



Monty Python overgiver sig altid

Hvis humor er Monty Python ...

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

Af Lars Hvidberg

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

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

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

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

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

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

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

Hvis Monty Python er fakta... På trods af

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

Der opstod allerede efter den første serie kultiske forhold omkring Monty Python-gruppen², og berømmelsen og hysteriet kulminerede i Storbritannien omkring genudsendelsen af de første to serier i 1971. Publikum var vel ikke 'bredt' i egentlig massemedie-forstand, dertil var MP's humor for særegen, men det var ihærdigt og dedikeret – netop 'kultisk'; det lærte replikkerne udenad (især da MP's sketches begyndte at udkomme på LP fra 1970) og klædte sig ud som kendte figurer fra serien, f.eks. de sammenbidte *gumbys* med lommetørklæder på hovedet, eller *pepperpots*, de allestedsnærværende, knevrende rejekællinger, spillet af MP'erne selv i drag.

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

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

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

en artikel om Irak-krigen (Hitchens 2005), og uden videre regne med, at hans læsere ved, hvad han hentyder til.

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

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

Da den progressive BBC-direktør Hugh Greene⁴, som ønskede at forbedre den offentlige stations noget støvede image i

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

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

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

Gruppen var blevet lovet frie hænder af BBC, og de var enige om, at serien skulle

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

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

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



Life of Brian

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

Grænsesøgende elementer som den barske og sorte humor (se f.eks. den ekstremt voldelige *Salad Days*-sketch i afsnit 33, hvor et helt hold tennisglade overklasseløg

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

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

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

Hvis Monty Pyton er hårdt arbejde...

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

Sketches kunne tage to former i forhold til optageteknikken: enten simpelt opsatte sketches som blev optaget i studie foran et levende publikum, eller filmede forløb,

som – når der var råd til det – kunne fortælle længere historier ude i det fri med statister og effekter, især i serie 3 og 4, da der kom lidt flere penge på bordet fra BBC. De vigtigste roller blev altid spillet af de fem sketch-forfattere (ofte efter princippet, at den der skriver sketchen, også spiller den), men som vigtige medvirken- de må inkluderes Carol Cleveland (f. 1942, ”Den 7. Python”), der med overskud spillede de mange vampede og sexede kvinderoller, som MP’erne ikke selv havde fysik til at dragge sig igennem, og til dels Connie Booth (f. 1944, Cleese’s kone og medforfatter til *Fawlty Towers* (BBC, 1975 & 1979), hvor hun spiller Polly).

Instruktør på alle afsnittene (bortset fra studiedelen af de første fire afsnit) var skotten Ian McNaughton (1926-2002), der også havde instrueret Milligans banebrydende Q5. McNaughtons evner som indpisker og organisator bliver ofte forbigået i MP-sammenhæng, men det er næppe tilfældigt, at MP har dedikeret samlingen af seriens manuskripter (Chapman, 1989) til Ian McNaughton med ordene ”Who somehow understood it all.”

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

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

Argument-sketchen fra afsnit 29 kan tjene som et typisk eksempel på en Cleese/Chapman-sketch: En mand (Palin) ankommer til en klinik-lignende lokalitet og beder om "en diskussion" (prisen er 1 pund for 5 minutter), og efter et mislykket forsøg i lokalet for "overfusning" (hvor han bliver tilsvinet af en rasende Chapman) kommer han til det rette lokale, hvor han forsøger at starte en diskussion med en tredje mand (Cleese).

Imidlertid er Cleese ikke interesseret i at diskutere, men modsiger bare Palin i alt, hvad han kommer med. Det fører til en rigtig diskussion om, hvorvidt ren modsigelse kan tjene som egentlig diskussion, men da diskussionen er kommet godt i gang, ringer Cleese med en lille klokke og siger stop: Tiden er gået, og Palin skal betale 1 pund mere, hvis han ønsker at fortsætte. Har Palin nu fået sin diskussion, eller er han blevet snydt? Nogen punchline er der i hvert fald ikke, men sketchen er velstruktureret og velspillet og eskalerer i stadig større grader af bizart nonsens:

Hvad har Cleeses rolle egentlig gang i? Palin er her typisk *straight man* over for en tosset omverden – men pointen er, at Palins projekt også er ganske tåbeligt, og han er altså kun tilsyneladende *straight man*, for hvem betaler penge for at få sig en "god diskussion"? Imidlertid gennemfører begge karakterer deres fjollede projekter med imponerende konsekvens, og der er dermed en ikke ubetydelig "logik i det absurde", som gør det pointeløse morsomt. *Argument*-sketchen er således kun tilsyneladende en traditionel sketch, for da alle karakterernes projekter er tåbelige,

befinder ræsonnementet for sketchen sig på et andet og mere absurd plan, end hvis Palin f.eks. var kommet for at få juridisk konsultation og havde mødt en "fjollede" jurist.

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

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

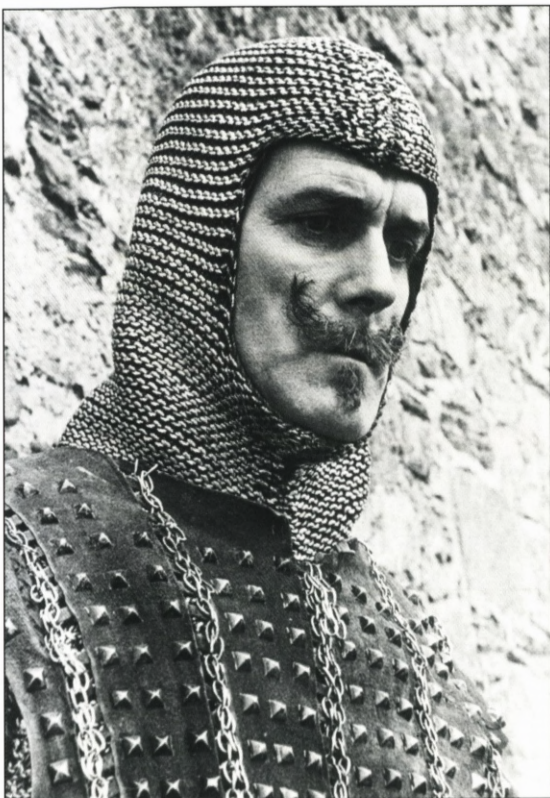
altmodisch klassikere som *Nudge, Nudge* (afsnit 3), der i sin simple opstilling (to mænd på en pub) og seksuelle antydninger ("Is your wife a goer – eh?") nærmest er en parodi på en forældet *music hall*-sketch. Idle var også langt det mest musikalske medlem af gruppen, med en udmærket sangstemme og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

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

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

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

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



Monty Python and the Holy Grail

Python and the Holy Grail (1974), en løst sammensat historie om Kong Arthur (Graham Chapman) og hans ridderes jagt på Den hellige gral, som det selvsagt aldrig nogensinde lykkes dem at finde. Til gengæld møder de drillende franskmænd, en troldmand ved navn Tim og en morderisk kanin med syleskarpe tænder. Strukturelt minder filmen mest om afsnittet *The Cycling Tour*, hvor et mere eller mindre tilfældigt projekt bliver springbræt for en række digressioner, som udgør den egentlige substans i morskaben: Sir Lancelots (John Cleese) blodige angreb på en bryllupsfest, mødet med ridderne der siger "Ni!" og den "modige" sir Robins (Eric Idle) syngende skjalde er bare nogle få af højdepunkterne i en række sekvenser, som i grunden er stort opsatte sketches,

der i princippet godt kunne have fundet vej til tv-serien, men her får et langt større budget og en ikke ueffen iscenesættelse (af Gilliam og Jones) af en meget beskidd middelalder. At den store søgen efter gralen i sidste ende aldrig bliver til noget – i stedet bliver Kong Arthur og ridderne arresteret af helt moderne politi for en af riddernes mord på en anakronistisk historiker – er sådan set en ægte Monty Python-"slutning", der slet ikke er en slutning, men bare en afbrydelse. Endnu en punchline, der aldrig bliver til noget, så at sige.

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

*Life of Brian*

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

Betydelig mere struktur og fortælling var der i spillefilmsefterfølgeren *Life of Brian* (1979), der skulle optages i Nordafrika og skildre et – skulle det vise sig – kontroversielt emne: Det er beretningen om ’Brian Cohen’, en helt almindelig mand i Palæstina på Jesu tid, som rodes ind i en sindrig historie, hvor han helt imod eget ønske tages for en Messias af en flok fanatiske tilhængere, og deltager i et

skæbnesvangert komplot for at tvinge romerne ud af Palæstina, hvilket medfører, at han korsfæstes og svigtes af alle, indtil en anden korsfæstet person opmuntrer ham med en sang om, at man altid skal se på livets lyse side.

Life of Brian er i en anden klasse og genre, end hvad MP tidligere havde produceret – takket være det forholdsvis store budget⁵ og den meningsfulde og dramatiske historie, der muliggør en helt anden grad af indlevelse i Brians problemer, end det var muligt med f.eks. papfiguren Kong Arthur (hvor velspillet og charmerende han i øvrigt var), for slet ikke at tale om Mr. Pither i *The Cycling Tour*. *Life of Brian* er nok både morsom, barok og til tider absurd, men i modsætning til stort set alt andet, MP har fremstillet, så er den også *rørende*, for det *er* faktisk synd for underhunden Brian, der bare helst vil være i



The Meaning of Life

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

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

I grunden er det ærgerligt, at MP gik

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

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

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

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

Og nu til noget helt andet: Hvis Monty Python er teori... Hvad humor og komik egentlig er i filosofisk/videnskabelig forstand er et særdeles omstridt spørgsmål, og det vil ikke søges opklaret i denne artikel – for ligesom man dræber vitsen når

man forsøger at forklare den, så har humorens essens det med at blive flygtig, lige så snart man sætter den på formel. Imidlertid kan vi bredt sige, at humor drejer sig om: 1) sammenstød mellem størrelser, der ikke passer sammen, men alligevel gør det, 2) overskridelser af tabu og konventioner, evt. som en skjult kritik/satire 3) forsoning og fællesskab oven på overskridelserne.

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

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

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

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

I sketchen *Story Time* (Børnetime) fra afsnit 3 forplumres en tilsyneladende grovhyggelig børnetime med Eric Idle som "onkel oplæser" af det faktum, at alle de sjove dyre-historier, oplæseren forsøger at komme i gang med, hurtigt viser sig at være pornografiske noveller. Det absurde (og potentielt farlige) er naturligvis, at erotiske historier sniger sig ind i et børneprogram, men det logiske i sketchen opretholdes af oplæserens indignerede

reaktion på de erotiske noveller (som han dog selv må formodes at have taget med). Hele den troværdige iscenesættelse, bl.a. Idles diktation som oplæser og det pastelfarvede studie, peger desuden på, at dette vitteligt er et børneprogram, og derfor må accepteres. Denne paradoksale balance (hvor der er overvægt af det usandsynlige, men alligevel en snert af troværdighed) skulle ifølge Palmer være det element, som sammen med overraskelse og timing frembringer latteren. Muligvis kan man ikke stille det så skarpt og formularisk op, som bl.a. Grodal (1997) gør opmærksom på, men især i forhold til Monty Pythons humor er det dog klart, at der må være noget om snakken. Man er hele tiden i gang med at afprøve forskellige niveauer af realisme, indlevelse og distance: kan man tro på det her? Er det sjovt? Holder det? Hvornår holder det op med at holde?

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

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

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

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

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

Når den joviale luskebuks (Idle) møder den mandige småborger (Jones) i *Nudge*, *Nudge*, skal det således ikke forstås som en sketch om en normal mand, der møder en skør mand, men som en "sketch" i anførelsestegn, der sætter nogle gamle stereotyper i spil, netop for at forlade dem med den sløveste punchline: "What's it like?" spørger den sleske fyr pludselig fladt og helt ærligt oven på alle sine lumre hentydninger om sex. Han bliver da også sendt til tælling med et fløjt fra en fodboldkommer i et arkivklip. Det er en punchline, som ikke er en punchline, fordi sketchen ikke er en sketch, men en "sketch". Mandens hentydninger "Nudge, Nudge say no more" er således i lige så høj

grad henvendt til publikum om, hvorvidt man forstår at "det ikke er en rigtig sketch", som de er henvendt til Jones' fornærmede borgerdyr. Ironien er med andre ord tyk og drivende ned ad væggene i hvert eneste øjeblik af Det flyvende cirkus, og hensigten er hele tiden at kommunikere på andre, langt mere konceptuelle planer, end de fleste andre komedieserier. Her er ikke noget med at "lære karaktererne at kende" (som i sit-coms), for karaktererne har ingen egentlig personlighed, højst et eller to markante og fjollede projekter, og det er heller ikke relevant at være opdateret på tidens nyheder, for det handler ikke om at forstå, hvad "vitsen hentyder til".

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



Dead Parrot

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

Man kan derfor sige, at det grundlæggende modernistiske projekt som MP havde – at forny tv-underholdningen og gøre hvad ingen havde gjort før – meget hurtigt blev forvandlet til selve definitionen på selvbevidst, postmodernistisk tv, idet netop det mest udfordrende for tv-underholdningen var at sætte den i anførelsestegn og konsekvent implodere den betydning og seriøsitet, som tv forsøger at være så fuld af. Derfor fyldes MP med karakterer og formater med gennemført fjollede projekter, der imidlertid gennemføres med stil og konsekvens: Selv det

mest barnlige projekt søges gennemført med en diktators nidkærhed. Monty Python *ligner* alt muligt andet tv, og det er *lavet* med lige så stor dedikation og professionalisme som tv-avisen, men det er altså noget helt andet.

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

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

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

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

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

og kommercielle afarter (se Bergson 1993).

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

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

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

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

Imidlertid kunne man også afsluttende se Brians bøn om selvstændighed som en (skjult) bøn til Monty Pythons mange fans, der med kultisk hengivenhed gentager og gentager sketches og situationer. Humoren i MP er nemlig – takket være dens konceptuelle karakter – specielt

egnet til kultisk dyrkelse, idet den gør sig bedst i gentagelserne, når man fatter ideen bag den enkelte sketch, og er ”med på joken”. Det har givet Monty Python et skær af noget studentikost og nørdet, som de ikke helt fortjener. Men tilhængerne er nok ligeglade med Brians formaninger, de bliver ved med at sige ”Lemon Curry? Og nu til noget helt andet...”



The Meaning of Life

Noter

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

Litteratur

- Bergson, Henri (1993). *Latteren*. København, Rævens sorte bibliotek.
- Chapman, Graham et. al. (1989). *Monty Python's Flying Circus: Just The Words (vol. 1 + 2)*. London, Methuen.
- Chapman, Graham et. al. (2003). *The Pythons: Autobiography*. London, Orion.
- Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures: A New Theory of Film, Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford, Clarendon Press.
- Hitchens, Christopher (2005). "Beating A Dead Parrot. Why Iraq And Vietnam Have Nothing Whatsoever In Common". In: Slate, 31. jan 2005:
<http://www.slate.com/Default.aspx?id=2112895&>
- Johnson, Kim "Howard" (1990). *The First 200 Years of Monty Python*. London, Plexus.
- Morgan, David (1999). *Monty Python Speaks!*. New York, Avon.
- Neale, Steve og Frank Krutnik (1990). *Popular Film and Television Comedy*. New York, Routledge.
- Palmer, Jerry (1987). *The Logic of the Absurd*. London, BFI.
- Perry, George (1999). *The Life of Python*. London, Pavilion.
- Pythons, The*
- Thielst, Peter (1995). *Latterens lyst*. København, Det lille forlag.
- Wilmot, Roger (1987). *From Fringe To Flying Circus*. London, Methuen.