



To be or not to be

Konstruktioner og maskespil

Komediekarakterer i film og teater

Af Niels Henrik Hartvigson

Vi begynder med tre eksempler.

I Holbergs *Den Vægelsindede* udstilles titelfiguren Lucretia i scene efter scene som en skingrende humørsyg madamme, og vi oplever hvordan hendes tjenestefolk, Henrich og Pernille intrigerer og gebærder sig på alle mulige måder for blot at kunne omgås hende. Både Pernille og Henrich tager med mellemrum tilskuerne i ed i kortere eller længere taler, hvor de fortæl-

ler om deres hyr med hende. Men i anden akts tiende scene vender Lucretia sig efter en disput med Pernille mod publikum og siger om hende: "Denne Pige er forbandet vægelsindet." (bd. 3, s. 129). Replikken er en lille komisk eksplosion, der vender situationen på hovedet, for pludselig er det Lucretia der tiltvinger sig adgang til udsigelsessituationen, oven i købet med reference til komediens titel.

Andet eksempel: Lasse og Basse er under en smuglerjagt i Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, Jr.s *Snushanerne* (1935) endt på en bøje i Østersøen midt om natten.

Inspireret af den uhyggelige stemning begynder de at synge deres angst ud, og der dukker af søen nogle af de fantasiforstre og uhyrligheder, som de synger om. Scenen, der udvikler sig til et veritabelt udstyrsstykke med bl.a. Olga Svendsen i havfruekostume, er den blindeste tarm man kan forestille sig i relation til det kriminalplot, som filmen ellers var så godt i gang med.

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

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

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

Komediens rumlige dynamik.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Når man altså konstaterer, at det "går" den

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

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

Idékarakterer og umiddelbare karakterer.

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

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

Potts' balance og dynamik mellem karakterer giver et godt billede af, hvor komediens dynamik kommer fra, men han er for kræsen, når han begrænser komediens figurer til at være gestaltninger



Panserbasse

af ideer. En teori om komedien skal også kunne favne den markante gruppe af komiske figurer, hvis fascination først og fremmest ligger på et umiddelbart og konkret plan.

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

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



Don Quixote (plakat)

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

Gestaltningen af idéfigurerne *idealisten* Don Quixote og *pragmatikeren* Sancho Panza byder samtidig på en åbenlys fysisk komik. Idealisten med hovedet i skyerne er gestaltet som *høj og tynd og højt til hest* og den jordbundne pragmatiker som en *æselridende lille prop*. At forskellen mellem dem kan fortolkes til en samlet idé ændrer ikke ved, at gestaltungsstrategien benytter

sig af en umiddelbar og slående komik. Heller ikke de umiddelbare komediekarakterer, lige meget hvor endimensionale de kan synes, er urørlige over for at blive knyttet til noget abstrakt. Lau Lauritzen Sr.'s filmatisering *Don Quixote* (1926) med Fyrtårnet og Bivognen i rollerne er et udtryk for netop dette.

Deres konstruktion indbyder til det, men det er langt fra altid, at figurerne del-elementer peger i en entydig retning, og at det kan ende med en bare nogenlunde overbevisende *pointe*.

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

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

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

Dette giver komedien en lang højere

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

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

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

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

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

I praksis betyder komediekarakterernes handlingsmønstre ofte, at sammenhængende handlinger bliver overtrumfet,



Commedia dell'arte

ignoreret eller suspenderet. De er magtfulde karakterer på randen af et fiktivt sammenbrud.

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

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

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

idet deres handlinger, ja blotte tilstedeværelse skaber ravage.

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

Selvgyldige karakterer – plot og intrige.

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

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

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

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

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

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

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

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

genantænde svigerfaderens lunte.

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

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

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

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

Konstruktion og maskepi.

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

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

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

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

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

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

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



Some Like It Hot

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Komediens bevidsthedsrum. Jens Kruuse beskriver det fænomen i *Jean de France*, at

en rolle, Jeronimus', delvist bliver opløst, idet han tager sin paryk af, taler til publikum fra scenekanten og således bliver talerør for forfatteren eller for populære holdninger (s. 44).

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

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

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

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

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

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

Peter Christensen udvider i sin Holberg-afhandling den traditionelle opfattelse af scenens rum og handling som det

at personer udenfor scenen ingen bevidst-

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

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

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

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

Kunstig versus Virkelighed.

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

Jens Kruuse siger det således:

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

Noter

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

Litteratur

- Brandes, Georg (1899). *Samlede Skrifter*, bd. 1. København, Gyldendal.
- Christensen, Peter (1995). *Lys og mørke. Ludvig Holberg en moderne klassiker* Aarhus, Aarhus Universitetsforlag.
- Hartvigson, Niels Henrik (2004). "Lyst over Land," *Kosmorama* 234, vinter 2004.
- Hartvigson, Niels Henrik (2005). "Med Fuld Musik/With Pipes and Drums" in Soila, Tytti.
- Holberg, Ludvig (1969-71). *Værker i tolv Bind. Digteren · Historikeren · Juristen · Vismanden*, udgivet med indledninger og kommentarer af F. J. Billeskov Jansen, Bd. 3. Rosenkilde & Bagger, København.
- Jenkins, Henry (1992). *What made Pistachio Nuts? Early Sound Comedy and the Vaudeville Aesthetic*. Columbia University Press, New York.
- Jenkins, Henry (2003) "Anarchistic Comedy and the Vaudeville Aesthetic" in Krutnik, Frank.
- Kjærulf, A. og Ramsøe, O. (1934). *Den danske Revy*, bd 1. København, Arthur Jensens Forlag.

- Krutnik, Frank, ed. (2003). *Hollywood Comedians, The Film Reader*. New York, Routledge.
- Kruuse, Jens (1964). *Holbergs maske*. København, Uglebog.
- Neale, Steve and Krutnik, Frank (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London, Routledge.
- Potts, L.J. (1963). *Comedy*. London, Hutchinson University Library.
- Seyler, Athene, Haggard, Stephen (1949). *Kunsten at spille lystspil* (oversat af Mogens Wieth). København.
- Seidman, Steve (2002). "Performance, Enunciation and Selfreference in Hollywood Comedian Comedy" in Krutnik, Frank.
- Soila, Tytti, ed. (2005). *The Cinema of Scandinavia (24 Frames)*. London, Wallflower Press.
- Thomsen, Ole (1986). *Komediens Kraft - en bog om genre*. København, Akademisk forlag.