



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 per-

sonificere 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 technorave version af Arthur Penns *Bonnie and Clyde* (1967, *Bonnie og Clyde*), *Natural Born Killers* (1994), som bag en fernis af ædel hensigt – afdækning af medieverdens 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 praktiserere 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 opbygghed; 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 effektiv, 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 driftssikkerhed, 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 flytte-

de 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 klaverakkompanierede 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 morbidity. Ved afsyngelse i gammeltkendt 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 langt fra 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 udslættelse'), 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 fuldenst samhörighed, som menneskera-
cen i levende live ikke var i stand til at til-
vejbringe. 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 latri-nært og seksuelt betonedede 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 eksem-



Lenny

plificerer 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."

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 spilfægtteri (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 formandede 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 nuancerer. 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 beklukke den klassiske romans evne til at spejle samtidens eller menneskets kompleksitet. De sort-humoristiske forfatters 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).

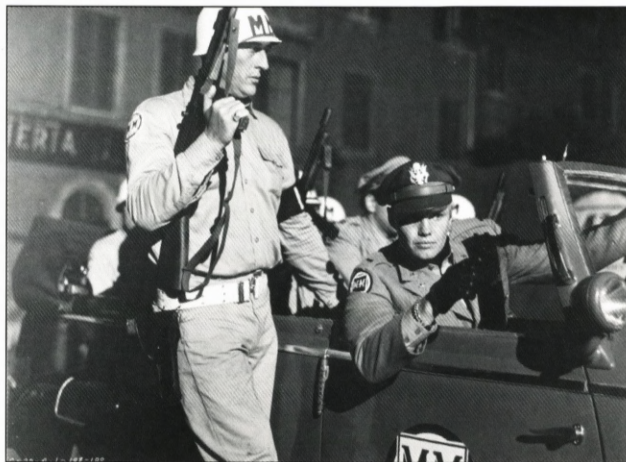
Lenny Bruce trak ligeledes lystigt på stereotype forestillinger om jøder, sorte, bøsser, osv. En løjerligt dobbeltbundet strategi, som umiddelbart synes at ringeagte såvel publikums intelligens som menneskehedens kompleksitet, men også kan siges at udfordre modtagerens kritiske sans og drage afsenderens 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 sammen-smeltning 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 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-paranoide 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



Catch-22

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 under-skud 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 panderter 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, *Stemmingsfuld 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 eksistential forankring som samtidens brydninger. Jon Voight lyser med sit kernesunde og solbeskinnede ydre op som Milo, blomsten af Amerikas ungdom korrumpert 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 paradisiske 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 klar-syn, 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 militærindustri 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 ildevarslede 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 selvfølgelig 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 middelklasse-miljø 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 samfunds-kommenterende 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 atomkrigs-truslen; 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, regreder 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 prægning.

Over en tredjedel af verdens samlede jødiske befolkning blev dræbt som konse-

kvens 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 kor-eograferede åbningsnummer er en visuel pendant til Tom Lehrers fusion af det gammelkendte og det radikale: Broadway-musicalens 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 væld 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 homoe-rotiske 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 kritikerkorpsen på samme vis som Heller seks år før; nogle anså den for en visionær genistreg, andre for en afstumpet svine-streg. Som i *Catch-22* var det ikke mindst de spektakulære stemningsmæssige gearskift, der vakte opsigt. Penn går direkte fra stumfilmsfarce à 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, kontrollerbar 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 æreløse magtinstanser, de er oppe imod, fremstår som uskyldsrøne

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 alluderer: "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

spændetroje, 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 lat-termild og sympatisk figur. En bizar blanding af systemkritik og hulemandsmentalitet fra Altmans side.

MASH eksemplificerer fint opgøret med Hollywood-filmens traditionelt klokkekla-re 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 ubekymrighed. 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 sydstatene 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 løslupne liv, som levedes på prærien blev fortrængt af industrialiseringens ensrettede logik, og *MASH* kan ses som en trodsig manifestation af denne kåde, irrationelle side af den amerikanske national-karakter.

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 diabolisk 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 konkurrence mentalitet. Og kan en fundamentalt splittet nations historie og erfaring over hovedet 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 suverænitæt 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, herun-

der Tom Lehrer, opfattet som frelste og selv gode: "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 Massacre' (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 rebel-ske klarsyn.

I første halvdel af fortællingen gribes Guthrie i sovebyen Stockbridge, Massachussets i miljøsvineri, hvilket sætter et grotesk omfattende politiarbejde igang. Senere er han på session i New York, hvor den bødestraf, som hans forselser 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 'moralisk 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 tilstræk-

kelig entusiasme i afsyngningen af det fængende, men ingenlunde subversive, omkvæd³, 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 sjælfred? 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, folkemusik 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 boheme-attitude 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 indignerende sange. Dylan fik dog snart rigeligt af forpligtende prædikater som 'sin samtidts 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-rolle: "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 pressekorpsen med. Han vendte sin klare protest-sanger identitet med dens paroler og slagord ryggen i erkendelse af deres utilstrækkelighed⁵, og tog med kys-hånd 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 kongressenteret. 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, alt sammen forevigt 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, raceuroligheder, 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 kunstarnes 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 milit), 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 Massacre', 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 Corman's *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 sort-humoristisk sindede kunstnere: I januar 1969 blev Det Hvide Hus indtaget af en sand lækkerbisknen for komikere, parodister og karikaturtegnere. Med sin paranoid 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 sort-humoristisk 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 fremprovokede 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 kæmpekoncerter, 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 efterdønnen-

gerne af Holocaust kan fås i Art Spiegelmans (f. 1948) to fremragende tegneserialbum 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 valg 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 your 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 udsiftede 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)