



Easy Street

Latteren i filmforestillingen

Af Lars Fiil-Jensen

Lyden af latter opstår ved en dyb indånding efterfulgt af korte, afbrudte, krampeagtige sammen-trækninger 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 biografstal 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 teoretikers 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 ballademager (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, hellighed, 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 kolliderer 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 kirkebøssens, 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



Easy Street

normalt gør sig stor umage for at skjule.

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 prædikannten, 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 Efter-skrift* (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 kvarter, 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 komi-

ske, 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 plakats 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 figurerne 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 bære, 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 pudsig. 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 jævnlige 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 -mærke, som dukker op i komedier jævnlige 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 voldsomme 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 kæmperen, 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 biograf, 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 gøg 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 Bakhtins egne ord: "For det første er det en festlatter. Derfor er det ikke en individuel reaktion på en eller anden isoleret "komisk" hændelse. Karnevals-latteren 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 fest-

latteren med middelalderens og renessancens 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 renessancen, om end i en tilledelig 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 biografene.

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 tragedie 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 biografeforestillingen.

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 biografeforestillingernes 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 flokopførelse, 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 biografeforestillingens 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 biografteatre 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 biografene 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 jævnlige testet. Halvvejs inde i den ca. 20 minutter lange film, skifter filmen tempo, da et *chase* sætter ind. Filmen arbejder sig op til en ekstatiske 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 kastscene udfolde sig i et totalbillede, blev scenen brudt op i to eller tre ens billedudsni, 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 rigtigt 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, halvtotale 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 biografteatre, 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 lurenede 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 filmforestillingerne 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 filmfigurerens 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 sejlsvingninger, 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 forfi-

nede 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 samlenede 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 begejstret 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 peje 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 om-

kring 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 Leisure 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*