'em was like you. Dey didn't have no

Amos'n Andy

sense - but wid a man like me along dat knows how to handle big bizness men, we ain't goin' have no trouble.

Amos: I goin' let you do all de talkin' when we git up dere. You git de jobs an' I'll do my share o' de work.

Andy: I done tol' yo' dat I'se goin' git myself a job managin' sumpin'.

Amos: If I kin manage to git a job, I'll be alright.

Gosden og Correll lader på denne måde Amos, Andy og andre karakterer komme til live via stemmen og sproget. Lytterne fulgte ivrigt med, da Amos og Andy viklede sig ind og ud af romantik og pengesager. *Amos'n'Andy* blev en kæmpe succes, da WMAQ solgte serien til syndication - så den blev sendt på en masse radiostationer landet over samtidigt. Serien alene kunne motivere folk til at anskaffe sig et radioapparat.

Det komiske føljeton-format på 15 minutter sendt 5 dage ugentligt var i begyndelsen af 1940'erne ved at tabe terræn. Den travle krigstid havde medført, at de amerikanske lyttere simpelthen ikke dagligt fulgte de føljetoner, der blev sendt i den tidlige aftenstund. Men ikke bare tiden, også smagen havde ændret sig. Som konsekvens heraf skiftede Gosden og Correll *Amos'n'Andy* ud med det afsluttede serieformat, *The Amos'n'Andy Show* (1943-60). I stedet for 15 minutter varede et afsnit nu en halv time og blev kun sendt en gang om ugen. Til gengæld var der skruet op for underholdningen i form af flere vitser og gags. Og hvor de to artister tidligere havde arbejdet alene, fik de nu selskab af både medforfattere, medskuespillere, studiepublikum og et husorkester. Og lige om hjørnet ventede det audiovisuelle medie, som kunne sætte billeder på sitcom-shows af samme type. Men det blev uden Gosden og Correll; de forblev i radioen indtil 1960 og overlod *Amos'n'Andy* til CBS television, hvor serien kørte med afroamerikanske skuespillere 1951-53.

Et sitcom-landskab dannes. I kraft af sin audiovisualitet kunne tv ligesom vaudeville og film videreføre flere komiske traditioner end radioen. Den eneste forskel var, at seerne kunne blive hjemme. Efterkrigstidens udbygning af forstæder samt den voksende hvide middelklasse fik stor betydning for fjernsynets succes. Tv sigte-

de efter den hvide samfundsklasse, hvis værdier efterhånden blev forbilleder i samfundet. Derfor henvendte tv's reklamer sig også helt naturligt til den amerikanske middelklassefamilie.

Det komiske indhold har ændret sig i takt med tidens toneangivende strømninger. Tv-konkurrencen er blevet større, samtidig med at seermassen er blevet udvidet med flere målgrupper.

Når man kigger hen over sitcom-landskabet, så vrimler en masse forskellige titler frem som f.eks. *Cheers* (NBC, 1982-93, *Sams Bar*), *The Burns and Allen Show* (CBS, 1950-58), *Soap* (ABC, 1977-81, *Skum*), *Leave it to Beaver* (ABC, 1958-1963), *The Cosby Show* (NBC, 1984-92), *Taxi* (NBC, 1978-83), *Seinfeld* (NBC, 1989-98), *Moesha* (UPN, 1996-2001), *The Addams Family* (ABC, 1964-66), *Married...with Children* (FOX, 1987-97), *Sex in the city* (HBO, 1998-2004), *Father Knows Best* (NBC, 1949-54), *The Simpsons* (FOX, 1989-), *I Love Lucy* (CBS, 1951-57), *The Jamie Foxx Show* (WB, 1996-2001), *Southpark* (Comedy Central, 1997-), *M*A*S*H* (CBS, 1972-83), *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-) og *All in the Family* (CBS, 1971-83).

Man ser sitcoms med almindelige og ualmindelige familieproblemer. Sitcoms, der elsker at gå på arbejde, og sitcoms der afskyr det. Sitcoms, som dyrker fritid og venskaber.

Hvad angår køn, alder, race, religion, seksuel orientering og klasse, præsenterer sitcoms et rimeligt udsnit af den amerikanske befolkning. Omend domineret af middelklassen.

Når sitcoms ler. Favorit sitcom-serien er ved at slutte, den sidste latter fader ud, mens credits farer ned over skærmen, så kun seere med extra-terrestriale evner kan nå at opfatte, hvem der står bag serien. Og pludselig genlyder ordene: "Taped in front of a live studio audience". Det var altså rigtige menneskers latter man hørte, og ikke den konserverede latter: dåselatteren. Men hvad skal man bruge den oplysning til, for i virkeligheden kan man nok ikke høre den store forskel.

Hvorfor er det så vigtigt for producenterne at gøre seerne opmærksomme på det levende publikum? Måske hænger det sammen med, at et publikum i studiet er en ekstra post på budgettet - en anstrengelse producenterne gør sig for at skabe et kvalitetsprodukt. Men til hvad nytte? Man ser dem aldrig. Og hvis man med sikkerhed kunne høre forskel, så behøvede de jo ikke at informere os.

Svaret på sådan en underlig foranstaltning må kunne hentes frem af mediehistorien, for brugen af publikums latter har sin oprindelse i den tidlige radio. *The Amos'n'Andy Show* havde som omtalt et live studio audience i 1943. Ti år tidligere blev den slags kun benyttet til opvarmning af komikerne - og når den grønne lampe lyste, var der krav om total stilhed fra publikums side. Man mente nemlig rundt om på de amerikanske radiostationer, at latter, klapperi og andre lyde fra publikum kunne forstyrre lytternes oplevelse af komikeren. Der skulle et tilfælde til for at ændre denne praksis.

Eddie Cantor, en forhenværende vaudeville-entertainer, opvarmede sig selv i *The Chase & Sanborn Hour* (NBC(RED)1931-34) ved at underholde publikum i studiet med udklædninger og slapstick, og mens han senere underholdt lytterne med vitser, opholdt studiets publikum sig bag en glasrude. Men i 1933, da Cantor havde klædt sig ud som kvinde med blandt andet paryk og bh, og midt i en udsendelse havde lånt sin kones hat og pels, kunne

publikum ikke holde latteren tilbage - og det kunne glasruden heller ikke. Udsendelsen blev en succes. Fra den aften var stilheden ophævet, og et nyt lydligt element blev tilført radioens komiske underholdning.

Latter smitter måske ikke ligefrem, når man ser tv eller hører radio. Men lyden af latter som baggrundslyd på linie med underlægningsmusikken giver en oplevelse af nærhed, som i sidste ende sørger for, at man føler sig underholdt. Og baggrundslatteren i en sitcom opleves ikke som fiktiv, men som faktiv og accepteres som en del af en sitcom.

Da man skulle overføre sitcom-serier til tv, var det ikke kun selve seriernes indhold, der blev genbrugt, men også studiepublikummet - en produktionsmæssig omstændighed.

I perioden 1947-53 produceredes der over 60 sitcoms – heriblandt *The Burns and Allen Show*, *I Love Lucy* og *The Danny Thomas Show* (CBS, 1953-65). Et sitcom-maskineri som dette var lagt an på en symbiotisk afhængighed af latter mellem publikum, producenter og sponsorer. Om det var publikum eller sitcom-serierne, der ind i mellem svigtede, vides ikke, men i hvert fald manglede der noget latter, hvilket fik den flittige lydtekniker Charles Douglas til at flikke en maskine - Laff Box - sammen. Den kunne så frembringe de nødvendige grin, den såkaldte dåselatter.

Hvad der den ene dag var ment som et supplement til den levende latter, blev den næste dag en erstatning. Og med stor succes. Dels var dåselatteren nemmere at arbejde med, for man fik hvad man ville have, og dels accepterede de amerikanske lyttere den kunstige latter. Et resultat blev, at der blev sat større fokus på det komiske.

I 1970'erne ser man en ændring i brugen af dåselatter. Dåselatteren havde lydt på samme måde siden 1953. Tidens ånd var stemt til uforfalskethed, hvilket også producenterne bag sitcom-serierne begyndte at indrette sig efter. De genplacerede derfor publikum i tv-studiet.

Who's in charge here? Siden slutningen af 1980'erne er det blevet en tradition, at man i en given sitcom-produktions redigeringsfase kombinerer studiepublikum med dåselatter – et såkaldt *laugh track*.

På www.seeing-stars.com kan man f.eks. få billetter til alle mulige tv-shows, heriblandt også til mere eller mindre populære sitcom-serier. Med løfte om, at ens latter vil blive foreviget. En smule romantiseret, når sådan en billet snarere giver modtageren plads i et *test*publikum.

Et testpublikum følger optagelser foran en tv-skærm, mens producerne løbende præciserer og justerer de komiske udfald. Under redigeringen skabes så det endelige sitcom-produkt. På én gang renset for uønskede replikker og handling, og forstærket med dåselatter. Det er måske også sigende for prioritering af dåselatter, at Laff Box har en vis lighed med en laptop.

I denne type sitcom-produktion er executive producers hovedansvarlige for seriens udformning, ikke instruktøren som i en spillefilmproduktion. Det ypperste formål med en sitcom-redigering - og i det hele taget med genrens enkeltbilledæstetik, handlingstråde, underlægningsmusik osv. - er at producere latter og levere et stykke konkurrencedygtig underholdning til seere og annoncører. Standup-komikeren, Jerry Seinfeld og hans medforfatter Larry David kunne f.eks. i løbet af *Seinfeld*-seriens afsnit #102 fremkalde 144 grin.

Fra komikeren som pauseklovn og til nu, er der sket meget. Rekrutteringen af

sitcom-stjerner har ændret sig i takt med, at komikkens scener har ændret sig. Siden 1960'erne er mange sitcom-stjerner blevet udklækket på standup-scenen, deriblandt Robin Williams, Ray Romano, Ellen Degeneres og Bill Cosby. Og mindre kendte standup-komikere har gjort sig godt i sitcom-produktionernes *writers' teams*.

Standup-komikerne har medvirket til at forøge den komiske kvalitet i sitcom-genren. Set i lyset af tv-konkurrencen er såvel det komiske indhold som latteren blevet *boost*'et. Det er en udvikling, der fastholder den traditionelle, teateragtige sitcom-stil. Og multikamera-systemet har ikke kun gjort det nemmere at fange alle disse komiske øjeblikke, men også gjort det muligt at producere endnu flere grin.

Ingen lyde med spor af latter. Sitcoms brug af *laugh tracks* er stadig mere reglen end den er undtagelsen. Men undtagelserne findes og lever i bedste velgående.

De animerede sitcom-serier produceres uden laugh track - f.eks *The Simpsons*, *South Park*, *King of the Hill* (FOX, 1997-) og *Futurama* (FOX, 1999-03). Den tegnede fortællestil løsriver serierne fra multikamera-stilen, hvilket giver dem en fortællestil, der minder om tv- eller filmdramaets. Dette gør sig også gældende i ikke-tegnede sitcoms.

Det er heller ikke underligt, at det ofte er sitcomserier uden laugh tracks - som f.eks. *The Wonder Years* (ABC, 1988-93, *Mit liv i tresserne*), *Arli$$* (HBO, 1996-2003), *Arrested Development* (FOX, 2003-) og *Sex and the City* - der får kritikerroser. De læner sig op ad dramaet. Der fremelskes indlevelse i karaktererne, mens brugen af det afsluttede serieformat skaber de handlingstråde, der skal til for at skabe latter – vel at mærke publikums egen.

Andre komiske serier såsom *Ed* (NBC, 2000-04), *Northern Exposure* (CBS, 1990-95) og *Ally McBeal* (FOX, 1997-2002) må man betragte som beslægtede med denne genreudvikling samt med den generelle udvikling af tv-dramaer. Disse såkaldte dramahybrider benytter sig af det afsluttede 60-minutters format, inden for hvilket dødsens alvor og hysterisk komik kan leve side om side. Især *Ed* minder om en romantisk komedie, hvor hovedpersonen er den moderne knudemand, hvis drengedrømme spærrer for mødet med kvinden, han elsker.

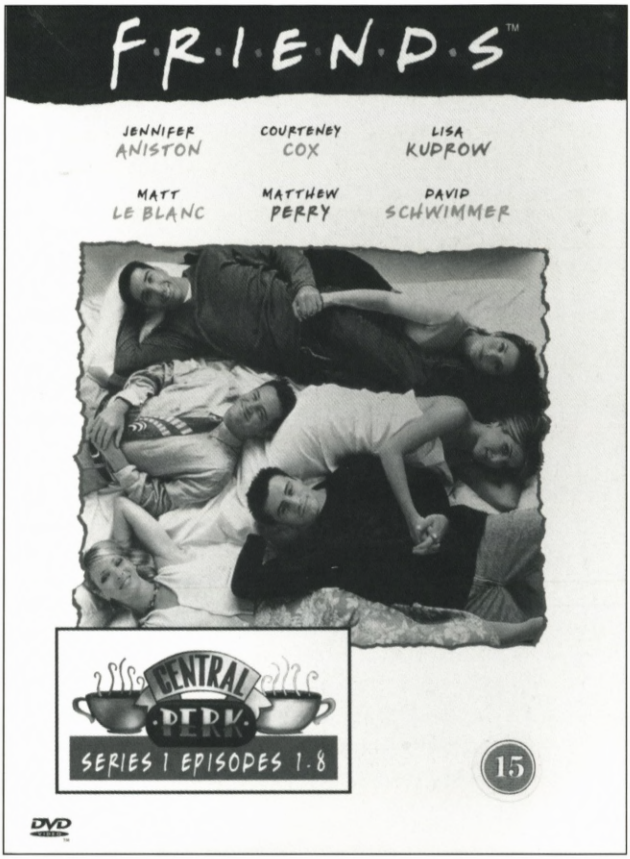
Det sidste farvel? Jo mere en amerikansk sitcom-serie kan underholde seerne, desto sværere bliver det at sige farvel til den.

Man har jo leet, grint og sikkert grædt en smule sammen i måske mere end syv år. Glædet sig til de dage i ugen, hvor man endelig igen fik lov at være sammen med sine yndlingsserier. De virkede så uendelige. Og hvis man kan gradbøje uendelig, så har nogle serier også virket mere uendelige end andre.

For tv-stationer kan det også være et tab, når et hold bag en serie vælger at forlade skærmen. På behørig vis arrangeres der derfor ordentlige farvel-seancer - f.eks. producerede holdet bag *M*A*S*H* et dobbelt afsnit, som endnu ikke er overgået i seertal, skuespillerne i *Family Ties* (NBC, 1982-89, *Blomsterbørns børn*) heriblandt Michael J. Keaton takkede på teatermaner til et stående bifald fra studiets publikum, og punkbandet Green Day komponerede *Good Riddance (Time Of Your Life)* i anledning af *Seinfelds* farvel i 1998 med omkvædet:

> "It's something unpredictable, but in the end it's right.
> I hope you had the time of your life."

Optakten til afskeden med *Friends* varede



flere måneder, til de seks unge venner endelig erkendte, at de var blevet for gamle til at være unge i storbyen; med undtagelse af Joey, som sikkert aldrig bliver voksen.

Phoebe: So, I guess this is it.
Joey: Yeah. I guess so.
Monica: (småtuder) This is harder than I thought it would be.
Chandler: Oh, it's gonna be okay. (Chandler krammer hende. Monica krammer Ross og Rachel, Chandler tager klapvognen med tvillingerne i.)
Rachel: (småtuder) Do you guys have to go to the new house right away, or do you have some time?
Monica: We got some time.
Rachel: Okay, should we get some coffee?
Chandler: Sure. Where?

De forlader alle lejligheden. De går sammen hen til stamcaféen Central Perk. Lejligheden er helt tom. Nøglerne ligger på skranken. Fader til sort. Efter 238 afsnit er det slut.

Men Joey bliver. Ikke i *Friends*, men i *Joey* (NBC, 2004-) - en spin-off af *Friends*. For hvis en sitcom-serie har været populær nok, så kan en eller flere af seriens populære personer afprøves i forhold til en spin-off eller til helt nye sitcoms. Så et rigtigt farvel bliver det ikke nødvendigvis til. Ellers er der nok en rerun på en eller anden kanal, der kan sikre et gensyn. Det er jo showbusiness.

En god dag at dø

Galgenhumor og katastrofekomik

Sort humor i amerikansk film i 1960'erne

Af Jonas Varsted Kirkegaard

"Din sans for humor vidner om de mest seriøse sider af din person."
(Marianne Moore, digter)

1960'erne var et ekstremernes og eksperimenternes årti, som efterlod sig et radikalt anderledes aftryk på det amerikanske samfund end det til sammenligning udramatiske tiår 1950-60. Mens præsident Dwight D. Eisenhower kunne siges at personificere 1950'erne, lader det sig betegnende nok ikke gøre at nævne blot en person, som karakteriserede 1960'erne. Men skulle man udpege to for årtiet betegnende tekstfragmenter, kunne det være Jimi Hendrix' "If 6 turned out to be 9, I don't

mind" og Bob Dylans "To live outside the law you must be honest". Dels fordi en gennem årtiet tiltagende frivol fritænkning gav sig udslag i kreativ omgang med tegn og koder, konventioner og traditioner, da (film)kunsten med desperat iver forsøgte – og ikke sjældent formåede – at tegne tidens tumultuariske tendens. Dels fordi kunstnerne ofte forsøgte at problematisere – eller helt hæve sig over – den herskende opfattelse af moralsk forsvarlig adfærd.

Sort humor har dog en markant skyggeside, på hvilken rendyrket kynisme, nihilisme og misantropi hersker, og hvor det humoristiske element udgøres af frakendelsen af enhver form for godhed i mennesket. Det vel nok grelleste nyere eksempel herpå er Oliver Stones techno-rave version af Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (1967, *Bonnie og Clyde*), *Natural Born Killers* (1994), som bag en fernis af ædel hensigt – afdækning af medieverdenens afstumpethed – giver sig en flamboyant og fuldstændig menneskeforagt i vold.

Denne artikel fokuserer på en mere konstruktiv afart af sort humor, som oftest har et samfundskritisk eller i hvert fald samfundskommenterende sigte. Som vi skal se, var brugen af ironi også i 1960'erne ganske udbredt, men alligevel anderledes behersket end i dag, hvor den synes muteret til en form for konfus hyper-ironi, der ofte modarbejder eller helt udelukker polemik og holdningstilkendegivelse.

Chok-terapi. Sort humor blev populær som udtryksform og virkemiddel omkring 1960, men der var ikke tale om et nyt fænomen. Blandt de fremmeste amerikanske litterære praktisører i nyere tid var forfatteren Nathanael West, som i *A Cool Million or, the dismantling of Lemuel Pitkin* (1934) på makaber vis anskueliggjorde, hvad svigtende kritisk sans og blind tro på nationens læresætninger kan føre til. Den irreverente og desillusionerede tone hos filminstruktører som Billy Wilder og Preston Sturges kan ligeledes ses som en inspirationskilde.

1960'ernes sorte humor tog også afsæt i det absurde teater, der i forestillinger som Ionescos *Den skaldede sangerinde* og Becketts *Venter på Godot* (uropført hhv. 1950 og 1953) skildrede individets følelse af magtes- og meningsløshed i efterkrigstiden. 1950'ernes filosofiske flagskib, eksistentialismen, og det livssyn forfattere som Camus og Sartre repræsenterede, har markante ligheder med den sorte humor, ikke mindst hvad angår vilje til at udfordre det etablerede samfunds moralske værdisæt. Generelt kan man dog sige, at den sorte humor mangler eksistentialismens opbyggelighed; den trives bedst et sted mellem det kontrære og det anarkistiske.

Fra eksistentialisternes dystre miner i de introverte 1950'ere svingede pendulet omkring 1960 mod en litteraturens postmoderne rabalderalder. Sort-humoristerne lod hånt om den stringente og seriøse fremstillingsform og lod også bl.a. karaktertegning, (fravær af) plot og sprog tage farve af deres livs- og samfundssyn. Tanken bag den udbredte anvendelse af ironi var en slags kreativ kortslutning af romanens konventionelle greb og dyder, som John Barth i et indflydelsesrigt essay havde betegnet som 'udmattede' og 'beskrivende for tider mindre komplekse end vores.' (Barth cit. fra Harris, s. 24).

En skelnen mellem et universelt eller 'kosmisk' (Harris, 34) absurdistisk livssyn og et mere kulturspecifikt er her nødvendig. Hvis tilværelsen grundlæggende er absurd, synes samfundskritik overflødig og total værdirelativisme den logiske kon-

klusion. Men hvis følelsen af absurditet opstår som følge af menneskelige aktørers (typisk magthavernes) dispositioner, kan den sorte humor – i lighed med den klassiske satiriske form – siges at have en revsende og korrektiv funktion. Denne artikel vil altså primært fokusere på værker, som knytter an til sidstnævnte tradition.

> "Sort humors 'sorthed' stammer fra dens afvisning af moral og andre menneskelige måder at sikre jordisk sammenhæng og orden, fra dens villighed til at gøre grin med den gru, vold, uretfærdighed, og død, som vækker dens indignation, fra dens styren uden om sentimentalitet via følelsesmæssig kølighed, og fra dens forkærlighed for overraskelse og chok." (Rubin, s. 365)

Et afgørende punkt på den sort-humoristiske dagsorden er altså at få læseren eller tilskueren til at fatte, ved at bringe ham ud af fatning. Derfor ses ofte en 'voldsom sammenstilling af begivenheder', som i denne sætning af Kurt Vonnegut: "Nogle fik gratis møbler, og andre fik byldepest." (Barnes, s. 17). Denne strategi virker velvalgt, når man indtænker den udbredte og omsiggribende apati, som flere sort-humoristiske kunstnere enten direkte (i interviews) eller indirekte (i deres værker) mente at have identificeret i samtiden; i takt med at den borgerlige kapitalisme får karakter af eneste legitime ideologi, bliver det stadig sværere at få folk i tale. Den almindelige borger "...lider en markant, og med tiden permanent, hæmmelse af bevidstheden." (Reich, s. 254).

Kommerciel konsensus. Den sorte humors chok-strategi var særlig effektfuld, idet den kontrasterede voldsomt med det daværende kulturelle klima. Groft sagt præsiderede Eisenhower fra 1953 til 1961 over et USA fast forankret i en sump af banal selvtilfredshed. Nok nød 'Ike', som var en Republikaner af et anderledes besindigt tilsnit end sine efterfølgere, stor folkelig opbakning, men alternativt tænkende og kulturelt sofistikerede amerikanere havde reservationer over for en mand, som fyldte gangene i Det Hvide Hus med muzak i troen på, at det styrkede arbejdsmoralen. Amerikansk kulturlivs evige sten i skoen, Norman Mailer, bedyrede siden, at Eisenhower falbød den forestilling, at man kom længst ved ikke at bruge sin fantasi, at arbejdsgiverne var på udkik efter medarbejdere, som udmærkede sig ved loyalitet og driftsikkerhed, ikke personlighed eller evne til at tænke frit og selvstændigt. Udtalelsen skal ses i sammenhæng med følgende udvikling: Den stigende koncentration i efterkrigstidens samfund af gigantiske koncerner, voksende regeringsbureaukratier og fremspirende masseinstitutioner for højere uddannelse sendte millioner af amerikanere på arbejde og uddannelse i stadig mere upersonlige og standardiserede institutioner. En opblomstrende massekultur afspejlede det voksende massesamfund, hvis nye normer for standardisering, samarbejde og konformitet syntes at have erstattet ældre amerikanske dyder som uafhængighed, konkurrence og individualisme. (Levine, s. 28, cit. fra Hjort).

Samme standardisering vandt frem arkitektonisk, idet symmetriske forstæder, såkaldte Levi-towns, bredte sig med stor hast og medførte en middelklassens masseudvandring ('white flight') fra de skrantende bykerner.

Andre end Mailer fandt fremragende økonomiske nøgletal og en støt stigende levestandard utilstrækkelige som nationale succesparametre. I sin indflydelsesrige bog *Growing Up Absurd* (1956) hævder Paul Goodman, at det moderne samfund har mistet sin substans, og at intet nyttigt eller

nødvendigt er trådt i stedet. De fleste jobs er således alene rettet mod profitmaksimering, hvilket forlener ungdommen med en dyb følelse af meningsløshed. I sit Janushoved-essay 'The New Mood' fra januar 1960 så historikeren Arthur Schlesinger, Jr. tilbage på det forgangne såvel som frem mod det forestående årti, og konstaterede ligeledes, at den amerikanske nation, tro mod sin stræbsomme natur, måtte sætte sig et mål, som rakte ud over udbygning af konsumsamfundet.

Med den unge og sofistikerede Kennedys valgsejr i november samme år tegnede fremtiden for en stund lys og løfterig. Den nyslåede præsident hyrede Schlesinger som rådgiver, men snart skulle dennes selvfølgelige tillid til landets potentiale og folks almindelige anstændighed ("Der er stadig pytter af fattigdom, vi skal have svabet op....") komme på prøve. I 1960'erne blev tesen om USA som 'mulighedernes land' nærmest konstant sat på prøve; Kennedy-brødrene og Martin Luther King blev snigmyrdet, Lyndon B. Johnsons reformprogram Great Society, som bl.a. skulle bekæmpe fattigdom, kom aldrig op i fart, Vietnam-krigen eskalerede osv. En understrøm af bristede forhåbninger og blytung skuffelse, måske endda forræderi, løber da også gennem periodens vigtigste sort-humoristiske værker.

De få rå. Tendensen til at kippe med flaget, aflire troskabseden og ikke friste skæbnen blev styrket af Joseph McCarthys jagt på kommunister og kommunistiske sympatisører, som prægede første halvdel af 1950'erne. Ironisk nok endte en af modkulturens klareste røster, Beat-forfatteren Jack Kerouac, selv i det mest skingre segment af højrefløjens hylekor (som en art regressiv-reaktionær happening flyttede han endda hjem til sin mor), men inden da nåede han med sine malende beskrivelser af egne og Beat-poeternes hyper-animerede muse Neal Cassadys avancerede drengestreger at angive en frakørsel fra det mentale hovedspor. Også et Beat-hovedværk som Allen Ginsbergs *Howl* (1956) må med sit bastante og overrumplende billedsprog siges at indvarsle meget af det kommende årtis sorte humor.

Ellers kom det sort-humoristiske angreb i Eisenhower-æraen fra to komikere, hvis temperament og metode dårligt kunne have været mere forskellige. Men begge vidste de præcis, hvor grænsen til det usmagelige gik, og begge satte de en ære i at overskride den.

Tom Lehrer (f. 1928) havde med sin respektable baggrund som matematiklærer på Harvard overraskelseselementet på sin side, da han rystede kridtstøvet af sig og trådte i karakter som utilpasset ung mand. Han forfattede knap fyrre klaverakkompagnerede viser, som i et ekvilibristisk sprog og på frapperende rim revser samtiden. De mindst kontroversielle parodierer den renskurede populærkultur-industri, såsom kærlighedsange og hjemstavnsviser, ved at substituere sentimentalitet med morbiditet. Ved afsyngelse i gammelkendt ubekymret entertainer-stil kreerer Lehrer et bizart misforhold mellem stil og indhold. Politisk orienterede sange som 'I Wanna Go Back to Dixie' og 'National Brotherhood Week' omhandler den amerikanske befolknings mange race- og religions-dikterede fraktioner og disses langtfra gnidningsfri relationer. Med strofer som "The Protestants hate the Catholics, and the Catholics hate the Protestants, and the Hindus hate the Muslims and everybody hates the Jews," bedyrede Lehrer, at det er "så amerikansk som æbletærte" at

hade folk, som ikke ligner en selv (senere gjorde oprørsgruppen Black Panthers en lignende vending berygtet: "Violence is as American as apple pie"). Lehrer fandt også inspiration i den kolde krigs såkaldte MAD-scenarie (Mutually Assured Destruction, altså 'garanteret gensidig udslettelse'), hvilket resulterede i hans måske mest berygtede værk, *We Will All Go Together When We Go*. Mens ingen tvivl kan herske om sangens exceptionelle smagløshed, må den også siges at rumme en egen afsporet optimisme. Som titlen antyder, vil den altomfattende destruktion om ikke andet resultere i den tilstand af fuldendt samhørighed, som menneskeracen i levende live ikke var i stand til at tilvejebringe. Lehrer blev især populær blandt venstreorienterede universitetsstuderende, og det er i mødet med publikum, at hans materiale for alvor løfter sig. Latteren fra tilhørerne er et rørende og uafviseligt vidnesbyrd om den sorte humors befriende og forløsende kraft i en repressiv og intolerant tid.

Anderledes uakademisk var den dengang progressive og siden endeløst imiterede stand-up komiker Lenny Bruce (1925-1966), hvis såkaldte 'sick humor' frontalt kolliderede med 1950'ernes USA, som tålte sammenligning med W. C. Fields' (1879-1946)[1] beskrivelse af hjembyen Philadelphia: "Hvis en dame tabte sin ene handske på gaden, risikerede hun at blive dømt for at strippe." Selv ord som 'gravid' og 'toilet' var bandlyst fra sendefladen, og selv om Bruces naturlige habitat var nat- og stripklubben, fik hans latrinært og seksuelt betonede emnevalg ham snart i, nå ja, lort til halsen. Han blev udråbt til inkarnationen af moralsk bankerot, men var i egen selvforståelse ikke blot en ytringsfrihedens bannerfører, men også en fornuftens stemme. Bruce eksemplificerer fint Arthur Koestlers tese om sort humor: "Den retter opmærksomheden mod misbrug og deformitet i samfundslivet som vi, sløvet af vanen, ikke længere registrerer; den får os til pludselig at opfatte det absurde ved det velkendte og det velkendte ved det absurde" (72, cit. fra Barnes, s. 25). Således forsøgte Bruce stædigt – bl.a. via en syllogisme som denne – at udstille den herskende morals irrationalitet: "I synes, at kroppen er beskidt. I tror på, at Gud skabte kroppen. I må derfor mene, at Gud er beskidt."

Lenny

Da Bruce genopstod i Dustin Hoffmans skikkelse i Bob Fosses *Lenny* (1974), havde den seksuelle revolution forlængst svækket hans provokatoriske potens. Fosse virker da også lige så optaget af stilistisk spilfægteri (pseudo-dokumentaristisk fortælleteknik og elegante sort-hvide billeder) som af hovedpersonens kamp for kreativ frihed.

Karakteristisk for den sorthumoristiske metode forsøgte såvel Lehrer som Bruce at påpege diskrepansen mellem ideal og virkelighed, i såvel sociologisk som psykologisk sammenhæng. Her er det vigtigt at

huske, at Amerika er grundlagt med et i alle betydninger højt ideal for øje; på vej mod det forjættede lands kyster formanede den puritanske præst John Winthrop således sine kommende landsmænd, at de måtte grundlægge 'a city upon a hill', som tålte konstant bevågenhed. Den særligt amerikanske afart af sort humor opstod, da det som resultat af det barske og farlige liv på prærien dæmrede for nybyggerne, at et var teori, et ganske andet praksis.

I deres fremstilling af virkeligheden "forvrænger, overdriver og simplificerer" (Barnes, s. 25) sort-humoristerne billedet, deri ligger selve den komiske effekt, men det er ironisk nok netop denne praksis, som forlener dem med en egen integritet. De har ingen interesse i at pynte på sandheden, tværtimod er nationens svage punkter deres muse og levebrød. Al fædrelandskærlighed har en ond tvillingebror i blind tro på egen perfektion, i USA ofte sammenfattet i parolen 'love it or leave it'. Den sorte humor er, ved sin villighed til at drage snart sagt hvad som helst i tvivl, i opposition til intellektuel slaphed og selvfølgelig selvtilstrækkelighed, også selv om den sjældent anviser svar eller løsninger.

Ny nuancering. Ikke mindst anden halvdel af 1960'erne var urolige og omskiftelige tider, hvilket spejledes i det nybrud man kunne iagttage i samtidens film. Det er næppe nogen tilfældighed, at Hollywood oplevede en af sine dybeste kriser, netop som verden og virkeligheden blev mere kompliceret og nuanceret. Træthedstegnene i den førhen så driftsikre filmiske formular var blevet umulige at ignorere, og et nyt kuld filmmagere stod klar med posen fuld af ofte overrumplende tricks og ideer.

Også den litterære scene oplevede i 1950'erne og 1960'erne selvransagelse, idet flere fremtrædende forfattere begyndte at beklikke den klassiske romans evne til at spejle samtidens eller menneskets kompleksitet. De sort-humoristiske forfatteres svar var at bibeholde romanens konventioner, men tilføje dem et burlesk og ironisk vrid som en demonstration af deres utilstrækkelighed. Et andet yndet greb var bevidst brug af karikerede og dermed utroværdige, men også tegneserieagtigt farverige, figurer som billeder på bagvedliggende problemstillinger (disse kan selvfølgelig også læses som en stilistisk afspejling af massesamfundets afpersonificerende effekt).

Lenny Bruce trak ligeledes lystigt på stereotype forestillinger om jøder, sorte, bøsser, osv. En løjerligt dobbeltbundet strategi, som umiddelbart synes at ringeagte såvel publikums intelligens som menneskehedens kompleksitet, men også kan siges at udfordre modtagerens kritiske sans og drage afsenderens autoritet i tvivl. Overhovedet henvender sort humor sig ikke til folk med en strengt bogstavelig tilgang til teksten; evne til at tænke abstrakt og læse mellem linierne er påkrævet, idet modtageren ofte selv må 'afbalancere' de ekstreme begivenheder, som skildres: "Denne position mellem det tragiske og det komiske skal ikke forstås som blot tragi-komisk, men som en forunderlig oplevelse, der fremkalder forståelse og intelligens." (Barnes, s. 17).

Militærmaskinen. Efterkrigstidens mægtige økonomiske opsving gik på ingen måde forsvars- og rumfartsindustrien forbi, og tre dage før Eisenhower overlod kommandobroen til den 27 år yngre John F. Kennedy, holdt han en tale, hvori han påpegede faren ved en stærk alliance mellem det militære apparat og de koncerner, der producerer krigsmateriel – med andre

ord en advarsel mod at gøre krige til så god en forretning, at fristelsen til at starte dem blev for stor. Begrebet 'det militær-industrielle kompleks' blev del af den offentlige bevidsthed og for nogle det nye fjendebillede.

Men forfatteren Joseph Heller (f. 1923) havde allerede ved Eisenhowers tiltræden i 1953 fået samme (mis)tanke og påbegyndt arbejdet med en satirisk krigsroman, som skulle afspejle, hvorledes en sammensmeltning af den merkantile og den militære diskurs snigende, men sikkert, var i færd med at kolonisere amerikansk mentalitet og samfundsliv. Værket udkom i 1961 under titlen *Catch-22* (*Punkt 22*), som refererer til den klausul, som forhindrer vores anti-helt Yossarian, en krigstræt og dødsangst bombepilot, i at snyde sig til hjemsendelse ved at spille sindsforvirret: "If he flew them he was crazy and didn't have to; but if he didn't want to he was sane and had to." Klausulen er blot toppen af det isbjerg af inhuman illogik, som romanen igennem rykker nærmere og nærmere.

Catch-22

Catch-22 udspiller sig officielt på Middelhavsøen Pianosa i Anden Verdenskrigs sidste måneder, men blander fortid, nutid og fremtid såvel tematisk som i sin bevidst forvirrende kronologiske struktur. Krigshandlingerne skal læses som en allegori over tilværelsen i et stadig mere koldkrigs-paranoidt USA. Heller satiriserer især over ideologien om markedskræfternes frie råden, personificeret i romanens nøglefigur, Milo Minderbinder; en særdeles foretagsom og aldeles skruppelløs super-kapitalist, hvis hastigt ekspanderende forretningsimperium, M & M Enterprises, med det laissez-faire kapitalistiske regelsæts velsignelse stortrives på direkte bekostning af Milos soldaterkammeraters ve og vel. Selv krigsførsel bør ifølge Milo overlades til markedskræfterne, og han indgår derfor en aftale med nazisterne, som indebærer, at han skal forestå bombningen af egen base. Han står til strengeste straf, men da han fremviser profitten fra denne uhellige alliance, beslutter hans overordnede at hylde ham istedet. Det er en væsentlig pointe, at Milo ikke repræsenterer dæmonisk ondskab, men derimod besidder en egen pervers troskyldighed. Et logisk, men monstrøst, resultat af hans fædrelands etiske underskud og løbske profithunger, en variant af det Hannah Arendt, ansporet af den samtidige Adolf Eichmann-retssag i Jerusalem, døbte 'the banality of evil'.

Foruroligende nok findes flere virkelige pendanter til ovenstående episode: Således har amerikanske kæmpekoncerner som Enron og Halliburton indgået millionkontrakter med nationer som Iran og Libyen, som ellers rangerer øverst på listen over USA's fjender. Og hvorfra kom det skrot, som blev anvendt til fremstillingen af de japanske Zero-fly, som bombede Pearl Harbor? USA, såmænd. Hensynet til profit har dermed også i virkelighedens verden

trumfet fædrelandskærligheden.

Kommercialisme er også temaet i Tony Richardsons film *The Loved One* (1965, *Stemningsfuld begravelse*), og som i tilfældet Milo Minderbinder er døden dens forbundsfælle. Handlingen udspiller sig i det amerikanske knudepunkt for alternative strømninger, Los Angeles, nærmere bestemt i Whispering Glades, en slags Døds-Disneyland, hvor et fotogent eftermæle er til salg for et udvalgt klientel (en ældre jødisk herre afvises venligt, men bestemt). Filmen udviser en særlig opfindsomhed, hvad den førnævnte kombination af vildt forskelligartede størrelser angår, idet raketforskning og religiøse ritualer mødes og sidste skrig opstår: at sende afdødes aske i kredsløb om jorden.

Catch-22 blev mødt med både hæder og harme. En anmelder anførte, at det virkede som om 'ordene var skreget ned på siden'. Det var næppe rosende ment, men en form for kompliment er det nu alligevel. Det aggressive element er ganske rigtigt essentielt for sort humor, men bør ikke partout ses som noget dårligt og primitivt; harme kan også være helt legitim.

Når sort-humoristerne fandt det nødvendigt at hæve stemmelejet markant, hang det sammen med det, de opfattede som verdens hastigt accelererende aggressivitet og absurditet – ikke mindst på det forsvarspolitiske felt. Fænomener som spredningen af atomvåben (såkaldt proliferation), begivenheder som Cuba-krisen og den benhårde koldkrigsretorik som Eisenhowers udenrigsminister John Foster Dulles og den herostratisk berømte general Curtis LeMay excellerede i, indbød ikke til mild ironisering: "Sort-humoristerne foretrækker voldtægt. De lokker læseren i bagholdsangreb og skænder hans overbevisning om at krig, succes, store biler, familieliv og fancy restauranter er værd at leve for," skrev Conrad Knickerbocker. De konstaterede, at skriften på væggen stod med stort, kvitterede med samme typologi og tilføjede et udråbstegn. Man kan med rette opfatte den aggressive tone som affødt af en følelse af, at kontrollen over egen skæbne hastigt glider en af hænde.

Catch-22 må være blandt litteraturhistoriens sværest filmatiserbare værker, men Mike Nichols slap i 1970 halvhæderligt fra det. Tro mod romanens sprængte form springer filmen hid og did i kronologien, hvilket understreger såvel Yossarians følelse af manglende eksistentiel forankring som samtidens brydninger. Jon Voight lyser med sit kernesunde og solbeskinnede ydre op som Milo, blomsten af Amerikas ungdom korrumperet ikke af rusmidler og rockmusik, men af kapitalismen selv. Mindre heldig er håndteringen af hovedpersonen, som i Alan Arkins fremstilling ender som lidt af en endimensional hystade, mens hans barnagtigt hidsige og hysteriske adfærd i romanen betegner hans stærke lyst til at leve og dermed retter anklage mod et system, som ser hans liv som et ciffer i det statistiske materiale.

At Yossarian fik status af kult-figur (fredsbevægelsen bar badges med påskriften "Yossarian Lives") vidner om, at tiden var moden til komplekse og alternative helte-skikkelser; han er både kynisk og troskyldig, klarsynet og naiv; i modsætning til sine soldaterkammerater er han i stand til at aflæse sine omgivelser og tænke selv, men samtidig plejer han et selvbedrag af de mere velnærede – han agter at flygte til Sverige, som for hans indre øje er et paradisisk sted, hvor man kan nøgenbade med de lokale tøser i skærgården (han har dermed visse træk, som peger frem mod hippie-bevægelsen).

Det er dog netop hans Kassandraske klarsyn, som isolerer ham fra omverdenen, og han formår kun at indgyde sine generelt apatiske ligemænd en antydning af revolutionær gejst. Hvis Yossarian repræsenterer en nedskrivning af helte-begrebet, er han samtidig et troværdigt bud på en helt i koldkrigs-æraens massesamfund. Hans eneste mulige sejr er at holde sig i live og fri af den enorme og uigennemskuelige militærindustris næsten allestedsnærværende kontrol, men hans kamp er ikke nødvendigvis mindre heroisk af den grund.

Sexbombe. Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (1964) er et godt bud på filmhistoriens mest vellykkede sort-humoristiske og samfundssatiriske værk, som med rette har fået massiv akademisk opmærksomhed. Jeg vil derfor vende blikket mod Kubricks foregående film, *Lolita* (1962), efter Vladimir Nabokovs roman af samme navn. Den kan nemlig betragtes som et forspil til de tematikker, som i *Dr. Strangelove* foldes fuldt ud. Kernen i disse værker er det destruktive og selvdestruktive potentiale i den mandlige magthavers seksualdrift. Hvor *Dr. Strangelove* hamrer denne pointe igennem med så stor kraft, at den kan betegnes som et feministisk værk, kan *Lolita* siges at være en slags forvansket forsvar for ungdommelig uskyld.

James Mason spiller en distingveret universitetsprofessor med det ildevarslende naragtige, såvel som seksuelt ladede, navn Humbert Humbert, som fra sit elfensbentårn betragter tilværelsen med værdig overbærenhed. Han indlogerer sig imidlertid hos den pseudo-sofistikerede og kærlighedshungrende enke Charlotte Haze (Shelley Winters) og titelfiguren, hendes 13-årige datter (Sue Lyon), hvilket af flere omgange får fatale følger. Filmens bærende vittighed er den effektivitet, med hvilken Lolitas dvaske ungpige-sensualitet piller den elitære og patriarkalske pynt af professor Humbert, for snart at true selve hans forstand. På et større plan symboliserer Humbert det patriarkalske samfunds postulerede overlegenhed, mens Lolita symboliserer en anderledes uforstilt urdrift, som selvfølgeligt nedtromler kulturelt betingede hierarkier. Kløften mellem menneskets offentlige fremtræden og dets mindre redelige sjæleliv er vel en katalysator i megen kunst, og afgjort ligeledes en vigtig faktor i sort-humoristisk perspektiv.

Peter Sellers ses i rollen som den mystiske Quilby, der har det med at dukke op i de særeste sammenhænge og forklædninger og via subtile insinueringer puste til Humberts accelererende paranoia og slette samvittighed. Også Charlotte er optaget af sin datters seksualitet, men misundelse er her det altdominerende motiv. Hun har selv om nogen kriblen i kroppen og sex på hjernen (og ingen betænkeligheder ved at sende Lolita på en sommerlejr ved navn "Camp Climax"!), mens Lolitas mest iøjnefaldende synd er hang til søde sager og fed kost – samt hendes anti-autoritære konfrontationsiver, som når hun besvarer moderens skingre formaninger med et 'Sieg Heil'. Lolita er ganske rigtigt et fremmeligt barn, men hun bliver siden, i modsætning til Charlotte, voksen. Har hun et bredt strejf af kynisme i sin karakter, er det for intet at regne i forhold til hendes sygeligt selvfikserede mor, som ikke synes at elske sin datter overhovedet, eller Humbert, som desperat forsøger at forvandle hende til et stykke personlig ejendom.

Filmens genkendelige middelklassemiljø på én gang torpederes og skærpes af en kant af manisk farce, som i samspil med Kubricks karakteristiske distance til

Lolita

sine figurers prøvelser fremmer en intellektuel tilgang og besværliggør indlevelse. Skildringen af Humbert og Charlottes dybt dysfunktionelle samliv ville – uden den sorte humors sataniske mellemkomst – have været intenst deprimerende. Nu kalder den på latteren, omend den slags, der stikker i halsen.

Som vi skal se, gik andre filmmagere senere på årtiet linen ud, hvad sabotering af Hollywoodske dyder til fremmelse af publikumsindlevelse angår.

Ho-ho-holocaust. Kubrick, Heller, Bruce og Lehrer har alle jødisk baggrund, og uden at inddrage det jødiske folks omtumlede historie i almindelighed og Holocaust i særdeleshed, kan sort humor efter Anden Verdenskrig næppe til fulde forklares eller forstås. En teori lyder, at netop forfølgelsen og den outsider-position, anti-semitismen gennem tiden resulterede i, koblet med et for jødiske mænd traditionelt højt uddannelsesniveau, har givet stærke forudsætninger for samfundskommenterende komik. En beslægtet forklaring kunne være, at sort humor er en *coping strategy*, via hvilken man momentant kan hæve sig over tragiske omstændigheder – og at jøder har haft større behov for en sådan mental ventil end andre folkefærd.[2]

Som Kazin påpeger, er der en vis lighed mellem udryddelseslejrene og atomkrigstruslen; begge medfører de en anonym, nærmest bureaukratisk tilvejebragt, død, og de involverer magtstrukturer så absurde, at det grænser til det ubegribelige.

Som ofte fremhævet var nazisternes jødeudryddelse til dels et anslag mod moderniteten selv, idet den var tilrettelagt ud fra en industriel logik. Denne kombination af barbari og avanceret teknologi resulterede i værker som *Catch-22*, der…" har ét manende, kraftfuldt, besværgende budskab: midt i fremskridtet, mens vi fotograferer månekratere, udkæmper krige og lader magtstrukturer sprede sig, regrederer vi." (NYT, 3)

I sort humor er en udtalt skepsis over for mennesket som naturligt progressivt væsen omtrent en lige så essentiel komponent som slagstiften i et skydevåben. Og i denne sammenhæng har temaet om vores svigtende evne til at tage ved lære af fortidens fejltagelser selvsagt særlig prægnans.

Over en tredjedel af verdens samlede jødiske befolkning blev dræbt som konsekvens af Hitlers Endlösung. Mange af de overlevende valgte som mental overlevelsesstrategi den blanding af fortrængning og andægtighed, som Theodor Adorno brysk sammenfattede i sin formaning om at 'poesi i kølvandet på Holocaust er barbarisk.' Men i løbet af 1960'erne begyndte berøringsangsten at falme, og i 1964 udgav en relativt ukendt canadisk-jødisk digter, Leonard Cohen, en digtsamling med den opsigtsvækkende titel *Flowers for Hitler*. Det var dog den jødiske komiker Mel Brooks, som med *The Producers* (1967, *Forår for Hitler*) tilbød den mest radikale form for traume-tackling. Filmen følger en finansielt trængt Broadway-producent og hans revisor, som udtænker en plan, hvorved de kan profitere på en forestillings fiasko. For at sikre sig at denne bliver total, skriver de et stykke, som hyl-

Forår for Hitler

der nationalsocialismens opblomstring og fremmarch i 1930'ernes Tyskland ("We're marching to a faster pace / Look out, here comes the master race!"). Det smukt koreograferede åbningsnummer er en visuel pendant til Tom Lehrers fusion af det gammelkendte og det radikale: Broadwaymusicalens publikumsvenlige form bruges som affyringsrampe for SS-step, storsmilende strækmarch og dansere i hagekorsformation. Den sort-humoristiske strategi sigter her mod ikke blot at bryde tabuet, men, i erkendelse af italesættelsens tvingende nødvendighed, destruere det ved et frådende frontalangreb.

Opgør med fortiden. Med dens vælde af betydning for amerikansk kultur og identitet kom også western-genren uundgåeligt under sort-humoristisk revision. Et stærkt alternativt portræt af kønslivet i det vilde vest opstod som følge af den homoerotiske vinkling Andy Warhol og Paul Morrison anlagde i *Lonesome Cowboys* (1968). Filmen blev hædret med en pris i San Francisco og fik desuden en del opmærksomhed fra FBI.

Et mere komplekst og seriøst bud på historie-revisionistisk filmkunst leverede Arthur Penn med *Little Big Man* (1970, *En god dag at dø*), som dog ligeledes isprænger western-settingen nutidige fænomener som kvindefrigørelse og camp'et bøssekultur. Hovedpersonen, som spilles med tidstypisk anti-heroisme af Dustin Hoffman, er en slags tabula rasa, som bliver kastebold mellem indianere og nybyggere, fortid og fremtid. Penns film har nok venstreorienterede sympatier (således symboliserer udryddelsen af indianerne tydeligvis udryddelsen af ånd i amerikansk kulturliv generelt), men undgår messende moraliseren til fordel for et mere sofistikeret ironisk udtryk. Volden er rigelig og udpenslet, men også temmelig berettiget; Hollywoods western-film har jo ikke udvist iver efter at dvæle ved dette aspekt af udvidelsen mod vest. Alene Richard Mulligans ikonoklastiske portræt af General Custer er filmen værd; en narcissistisk imperialist, hvis storhedsvanvid ikke lader Napoleon og Mussolini noget efter. Hovedpersonen sætter sig på et tidspunkt for at snigmyrde hærføreren, selv om Custer tidligere har skånet hans liv. Hans pacifistiske natur stiller sig dog i vejen, og selv om Custer fatter sagens rette sammenhæng, lader han med følgende begrundelse staklen slippe med livet i behold endnu engang: "Your life is not worth the reversal of a Custer decision".

Penn havde tre år tidligere med sin film om Depressions-æraens desperado-duo *Bonnie og Clyde* drevet en kile gennem kritikerkorpset på samme vis som Heller seks år før; nogle anså den for en visionær genistreg, andre for en afstumpet svinestreg. Som i *Catch-22* var det ikke mindst de spektakulære stemningsmæssige gearskift, der vakte opsigt. Penn går direkte fra stumfilmsfarce a la Keystone Kops til rædselsvækkende realistiske gengivelser af vold og legemsbeskadigelse. Bag denne filmkunstneriske strategi synes at befinde sig en opfattelse af virkeligheden som kaotisk og ekstremt omskiftelig, ikke, som i langt hovedparten af Hollywoods afspejlinger, rationel, kontrollérbar og i bund og grund retfærdig. Billederne fra Vietnams slagmarker, som var begyndt at tone frem på nationens tv-skærme, skulle snart blive nagende vidnesbyrd om nationens svigtende evne til at styre slagets gang. Forargelsen gjaldt dog også Penns Robin Hoodske repræsentation af gangsterduoen, som i sammenligning med de sadistiske og aldeles ærøløse magtinstanser, de er oppe imod, fremstår som uskyldsrene

romantikere.

Robert Altmans smukke og sørgmodige anti-western, *McCabe and Mrs. Miller* (1971), omhandler ligeledes en på forhånd dødsdømt dagdrømmer, men allerede i *MASH* (1969) fifler han med westernkonventionerne. Filmen udspiller sig på et felthospital under Korea-krigen (læs: Vietnam-krigen) og var første store skridt i Altmans livslange projekt; en dekonstruktion af Hollywoods forsimplede og forskønnede forvaltning af amerikansk historie og kulturarv. Hovedpersonerne er de martini-sippende kirurger 'Trapper' John (Elliot Gould) og 'Hawkeye' Pierce (Donald Sutherland), hvis tilnavne peger tilbage til James Fenimore Coopers litterære univers. Også på replikplan høres kæk alluderen: "I don't know your name, stranger, but your face is familiar". Fraser er rigt repræsenterede i det sort-humoristiske univers (således lyder den allerførste sætning i *Catch-22*: "It was love at first sight"), men bruges altid på en skæv og selvbevidst facon.

Referencerne tjener her til at fremhæve forskellene, ikke lighederne, disse to perioder imellem. Således fik 'Trapper' John sit tilnavn efter et mislykket, men meget behjertet, forsøg på at lokke en kvinde i seng. Hermed er tonen slået an; heroisk adfærd er i filmens interne logik lig med nedlæggelse af kvindeligt bytte. Når ikke hovedpersonerne syr sårede soldater sammen, helliger de sig puerile projekter, såsom at indgå og afgøre væddemål om, hvorvidt en kvindelig officer er ægte blondine eller ej.

Vore hedonistiske anti-helte tøver ikke med at forsvare denne deres livsstil; ethvert tilløb til højtidelighed og formalitet imødegås med systematisk psykisk terror. Feltpræsten (som ganske vist er dybt usympatisk) ender som konsekvens i spændetrøje, mens hans allierede, den regelrette dødbider major Houlihan (Sally Kellerman), hvem væddemålet gjaldt, slipper en kende mere nådigt. På den anden side af sit *breaking point* bliver hun føjelig nok til at agere heppekor-leder for lejrens fodboldhold, men nye nederlag venter i denne lidet prestigefyldte position, idet hendes mangelfulde forståelse for sportsdisciplinens regelsæt leder hende end til at heppe på modstanderne. Men netop da hun tvinges ud af sit tilhørsforhold til -ismerne (militarisme, professionalisme og feminisme), bliver hun en anderledes lattermild og sympatisk figur. En bizar blanding af systemkritik og hulemandsmentalitet fra Altmans side.

MASH eksemplificerer fint opgøret med Hollywood-filmens traditionelt klokkeklare moralske optik, som sikkert styrer tilskuerens sympati i den ønskede retning. Sort-humoristerne har smag for etiske og moralske gråzoner, faktisk kan selve den sort-humoristiske strategi jo siges at befinde sig i et sådant felt. I slut-60'ernes storm af nye ideer og indtryk blev såvel identitet som identificering stadig vanskeligere, og alternativt tænkende filmkunstnere opblødte den sirlige opdeling af gode og onde figurer, ædle og ækle karaktertræk. Sådanne kategoriseringer syntes i totalt kollaps i et land, hvor millioner af mennesker marcherede mod magthaverne under kampråbet 'Hey, hey, L.B.J. (præsident Lyndon B. Johnson), how many kids did you kill today?'.

En mulig læsning er at se 'Trapper' og 'Hawkeye's parodiske dandy-manerer som en regres til pubertær ubekymrethed. En måde at udholde den statssanktionerede brutalitet, som deres arbejdsliv ubønhørligt konfronterer dem med. Dermed er filmens portræt af det senmoderne individs smerte ikke begrænset til scenerne i

MASH

operationsrummet, som dog ved deres realistiske blodige beskaffenhed markerer en vis afstand til den øvrige galimatias.

Opsigtsvækkende er også Altmans behandling af race-problematikken, som i 1969 var gået fra sprængfarlig til lys lue; de sorte borgeres kamp for lige rettigheder medførte fra 1965 til 1967 omfattende optøjer i over hundrede amerikanske byer med et trecifret antal dødsofre til følge. Men i Altmans univers lyder et sort medlem af fodboldholdet godvilligt navnet 'Spearchucker' ('Spydkaster')! Han logerer hos 'Trapper' og 'Hawkeye', og da teltkammeraten 'Duke' (som er fra sydstaterne og hvis navn kunne give associationer til herrefolk-kultur) beklager sig over dette forhold, udtrykker 'Hawkeye' sin misbilligelse ved på barnlig vis at skubbe ham ned fra hans taburet. I en pudsig variant af filmisk eskapisme bliver samfundslivets mest presserende punkter således nulstillet.

Men filmens referencer til den amerikanske historie stikker muligvis dybere endnu. I *The Greening of America* (1970) beskriver Charles Reich, hvorledes de amerikanske idealer er blevet noget nær komplet ensbetydende med kapitalistiske (siden afslutningen af Borgerkrigen i stigende grad repræsenteret ved kæmpekoncernerne) dyder, hvorved andre dele af den personlige frihed er gået tabt. Det løsslupne liv, som levedes på prærien blev fortrængt af industrialiseringens ensrettende logik, og *MASH* kan ses som en trodsig manifestation af denne kåde, irrationelle side af den amerikanske nationalkarakter.

To look for America. Perioden er fyldt med værker, som tematiserer denne jagt på et autentisk Amerika, oftest ledsaget af en elegisk fornemmelse af lukketid. I film som Hoppers *Easy Rider* og Peckinpahs *The Wild Bunch* (*Den vilde bande*), begge fra 1969, følger vi mænd, som nok er flossede i kanten, men efterlever det i indledningen figurerende Bob Dylan-citat. Desværre er æreskodekser, sammenhold og den slags ikke længere gangbar mønt i Amerika, en lektion, de betaler for med deres liv. Slutscenen i *Easy Rider* er en demonstrativt pessimistisk opvisning i afstumpet og arbitrær voldsudøvelse. Den navnkundige filmkritiker Pauline Kael skrev: "Filmens sentimentale paranoia gav genklang hos et bredt ungt publikum. I slut-60'erne var det cool at føle, at man ikke kunne vinde, at alt var fikset og håbløst."

De yngre sort-humoristiske filmmageres billede af nutidens Amerika var voldsomt uflatterende; det forjættede land var på diabolsk vis endt i korruption, hykleri, kynisme, griskhed og nærmest ubegribelig brutalitet. Norman Mailers interessante bud på problemets rod er, at de to mest fundamentale komponenter i amerikansk selvforståelse er i direkte modstrid; kristen

medfølelse over for skånselsløs konkurrencementalitet. Og kan en fundamentalt splittet nations historie og erfaring overhovedet skildres i logisk sammenhængende film, kunne man spørge?

Men at opgive ævred er samtidig at forråde et af de stærkeste træk i amerikansk selvforståelse, kampånd, hvorfor man altså i værker som de ovenstående og *Catch-22* så en skæv genopførsel af den måske mest amerikanske fortælling af dem alle: den om frihedssøgende individer, som tro mod cowboyens 'don't fence me in'-diktum kæmper for at bevare deres suverænitet og personlige integritet.

Også Hal Ashbys ad omveje livsbekræftende *Harold and Maude* (1971, *Harold og Maude*) udtrykker en stærk længsel efter at starte på en frisk. Filmen fokuserer på forholdet mellem en apatisk, asketisk og dødsfikseret ung overklassefløs og en kvindelig, 80-årig hippie (!). I tre identiske indstillinger, og med portrætter af hhv. Nixon, Freud og paven i baggrunden, kommenterer en repræsentant for hhv. forsvaret, psykoanalysen og den katolske kirke denne utraditionelle pardannelse i overbærende eller direkte fordømmende formuleringer. *Harold and Maude* er lidt af en ener, en forstemmende feel-good film, som pendulerer mellem det knugende og det lalleglade. Den kombinerer succesfuldt sine lidet troværdige figurer med den følelsesmæssige indlevelse, som periodens sort-humoristiske film ellers typisk gør en dyd ud af ikke at tilbyde publikum. I en tindrende smuk scene kastes således et dystert forklaringens lys over Maudes sprudlende livsglæde.

Protestsang og selvironi. En lang tradition for socialt indigneret, venstreorienteret folk-musik nåede et højdepunkt omkring 1960. Dens udøvere blev af mange, herunder Tom Lehrer, opfattet som frelste og selvgode: "Man må beundre de folk; det kræver mod at rejse sig op i en coffee shop eller et universitetslokale og tale for de ting, som alle andre er imod, såsom fred, retfærdighed og næstekærlighed." I midten af årtiet tog to toneangivende venstrefløjsskikkelser da også initiativ til selvparodisk selvransagelse.

Arlo Guthries (f. 1947) godt 18 minutter lange, selvbiografiske 'talking blues' 'Alice's Restaurant Massacree' (indspillet live i 1967) er et unikt værk i amerikansk modkultur. Mest bemærkelsesværdigt er, at dens første halvdel tilsyneladende handler om noget helt andet end den anden (der åbenbarer sig dog til slut en essentiel tematisk forbindelse mellem dem). Denne despekt for formel stringens vidner igen om sort-humoristernes vilje til at betræde

Harold and Maude

nye stier og overrumple deres lyttere eller læsere. Selv titlen er misvisende, idet såvel Alice som hendes restaurant er plotmæssigt perifære størrelser. Mistillid til autoriteterne er dog en rød tråd i værket, og som i *Catch-22* ses en gradvis formørkelse i tone og tema. Guthrie fremstår med sin djærve jovialitet og sit luntende guitarspil som en vaskeægte country bumpkin, et indtryk, som dog forvirres af hans rebelske klarsyn.

I første halvdel af fortællingen gribes Guthrie i sovebyen Stockbridge, Massachussetts i miljøsvineri, hvilket sætter et grotesk omfattende politiarbejde igang. Senere er han på session i New York, hvor den bødestraf, som hans forseelse i første del af sangen resulterede i, bevirker, at han sendes over til den såkaldte "Group W-bench", hvor man parkerer dem, som ikke umiddelbart er blevet fundet 'moralsk egnede' til militærtjeneste. Fjorten minutter inde i sangen er det slut med al tilbagelænet godmodighed, da Guthrie med uforfalsket foragt i stemmen stiller en sergent følgende opklarende spørgsmål: "I'm sitting here on the Group W bench...'cause you wanna know if I'm moral enough to join the army, burn women, kids, houses and villages after being a litterbug?". Ud over at foregribe My Lai-massakren i marts 1968 sætter Guthrie med disse ord tingene i relief: det amerikanske samfunds langhårede randeksistensers lovovertrædelser tåler ingen sammenligning med det moralske fordærv i Det Hvide Hus og Pentagon. Men sandheden er ilde hørt, og statsbureaukratiet rejser atter børster; sergenten intimiderer Guthrie ved at tage og arkivere hans fingeraftryk. Straks derefter vender Guthrie bordet ved at ironisere over den stolte folk-tradition for publikumsdeltagelse: da folk i første omgang ikke udviser tilstrækkelig entusiasme i afsyngningen af det fængende, men ingenlunde subversive, omkvæd[3], irettesætter han dem: "That was horrible... If you wanna end war and stuff, you gotta sing loud." Synges der for fred på jord eller for egen sjælefred? Guthrie synes i tvivl.

Tvivlen er rigt repræsenteret i Arthur Penns elegiske filmatisering fra 1969, som nok er mærket af vanskelighederne ved at forvandle en sang til en film, men ikke desto mindre byder på flere fine sekvenser. Grundtonen er mol, og Penns udforskning af grænserne for ungdomsoprørets pioner-ånd aldeles illusionsløs, sammenfattet i denne kuldslåede konstatering fra Alice, der snart kører sur i sin rolle som modkulturens mentor og madmor: "Jeg er tæven, som fik for mange hvalpe. Der var ikke mælk nok til alle." Menukortet var ikke så alsidigt endda. Oprøret var, sagt med en dobbelt Dylanisme, knapt kommet til verden, men allerede i fuld færd med at dø. Penn blander på frapperende vis virkelighed og fiktion sammen, idet en handlingstråd skildrer Arlos far, folkmusik legenden Woody Guthrie (1912-1969), og hans sidste tid på dødslejet (dog i en skuespillers fremstilling). I filmens smukkeste scene steder Arlo og hans generation den gamle urostifter til hvile.

Med sin kronisk uimponerede bohemeattitude og drevne sarkasme har Arlo en slående lighed med Bob Dylan. Dylan var som ganske ung derimod fuldstændig forblændet af Woody Guthrie, som i modsætning til ham selv havde indgående personligt kendskab til sult og nød. Under Depressionen rejste han USA tyndt pr. godstog alt imens han skrev og fremførte sine socialt indignerede sange. Dylan fik dog snart rigeligt af forpligtende prædikater som 'sin samtids samvittighed' og slog ind på en selvudleverende og kløgtigt

klovnagtig version af protest-sangen. Et eksempel fra pladen med den sigende titel *Another Side of Bob Dylan* (1964) er 'I Shall Be Free No. 10', hvis højstemte titel dækker over en mos lavet på samtidens varme kartofler, i hvilken alle parter er til grin. Med et for perioden typisk greb skaber Dylan signalforvirring ved at tilskrive sig selv en for borgerskabet karakteristisk ængstelse og tilskrive en landskendt politiker lømmel-rollen: "I'm liberal but to a degree, I want everybody to be free / But if you think I'll let Barry Goldwater move in next door or marry my daughter, you must think I'm crazy / I wouldn't let him do it for all the farms in Cuba!".[4]

Dokumentarfilmmageren D. A. Pennebaker fulgte Dylan under turnéen i England i 1965, hvilket resulterede i filmen *Don't Look Back* (1967). Dylan får en messiansk modtagelse, og gør en dyd ud af at skuffe forventningerne til oraklet mest muligt ved at give mystificerende pseudo-svar på journalisternes i bedste fald uopfindsomme spørgsmål. Under læsningen af endnu et fordrejet portræt i avisen bemærker han tørt: "I'm glad, I'm not me." Dylan havde, jf. titlen, mistet tålmodigheden med den gamle verdens trivialiteter og fremstod snart som 'rockhistoriens mest ustabile persona' (Whitfield, s. 113). Lyrisk som musikalsk udviklede han sig fra 1962 til 1966 med steppebrandsagtig vitalitet og indvarslede derved den kommende socio-kulturelle revolution. Hans 'sorte' (i betydningen 'uforståelig' og 'pointeløs') sans for humor kan ses i sammenhæng hermed – tiden var løbet fra de kække one-liners, som The Beatles charmerede pressekorpset med. Han vendte sin klare protest-sanger identitet med dens paroler og slagord ryggen i erkendelse af deres utilstrækkelighed[5], og tog med kyshånd imod den psykedeliske vækkelse, som bl.a. forfatteren Ken Kesey (der i 1962 havde udgivet den anti-psykiatriske roman *Gøgereden*) og hans syrede slæng The Merry Pranksters forestod. Hvis den ydre frontier var lukket, kunne man jo kompensere ved at indstifte et indre vildnis.

Helter Skelter. 1968 og 1969 skulle blive særligt tumultuariske. Mens ligposerne hobede sig op i Vietnam, blev to af landets mest populære og karismatiske personligheder snigmyrdet: Martin Luther King i april og Robert Kennedy (som stod til at vinde over Nixon ved præsidentvalget senere samme år) i juni. I fraværet af denne samlende figur endte Demokraternes konvent i Chicago i absurd tumult; foran rullende kameraer gik politiet fuldstændig uberettiget løs på fredelige antikrigs-demonstranter udenfor kongrescenteret. Året efter bød på Manson-kultens bestialske mord i Los Angeles og som ækelt punktum Rolling Stones' gratis-koncert ved Altamont Freeway i december, hvor et vagtkorps udgjort af Hells Angels-medlemmer (!) tæskede skæve hippier og knivmyrdede en ung, sort mand, altsammen foreviget i brødrene Maysles' alt for passende betitlede koncertfilm *Gimme Shelter* (1970).

Med filmene *Greetings* og *Hi, Mom!* (*Hej, mor!*), fra hhv. 1968 og 1969, et inspireret og barok-humoristisk resumé over det næsten afsluttede årti, sørgede den unge instruktør Brian de Palma for, at der alligevel blev noget at grine af. Filmene har ingen lighed med de opvisninger i Hitchcock'sk virtuositet, instruktøren senere kastede sig over, men byder på løbsk energi og lavbudget-charme galore. Det første Kennedy-mord og den resulterende konspirationsteori-kult, race-uroligheder, Andy Warhols filmiske

Wild in the Streets

bidrag, men også værker som britiske Michael Powells freudianske *Peeping Tom* (1960, *Fotomodeller jages*) og italienske Michelangelo Antonionis meget modernistiske *Blow-Up* (1966) såvel som mere ubekymrede produktioner som Richard Lesters Beatles-film *A Hard Day's Night* figurerer i de Palmas troldspejl. Den suverænt mest slagfærdige sekvens i *Hi, Mom!* skildrer dog problematikken om kunstarternes uformåenhed vis-a-vis den senmoderne virkeligheds kompleksitet. Vi følger ur-opførelsen af teaterstykket *Be Black, Baby*, som på yderst radikal vis inddrager publikum i forestillingen for at skærpe deres forståelse af stoffet.

Det fjerde rige. Centralt i *Greetings* står den dengang frygtede og forhadte værnepligt, som kunne betyde døden i Vietnams jungle. Åbningssekvensen viser to venner, som instruerer deres ulykkelige kammerat i den rette, dvs. forkerte, opførsel foran session-panelet. Efter at have informeret dem om sit medlemskab af en 'hemmelig organisation' (som dog klart giver indtryk af højreradikal milits), skal han affyre følgende svada:

"That's no way to run an army, sir, out there you've got niggers, you've got spics, you've got Jews ... and everybody knows about the Jews ... you're not Jewish, are you, sir?" Åbenbart ikke, for alle disse anstrengelser til trods betegner officererne ham som 'over-ivrig', men ellers egnet til militærtjeneste – alt andet lige en forbedring fra 'Alice's Restaurant Massacree', hvor Arlo tildeles en medalje for at hoppe op og ned og råbe "Kill! Kill!".

En film som *Wild in the Streets* (1968, *De unge ta'r magten*, instr. Barry Shear) anlægger et direkte nihilistisk syn på ung-

domsoprøret; en 24-årig rockstjerne får held til at afskaffe de fleste af samfundets aldersgrænser, hvorved ungdommen får magt som den har agt. I sin nye position som USA's præsident opretter han interneringslejre med obligatoriske LSD-trip for alle over 35 år, og filmen drager ufortrødent sammenligninger mellem nazismen og denne ekstremt selvforherligende ungdomskult. At der er tale om en ideologisk fiaskospiral, fremgår klart af den slutreplik, en lille dreng leverer direkte til kameraet: "We're gonna put everybody over ten out of business."

I Fred Levinsons *Hail to the Chief* (1971, *Hil da høvdingen*) skildres hippierne som slagne nostalgikere ("The dreams have all faded, our clothes are outdated"), men ellers er den primært interessant, fordi dens eneste ikke-humoristiske scene også er dens mest memorable: som en klar hilsen til 'Chicago-cirkuset' tre år tidligere angriber et nyoprettet, ærkefascistoidt forbundspoliti i slow-motion og til tonerne af 'Amazing Grace' hippiernes kollektiv. Budskabet er det samme som i *Dr. Strangelove* og *Catch-22*: Man tager grusomt fejl, hvis man antager, at Amerika og amerikanere er hævet over moralsk fordærv og fascistoidt potentiale.

En beslægtet størrelse findes i Roger Cormans *Gas-s-s or: it may become necessary to destroy the world in order to save it* (1971), hvis undertitel er en parafrasering af en på én gang absurd og afstumpet udtalelse fra en i Vietnam udstationeret amerikansk officer ("In order to save that village, we had to destroy it."). Corman benytter en næsten plot-løs og ekstremt eklektisk stil, og leder tilskueren på vildspor, eksempelvis ved gentagen visning af et skilt med påskriften "Besøg Oraklet – Find Svaret" og brug af en sang med omkvædet "This is the beginning". Det modsatte er tilfældet. Der er intet svar; da Gud henvender sig til menneskene, er det blot for at efterlyse ejeren af en blå Mustang, som holder med lys på, og filmens ungdomsoprør (initieret af et gasudslip, som på aldeles fornuftstridig vis kun dræber personer over 25 år) betegner ikke begyndelsen på andet end hip, men hul, poseren.[6]

Den febrilske og fragmenterede stil, som præger f.eks. *Gas-s-s*, *Hail* og *Wild in the Street* sprænger den konventionelle fiktionsfilms rammer og søger at "udstille det forløjede i al narrativ kunst, som foregøgler mening, hvor ingen mening findes." (Harris, 124). Prisværdig som denne praksis er, må det siges, at tonen i alle de ovennævnte film i længden bliver både anstrengt og anstrengende. Lighederne med Jean-Luc Godards radikale gentænkning af filmmediets muligheder er klare, men formatet anderledes beskedent. Uden et reservoir af skæv hittepåsomhed eller en spilletid langt under 90 minutter bliver afsværgelse af plot og flerdimensionelle figurer hurtigt en alvorlig hæmsko.

Det spraglede og begivenhedsspækkede årti var til det sidste gavmildheden selv, hvad angik levering af råstof til sorthumoristisk sindede kunstnere: I januar 1969 blev Det Hvide Hus indtaget af en sand lækkerbisken for komikere, parodister og karikaturtegnere. Med sin paranoide og selvmedlidende natur, et selvværd lige over nul og konversationsevner, som – med H.L. Menckens formulering – kunne 'få en barber til at trygle om nåde', sørgede Richard M. Nixon personligt for, at 1970'erne – set i absurdistisk og sorthumoristisk perspektiv – kom flot fra start.

Siden, i slut-80'erne, leverede den amerikanske universitetsverden skydeskiven med lanceringen af det ufrivilligt urkomi-

ske fænomen 'politisk korrekthed'. Et håbløst misforstået forsøg på at fyre op under smeltediglen, som fremprovokerede en ny skamløshed, hvis kulmination vel var den (lige akkurat) animerede tv-serie *South Park* (premiere 1997 / spillefilmversion i 1999), hvor tyk som tynd, sort som hvid, asket som alkoholiker og homo som hetero med utilsløret vandalsk fryd fik, hvad seriens bagmænd, Trey Parker og Matt Stone, sikkert ville kalde 'et læsterligt los i løgene'. Også en form for ligestilling.

Omkring årtusindskiftet dukkede interessante bud på sort-humoristisk samfundskritik op i skikkelse af Spike Lees mediesatire *Bamboozled* (2000) og David O. Russells Golf-krigs farce *Three Kings* (1999). Siden har Michael Moore med sin slagfærdige, sort-humoristisk tintede politiske satire i film som *Bowling for Columbine* (2002) og *Fahrenheit 9/11* (2004) gjort indignation in igen. For selv om verdens situation med Vietnam-krigen og den kolde krigs ophør blev en lille smule mindre skingrende sindssyg, er der stadig masser af absurditet at finde; stenrige kæmpekoncerner, som unddrager sig skattepligt ved år efter år at fremvise underskud, uhellige alliancer og møgbeskidte tricks (såsom udlicitering af tortur) i terrorbekæmpelsens hellige navn osv. Så længe der er hykleri og kynisme af denne kaliber i omløb, skulle sort-humoristisk inklinerede filmmagere og forfattere være sikret såvel inspiration som beskæftigelse.

Alle citater oversat af forfatteren.

Noter

1. Fields' ublu misantropi og person(a) i øvrigt – uærlig, doven, fej, men storskrydende, småblasfemisk og ekstremt drikfældig – var en trodsig fejring af alt, hvad USA definerede sig i modsætning til.
2. Et indblik i jødisk familieliv i efterdønningerne af Holocaust kan fås i Art Spiegelmans (f. 1948) to fremragende tegneseriealbum i *Maus*-serien, som smukt fusionerer grin og gru, harme og humanisme.
3. Med kostelig selvironi postuleres i filmen, at hele nummeret udspringer af en jingle, som Arlo skrev for at promovere Alices nyåbnede restaurant:
   "You can get anything you want at Alice's Restaurant (gentages)
   Walk right in, it's around the back
   Just a-half a mile from the rail-road track
   You can get anything you want at Alice's Restaurant"
4. Barry Goldwater var senator i Arizona og Republikanernes præsidentkandidat ved valget i 1964. Han havde ry for at være en højrehøg og uforsonlig koldkriger, hvilket hans modstandere dygtigt spillede på. I et tidligt eksempel på "ad-busting" forvandlede de Goldwaters kampagne-slogan "In your heart, you know he's right" til "In you heart, you know he might" (med et billede af en paddehattesky som baggrund) og "In your guts, you know he's nuts". Goldwater tabte stort til Lyndon B. Johnson i november.
5. Et rygte vil vide, at Dylan nogle år senere tilbød at finansiere den amerikanske fredsbevægelse på betingelse af, at de i fremtidige demonstrationer mod krigen i Vietnam udskiftede bannernes paroler, slagord og slogans med tegninger af diverse frugter! Fredsbevægelsen så sig ikke i stand til at imødekomme dette krav.
6. Filmens lydside er af Country Joe & the Fish, som i 1967 havde sunget sig ind i mangt et fredselskende hjerte med følgende sardoniske refræn:
   "And it's one, two, three what are we fighting for?
   Don't ask me, I don't give a damn, next stop is Vietnam
   And it's five, six, seven, open up the pearly gates
   Ah, there ain't no time to wonder why,
   Whoopee, we're all gonna die"

Litteratur

Barnes, Linda Horvay (1978). *The Dialectics of Black Humor: Process and Product.* Switzerland, Peter Lang.

Boucher, David (2004). *Dylan & Cohen – Poets of Rock and Roll.* New York, Continuum.

Cawelti, John G. (ed.) (1973). *Focus on Bonnie and Clyde.* New Jersey, Prentice-Hall, Inc.

Clark, John R. (1991). *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Kentucky University Press.
Dudden, Arthur Power (ed.) (1987). *American Humour*. Oxford University Press.
Eisenhower, Dwight D. (1961). 'Military-Industrial Complex Speech'. Public Papers of the President, 1035-1040. http://www.lost-packet.net/
Goldman, Albert (1974). *Ladies and Gentlemen: Lenny Bruce*. Random House.
Goodman, Paul (1956). *Growing Up Absurd*. New York, Vintage.
Harris, Charles B. (1971). *Contemporary American Novelists of the Absurd*. New Haven, Conn., College and University Press.
Hauck, Richard B. (1971). *A Cheerful Nihilism*. Bloomington / London, Indiana University Press.
Hjort, Øystein (red.) (1992). *Amerikansk kultur efter 1945*. Spektrum.
Kael, Pauline (1993). *5001 Nights at the Movies*. Marion Boyars.
Kazin, Alfred (1974). *The Bright Book of Life*. London, Secker & Warburg.
Knickerbocker, Conrad (1964). *Humor With a Mortal Sting*. New York Times.
Kolker, Robert (2000, third edition). *A Cinema of Loneliness*. New York, Oxford University Press.
Lev, Peter (2000). *American Films of the 70es – conflicting visions*. University of Texas Press.
Malmkjær, Poul (1983). *W. C. Fields – Fyndord for folket*. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.
Mailer, Norman (2002). 'I Am Not For World Empire', interview i *American Conservative*, december 2002.
McCaffrey, Donald W. (1972). *Assault on Society –Satirical Literature to Film*. New Jersey & London, The Scarecrow Press, Inc.
Potts, Stephen W. (1989). *Catch-22 – Antiheroic Antinovel*. Boston, Twayne Publishers.
Reich, Charles A. (1970). *The Greening of America*. New York, Random House.
Rubin, Louis Decimus (1973). *The Comic Imagination in American Literature*. New Jersey, Rutgers University.
Schlesinger, Jr., Arthur (1960). 'The New Mood'. *Esquire*, januar 1960.
Walker, Alexander (1999). *Stanley Kubrick, Director – A Visual Analysis*. New York, Norton.
Walker, Nancy A. (ed.) (1998). 'What's so Funny?: Humor in American culture'. Scholarly Resources Inc.
Whitfield, Stephen J. (1999). *In Search of American Jewish Culture*. Hanover & London, Brandeis University Press/University Press of New England.
Wickberg, Daniel (1998). *The Senses of Humor: Self and laughter in modern America*. Cornell University Press.
Wolfe, Tom (1968). *The Electric Kool-Aid Acid Test*. Bantam Books.

Andre anvendte tekster

Dylan, Bob: *Another Side of Bob Dylan* (1964)
Guthrie, Arlo: *Alice's Restaurant* (1967) Warner Bros. / Reprise
Heller, Joseph: *Catch-22* (1994), Vintage (opr. udgivet 1961)
Lehrer, Tom: *The Remains of Tom Lehrer* (2000) Warner Bros. / Reprise
Copans, Richard og Neumann, Stan: *Mailer's America – The Outlaw* (1998)
Spiegelman, Art: *Maus* (opr. udgivet 1986 og 1991, på dansk i 1992, Politisk Revy)

Monty Python overgiver sig altid

Hvis humor er Monty Python ...

Om det absurdes logik, satire, stil og timing – og ikke et ord om afdøde papegøjer

Af Lars Hvidberg

Hvis Monty Python er fiktion... Den 5. oktober 1969, præcis kl. 22.55, sætter biskoppen sig til tv-apparatet, og stiller ind på BBC1. Han glæder sig til genudsendelsen af det fremragende religiøse diskussionsprogram, som han ikke har haft mulighed for at se tidligere på dagen. BBC-logoet kommer på. Det gibber i biskoppen af forventning og glæde.

Så kommer noget, han ikke havde ventet: Biskoppen ser en strand og en udhungret eneboer, som kommer ud af havet og langsomt nærmer sig skærmen. Han stirrer lige på biskoppen og mumler "It's...". En klokke lyder og Sousas militante *Liberty Bell March* tordner derudaf, mens grimme og rodede tegninger vælter over skærmen. Til sidst tramper en monstrøs,

tegnet fod ned over det hele: "Monty Python's Flying Circus" står der med store, varieté-agtige bogstaver.

"Hvad i alverden er det!?" siger biskoppen, og er endda lige ved at bande. Fjollerier, på en højhellig søndag!? Han stirrer vantro på billederne der følger, i det program som bliver kaldt "Whither Canada?", første afsnit nogensinde af *Monty Pythons flyvende cirkus*: Mozart, som præsenterer "berømte dødsfald" (bl.a. Admiral Nelson, der vælter ud fra en etageejendom, mens han råber de legendariske sidste ord "Kiss me, Hardy!"); et italiensk-for-begyndere kursus, hvor der kun er italienske kursister; en reklame for Whizzo Butter, der 'smager lige som død krabbe'; et interview med komponisten Arthur "Two-Sheds" Jackson, som er mere kendt for sit redskabsskur end sin musik; et cykelløb, hvor en perlerække af modernistiske malere deltager; og endelig en dramadokumentarisk beretning om "verdens morsommeste vits", der efter sigende blev et vigtigt element i den britiske krigsførelse mod tyskerne, fordi den var så sjov, at den kunne dræbe.

Endelig slutter programmet med en tilbagevenden til eneboeren, som igen ser forundret ud på biskoppen og vandrer tilbage ud i havet.

Biskoppen slukker rystet for sit tv. Så griber han telefonen - for at klage til BBC. Denne Monty Python må stoppes!

Biskoppen vidste det ikke, men han overværede en historisk begivenhed. For det stoppede ikke. Det blev bare ved og ved, og selv om biskoppen i vor lille fiktive fortælling ikke har eksisteret i virkeligheden, må han vende sig i sin fiktive grav, for Monty Python holder aldrig op. Python lever.

Hvis Monty Python er fakta... På trods af den elendige sendetid sent søndag aften, hvor kun religiøse natteravne blev hængende for at se genudsendelser, blev *Monty Python's Flying Circus* hurtigt et hit, både blandt tv-anmeldere og især et ungt, veluddannet publikum, der opfattede seriens humor som et helt specielt og indforstået udtryk for deres humor – 60'ernes humor, anarkistisk, fri og nyskabende – BBC Light Entertainment's svar på ungdomsoprøret. Den første series tretten afsnit blev fulgt op af to gange tretten afsnit i 1970 og 1972, og seks afsnit i en fjerde serie i 1974, i alt 45 afsnit.[1]

Der opstod allerede efter den første serie kultiske forhold omkring Monty Python-gruppen[2], og berømmelsen og hysteriet kulminerede i Storbritannien omkring genudsendelsen af de første to serier i 1971. Publikum var vel ikke 'bredt' i egentlig massemedie-forstand, dertil var MP's humor for særegen, men det var ihærdigt og dedikeret – netop 'kultisk'; det lærte replikkerne udenad (især da MP's sketches begyndte at udkomme på LP fra 1970) og klædte sig ud som kendte figurer fra serien, f.eks. de sammenbidte *gumbys* med lommetørklæder på hovedet, eller *pepperpots*, de allestedsnærværende, knevrende rejekællinger, spillet af MP'erne selv i drag.

Da Monty Python i midten af 70'erne brød igennem i USA, i kraft af udsendelse af serien over det offentlige PBS og spillefilmen *Monty Python and the Holy Grail* (1974), tog kulten groteske former på de amerikanske universitets-campus'er – den perfekte grobund for MP's studentikose humor – som dokumenteret i filmen *Monty Python Live At The Hollywood Bowl* (1982). Via sit amerikanske gennembrud gik MP over i populærkulturen: Newsweek kørte i 1974 en forside med overskriften "Pythonmania", og adjektivet

"pythonesque" blev i det engelske sprog synonymt med 'skør' humor, ligesom man på dansk kan bruge "pythonsk". I foråret 2005 blev *Holy Grail* endda omdannet til en Broadway-musical: *Spamalot*. I Danmark sendte DR serien i starten af 70'erne, men det endelige gennembrud kom først med *Holy Grail* i 1974. Hurtigt kom der også danske efterfølgere som *Kaptajn Klyde og hans venner* (med Jesper Klein, Tom McEwan og Jess Ingerslev), der var en del af tv's ungdomsredaktion i 1970'erne, og langt senere har f.eks. *Casper og Mandril-aftalen* (DR2, 1999) og *Drengene fra Angora* (DR2, 2004) lånt kraftigt fra Monty Python.

Selv om det i tilbageblik ser sådan ud, så var Monty Python-gruppens gennembrud i virkeligheden ikke nogen revolution, forstået som et brud med fortiden, men snarere kulminationen på en langvarig udvikling, hvor flere generationer af komikere op igennem 50'erne og 60'erne omdefinerede den britiske radio- og tv-humor og på mange måder opfandt den britiske tv-komedie, og dermed tog det endelige opgør med den joviale britiske *music hall*-tradition.[3] De umiddelbare forgængere var mange – folk som Peter Sellers, Harry Secombe, Marty Feldman og Spike Milligan - og inspirationstrådene indviklede (Wilmut (1987), Howard (1990) og Neale (1990)) - men det blev altså fem ganske unge briter og en enkelt amerikaner, der skulle skabe det endelige gennembrud for den såkaldte "Oxbridge-komedie" og gøre den nye "skøre og absurde" form for humor til et massefænomen af varig kulturhistorisk betydning – så pompøst må man vel efterhånden omtale det kulturelle fænomen, som Monty Python har udviklet sig til, når selv en seriøs journalist som Christopher Hitchens helt selvfølgeligt kan citere *Dead Parrot*-sketchen i en artikel om Irak-krigen (Hitchens 2005), og uden videre regne med, at hans læsere ved, hvad han hentyder til.

Hvis Monty Python er forskellige personer... Medlemmerne af Monty Python-gruppen kendte alle hinanden, før gruppen opstod i 1969 med henblik på den specifikke BBC-serie, for gruppen var historisk set et produkt af de meget aktive studenterrevyer på Oxford og Cambridge, der i 60'erne (ligesom Studenterrevyen i Danmark) var fænomener med langt større betydning end i dag, og centrale rekrutteringssteder for tv, scene og radio – i en tid, hvor tv-komikken endnu kun var i sin vorden og radioen i Storbritannien det dominerende medie for humor.

Graham Chapman (f. 1940, d. 1989) og John Cleese (f. 1939) var begge Cambridge-mænd og studerede hhv. medicin og jura, men havde i forbindelse med Footlights Revyen – den berømte og berygtede Cambridge-revy - udviklet et effektivt makkerpar som sketch-skribenter, som de allerede fra midten af 60'erne havde udfoldet i en række forskellige tv-shows, bl.a. den satiriske BBC-serie *The Frost Report* (1966-1967) med David Frost, som blev en af de vigtigste forgængere for Monty Python. Hos Frost mødte de Eric Idle (f. 1943; også Cambridge, engelsk), og de to Oxford-folk Terry Jones (f. 1942, engelsk; faktisk er Jones waliser og bryder sig derfor ikke om betegnelsen "englænder") og Michael Palin (f. 1943, historie), der udgjorde et talentfuldt skribentpar. Allerede her udviklede de deres distinkte skrive-stile og stemmer, som skulle komme fuldt til udtryk i Det flyvende cirkus.

Da den progressive BBC-direktør Hugh Greene[4], som ønskede at forbedre den offentlige stations noget støvede image i

konkurrence med den ungdommelige private station ITV, tilbød Cleese og Chapman at være hovedkræfterne i en ny komedieserie, hentede Cleese Palin ind i projektet, og denne tog Jones og Idle med sig, som Palin havde arbejdet sammen med på *Do Not Adjust Your Set* (1968), en temmelig avantgardistisk børne-serie for ITV. Her havde de mødt amerikaneren Terry Gilliam (f. 1940), hvis fantastiske animationer de ønskede at bruge som en gennemgående idé på den nye serie.

Netop det visuelle design blev en uundværlig del af serien, der fik sin helt egen letgenkendelige ikonografi gennem Gilliams groteske tegninger og stærke brug af primitive collageteknikker, der ofte parodierede Storbritanniens imperialistiske fortid og *music hall*-traditionen, og gav serien den særlige fornemmelse af at befinde sig i et helt selvstændigt surreelt rum, fjernt fra enhver nutid. Skulle man forestille sig én person i gruppen, som bare ikke kunne undværes for at gøre Monty Python til Monty Python, må det paradoksalt nok være Gilliam – selv om han stort set aldrig selv optrådte på skærmen.

En overgang overvejede gruppen, at serien simpelthen skulle have et nyt navn hver eneste uge (Perry, p. 120), men da ideen vakte en del bekymring i BBC's programplanlægningsafdeling, havnede man efter omveje omkring navne som *Gwen Dibley's Flying Circus*; *Bunn, Wackett, Buzzard, Stubble and Boot* og *Owl-Streching Time*, på *Monty Python's Flying Circus*, der forbandt det usandsynlige (men rare) navn "Monty Python" med begrebet "et flyvende cirkus", et tilnavn for noget "meget forvirrende", som visse folk i BBC havde givet de egensindige komikere.

Gruppen var blevet lovet frie hænder af BBC, og de var enige om, at serien skulle være noget særligt og gøre ting, som ikke var blevet gjort før på tv. Her var strukturen i Gilliams animationer en vigtig inspiration og retningslinje: De bevægede sig hulter til bulter uden faste samlepunkter eller temaer, nærmest som en "bevidstheds-strøm" af mere eller mindre skøre og voldsomme indfald (se f.eks. Morgan (1999), p. 36f). Gruppen besluttede, at deres serie netop skulle have den frie associering som grundlæggende princip, frem for f.eks. den dagsaktuelle satire i *The Frost Report* eller andre komedieseriers mere konventionelle sketch-struktur og karakter-skabeloner: "*straight man* møder *funny man* med 'ping-pong-punchline' til følge". Man ville i højere grad afprøve forskellige variationer af et tema frem for at opbygge traditionelle sketches, og det ville ikke gøre noget, hvis en punchline kom i starten af sketchen, eller – mere typisk – hvis punchlinen simpelthen aldrig rigtig dukkede op.

Den "ustrukturerede" form søgte dog strukturering f.eks. ved gennemgående figurer og replikker – eller sange eller tekstskilte (hvem husker ikke *The Larch* – det lærerige diasshow om forskellige typer træer, der dukker op i hele afsnit 3: *How To Recognize Different Types of Trees From Quite A Long Way Away*) - og skabte dermed en "intern" logik i hele det enkelte afsnit frem for den "sketch-realistiske" logik, som holdt sig til de enkelte sketches og som var så typisk for den revy-tradition, Monty Python ønskede at gøre op med.

Serien afprøvede også mediets grænser med andre virkemidler, der dog til dels allerede var brugt før af andre komikere. Det selvrefererende og selvbevidste så man allerede – til MP's store ærgrelse – i Spike Milligans serie *Q5* (foråret 1969), som f.eks. kunne finde på at fremvise det

Life of Brian

kamera, der optog serien, og som dermed helt bevidst og intertekstuelt befandt sig i et "tv-studie". Den surreelle og antiautoritære tone, der grænsede til det absurde, og som også blev et kendetegn for MP, kunne man finde i mange andre 60'er produkter, også på BBC; se f.eks. de mange syrede sekvenser i Beatles-filmen *Magical Mystery Tour* (1967), specielt "I Am The Walrus". Der var naturligvis også en vis inspiration fra Marx Brothers i den lemfældige og anarkistiske form, men i modsætning til Marx Brothers var humoren i MP ikke bygget op om punchlines, forskellige komiske "numre" og falde-på-halen, for slet ikke at tale om en "historie", det være sig romantisk eller satirisk.

Grænsesøgende elementer som den barske og sorte humor (se f.eks. den ekstremt voldelige *Salad Days*-sketch i afsnit 33, hvor et helt hold tennisglade overklasseløg bliver ekspederet Peckinpah-style, eller bedemands-sketchen i afsnit 26, der handler om nekrofili) var inspireret af "sorte" 60'er-film som *Dr. Strangelove* (1964) m.fl., der tillod sig at få morskab ud af ellers mørke og deprimerende emner som død og atomkrig. Den afslappede holdning til sex og religion – der skaffede MP adskillige problemer med BBC's censorer og sågar fik *Life of Brian* forbudt i Norge i et år for blasfemi – skal også ses som et udtryk for 60'ernes generelle frisind, og heller ikke som noget i sig selv nyskabende.

Det nye var i det hele taget *måden* det hele blev gjort på, suverænt og med utroligt overskud, og hvordan det hele blev integreret som en skødesløs bevidsthedsstrøm i ét samlet produkt, Monty Python-"varemærket", så at sige. Symptomatisk var det, at kontroverserne omkring de

mere "forbudte" sider af Monty Python snart blev vendt af gruppen til egen fordel, da man gjorde "det dristige" til en del af MP's interne form for humor – grænsesøgende, men ikke farlig. *Life of Brian* blev da også markedsført i Sverige med slagordet: "Denne film er så morsom, at den blev forbudt i Norge". Dermed ikke sagt, at Monty Pythons humor ikke skaffede dem problemer på halsen, for det gjorde den, både med beskyldninger om usømmelig optræden og blasfemi, men humoren var aldrig ment som egentlig kontroversiel og opfattes bedst som et udtryk for gruppens specielle univers – selv om det da undertiden kom til egentlig satire fra Monty Pythons side, og man også hist og her sporer både markante værdier og livssyn, tydeligst i *Life of Brian*. Mere om det senere.

Hvis Monty Pyton er hårdt arbejde...

Arbejdsprocessen omkring showet var, i modsætning til det færdige produkts tilsyneladende løse karakter, strengt disciplineret og struktureret. Arbejdet med sketchene foregik i to led: Først skrev tre forskellige grupperinger hver for sig (Cleese og Chapman; Jones og Palin; Idle), for så at mødes (med Gilliam) og i fællesskab beslutte hvilke sketches og indfald, der endeligt skulle inkluderes – ud fra princippet om, at de sketches som fik flest grin under oplæsning, skulle med. Gilliam arbejdede helt selvstændigt med animationerne ud fra nogle generelle retningslinjer om, hvilke sekvenser de skulle være bindeled mellem, og de andre medlemmer så som regelen kun hans produkt i allersidste øjeblik, når der skulle lægges stemmer på.

Sketches kunne tage to former i forhold til optageteknikken: enten simpelt opsatte sketches som blev optaget i studie foran et levende publikum, eller filmede forløb, som – når der var råd til det – kunne fortælle længere historier ude i det fri med statister og effekter, især i serie 3 og 4, da der kom lidt flere penge på bordet fra BBC. De vigtigste roller blev altid spillet af de fem sketch-forfattere (ofte efter princippet, at den der skriver sketchen, også spiller den), men som vigtige medvirkende må inkluderes Carol Cleveland (f. 1942, "Den 7. Python"), der med overskud spillede de mange vampede og sexede kvinderoller, som MP'erne ikke selv havde fysik til at dragge sig igennem, og til dels Connie Booth (f. 1944, Cleese's kone og medforfatter til *Fawlty Towers* (BBC, 1975 & 1979), hvor hun spiller Polly).
Instruktør på alle afsnittene (bortset fra studiedelen af de første fire afsnit) var skotten Ian McNaughton (1926-2002), der også havde instrueret Milligans banebrydende *Q5*. McNaughtons evner som indpisker og organisator bliver ofte forbigået i MP-sammenhæng, men det er næppe tilfældigt, at MP har dedikeret samlingen af seriens manuskripter (Chapman, 1989) til Ian McNaughton med ordene "Who somehow understood it all."

Cleese og Chapman havde i mange år arbejdet som team og skrev som udgangspunkt forholdsvis konventionelle sketches, idet der oftest var tale om "konfrontationssketches" mellem to eller flere instanser med modsatrettede og ekstreme interesser. Resultatet var dog sjældent så traditionsbundet, som det lyder, for selv om der ganske vist var tale om overholdelse af både tidens og stedets enhed, eskalerede sketchene til det helt urimelige, gerne med voldsom brug af ordbogen og lærde referencer (det som de andre medlemmer kaldte "Thesaurus-sketches"). Det er dog værd at bemærke, at MP sjældent var mere end pseudo-intellektuelle i deres skødesløse brug af filosoffer, forfattere og

de modernistiske film-koryfæer: Det er således ikke nødvendigt at have læst Marcel Proust for at forstå det morsomme i *The All-England Summarize Proust Competition* i afsnit 30.

Argument-sketchen fra afsnit 29 kan tjene som et typisk eksempel på en Cleese/Chapman-sketch: En mand (Palin) ankommer til en klinik-lignende lokalitet og beder om "en diskussion" (prisen er 1 pund for 5 minutter), og efter et mislykket forsøg i lokalet for "overfusning" (hvor han bliver tilsvinet af en rasende Chapman) kommer han til det rette lokale, hvor han forsøger at starte en diskussion med en tredje mand (Cleese). Imidlertid er Cleese ikke interesseret i at diskutere, men modsiger bare Palin i alt, hvad han kommer med. Det fører til en *rigtig* diskussion om, hvorvidt ren modsigelse kan tjene som egentlig diskussion, men da diskussionen er kommet godt i gang, ringer Cleese med en lille klokke og siger stop: Tiden er gået, og Palin skal betale 1 pund mere, hvis han ønsker at fortsætte. Har Palin nu fået sin diskussion, eller er han blevet snydt? Nogen punchline er der i hvert fald ikke, men sketchen er velstruktureret og velspillet og eskalerer i stadig større grader af bizart nonsens: Hvad har Cleeses rolle egentlig gang i? Palin er her typisk *straight man* over for en tosset omverden – men pointen er, at Palins projekt også er ganske tåbeligt, og han er altså kun tilsyneladende *straight man*, for hvem betaler penge for at få sig en "god diskussion"? Imidlertid gennemfører begge karakterer deres fjollede projekter med imponerende konsekvens, og der er dermed en ikke ubetydelig "logik i det absurde", som gør det pointeløse morsomt. *Argument*-sketchen er således kun tilsyneladende en traditionel sketch, for da alle karakterernes projekter er tåbelige, befinder ræsonnementet for sketchen sig på et andet og mere absurd plan, end hvis Palin f.eks. var kommet for at få juridisk konsultation og havde mødt en "fjollet" jurist.

Palin og Jones havde også lang erfaring som samarbejdspartnere. De skrev i højere grad end Cleese/Chapman forskellige former for genre-parodier, og de (især Jones) beskæftigede sig meget med showets overordnede struktur og iscenesættelsen af de længere, filmede sekvenser. *The Spanish Inquisition*, de tre rødklædte kardinaler, der højtråbende afbryder igennem hele afsnit 15, hver gang nogen siger "I didn't expect the Spanish Inquisition...", er således et typisk Palin/Jones påfund. Ligeledes er de store, parodiske dokumentarfilm, som *The World's Funniest Joke* (fra afsnit 1) og de bittesmå stumper med f.eks. en viking som siger "Lemon Curry?" også primært Jones/Palin-materiale. Hele afsnit 34: *The Cycling Tour* er næsten ren Jones & Palin, og i øvrigt det eneste afsnit (med afsnit 41: *Michael Ellis* som en halv undtagelse), der fortæller én sammenhængende historie, om den optimistiske Mr. Pither (Palin) og hans cykeltur i North Cornwall, som bl.a. bringer ham til Smolensk, hvor det britiske konsulat er besat af kinesiske spioner. Det er naturligvis så som så med den egentlige narrative logik i cykelturen, og afsnittet kan i virkeligheden ses således, at en ellers typisk "overlapnings"-figur (Mr. Pither på sin cykel) har overtaget showet for at tulle derudaf, nærmest som en løs associationsstrøm.

Eric Idle skrev i modsætning til de to store skribentpar mest for sig selv og næsten for påfaldende udmærkede han sig med mere eller mindre rablende monologer (som Mr. Smoketoomuch, der besøger et rejsebureau i afsnit 31 og fører en lang tirade mod charterferier) og fjollede, lidt

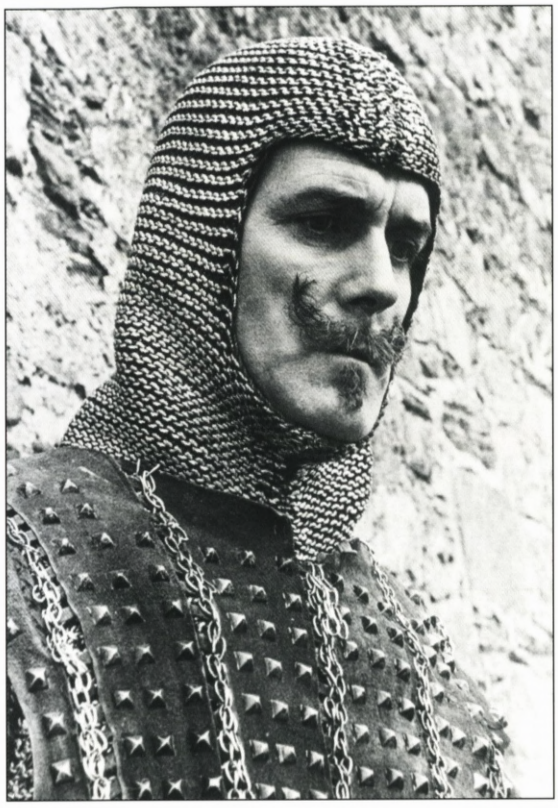
altmodisch klassikere som *Nudge, Nudge* (afsnit 3), der i sin simple opstilling (to mænd på en pub) og seksuelle antydninger ("Is your wife a goer – eh?") nærmest er en parodi på en forældet *music hall*-sketch. Idle var også langt det mest musikalske medlem af gruppen, med en udmærket sangstemme og et talent for at skrive et fængende omkvæd, når det krævedes – som f.eks. penge-sangen fra *The Money Programme* (afsnit 29) og naturligvis den fødte klassiker "Always Look On The Bright Side of Life" fra *Life of Brian*.

Selv om MP-gruppen altså arbejdede hver for sig, var der naturligvis også tale om samarbejde, og ingen sketches kom igennem nåleøjet, før de var blevet anerkendt af alle gruppens medlemmer og havde fået input fra de andre. Der var også tale om egentligt krydssamarbejde grupperne imellem – f.eks. var Cleese og Palin et alternativt makkerpar – og efterhånden som Cleese gled ud af serien i løbet af serie 3 (i serie 4 medvirkede han slet ikke), begyndte Chapman at skrive sammen med andre. De forskellige medlemmer kendte jo allerede hinanden fra andre sammenhænge, og man skal nok tage den skarpe gruppeopdeling med et gran salt, selv om den udgjorde basis for gruppens arbejde og også afspejlede nogle fundamentale meningsforskelle om, hvad komedie skulle gå ud på, især mellem Cleese og Jones (Monty Pythons helt egen udgave af Lennon/McCartney-rivaliseringen), som kunne ryge i totterne på hinanden. De to udgjorde hver sit yderpunkt, med Cleese som den køligt rationelle og logiske sketchopbygger og Jones som den store, intuitive marionetfører, der brændte lidenskabeligt for sine ting og for, hvordan de andre skulle instrueres.

Hvis Monty Python er spillefilm... I løbet af de fire sæsoner steg budgettet for serien – som i starten var decideret skrabet med papkulisser og få udendørsoptagelser - i takt med gruppens popularitet, og allerede i 1971 blev de bedste af sketchene genindspillet på 35mm med et noget højere budget og sammenklippet til spillefilmslængde i *And Now For Something Completely Different* (1971), der skulle lancere gruppen for et biografpublikum – eller måske bare lokke tv-publikummet i biografen. Filmen indeholder nogle af gruppens bedste sketches, men selve formatet på 85 minutters spilletid formår ikke at holde interessen gående, når der netop ikke er nogen anden fremdrift eller dynamik, end at sketch følger på sketch. Det er lidt ligesom flødeskum med flødeskum, og det bliver kedeligt.

Allerede efter tre succesfulde sæsoner begyndte det at knage i fugerne i gruppens interne forhold. Især John Cleese følte sig træt af en form, som han syntes var begyndt at gentage sig selv, og han ønskede at gå videre med andre ting. Det er sandsynligvis en kombination af Cleeses fravær og generel metaltræthed, der gør, at fjerde sæson står langt svagere end de foregående tre: fjollerierne og det pointeløse har helt taget over – muligvis fordi Cleese ikke længere var til stede for at kræve bare et minimum af rationale i løjerne, og fordi Chapman på dette tidspunkt var nedsunket i et voldsomt alkoholmisbrug, selv om han stadig bidrog til gruppen. Under alle omstændigheder var der, på trods af stadig stor interesse fra publikum, næppe basis for en femte serie, og fornuftigvis gik gruppen videre til andre ting, først og fremmest spillefilm, men også koncerter, plader og bøger.

John Cleese valgte at være med igen, da MP kastede sig over spillefilmen *Monty*



Monty Python and the Holy Grail

Python and the Holy Grail (1974), en løst sammensat historie om Kong Arthur (Graham Chapman) og hans ridderes jagt på Den hellige gral, som det selvsagt aldrig nogensinde lykkes dem at finde. Til gengæld møder de drillende franskmænd, en troldmand ved navn Tim og en morderisk kanin med syleskarpe tænder. Strukturelt minder filmen mest om afsnittet *The Cycling Tour*, hvor et mere eller mindre tilfældigt projekt bliver springbræt for en række digressioner, som udgør den egentlige substans i morskaben: Sir Lancelots (John Cleese) blodige angreb på en bryllupsfest, mødet med ridderne der siger "Ni!" og den "modige" sir Robins (Eric Idles) syngende skjalde er bare nogle få af højdepunkterne i en række sekvenser, som i grunden er stort opsatte sketches, der i princippet godt kunne have fundet vej til tv-serien, men her får et langt større budget og en ikke ueffen iscenesættelse (af Gilliam og Jones) af en meget beskidt middelalder. At den store søgen efter gralen i sidste ende aldrig bliver til noget – i stedet bliver Kong Arthur og ridderne arresteret af helt moderne politi for en af riddernes mord på en anakronistisk historiker – er sådan set en ægte Monty Python-"slutning", der slet ikke er en slutning, men bare en afbrydelse. Endnu en punchline, der aldrig bliver til noget, så at sige.

Det vil nok være for meget at læse den store modernistiske anti-fortælling a la Antonionis *L'Avventura* (1960, *De elskendes eventyr*) ind i Monty Python-gruppens projekt, men det ligner da en tanke, at en film der i den grad snyder sit publikum for den finale, som hele filmen leder op til, alligevel kan blive en klassiker og kultfavorit. Under alle omstændigheder bekræfter det, at MP-publikummet tilhørte en ny generation af sofistikerede mediebrugere, som ikke havde noget problem med halve slutninger, og som langt hellere ville interessere sig for vejen derhen frem

Life of Brian

for endepunktet – selve oplevelsen af at se på løjerne udspille sig, uden at bekymre sig over, hvor de skal hen. Naturligvis har komedien som genre altid været mindre afhængig af narrativ logik og dynamik end drama, men i MP synes det pointeløse efterhånden at være blevet et mål i sig selv, især i et sådant "snyde"-eventyr som *Holy Grail*, der kan ses som kulminationen på den form for humor og iscenesættelse, serien havde stræbt efter.

Betydelig mere struktur og fortælling var der i spillefilmsefterfølgeren *Life of Brian* (1979), der skulle optages i Nordafrika og skildre et – skulle det vise sig – kontroversielt emne: Det er beretningen om 'Brian Cohen', en helt almindelig mand i Palæstina på Jesu tid, som rodes ind i en sindrig historie, hvor han helt imod eget ønske tages for en Messias af en flok fanatiske tilhængere, og deltager i et skæbnesvangert komplot for at tvinge romerne ud af Palæstina, hvilket medfører, at han korsfæstes og svigtes af alle, indtil en anden korsfæstet person opmuntrer ham med en sang om, at man altid skal se på livets lyse side.

Life of Brian er i en anden klasse og genre, end hvad MP tidligere havde produceret - takket være det forholdsvis store budget[5] og den meningsfulde og dramatiske historie, der muliggør en helt anden grad af indlevelse i Brians problemer, end det var muligt med f.eks. papfiguren Kong Arthur (hvor velspillet og charmerende han i øvrigt var), for slet ikke at tale om Mr. Pither i *The Cycling Tour*. *Life of Brian* er nok både morsom, barok og til tider absurd, men i modsætning til stort set alt andet, MP har fremstillet, så er den også *rørende*, for det *er* faktisk synd for underhunden Brian, der bare helst vil være i

The Meaning of Life

fred med sin elskede, og slet ikke ønsker at være Messias eller leder af en terrorcelle.

At man også følelsesmæssigt kan engagere sig i Brians liv, gør *Life of Brian* til MP's bredest appellerende film, og den repræsenterer et særdeles lykkeligt ægteskab mellem gruppens traditionelle bizarre humor (se f.eks. sekvensen, da Brian for en kort bemærkning kommer en tur op at flyve med rumvæsener) og et dramatisk holdbart projekt, der både er spændende og rørende og har betydeligt satirisk potentiale. Det er slet ikke nogen ringe bedrift så elegant at balancere så mange modsatrettede elementer, og det havde været interessant at se Monty Python-gruppen gå videre i denne retning (hvilket man til dels godt kan sige, at Terry Gilliam har gjort med sine egne film som *Brazil* (1985) og *Fisher King* (1991)).

I grunden er det ærgerligt, at MP gik væk fra den linje igen, men måske indebar selve kollektivformen for mange kompromiser, til at de kunne bestemme sig for at lave andet end *The Meaning of Life* (1983) – deres hidtil dyreste produktion, men også stilistisk den mest regressive. Hvor *Holy Grail* var serieformens logiske konsekvens og yderpunkt, da er *The Meaning of Life* simpelthen et sketchshow blæst op til enorme proportioner – med vanvittigt flotte musical-sekvenser (sangen "Every Sperm Is Sacred" er en evergreen), kampscener og Monty Pythons hidtil vildeste grænseoverskridende sketches som den groteske Mr. Creosote (Jones), der er så fed og forspist, at selv en lille *after eight* får ham til bogstaveligt talt at eksplodere og sende kaskader af bræk og indvolde ud over en hel restaurant. De mange sekvenser er spundet sammen af en løs tematik, der efter sigende skal have noget at gøre

med "livets mening", men det er naturligvis ret begrænset, hvor megen suppe der kan koges på den pind, når det kommer til stykket – selv om vi både kommer ind i livmoderen og til julebal i Himlen.

På trods af den superflotte produktion og en række fremragende sketches og sange var *The Meaning of Life* dog et skridt tilbage i forhold til *Life of Brian*, og vel nok en lidt flad fornemmelse for andre end de mest hårdkogte Monty Python-aficionados. Under alle omstændigheder var det svært at se, hvor gruppen skulle bevæge sig hen efter denne film, for nu var ringen sluttet i forhold til hvor man startede: man var tilbage ved den rene sketch-form, nu i Dolby og Technicolor, men ikke desto mindre tilbage ved 0. Gruppen drog da også den logiske konsekvens og opløste arbejdet herefter.

Graham Chapman døde i 1989, og selv om gruppen har mødtes ved flere forskellige lejligheder, bl.a. mindehøjtidelighederne for Chapman og George Harrison, og også har skrevet enkelte nye sketches, er det tvivlsomt, om de vil mødes igen og lave noget seriøst sammen. De har alle fundet deres egne nicher som selvstændige kunstnere, og et par stykker af dem (Cleese og Gilliam) er vel i dag så store, at de ikke rigtigt behøver at arbejde sammen med de andre – det skulle da være af rent nostalgiske grunde. Måske skal man heller ikke ønske sig en egentlig genforening – for resultatet *kunne* blive patetisk, og er der to ting, som ikke har det godt sammen, så er det Monty Python og pathos.

Og nu til noget helt andet: Hvis Monty Python er teori... Hvad humor og komik egentlig er i filosofisk/videnskabelig forstand er et særdeles omstridt spørgsmål, og det vil ikke søges opklaret i denne artikel – for ligesom man dræber vitsen når man forsøger at forklare den, så har humorens essens det med at blive flygtig, lige så snart man sætter den på formel. Imidlertid kan vi bredt sige, at humor drejer sig om: 1) sammenstød mellem størrelser, der ikke passer sammen, men alligevel gør det, 2) overskridelser af tabu og konventioner, evt. som en skjult kritik/satire 3) forsoning og fællesskab oven på overskridelserne.

Hvis humor er sammenstød... Teoretikere som Jerry Palmer (1987) og Arthur Koestler (Thielst, 1995) beskriver det centrale i humor og komik som et sammenstød mellem inkongruente størrelser, som alligevel på paradoksal vis passer sammen. Det skal forstås på den måde, at hvor hændelser eller ytringer i hverdagen (eller i dramatiske/realistiske fortællinger) først og fremmest er (mere eller mindre) forudsigelige og logiske i forhold til tidligere hændelser, naturlove, psykologiske regelmæssigheder osv., så er hændelser og ytringer i komikken (når de lykkes) hovedsageligt overraskende, idet der sker et sammenstød i forhold til det forventelige og i forhold til logik, naturlove og psykologiske regelmæssigheder. Det er det, som primært adskiller komedien fra dramaet: dramaet bygger hele tiden videre og eskalerer spændingen, mens komedien punkterer og udløser.

Imidlertid sker sammenstødet i komikken ikke på en måde, så resultatet bliver det rene nonsens, men således at der opstår en alternativ logik/betydning, der fremkalder latter, fordi den tillader at afspænde i forhold til den potentielle spænding ved at møde det urimelige og upassende. Det handler basalt set om, at hvis en politibetjent får en elevator i hovedet, så vil han a) i en realistisk film slå sig voldsomt, b) i en komisk film blive for-

vandlet til en dværg (fordi han bliver mast sammen) og c) i det rene nonsens blive til en due eller begynde at læse fiskerinoteringerne. Det ses, at der i "nonsens" er utallige muligheder for at frembringe noget meningsløst og tåbeligt (politibetjenten kunne i princippet blive forvandlet til alt muligt) – mens der både for det realistiske og komiske i virkeligheden kun er ganske få muligheder, netop fordi der skal skabes mening eller logik – den være sig realistisk eller absurd. Det er derfor, at det er så svært at skrive godt drama og komedie, og så let at lave nonsens.

Jerry Palmer (1987) taler i denne forbindelse om "Det absurdes logik", der træder i kraft, når en overraskende og uventet hændelse, som tilsyneladende ikke ville kunne lade sig gøre, eller som ikke er realistisk – og som derfor fremkalder en ubehagelig spænding og afstandtagen i tilskueren – alligevel kan placeres som "troværdig" af tilskueren, og dermed udløse latter. At stille det op som en slags tre-trins-raket (undren-afstandtagen-indoptagelse) er naturligvis en grov forsimpling, og Palmer påpeger da også, at denne proces sker i ét nu, nærmest som en eksplosion i hjernen af både betydning og nonsens. Man genkender her fornemmelsen af "det afklarende latterbrøl", når noget latterligt på én gang afvises og accepteres som både absurd og alligevel logisk.

I sketchen *Story Time* (Børnetime) fra afsnit 3 forplumres en tilsyneladende grovhyggelig børnetime med Eric Idle som "onkel oplæser" af det faktum, at alle de sjove dyre-historier, oplæseren forsøger at komme i gang med, hurtigt viser sig at være pornografiske noveller. Det absurde (og potentielt farlige) er naturligvis, at erotiske historier sniger sig ind i et børneprogram, men det logiske i sketchen opretholdes af oplæserens indignerede reaktion på de erotiske noveller (som han dog selv må formodes at have taget med). Hele den troværdige iscenesættelse, bl.a. Idles diktion som oplæser og det pastelfarvede studie, peger desuden på, at dette vitterligt er et børneprogram, og derfor må accepteres. Denne paradoksale balance (hvor der er overvægt af det usandsynlige, men alligevel en snert af troværdighed) skulle ifølge Palmer være det element, som sammen med overraskelse og timing frembringer latteren. Muligvis kan man ikke stille det så skarpt og formularisk op, som bl.a. Grodal (1997) gør opmærksom på, men især i forhold til Monty Pythons humor er det dog klart, at der må være noget om snakken. Man er hele tiden i gang med at afprøve forskellige niveauer af realisme, indlevelse og distance: kan man tro på det her? Er det sjovt? Holder det? Hvornår holder det op med at holde?

Det bliver her klart, at det netop er *balancen* mellem troværdigt og utroværdigt, der skaber humoren, og som kan dreje den i uønsket retning, hvis balancen tipper – enten ind i det alt for troværdige/konsistente, der kan være kedeligt (hvis novellerne bare er almindelige godnathistorier) eller forargeligt (hvis nu oplæseren viste sig at have pædofile tilbøjeligheder og svælgede i sine erotiske noveller), eller over i det alt for utroværdige og dermed fjollede (hvis nu oplæseren i stedet for at blive forarget, blev vanvittig og begyndte at hoppe op og ned).

Balancegangen i troværdighed/konsistens (der har mange elementer: iscenesættelse, skuespil, manuskriptets logik, kontrakten med publikum) er i det hele taget den centrale parameter i al form for humor, når den skal accepteres af et publikum, og farerne er, at komikken kan ende i enten det kedelige, det forargelige eller det fjollede. Især de to sidste "fejl" svarer

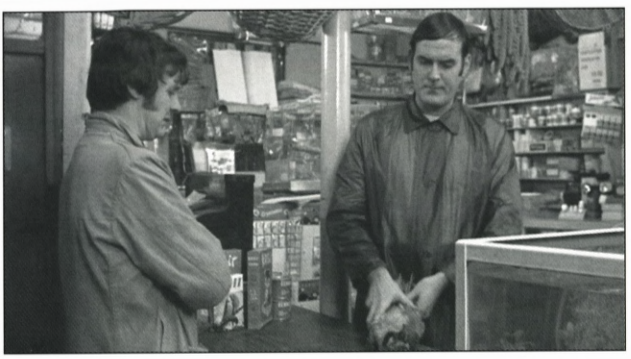
til hvordan de tilskuere, som ikke bryder sig om Monty Python, modtager serien: for dem tager serien enten en alt for voldsom drejning ind i det utilladelige og alligevel troværdige (som når blodet sprøjter i *Salad Days*) eller over i det rene nonsens (som når enorme buddinger fra det ydre rum erobrer Jorden for at vinde i Wimbledon, i afsnit 7).

Det revolutionerende ved MP i forhold til tidligere former for tv-komedie var, at de gik længere i den "utroværdige" retning end nogen havde gjort før. Mange af de ting som foregår i serien vil, hvis man tager dem for pålydende, simpelthen være det rene nonsens – og det er vel også grunden til at meget bogstaveligt sindede personer slet ikke kan få øje på det sjove.

Humoren hos MP er i selve sketchenes konstruktion næsten altid baseret på et sammenstød i ideerne, der mødes i sketchen, og kun meget sjældent bygget på personerne og deres logik (evt. på deres evner til ordspil og "misforståelser"), men derimod på overordnede koncepter som "hvad sker der hvis Den spanske inkvisition stormer et tv-program?"

Når den joviale luskebuks (Idle) møder den mandige småborger (Jones) i *Nudge, Nudge*, skal det således ikke forstås som en sketch om en normal mand, der møder en skør mand, men som en "sketch" i anførelsestegn, der sætter nogle gamle stereotyper i spil, netop for at forlade dem med den sløveste punchline: "What's it like?" spørger den sleske fyr pludselig fladt og helt ærligt oven på alle sine lumre hentydninger om sex. Han bliver da også sendt til tælling med et fløjt fra en fodbolddommer i et arkivklip. Det er en punchline, som ikke er en punchline, fordi sketchen ikke er en sketch, men en "sketch". Mandens hentydninger "Nudge, Nudge say no more" er således i lige så høj grad henvendt til publikum om, hvorvidt man forstår at "det ikke er en rigtig sketch", som de er henvendt til Jones' fornærmede borgerdyr. Ironien er med andre ord tyk og drivende ned ad væggene i hvert eneste øjeblik af Det flyvende cirkus, og hensigten er hele tiden at kommunikere på andre, langt mere konceptuelle planer, end de fleste andre komedieserier. Her er ikke noget med at "lære karaktererne at kende" (som i sit-coms), for karaktererne har ingen egentlig personlighed, højst et eller to markante og fjollede projekter, og det er heller ikke relevant at være opdateret på tidens nyheder, for det handler ikke om at forstå, hvad "vitsen hentyder til".

Joken i MP er snarere en indsigt i selve kreativiteten bag serien, i idérigdommen og påfundene, evnen til at iscenesætte med passende balanceret troværdighed og i øvrigt spille med hundredvis af referencer, og en spænding omkring hvor langt man egentlig kan drive den enkelte idé – eller, negativt set, hvor langt man kan komme med at piske en død hest, sådan som det desværre sker i nogle af de senere afsnit. Naturligvis forekommer der også mere traditionelle sketches, som f.eks. publikumsfavoritten *Dead Parrot*, men selv denne sketch er sat i anførelsestegn: "den normale mand, der vil klage over sin døde papegøje til den skøre dyrehandler", for da papegøjen tydeligvis har været stendød hele tiden, er det svært at forstå, hvorfor manden overhovedet har købt den i første omgang – og da manden senere bliver sendt til en fuldstændig identisk dyrehandel i Bolton (det er den samme dyrehandel, indehaveren har bare taget et falsk overskæg på), udvikler diskussionen sig (som det sig hør og bør i MP) til en rent konceptuel diskussion om palindromer, og sketchen bliver da også afbrudt (og afslører igen sig selv som



Dead Parrot

"sketch"), af Graham Chapmans emsige oberst, der gerne vil tage ansvaret for seriens seriøsitet i serien, og derfor afbryder stort set alle sketches han kan komme i nærheden af, da de jo – i sagens natur – er lidt for fjollede for sådan en jordbunden type.

Man kan derfor sige, at det grundlæggende modernistiske projekt som MP havde – at forny tv-underholdningen og gøre hvad ingen havde gjort før – meget hurtigt blev forvandlet til selve definitionen på selvbevidst, postmodernistisk tv, idet netop det mest udfordrende for tv-underholdningen var at sætte den i anførelsestegn og konsekvent implodere den betydning og seriøsitet, som tv forsøger at være så fuld af. Derfor fyldes MP med karakterer og formater med gennemført fjollede projekter, der imidlertid gennemføres med stil og konsekvens: Selv det mest barnlige projekt søges gennemført med en diktators nidkærhed. Monty Python *ligner* alt muligt andet tv, og det er *lavet* med lige så stor dedikation og professionalisme som tv-avisen, men det *er* altså noget helt andet.

Hvis Monty Python er satire... MP bliver ofte omtalt som en "satirisk" serie, men mærkaten er til dels misvisende. Det er faktisk, på grund af den måde humoren i MP er konstrueret på, småt med den egentlige satire. For selv om der optræder et sandt arsenal af autoritetspersoner (hæren, kongehuset, kirken, politiet – ja i afsnit 29 endda "Kirke-Politiet"), som gøres grundigt til grin igen og igen og igen, bør det ikke forveksles med satire i den forstand at være dagsaktuel og kritisk. Først og fremmest er MP latterliggørende, og det er noget helt andet. Hvis MP er egentligt satirisk bør det snarere være over for tv-mediet som tradition og betydende medie.

Naturligvis har der været noget provokerende i Monty Pythons brug af britiske autoriteter, især på en tid hvor det britiske samfund var betydeligt mere hierarkisk og konservativt, end det er i dag, men det er først og fremmest provokationer på linje med dengang stumfilmene lod politimænd skvatte i bananskræller: autoriteter i uheldige situationer. Ligeledes må man nok opfatte de mere grovkornede og voldelige sketches som et bevidst forsøg på at forarge og skubbe grænserne for, hvad man kunne tillade sig. Men det er imidlertid ikke at ligestille med satire.

Egentlig satire er nemlig ikke bare latterliggørende, men er det på en måde, så en række centrale, *etiske* fejl hos objektet fremhæves, som tilskueren så forbinder med den virkelige verdens objekt: det være sig egentlige fejl i moralen (kirken

afsløres som egoistisk) eller fejl i forståelsen af opgaverne, der er dem betroet (som da hæren afsløres som bestående af idioter i *Dr. Strangelove*). Men når en præst gribes med fingrene i kirkebøssen under en vox-pop han ikke lige har opdaget (afsnit 6) får man ikke fornemmelsen af, at dette skal opfattes som et budskab om at kirken "i virkeligheden" er en flok tyvekængte. Det er bare en sjov og uventet situation at gribe en præst i. Præsten bliver naturligvis til grin alligevel, men på en ufarlig og - kunne man tilføje – *monty pythonsk* måde.

Satiren i MP, når den er der, skal derfor snarere forstås som rettet imod fjernsynsinstitutionen som meningsskabende institution i samfundet. Statsfjernsyn som BBC og DR i 60'erne var naturligvis i særlig grad grebet af selvhøjtidelighed i udtrykket og så sig selv som indbegrebet af "lødighed", hvilket MP nærmest som et performance-nummer på sendefladen forsøgte at punktere. Tv-udsendelser foregiver som hovedregel at være fulde af mening og betydning - som et vindue lige ud til virkeligheden – og det er netop dette vindue, som bliver splintret af MP. Det er i det lys man skal se deres tendens til at iscenesætte utroligt mange af deres sketches som andre "formater" kendt fra tv (eller film): nyhedsudsendelser, dybdeborende journalistisk, interviewprogrammer, debatprogrammer, børneprogrammer, hvervefilm for militæret osv., og disse kendte formater fylder de så med meningsløst indhold og autoriteter med en skrue løs. Man kan sige, at MP forsøger at fremkalde en sund skepsis over for tv-mediet, som en slags pusterum fra al seriøsiteten i en verden med et hastigt voksende medieudbud, og sådan blev det også opfattet af deres fans (Perry, p. 135). Et opgør i bergsonsk forstand med den 'stivnede form' i statsautoriseret formynder-tv og kommercielle afarter (se Bergson 1993).

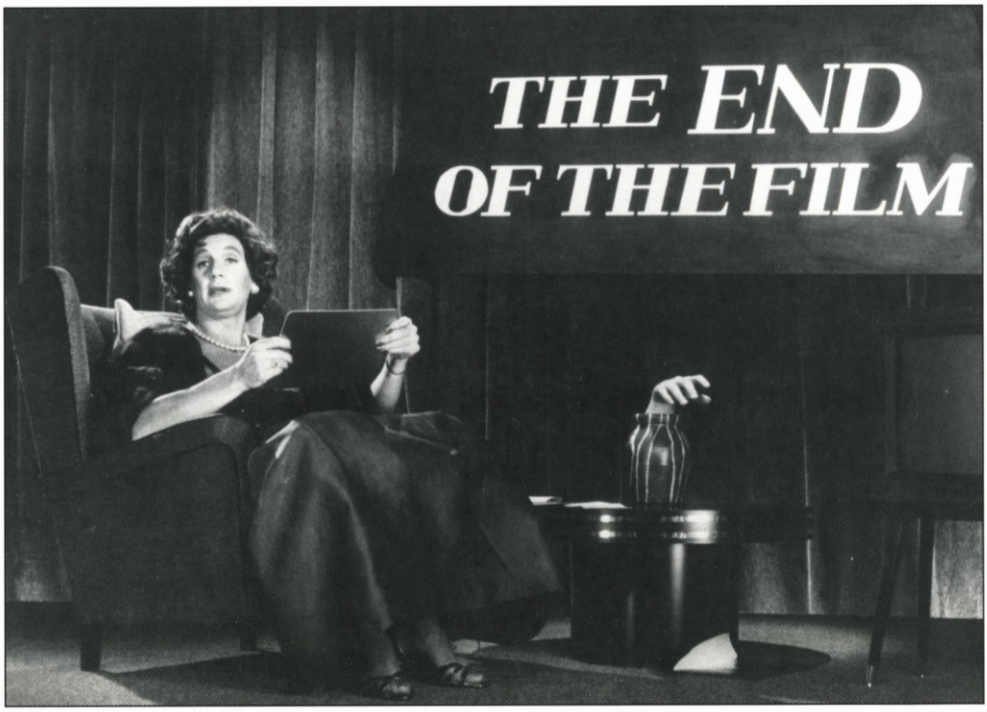
Tættest på egentlig satire kommer MP med *Life of Brian*, hvor der rent faktisk gøres grin med virkelige fænomener som Messias-dyrkelse (bredt forstået) - idet det skildres, hvorledes Messias-dyrkerne, hvilken religiøs form de end måtte tage, altid er mere fokuserede på deres egne forestillinger end på, hvad denne Messias egentlig måtte sige til dem, og nationale befrielsesbevægelser og venstrefløjens groteske fraktionskampe, f.eks. med de latterlige konflikter i PFJ (People's Front of Judea) der hader 'skruebrækkerne' fra JPF (Judean People's Front).

Endda optræder der i *Life of Brian* en egentlig "talerørs-situation", hvor Brian/Monty Python endelig forsøger at sige sandheden til sine vanvittige tilbedere, med tydelig adresse til 70'ernes opblomstring i nyreligiøse bevægelser og nærmest messianske forestillinger på venstrefløjen, og enhver appel til autoriteter i det hele taget. Her er nok det nærmeste vi kommer en egentlig ideologi for Monty Python, da Brian vredt fortæller sine tilbedere at de "ikke behøver at følge *nogen*" og at de "alle er individer" (hvortil én svarer "ikke mig") – selvfølgelig med tilbedernes enorme billigelse: "Ja, Ja, Ja! Fortæl os mere!"

MP-gruppen fortæller selv, at det faktisk nogenlunde svarer til deres syn på f.eks. organiseret religion, selv om de pointerer at de har stor respekt for Jesus' projekt og det bud om næstekærlighed, der ligger i kristendommen. Det ærgrede dem derfor også, at filmen ofte blev misforstået som et angreb på kristendommen, for sådan var det netop ikke tænkt (Morgan, p. 247f). Men det viser jo bare, hvor svær balancegangen i humor er, og at man ikke kan stille alle tilfredse, når man forsøger

en så svær balancegang, som MP forsøger i almindelighed og *Life of Brian* i særdeleshed.

Imidlertid kunne man også afsluttende se Brians bøn om selvstændighed som en (skjult) bøn til Monty Pythons mange fans, der med kultisk hengivenhed gentager og gentager sketches og situationer. Humoren i MP er nemlig – takket være dens konceptuelle karakter – specielt egnet til kultisk dyrkelse, idet den gør sig bedst i gentagelserne, når man fatter ideen bag den enkelte sketch, og er "med på joken". Det har givet Monty Python et skær af noget studentikost og nørdet, som de ikke helt fortjener. Men tilhængerne er nok ligeglade med Brians formaninger, de bliver ved med at sige "Lemon Curry? Og nu til noget helt andet..."



The Meaning of Life

Noter

1. Jeg følger afsnitinddelingen fra Chapman (1989), der nummerer efter udsendelseskronologi, selv om kronologien for optagelse var marginalt anderledes.
2. Jeg forkorter Monty Python som "MP" med henblik på både serien, fænomenet og holdet bag.
3. *Music hall* er ikke ulig den danske revytradition, bare mere fjollet.
4. Hugh Greene blev dog allerede i april 1969 afløst af den konservative Lord Hill, hvilket medførte en betydelig indskrænkning af friheden i BBC. Mange af de følgende kontroverser med BBC's censorer fandt MP selv latterlige og misforståede (Morgan, 1999).
5. Pengene til *Life of Brian* blev leveret af ex-Beatlen George Harrison, der var en stor fan af MP, og hvis Handmade Films også producerede Gilliams *Time Bandits* (1981) m.fl.

Litteratur

Bergson, Henri (1993). *Latteren*. København, Rævens sorte bibliotek.

Chapman, Graham et. al. (1989). *Monty Python's Flying Circus: Just The Words (vol. 1 + 2)*. London, Methuen.

Chapman, Graham et. al. (2003). *The Pythons: Autobiography*. London, Orion.

Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford, Clarendon Press.

Hitchens, Christopher (2005). "Beating A Dead Parrot. Why Iraq And Vietnam Have Nothing Whatsoever In Common". In: Slate, 31. jan 2005: http://www.slate.com/Default.aspx?id=2112895&

Johnson, Kim "Howard" (1990). *The First 200 Years of Monty Python*. London, Plexus.

Morgan, David (1999). *Monty Python Speaks!*. New York, Avon.

Neale, Steve og Frank Krutnik (1990). *Popular Film and Television Comedy*. New York, Routledge.

Palmer, Jerry (1987). *The Logic of the Absurd*. London, BFI.

Perry, George (1999). *The Life of Python*. London, Pavilion.

Pythons, The

Thielst, Peter (1995). *Latterens lyst*. København, Det lille forlag.

Wilmut, Roger (1987). *From Fringe To Flying Circus*. London, Methuen.

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Lena Juhl & Christopher Seidelin
Et univers uden grænser
Komikkens udvikling i den amerikanske tegnefilm

Lars Fiil-Jensen
Easy Street
Latteren i filmforestillingen

Kenneth T. de Lorenzi
Slapstick, sex og screwball
Preston Sturges' guddommelige komedier

Niels Henrik Hartvigson
Konstruktioner og maskespil
Komediekarakterer i film og teater

Annette Davidsen
Follow that laughter!
Historien bag sitcom-genrens uendelige komedier

Jonas Varsted Kirkegaard
Galgenhumor og katastrofekomik
Sort humor i amerikansk film i 1960'erne

Lars Hvidberg
Hvis humor er Monty Python ...
Om det absurdes logik, satire, stil og timing –
og ikke et ord om afdøde papegøjer