

Indholdsfortegnelse

side 3

Leder: Grin i vintermørket

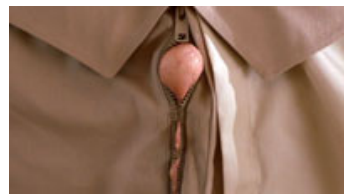
FAST INDSLAG. Ovenpå snestorm og regnvåd vinter er der måske ikke så meget at grine af. Af samme grund er det vel på sin plads at 16:9's årlige temanummer denne gang netop handler om komedien i nogle af dens mange forskellige afskygninger. Og så benytter vi også lige lejligheden til at kippe med flaget for to af de allerstørste.



side 4

Komikk og romantikk i Hollywood

FEATURE. Vi er så vant til den romantiske komedie, at det er svært at forestille sig en tid, hvor den ikke var der. Dens genkendelige træk står så stærkt, at man let overser forskellene - store som små, på tværs og på langs af filmhistorien. Erlend Lavik gennempløjede flere hundreder romantiske komedier under udarbejdelsen af sit væsentlige bidrag til rom-com-litteraturen: "Kjærlighed i seriemonogamiets tidsaldertegner" (2001). Her tegner han et portræt af genren med særlig fokus på det nyeste skud på stammen: den romantiske "gross-out" komedie.



side 5

Mockumentary - Løgner, der leger virkelighed

FEATURE. Publikum bliver taget ved næsen, når der leges kispus med virkeligheden i subgenren *mockumentary*. Morten Scholz har set nærmere på sandheden bag genrens historie og forførende virkemidler.



side 6

Krigskomедier

FEATURE. Er der noget at grine af i krigeriske sammenstød mellem bevæbnede styrker? Ja, mener Michael Højer, der med udgangspunkt i verdens første krigskomедier ser nærmere på sammenblandingen af krig og komedie på film.



side 7

En scenes anatomi: Sort kaffe, sort humor

FAST INDSLAG. Parodien kan beskrives som en form for komik, der fremavles ved tilstrækkeligt talentfuldt at genbruge traditionelle genrekonventioner på utraditionelle måder. Med udgangspunkt i denne optik kaster Jesper Moldaschl sig i den tyvende udgave af *En scenes anatomi* over tre scener fra Lars von Triers *The Element of Crime*.



side 8

Hollywood har opdaget sig selv

FILMANMELDELSE. Siden Peter Weir i 1998 lod Truman Burbank bryde ud af fiktionens ellers så hermetisk lukkede univers, er metafilmen med jævne mellemrum dukket op i forskellige varianter. Seneste skud på stammen er Marc Forsters *Stranger than Fiction* - en veloplagt komedie, som i kraft af genrens selvbevidste natur har alle muligheder for at overraske med bizarre indfald og absurde situationer. Jonas Kangas har set filmen efter i sømmene.



side 9

Der var engang to instruktører ...

BOGANMELDELSE. Den danske filmbranches mest vedholdende humorister Wikke og Rasmussen er emnet for Christian Mongaards bog, *Så er der kronhjort, Kurt!* Jonas Ludvigsen anmelder, og han er begejstret for det, han læser, selv om bogen mangler analytisk tyngde.



side 10

Frank Capras sociale komedier

DVD-ANMELDELSE. Frank Capra mestrede især den satiriske, sociale komedie. Ofte blev den ligefremme og jævne mand fremhævet på bekostning af den magtfulde overklasses falskhed og forstillelse. Niels Jørgen Dinesen har kastet sig over et nyt bokssæt med fem af Capras mest berømte film.



side 11

16:9 in English: The Original Function of Groucho Marx's Resignation Joke

FEATURE. Certain comic one-liners have become so legendary that they have been absorbed into the collective pool of references that we tap into on a daily basis. Many will know the famous "Resignation Joke" attributed to Groucho Marx: "I don't want to belong to any club that will accept me as a member."? Some will also remember that Woody Allen revived the joke in the opening scene of *Annie Hall* (1977). Yet what was the original context and function of the joke? Richard Raskin fills us in.



side 12

Et billedes anatomi: Goodfellas

FAST INDSLAG. Selvom det måske ikke er det, han vil blive husket for, når boet efter Martin Scorsese skal gøres op, så er oscarvinderen faktisk en ganske morsom mand. Men humoren står aldrig alene og lige under overfladen lurer galskaben. Henrik Højer har fundet et eksempel fra *Goodfellas* fra 1990, hvor Joe Pesci giver den som morsom galning.



side 13

Præterea censeo: Eat Forest! Eat!

FAST INDSLAG. Der bliver gået til vaflerne i Hollywood. Ikke kun til de utallige receptioner men også i mange skuespilleres forberedelser til deres livs roller. Bamses Uvenner agerer mundskænk.



 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Grin i vintermørket

Så er jul, nytår, fastelavn og sandsynligvis også vinterferie overstået og på trods af den milde vinter, længes vi vel alle efter lyse aftener og varme eftermiddage i solen. Der er kort sagt ikke så meget at grine af som vinterbleg gennemsnitsdansker. Det kan vi selvfølgelig ikke sidde overhørig her på redaktionen, og vi har derfor valgt at lade denne årgangs temanummer omhandle komediegenren i nogle af dens mange afskygninger.

Vi griner rigtig meget i biografen. Filmmediet træder for alvor i karakter som social begivenhed og vellykket eskapisme, når man skraldgriner sammen med hundredvis af andre anonyme biografgængere. Af sammen grund betragtes komedien alt for ofte som anti-intellektuel og lettere underlødige, men man skal ikke snakke med særlig mange filmfolk, før der tegner sig et helt andet billede: Den gode komedie kræver i den grad tankevirkomhed, og der findes vel ingen anden genre, der har været ude for så mange mislykkede forsøg som netop den. Det er kort sagt rigtigt svært at lave en velfungerende komedie.

Det er også svært at skrive indsigtfuldt om komedien. Det er en gammel sandhed, at vittigheder ikke vinder ved at skulle forklares, eller mere præcist: De mister det komiske element i det øjeblik, vi stiller os på afstand og forsøger at udrede. Det skal da også understreges, at vi ikke i 16:9 nr. 20 har ambitioner om at være hylende morsomme. Vi har tværtimod som altid iført os de skarpeste briller i skuffen og forsøgt at beskrive og analysere, koldt og kynisk, nogle af de elementer, der kendetegner komedien og dens udøvere. Det være sig Lars von Trier, Wikke og Rasmussen, Kubrick eller brødrene Farrelly; vi forsøger at forstå komedien vel vidende, at det komiske i det projekt trods alt er til at overse.

Så selv om 16:9's temanummer 2007 trods alt ikke for alvor får nogen til at trække på smilebåndet eller får vintermørket til at fortrække, så rigtig god fornøjelse her fra og husk at *Prætereia censeo* som altid venter for enden af regnbuen.

Og så et stort tillykke. Endelig lykkedes det for Martin Scorsese at få sin velfortjente Oscar-statuetten, og selv om der her på redaktionen er enighed om, at *The Departed* langt fra er 'årgangs-Scorsese', så under vi ham alle klapsalverne og den lille figur til boghylden hjemme på Manhattan. En anden, der i den grad fortjener en Oscar, er Ennio Morricone. Hvor utroligt det end lyder, så har manden bag musikken til Leones westerns og meget, meget andet aldrig vundet. Til Oscarfesten 2007 blev han betænkt med en Æres-Oscar som et plaster på såret, men alligevel...Den manglende Oscar til en af de mest idiosynkratiske og banebrydende filmkomponister nogensinde, minder igen én om, hvor tvivlsomt et kvalitetsparameter de årlige uddelinger i Hollywood er.



Martin Scorsese med sin længe ventede Oscar.

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - februar 2007 - 5. årgang - nummer 20

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

Komikk og romantikk i Hollywood

Af [ERLEND LAVIK](#)

Denne artikkelen skisserer noen historiske hovedtendenser i den amerikanske romantiske komedien, med fokus på humor og tematikk. Avslutningsvis vil jeg se på en av de merkværdigste genrehybridene Hollywood har kommet opp med, nemlig den romantiske gross-out-komedien.

Historikk – klassisk screwball

Den romantiske komedien inngår i en lang litterær tradisjon, kanskje særlig forbundet med Shakespeareklassikere som *As You Like It*, *A Midsummer Night's Dream* og *Much Ado About Nothing*. I filmsammenheng opptrer genrebenevnelsen første gang i 1907 (1). Til tross for at en syklus av kjærlighetskomedier som feiret og erotiserte forbrukersamfunnet, mange av dem regissert av Cecil B. DeMille, utkom i kjølvannet av første verdenskrig, pleier man å si at de første ekte og idealtypiske romantiske komediene først ble til i 1934. Da ble både *Twentieth Century* av Howard Hawks og *It Happened One Night* av Frank Capra produsert. Disse filmene innleder den såkalte screwballkomediens gullalder (fig. 1-2).

Det er vanlig å hevde at det store Wall Street-krakket og den påfølgende Depresjonen gjorde det vanskeligere for Hollywood å motivere sammenhengen mellom kjærlighet, sex og penger som stod så sentralt i filmene til DeMille. Fokus ble følgelig flyttet fra individet til paret, og kanskje som en følge av at mannens forsørgerrolle kom under press opphørte rikdom og luksus å være den viktigste romantiske drivkraften. I stedet overtok forståelse, gjensidig respekt og erkjennelse av den andre som person. Samtidig befinner disse elementene seg i et spenningsforhold til screwballkomediens mest sentrale konvensjon, nemlig forestillingen om at motsetninger tiltrekker hverandre. Innledningsvis tåler som regel ikke hovedpersonene synet av hverandre, men gradvis går det opp for dem at de egentlig elsker hverandre.

Begrepet *screwball* stammer mest trolig fra baseball. Det fikk sine metaforiske kjernebetydninger på begynnelsen av 30-tallet: galskap, hurtighet, uforutsigbarhet. Disse konnotasjonene er naturligvis et uttrykk for filmenes farseelement, og er grunnleggende for en forståelse av genren. I screwballkomediene hersker nemlig det glade vannvidd, og filmene kjennetegnes av et heseblesende tempo. Selv når karakterene havner i de mest bisarre situasjoner mister de aldri evnen til å leke sammen, eller til å framsi en slående replikk. Ofte er det nettopp den lynhurtige ordvekslingen som sterkest signaliserer at to mennesker passer sammen. I filmer som *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940) og *His Girl Friday* (Howard Hawks, 1940) kan kvinnen velge mellom to menn, og det er alltid den som har evnen til å returnere en verbal smash som vinner hennes hjerte. Dialogen slår gnister, og selv om de tilsynelatende hater hverandre, så kjeder de seg likevel når de ikke er sammen. Det er den underlige blandingen av av sinn, kaos og romantikk som gjør det så enkelt å gjenkjenne en klassisk screwballfilm.

Genrens gullalder varte til rundt 1942, men det heseblesende tempoet og eksentrisiteten opptrer også i senere filmer, som *Monkey Business* (Howard Hawks, 1952). Men tidens sosiale og ideologiske strømninger gjorde screwballkomedien mindre levedyktig. Flere har påpekt at

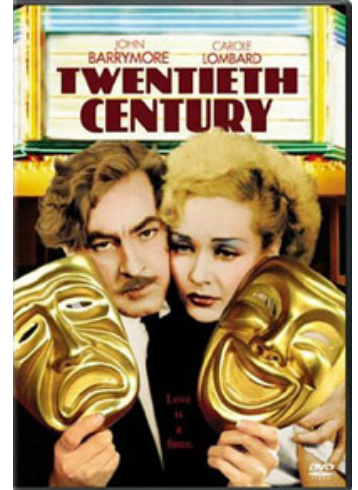


Fig. 1. *Twentieth Century* (Howard Hawks, 1934)

(1) Bransjebladet *The Moving Picture World* beskriver da *The Girl and the Judge* som "a romantic story with strong comedy elements" (sitert i Neale, 286).



Fig. 2. *It Happened One Night* (Frank Capra, 1934)

genrens iboende frivolitet ble et problem etter USAs inntreden i andre verdenskrig. Det betyr altså ikke at den romantiske komedien forsvant, men den opptok ikke lenger en like sentral plass i Hollywoodsystemet.

Romantikkens opphør og oppvåkning

På 1950- og 60-tallet ble det laget en serie såkalte sex-komedier som skiller seg fra screwballfilmene ved at de betoner forførelse snarere enn leken flørtning. Men produksjonen av romantiske komedier avtok gradvis, og på 70-tallet styrte Hollywood nesten helt unna genren. I 1978 proklamerte sågar Brian Henderson den for død og begravd. Denne diagnosen var basert på en analyse av sosiale endringer som fulgte i kjølvannet av 60-tallets seksuelle revolusjon, der sex ble et verktøy til å definere og frigjøre selvet. For Henderson mistet den romantiske komedien relevans i takt med at den seksuelle glød etter hvert overskygget romantikken. Han mente at screwballkomedien var uløselig knyttet den såkalte Produksjonskoden, den amerikanske filmindustriens selvpålagte retningslinjer som stipulerte hva som var lov og hva som ikke var lov å vise på film. Genren var tuftet på sensursystemets undertrykkelse av spørsmålet "How come we don't fuck now?", mente Henderson. Det var fortreeningen og forflytningen av dette spørsmålet – eller forsøket på å stille og besvare det på et metaforisk nivå – som ga screwballkomedien dens særegne karakter. Etter at Produksjonskoden ble opphevet på 60-tallet kunne filmskapere for første gang utforske spørsmålet eksplisitt, og for Henderson innebar det at den romantiske komedien rett og slett mistet sin eksistensberettigelse.

Men ironisk nok var genren i ferd med å få en liten renessanse omtrent på samme tid som Henderson avsa sin dødsdom. Det var særlig Woody Allens *Annie Hall* fra 1977 som blåste liv i genren igjen. Den innledet en syklus som har fått navnet "nervøse romanser" (se Krutnik 1990), en type oppdaterte romantiske komedier, tilpasset sin samtid. Disse filmene speiler en sterkere kynisme, eller i det minste en manglende evne og vilje til å omfavne forestillingen om den romantiske kjærligheten på en troskyldig måte. Både humor og tematikk kretser om en distinkt moderne usikkerhet og forvirring i forholdet mellom kjønnene (fig. 3).

Siden slutten av 80-tallet har produksjonen av romantiske komedier fått et kraftig oppsving, og utover på 90-tallet ble genren, stikk i strid med Hendersons spådom, atter en gang et av kjerneproduktene i Hollywoodmaskineriet.

Idealisme og realisme

Produksjonen av romantiske komedier de siste ca. 20 årene kan grovt plasseres i to kategorier. På den ene siden har man videreført tradisjonen med de "nervøse romansene". Disse filmene låner stemme til tvilen mange mennesker føler i forhold til det romantiske idealet om Den Eneste Ene (for å låne tittel fra et nyere dansk eksemplar av genren) (2). Vi kan kalle denne kategorien for *realistiske* romantiske komedier. De fleste av disse filmene hører hjemme i independentsektoren. Noen av de mest kjente titlene er *Desperately Seeking Susan* (Susan Seidelman, 1985), *Walking and Talking* (Nicole Holofcener, 1996), *Chasing Amy* (Kevin Smith, 1997), *Addicted to Love* (Griffin Dunne, 1997) og *Lovely & Amazing* (Nicole Holofcener, 2001) (fig. 4).

På den andre siden er det kommet til en lang rekke filmer som omfavner et utopisk romantisk ideal der kjærligheten skildres som en kosmisk skjebne. Dette idealet har røtter like tilbake til de gamle grekerne, og både *Only You* (Norman Jewison, 1994) og *Lover's Knot* (Pete Shaner, 1996) inneholder direkte referanser til Platons forestilling om mennesket som en ufullendt halvsirkel på evig leting etter motstykket som kan fullføre sirkelen. Slike filmer er preget av et generelt fravær av alt truende og en intensivering av alt romantisk, og kan således kalles *idealistiske* romantiske komedier. I denne kategorien finner vi mange kjente og populære filmer, ofte studioproduksjoner: *Pretty Woman* (Garry Marshall, 1990), *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993), *It Could Happen to You* (Andrew Bergman, 1994), *The American President* (Rob Reiner, 1995), *Michael* (Nora Ephron, 1996), *Serendipity* (Peter Chelsom, 2001), *Kate & Leopold* (James Mangold, 2001).

Sammenlignet med den klassiske screwballkomedien er situasjonen i idealistiske romantiske komedier snudd på hodet: mens genren



Fig. 3. Et av Krutniks eksempler på den "nervøse romanse": *Starting Over* (Alan J. Pakula, 1979).

(2) Den tilsvarende engelske tittelen, *The One and Only*, er selvsagt også blitt benyttet, faktisk to ganger (Carl Reiner, 1978 og Steven Cellan Jones, 2002).



Fig. 4. *Lovely & Amazing* (Nicole Holofcener, 2001). Jake Gyllenhaal og Catherine Keener.

tidligere forsøkte å bringe til overflaten det som ikke kunne uttrykkes eksplisitt noen steder på film, forsøker disse filmene å skjule det som finnes overalt – sex. Ved å insistere på et skarpere skille mellom sex og romantikk har disse filmene beveget seg i *motsatt* retning av det Henderson forestilte seg. Ved å underkommunisere det seksuelle og intensivere det romantiske har de nettopp ikke oppsøkt, men flyktet fra mulighetene for en mer realistisk granskning av forholdet mellom kjønnene som oppmykningen av Produksjonskoden åpnet for, og i stedet trukket seg tilbake i et "sminket univers".

Forestillingen om at motsetninger tiltrekker hverandre er vanligvis mindre fremtredende i idealistiske romantiske komedier. Det er langt sjeldnere parets lek som markerer kompatibilitet. I en film som *Sleepless in Seattle*, for eksempel, opptrer de to hovedpersonene sammen kun et par minutter, men likevel er vi aldri i tvil om at de er ment for hverandre (fig. 5). Dette er fordi filmen spiller på et velkjent register av generiske konvensjoner, eller tegn som tydelig forteller publikum hvem som hører sammen. Det kan for eksempel være at de utkårede har felles smak – samme favorittfilm, favorittsang, favorittbok eller lignende. Ofte er det slik at deres preferanse er en tanke obskur, slik at karakterene trodde de var alene om preferansen før "den ene" viser seg å ha samme smak. Eller det kan være at de tenker likt og dermed fullfører en setning den andre har begynt på (dvs. at de utfyller hverandre i bokstavelig forstand). En annen utbredt praksis er at en av filmens karakterer fungerer som "sannhetsvitne" for parets kompatibilitet, gjerne en skikkelse som på mystisk vis står i en spesiell forbindelse med omgivelsene (en spåkone, en blind person, en engel, et dyr eller lignende). "Kjærlighet ved første blick" er naturligvis også en ofte brukt konvensjon: paret får øye på hverandre, og "noe skjer". Dette første blick er nettopp ikke fylt av (seksuell) lyst og begjær, men snarere en dypere, mystisk forbindelse, en følelse av å "komme hjem". Tiltrekningen er altså mer spirituell enn fysisk.

Humor vs. drama

Et sentralt skille mellom de klassiske screwballfilmene og dagens romantiske komedier er at de nyere filmene spiller mer på drama og mindre på komikk. Det er vanlig å si at disse elementene står i et visst motsetningsforhold, i den forstand at drama inviterer til innlevelse, mens humor forutsetter distanse (skillet mellom å le *av* og å le *med* oppsummerer forskjellen ganske godt). På 1930- og 40-tallet var det humor som var den viktigste kilden til tilskuerglede, mens moderne romantiske komedier i større grad trekker veksler på publikums emosjonelle engasjement. De tar seg god tid til å motivere parets kompatibilitet og intensivere ønsket om forsoning, samtidig som den uungåelige slutten hele tiden utsettes til et emosjonelt klimaks som feirer kjærlighetens endelige triumf, mot alle odds. Målsettingen er oftere humring og medfølelse enn de store latterbrølene. Følgelig behøver ikke dagens romantiske komedier nødvendigvis å være særlig komiske; dramaet, lengselen og den romantiske fantasien tilbyr tilfredsstillende av følelsesmessig art, og publikum kan ha stort utbytte av dem uten å finne dem spesielt morsomme.

Selv de romantiske komediene fra den klassiske perioden som ligger nærmere lystspillet enn farsen – *The Philadelphia Story* eller *It Happened One Night*, for eksempel – bruker heller lite energi på å begrunne at de to hovedpersonene hører sammen. Og i en ekte screwballkomedie som *My Man Godfrey* synes det mest av alt som om Irene (Carole Lombard) rett og slett *bestemmer seg for* å elske Godfrey (William Powell), og når de til slutt gifter seg er det kun fordi Godfrey motvillig lar seg overtale. Ofte slutter ikke screwballkomediene i et emosjonelt klimaks, men med en ny vits: "Don't worry Godfrey, it will soon be over", sier Irene trøstende under bryllupsseremonien; Walter og Hildy legger bryllupsreisen til Albany for å kunne dekke en ny sak for avisen i *His Girl Friday*; Jerikos murer faller i *It Happened One Night*; Susan Vance river ned dinosaurskjelettet det tok David fire år å sette sammen i *Bringing Up Baby* (fig. 6).

Disse historiske forskjellen kommer også til uttrykk i dialogen. I screwballkomediene er språket lekende fiendtlig og usentimentalt, og kjærlighetserklæringer uttrykkes gjerne indirekte, eller gjennom handling snarere enn ord. Dagens filmer ligger nærmere melodramaets mer direkte og oppblåste retorikk. Sarah Kozloff bemerker at:

Dialogue in melodramas functions to reveal feelings, and it does so through a heightened, even overblown, rhetorical style. Marguerite [i George Cukors klassiske



Fig. 5. Tom Hanks og Meg Ryan i *Sleepless in Seattle* (Nora Ephron, 1993).



Fig. 6. *Bringing Up Baby* (Howard Hawks, 1938).

melodrama *Camille*] cannot say, as Gershwin's lover does, "I'm stuck on you, sweetie pie"; she has to say, "Never doubt that I love you more than the world, more than myself" (Kozloff, 239).

Dersom screwballkomedier i det hele tatt inneholder kjærlighetserklæringer er de vanligvis indirekte: "I thought you didn't love me", sier Hildy i *His Girl Friday*; "What were you thinking with?", svarer Walter. Det er *hvordan* de elskende snakker sammen, ikke *hva* de sier, som markerer at de hører sammen.

Dagens romantiske komedier tillater i større grad karakterene å uttrykke sin kjærlighet direkte, på melodramatisk vis. Melvin Udall (Jack Nicholson) vinner for eksempel tilbake Carol Connelly (Helen Hunt) i *As Good as It Gets* med denne talen:

I might be the only person on the face of the earth that knows you're the greatest woman on earth. I might be the only one who appreciates how amazing you are in every single thing that you do. In how you are with Spencer [Carol's sønn]...Spence... and in every single thought that you have, in how you say what you mean and how you almost always mean something that's all about being straight and good. And I think most people miss that about you. And I watch them, wondering how they can watch you bring them food and clear their tables and never get that they just met the greatest woman alive.

Vi kan altså si at den sentrale tendensen i genren når det gjelder humor har vært en dreining fra farse i retning av lystspill, med mer realistiske karakterer og mer drama; språklig har filmene nærmet seg melodramaets måte å markere parets kompatibilitet på: vi vet at to mennesker hører sammen fordi de føler det så sterkt, og de gir uttrykk for det.

Romantisk gross-out!

Men ikke *alle* moderne romantiske komedier kjennetegnes av mild og konsensusorientert humor. Særlig de siste ti årene har det dukket opp en rekke filmer som blander standardelementer fra den idealistiske romantiske komedien og gross-out-tradisjonens feiring og estetisering av det avskydde, det utskjelte, det støtende. Milepælene i gross-out-genren er *Animal House* (John Landis, 1978) og *Porky's* (Bob Clark, 1982). Filmene i denne tradisjonen er kjennetegnet av at de skamløst, sågar stolt, snur på hodet kulturelle standarder ved å holde opp det smakløse som et ettertraktet mål. Humoren er aggressiv, besatt av det dyriske, av underlivet, av sex og kroppsvesker av alle slag – alt det man skulle tro var totalt uforenlig med den romantiske komediens sømmelighet. Men mot alle odds har det altså funnet sted en hybridisering av disse genrene.

Nøkkelfilmen i denne utviklingen er utvilsomt Peter og Bobby Farrellys *There's Something About Mary* (1998). På handlingsplanet er filmen en arketypisk romantisk komedie. Som i *Lucas* (David Seltzer, 1986) forelsker en nerd, Ted Stroehmann (Ben Stiller), seg i den peneste jenta på skolen, Mary Jensen Matthews (Cameron Diaz). Romansen virker håpløs, men ut av det blå inviterer Mary Ted til skoleballet fordi hun kan se det snille og omtenkssomme mennesket som skjuler seg bak Teds klønete og lite attraktive framtoning. Men på den store kvelden utsettes Ted for en ulykke, og Mary flytter til Miami like etter. 13 år senere har Ted fremdeles ikke klart å glemme Mary. Hans beste venn, Dom (Chris Elliot), overtaler ham til å leie en privatdetektiv, Pat Healy (Matt Dillon), for å oppspore henne. Men det viser seg raskt at alle som møter Mary faller for hennes sjarm, også Healy (3). Resten av filmen består av en lang rekke komiske situasjoner som oppstår som følge av at stadig flere menn kniver om Marys gunst, før hun til slutt velger Ted.

Det er først når vi fyller ut detaljene i fortellingen at det blir klart at *There's Something About Mary* ikke er noen vanlig romantisk komedie. Ulykken Ted utsettes for før skoleballet er ett av mange eksempler på overskridelser av passende eller sømmelig oppførsel i filmen: når han skal hente Mary setter Ted penis og testikler fast i glidelåsen under et toalettbesøk (fig.7). Etter hvert samler det seg en stor mengde mennesker på toalettet – Marys mor og stefar, en politimann og en brannmann – og ansiktsreaksjonene deres forteller at Teds uhell er svært smertefullt. Men karakterene viser bemerkelsesverdig lite empati med Ted. "You got to take a look at this", sier Marys stefar til politimannen, "Ain't it a beauty?". Politimannen reagerer med å *kjeffe* på Ted: "What the hell were you thinking? How the hell did you get the zipper all the way to the top?" (fig.8). Brannmannen bryter ut i latter: "Hey Eddie" sier han inn i walkie-talkien, "get down here quick. Bring

(3) Måten Healy sjekker opp Mary på kjenner vi også igjen fra en rekke andre romantiske komedier, for eksempel *Everyone Says I Love You* og *Groundhog Day*: han forsøker å vinne hennes gunst ved å spille på sin kunnskap om hva hun liker og ikke liker. Dette er alltid en feilslått strategi i romantiske komedier. Man skal være seg selv, ikke "tilpasse" personligheten etter hva partneren ønsker. Dersom to mennesker er ment for hverandre skal man ikke behøve å gi seg ut for å være noe man ikke er.

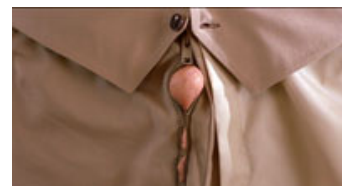


Fig. 7. Penis og testikler i *There's Something About Mary* (1998).

everybody, bring a camera, you're not gonna believe this". Marys morsniker seg innpå Ted og sprayer desinfeksjonsmiddel på såret, hvorpå Ted skriker av smerte (fig.9).

Dette scenariet virker unektelig fremmed i en romantisk komedie, men ikke på grunn av det faktum alene at grensen for det sømmelige overskrides – tenk bare på den berømte scenen i *When Harry Met Sally...* (Rob Reiner, 1989) hvor Sally (Meg Ryan) simulerer en orgasme i en befolket restaurant for å overbevise Harry (Billy Crystal) om at han ikke alltid kan høre forskjell på en ekte og en "falsk" orgasme. Forskjellen mellom disse to scenene ligger i *graden* av overskridelse: Sally viser riktignok manglende *savoir faire*, men karakterene i *There's Something About Mary* viser en mangel på medfølelse som er *umenneskelig* i det virkelige liv, men helt typisk for gross-out-komedien. Toaletts scenen overdriver til de grader mangel på medfølelse at vi reagerer med latter. Når vi tenker at den ikke hører hjemme i en romantisk komedie, er det altså fordi grensene for dekorum overskrides så *grovt* – vi tvinges til å moderere vår empati slik at vi ler av, snarere enn *med*, Ted.

Men naturligvis kan ikke en film som *There's Something About Mary* sies å tilhøre den romantiske komedien på noen uproblematisk måte. Genren kan ikke innlemme noe så antitetisk som gross-out-humor uten at det finner sted en nokså radikal omforming av sentrale elementer, slik som forholdet mellom dramatisk innlevelse og komisk distanse. Ett karakteristikon ved romantiske gross-out-komedier er at de har parodiske trekk, dvs. at de inneholder *generiske* overskridelser. Vi har jo sett at parets kompatibilitet i romantiske komedier blant annet etableres ved at hovedpersonene har felles smak. I *There's Something About Mary* får privatdetektiven Healy ved hjelp av avlyttingsutstyr vite hva Mary liker og ikke liker, deriblant hennes favorittfilm, og han bruker denne informasjonen til å sjekke henne opp. Slik har det seg at Healy under en romantisk spaserut utbryter: "I guess I just wish they made movies like they used to make. Classics, like *The Karate Kid*...or *Harold and Maude*". *Karate Kid* er her et uttrykk for Healys egen (komisk dårlige) smak, mens *Harold and Maude* nevnes fordi han har fått vite at det er Marys favorittfilm. De utbryter i kor: "I think that *Harold and Maude* is one of the greatest love stories of our time". Her utnyttes en sentral konvensjon i romantiske komedier for å skape en komisk effekt. Parets smak kan som nevnt gjerne være obskur, men ikke *absurd*. Valget av *Harold and Maude* bryter med forventningen om en koselig og romantisk film, ettersom Hal Ashbys beksvarte dramakomedie fra 1972 handler om en 20 år gammel gutt som er besatt av døden og en 79 år gammel kvinne.

En annen av den romantiske komediens konvensjoner er som nevnt å bruke et sannhetsvitne som bevis på at paret hører sammen. I *There's Something About Mary* fylles denne funksjonen av Puffy, hunden til Marys nabokone, som "only barks at bad people". For at Puffy ikke skal bjeffe på Healy gir han hunden sovemedisin som nesten tar livet av den, og han må gi hunden munn-til-munn og hjertemassasje mens Mary er på kjøkkenet.

There's Something About Mary tar med andre ord utgangspunkt i generiske konvensjoner og bruker dem på en utradisjonell måte. Mens "felles smak" og "sannhetsvitnet" vanligvis underbygger romantikken i romantiske komedier, benytter *There's Something About Mary* konvensjonene i jakten på latterbrøl. Den filmen som i størst grad har dyrket det parodiske er trolig *Date Movie* (Aaron Seltzer, 2006), som er en såkalt "spoof movie" som driver gjøn med romantiske komedier på samme måte som *Scary Movie* harselerer over skrekkggenren.

Men *Date Movie* er bare én av mange romantiske gross-out-komedier som har fulgt i kjølvannet av den enorme suksessen til *There's Something About Mary* (4). Filmer som *The Sweetest Thing* (Roger Kumble, 2002), *Along Came Polly* (John Hamburg, 2004), *Adam and Steve* (Craig Chester, 2005) og *Just Friends* (Roger Kumble 2005) er alle tydelig inspirert av *There's Something About Mary*. Noen av avleggerne har vært publikumssuksesser, slik som Farrelly-brødrenes *Me Myself & Irene* og *Shallow Hal*, samt de tre første *American Pie*-filmene. Syklusen teller også, ikke overraskende, noen av de mest kritikerslaktede filmene i nyere tid, slik som *Dirty Love* (hvis manus ble begått av Jenny McCarthy). Noen romantiske gross-out-komedier forsøker å "out-grosse" hverandre: i løpet av de første minuttene av *Say It Isn't So* mister den mannlige hovedpersonen et øre i en



Fig. 8. "How the hell did you get the zipper all the way to the top?" *There's Something About Mary* (1998).



Fig. 9. Desinfeksjonsmiddel. *There's Something About Mary* (1998).

(4) Filmen spilte på inn 370 millioner dollar på verdensbasis. Budsjett var på 23 millioner.

frisørulykke og mottar fellatio av en katt. Deretter går det nedover. Andre filmer er stort sett tradisjonelle romantiske komedier kun avbrutt av isolerte gross-out-øyeblikk. *Serving Sara* (Reginald Hudlin, 2002), for eksempel, inneholder en scene der Matthew Perrys karakter stikker armen opp i rektum på en okse, men er ellers ytterst konvensjonell.

Gross-out-romansene i et industrielt perspektiv

Romantiske gross-out-komedier har det til felles med de klassiske screwballfilmene at de først og fremst er komedier. Men der de eldre filmene stort sett styrer unna kjærlighetens sedvanlige sukkersøte sjargong, er ett av de romantiske gross-out-filmenes mest besynderlige trekk blandingen av aggressivt obscøn komikk og søtladet retorikk.

Clerks 2, for eksempel, sammenstiller i det ene øyeblikket det som i filmen omtales som "interspecies erotica" – sex mellom en lærkledd, tykkfallen mann og et esel – og, i det neste, en kjærlighetstale som er både svulstig og inderlig.

Det er i det hele tatt interessant å legge merke til med hvilken oppriktighet det melodramatiske stilles ut i mange romantiske gross-out-komedier. Man får iblant inntrykk av at de emosjonelt ladede sekvensene har havnet der ved en feiltagelse, og at de egentlig hører hjemme i noe mer høytidelige og seriøse filmfortellinger. Filmenes særpreg springer ut av nettopp denne ubestemmeligheten mellom perverst motstridende impulser – mellom "the raunchy" og "the schmalzy" – som utfordrer skillet mellom komisk distanse og dramatisk innlevelse.

Det å blande genrer og modaliteter er selvsagt et kjennetrek ved postmodernismen. Men denne utviklingen kan også ses som et resultat av industrielle og institusjonelle forhold i Hollywood. Det er helt naturlig at en så innbringende film som *There's Something About Mary* initierer en syklus av lignende filmer. Hybridisering er dessuten en velkjent strategi for å øke publikumsgrunnet, og siden 80-tallet har det vært en generell tendens å krysse romantiske komedier med andre genrer, som actioneventyret (*Romancing the Stone*), kriminalfilmen (*Heartbreakers*), gangsterfilmen (*Mickey Blue Eyes*), westernfilmen (*Maverick*) og sportsfilmen (*Tin Cup*) (5). Den romantiske gross-out-komedien er utvilsomt en uvanlig paradoksal miks, men samtidig har Hollywood fra begynnelsen av operert i skjæringspunktet mellom standardisering og innovasjon. Den romantiske gross-out-komedien er slik sett et nytt eksempel på en gammel strategi: produkt differensiering ved å utforske balansen mellom, på den ene siden, det velkjente og velprøvde og, på den andre, det navnløse og nyskapende.

Den romantiske komedien har jo tradisjonelt vært å anse som en typisk kvinnegenre, og innlemmelsen av gross-out-elementer er utvilsomt et forsøk på å gjøre den mer attraktiv for gutter. Noen av de største og mest overraskende suksessene i Hollywood de siste årene, som *Wedding Crashers* (David Dobkin, 2005) og *The 40 Year Old Virgin* (Judd Apatow, 2005) er nettopp romantiske komedier som blander det tradisjonelle og søtladet med en form for humor som har en mer aggressiv brodd enn det som har vært vanlig i den romantiske komedien. Selv de mest konvensjonelle genrer beveger seg altså i stadig nye og høyst uventede retninger!

(5) Samtidig er det viktig å understreke at vi også har vært vitne til en tendens i motsatt retning, altså romantiske komedier rettet mot bestemte publikumssegmenter (særlig fargede og homofile/lesbiske). Se Krutnik (2002).

Fakta

Artikkelen er en oppdatert sammenfatning av min hovedoppgave, *Kjærlighet i Seriemonogamiets Tidsalder* (Universitetet i Bergen, 2000).

Litteratur:

Henderson, Brian (1985 [1978]): "Romantic Comedy Today: *Semi-Tough or Impossible?*", i Grant, Barry Keith (red.): *Film Genre Reader*, Austin: University of Texas Press.

Kozloff, Sarah (2000): *Overhearing Film Dialogue*, Berkely: University of California Press.

Krutnik, Frank (1990): "The Faint Aroma of Performing Seals: The 'Nervous' Romance and the Comedy of the Sexes", i *The Velvet Light Trap*, 26.

Neale, Steve (1992): "The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today", i *Screen*, 33:3.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - februar 2007 - 5. årgang - nummer 20

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

Mockumentary - Løgnen, der leger virkelighed

Af [MORTEN SCHOLZ](#)

For et par år siden skete der noget mærkeligt inde i mit fjernsyn. En dansk kanal (den reklamefinansierede endda) havde købt et løjerligt engelsk program og ligefrem bestemt sig for at sende det ud i æteren sent søndag aften. Det skete naturligvis uden for den bedste sendetid. Men trods alt ikke klokken fire tirsdag morgen som ellers synes at være det tidsrum, reklamekanalen har øremærket til at dumpe deres tilfældige kvalitetsprodukter uden for synsvidde på en befolkning, der jo helst ikke skulle gå hen og få smag for substans

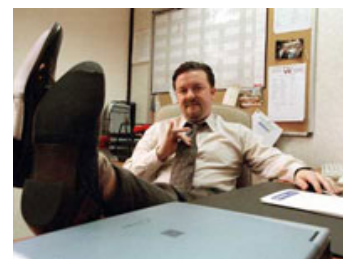
Første gang ovennævnte program løb foran mine øjne forstod jeg ingenting. Det lignede en engelsk dokumentar fra et kontormiljø i Slough. Størstedelen af de medvirkende var forholdsvis normale mennesker. Til gengæld var afdelingsbossen og dennes højre hånd af en anden verden. Der skete ikke alverden; det gør der jo ikke på et kontor og programmet var langt fra haha-falde-ned-af-sofaen-og-hulke-sig-ihjel sjovt (eller som det lyder på Eels-nummeret "3 speed" fra 1997-pladen *Electro-shock-blues*: "Life is funny, but not ha ha funny, peculiar I guess").

Men - og det er ikke noget lille men - til gengæld var det så ubehageligt at overvære de hverdagslige fortrædeligheder, der udspillede sig inde i mit tv, at jeg hele tiden måtte på toilet eller op og rette på et billede, der hang lige i forvejen. Min krop skreg på pauser for pinligheden. Sådan får jeg det ellers kun, når jeg ser Woody Allen-film. Men andre ord: jeg var hooked. Programmet var selvfølgelig *The Office*.

Definition af en genre

The Office (2001-2003) var en BBC-produceret serie på to sæsoner af hver seks afsnit, hvortil kom to forrygende juleafsnit. Serien var skabt, skrevet og instrueret af Stephen Merchant og Ricky Gervais. Sidstnævnte spillede samtidig suverænt hovedrollen som mellemlideren David Brent, der både havde en stand-upper og en sangstjerne gemt i maven. Serien står som et skoleeksempel på en komedieform, der benytter sig af konventionerne bag dokumentarfilmen til at opbygge en fornemmelse af virkelighed i omgangen med fiktive figurers ageren i en fiktiv virkelighed. Denne subgenre er blevet betitlet både spoof-documentary og mock-documentary (Note 1) - personligt foretrækker jeg det mere mundrette udtryk: mockumentary.

Betegnelsen er opstået som en sammentrækning af 'to mock' (der kan betyde både at gøre nar af og at lave en efterligning) og ordet documentary. I den dobbelte betydning af ordet 'to mock' ligger samtidig en antydning af, at en mockumentary ikke nødvendigvis kun kan manøvrere på komikkens bonede gulve med et sigte mod at gøre grin med dokumentarfilmen som genre (som betegnelsen spoof-documentary lægger op til), men også kan være en mere alvorlig sag, der behandler 'alvorlige' emner ved at efterligne dokumentarfilmens virkemidler og konventioner. I de fleste tilfælde er der dog tale om et mix af de to betydninger, og resultatet er en burlesk omgang gøren-grin-med (grundlæggende) alt mellem himmel og jord via en efterligning af dokumentarfilmens principper.



The Office (BBC, 2001-2003).

Hvis man er typen, der ynder at starte ved Adam og Eva, ville arbejdet med at definere undergenren mockumentary nødvendigvis medføre en grundig redegørelse af dokumentargenren i alle dens afskygninger som moderdyret til bastarden mockumentary. Således ville Adam og Eva være lig med Robert Flahertys *Nanook of the North* fra 1922. Spørgsmålet om dokumentarfilmens evne (eller mangel på samme) til troværdigt at gengive virkeligheden ville undergå en metamorfose og genopstå som metaspørgsmålet: "Er mockumentary så en efterligning af en efterligning af virkeligheden?" Det bliver hurtigt langhåret, men en enkelt pointe er i den forbindelse på sin plads at køre hjem. I januar i år havde Cinemateket en ganske udmærket serie om mockumentary-film, der kørte under underoverskriften "Mellem løgn og sandhed". Den undertitel er efter min bedste overbevisning vildledende – dokumentarfilmen befinder sig i sin egenskab af filmet virkelighed i sfæren mellem løgn og virkelighed (eller fiktion og fakta), eller som Bill Nichols elegant har udtrykt det: Dokumentarfilm er "a fiction (un)like any other." (Note 2) Mockumentary er derimod defineret ved at være løgn, der leger, at den er virkelighed. (Note 3) Man kan i den forbindelse også indskyde, at dokumentarfilmen er ude i et vanskeligere ærinde (at skulle portrættere 'virkeligheden') og således også befinder sig på tyndere is end mockumentary'en, der blot skal portrættere et portræt af virkeligheden.

Fakta og fiktion

Om skylden udelukkende skal skydes på 1980'erne postmodernistiske insisteren på en ophævelse af skellet mellem virkelighed og fiktion skal være usagt, men om ikke andet blev en række hybrider mellem fakta og fiktionen mere end almindeligt populære omkring slutningen af sidste årtusinde. Både docu-soapen og reality-tv er eksempler på genrer, der poppede op i feltet mellem fakta og fiktion, og derfor er beslægtede med mockumentary-genren. En anden fætter i denne familie er drama-dokumentaren, der iscenesætter virkeligheden og reproducerer den med øje for de dramatiske virkemidler.

Hvor sidstnævnte forsøger at validere egen sandhedsværdi ved at læne sig op ad dokumentarfilmen, benytter mockumentary'en dokumentarfilmens æstetik til netop at underminere sådanne krav på 'en sandhed' (Note 4) Udover at være en genre der inden for de seneste år har leveret nogle uvurderlige grin (*Borat*, *Team Easy-On*, *The Office* (ja, nogle gange var det jo også bare hylende morsomt)), så ligger der immanent i mockumentary'en som begreb en evne til at sætte modtagernes refleksivitet i sving og sætte spørgsmål ved vores opfattelse af (ikke virkeligheden) men den måde virkeligheden præsenteres på:

Mock-documentary's agenda is ultimately to parody the assumptions and expectations associated with factual discourse, to 'mock' the cultural status of documentary's generic codes and conventions. Deliberately appropriating documentary codes and conventions, mock-documentary filmmakers more specifically seek to offer some form of commentary on aspect(s) of contemporary culture – it may be to parody affectionately the cultural status of popular icons, or to incorporate a specific political critique, or to comment more pointedly on the nature of the documentary project itself (Note 5)

Denne mockumentary'ens treenighed vil senere i artiklen blive nærmere belyst.

På sporet af en genealogi

Personligt mener jeg, at *The Office* markerer det endelige gennembrud for mockumentary-genren som en 'major player' på den internationale mediescene. Det er naturligvis et spørgsmål der kan diskuteres til evig tid, men om ikke andet understøttes påstanden af den amerikanske versions (med Steven Carell i hovedrollen) store succes med at skrue ned for pinligheden og skrue op for haha-humoren. Men den oprindelige *The Office* var langt fra første skude på stammen i mockumentary'ens efterhånden ikke helt korte historie.



Borat (Larry Charles, 2006).

Som pioner i genren står Orson Welles og dennes berømmede radioudgave af H.G. Wells' *War of the Worlds* fra 1897. Den 30. oktober 1938 ramtes USA af panik, da der strømmede paniske rapporter ud af radioen om en igangværende invasion af marsboere. Welles havde iscenesat sit radioshow som live reportager rundt om fra landet og denne brug af et virkemiddel, der normalt bruges i 'sandhedens' tjeneste, satte lytterne i affekt. Hvad der var ment som en spøg blev pustet op til en konflikt, og Orson Welles blev nødt til at undskylde offentligt dagen efter udsendelsen havde været i æteren. Der kan drages en direkte parallel til Peter Jacksons (ham med *Ringenes Herre*) mockumentary *Forgotten Silver* fra 1995, hvor et New Zealandsk publikum pludselig troede fuldt og fast på eksistensen af den portrætterede forsvundne filmpioner Colin McKenzie, der var et produkt af Jacksons fantasi.

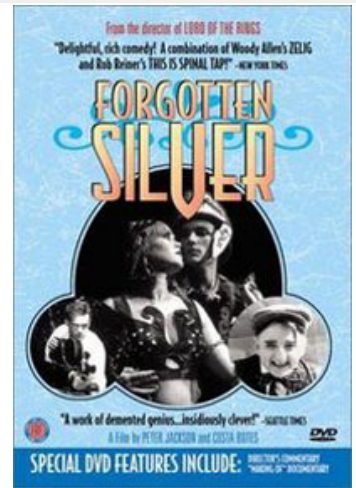
Tredive år senere - i slutningen af 1960'erne og begyndelsen af 1970'erne - indtraf et nybrud for tv-mediet sig med *Monty Python's Flying Circus*. En ikke ringe del af den rablende komik blev drevet fremad af mødet mellem en tilsyneladende konventionel fremstillingsform og komplet vanvittige mennesker og episoder. Monty-gruen yndede at mime BBC's klassiske fakta-stil, og dermed gøre brug af tidens dokumentar-koder og konventioner med det ene mål for øje at drive enhver situation helt derud på overdrevet, hvor kragerne for længst er vendt om. Og meget kan man sige om briterne, men på spørgsmålet om, hvad man ville medbringe som eneste rekvisit på en øde ø, er svaret box-settet med BBC tv-serier ikke helt hen i vejret. I hvert fald kan det ikke undre, at der 35 år efter MPFC kom mockumentary-mesterværket *The Office* ud af den samme nation.

Over på den anden side af Atlanten blev *Hill Street Blues* en stor succes i 1980'erne. Her var komikken knap så meget i højsædet, men ikke desto mindre benyttede serien om livet på politistationen en lang række stilistiske kneb kendt fra dokumentargenren. Bl.a. efterlignede den obligatoriske indledningssekvens centreret omkring morgenmødet på stationen (de møder der altid blev afsluttet med replikken "Let's be careful out there") ABC dokumentaren *The Police Tapes*. Den "realistiske" stil eller fiktive vérité stil, der blev født her, er siden gået hen og blevet allemandseje på samtlige tv-produktionsselskaber med hang til politikrimier verden over, og vil i dag ikke falde ind under betegnelsen mockumentary. I filmens verden kan der argumenteres for, at både Kubrick (*Dr. Strangelove - or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*) Altman (*M.A.S.H.*, *The Player*, *Prêt-à-Porter* mm), Scorsese (*Mean Streets*, *Taxi Driver*, *Raging Bull* og *GoodFellas*) Oliver Stone (*Platoon*) og Steven Spielberg (*Schindler's List*) har benyttet sig af æstetiske virkemidler hentet fra dokumentarfilmens verden. (Note 6) Men tv-mediet må siges at være mockumentary'ens sande medie, ligesom dokumentarfilmen har lettere kår i kukkassen end på det store lærred. Også udviklingen inden for mockumentary-genren lægger en sten på den vægtskål, der hedder, at tv-mediet ser ud til at have overtaget rollen fra spillefilmen som det førende medie, når det handler om fornyelse, kreativitet og vovemod.

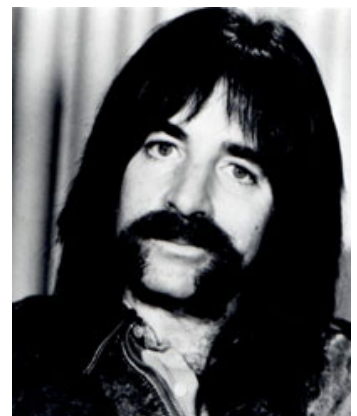
Parodien

I Jane Roscoe and Craig Hights hovedværk om mockumentary-genren: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*, defineres som tidligere antydte tre kategorier af mockumentary'en. Først parodien, dernæst kritikken og til sidst dekonstruktionen.

Som eksempel på den parodiske mockumentary står Rob Reiners rock-mockumentary *This Is Spinal Tap* fra 1984 som et lysende eksempel. Filmen portrætterer det britiske heavy metal band Spinal Tap – både æstetisk og dramaturgisk er filmen iscenesat som en klassisk rock-dokumentar med kriser, opbrud og en afsluttende forsoning. Filmen parodierer således selve rockmytologiens mange klichéer ved at genbruge og overdrive de fasttømrede konventioner og virkemidler i rock-dokumentaren. Hvis man i den forbindelse gerne vil forvise sig om, at der intet nyt er under solen i heavy land kan man med fordel se Metallica-rock-dokumentaren *Some Kind of Monster* fra 2004. At den film ikke er en rock-mockumentary, men derimod den ægte vare, er ganske enkelt uforståeligt. Som komedie betragtet er *This Is Spinal Tap* ganske morsom, selvom en oprigtig kærlighed og kendskab til rock-dokumentaren som genre hæver fornøjelsen en helt del. Som reference i forhold til mockumentary som genre er den til gengæld ikke til at komme udenom – det er og bliver et hovedværk og så vidt undertegnede er informeret var det Rob Reiner selv, der har stået



Forgotten Silver (Peter Jackson & Costa Botes, 1995).



This Is Spinal Tap (Rob Reiner, 1984).

fadder til begrebet 'mockumentary' i sin omtale af *This Is Spinal Tap*. Guitaristen i Spinal Tap spilles for resten af Christoffer Guest, der er Mr. Mockumentary Himself og som (foruden også at have skrevet *This Is Spinal Tap*) i varierende grader har skrevet, instrueret og spillet med i en lang række af de sjoveste parodiske mockumentarys i filmhistorien: *Waiting for Guffman*, *Best in Show*, *A Mighty Wind* og den aktuelle *For Your Consideration*, der giver Hollywood en omgang med mockumentary-paletten og har Ricky Gervais på rollelisten. Drengene bag 'Drengene fra Angora' og deres både morsomme og meget hypede programmer *Svinene* og *Team Easy-on* bør kategoriseres som sådanne parodiske mockumentarys.

Den politiske kritik

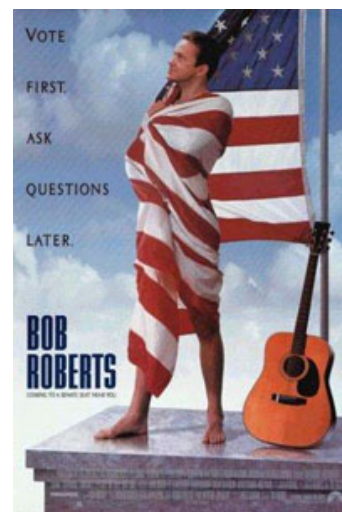
Den anden kategori, som Roscoe og Hight definerer, er kritikken. Denne udspiller sig på forskellige niveauer, hvoraf det mest interessante har den politiske kritik for øje. Et hovedværk blandt de politisk orienterede mockumentarys er *Bob Roberts* fra 1992. Filmen, der er opstået på baggrund af en rolle som Tim Robbins først skabte til en Saturday Night Live sketch, er skrevet, instrueret og hovedrollebesat af Robbins selv. Filmen portrætterer de sidste faser af valgkampagnen Bob Roberts, en folkemusik-syngende senatorkandidat for det republikanske parti. Filmen er struktureret som en arketypisk dokumentarfilm af den politiske slags, hvor en britisk journalist ved navn Terry Manchester forsøger at få direkte indsigt i Roberts' kampagnestrategi, hvilket samtidig er et kig om på bagsiden af amerikansk politik. Heromme finder man bl.a. Oliver North-parodien Lucas Hart III, der som konservativ galning render rundt i kulisserne bag Bob Roberts. Filmen er råt for usødet en kritik af den moderne amerikanske konservatisme, som denne så ud under Reagan og den ældre Bush.

På dansk ord er der måske optræk til noget af det samme. Det er endnu ikke til at sige, om Morten Hartz Kaplers kontroversielle og meget snart aktuelle film *AFR*, falder ind under denne politisk/kritiske underkategori eller om det er en ren satire. Under alle omstændigheder er der tale om en mockumentary om det fiktive drab på Anders Fogh Rasmussen. Rygtet vil vide, at filmen gør stor brug af reelle klip fra gamle tv-udsendelser mm., hvilket lægger en ekstra dimension til mockumentary'ens dobbeltspil mellem virkelighed og fantasi. At sætte fakta til at arbejde i fiktionens tjeneste er jo ikke nogen ny opfindelse - normalt kaldes den slags propaganda - men det skal alligevel blive spændende at se, om *AFR* som film kan leve op til det særdeles intelligente set-up.

Også DR2's *Det Røde Kapel* fra sidste efterår falder ind under denne politiske kategori. Over en række tv-episoder rejser Mads Brügger, Simon Jul og Jakob Nossell til Nordkorea forkældt som teatertrup og med et dokumentar-filmhold i ryggen. Der var ikke tale om en 'ren' mockumentary, hvor alt er iscenesat, men snarere om samme slags undercover-mockumentary som Sacha Baron Cohen excellerer i (jf. Note 3). Både hos Cohen og Brügger er publikum reelt nok og 'mockingen' udspringer fra hovedpersoners fiktive ageren uden de impliceredes viden om dette fiktive lag. Personligt synes jeg *Det Røde Kapel* var fjernsyn af højeste karat, og min stemme til bedste danske mockumentary går indtil videre til de tre unge mænds vovemod og humor midt i diktaturets meget reelle tristesse.

Dekonstruktion af dokumentarfilmen

Roscoe og Hights sidste kategori er dekonstruktionen. Denne noget anstrengte sprogbrug henviser til en kategori af mockumentarys, der præsenterer et metaopgør med selve dokumentarfilmens natur på tværs af de forskellige emneområder: "Here the filmmakers are attempting to engage directly with factual discourse, and effectively to encourage viewers to develop a critical awareness of the partial, constructed nature of documentary." (Note 7)



Bob Roberts (Tim Robbins, 1992).



Det Røde Kapel (DR2, 2006).

Som kongeeksempel på den dekonstruktive mockumentary står *C'est arrivé près de chez vous (Mand bider hund)* fra 1992 skrevet og instrueret af Rémy Belvaux. I filmen følger vi seriemorderen Ben gennem linsen på det dokumentarfilmhold, der har givet sig selv den morbide opgave at portrættere en morder. I begyndelsen nøjes filmholdet med at observere seriemorderens gerninger, men til sidst involverer de sig selv direkte i misgerningerne, hvad der kan karakteriseres som en grotesk fordrejning af Stockholm-syndromet, hvor den bortførte kommer til at føle sympati for sin bortfører. At filmholdet ender med at være direkte medskyldige i slagtingerne kan læses som et alvorligt spørgsmålstejn ved dokumentargenrens selvproklamerede evne til at observere virkeligheden uden at kameraets tilstedeværelse registreres. Den observerende dokumentarfilm indgår en kontrakt med publikum, der klart understreger, at filmmagerens tilstedeværelse skal accepteres som et fravær og at de præsenterede begivenheder ville have udfoldet sig på samme vis, hvis ikke der havde været et kamera til stede. Den kontrakt river *Mand bider hund* over og begraver under afrevne lemmer og blod i spandevs – og deri ligger der faktisk en dekonstruktion af dokumentarfilmens forestilling om sig selv. Filmen efterlader således dokumentarfilmen i en tilstand, hvor der er blevet sat godt og grundigt spørgsmålstejn ved genrens autoritet. Eller som Roscoe og Hight konkluderer:

Mock-documentary arguably provides the greatest challenge in terms of what documentary claims to be. It provides a direct contest to the truth claims made by documentary on the basis of the power of the image, and its referentiality....It deliberately raises issues about the nature of representation and the claims which documentaries present. (Note 8)

Altså risikerer man at blive rusket ud af den dogmatiske slumren som nutidens mediemenageri hensætter én i, samtidig med at man få lov til at rulle rundt på gulvet af grin eller gå på toilettet med tom blære af ren og skær pinagtighed. Mit ydmyge bud er, at det netop er denne enorme spændvidde, som gør, at mockumentary er en genre, der er kommet for at blive. Eller sagt med andre ord: Hvis der fandtes bumper-stickers med ordene "Davis Brent for President", ville jeg købe ti og vikle min cykel ind i dem.




C'est arrivé près de chez vous / Man bites dog (Rémy Belvaux 1992).

Fakta

- 1) Jane Roscoe and Craig Hight: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*.
- 2) Bill Nichols: *Representing reality: Issues and Concepts in Documentary*, p 113.
- 3) En undtagelse er den gren af mockumentary, hvor fiktive personer navigerer i virkeligheden og den primære kilde til komikken er den reelle omverdens reaktion på en undercover fiktiv personage. Denne form for mockumentary svarer til Gunther Walraffs arbejde inden for journalistikken eller Donnie Brascos inden for gangsterverdenerne og er senest blevet gjort til en verdenssucces af den engelske komiker Sacha Baron Cohen i rollen som den antisemitiske kazakstanske journalist Borat i filmen med den snørklede titel: "Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan".
- 4) "Mock-documentaries foreground their fictionality, their intention is to play with, undermine or challenge documentary, rather than to seek validity through an association with the genre" Jane Roscoe and Craig Hight: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*. P. 47
- 5) " Jane Roscoe and Craig Hight: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*. P. 47
- 6) jf. Jane Roscoe and Craig Hight: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*, p. 82-99.
- 7) Jane Roscoe and Craig Hight: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*, p. 161.
- 8) Jane Roscoe and Craig Hight: *Faking it - Mock-documentary and the subversion of factuality*, p. 182

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Krigskomедier

Af [MICHAEL HØJER](#)

Komedier involverer oftest en række afvigelser fra det, man betragter som værende normalt inden for en given social sfære. Militære institutioner er derimod traditionelt kendetegnet ved strenge regelsæt, faste hierarkier, undertrykkelse af individualitet og personlige mærkværdigheder - og repræsenterer således en klar fastlæggelse af det, der kan betragtes som "normalt". Hvad kan derfor mere naturligt fordele for komedien end at vælge lige præcis den militære normalitet som sin skydeskive. Men den militære institution er én ting, begrebet "krig" en anden – for i det gruppevækkende fysiske og psykiske landskab, der opstår som følge af sammenstødet mellem to bevæbnede styrker kan der selvsagt ikke være meget at grine af, eller hva'?

"Nothing is just comic: things are comic in particular ways for particular reasons."
(Geoff King *Film Comedy*: 4)

Dr. Strangelove (1964), *M.A.S.H* (1970), *Catch 22* (1970), *Three Kings* (1999) og *Jarhead* (2005) kan alle med rette kaldes krigskomедier, fordi de er film, hvor komik er et absolut centralt stilistisk element, og hvor væbnede konflikter mellem fjendtligt indede kræfter danner den centrale baggrund for handlingen. Og det var netop disse amerikanske filmproduktioner fra henholdsvis 1960-70'erne og årene omkring årtusindskiftet, der skabte de første kim til min fascination af sammenblandingen af krig og komedie på film.

I den første af disse to perioder af den amerikanske (film)historie kan det ikke undre nogen, at umage størrelser som krig og komedie stødte sammen. Dels fordi USA oplevede en massiv kritik af sine klassiske idealer og etablerede institutioner, dels fordi den store generation af kultur-politisk bevidste unge, heriblandt *New Hollywood*-instruktørerne, tilvejebragte en kraftig udladning af kreativ energi. Set i sammenhæng med datidens helt store fysiske og ideologiske slagmark – Vietnamkrigen - virker også den aktuelle fremkomst af David O. Russells og Sam Mendes' i høj grad komediebaserede Irakfilm naturlig nok. Grundlæggende spørgsmål vedrørende Amerika og dets rolle i verden er endnu en gang kommet på dagsordenen.

Hver for sig er ovennævnte fem film taget i kærlig behandling af diverse filmskribenter fra både filmhistoriske, sociokulturelle og æstetiske vinkler. Hvad der derimod ikke er skrevet mange ord om, er den krigskomедie-tradition, som disse film udspringer af. Hvad mange ikke er klar over er nemlig, at krigskomедien allerede var en næsten halvtreds år gammel og ganske ofte anvendt mikstur, da milepælen *Dr. Strangelove* havde premiere i 1964. Helt nøjagtigt mødtes genrerne *krig* og *komedie* allerede ved afslutningen af første verdenskrig. Og hvem andre end selveste indbegrebet af stumfilmskomik – "vagabonden" med det ikonografiske overskæg og de udadvendte skosnuder – dukker op som hovedperson i filmhistoriens første eksempel på en ægte krigskomедie, Charlie Chaplins *Shoulder Arms* (da. *Gevær på Skulder*) fra 1918.



Krigskomedien skydes i gang

Omkring et kvarter inde i *Shoulder Arms* vimser Chaplins letgenkendelige persona rundt i en skyttegrav i Frankrig under 1. verdenskrig. Nærmest af kedsomhed bevæger han sig, i et totalbillede, hen til den skyttegravskant, der vender mod de tyske tropper. Der klippes til en halvtotal, hvor man ser ham lægge an til skud. Klippet er let elliptisk (en del af bevægelsen, hvor geværet bliver løftet mangler) som for at understrege det utålmodige i hans handling. Halvtotalen fastholdes, mens han affyrer det første skud, sætter en hvid streg med et kridt på et træbræt, genlader. Så affyrer han det andet skud, sætter streg nummer to, genlader og affyrer det tredje skud, sætter tredje streg, genlader og affyrer skud nummer fire og sætter endnu en streg. Da denne sidste streg er sat, drister Charlie sig - stadig i samme indstilling - til at stikke hovedet op over den øverste kant på de beskyttende sandsække. En tysk kugle flår hjelmen af ham, inden han når at dukke sig. Resultat: han tager hjelmen på og visker den fjerde streg ud - og fortsætter derefter ufortrødent med at skyde tyskere og sætte streger (figur 2-6).

Scenen er et mageløst eksempel på Chaplins evne til at finde på *slapstick* *gags*, men samtidigt et af de første og meget tankevækkende eksempler på sammenblandingen af krigens ikonografi med komediens modus. For hvordan er man i stand til at grine af, at minimum fire sandsynligvis unge tyske soldater mister livet på slagmarken, og at vores helt selv er lige ved at dø? Det kan man selvfølgelig kun, fordi komedieformen tillader det.

Komikkens natur

Ifølge Geoff King, der citeredes indledningsvis, opstår det komiske, når en social gruppes normale rutiner bliver brudt til fordel for en opførsel, der grundlæggende afviger fra det, man sædvanligvis ville kunne forvente i en ikke-komisk situation. Dette kan ske i form af overdrivelser, mangel på sammenhæng, tids- og karaktermæssige forskydninger i forhold til sammenhæng (*displacement*) eller ved deciderede brud på opstillede regler (King: 5-8). At støde på Chaplins hovedperson i ovenstående situation fremkommer som komisk på specielt to af disse planer.

For det første er den usandsynlige placering af vagabond-personaen inden for de militære rammer et tydeligt eksempel på *displacement*, hvilket *Shoulder Arms* slår fast helt fra begyndelsen, hvor den lille soldat rent visuelt udskilles fra de øvrige soldater i kraft af sin størrelse og udseende. Også på det handlingsmæssige plan virker han malplaceret, fordi han har mere end rigeligt besvær med at følge med i hærens indledende øvelse (figur 7-9). *For det andet* er hovedkarakterens legende og ligefrem nonchalante opførsel i skyttegraven, både i den nævnte scene og da han senere tænder en cigaret og åbner en vinflaske ved hjælp af de tyske kugler, der suser hen over hans hoved, helt ved siden af vores forestillinger om, hvordan rigtige soldater agerer i sådanne situationer.

Det komiske i disse situationer opstår netop pga. denne simultane tilstedeværelse af disse to forskellige bevidstheder. På den ene side forestillingen om, hvordan tingene foregår i den virkelige verden, og på den anden mødet med billeder og handlinger, der divergerer fra denne forestilling. Netop fordi Chaplin spiller det komiske modus ud mod vores almene sunde fornuft, berøves situationen de forfærdelige konnotationer, der normalt knyttes til skyttegravskrig. Komedieformatet tillader os således for et kort øjeblik at fornægte alvoren i situationen ved momentant at præsentere de farer, der lurar i verden omkring os, som intet andet end en spøg (King: 78). Men netop ordet "momentant" viser sig i *Shoulder Arms* at være centralt, idet Chaplins film trods den ofte vanvittige komik ikke endeligt fundamentaler sin tosseglade virkelighedsflugt som værende absolut - modsat Buster Keatons *The General* (1927), der er et andet eksempel på tidlig krigskomik.



Fig. 2-6: Chaplin skyder tyskere og sætter streger.



Fig. 7-9: *Displacement*: Chaplin udskilles visuelt fra de øvrige soldater; både i kraft af sit udseende og sine handlinger.

Den kritiske og den letbenede version

I *The General* er der umiddelbart ingen kritisk dagsorden under overfladen af klassisk narrativ fremdrift med slapstick- og deadpan-humoren som underholdende element i diverse jagtscener. Og man smiler forløst, da pigen er vundet, og filmen slutter. Det gør man måske også i *Shoulder Arms*, men under overfladen af episodiske gags i Chaplins film ligger et klart kritisk postulat om, at ægte heltedåd er en illusion, der kun kan opnås i drømme. Denne pointe slås fast, da vagabonden i slutscenen vågner fra, hvad der viser sig at have været en drøm – nemlig filmens mest centrale fortælling, hvor en lang række tyske soldater er blevet snydt og den tyske kansler taget til fange. Virkeligheden, som vagabond-soldatens både forvirrede og bekymrede ansigt afslutningsvis åbenbarer, er meget mere komplekst, end komediens uladsiggørige heltetegninger foreslår. Inden for Chaplins velkendte samfundskritiske begrebsramme bliver ægte krigerisk heltedåd og usandsynlige hændelsesforløb med en "happy end" således aldrig til andet og mere end en drøm (fig.10-11).

Hvor *The General* lader emnet krig falde i baggrunden til fordel for komikken, synes *Shoulder Arms* således at anvende sin komiske modus til andet og mere end apolitisk underholdning, ikke mindst via en direkte stillingtagen til og indirekte behandling af krigens natur. Disse to film illustrerer således fint de to grundlæggende tilgange til den samtidige anvendelse af krig og komik, der har været anvendt op gennem filmhistorien – én tilgang, hvor formålet er skeptisk eller direkte kritisk, og én, der sigter mod mere letbenet underholdning.

Den italesatte absurditet

Efter talefilmens fremkomst blev de mest berømte og populære amerikanske komikere de fire Marx-brødre. Deres komik var en blanding af allerede veludviklede komiske former som slapstick og deadpan og så en nyere sofistikeret brug af verbal komik, en anarkisk tilgang til meningsløs handling og en gennemgribende mangel på respekt for etablerede normer og politiske systemer. Også Marx-brødrene kastede derfor deres kærlighed på krigskomeden og lavede den politiske krigssatire, *Duck Soup* (Leo MacCarey, 1933), der via sin gennemgribende absurditet retter sit komiske skyts mod latterligt pompøse regeringsledere, absurd politisk forhandlingsdiplomatik, tilfældige retssystemer og sidst, men ikke mindst, krig, der udspringer af debil smålighed og ledes af kujoner.



Fig. 10-11: Hvor Chaplins hovedperson afslutningsvis må sande, at nonchalant komisk opfindsomhed og klassisk heltedåd udelukkende hører hjemme i fantasien, og ingenlunde redder hovedpersonen fra den faktisk forestående krig, så resulterer Keatons bindegale redningsaktion via gymnastisk virtuositet i en egentlig forløsning: den umage helt bliver en rigtig soldat og vinder pigen. Inden for den filmiske ramme forbliver Chaplins eskapistiske eskapader således tidsbegrænsede, hvorimod Keaton fastholder illusionen om et lykkeligt udfald på trods af krigens død og ødelæggelse.

I kraft af filmens implicitte kynisme og dens absolutte mangel på politisk respekt i en kritisk periode i den amerikanske historie - Roosevelt og USA kæmpede for at slippe ud af depressionens greb, og Hitlers magt i Tyskland voksede – fik *Duck Soup* ved premieren en meget kølig modtagelse af både kritikerne og publikum. Ikke desto mindre formåede den at slå den tone an, der senere i 1960'erne og 1970'erne skulle blive den dominerende udtryksmåde i komediens tilgang til krigen, og meget sigende var det også i den periode, at MacCarey's film blev genopdaget af amerikanske studerende, der tog filmen til sig i deres velkendte opgør mod "systemet."

Duck Soup gør brug af samtlige komiske virkemidler med det formål at påpege, at krig er et ufrugtbart, destruktiv og meningsløs svar på verdens problemer. Filmen er således ret radikal i sin tilgang til sit emne set i forhold til samtidens øvrige film, også i forhold til Ernst Lubitsch's *To Be or Not to Be* (1942), der til gengæld kan anses for at være den første krigskomedie, der på handlingsplanet italesætter spørgsmålet om samspillet mellem krig og komedie, selvom Chaplin vel også indirekte må siges at have gjort det.

To Be or Not to Be

Lubitsch var ligesom Chaplin, der havde haft moralske kvaler omkring produktionen af *Shoulder Arms*, klar over, at der kunne opstå problemer, når man blandede krig og komik midt i en krigstid. For at komme eventuel kritik i forkøbet indledte han *To Be or Not to Be* med en scene, hvor en meget seriøs teaterinstruktør, der er ved at iscenesætte et stykke om Hitler, diskuterer med sine skuespillere (der morer sig over en improviseret replik), hvorvidt man kan blande humor og alvor. Stykket er alt for alvorligt til pjank, mener instruktøren, men som filmen skrider frem bliver det, som Christian Braad Thomsen har påpeget, tydeligt, at "Lubitsch holder med skuespillerne: hvis man ikke må bekæmpe nazismen med f.eks. menneskelighed og humor, så har man tabt kampen på forhånd. Vil man bekæmpe nazismen med dens egne metoder, har nazismen overlevet i selve modstanden imod den" (Thomsen: 56). Filmens farceagtige komik – i form af slapstick, identitetsforvekslinger, verbalkomik og et ganske usandsynligt plot – er direkte rettet mod den umenneskelige seriøsitet, Hitler stod for; en seriøsitet, der ifølge *To Be or Not to Be* kvæler glæden ved livet. Filmen er således på mange måder en allegorisk skildring af komikkens evige og underfundige opgør med autoritære magthavende instanser.

To Be or Not to Be var sammen med Chaplins *The Great Dictator* (1940) del af en gruppe amerikanske anti-nazistiske 'beredskabsfilm' begået af en række førende instruktører (heriblandt Alfred Hitchcock, Douglas Sirk, Fritz Lang), og af disse film er det er sjovt nok de to komedier, der har vist sig mest holdbare (Thomsen: 58). Som nævnt endte også *Duck Soup* med at opnå klassikerstatus i tresserne, hvor den nye række af satiriske krigskomedier, der blev nævnt indledningsvis i denne artikel, lagde sig i kølvandet på de netop diskuterede films brug af humor i opgøret med og kritik af autoritære strukturer. Men hvordan kan det være, at disse film, der med rette kan betragtes som nogle af filmhistoriens mest centrale komedier, er skabt på et kanvas af død og ødelæggelse. Hvori ligger den velfungerende substans i sammenblandingen af krig og komedie?

Komediens sandhedsværdi

Niels Jensen foreslår, at det netop er i sin groteske og absurde skildring af krigens vilkår, at krigskomedier formår at pege på en sandhed. For når verden er "vendt op og ned," som under en krig, "kan det være den ses sandest i farcens spejl, hvor alting er omvendt, hvor de feje er heroiske og det heroiske fejte, hvor det grusomme er komisk og det komiske grusomt" (Jensen: 182). I forlængelse af denne pointe kunne man spørge, om ikke humoren i den henseende er mere rummelig end alvoren, fordi den netop melder sig, hvor alvoren må komme til kort. Fordi komedieformen vender alting på hovedet, tillader den publikum at bryde kulturelle normer og tilbyde én af to ting: en undergravning af officielle strukturer eller en konsolidering af disse ved at fungere som trykventil, så de kritiske tanker og følelser, der luftes, ikke føres ud i livet.

Under alle omstændigheder lykkes det et udvalg af ovenstående krigskomedier at få os til at fatte; at heltedåd er en illusion, at krig er absurd, og at komik er en nødvendig ingrediens - uden hvilken den menneskelige tilstand ville blive fordærvet. Dette lykkes netop, fordi



Lubitsch' komedie, *To Be or Not to Be* (1942), omhandler en polsk skuespillertrup, der bruger deres evner til at agere allierede spioner ved at forklæde sig og snyde de tyske besættelsestropper i Warszawa.

Shoulder Arms, *Duck Soup* og *To Be or Not to Be* anvender den komiske form til at bringe os *ud* af fatning, og det er den arv – at få os til at fatte, ved at blive bragt af fatning - som mange senere krigskomedier har videreført.

Hvad man har set igennem de sidste fem til ti år er fremkomsten af en bred vifte af krigskomedier, der alle på hver deres måde viser tilbage til krigsfilmkomediens tidligere tilfælde: den økonomiske kynisme i Gregor Jordan's *Buffalo Soldiers* (2001) leder tankerne tilbage på *Catch 22*, hvor amerikanerne bomber deres egen base med økonomisk gevinst for øje; Trey Parkers vanvittige animationsfilm med den meget sigende titel, *Team America: World Police* (2004) genbruger faktisk *skuespiller-som-spion*-plottet fra *To Be or Not to Be*; og sidste års *Jarhead* (Sam Mendes, 2005) vælter i intertekstuel humor og sender kærlige hilser både til M.A.S.H.-enhedens mangel på respekt for autoriteter og *Dr. Strangelove's* gemene binding mellem våbenterminologi og det seksuelle. I kraft af den humor, der opstår gennem brugen af klassiske komiske virkemidler, bliver disse nyere film ligesom Chaplins *Shoulder Arms* i stand til at understrege nogle pointer om krigens vilkår og grundmotiver, som det ellers ikke ville have været muligt at fremføre. I denne mulighed ligger, som sagt, formålet med sammenblandingen af krig og komik.



Fakta

Tim Dirks' artikler på *Filmsite*

- "[Comedy Films](#)"
- "[Duck Soup](#)"
- "[War and Anti-War Films](#)"

Niels Jensen: *Filmkunst* (Gyldendal, 1991)

Geoff King: *Film Comedy* (Wallflower Press, 2002).

Christian Braad Thomsen: *Drømmefilm* (Gyldendal, 2002).

The Chaplin Revue (DVD) - Ekstramateriale

Krigskomedier (og det, der ligner):

- Shoulder Arms* (Charles Chaplin, 1918)
- The General* (Buster Keaton, 1927)
- Duck Soup* (Leo MacCarey, 1933)
- Block-Heads* (John G. Blystone, 1938)
- The Great Dictator* (Charles Chaplin, 1940)
- To Be or Not to Be* (Ernst Lubitsch, 1942)
- Mister Roberts* (John Ford, 1955)
- Operation Petticoat* (Blake Edwards, 1959)
- Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (Stanley Kubrick, 1964)
- What Did You Do in the War, Daddy?* (Blake Edwards, 1966)
- How I Won the War* (Richard Lester, 1967)
- The Secret War of Harry Frigg* (Jack Smight, 1968)
- M.A.S.H.* (Robert Altman, 1970)
- Catch 22* (Mike Nichols, 1970)
- Stripes* (Ivan Reitman, 1981)
- Top Secret* (Jim Abrahams and David Zucker, 1984)
- Good Morning, Vietnam* (Barry Levinson, 1987)
- Hot Shots!* (Jim Abrahams, 1991)
- Hot Shots! Part Deux* (Jim Abrahams, 1993)
- La Vita è bella* (Roberto Benigni, 1997)
- Three Kings* (David O. Russell, 1999)
- Buffalo Soldiers* (Gregor Jordan, 2001)
- Two Men Went to War* (John Henderson, 2004)
- Team America: World Police* (Trey Parker, 2004)
- Jarhead* (Sam Mendes, 2005)

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

En scenes anatomi: Sort kaffe, sort humor

Af [JESPER MOLDASCHL](#)

Lars von Triers første spillefilm, *Forbrydelsens element* (1984), er en eksperimenterende og dystopisk kriminalfilm spækket med dunkle børnerim, hilsner til James Joyce og ironiske brydetag med filmhistoriske genrekonventioner. Hos von Trier fungerer dette postmoderne citatspil dog undertiden som mere end blot en tilfældig ophobning af litterære og filmhistoriske referencer ved samtidig at udgøre mere subtile kommentarer til filmens grundlæggende tematik.

Fra Twin Peaks 1. sæson:

Pete Martell: "Cooper, how would you like your coffee?"

Agent Cooper: "Black as midnight on a moonless night."

Pete Martell: "Pretty black..."

Postmoderne ironi

Amerikaneren Frederic Jameson har i en analyse af postmoderne kunst, film og litteratur formuleret en grundlæggende forskel på måder at citere andre værker på, idet han skelner mellem hhv. 'pastiche' og 'parodi'. 'Pastiche', der for Jameson er blevet den dominerende citatform, er en afstumpet og overfladisk referencemodus, der anvendes for references egen skyld, dvs. uden noget andet formål end at henvise til et tidligere produkt.

Pastiche consists of blank parody. It is a neutral practice of such mimicry, without any of parody's ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that, alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. (Jameson 1991: 17)

Overfor pastichens sterile og tandløse omgang med det kulturelle arvegods er parodien et langt mere kritisk værktøj, der både citerer og omformulerer genrekonventioner, så henvisningerne samtidig får ironisk tyngde ved at række udover det, der blot citeres ('ulterior motives').

Parodien er altså en form for komik, der kan fremavles ved tilstrækkeligt talentfuldt at genbruge traditionelle genrekonventioner på utraditionelle måder.

I en lille sær scene (eller rettere, i tre sære små scener) i *Forbrydelsens Element* gøres der behændigt brug af den parodiske citationsmodus. Det drejer sig om scener, der ironisk henviser til en af krimigenrens mest hævdundne motiver: den kaffekonsumerende politibetjent. Scenerne undgår pastichen ved ikke blot at gøre eksplicit opmærksom på dette genrekonventionelle motiv men ved samtidig også at bruge det som et sideløbende udsagn om hele filmens antiidealistiske tematik: Hovedpersonen Fisher bøjer sig konsekvent *ikke* for de faktiske forhold i den verden, der omgiver ham, men forsøger stædigt at omforme disse efter sine egne absurde rationelle og metodiske idealer. Han stirrer sig så blind på sine egne forskrifter, at han end ikke er i stand til at udføre en så banal handling som at skænke kaffe.

Handlingen

Politibetjenten Fisher er blevet kaldt tilbage til Europa fra Cairo for at opklare en række mord på små piger, der sælger lotterisedler. Via sin gamle og mentalt forstyrrede mentor Osbourne kommer Fisher på



Fig. 1. Oversvømmede arkiver i total.



Fig. 2. Fisher i halvnær tænder lyset ...



Fig. 3. dufter omhyggeligt i kanden ...



Fig. 4. skænker sig en kop ...



Fig. 5. og hanken knækker.

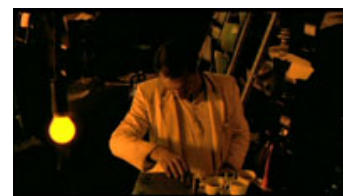


Fig. 6. To gange.



Fig. 7. Blanke sider i Harry Grey-filerne understreger, at Fisher er på vildspor.

sporet af den angivelige gerningsmand Harry Grey. Ansporet af Osbournes kontroversielle efterforskningsteori, der er nedfældet i bogen 'The Element of Crime', forsøger Fisher at demaskere forbryderens psyke og leve sig stadig mere ind i rollen som Harry Grey i håbet om at kunne spore en systematik i dennes forbrydelser. Indlevelselsesmetoden fører tilsyneladende ingen vegne for Fisher, der dog alligevel og med indædt stædighed holder fast i sit foretagende. Fisher stirrer sig blind på metoden og mener sågar, den har hjulpet med at knække en indviklet grafisk kode, som morderen skulle have signeret sine gerninger med. Til slut ender Fisher med selv at udføre mordet på den lotto-sælgende pige, han nu tror, udgør den sidste brik i fuldendelsen af Harry Greys forbryderiske mønster.

Selve handlingsforløbet er egentlig en rekonstruktion i Fishers (under-) bevidsthed, idet han befinder sig på en divan i Cairo og har indvilliget i at undergå hypnose for at få fjernet en slem hovedpine. Hele filmen er derfor også underlagt den hypnotiske trances logik med alt, hvad det medfører af brud på kausale sammenhænge, tidslig og rumlig forvirring og problemer med i det hele taget at fastholde en overordnet orienteringsramme. En ting står imidlertid fast i al moradset: en politibetjent skal have sin kaffe!

De tre scener

1. 22:02 min. inde i filmen er Fisher kommet på sporet af Harry Grey og dykker (bogstavelig talt) ned i politihovedkvarterets arkiver for at fiske morderens filer frem. Fishers voice over lyder hæst, mens han finder filerne og lægger dem over på kaffebordet, der står belejligt i nærheden: "The note in the tube mail has made me curious to see what's in this Harry Grey file. Osbourne had something going on, and I want to find out what." Mens dette sker, hører vi en svag baggrundsmusik og ser kameraet bevæge sig fra et dinglede fugleperspektiv med overblik over det oversvømmede arkiv nedefter, indtil vi næsten befinder os i øjenhøjde med Fisher og tættere på indstillingens væsentligste rekvirit; kaffen. Her dvæler kameraet nu og scenen er sat, netop som musikken stopper og voice over'en lyder: "I want to find out what". Fisher tænder den pære, der hænger ned fra oven, så alle kan følge med i det natriumgule skær, den kastes over bordet. En tiltrængt dosis koffein i et roligt øjeblik. Fisher dufter til kaffekanden og hælder møjsommeligt indholdet op i en kop. Han tager fat i koppen... og hanken knækker af. Fisher kigger underligt på stumpen og tager fat i en anden kop. Også denne gang knækker hanken. Fisher lader kaffen være og tager i stedet fat på mappen med Harry Grey filerne. Der klippes til et nærbillede af Fishers hænder, der bladrer gennem filerne, som dog ikke viser andet end blanke sider; Fisher har trukket en nitte, og man får fornemmelsen af, at hans efterforskning ikke har lyse udsigter. Ligesom resten af det landskab, han bevæger sig rundt i, falder også kaffekopperne fra hinanden for øjnene af ham og os. (fig. 1-7)

2. 53:05 min. inde i filmen når Fisher, der nu er i fuld færd med at leve sig ind i Harry Greys personlighed, til Hotel Schatz med elskerinden Kim, der senere viser sig at have et barn med forbryderen. En lille panorering fra højre til venstre standser i et smukt komponeret billedudsnit, i hvilket Kim skænker kaffe i en kop, mens hun spørger Fisher, hvad han foretager sig. Fisher fortæller, at han er ved at skitsere et sindrigt kort over forbryderens bevægelsesmønster, mens vi ser ham tegne ihærdigt på den hvide væg. Han takker dernæst nej til Kims tilbud om en kop kaffe, men ser alligevel over på hende, da hun med stor selvfølgelighed knækker hanken af koppen og anvender den som rørepinde (!) til kaffen. Fisher lukker derpå øjnene og ryster let opgivende på hovedet. (fig. 8-11)

Nu ser vi, at vi altså sammen med Fisher er blevet snydt i den første kaffescene fra arkiverne, hvis vi har antaget, at de knækkede hanker var tegn på det generelle forfald i filmens apokalyptiske univers. Hvis vi har grinet af Fishers forgæves livtag med kaffekopperne, må vi nu også grine af os selv. Det er nemlig stadig muligt at få sig en dosis koffein, hvis bare man bruger sin ligefremme og dagligdags fornuft. Fisher er imidlertid for længe fanget i sin egen strengt disciplinerede rationalitet, hvor indviklede systemer og mønstre er de eneste reelle rettesnore for hans handlinger. Spørgsmålet er, om ikke de fleste tilskuere ved første gennemsyn af filmen lader sig lokke af Fishers besnærende udregninger, selvom de små kaffe-intermezzoer lader os ane noget andet...



Fig. 8. Kim skænker kaffe ...

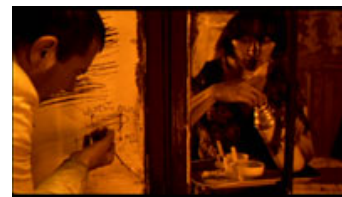


Fig. 9. imens Fisher maler et sindrigt kort.

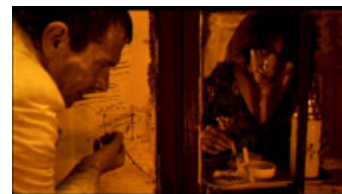


Fig. 10. Kim viser, at hanken er en rørepinde.



Fig. 11. Fisher ryster på hovedet ...



Fig. 12-19: Osbourne giver i forgrunden anvisninger til kriminologer og forklarer, hvorledes hans egen teori skal forstås korrekt. Fisher fejler en sidste gang kaffetesten, da han ikke har bemærket, at der er tale om en ny type krus. Fishers resignation er ikke til at tage fejl af, da han slukker lyset og tørt indrømmer, at spillet er slut. Kaffen har talt!



Fig. 13.



Fig. 14.



Fig. 15.

Billedkompositionen, der lader en træbjælke skille Fisher og Kim og deres respektive handlinger, er egentlig symptomatisk for de to typer rationalitet, der lanceres; hhv. Fishers teoretiske indbildninger og Kims ligefremme og praktiske fornuft. Kim er prostitueret og ved, hvad det vil sige at have et meget håndgribeligt forhold til verden, mens Fishers fortænkte abstraktioner afskærer ham mere og mere fra at forstå de mest simple gøremål. Der er tilsyneladende tale om et helt traditionelt two – shot, der normalt sidestiller de to involverede personer i billedet. Men vha. meget enkle og dog raffinerede kompositoriske virkemidler viser indstillingen faktisk i kondensat filmens overordnede tematik: den tiltagende diskrepans mellem Fishers idealistiske snæversynethed og de faktiske omstændigheder.

3. 1:22:35 min. inde i filmen har Fisher tilsyneladende helt opgivet at rekonstruere og forfølge Harry Greys bevægelsesmønster. Han har smidt hovedpinepillerne bort og indrømmet, at Europas klima er for koldt og ubarmhjertigt – han vil tilbage til Cairo og befinder sig nu på hotelværelset for at pakke sine ting og vende hjem. Men som en vedvarende påmindelse kører der på en fjernsynsskærm i værelset et bånd med mentor Osbournes dikterende anvisninger til den gode og standhaftige kriminolog: "Discipline is a prerequisite. I'll describe the development as a growing hunger, an insatiable hunger for the hunted. A criminologist can afford no weakness. He must remain untouched, detached, clinical, objective! To do otherwise would be to misuse my method." Billedet af Osbourne, der lyser frem på skærmen og stjæler opmærksomheden fra Fisher, korrigerer altså Fishers misforståede indlevelsestolkning af mentorens teori. Man skal ikke lade sig rive med ind i forbryderens syge sind, men forblive kold og uberørt, fuldstændig rationel.

Der klippes nu til en halvnær af Fisher, der for sidste gang skænker sig en kop kaffe inden den forventede hjemrejse. Han har tilsyneladende lært af de forudgående episoder, hvordan kruset skal håndteres og river denne gang hanken af. Men der er tale om en anden type krus, hvor hanken ikke er beregnet til at blive hevet af, så Fisher får i stedet hul i kruset og kaffen løber ud over det hele. Frustreret smider han kruset fra sig, rejser sig op og går over mod døren. Imens lyder hypnotisørens stemme spørgende: "So that's all Mr. Fisher? That's your story?", hvortil Fishers voice-over svarer: "Yes. That's all", inden han slukker lyset i værelset. (fig. 12-19)

Osbournes sidste forsøg på at peppe Fisher op indleder scenen. Dette forsøg på peptalk besvares dog af Fishers uduelighed med kaffen. Imperativerne 'be clinical' og 'be objective' står i skærende kontrast til den kluntethed, vi er vidner til i kaffe-indstillingen. For en gangs skyld ser det da også ud til, at Fisher erkender sit nederlag – en kriminalbetjent, der end ikke kan håndtere en kop kaffe mere, kan ligeså godt pakke sammen.

De resterende 13 min. af filmen viser, at Fisher trods alt forsøger at fange morderen en sidste gang, og nu i skikkelse af en iskold man-of-action, der hurtigt armerer sig med et gevær og en lille pige som lokkemad og kynisk forsøger at narre morderen i en fælde. Osbournes anvisninger om at udvise koldblodig rationalitet har altså alligevel ikke sluppet taget i Fisher. Morderen dukker dog ikke op, men Fisher kvæler i stedet den lille pige i forsøget på at tysse på hende. Tragedien er fuldendt. Fisher skulle have lyttet til kaffen.

Tak for kaffe

Den gentagende iscenesættelse af politimanden Fishers mislykkede forsøg på at skænke sig selv en kop kaffe indskrives sig i samtidens (1980'ernes) parodiske måde at konstruere komik på ved at genbruge traditionelle genrekonventioner på en utraditionel og ironiserende måde. En ironisk kommentar til klassiske kriminalfilm, i hvilke kaffe indgår som politibetjentens væsentligste rekvirit ved siden af pistolen. En postmoderne leg, i hvilken der citeres frit og fordrejet fra filmhistorien (og kunsthistorien i det hele taget). Her ligger han også helt på linie med filmkollegaen David Lynch, der i *Twin Peaks* serien gjorde opmærksom på krimigenrens indgroede brug af netop kaffemotivet, i og med 'special agent' Dale Coopers maniske begejstring for en velskænket kop 'damn good coffee!'. Hos Lynch anvendes det tilbagevendende kaffemotiv som absurd comic relief, for så vidt Coopers entusiasme for den sorte drik står i skærende kontrast til hans opklaringsarbejde i forbindelse med mordet på Laura Palmer. Jo større kontrasten er mellem Coopers ihærdige efterforskning af



Fig. 16.

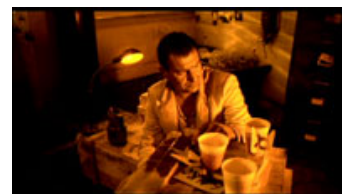


Fig. 17.

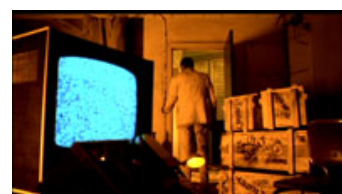


Fig. 18.



Fig. 19.



Fig. 20-22: *Twin Peaks*. "hold on a minute ... This is, excuse me, a DAMN fine cup of coffee!"



Fig. 21.



Fig. 22.

mordsagen, der har sat en hel landsby på den anden ende, og hans ligeså ihærdige værdsættelse af kaffe, jo mere absurd komisk bliver scenen.

Von Triers anvendelse af kaffemotivet minder om Lynchs. Hos Trier er det imidlertid ikke en den himmelråbende proportionsforvrængning mellem uhæmmet begejstring for kaffe og manisk opklaringsarbejde, der afstedkommer komik. Hos Trier er kaffescenerne små humoristiske intermezzoer, der sideløbende kommenterer ironisk på Fishers detektivarbejde og i det hele taget i al deres enkelhed formår at mime filmens antiidealistiske præmis. Fishers sygelige optagethed af systemer koblet med hans rationelle idealer, tvinger ham til at ville mere og mere, men kaffescenerne fortæller os, at han faktisk opnår mindre og mindre.

Mon ikke det var Rousseau, der engang definerede 'lykke' som overensstemmelse mellem det, man vil og det, man kan. Ikke sært, at Fisher derfor ender som en temmelig *ulykkelig* mand, der i filmens allersidste scene stirrer ind i øjnene på en abe nede i en mørk kloak, mens hans voice-over messende bønfaller den egyptiske hypnotisør: "You can bring me back now! Are you there..? Are you there?"

Fakta

Jameson, F (1991) *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Duke Univ. Press. Durham.

Hovedværket i dansk litteratur om Lars von Trier er uden tvivl de forskellige opdaterede versioner af Peter Schepelerns *Lars von Triers elementer*. Rosinante, Kbh. (1997/2000).

DVD:

Lars von Trier's Europe Trilogy. 4-disc Hypnotic Edition: indeholder de tre Europafilms + en bunke af ekstramateriale.

Twin Peaks – 1. Sæson, specialudgave: indeholder seriens pilotepisode, de 7 første afsnit samt en dvd med ekstramateriale.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Hollywood har opdaget sig selv

Af [JONAS KANGAS](#)

Biograferne har de sidste 10 år været ramt af en mindre bølge af amerikanske komedier, der har det til fælles, at de på forskellige niveauer er bevidste om deres egen eksistens som fiktion. *Stranger than Fiction* er den seneste krusning på vandet.

"Gud nåde og trøste jer, hvis I bruger voice-over; det er en slap og sløset teknik." Replikken tilhører manuskriptguruen Robert McKee (Brian Cox) i Spike Jonzes *Orkidétyven* (2003). Hovedpersonen Charlie Kaufman (Nicolas Cage) – der tilsyneladende også er filmens manuskriptforfatter – deltager meget mod sin vilje i et populært skrivekursus. I filmens voice-over hører vi ham beslutte sig for at forlade seminaret, men idet han rejser sig, tordner McKee sine formanende ord. Kaufmans tankestrøm i voice-over'en hører op, og han sætter sig ned igen – tydeligvis flov over at have benyttet sig af den slappe teknik.

Dette spil mellem filmens forskellige udsigelsesniveauer er typisk for det, man kan kalde selvbevidste fortællinger eller metafilm. Komedier som *The Truman Show* (1998), *Evigt solskin i et pletfrit sind* (2004), *I Heart Huckabees* (2004) og *Click* (2006) tilhører denne type film. De udfordrer på hver deres måde de gældende narrative og filmsproglige konventioner og dyrker det komiske ved inkongruensen mellem seerens forventninger til filmmediet og det, der sker på lærredet. Fælles for dem er også, at de på forskellige niveauer er bevidste om deres eksistens som fiktion. Lige siden Dziga Vertov lavede *The Man with a Movie Camera* (1929) er der blevet produceret utallige film, der har forholdt sig refleksivt til filmen som medie. Men at Hollywood og filmbyens store stjerner også er begyndt at interesse sig for dette tema er et forholdsvis nyt fænomen.

Død og skat

Nu følger Marc Forsters *Stranger than Fiction* sig til selskabet af selvbevidste komedier. Som *Orkidétyven* består filmens komiske præmis i at lade forskellige diegetiske lag tørne sammen. *Stranger than Fiction* handler om den kedelige og korrekte skatterevisor Harold Crick (Will Ferrel), der lever et liv styret af klokkeslæt og faste mønstre. Der bliver vendt op og ned på hans rutineprægede tilværelse, da han en dag erfarer, at han bliver forfulgt af en kvindelig stemme, som beskriver næsten al hans gøren og laden. Det er filmens fortællerstemme, Harold kan høre, og den viser sig at tilhøre den småneurotiske og storrygende forfatter Karen Eiffel (Emma Thompson). Hun er stødt ind i en massiv skriveblokering og kan derfor ikke finde en afslutning til romanen "Death and Taxes", som Harold er hovedperson i. Eiffel er dog sikker på en ting: Som karaktererne i hendes tidligere romaner skal Harold dø. Spørgsmålet er bare hvordan.

Selv er Harold ganske uvidende om denne side af historien, men han undrer sig naturligt nok over, hvor fortællerstemmen kommer fra. En psykolog mener, der er tale om et oplagt tilfælde af skizofreni, men den dom vil Harold ikke stille sig tilfreds med. Han opsøger derfor den excentriske litteraturprofessor Jules Hilbert (Dustin Hoffman), som straks bliver grebet af Harold's besynderlige lidelse. Professoren giver Harold til opgave at finde svaret på et særdeles vitalt spørgsmål: Hvis dit liv er en roman, er det så en tragedie eller en komedie? Hovedpersonerne i tragedier har det nemlig med at dø hen imod



slutningen, hvorimod komediehelten som regel ender i favnen på en pige, der tidligere har afskyet ham.

Heldigt nok har skatterevisoren et temmelig anstrengt forhold til en halvvanarkistisk bagerjomfru, Ana Pascal (Maggie Gyllenhaal), hvis økonomi han er blevet sat til at gå efter i sømmene. Hun nægter kategorisk at betale den del af skatten, der går til krig og ødelæggelse – og det giver unægtelig problemer i forhold til skattevæsenets udsendte medarbejder. Den lidenskabelige Ana er på mange måder Harold's diametrale modsætning, men det til trods begynder hun lige så langsomt at interessere sig for den kedelige revisor. Det har Harold dog ikke øje for, og han overbeviser derfor sig selv om, at hans liv må være en tragedie. En antagelse, der bliver underbygget af, at fortællerstemmen har bebudet Harold's snarlige død.

Da Harold mødte Ana

Som seer er man dog aldrig for alvor i tvivl om, at Harold er hovedperson i en komedie. Men det er desværre ikke et krøllet, kreativt eksempel af genren, som *Stranger than Fiction* med sit absurde udgangspunkt ellers lægger op til at være. Filmen udvikler sig nemlig til at blive en ret ordinær romantisk komedie af den slags, Hollywood har produceret læssevis af siden Harry mødte Sally i 1989. For efter Harold har affundet sig med sin tragiske skæbne, begynder han for første gang i sit liv at leve. Han realiserer en gammel drøm om at lære at spille guitar og begynder at gøre tilnærmelser til Ana. Pludselig er det hele ikke så gråt længere. Revisoren er blevet en vaskeægte komediehelten med mod på livet. Derfor bliver det bogstaveligt talt et spørgsmål om liv og død for Harold at finde fortællerstemmens ophavskvinde, så han kan få omstødt sin dødsdom.

Stranger than Fiction er en charmerende feel-good film, men den kunne sagtens være blevet til mere end det. Sammenlignet med Charlie Kaufmans film virker den fjerlet og uskarp. Hvor fx *Being John Malkovich* sprudler af absurde og overraskende scener, udnytter *Stranger than Fiction* ikke det kreative frirum, der potentielt ligger i en selvbevidst fortælling. For når man som seer først har købt den temmelig usandsynlige præmis om, at Harold er en romanfigur, der pludselig en dag kan høre sin forfatters stemme, er man parat til at æde flere fornuftsstridige optrin af samme karat. Men *Stranger than Fiction* har tydeligvis ikke ambitioner om at udfordre seerens forventninger – den vil kun behage.

Og filmen er på mange måder et behageligt kendskab. Det skyldes især det imponerende ensemble af skuespillere. Dustin Hoffman er yderst veloplagt som den lettere fraværende men skarpsindige litteraturprofessor, der er så afhængig af koffein, at han ikke kan gå på toilettet uden sin kaffekop. Emma Thompson gør det også godt som den nervøse og menneskesky forfatter. Begge karakterer er tæt på at være stereotype karikaturer, men de fremragende skuespillere giver rollerne så meget kant, at de aldrig bliver kedelige. Den oprørske bagerjomfru bliver indtagende fremstillet med lige dele spydighed og sødme af Maggie Gyllenhaal. Men størst indtryk gør Will Ferrel. Vurderet ud fra de udfarende og meget fysiske roller, han tidligere har haft i komedier som *Elf* (2003) og *Anchorman* (2004), skulle man ikke tro, han ville være den rette mand til at spille en kedelig og kontrolleret revisor, hvis største lidenskab er tal. Men Ferrel får bevist, at han som en anden Bill Murray kan se de komiske muligheder, som underspillet små nuancer indeholder. Selvom Harold Crick har en bizar dødsdom hængende over hovedet, mister han aldrig fatningen og går gennem det meste af filmen med stoisk ro.

En hæderlig film

Stranger than Fiction er instrueret med sikker hånd af den tyskfødte Marc Forster, der står bag populære dramaer som *Monsters Ball* (2001) og den bittersøde *Finding Neverland* (2004). Forster lader *Stranger than Fiction* foregå i et sterilt og fremmedgjort univers, der passer fint til Harold Cricks anonyme liv. Revisorens maniske talbesættelse bliver visualiseret med tidskoder og grafer, der tæller antallet af gange, han lader sin tandbørste glide hen over tænderne og hvor lang tid, der er til, at den næste bus går. Et ganske originalt påfund, der visuelt er med til at understrege filmens fiktionsunivers. Af uransagelige grunde bliver dette virkemiddel kun benyttet i starten af filmen, og sådan er der flere huller i *Stranger than Fiction*. Karen Eiffel bliver fx fremstillet som en alvidende forfatter. Alligevel viser det sig, at hun ikke er vidende om, at hendes hovedperson kan høre hendes stemme og reagere på den.



Det er givet ikke meningen, at man skal hænge sig i sådanne petitesser – det er jo bare en komedie. Men det er alt andet lige med til at give et overordnet billede af en film, der uagtet de gode skuespilpræstationer og den solide instruktion, virker ufuldkommen.

Debutanten Zach Helm har skrevet manuskriptet til *Stranger than Fiction*, og man kan let få den tanke, at han midtvejs i skriveprocessen har valgt at gå på kompromis med sin egen kreativitet for at ende med en film, der appellerer så bredt som muligt. Med fare for at afsløre alt for meget er især afslutningen forbløffende banal. Hen imod filmens ende erfarer Karen Eiffel til sin store overraskelse, at hendes romanfigur er et levende menneske, hvis skæbne ligger i hendes fingre på tastaturet. Det sætter hende i et dilemma: Skal hun dræbe Harold Crick og dermed få en slutning, der vil gøre hendes bog til et helstøbt kunstværk? Eller skal hun redde den stakkels revisor, der endelig har fundet kærligheden? Hvad hun vælger, skal jeg ikke afsløre her. I stedet vil jeg give ordet til professor Hilbert: "Det er en hæderlig bog – ikke et mesterværk", siger han efter at have læst et udkast til den færdige bog. Spørgsmålet er, om denne karakteristik også er en kommentar til filmen. Altså et forsøg på at fortælle seeren, at filmens skabere selv er klar over, at *Stranger than Fiction* er en udmærket film, men absolut ikke nogen genistreg.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Der var engang to instruktører ...

Af [JONAS LUDVIGSEN](#)

“Wikke og Rasmussens kulørte univers” er undertitlen på Christian Monggaards nyudkomne biografi om de to instruktører fra Græsted Film. Bogen er en fin skildring af deres verden i radioen, på film og i TV. I følge dem selv skal der nemlig kulør til for at gøre det hele anderledes og vedkommende.

Instruktørparret Michael Wikke og Steen Rasmussen mødte hinanden i 1983 i DR's B&U-afdeling, hvor de begge arbejdede og blev hurtigt legekammerater. Legepladsen var fra begyndelsen radio og fjernsyn men udvidede sig senere til filmmediet, hvor vi oftest har kunne finde dem de seneste år. Som direktører for sig selv driver de produktionsselskabet *Græsted Film og Fjernsyn*, hvorfra mange måske genkender logoet med den blå skurvogn, som faktisk stadig findes ved deres kontor i Filmbyen.

Listen over deres produktioner er efterhånden en længere sag og spænder fra crazy-komedier, til filosofiske dramaer og søde børnefortællinger. Ofte endda med alle tre ting på dagsordenen samtidig. Med historier og figurer som *Tonny Toupé*, *Brødrene Bisp* og *Klap-i-Olsen* over *Russian Pizza Blues* til familiefilmene *Hannibal* og *Jerry* og *Flyvende Farmor* har de siden midten af 1980'erne underholdt danskere i alle aldre, og mange kan nikke genkendende til replikker som *“Skal du ha' soya i rullen? Fuk!”* og *“To kolde fra kassen”*.

Wikke og Rasmussen spænder vidt, og senest har man kunne opleve filmen *Der var engang en dreng - som fik en lillesøster med vinger* på det store lærred. Den fik premiere i biograferne i børnenes efterårsferie sidste år, og ved samme lejlighed udsendte journalisten Christian Monggaard sin biografi om de to legekammerater fra Græsted, *Så er der kronhjort, Kurt!*.

Fortællingen om to legekammerater

Og legekammerater er netop det billede, Monggaard tegner af Wikke og Rasmussen. To originaler der på godt og ondt er gået deres egne veje, i alt de har lavet, og stadig gør det. Monggaards beundring for sine idoler er slet skjult, og han proklamerer da også i indledningen, at bogen er skrevet *“som en hyldest til to mennesker, der fortsætter med at gøre min og mange andres verden til et bedre sted at være”*. Begejstringen er ikke til at tage fejl af i denne bog, der i øvrigt ifølge forfatteren har været undervejs i over ti år.

Som en dedikeret fan har Monggaard i en årrække, helt nøjagtig siden vinteren 1996, fuldt nøje med i alt, hvad Wikke og Rasmussen har foretaget sig. Han har været med på settet til optagelser i flere dage ad gangen, interviewet dem i timevis, læst manuskripter til forliste filmprojekter og ellers vendt hver en sten, der har været i berøring med dem på den ene eller anden facon. Resultatet er en meget gennemresearchet bog, der fortæller historien om, hvor de to instruktører kommer fra, hvor de er nået hen, og hvordan vejen dertil har snoet sig.

Mest for fansene

Fokus er på hele Wikke og Rasmussens fælles karriere. Efter en kort indføring i begges barndom og tiden før de mødte hinanden, præsenteres vi for stort set alt, hvad de har foretaget sig gennem



Græsted Film & Fjernsyns logo med den karakteristiske blå skurvogn.

årene. Udover selve produktionerne får vi eksempler på ideer og manuskripter, som aldrig er blevet til noget. F.eks. sketchen *Daredevils* om et par vovehalse i guldøj, som bor på et gods, og TV-serien i stil med Dallas men med pingviner i hovedrollerne samt filmmanuskriptet *Humørbussen* fra 1996, der var tiltænkt Martin Brygmann, Paprika Steen, Hella Joof og Peter Frödin, som Wikke og Rasmussen netop havde haft et samarbejde med i *Hannibal og Jerry*. *Russian Pizza Blues* viser sig da også at være produktet af en lang række manuskripter, som aldrig blev realiseret. Bl.a. *Manden fra Måløv*, *Himlen over Himmelev* og *Manden der gik gennem mure*. Filmen *Motello* fra 1998 har på samme måde på manuskriptstadiet haft mange forskellige udformninger og startede oprindeligt som en ide til en TV-serie. I bogen kommer vi med ind i Wikke og Rasmussens arbejdsproces allerede under ideudviklingen, og der krydres konstant med faktabokse og anekdoter. Her får man ofte lidt skæve informationer, der giver et glimrende indblik i deres tankegang. Det gør samtidig biografien til en bog, som primært henvender sig til makkerparrets fans. Men en biografi er vel også primært til for fansenes skyld. Er du en af dem og vil du vide noget om alle de TV-programmer, du aldrig fik set, eller glemte du at optage et afsnit af radioføljetonen *Pas på varerne, Arne!* Fra 1984 på kassetiebånd, så kan du sandsynligvis blive klogere med denne bog i hånden.

DR som med- og modspiller

En af pointerne for Wikke og Rasmussen selv, og samtidig et faktum Monggaard flere gange fremhæver som kendetegnende for deres arbejde, er nødvendigheden af en happy end. De kan ikke lave noget uden den lykkelige slutning, og på helt samme måde får deres egen historie her i biografien en happy end: De har fundet sig godt til rette, med den måde de arbejder på, og de laver de ting de gerne vil, på den måde de vil. Pointen er så, at sådan har det ikke altid været, og her må DR ifølge Monggaard bære en stor del af skylden. Selvom DR med bl.a. *Tonny Toupé Show* gav Wikke og Rasmussen meget frie hænder, var de senere med til at bremse flere projekter og stod således i vejen for deres kreative udvikling og realiseringen af flere gode ideer. De mange omskrivninger af manuskripter får herved også en forklaring. Monggaard betragter DR som skurken og har til tider svært ved at forstå, hvorfor Wikke og Rasmussens ideer ikke altid har fået opbakning og dertilhørende pengebeløb. Især beskriver han DR's evne til at trække tingene i langdrag. Selvom der muligvis er noget om snakken, bliver beskrivelsen af DR's uvillighed til tider lidt for unuanceret, og som læser irriteres man over den ensidige beskrivelse. Selvom DR sikkert er tung at danse med, har de trods alt økonomi og seertal at tage hensyn til.

TV og film på skrift

Gengivelsen af forskellige eksempler fra Wikke og Rasmussens bagkatalog er omfattende i bogen, og man får lyst til at se f.eks. *Søren Kierkegaard Road Show*, der vandt flere priser og fik "særligt hædrende omtale" ved TV-festivalen i Montreux i 1990. Eller DR TV-serien *Johansens sidste ugudelige dage* fra 1989 om den midaldrende Johansen, der er frivillig brandmand og arbejder i den lokale trælsthhandel i Kirke Hyllinge. Han betages af en mystisk kvinde, og alt imens han forsøger at finde hende igen, fatter resten af byens kvinder stor interesse for ham. Det er synd, at så få af disse ting er tilgængelige. I 2005 udkom *Tonny Toupé Show* og *Sonny Soufflé Chok Show* på DVD efter mange års rygter om en snarlig udgivelse, og hvis man logger ind på forummet på Wikke og Rasmussens hjemmeside, kan man læse om opslidte VHS bånd og folks mange forskellige ønsker om gensyn. Personligt ville jeg gerne gense *Russian Pizza Blues* fra 1992 med den karakteristiske replik, hvor Leslie Howard opsøger sin bror BB efter ikke at have set hinanden i over 16 år: "Mor er død, kroen er solgt, og jeg er taget ind til byen for at starte et nyt liv". En replik uden omsvøb tør man nok sige og et godt eksempel på stilen i Wikke og Rasmussens sproglige univers, der gennemsyrrer det meste af deres virke. Så hermed endnu en opfordring til flere DVD-udgivelser, så man selv kan se med og ikke kun læse om det.



Brødrene Leslie Howard (Wikke) og BB (Rasmussen) i Wikke og Rasmussens første spillefilm *Russian Pizza Blues*.

En visuel fornøjelse

Monggaards biografi er en virkelig flot bog. Den er spækket med billeder, citater fra sange, tegninger og hvad der ellers kan bidrage til at fortælle Wikke og Rasmussens historie. Samspelet mellem tekst og illustrationer fungerer rigtig fint. Især med et emne som TV og film er det vigtigt at være visuel i sin præsentation, og her lader Monggaards bog altså intet tilbage at ønske. Det er gennemført og helt i tråd med bogens underoverskrift: *“Wikke og Rasmussens kulørte univers”*.

Det kulørte univers uden for tid og sted

Og netop ordet kulørt kendetegner meget godt, de universer Wikke og Rasmussen skaber. Der er nemlig noget helt særligt ved den måde, de præsenterer tingene på, og som fan er det en af de ting, der tiltrækker Monggaard allermost, ligesom undertegnede iøvrigt. Han taler om en placering af historierne *“uden for tid og sted”* i meget stiliserede verdener, og hvordan det altid bidrager med en særlig stemning. Det nævnes løbende i bogen som en klar fællesnævner for alt, hvad de har produceret gennem årene, men han går ikke videre i dybden med det. Fokus er, som før nævnt, på selve arbejdsprocessen og beskrivelserne af de enkelte værker. Man kunne godt ønske sig lidt flere betragtninger om noget så centralt som deres personlige særpræg. Den personlige stil er netop det, som gør Wikke og Rasmussen tiltrækkende og adskiller dem fra så mange andre instruktører. Det som gør dem sjove på deres egen skæve facon.

Begrebet *“no time, nowhere”* er i centrum, når de arbejder med deres filmiske udtryk, og det præger stilen i alt fra miljøer til personer og sprog. Ved at bearbejde udtrykket ud fra dette dogme, sætter de historier fra hverdagen ind i en ny sammenhæng. De ønsker ikke at lave film *om hverdagen*, men forsøger at dreje fortællingerne i deres helt særlige retning, hvorved de også sætter problemstillingerne i et mere universelt lys. I et interview før jul sidste år spurgte jeg Steen Rasmussen om netop denne pointe:

“Det er der, hvor vi selv føler, der bliver fortalt bedre end i den virkelige verden - på film vel at mærke. Der er masser af fremragende dokumentarer og socialrealistiske film, men vi prøver bare at anskue det fra en anden vinkel.”

De placerer fortællingerne et sted, man kan genkende, men som alligevel er anderledes. Ifølge Wikke og Rasmussen selv er ideen, at *“hvis man flytter sig et lille skridt til siden, kan tingene se mere eventyrlige ud, men også klarere”*. Ved at placere deres fortællinger dette andet sted, ønsker de at fremhæve netop de ting, som er genkendelige fra den virkelige verden. Denne strategi kan lede tanker hen på f.eks. Coen brødrenes skæve persongallerier og Tim Burtons stiliserede universer, som Wikke og Rasmussen da også selv tæller blandt deres idoler og inspirationskilder. De bevæger sig væk fra det dagligdags og ind i andre verdener men altid med referencer til virkeligheden. I deres seneste film *Der var engang en dreng...* fortælles eventyret om drengen Kalle, der drager ud for at redde sin lillesøster fra de onde læger, som vil skære hendes vinger af. Ifølge dem selv handler filmen om at få et anderledes barn. Lægerne, men også forældrene, ser ikke vingerne som en kvalitet kun som et problem, mens Kalle tværtimod værdsætter sin lillesøster, for den hun er. Budskabet er almengyldigt, enkelt og sentimentalt, men tilsat det wikke/rasmussenske krydderi som babyer med vinger, det godes kamp mod det onde og sågar en Snehvite. Ved at fortælle historierne i et eventyrligt univers, træder de almengyldige budskaber tydeligere frem, og for dem er det den bedste måde at fortælle på.

Universernes filmiske kendetegn

Det mest åbenlyse eksempel på Wikke og Rasmussens praksis er selvfølgelig scenografien, hvor f.eks. husene i det kvarter, hvor hovedpersonen Kalle i *Der var engang en dreng...* bor, alle er ens rød- og gulmalede træhuse. Græsplænerne er alle sirligt trimmede, og bidrager til fornemmelsen af uniformering og tidsløshed. Et andet sted i en anden tid. Familiens navne er i filmen Palle, Kalle, Trille og Lille. En eventyrlig reference, der opfylder samme formål. Udover den skøre og højt urealistiske navnesammensætning, er personerne også i sig selv, som taget ud af et eventyr. En baby med vinger anses nok ikke for at være helt efter bogen, men desuden er også Snehvite med i filmen, hun er dog er mørk og spilles af Caroline Henderson, ligesom de syv små dværge er knap så små, men faktisk fuldvoksne skovhuggere. Selvom eventyret inddrages, er det stadig på Wikke og Rasmussens



Biografens kulørte forside.



Trille (Anne Grethe Bjarup Riis), Kalle (Janus Dissing Rathke) og Palle (Anders W. Berthelsen) foran familiens gulmalede svenske træhus. Credit: FOTO: Ole Kragh-Jacobsen/Græsted Film & Fjernsyn.

præmisser. Det andet sted er deres sted.

Skuespilstilen er ligeledes overdrevet, ja nærmest hysterisk, og essentiel for skabelsen af de spøjse karakterer. I *Hannibal og Jerry* ser vi et forældrepar, spillet af Martin Brygmann og Paprika Steen, som har meget travlt med især arbejde og boligindretning. Begge spiller konstant forvirrede og verdensfjerne, og f.eks. ser vi flere gange faren i stressede situationer begynde at recitere tapet- og gardinpriser i en nærmest hyposelignende tilstand. Han suppleres af morens udglattende replik *"og hvad det nu ellers hedder alt sammen"*, der gentages mange gange i filmen. Et skørt makkerpar, der fremviser nogle genkendelige karaktertræk ved voksne, men nok ellers ikke er, som forældre er flest. Faktisk er manuskriptet til *Hannibal og Jerry* skrevet af Kim Fupz Aakeson, men som Wikke og Rasmussen selv siger, sidder stilen lige i skabet; de kunne ikke have skrevet det bedre selv. Spillestilen går igen i *Flyvende Farmor*, dog ikke ligeså overdrevet som i Brygmann og Steens version. Tilbage i *Tonny Toupé Show* er de samme elementer på spil, med de to noget overgearede værter Tonny og Tonny. De præsenterer showet i en hurtig og overfrisk stil under mottoet: *"Pop, power og pågående journalistik"*.

Sproget er som nævnt ligeledes en vigtig del af denne stil, som f.eks. morens gennemgående replik i *Hannibal og Jerry*, men også i *Russian Pizza Blues* med Leslie Howards før omtalte og noget direkte indgangsreplik. Det er langt fra den realistiske dialog Wikke og Rasmussen tilstræber, men netop igen en efterlevelse af et *"no time, nowhere"*. Sproget stiliseres og om det bemærker Steen Rasmussen:

"Det går bedst for os, når sproget får sin egen verden, og det ikke er det samme fra film til film. F.eks. har vi lavet en film, der hedder "Motello", som er en Shakespeare film. Det er fire forskellige Shakespeare dramaer, der er skrevet sammen til en historie, og der tilstræber vi helt klart et teatersprog. Vi opfinder en ny dialogform til hver film, som passer til den verden, vi har tænkt os at sætte den ind i."

Stilen lægger sig i *Motello* op ad teatersproget, mens *Brødrene Bisp* i *Sonny Soufflé Chok Show* er de tavse superhelte med en hang til amerikansk inspirerede oneliners. *"Skal du ha' soya i rullen? Fuk!"* er nok for mange et mindeværdigt øjeblik fra dansk TV-historie. Mon ikke Wikke og Rasmussen har haft *The Blues Brothers* og deres hårdtslående stil og rappe replikker i tankerne her. Ligesom scenografien og skuespillet gør sproget sit til at forme Wikke og Rasmussens fiktive verdener.

Hvad end det er politibetjente med teatersprog, superhelte forklædt som biskopper i et dansk provinsmiljø eller skøre forældre, er stilen i såvel skuespil, scenografi som sprog meget sammensat. Wikke og Rasmussen gør altid brug af klassiske traditioner som f.eks. eventyrets eller teatrets, men ved at bruge traditionen på deres egen facon og tilpasse den nye sammenhænge, bliver det blot en del af deres personlige stil. De sammensætter elementer der ikke umiddelbart passer sammen og gør de enkle og sentimentale fortællinger vanvittige og hysteriske men også dybsindige.

Tilbage til bogen

Monggaards biografi henvender sig mest til fans, og bogen er en god mulighed for at finde ud af alt det, du ikke vidste om de to herrer fra Græsted. Forfatterens begejstring for makkerparret er tydelig, og det giver bogen et engagement, som smitter. Under alle omstændigheder er det en kærdommen bog, da der stort set ikke findes andet litteratur om Wikke og Rasmussen og de ting, de har leget med gennem de sidste 23 år. Så hvis du som skribenten af denne artikel nyder de to instruktørers selskab, er her lidt læsning, imens vi venter på deres næste udspil. Hvad end det bliver i biografen eller med et gensyn på DVD. Hertil kan man så bare håbe på mere læsestof om parrets kulørte univers.



Tonny og Tonny i guldøj og hysterisk godt humør. følge Wikke og Rasmussen selv en parodi på TV-værterne Gorm og Gregers.



Brødrene Bisp siger "Fuk!".

Fakta

Monggaard, Christian: *Så er der kronhjort, Kurt!* - Wikke og Rasmussens kulørte univers, Informations Forlag, 2006.

Kan bestilles gennem Wikke og Rasmussens egen hjemmeside: www.graestedfilm.dk

Tonny Toupé Show, Sonny Soufflé Chok Show, Hannibal og Jerry samt Flyvende Farmor fås alle på DVD.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 - februar 2007 - 5. årgang - nummer 20

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. Copyright © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.

Frank Capras sociale komedier

Af [NIELS JØRGEN DINNESEN](#)

Filminstruktøren Frank Capra var aktiv i Hollywood gennem tre årtier – fra midt i 1920'erne indtil 1950'erne, hvor karrieren blev afsluttet med en håndfuld tv-film og en allersidste biografilm, "A Pocketful of Miracles", i 1961. Den væsentligste periode er 30'erne og 40'erne med i gennemsnit en eller to film om året, og Capra rider i den periode på en bølge af succes, der gør ham til Hollywoods mest kendte instruktør og i lange tider en feteret stjerne på linje med selv de allerstørste skuespillernavne. Capras navn bliver på den tid et kommercielt brand, som på forteksterne og i reklamematerialet til filmene sættes foran titlerne, der lanceres ikke bare som "It's A Wonderful Life" (1946), men simpelt hen som "Frank Capra's It's a Wonderful Life". Da Capra efterfølgende som en ældre herre i 1971 udgiver sine erindringer, kommer denne særstilling også til udtryk i bogens rammende titel – "Frank Capra. The Name Above the Title". Denne artikel er en anmeldelse af et aktuelt bokssæt, "The Premiere Frank Capra Collection", indeholdende fem af Frank Capras mest berømte film fra 1930'erne.

Frank Capra på dvd

I dag kan næsten enhver film af en vis status købes i dvd-kopi, og det er på den måde relativt nemt – om end bestemt ikke gratis – at skaffe sig et filmhistorisk overblik over så godt som ethvert emne, herunder også Frank Capras film (fig.2). Men området er lidt af en jungle, og man skal vogte sig for efterligninger. Mange film findes i flere forskellige versioner, og der kan være store variationer i kvaliteten både med hensyn til restaureringsgrad, digitaliseringsteknik og billedformat. Amazon.com har hen ved hundrede Frank Capra titler på dvd – herunder mange gengangere og en del bokssæt, hvoraf flere indeholder nogle af de samme film.

Det seneste og hidtil bedste sæt er "The Premiere Frank Capra Collection", udgivet i 2006 af Sony Pictures. Samlingen omfatter fem film fra Frank Capras 12-årige periode hos Columbia Pictures (1928-1939) – "American Madness" (1932), "It Happened One Night" (1934) (fig.3), "Mr. Deeds Goes to Town" (1936) (fig.4), "You Can't Take It With You" (1938) og "Mr. Smith Goes to Washington" (1939) – og desuden portrætfilmen "Frank Capra's American Dream", produceret til tv af Kenneth Bowser i 1997. I alt er der dermed tale om seks dvd'er i en kompakt, indbydende og funktionel boks, indeholdende også en scrapbog med flotte stills, credits til filmene og lidt tekst med dels nogle af Capras egne udtalelser, dels en kortfattet omtale af de enkelte film i deres filmhistoriske sammenhæng. Alle filmene er nyrestaurerede i samarbejde med hæderkronede Library of Congress, og hverken med hensyn indpakning, udstyr eller billed- og lyd kvalitet kan der sættes en finger på denne udgivelse.

Der er mulighed for at sætte undertekster på filmene, og hver dvd indeholder diverse bonustilbud, herunder kommentar-lydspor, originale biograftrailers og gengivelse af gamle filmplakater. Selvfølgelig er imidlertid langt det vigtigste. Med det øvrige materiale videregiver boksen flere myter end facts, både i scrapbogen og i for eksempel nogle interview-indslag, hvor sønnen Frank Capra Jr. angiveligt "husker tilbage". Frank Jr. er født i 1934, og var altså kun fem år gammel, da

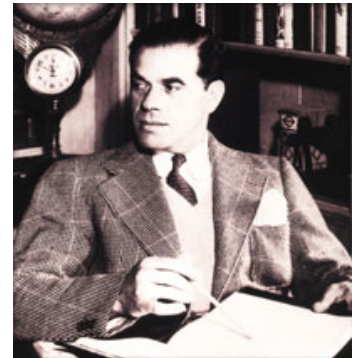


Foto af Frank Capra fra dvd-bokssættet "The Premiere Frank Capra Collection" (2006).



Fig. 2: The Name Above the Title, "Frank Capra's Mr. Smith Goes to Washington".



Fig. 3: Claudette Colbert i "It Happened One Night" (1934).



Fig. 4: Plakat fra "Mr. Deeds Goes to Town" (1936).



Fig. 5: Avisforside fra starten af "Mr. Deeds Goes to Town".

den sidste af filmene i denne samling blev drejet. Portrætfilmen på den sjette dvd er af den gængse type, hvor en række berømted er indskrevet til at sige nogle bevingede ord om manden i centrum. Den bringer ikke meget nyt, men giver et overblik over karrieren og indeholder en mængde klip fra Capras film.

Alle film bærer selvsagt præg af at stamme fra tiden før fjernsynet, hvor *biografen* og *filmen* for menigmand fungerede som nøglehul til det ukendte – og som enestående mulighed for at få syn for sagn i forhold til for eksempel eksotiske miljøer, fremmede folkeslag, de store byers monumenter og seværdigheder eller pikante sammenræf mellem mand og kvinde.

Mr. Deeds Goes to Town

Efter de kortfattede og hastigt overståede fortekster starter "Mr. Deeds Goes to Town" med en serie hurtige klip, der viser en bil i rasende fart suse hen ad en landevej og rundt i et sving og dernæst brase igennem et autoværn ud til et frit og *fatalt* fald ned i en stejl bjergkløft. Bilens knust og føreren dræbt. En montage af avisforsider med store overskrifter fortæller, at rigmanden Martin Semple er død, og spørgsmålet er nu, hvem der skal arve hans penge (fig.5). "Forestil jer dét, at et eller andet sted derude går en mand intetanende rundt og vil snart vandre ind i tyve millioner dollars!", skræpper en mand ind i et telefonrør. Hvem er mon den heldige? Meget snart og kun to minutter inde i filmen bliver det klart, at arvingen er en mand ved navn *Longfellow Deeds*. Han bor et sted, der hedder Mandrake Falls i staten Vermont, og straks, han er lokaliseret, drager en delegation af dødsbo-bestyrere med toget fra New York City op til Vermont for at slå en klo i den nybagte arving. Longfellow Deeds, spillet af Gary Cooper, er ganske rigtigt en langbenet og sindig mand af folket, ungkarl og uspolet, lidt naiv og i høj grad godtroende – og desuden tubaspiller i den lille bys hornorkester (fig.6).

Den klassiske Hollywood-film kan til fuldkommenhed det dér med at slå tonen an og kort, koncist og klart få etableret udgangspunktet og afsættet for den historie, vi nu får fortalt. Hvem er hovedpersonen? Hvad er hans eller hendes projekt eller problem? Næsten alle amerikanske film overholder den regel at give svar på disse basale spørgsmål helt fra starten, allerede inden for de første få minutter af filmen (fig.7). Det er derfor altid en stor fornøjelse at følge disse *begyndelser*, og netop dvd-mediet giver jo ekstra gode muligheder for at gå disse og andre detaljer efter i sømmene. Hovedpersonen bliver præsenteret, problemstillingen ridset op, og præmisserne sat: Spillet er i gang (fig.8).

I "Mr. Deeds Goes to Town" har hovedpersonen Longfellow i filmens start sådan set ikke noget projekt. Han er tilfreds med sit liv, som det er, og har ingen ønsker om hverken at arve en masse penge eller blive slæbt med til byen (fig.9). Det er en indtrængende og anmassende omverden, som pådutter ham en forandring – og Deeds' projekt, og den historie vi ser udfoldet i filmen, bliver derfor at gøre sig fri af bymenneskenes griske omklamringer, slippe af med pengene til noget fornuftigt og almennyttigt og sætte sig selv i stand til at drage hjem igen med æren og samvittigheden i behold og – ikke at forglemme – en dejlig pige som sidegevinst (fig.10).

Frank Capras formel for succes bygger på en satirisk vinkel på alt det, der ellers i medierne fremhæves som nyt, smart og moderne, og som alle er vænnet til at gå og smådrømme om i deres eget liv – herunder rigdom, magt og karriere. Filmene sætter en mand af folket i centrum og udstiller ved hjælp af hans ubestikkelige godhed, ærlighed og uegennyttighed de rethaveriske omstændigheder, der forsøger at knække ham – og som tit er personificeret i for eksempel sagførere, finansyrster, avisredaktører, politikere og intellektuelle – som udtryk for det modsatte, nemlig ondskab, falskhed og griskhed (fig.11).

You Can't Take It With You og American Madness

Filmen "You Can't Take It With You" fra 1938 stiller i et skævt og rablende toneleje sagen på spidsen ved at modstille en jævn og kugleskør familie bestående af lutter godhjertede excentrikere med en trist rigmandsfamilie uden anden glæde i livet end at se bankbogen vokse til ingen nytte (fig.12). Filmen er blevet kaldt den første *screwball comedy*, og skør er den, med en ofte vittig og slagfærdig dialog, og med et persongalleri i den muntre familie, der udfolder sig med balletdans, musikopræden, fyrværkerifremstilling og sære masker



Fig. 6: Lionel Stander som Cornelius Cobb i "Mr. Deeds..."



Fig. 7: Gary Cooper som Longfellow Deeds og Douglass Dumbrille som advokaten John Cedar i "Mr. Deeds..."



Fig. 8: Mandrake Falls tager afsked med byens stolthed, Longfellow Deeds.



Fig. 9: Gary Cooper og Jean Arthur i "Mr. Deeds Goes to Town" (1936).



Fig. 10: Gary Cooper som Longfellow Deeds.



Fig. 11: Gary Cooper som Longfellow Deeds.

og dukker. Moderen i familien skriver skuespil, fortæller datteren Alice til sin kæreste, rigmandssønnen Tony – "fordi vi engang fik leveret en skrivemaskine ved en fejl". "Javel", siger kæresten. "Så hvis det for eksempel havde været en plov, så havde hun måske kastet sig over landbruget?"

Modstillingen af de to familier etableres ved, at rigmandssønnen Tony Kirby (spillet af James Stewart) forelsker sig i sin sekretær, Alice Sycamore (spillet af Jean Arthur), det eneste nogenlunde normale medlem af Sycamore-familien (fig.13). Hr. og fru Kirby synes selvfølgelig, det er forfærdeligt, at deres søn forelsker sig i en simpel stenograf – men for at glæde ham, går de med til at komme til middag hos hendes familie. Arrangementet er en katastrofe fra starten, fordi de dukker op en dag før, de er ventet, og efter forskellige fyrværkeriuheld og mange besynderlige optrædener ender aftenen med, at hele forsamlingen arresteres af politiet under mistanke om undergravende virksomhed (fig.14). Filmen har sine momenter, men generelt synes jeg, den er mere anstrengt end egentlig morsom. Den er tydeligt et filmatiseret teaterstykke og virker tung i sin gennemspilning af moralen om betydningen af relationer og fællesskab frem for falskhed og pengemagt. I modsætning til de øvrige film mangler den en hovedperson og savner et identifikationspunkt for sin historie. For eksempel er det unge par kun med som staffage og påskud for at kunne sammenbringe og modstille de to forskellige familier – de ægte og levende over for de stive og forstillede.

Samlingens ældste film, "American Madness" fra 1932, er samtidig den mest ukarakteristiske. Den er et socialt *drama* og ikke en komedie, og selv om hovedrollen spilles af stjernen Walter Huston er det i det store persongalleri snarere *banken* eller *bankvæsenet*, der er den reelle hovedperson. Filmen er visuelt flot med knivskarpe, kontrastfulde og atmosfæremættede billeder fra den store bank-kulisse – og i forhold til tiden, kun et par år inde i tonefilm-æraen, er det bemærkelsesværdigt, hvor suverænt filmen benytter sig af både en slagfærdig og rap dialog og levende kamerabevægelser med blandt andet lange køreture (fig.15). Capra lader flere gange kameraet dvæle ved porten til bankens allerhelligste, den store cirkelrunde og funklende sikkerhedsståldør ind til pengeboksen – og i filmens start følger kameraet på tæt hold og i en lang kørsel fra boksen og gennem hele banklokalet filmens vigtigste sidefigur, spillet af Pat O'Brien, og en af hans kolleger, mens de taler om dagens forretninger (fig.16). På den måde bliver publikum på én gang sat ind i hele lokaliteten, og hvad der er udgangspunktet for det kommende drama. Kort fortalt er konflikten, at banken er ved at gå omkuld, da den stormes af kontohavere, der vil have udbetalt deres penge, fordi det efter et bankrøveri og en fjer, der er blevet til syv høns, er rygtedes, at banken er i krise. Men kærligheden, sammenholdet og retfærdigheden sejrer, og banken overlever.

It Happened One Night

"It Happened One Night" er en romantisk komedie om et i udgangspunktet umage par, der ved et spil af tilfældigheder kommer til at tilbringe nogle dage *on the road* sammen og undervejs bliver mere og mere tiltrukket af hinanden. I modsætning til "You Can't Take It With You" er filmen et overraskende positivt gensyn. Clark Gable og Claudette Colbert er et charmerende par, og der er rigtig god kemi i mange af scenerne med de to sammen, kæmpende mod alskens forhindringer og besværligheder (fig.17).

Filmens trick er at placere to modsatte personligheder i en umulig situation, hvor de tvunget af omstændighederne er nødt til at holde sammen og støtte hinanden, selv om lysten til det fra starten ikke er den bedste. *Hun* er en forkælet rigmandsdatter, der er løbet hjemmefra for at blive forenet med sin kæreste i New York, *han* er en lettere alkoholiseret avisskribent, der giver den som en kombination af hård nitte og vittig hund, men som i virkeligheden er en følsom sjæl, der har problemer med at holde styr på sit liv. Undervejs med rutebilen fra Miami til New York må de slås mod talrige forhindringer og besværligheder – helt ned til de mest basale ting som at skaffe mad, videre transport, et sted at sove, mulighed for at blive vasket. Sjovt nok løber de aldrig tør for cigaretter... (fig.18).

Ud over kærlighedshistorien og enkelte pikante scener (mest direkte, da Claudette Colbert ruller kjolen op og viser lår) tror jeg, at filmens hovedattraktion i samtiden har været at se rigmandsdatteren og bladsmøreren – spillet af nogle af de mest kendte filmstjerner – bragt



Fig. 12: Lionel Barrymore (til venstre) og Donald Meek i "You Can't Take It With You" (1938).



Fig. 13: Familien Kirby kommer på besøg hos familien Sycamore.



Fig. 14: Aftenen ender med eksplosioner, og begge familier arresteres af politiet.



Fig. 15: Fra "American Madness" (1932): Porten til bankens allerhelligste.



Fig. 16: Pat O'Brien (til højre) i "American Madness". Kameraet følger med en lang køretur de to kolleger fra bankboksen gennem hele banklokalet.



Fig. 17: Claudette Colbert og Clark Gable i "It Happened One Night" (1934).

på gratis i nogle ganske dagligdags situationer. Og det var også været udgangspunktet, da der blev arbejdet med manuskriptet: *Hvad nu hvis* – bussen punkterer, de er nødt til at dele hotelværelse, de mister deres penge, de må køre på tommelfingeren...? (fig.19). Som i de andre film bruges med passende mellemrum hurtige montagesekvenser med avisforsider, som dels orienterer om udviklingen i rammehistorien om pigens kæreste i New York og faderen, der leder efter hende, dels gør publikum til filmen opmærksom på, at det skam er en alvorlig sag, vi følger; ikke blot en simpel kærlighedshistorie, men rent faktisk *breaking news* (fig.20).

Filmen blev efter sigende lavet i en ruf, på kun fire uger, og måden dét blev gjort på i Hollywood var at lave mest muligt i studiet og så lidt som muligt *on location*. Alle interiører er optaget i studiet, og de mange scener i bussen er lavet i en bevægelig studie-atrap med brug af bagprojektion. Så meget desto mere *befriende* virker det derfor, når filmen engang imellem kommer ud i lyset – som i scenen på motellet, hvor de to deler værelse i en lille hytte, og rigmandsdatteren må ud og stå i kø ved brusekabinen foran pladsens toiletskur. Her følger kameraet Claudette Colbert i en lang kørsel mellem børn, der leger, og voksne, der myldrer rundt, forbi tre-fire rækker motelhytter og helt frem til køen ved brusekabinen (fig.21). Dét er godt set af Capra og hans folk, og virkningen er fremragende. På én gang en befriende åbning, også for personen i filmen, og så den omstændighed, at her er rigmandstøsen virkelig pillet ned af sin piedestal og bragt helt ned på jorden.

Mr. Smith Goes to Washington

"Mr. Smith Goes to Washington" baserer sig på nogenlunde samme skabelon som "Mr. Deeds..." – og igen er det forbløffende, hvor effektivt det lykkes Capra og hans team at få sat scenen for den – i virkeligheden *umulige* – historie på ganske kort tid. En senator er død i Washington D.C., og nu er spørgsmålet, hvem der skal efterfølge ham. I modsætning til formuen i "Mr. Deeds..." går senatorembetet jo ikke i arv; det er op til den pågældende delstatsguvernør at beslutte efterfølgeren. Guvernøren er i lommen på en lokal finansmand, Jim Taylor, som også har krammet på statens anden senator, Joseph Paine (spillet med stor statsmandsmine af Claude Rains), med hvem han har gang i noget lusk med hensyn til at få bygget en dæmning, og Taylor nævner en tredje af sine marionetdukker som egnet kandidat. Men guvernøren beslutter at gå sine egne veje og vælger at udnævne *spejderlederen* og børnenes ven, en ægte mand af folket, unge ranglede Jefferson Smith (spillet af James Stewart) som ny senator. Igen er det altså ikke den unge mand, der har ønsket senatorembetet eller bedt om at blive taget med til byen. Det er omgivelserne og omstændighederne, der påfører ham projektet – og nu skal det vise sig, om han kan vokse med opgaven (fig.22).

Hvordan det spænder af- – i selveste landets hovedstad, Washington D. C., hjemsted for præsidenten, kongressen og monumentet for Abraham Lincoln – ja, det véd vi jo alle sammen *by heart*, men selv om filmen sine steder bliver noget rørstrømsk og andre steder går over i at blive en slags illustreret statslære, så har den i denne fine dvd-version bevaret en masse af sin oprindelige magi og særlige tiltrækningskraft (fig. 23). Vi accepterer uden at blinke de satte præmisser, hopper på limpinden igen og følger med spænding den udtrukne suspense-agtige afslutning, hvor senator Smith med en filibuster-manøvre og sekunderet fra tilskuerpladserne af sin opvakte sekretær og kommende kæreste, Clarissa Saunders (spillet med stor kløgt og lederskabsudstråling af uimodståelige Jean Arthur), holder podiet natten over og får ram på skurkene, så ret og retfærdighed igen kan sejre. "That boy is *honest*, not stupid", som Saunders siger om unge Smith – efter i lang tid at have opfattet ham som slet og ret bundnaiv (fig. 24).

Capras amerikanske drøm

Baggrunden for instruktøren Frank Capras stjernestatus i 1930'erne og 1940'erne er en serie film, der i samtiden blev formidable publikumssuccesser – og som for størstedelens vedkommende har klassikerstatus den dag i dag. Capra finder i løbet af 1930'erne en magisk formel for succes med en serie satiriske, sociale og romantiske komedier, der ofte fremhæver den jævne mands ligefremhed, sunde fornuft og ærlige moral på bekostning af den rige og magtfulde overklassens falskhed og forstillelse. Særligt berømte i den forbindelse er to film fra 1930'erne,



Fig. 18: Clark Gable og Claudette Colbert i "It Happened One Night". Parret må dele hotelværelse og hænger et tæppe op mellem de to senge. Adskillelsen kaldes i filmen "The Walls of Jericho", og i slutscenen låner Peter Warne (Clark Gable) en trompet og blæser muren ned, så de to kan forenes.



Fig. 19: Rigmandspigen Ellen Andrews (Claudette Colbert) stopper en bil uden brug af tommelfingeren.



Fig. 20: Datteren Ellens flugt fra sin rige far giver anledning til store avisoverskrifter.



Fig. 21: Med en lang køretur følger kameraet rigmandspigen Ellen (Claudette Colbert), da hun vil have et brusebad i "It Happened One Night" (1934).



Fig. 22: Senator Smith (James Stewart) vises til rette i senatet af en ung hjælper.



Fig. 23: Senator Smith (James Stewart) under sin sejrige filibuster kraftpræstation

"Mr. Deeds Goes to Town" fra 1936 og "Mr. Smith Goes to Washington" fra 1939 – senere fulgt op i 1940'erne med navnlig "Meet John Doe" fra 1941 og "It's a Wonderful Life" fra 1946. De to sidste er ikke med i denne samling, fordi de er lavet efter Frank Capra forlod selskabet Columbia i 1939. Frank Capra var selv indvanderer med italiensk baggrund, og tematisk er filmene på flere måder udtryk for hans egen amerikanske drøm – men først og fremmest rammer filmene ned i en tid præget af store sociale forandringer, hvor der i det brede biografpublikum er et behov for at se de amerikanske idealistiske værdier som ledestjerner i omvæltningerne på vejen mod de moderne tider. Capras egen stædige og målrettede kamp for at tage springet fra små kår til feteret stjerne går altså hånd i hånd med tidens krav om komedier med udpræget socialt indhold (fig. 25)



Fig. 25: Filminstruktøren Frank Capra, cirka 1939.

i "Mr. Smith Goes to Washington" (1939).



Fig. 24: Saunders (Jean Arthur) og Diz Moore (Thomas Mitchell) følger Smiths filibuster fra tilhørerpladserne i senatet.

Fakta

The Premiere Frank Capra Collection, udgivet af Columbia/Tristar
Bokssættet kan blandt andet købes [her](#).

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

16:9 in English: The Original Function of Groucho Marx's Resignation Joke

AF [RICHARD RASKIN](#)

Groucho Marx sent the following wire to a Hollywood club he had joined: "Please accept my resignation. I don't want to belong to any club that will accept me as a member."

Introduction

Jokes that play on self-disparagement should not be taken at face value, as though they were unequivocally sincere expressions of the way in which the jokester actually perceives him- or herself. Sometimes the self-presentation involved is based on a fictional persona, propped up as a target of ridicule, such as the character Jack Benny played in his radio and television shows, when he gave new meaning to the concept of stinginess. The most memorable radio sketch was the one in which Benny is stopped by a mugger who says something like, "All right, buddy, your money or your life," after which the continuing silence becomes funnier with every passing second. To mistake the fictional character who can't decide whether he cares more about his own life or the money he is carrying at the moment, for the person pretending to be that character, would be stupid, even if one didn't know that in his private life, Benny was notoriously generous in giving to charities.

It is also common for professional entertainers to base their jokes on a potential liability for their career – turning that liability into an asset. This is what George Burns did for decades, with self-disparaging jokes that call the audience's attention to the state of his aging body and his presumed loss of sexual viability. For example at a show he did in 1974, at the age of 78, he made such cracks as: "At my age, the only thing about me that still works is my right foot – the one I dance with," and "The only thing that gets me excited is if the soup is too hot." Through these jokes, the comedian turns to his own advantage a condition which might otherwise interfere with his continued acceptance as a vital entertainer. Some comediennes use jokes disparaging their sexual attractiveness in much the same way, such as Phyllis Diller's "I never made *Who's Who* but I'm featured in *What's That*," and "Have you ever seen a soufflé that fell? – nature sure slammed the oven door on me."

One of the all-time classics of self-disparaging humor is Groucho Marx's famous telegram. In reconstructing the situation in which the comedian actually used the telegram, I will try to show in a kind of "case study" of the joke, that the last thing on Groucho's mind was any concern with his own failings as a human being. But first, a brief discussion of the way in which the joke was used by Woody Allen, will help to set the stage for our analysis.

Annie Hall

Soon after the opening credits of *Annie Hall* (1977), Woody Allen tells the "Resignation Joke" while facing the camera (fig.2), in his role as Alvy Singer (1):

The – the other important joke for me is one that's, uh, usually attributed to Groucho Marx but I think it appears originally in Freud's *Wit and its Relation to the Unconscious*. And it goes like this – I'm paraphrasing: Uh... "I would never wanna belong to any club that would have someone like me for a member." That's the key



Fig. 1. Groucho Marx.

The present article is a slightly modified version of a chapter in the author's book, *Life Is Like a Glass of Tea: Studies of Classic Jewish Jokes* (Aarhus: Aarhus University Press, 1992), pp. 121-130.

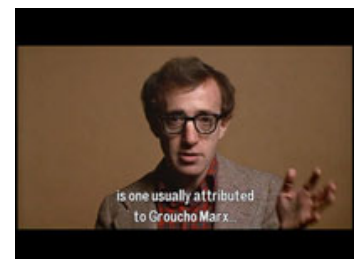


Fig. 2. Woody Allen tells the "Resignation Joke" in *Annie Hall*.

(1) I have taken the liberty of correcting the typography of the title of Freud's book.

This "key joke" functions here as a self-diagnostic tool enabling our hero – as well as the viewer – to conceptualize a particular neurotic pattern in the life of a person who allows his feelings of unworthiness to prevent him from wanting any woman who would want him. This self-diagnostic use of the joke is further developed in a subsequent scene in which Alvy Singer interrupts his love-making with Allison Portchnik, and succeeds in engaging her in a discussion of John F. Kennedy's assassination (fig. 3-4). When Allison says: "You're using this conspiracy theory as an excuse to avoid sex with me," Alvy replies:

Oh, my God! (*Then, to the camera*) She's right! Why did I turn off Allison Portchnik? She was – she was beautiful. She was real... intelligent. (*Sighing*) Is it the old Groucho Marx joke? That – that I – I just don't wanna belong to any club that would have someone like me for a member? (Allen, 1983: 22-23)

As already seen, Alvy attributed this joke to Sigmund Freud's *Wit and its Relation to the Unconscious* (1905). Actually, neither the joke itself nor any likely forerunner appears in that book. Alvy's creator was probably thinking of a joke which had appeared in Theodor Reik's *Jewish Wit* in the following form (2):

Every day in a coffee house, two Jews sit and play cards. One day they quarrel and Moritz furiously shouts at his friend: "What kind of a guy can you be if you sit down every evening playing cards with a fellow who sits down to play cards with a guy like you!" (Reik, 1962: 57-8)

Alvy's confusion of Reik's book with Freud's, takes nothing away from Woody Allen's brilliant use of the joke in *Annie Hall*.

Virtually nothing has been written about the "Resignation Joke" in the literature on Groucho Marx. This is surprising, considering the notoriety enjoyed by the joke, especially since interest in it was revived by Woody Allen in 1977. Furthermore, none of the commentators who discuss the joke at all – Sheekman (3), McCaffrey (4), Wilson (5) and Arce (6) – raise the question as to why Groucho sent the famous telegram and what purpose it was intended to fulfill. The situation in which the telegram was sent will now be reconstructed, after which the original function of the "Resignation Joke" will be described, and an attempt will be made to account for its effectiveness in fulfilling that intended function.

The Friar's Club Incident

We have two sources of information concerning the context in which Groucho Marx first used the "Resignation Joke." The earlier of these sources is the biography written by the comedian's son, Arthur Marx, who provided the following account:

[The actor, Georgie] Jessel has always been able to make Father laugh, and as a favor to him, he joined the Hollywood chapter of the Friar's Club a couple of years ago. But Father doesn't like club life, and, after a few months, he dropped out. The Friars were disappointed over losing him, and wanted to know why he was resigning. They weren't satisfied with his original explanation – that he just didn't have time to participate in the club's activities. He must have another, more valid reason, they felt.

"I do have another reason," he wrote back promptly. "I didn't want to tell you, but since you've forced the issue, I just don't want to belong to any club that would have me as a member." (A. Marx, 1954: 45)

Since this biography appeared in 1954, "a couple of years ago" would place the incident somewhere in the vicinity of 1950-1952, assuming that a year or two may have elapsed between the writing and the publication of the book.

The other account we have was written by the comedian himself in the autobiography that was published in 1959. Much unpleasantness had apparently been omitted from the earlier record, perhaps out of discretion, in order to avoid offending anyone, or because any public criticism leveled at the club had to come from Groucho himself, and not his son. And even here, Groucho took the precaution of withholding the name of the club, which appears under the same alias ("Delaney") that is jokingly applied to a number of parties portrayed in the autobiography in an unfavorable light.

Groucho begins by telling of his general aversion for clubs, and this is consistent with the earlier description in his son's book, though here



Fig. 3. "You're using this conspiracy theory as an excuse to avoid sex with me."

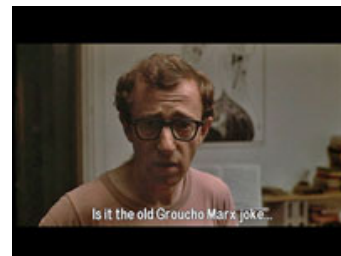


Fig. 4. "Is it the old Groucho Marx joke?"

(2) For the publication history of this joke, see *Life Is Like a Glass of Tea: Studies of Classic Jewish Jokes* (Aarhus: Aarhus University Press, 1992), pp. 189-190.

(3) In his introduction to *The Groucho Letters* (New York: Simon & Schuster, 1967), Arthur Sheekman wrote of the joke: "There, in a few satirical words, is one of the most astute and revealing observations about the self-hating, socially ambitious human animal" (p. 8).

(4) For Donald W. McCaffrey, the joke was a *non sequitur*, resulting from "a chain reaction of delightful pseudo-logic that almost sounded valid." *The Golden Age of Sound Comedy* (South Brunswick and New York: Barnes, 1973), p. 74.

(5) Christopher Wilson described the "Resignation Joke" as an example of *shared ridicule*, through which "the joker derides himself and his audience simultaneously [...] The message of shared disparagement being–'If you don't mind me, you've got no taste!'" Wilson was also the first to identify the joke as "a variant of the famous Jewish joke–'What sort of a shmuck do you think I am? I'm not going to sit down and play cards with the sort of shmuck who'd sit down and play cards with me.'" *Jokes: Form, Content, Use and Function* (London: Academic Press, 1978), p. 190.

(6) In his introduction to *The Groucho Phil* (London: W. H. Allen, 1978), Hector Arce was the first to set the telegram in its social context: Referring to the Friar's Club of Beverly Hills, Arce wrote that Groucho "had some misgivings about the quality of the members, doubts which were verified a few years later when an infamous card-cheating scandal erupted there. When he decided to drop out of the group, he wrote: 'Gentlemen: Please accept my resignation. I don't care to belong to any social organisation that will accept me as a member'" (p. xv).

the aversion is concretized to a fuller extent:

I'm not a particularly gregarious fellow. If anything, I suppose I'm a bit on the misanthropic side. I've tried being a jolly good club member, but after a month or so my mouth always aches from baring my teeth in a false smile. The pseudo-friendliness, the limp handshake and the extra firm handshake (both of which should be abolished by the Health Department), are not for me. This also goes for the hearty slap-on-the-back and the all-around, general clap-trap that you are subjected to from the All-American bores which you would instantly flee from if you weren't trapped in a clubhouse. (G. Marx, 1959: 320)

In the remainder of his account, specific grievances Groucho had against the Friar's Club (alias "Delaney Club") come to light:

Some years ago, after considerable urging, I consented to join a prominent theatrical organization. By an odd coincidence, it was called the Delaney Club. Here, I thought, within these hallowed walls of Thespis, we would sit of an evening with our Napoleon brandies and long-stemmed pipes and discuss Chaucer, Charles Lamb, Ruskin, Voltaire, Booth, the Barrymores, Duse, Shakespeare, Bernhardt and all the other legendary figures of the theatre and literature. The first night I went there, I found thirty-two fellows playing gin rummy with marked cards, five members shooting loaded dice on a suspiciously bumpy carpet and four members in separate phone booths calling women who were other members' wives.

A few nights later the club had a banquet. I don't clearly remember what the occasion was. I think it was to honor one of the members who had successfully managed to evade the police for over a year. The dining tables were long and narrow, and unless you arrived around three in the afternoon you had no control over who your dinner companion was going to be. That particular night I was sitting next to a barber who had cut me many times, both socially and with a razor. At one point he looked slowly around the room, then turned to me and said, "Groucho, we're certainly getting a lousy batch of new members!"

I chose to ignore this remark and tried talking to him about Chaucer, Ruskin and Shakespeare, but he had switched to denouncing electric razors as a death blow to the tonsorial arts, so I dried up and resumed drinking. The following morning I sent the club a wire stating, PLEASE ACCEPT MY RESIGNATION. I DON'T WANT TO BELONG TO ANY CLUB THAT WILL ACCEPT ME AS A MEMBER. (G. Marx, 1959: 320-321)

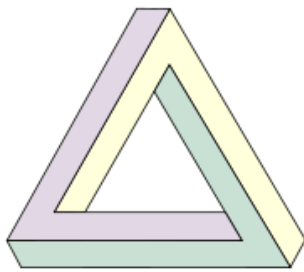
Allowances should certainly be made for a good deal of exaggeration in the account cited above. Much of it is tongue-in-cheek, and designed to entertain the reader. However, the basic picture, regarding Groucho's attitude toward the Friar's Club, can undoubtedly be taken at face value.

If the two accounts – the son's and the father's – are allowed to complete each other, we can conclude that the full sequence of events probably looked something like this:

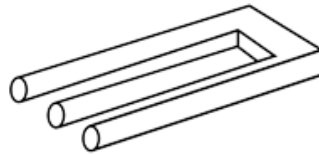
- 1) Groucho allows himself to be talked into joining the Friar's Club, though he doesn't like clubs in general.
- 2) He quickly becomes fed up with this club in particular, because of what he sees as its low intellectual and ethical standards.
- 3) The last straw is the final offensive remark in a series of insults to which he is subjected by a member of the club.
- 4) Groucho notifies the club that he is quitting, inoffensively giving as his excuse that he just doesn't have time to participate in the club's activities.
- 5) Unhappy about Groucho's resignation and sensing that there may be more to it than the comedian is letting on, club members press him for the "real" reason.
- 6) Wanting to be done with this entanglement once and for all, Groucho pretends to disclose the real reason in the famous telegram, and is left alone from then on.

Seen in this light, it is clear that the "Resignation Joke" was invented to fulfill a *tactical* purpose: that of extricating Groucho from an unpleasant situation, by discouraging any further efforts on the part of club members to obtain a fuller explanation as to his reasons for resigning. But why did it work? To some degree, the apparent self-disparagement may have had a disarming effect. However, I suspect that two properties of the telegram played an even more important role in enabling it to fulfill its intended social function.

One of those properties is a defiance of logic of essentially the same type as that found in *impossible figures* which induce cognitive confusion by violating their own logic in so logically compelling a manner that we cannot grasp how they fit together.



"Penrose triangle"



"Three-stick clevis" or
"Two-pronged trident"

When Groucho Marx couched his "explanation" in the form of an impossible figure, he confronted the club-members with a piece of reasoning that was as impregnable to logic as a "Penrose triangle" or "three-stick clevis," and which undoubtedly mystified those who would otherwise have pressed him for the real reason for his resignation. There is simply no arguing with an impossible figure, or with a person who is capable of generating one, which in a game situation is like checkmate in the sense that it marks the end of the contest, allowing for no subsequent move.

The second property of the telegram which accounts for its effectiveness, is the fact that it was framed *as a joke*. In delivering his "explanation" in a form calculated to provoke laughter, Groucho made it difficult for the club-members to know how to react without looking foolish, especially since they were already implicated in the joke, as a collective butt. As one commentator put it--though not in connection with the famous telegram: "Groucho may be the most powerful clown ever. [...] because Groucho has the power to turn us nonfools into his private stock." (Despot, 1981: 671)

Furthermore, the comedian's *toying* with shared ridicule may have functioned as a kind of negotiation on his part: signaling his preference for severing the relationship in a playful spirit, as well as his willingness to assume (or pretend to assume) the blame for its failure, thereby sparing the club-members' feelings in exchange for a clean break. It was also a means for telling them indirectly and unmistakably that they were no match for his wit.

In any event, the joke put an end to the club-members' requests for an explanation, thereby fulfilling a very specific social function. In the process, of course, Groucho launched a hilarious "one-liner" which (he must have sensed) would be retold countless times, and would become a lasting part of his own comic profile.

Paradoxically, one of the most striking examples of a self-disparaging joke turns out to have been motivated by a wish on the jokester's part to dissociate himself once and for all from a group of people to whom he felt superior.

- - -

Postscript

After completing this article, I found the following remark entirely by chance: "I can never be satisfied with anyone who would be block-head enough to have me" – a statement penned by none other than Abraham Lincoln in 1838 (7). Its possible significance in relation to Groucho Marx's resignation joke will be considered in a future article.

(7) Letter to Eliza Browning (Mrs. Orville H. Browning) dated April 1, 1838. This letter is reproduced in its entirety in *The Collected Works of Abraham Lincoln*, edited by Roy P. Basler (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1953), Vol. 1, pp. 117-119, and can presently be accessed [here](#) or [here](#).

Facts

Quotation record

Curiously enough, this one-liner is never quoted in precisely the same way by any two people. However, its underlying concept is so strong that the wording of the punch-line can be varied without in any way altering the impact of the joke. Here are twelve versions of the main sentence:

"I just don't want to belong to any club that will accept me as a member."	Arthur Marx, <i>Life with Groucho</i> . New York: Simon & Schuster, 1954; p. 45.
"I don't want to belong to any club that will accept me as a member."	Groucho Marx, <i>Groucho and Me</i> . New York: Bernard Geis, 1959; p. 321.
"I don't care to belong to any club that will have me as a member."	Arthur Sheekman in Groucho Marx, <i>The Groucho Letters</i> . New York: Simon & Schuster, 1967; p. 8.
"I wouldn't belong to any organization that would have me for a member."	Joey Adams, <i>Encyclopedia of Humor</i> . Indianapolis and New York: Bobbs-Merrill, 1968; p. 359.
"I wouldn't join a club that would have me as a member."	Lore and Maurice Cowan, <i>The Wit of the Jews</i> . London: Leslie Frewin, 1970; p. 96.
"I wouldn't belong to an organization that would have me as a member."	Donald W. Mc-Caffrey, <i>The Golden Age of Sound Comedy</i> . South Brunswick and New York: Barnes, 1973; p. 74.
"I would never want to belong to any club that would have someone like me for a member."	Woody Allen's film, <i>Annie Hall</i> (1977).
"I don't care to belong to any social organization that will accept me as a member."	Hector Arce in Groucho Marx, <i>The Groucho Phile</i> . London: W. H. Allen, 1978; p. xv.
"I don't wish to belong to any club that would accept me as a member."	Christopher P. Wilson, <i>Jokes: Form, Content, Use and Function</i> . London: Academic Press, 1978; p. 190.
"I wouldn't join any club that would have me as a member."	William Novak and Moshe Waldoks, <i>The Big Book of Jewish Humor</i> . New York: Harper & Row, 1981; p. 85.
"I do not care to belong to a club that accepts people like me as members."	Joseph Dorinson, "Jewish Humor. Mechanism for Defense, Weapon for Cultural Affirmation," <i>Journal of Psycho-History</i> 8, 4 (1981); p. 452.
"I do not wish to belong to the kind of club that accepts people like me as member."	Leo Rosten, <i>Giant Book of Laughter</i> . New York: Crown, 1985; p. 227.

I have run into only one commentator who actually succeeded in butchering this joke:

"Another of the many stories about the Marx Brothers concerns Groucho, who is alleged to have applied for membership of an exclusive New York club. When he was told that his application was accepted he is said to have pointed out that no club with a good reputation could possibly accept Groucho Marx as a member—therefore he would rather stay away. And he did."	John Montgomery, <i>Comedy Films</i> . London: George Allen & Unwin, 1954; p. 251.
--	--

 [Udskriv denne artikel](#)

 [Gem/åben denne artikel som PDF](#)

 [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

[Forside](#) [Indhold](#) [Arkiv](#) [Abonnement](#) [Profil](#) [Links](#) [Kontakt](#) [English](#)

Et billedes anatomi: *Goodfellas*

Af [HENRIK HØJER](#).

Som vi var inde på allerede i dette nummers leder, var det i den grad på tide, at Martin Scorsese fik sin Oscar. Han fik den ikke i 1976 for *Taxi Driver* og heller ikke i 1980 for *Raging Bull*, og da han heller ikke fik den i 1990 for mesterværket *Goodfellas*, var vi vist flere, der troede løbet var kørt.

Gangsterfilmen *Goodfellas* er faktisk en slags komedie. I hvert fald griner man en del undervejs, men akkurat som det er tilfældet i tv-serien *Sopranos*, der ligesom *Goodfellas* foregår blandt New Yorks *wise guys*, har grinene det med at blive halvkvalte. Humoren har nemlig altid en livsfarlig kant hos Martin Scorsese. Tænk blot på 'komedier' som *King of Comedy* (1983) og *After Hours* (1985), eller på scenen fra *Goodfellas* hvorfra billedet herover er taget. Joe Pescis figur Tommy er vildt utilregnelig, og latteren omkring ham er lettelsens latter; lettelse over, at Henry (Ray Liotta) ikke har fornærmet Tommy, en galning for hvem humor er et dødbringende våben.

Se godt på dem og husk, at i hænderne på den rette mand, som f.eks Martin Scorsese, kan det forløsende grin fremstilles som et papirtyndt dække over en afgrund af usikkerhed, galskab og rendyrket ondskab.

 [Udskriv denne artikel](#) [Gem/åben denne artikel som PDF](#) [Gem/åben hele nummeret som PDF](#)

Præterea censeo: Eat Forest! Eat!

Af [BAMSES UVENNER](#)



Actor in an eating role

For nylig blev årets Oscar-statuetter uddelt i Hollywood, og igen i år var vi vidne til et skoleeksempel på det, man kunne kalde for æd-dig-til-enpris-fænomenet. Der er selvfølgelig tale om prisen for bedste mandlige hovedrolle, der gik til Forest Whitaker for hans portræt af diktatoren Idi Amin i *The Last King of Scotland*. For at kunne spille Amin (ikke Jensen vel at mærke, selvom det ville kræve nøjagtig de samme forberedelser) med overbevisning måtte Whitaker tage 25 kg på og endda lære at spille harmonika. For i et land hvor man kan gensænke Titanic, genopbygge antikkens Rom og gøre stort set ALT andet på film, er det selvfølgelig ikke muligt at finde en overvægtig sort skuespiller, der allerede vejer tilstrækkeligt, og som *kan* spille harmonika.

Det er i hvert fald et faktum, at vejen til Oscar-komiteen og de amerikanske biografgængerers hjerter i mange tilfælde er brolagt med Big Macs og Dunkin' Donuts. I et land hvor mere end to tredjedele af befolkningen i forvejen er overvægtige, er det noget af et flerumættet paradoks, at man kan vinde verdens største filmpris ved at æde og spille rollen som en person, der er endnu tykkere end én selv.

Det skal i øvrigt lige nævnes, at Forest Whitaker rent faktisk er vegetar

Om *Præterea censeo*

Præterea censeo er et fast indslag i 16:9. Her får skiftende skribenter og tegnere spalteplass til - under pseudonym - at komme med mere eller mindre seriøse ud- og indfald mod alle sider af filmens verden. En skønsom blanding af ucensurerede krigs- og kærlighedserklæringer. Ordet er frit ...

og har det sorte bælte i karate. Det gør jo ikke præstationen mindre glørværdig, når man forestiller sig, hvor meget frugt og grønt og hvor lidt karatetræning, der skal til, for at tage 25 kg på.

Historiens grovædere

Film- og Oscar-historien er fyldt med andre eksempler på skuespillere, der alle har spist sig til succes. Robert DeNiro tog 30 kg på for at spille den aldrende udgave af bokseren Jake La Motta i *Raging Bull*, men det er for intet at regne mod de 50 kg, som Christian Bale lagde sig ud på kun 6 uger for at spille en overbevisende flagermus-superhelt i *Batman Begins*. Renee Zellweger har hele to gange trøstespist sig til rollen som *Bridget Jones* - imellem de to film måtte hun nemlig smide kiloene igen for at spille den supertynde Roxie Hart i *Chicago* - men ingen kan efter sigende stoppe Renee, når først hun har smagt succes.

Listen er lang som en medisterpølse, og den indeholder også folk som George Clooney i *Syriana*, Charlize Theron i *Monster*, Russell Crowe i *The Insider*, Marlon Brando i *Apocalypse Now* og ikke mindst Morgan Spurlock i hans egen dokumentar om fænomenet - *Super Size Me*. Også Woody Allen skulle have været nævnt, hvis han ikke havde sagt nej tak til at spise sig til rollen som King Kong i Peter Jacksons filmatisering ...

Det er naturligvis først og fremmest i USA, at man næsten pr. automatik kan æde sig til succes i store filmproduktioner. Det nærmeste vi kommer fænomenet i Danmark er vel Morten Grunwald, der velvilligt gennem en periode på mere end 30 år gradvist tog mere end 50 kg på for at kunne spille rollen som Benny for sidste gang i *Olsen Bandens sidste stik*. Skide godt!

Andre genveje

Selvom det tilsyneladende er den sikreste vej, er spis-dig-til-en-pris-tricket langt fra den eneste genvej til at blive nomineret eller vinde en filmpris. Som Marlene Dietrich sagde: "What must one do to receive an Oscar? Play Biblical characters, priests and victims of sad tragic disabilities".

Især den med at spille folk med diverse fysiske og/eller psykiske handicaps er meget brugt. Tænk på Anthony Hopkins i *Silence of the Lambs*, Kathy Bates i *Misery*, Jack Nicholson i *Gøgereden*, Joe Pesci i *Goodfellas*, Angelina Jolie i *Girl, Interrupted*, Tom Hanks i *Forrest Gump*, Dustin Hoffman i *Rain Man* og Al Pacino i *Scent of a Woman*.

At tale med accent eller spille en virkelig person, som Geoffrey Rush, Sissy Spacek, Helen Mirren, Daniel Day-Lewis og F. Murray Abraham f. eks. har gjort det, er absolut heller ikke en dårlig taktik.

I parentes bemærket er Michael Dunn den eneste dværg, der nogensinde har været nomineret til en Oscar (1), så det kan tilsyneladende ikke betale sig at have den slags fysiske handicaps i forvejen.

Mand eller mus?

Men hvad så, når man som Forest Whitaker netop har nået sit mål? Hvad gør man, når man har spist og drukket sig til en årsindtægt i omegnen af \$ 7.000.000? Så sætter man selvfølgelig overliggeren endnu højere op, og derfor kommer det sikkert heller ikke som en overraskelse, at vi til næste år kommer til at opleve Whitaker i rollen som den lille hvide mus i *Stuart Little 3*.

Tænk engang på alt det, Whitaker ikke er. Han er ikke en mus, han er et menneske! Han er ikke hvid, han er sort! Han er ikke lille, han er stor - og så videre. Efter sigende skal han tabe 119,8 af sine 120 kg og 174 af sine 180 cm, men i første omgang skal han lige have transplanteret mere end tre kvadratmeter hvid pels til sin krop. Som om det ikke er nok i sig selv, skal han i filmen også tale med en tyk russisk accent, halte på det ene ben, lide af epilepsi og i det hele taget være en skingrende sindssyg mafia-junkie-diktator-mus, der har levet i virkeligheden - egenskaber som Stuart via et sindrigt plot, der oprulles i filmens start, netop har 'pådraget' sig.

Velbekomme!

(1) Nogle vil mene, at man her skal medregne Linda Hunt, som vandt en Oscar for bedste kvindelige birolle for sin fremstilling af den mandlige (!) indonesiske fotograf-dværg Billy Kwan i *The Year of Living Dangerously*. Linda Hunt fik godt nok konstateret hypofysær dværgvækst i sine teenageår, men hun har trods alt ikke udviklet alle de unikke fysiske karakteristika, man skal have for at være en regulær dværg.



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel
som PDF](#)



[Gem/åben hele nummeret
som PDF](#)

16:9 - februar 2007 - 5. årgang - nummer 20

Udgives med støtte fra Det Danske Filminstitut samt Kulturministeriets bevilling til almenkulturelle tidsskrifter.
ISSN: 1603-5194. [Copyright](#) © 2002-07. Alle rettigheder reserveret.