

# Latter er trumf

Lynportrætter af en række af de komiske begavelser fra Komediens største ære som i dag er en uophørlig inspirationskilde – og forudsætning – for Mel Brooks' komiske udfoldelse



I sin berømte artikel »Comedy's Greatest Era« (oprindeligt trykt i »Life« 3.9.49) nævner James Agee fire grader af latter: the titter, the Yowl, the bellylaugh and the boffo, og han forklarer dem således: the titter is just a titter. The Yowl is a runaway titter. Anyone who has ever had the pleasure knows all about a bellylaugh. The boffo is the laugh that kills«. Agee fortsætter med at nævne, at et ideelt gag, der er perfekt konstrueret og udført formår at bringe det sagesløse offer gennem de fire nævnte stadier af grinet (fniset, grinnet, skraldergrinet og brølet har Poul Malmkjær fordansket betegnelserne) indtil man er parat til at bede om nåde. Derefter – med den kortest mulige pause til at komme til hæfterne i – fortsætter komikeren, og man udsættes på ny for angrebet på lattermusklerne.

I de gode gamle dage, da Mack Sennett regerede og hensynsløst lod sine kontraktansatte komikere bearbejde publikum, var der adskillige, for ikke at sige mange, der evnede kunsten. Med tonefilmens gennembrud fik alle travlt med at tale, og den fysiske komedie var reduceret til at være et kært minde. Der var ganske vist ukuelige folk som Marx Brødrene, og Gøg og Gokke klarede suverænt at kombinere den fysiske komik med dialogen. The Ritz Brothers var populære i trediveerne, og andre med en vis sans for det fysiske gag var De tre Træmænd, mens Bob Hope og Danny Kaye i fyrrerne i højere grad forlod sig på talegaverne. Farcen blev til komedier, til lystspil, og komedierne blev færre og færre. I halv-

trederne var Jerry Lewis nærmest enestående, og i takt med at han i treserne forfinede sin komik tabte han sit publikum, og indtil Mel Brooks kom, så og sejrede var der ingen, som evnede at lade sig inspirere af de gæve kæmper fra »Komediens største æra«.

Brooks lærte af dem alle. I hans komiske fantasi filtreredes påvirkninger fra Chaplin, Keaton, Lloyd, Turpin, Marx Brothers, Hope etc. Først og fremmest lærte Brooks én ting: at megen god latter har sin rod i enhver mangel på respekt for vedtagne konventioner. Mange har ladet sig lettere forarge, når Brooks i »Blazing Saddles« lader en flok cowboys prutte lystigt under indtagelsen af et måltid bønner. Og tilsvarende mange har glemt, at også fortidens nu højt respekterede humørkonger i megen komisk udfoldelse stødte an. I dag virker det lettere uforståeligt, når man om Chaplin anno 1917 mente, at »Det er uforklarligt, hvordan Chaplins usmægelige figur kan vække nogen sympatier, thi der er hverken humor eller mimik i ham...« (som man skrev i »Dagens Nyheter«).

Dannede skuespil blev i stumfilmens farcer ubønhørligt gjort til grin. Titler som »The Shriek of Araby« eller »Three Foolish Weeks« sagde så direkte, som det vel var muligt, hvad det drejede sig om. For Sennett, der efter en fortid som arbejdsmand på et stålværk fandt en fremtid i først datidens burlesque-teatre og siden filmen var uden respekt for noget som helst. Han

kendte sit proletarpublikum og vidste, at skulle det lokkes fra Burlesquescenerne til biograferne, så måtte man tale til publikum med det sprog, det selv benyttede (og som Sennett med sin baggrund i øvrigt selv talte).

Mel Brooks kender sit publikum på samme indforståede måde, som i sin tid Sennett gjorde det, og næppe nogen anden komiker kan som Brooks bearbejde tilskuernes lattermuskler og ubønhørligt udsætte dem for et crescendo af påvirkninger, der tvinger tilskueren igennem de fire grinebiderstadier, som Agee skrev om.

Og de samme komikere, som formåede at få Agee til at skrive sin begejstrede hyldestartikel er stadig blandt de væsentligste inspirationskilder når grinet og latterbrølet skal lokkes og trues frem. De er det også for Brooks, og der er næppe nogen principiel forskel mellem de gamle farcers inspiration og Brooks' – også i stumfilmstiden lærte man hos hinanden, kopierede og forbedrede og forfinede de komiske virkemidler, og i dag som dengang er film rige kilder for parodien.

På de følgende sider er der lynportrætter af i hvert fald nogle af de komiske begavelser, som sammen med større navne som Chaplin og Keaton og Marx Brothers udgør en væsentlig del af Mel Brooks' hemmelige våbenlager. Portrætterne er skrevet af Erik Hvidt (E.H.), Ib Lindberg (I.L.) og Jakob Stegelmann (J.S.).

P.C.



Fatty Arbuckle

## Fatty Arbuckle

Roscoe Arbuckle, kaldet »Fatty«, var født i 1887, og han debuterede i film i 1909. På det tidspunkt havde han i nogle år arbejdet i vaudeviller, og det fortsatte han med, indtil han endeligt gik over til filmen i 1913.

Som mange tykke komikere var Fatty et usædvanlig graciøst menneske, hurtig og mobil og en god danser. Han kunne udføre morderiske stunts, der blev sat i ekstra relief af hans store korpus, og han opnåede en vis berømmelse, fordi han var ambideks- tral: Han var en af de få komikere, der kunne kaste to lagkager samtidig og ramme præcist med dem begge.

Efter en ganske imponerende start på sin karriere i Keystone – 1-aktere (under hans eget navn) begyndte Fatty at under par med Mabel Normand, der var Keystone-studiernes store kvindelige komiker. Humoren blev i disse film mindre grovkornet, og de forpustede falde-på-halen-farcer afløstes stadig oftere af mere stilfærdige ægteskabelige komedier, omend det grundlæggende Keystone-tempo og den kontante vulgaritet aldrig forsvandt fra filmene.

I Chaplins Keystone-år medvirkede Fatty nogle gange som hans makker. De to komikere stod ikke ubetinget godt til hinanden, men filmene har momenter, måske især fordi Chaplins solist-manerer endnu ikke var slået igennem for alvor. Et bedre makkerskab ingik Fatty i 1917-18 med Buster Keaton, som i denne række film var *dude* til Fatty. Man aner her, at Fatty kunne have udviklet sig til en perfekt par-komiker, som f.eks. Oliver Hardy. Fatty fortsatte også makkerskabet med Mabel Normand, og han fik ganske stor succes i en række film med Al St. John, der var hans absolutte modsætning.

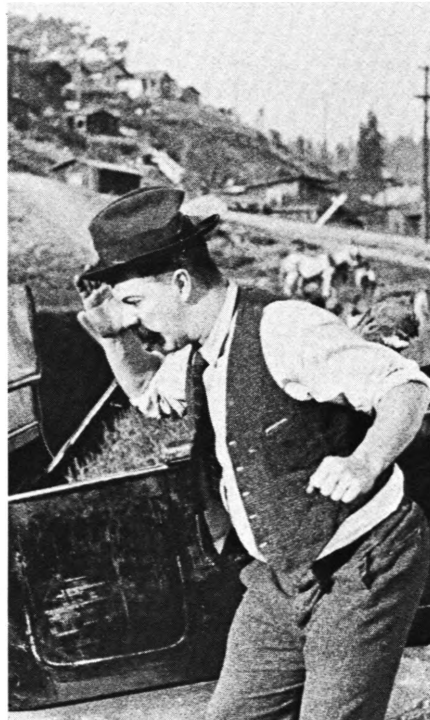
Fattys præntioner voksede imidlertid i takt med hans succes, og i begyndelsen af 20'erne var han måske den komiker, der kom Chaplin nærmest i popularitet og i kreativ originalitet (en rolle, som hans gamle ven Buster Keaton snart skulle overtage). Hans karriere blev imidlertid stoppet efter en anklage for voldtægt og mord. Denne formidable skandalesag er minutøst belyst af David Yallop i hans bog »The Day the Laughter Stopped«, en fascinerende og rystende beretning om en heksejagt, der ikke giver McCarthy-tiden noget efter.

Fatty fortsatte sit virke indenfor filmindustrien, nu som instruktør og gag-mand, efter frifindelsen, men han var en nedbrudt mand, og han døde i 1933, kun 46 år gammel. (IL)

## Billy Bevan

Billy Bevan (1887-1957) begyndte på film hos L-KO omkring 1918, og han kom i 1920 til Mack Sennett, hvor han to år senere blev forfremmet til stjerne. På det tidspunkt havde imidlertid Ben Turpin og Harry Langdon de bedste roller hos Sennett, og Bevan var hensat til 2-aktere i den gamle Keystone-stil. Ofte instrueret af Del Lord, der havde en forkærlighed for vilde biljagter med masser af visual effects, forsvandt Bevan i støv og røg, og man har idag ikke megen mulighed for at bedømme hans talent. Sammen med Andy Clyde nåede han imidlertid at blive umådelig populær i midten af tyverne i film som »Super Hooper Dyne Lizzies« (1925), »Lizzies of the Field« (1924) og »Circus Today« (1926), alle film, der stadig dukker op i farcekvadkader og kompilationer. Billy Bevans farcer fremstår idag som underholdende og kompetente produktioner – men milevidt fra samtidige komiske højdepunkter som Langdon og Keaton. I 1928 sluttede Bevans karriere som komiker, og han fortsatte i biroller til sin død. J.S.

Billy Bevan



## Charlie Chase

Charlie (el. Charley) Chase hed egentlig Charles Parrott og var bror til den James Parrott, der instruerede så mange af Laurel og Hardys bedste film. Charlie Chase var selv vaudeville-komiker, og efter at han i 14 år begyndt ved filmen (først hos Keystone) lavede han manuskript til og instruerede utallige film. Han medvirkede ligeledes i talløse film, og ved flere lejligheder, fra først i 20'erne til midt i 30'erne, havde han sine egne serier.

Charlie Chase er et af filmfarcens store naturtalenter, lige succesrig som skuespiller og som idémand. Hans personlige fremtræden er kultiveret og langt mindre underlagt grotesk mimik og forklædning end mange af tidens andre komikere. Som type ligger han tæt på Harold Lloyd, en pæn og optimistisk og renfærdig ung mand, der bliver genstand for tingenes frygtelige tyranni. Han er energisk og smilende, og hans film bygger ofte på samme hårrejsende logik som Keatons. Men i modsætning til Keaton er Chase et menneske af denne verden, ikke en lille mand, ikke en uskyldren taber, ikke en drømmer.

Temmelig mange af Charlie Chases film er bevaret, og de fremstår i dag væsentligt mere moderne i deres stil og deres humor end mange af tidens andre mindre komikers film gør. »Stepping Out«, som jeg for en del år siden så som forfilm i en parisisk biograf, er et mesterværk af kontant stumfilm-humor. Hans tonefilm var gennemgående mindre succesrige, selv om de bibeholder det raske tempo fra stumfilmene og ikke forfalder til stillestående dialogpassager. Chase var i øvrigt en glimrende replikbehandler, og hans afsindige og opkæftede logebror i Laurel og Hardy-filmen »Ørkenes sønner«, er et klassisk Chase-nummer. (IL)

## Andy Clyde

Andy Clyde kom fra vaudevillen og blev i 1919 hentet til Sennetts filmstudier af James Finlayson. Han startede i små tyrodramatiske skurkeroller. I midten af tyverne optrådte han i skøre forklædninger bl.a. i Harry Langdon-filmen »His New Mama«, hvor han med langt hvidt skæg var Langdons perplekse far, men først i slutningen af tyverne fik han endelig hold på sin komikertype.

Clyde var meget dygtig til at lægge en make-up'en, og at Sennett forstod, hvilke muligheder det indebar, ses af, at han i »Flip Flops« lod Clyde spille både hovedrollen og tre mindre roller. Han eksperimenterede med typer og lod den endelige udformning være en aldrende distræt men livsglad person med forpjustet hår og tynde sløbne briller. Hans appetit på livet svarede imidlertid ikke til hans fysiske ydeevne. Kvinder gjorde ham i reglen nervøs og forlegen, men ikke desto mindre var han villig til at gå igennem ild og vand for dem. Det gjaldt også nære venner, som groft udnyttede hans høflige og beskedne væremåde ved at lade ham udføre hele arbejdet. At han gjorde det, skyldtes loyalitet og næstekærlighed. Hans uselvskhed blev således sat på hårde prøver, men blev urimelighederne for grelle, var han dog mand for at skære igennem og tage en beslutning.

Hans komik var en passiv form for humor, hvor andre spillede bolden hen til ham og derved bragte ham i en situation, som kunne skabe det morsomme. Tempoet var derfor roligt og overraskelsesmomenterne mindre markante.

I trediverne medvirkede han fortrinsvis i »Smith Family«-serien, havde komiske småroller i westerns i fyrrerne, og sluttede sin karriere i halvtredserne i Walter Brennans lange TV-serie »The Real McCoys«. E.H.



## James Finlayson

Den lille koleriske skotte James Finlayson (Finn blandt venner) kom som så mange briter til USA med et turnerende vaudeville-selskab. Han begyndte at filme i 1917, og han var andenkræft til mere kendte komikere som Ben Turpin og Louise Fazenda i nogle år. Han fik en kort tid sin egen serie, men den holdt ikke, og han blev stjerne i Hal Roach's såkaldte »All-Star Comedies«. Han spillede her overordnet Laurel og Hardy, men snart vendte rollerne, og han blev mest kendt som Laurel og Hardys ærkefejende.

Finn er lille og senet og skaldet og har i de fleste af sine film skobørsteoverskæg, hvad der giver ham en vis overfladisk lighed med Ben Turpin. De to forveksles da også ofte, men Finn er naturligvis ikke skeløjet som Turpin, og i spillestil ligger de hinanden fjernt. Finn er en målbevidst og pågående type, og hans energi er velstyret (i modsætning til Turpins, der ofte virker lidt åndeligt debil). Hans udtryksrepertoire er dog temmelig begrænset og placerer ham gerne som skurk eller *sucker*. Han er særlig berømt – og med rette, synes man – for sit *double take*, der i filmhistorien kun er overgået af Edward Everett Hortons. Han havde en god stemme og replikbehandling, ligeså rastløs som hans fysiske fremtoning, og han har taget mange håbløse *puns* og fladpandede vitser i sin mund. Der er noget inderligt 20'er-moderne over hans energi og han er derfor ikke mindst morsom, når han, som i »Fra Diavolo«, er anbragt i kostumer fra andre epoker. Selv om han ofte er uden skyld i de ulykker, der regner ned over ham, gør hans ilder-agtige facon ham til den fødte skurk. Man har dog også set ham smile, om end kun i få sekunder ad gangen. (IL)

James Finlayson, der ofte spillede med i Laurel og Hardys film. Her i en scene fra »Chickens Come Home«

## Keystone Kops

Mack Sennetts fjumrede politikorps, »The Keystone Kops«, var den bærende pille i det imperium af komikere, der fra 1912 og frem til tonefilmen arbejdede under Sennetts auspicer. Politifolkene, der naturligvis blev udskiftet jævnligt i årenes løb, var en temmelig håbløs samling fjolser, der altid gjorde tingene forkert, som altid faldt over alting, rendte ind i hinanden, smadrede biler og hus-interiører, og de havde en ulyksalig evne til altid at gå i stå med bilen foran frembrusende lokomotiver eller på vej op ad stejle bakker. Især tog-situationen er klassisk, og mange mennesker, der ikke kender spor til Keystone-filmene, vil alligevel mindes gysende og henrykte øjeblikke, hvor en åben bil med 8–10 vildt genstikulerende og skubbende politifolk holder på en togskinne, mens et tog nærmer sig med forrygende fart.

Disse Keystone Kops-film var et vildt og næsten surrealistisk univers; enhver logik var ofret for det hurtige grin, og selv om filmene (de få, det er lykkedes én at se) ikke helt lever op til disse isolerede sceners groteske elegance, har de alligevel overlevet forbløffende godt. De er fortalt i et utroligt oppisket tempo, og der er ikke mange af Griffiths montage-raffineringer, der ikke, af blot og bar nød, er opfundet i disse film flere år før Griffith selv udtænker dem i klipperummet. Mekanisk set er farcerne, selv fra en nutidig betragtning, ganske sofistikerede, og i bund og grund er de indbegrebet af uskyldig og harmløs humor, som man kan blive helt nostalgisk af at betragte. Faren ved dem var naturligvis, at de ikke havde meget sjæl, og lige så snart begavede og sjælfulde komikere som Chaplin og Keaton havde sat deres standard, var Keystone-pansernes dage talte.

Kalton L. Lahue har i to gode bøger, »Cops and Custards« og »Mack Sennett's Keystone« skildret de glade farcedage hos Keystone, hvor der også eksisterede et mindre kendt, men lige så skørt Keystone-brandkorps. (IL)

Chester Conklin fotograferet sammen med 3 af Sennetts Bathing Beauties (tv.). Sennetts Keystone Kops (nr. 3 fra venstre er Andy Clyde) var en samling galninge, for hvem alt mislykkedes

## Chester Conklin

Chester Conklin (født 1886) var oprindelig cirkusklovnen men lod sig i 1913 rekruttere til Keystone Film Company, hvor han startede i »politistyrken«. Ambitionerne rakte dog længere, og under et seks måneders engagement hos Majestic blev han tildelt større bi- og enkelte hovedroller. Det samme tilbød Sennett ham for at få ham til at vende tilbage, og i de følgende år indspillede han henvend 50 Keystone farcer, hvoraf de 15 havde Chaplin i hovedrollen.

Conklin udgjorde en bestemt type i det Sennett'ske persongalleri. Den bemærkelsesværdigt store og slaphængende moustache under de søvnige øjne karakteriserede ham som fortumlet og langsom i optrækket, og det sjuskede tøj, der sad dårligt på ham, understregede blot indtrykket. Den komiske effekt opnåede han ved at spille på en kontrastvirkning. Når han først var vågnet, sat i gang af en uretfærdighed eller af en pludselig voldsom forelskelse, skyede han intet middel. Han blev listig og forsøgte ondskabsløst at udkonkurrere sine rivaler i bedste melodramatiske stil. Denne overdrevne blottelse af nogle gennemdrige hensigter passede glimrende ind i det hektiske Keystonefarce tempo, så som modspiller til Chaplin gav han overbevisende igen på de gemene udfald. En anden af hans kompetente modstandere i Keystone-farcerne var Mack Swains Ambrose, som Conklins Walrus udkæmpede mange slag med.

Siden blev Conklin free lance, og hans mest flittige periode var sidste halvdel af tyverne, hvor han spillede sammen med Charlie Murray, W.C. Fields og senere Hank Mann. I talefilmen klarede han sig hæderligt. Bl.a. havde han småroller i Chaplins »Moderne tider« og »Diktatoren«, men i 1954 hørte filmarbejdet op. 11 år senere vendte den da knap 80-årige Conklin en sidste gang tilbage til filmarbejdet med en lille rolle i »Poker i Dodge City« (A Big Hand for the Little Lady). E.H.



## Harold Lloyd

Harold Clayton Lloyd (født 1893) var stærkt Chaplin-inspireret, da han begyndte at filme. Willie Work-figuren fra 1914 var en direkte efterligning, havde både et lille overskæg og løst siddende tøj, men da den ikke slog an, blev det alt for store tøj erstattet af noget, der til gengæld var for småt, og filmfiguren blev kaldt Lonesome Luke i stedet. Den var hovedperson i omkring 100 én-aktere i de følgende år, men trods popularitet manglede den komisk særkende. Lloyd ændrede derfor sin type radikalt, fjernede overskægget, iførte sig et mere nobelt antræk og betragtede fremover sine omgivelser gennem et par hornbriller uden glas. Han var nu gennemsnitsamerikaneren, fuld af overdreven ærgerrighed og selvtilid, fuld af forventning til fremskridtet og glødende interesseret i forretninger og sport. Morskaben bestod i, at han ikke var videre intelligent og derfor hverken havde fornøden situationsforståelse eller forstod at se tingene i perspektiv. Han masede på med en utrolig energi, fuldstændig hæmningsløst og med et forbilligt gå-på-mod. At han altid slap helskindet fra sine mange håbløse forehavender skyldtes alene et nådigt forsyn. Lykken stod den kække Harold bi.

The Glass Caractor blev introduceret i 1917, men først ind i tyverne fik han ordentlig hold på figuren. De tidlige farcer bestod blot af en række situationer, der var løst kædet sammen af et ofte temmeligt ulogisk handlingsforløb. Senere hen blev handlingen udbygget, og situationskomikken blev mere omhyggeligt indpasset. Lloyd blandede morskab med uhygge og kom derved til at skabe en underholdningseffekt, der blev hans varemærke. Klatreturen udenpå skyskraberen er et kendt eksempel.

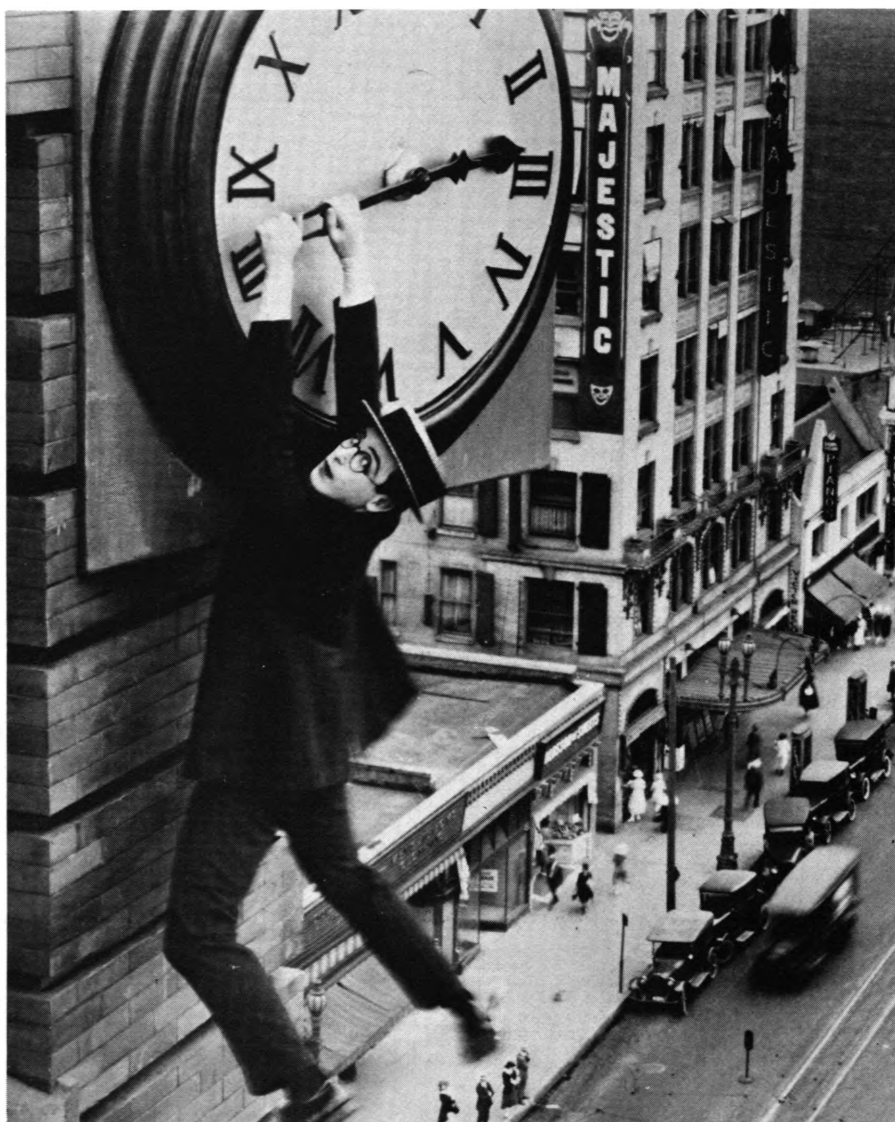
Selvom han kom til at nyde en utrolig popularitet, salgstallene i USA for hans »The Freshman« overgik Chaplins »Gold Rush« i 1924, hører han ikke til første geled af komikere. Han var en dygtig gag-mager med sans for timing og præcision. De fantastiske situationer blev skabt ved hjælp af en række rekvisitter, men det forblev mekanisk komik. Figurens sentimentale attituder var påskud og dens ufølsomhed og fejhed alene midler til at sætte skub i tingene.

Hos Lloyd finder man aldrig en omhyggelighed med at bygge en personlighed op, som er så kendetegnende for både Chaplin og Keaton. Lloyd besidder heller ikke nogle høje idealer eller en moral, der skal forsvares. Han er øjeblikskomiker, forstået både på den måde han serverer komikken og på den måde tilskueren modtager den. E.H.

## Mabel Normand

Mabel Normand er almindelig anerkendt som stumfilmens største comedienne; trods det nævnes hun kun sjældent i selvskab med Chaplin, Keaton og de andre store. Mabel begyndte sin filmkarriere som extra hos Biograph i 1911, hvor hun samme år opnåede stjernestatus og bl.a. spillede hovedrollen i en poetisk kærlighedshistorie i indianermiljø, »The Squaw's Love«, som Griffith supervised. Hos Biograph mødte hun også Mack Sennett, der i 1912 gjorde hende til sit nystartede Keystone-selskabs topstjerne. Hun blev i Sennetts hurtigt ekspanderende farce-fabrik kendt verden over som »Keystone Mabel«, og sammen med komikere som Ford Sterling, Fred Mace, Keystone Cops og Sennett selv skabte hun en uendelig række en-aktere i den karakteristiske hårdtslående Keystone-stil. Sit komiske talent beviste hun ved at mestre alle mulige typer, lige fra vamps til bondepiger, og hun formåede som den eneste på det tidspunkt at indføje lidt sophisticated humor midt i Sennetts vilde jagter. Klassisk er hendes sikre Pearl White-parodi i »Barney Oldfield's Race For A Life« (1913). På et ret tidligt tidspunkt begyndte hun også at arbejde bag kamerate, og hun bliver ofte krediteret for at have været medskaber af både Keystone Cops og Sennetts Bathing Beauties. I 1914 lavede Chaplin sine 35 første film hos Keystone, og i adskillige af disse træder Mabels betydelige talent klart frem – det lykkedes hende mere end ofte at stjæle billedet fuldstændig fra en nok så aktiv Chaplin. I »Tillie's Punctured Romance« (1914) havde hun **third billing** efter Chaplin og Marie Dressler, men det lykkedes hende også i denne film at gøre sig stærkt gældende. Chaplin valgte senere klogeligt mindre markante skuespillerinder til leading ladies.

I 1915, da Chaplin havde forladt Sennett, blev Mabel igen Keystones stjerne nummer ét, og i en lang række 2-akter teamedes hun med nye komikere; Fatty Arbuckle, Raymond Hitchcock m.fl. Hun var nær en skandale, da en anden comedienne, Mae Busch, slog hende hårdt i hovedet i forbindelse med et slagsmål over Mack Sennett – der var stærkt forelsket i Mabel, men aldrig fik hende. I 1916 stiftede Sennett »The Mabel Normand Feature Film Company« for hende, og hun producerede »Mickey«, der udsendtes i 1918. Hendes roller tog i højere grad end tidligere karakter af det rent dramatiske, og hun fik brug for sin skoling fra Biograph. I 1918 fik hun en fem-års-kontrakt hos Sam Goldwyn, som lancerede hende i bl.a. »Molly O« (1921) og »The Extra Girl« (1923), men et år før den udløb, i 1922, myrdedes skuespilleren og instruktøren William Desmond Taylor, og Mabel var den sidste, der havde set ham. Public opinion var imod hende og selvom hun optrådte i mange film efter skandalen, blev ingen af dem publikums succeser. Hun blev yderligere ramt af sygdom, kom efter sigende på stoffer og førte en forvirret tilværelse med pludselige Europa-rejser og vild spenderen som hovedgredienser. I 1930 døde hun af tuberkulose, glemt af et publikum, der få år før havde tiljubleet hende. J.S.



Harold Lloyd i en scene fra »Safety Last«



**Mabel Normand var stumfilmens største comedienne. Hun fornede skønhed med komisk flair**

## Our Gang

Our Gang, eller som de hed på dansk: Ungerne, var fra 1922 og helt frem til idag noget nær en institution i den amerikanske farce. Serien udsprang hos Hal Roach i 1922, og der blev, frem til 1944 produceret flere hundrede en- og to-aktere af varierende kvalitet. Hovedtanken med serien var fra Roach' og instruktøren Robert McGowans side, at lave uprætentiøse og ikke-nittede farcer med en gruppe børn, udsat for hverdagsproblemer i hverdagsmiljø. Det udartede hurtigt: miljøet beholdt man, men ikke mange børn kan have oplevet så meget, som Our Gang. De oprådte på bedste Knold og Tot-vis overfor alle de onde voksne, de byggede huse, brandbiler, lavede shows og cirkus, og forærede den nye frøken æbler. I det hele taget førte Our Gang en sand drømmetilværelse. De stumme Our Gang-film var ofte meget slapstick-prægede, mens Our Gang-filmene fra 1930-38 lagde ligeså megen vægt på dialog. Og det er de 80 Our Gang-film, som Roach producerede

i denne periode, der idag holder bedst. Det er fra disse film, vi kender legendariske figurer som »Spanky« McFarland, gruppens tykke dreng, »Alfalfa« Switzer, drengen med de gale ideer og den skrigende sangstemme, »Buckweat« Thomas, »Chubby« Chaney, »Farina« Hoskins osv.osv. Størstedelen af Our Gang-filmene fra denne periode lader sig bestemt se endnu idag, for selvom de ofte indeholder moralbegreber, der er udpræget gammeldags, er de så uspolerede, at deres simple mål og drømme også idag kan fascinere.

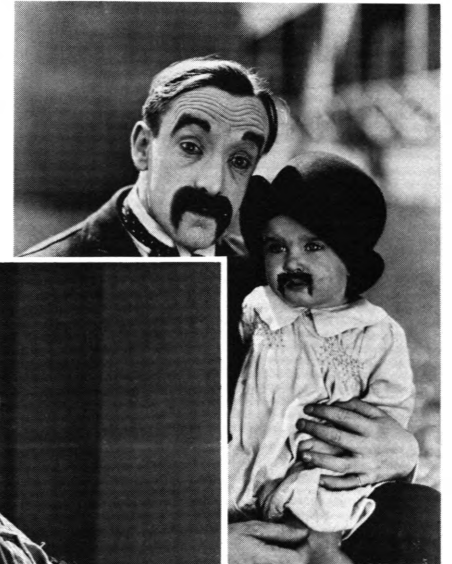
Fra 1938-44 overtog MGM produktionen af Our Gang-filmene, de pudsede dem af, lagde små moralprædikener ind i handlingen, tilføjede nye personer (såsom den på det tidspunkt skrækelige Mickey Gubitosi, senere kendt som Robert Blake, TVs Barretta), og det lykkedes dem i et og alt at ødelægge alt det gode i Our Gang. Det er derfor glædeligt, at disse sene Our Gang-film kun sjældent dukker op idag, og at det hovedsagelig er de rigtige Our Gang-film vi får at se. De fortjener et nærmere studium.

J.S.

## Snub Pollard

Harry »Snub« Pollard (1886-1962) blev i 1915 knyttet til Hal Roach' farce-selskab, på det tidspunkt kaldet Rolin Phunfilms, og han indspillede en lang række en-aktere som second fiddle til Harold Lloyd, både i dennes Lonesome Luke-film og i de senere »Glass Character«-film. Da Lloyd i 1919 rykkede op til to-akterne fulgte Pollard kun med for en kort stund, hvorefter han fik sin egen serie en-aktere. Fra 1919-22 indspillede han 109 korte farcer, alle i den primitive, tidlige Roach-stil, langt fra den sophisticatede, gennemtænkte og præcist timede stil i Lloyds bedste to-aktere. Med sit nedadvendte overskæg og bedrøvede øjne blev Pollard populær som en professionel, solidt arbejdende, men dog i bund og grund andenrangs komiker. Fra 1922-24 lavede han for Roach en serie to-aktere, som idag regnes med blandt det bedre i tyverens farce-jungle, bl.a. »It's a Gift« (der havde Pollard som Storm P.'sk opfinder) og »The Courtship of Miles Sandwich«. Serien blev imidlertid ingen succes, og fra 1924-26 var han tilbage som Hal Roach' førstemand på en-akterfronten. I 1926 stiftede han sit eget firma, og frem til tonefilmens gennembrud udsendte han mængder af billigt producerede slapstick-enaktere gennem Weiss Brothers Artclass. Det er som regel disse yderst rutineprægede farcer vi idag får at se i beklippede TV-versioner (bl.a. kaldet »The Chuckleheads« og »Laff-A-Bits«) – og uden dermed at sige, at Pollard er en overset stor komiker, må det understreges, at disse film gør ham uret. Med tonefilmen endte Snub Pollards karriere som farce-stjerne, men han fortsatte i biroller helt frem til sin død, og man kunne finde ham degraderet til Three Stooges-2-aktere hos Columbia i fyrerne og i en længere periode som Tex Ritters komiske side-kick.

J.S.



**Herover: Snub Pollard. Til venstre medlemmer af den oprindelige »Our Gang« – det er fra venstre Baby Patsy May, Spanky McFarland, Daria Hood, »Porky« Lee, Carl »Alfalfa« Switzer og Buckwheat Thomas**



## Larry Semon

Larry Semon (1890-1928) nævnes ofte på linie med farcens mestre – Keaton, Chaplin, Lloyd osv. – og hans popularitet stod da også på visse tidspunkter helt mål med de stores. Idag virker Semons film knapt så overbevisende, på trods af hans gennemførte professionalismisme. Hans figur er måske den film-farce-figur, der ligger nærmest cirkus-klovnens – Semon lagde stor vægt på kraftig make-up, og hans gags var som regel af en udpræget akrobatisk, hårdtslående karakter.

Han debuterede i 1917 hos Vitagraph i »Boasts and Boldness«, i 1918 rykkede han op i to-akterne, og frem til 1924 var han Vitagraphs top-komiker. Hans farcer var propfyldte med visuelle gags og der blev sjældent tid til udviklede plots eller mere sophisticated humor. »A comedy is only as good as its gags« skal han have sagt, og hans film var da sjældent andet end gag på gag på gag. Han spenderede ofte 10 gange så mange penge på en to-akter, som Vitagraph var vant til, og det resulterede da også i, at firmaet bad ham blive selvstændig. Som sin egen producent var han mere beskedne, og han ændrede i midten af tyverne stil. Han spillede the Straw Man i 1925-udgaven af »The Wizard of Oz« og lagde i det hele taget mere vægt på en noget mere subtil humor. I »The Perfect Clown« (1925), en udmærket lille fem-akter, har han således helt lagt den gamle maske på hylden. Men publikum fandt ikke stilændringen tilfredsstillende, og henimod slutningen af tyverne svigtedes

Larry Semon med det maske-lignende ansigt



han totalt af sine fans. På trods af en række vellykkede og helstøbte farcer lykkedes det ikke Semon at holde sit firma kørende, og i 1927 krakkede det. Ydermere blev han syg, og hans karriere endte brat, da han i 1928 døde, praktisk taget glemt af de fans, der få år før havde hyldet ham som en af de helt store. J.S.

## Mack Swain

Mack Swain (1876-1935), der først og fremmest gjorde sig gældende i mindre roller hos Chaplin, fra Keystone-filmene frem til »The Gold Rush« (1925), kan idag forekomme mest interessant p.g.a. den udprægede lighed, hans type har med den, Oliver Hardy senere skabte. Sammenligningen bliver oplagt, når det viser sig, at netop Hardy i biroller hos Billie West, Chaplin-

imitatoren, blev sat til at spille Swain. Swain benyttede adskillige bevægelser og gags, som Ollie senere gjorde brug af sammen med Stan, og Swain var den eneste Keystone-komiker, der konstant brugte camera-looks af den type, vi så ofte får fra Ollie.

Swain begyndte på teatret, men kom i 1913 til Keystone, hvor han frem til 1917 udviklede og færdiggjorde figuren »Ambrose«. Han var med i adskillige af Chaplins Keystones, og fra 1915-17 blev han ofte teamet med Chester Conklin, Phyllis Allen og andre Keystone regulars. Fra 1917-18 lavede han farcer i Sennett-stilen for L-KO, og i 1918 arbejdede han en kort tid for Frohman Amusements filmafdeling. Træt af type-casting i Ambrose-rollen trak han sig i 1920 ud af film, men Chaplin hentede ham i 1921 tilbage til tre kortfilm, »The Idle Class«, »Pay Day« og »The Pilgrim«, i hvilke han optrådte som den i 1917 afdøde Eric Campbells stedfortræder, i »Pay Day« og »Idle Class« maskeret nøjagtig som Campbell i Mutual-filmene. I 1925 fulgte hans karrieres højdepunkt, da han spillede Chaplins guldgraverkollega i »The Gold Rush« og blandt andet var med i den legendariske støvlespisnings-sekvens. Fra 1925 til sin død ti år senere havde han biroller i mange forskellige film, også i de store studier, og han kom også en overgang tilbage til Sennett.

Mack Swain var endnu et af de mange komiske talenter, som det i årene 1912-14 lykkedes Mack Sennett at finde frem og udvikle, og uden Sennett var Swain næppe nået så langt som han gjorde. Spørgsmålet er så, om vi ville have haft den Oliver Hardy, vi kender, uden Mack Swain... J.S.

## Ben Turpin

Ben Turpin (død 1940) startede som komiker hos Essanay allerede i 1907, dog uden rigtig at gøre sig bemærket. Det var først, da Chaplin i 1915 fik ham med i nogle af sine film, at der kom skred i hans karriere. I en branche, hvor det i den grad er påkrævet at have et personligt kendetegn, passede det en forholdsvis ukendt skuespiller som Turpin udmærket, at han kom ud for at ulykkestilfælde, der gjorde ham skeløjet. Den påførte skavank forstod han snart at udnytte, og som succesen tog til, følte han, at han for alle tilfældes skyld hellere måtte tegne en forsikring på 25.000 dollars mod risikoen for, at øjet skulle rette sig igen.

Det var hos Mack Sennett fra 1917, at han markerede sig som selvstændig komiker. Her lavede han parodier over velkendte film som »Romeo og Julie« og »The Sheik of Araby« og udleverede dem hensynsløst og respektløst til latteren. Han benyttede en absurd satire, som hans forrykte udseende understregede, men de skøre øjne indskrænkede samtidig hans virkefelt betydeligt. Følelsesmæssigt var hans filmfigurer afstumpede. Han var hver gang klovnen i et større spil om værdier, som han forsøgte at odelægge for personlig vindings skyld. Han handlede ikke i nogen større sags tjeneste. Enkelte gange forsøgte han sig med ridderligt at vinde pigen til sidst, men det virkede helt forkert og blev bare pinligt. Han havde bevidst skabt en komikertype indenfor nogle meget snævre rammer og så sig aldrig siden i stand til at udvide disse. E.H.

Ben Turpin forsøgte sig ofte som damernes ven

