

## 1. Innledning

Jeg er en stor fan av *Seinfeld*. I siste episode av sesong syv, som opprinnelig ble vist på NBC 16. mai 1996, opplevde jeg noe som satte i gang en tankeprosess oppi hodet mitt, og inspirerte meg til å skrive denne oppgaven.<sup>1</sup> Der satt jeg, med potetgull i munnen, og lo så tårene trillet av at en uskyldig kvinne ble forgiftet, og døde. Var jeg blitt ond og sadistisk? Hadde jeg blitt et kynisk og avstumpet menneske? Hadde medieverden forgiftet meg med så dårlig TV – underholding, at jeg var redusert til å le av dette? Disse spørsmålene stilte jeg meg selv lenge etter at jeg hadde ledd ferdig, faktisk så lenge etter, at de fungerte som retoriske spørsmål tre linjer tilbake. Selvfølgelig er jeg ikke ond eller kynisk, og selvfølgelig er ikke *Seinfeld* dårlig TV – underholding. Likevel; *hvordan er det mulig?*

Målet med denne oppgaven er å besvare spørsmålet; *hvordan kan vi le av at mennesker dør på film?* Svaret på dette spørsmålet vil jeg påstå er ganske enkelt; *av samme grunn som vi ler av alt annet*. Her er det viktig å trekke et skille mellom *kan* og *er*. Min oppgave går ut på å prøve å forstå hvordan noe *kan* være komisk, eller hvordan noe har et *komisk potensiale*. Det finnes faste rammer for hva som kan være komisk, og hva som ikke kan være det. Disse rammene nedsettes av komiske ”lovmessigheter”, ikke av hva som for eksempel er forsvarlig å vise i en film. Slike rammer gjør det også lettere å finne ut når en regissør ønsker å formidle komikk, og når han bare ønsker å være skånsom. Utenfor denne problemstillingen finnes det også et rom for forhandling mellom filmens ”tekst” og filmens tilskuer.<sup>2</sup> Her stilles spørsmålet om hva som reelt sett *er* komisk. Det er en problemstilling denne oppgaven systematisk styrer unna, fordi den egentlig bare kan gi svar på hva jeg som person synes er komisk. Med dette i mente, skyldes ikke en eventuell mangel på komikk, eller for den saks skyld tilstedeværelsen av ufrivillig komikk, dårlig kommunikasjon mellom sender og mottaker, men rett og slett svak regi. Det betyr i prinsippet at det går an å spøke med alt, så lenge man vet hvordan man skal gjøre det.

---

<sup>1</sup> En oversikt over sendetidspunktene for *Seinfeld* på NBC finnes blant annet i *Seinfeld. The Totally Unauthorized Tribute (not that there's anything wrong with that)* (Wild 1998).

<sup>2</sup> Innenfor *filmnarratologi* er det vanlig å omtale en film som ”tekst”, for å kunne bygge bro mellom film og andre fortellermedier, det være seg egentlig alt som kan formidle mening (Chatman 1990: 1).

”Endelig har han forstått at med stor makt må det også følge...et stort ansvar!” Slik avsluttes den første tegneseriestripen om den fabelaktige superhelten Spider – Man.<sup>3</sup> Det er alvorlige ord for en oppgave om komikk, men de er ikke utilsiktede. Komikk er et mektig våpen, og enhver komiker har et ansvar...om å følge bruksanvisningen! Nå ser jeg selvfølgelig bort fra X – faktoren; den magiske oljen som må til for at våpenet skal skyte. Det holder selvfølgelig ikke bare å følge bruksanvisningen. Men det er første skritt i riktig retning. Det finnes faktisk noen regler for komikk, og filmkomedie, og jeg vil redegjøre for disse i kapitel 2 av denne oppgaven. Jeg har basert mye av essensen i oppgaven min på Kants *inkongruensteori*, men har også i stor grad tydd til andre teoretikere som er opptatt av å definere, og videreutvikle teorier om lovmessighetene i komikk. For å kunne drøfte morbid filmkomikk slik jeg har tenkt å gjøre, er det nødvendig å vite hva komikk generelt sett dreier seg om, og hvilke generelle komiske grep som preger filmmediet. Først når jeg har dette på plass, kan jeg drøfte hvordan vi kan le av at mennesker dør på film.

I kapitel 2 vil jeg dermed ta et skritt tilbake, for å kunne sette det hele i et perspektiv. Mitt perspektiv vil forsøke å fange filmkomedien i sin helhet, både som et plot med komikk, og som en serie av komiske begivenheter. Ved siden av de teoriene som dekker komiske lovmessigheter, i et lite perspektiv, vil jeg i stor grad benytte meg av de ideene som fremkommer i Gerald Masts teori om filmkomedien, for et større perspektiv på filmkomedien. Jeg kommer likevel til å vie størstedelen av oppgaven til å undersøke de aktuelle scenene i filmene fra bunnen og opp, enn filmene i sine helheter. Det er nemlig først og fremst slik det lar seg gjøre å fange det lille og det store perspektivet på samme tid. Vi kan ikke gå ovenfra og ned. Jeg kommer også til å tilføre noen nye, egenproduserte begreper, som jeg mener kan bidra til å rydde opp i noe av det teoretiske kaoset, og ufullendte prosjektet Mast etterlater seg. Jeg vil forsøke å videreutvikle, til dels gjennom omfortolkning, det som er fruktbart i teoriene hans, for så å plombere hullene med mine egne, og andres teorier.

Jeg velger så å styre det mer generelle perspektivet inn mot det tematiske aspektet ved oppgaven; *komikk i morbide filmkomedier*. For å kunne gjøre det, har jeg plukket ut to morbide filmkomedier; én relativt gammel, Charles Chaplins *Monsieur Verdoux* (1947) og én relativt ny, Coen – brødrenes *The Ladykillers* (2004). Grunnen til dette utvalget er å kunne drøfte enkelte ulikheter mellom filmene, i en viss historisk kontekst. Det er viktig å påpeke at

---

<sup>3</sup> Opprinnelig hentet fra *Amazing Fantasy # 15* (Lee/ Ditko 1962: 11). Min kilde, oversatt til norsk av Jens E. Røsåsen, finnes på s.12 i et jubileums – bilag til *Edderkoppen* Nr. 7, 1992.

denne oppgaven ikke tar høyde for å beskrive en historisk utvikling mellom de to filmene, men de to filmene er produkter av en samtid, og vil til en viss grad derfor speile denne samtiden, innenfor de filmatiske rammene jeg har valgt for drøftingen. Det er også viktig å påpeke at *The Ladykillers* er en remake av Alexander MacKendricks film, fra 1955. Jeg kommer derfor til å trekke originalversjonen inn i enkelte deler av drøftingen, for å gi den historiske konteksten en dimensjon av relevans. Sett bort i fra det kommer jeg utelukkende til betrakte *The Ladykillers* (2004) som en selvstendig film, ettersom forholdet originalfilm - remake er rivende likegyldig for oppgavens problemstilling. Jeg kommer for øvrig til å utdype min begrunnelse for valg av filmer og regissører i kapitel 3.

Et vesentlig grep, både for å kunne studere det morbide aspektet ved komikken, i grundigere detalj, og for å lettere kunne skille ut ulikheter mellom filmene, både i forhold til komiske valg, og valg gjort av skånsomhet, er å dele det komiske dødsfallet inn i tre deler, eller tre *dødsaspekter*. Disse aspektene har jeg valgt å kalle *opptakten*, *øyeblikket* og *etterspillet*. Opptakten tar for seg det som skjer rett før døden inntreffer, og spiller gjerne på implisitt komikk, ved å hinte til det fatale øyeblikket som nærmer seg. Fraværet av en opptakt er også en mulighet, slik at øyeblikket kan skje helt uventet. Øyeblikket tar for seg selve dødsfallet, og i de tilfellene det blir vist i det hele tatt, spiller det på eksplisitt komikk, som gjerne knyttes opp mot når, og på hvilken måte det inntreffer. Med ”eksplisitt” mener jeg at det blir bekreftet at det finner sted. Vi må ikke nødvendigvis se hva som skjer, men det må komme tydelig fram at det som skjer faktisk skjer. Dødsøyeblikket er derfor eksplisitt komisk uansett, dersom det er tatt med i fortellingen. Etterspillet kan både spille på implisitt og eksplisitt komikk. Med ”implisitt” mener jeg at det blir hentydet til det, men at det ikke blir direkte bekreftet. Dersom dødsøyeblikket ikke er tatt med, kan det for eksempel impliseres i etterspillet. Etterspillet kan også være eksplisitt ved at liket vises for publikum, enten i følge av dødsøyeblikket, eller uten. De filmene jeg skal analysere dekker ikke alle disse mulighetene, men en del av dem. Jeg skal komme nærmere inn på dette i kapitel 3.1 og 3.2.



## 2. Teoretiske tilnærminger: filmkomedien på alvor<sup>4</sup>

Om vi skal studere filmkomedien, vil vi raskt oppdage en viss umodenhet på feltet. Komedie i litteratur og kunst ble riktignok diskutert allerede i antikken. Likevel fantes det i inntil noen få år tilbake svært få tekster som tok for seg filmkomedien med et mer ”altomfattende” fokus.<sup>5</sup> En grunn til det kan rett og slett være at film er et relativt nytt medium. Likevel forklarer ikke det hvorfor studiet av filmkomedien henger etter studiet av andre aspekter ved filmmediet. En annen grunn kan være at studiet av komedie per se ligger etter studiet av andre stilarter innenfor litteratur og kunst, både i forhold til hva som har blitt skrevet, og hvor mye som har blitt skrevet. Det kan også være at studiet er problematisk, eller vanskelig å studere. Andrew Horton trekker fram to faktorer som taler imot en grundig og seriøs analyse av komedien (1991: 2). For det første er det å ta komedien på alvor noe av et paradoks. Komikk handler om latter, ikke alvor. Hvorfor ødelegge moroa, spesielt hvis studiet avdekker mørke understrømninger? For det andre er det svært vanskelig å lage en totalomfattende teori om komedie. Latteren, humoren, det komiske, satiren, parodien, farsen, det burleske, det groteske, det lyriske, det romantiske, det meta - komiske, og det vittige, krever sin plass. Det favner kanskje for vidt til at vi kan forme en enkel generalisering.

Det mangler riktignok ikke på forsøk. Aristoteles definerer allerede komedien som en ”(...) efterligning av mennesker som er ringere enn gjennomsnittet” (33), men vier den komiske diktekunsten liten plass i *Poetikken*, i hvert fall slik den framstår i sin fragmentariske form per dags dato. Komedien står særlig i kontrast til tragedien, som Aristoteles fremelsker, fordi den opphøyer de menneskelige dyder og leder til ”renselse” (35). Selv om definisjonen av komedien er noe negativt ladet, er det likevel ikke sikkert at Aristoteles selv oppfattet den som kritikkverdig eller undermåls. Han framstår nokså objektiv på det området. Han skriver imidlertid følgende; ”Komedien ble (...) ikke påaktet fordi den fra begynnelsen av ikke ble tatt alvorlig, og det var først sent øvrigheten bevilget kor til komedien; tidligere bestod koret av frivillige” (33). For Aristoteles, fremstilte komedien vanlige karakterer i hverdagslige situasjoner på en morsom måte (Cuddon 1992: 160). Den noe nedsettende holdingen til

---

<sup>4</sup> Jerry Palmer har skrevet en bok som heter *Taking Humour Seriously* (1994). Tittelen på det første kapitlet i *The Logic Of The Absurd* (1987: 19 - 38) er også ”Taking humour seriously”.

<sup>5</sup> I følge Andrew Horton, redaktøren bak boken *Comedy/ Cinema/ Theory*, fantes det bare én; Gerald Masts *The Comic Mind* fra 1973 (Horton 1991: 1).

komedien kan også ha spilt en rolle i utviklingen av de teoretiske vurderingene, og bidratt til at komedien ikke har blitt tatt seriøst. Det er tydelig at elitens innstilling til komedien var nedsettende i antikken, og at komedien var øremerket for folket, noe vi også kan se en parallell til i dag. Juryen ved Oscar – utdelingen bestemmer for eksempel sjelden at en komedie skal vinne (Horton 1991: 2).

I middelalderen, med unntak av noen få tekster, er den generelle holdningen til komikk nokså ignorant. I over tusen år skrives det lite av stor betydning. Dette vakumet kan også være med på å forklare hvorfor de teoretiske vurderingene av komedien fremdeles henger etter, i forhold til andre stil - studier. Dante Alighieri er blant de første i middelalderen som velger å sette fokus på komikk. I den fragmenterte teksten "Epistle to Cangrande" forsøker Dante å forklare målet med sin *Divina Commedia*. Han videreutvikler tanken om kontrasten mellom tragedien og komedien. Komedien begynner med elendighet og ender i lykke, mens tragedien går den andre veien (Cuddon 1992: 161 – 162). Ved å sette dem opp mot hverandre, kan man kanskje si at Dante likestiller de to diktetekunstene. En annen dikter, Geoffrey Chaucer skriver dessuten noe om balansen mellom de to diktetekunstene i *The Canterbury Tales*. Når man har hørt for mye av det ene, kan det være deilig å høre noe annet (Chaucer 1977: 201 - 202). Komedien, slik den ble oppfattet i disse tekstene fra middelalderen, handlet altså om munter avveksling. Det gjør den fremdeles i dag. Er det dessuten ikke slik at en komedie alltid har en munter slutt? Det at komedien ofte legger til side problemene i verden, til fordel for å behage, og muntre opp sitt publikum, er kanskje også en grunn til at den ikke alltid blir tatt seriøst. Ofte er komedie bare underholding, uten oppfordring til seriøs ettertanke.<sup>6</sup>

Det er riktignok ikke alltid slik. Komedie kan selvfølgelig også omhandle seriøse temaer, og kan bli tatt på alvor. Under renessansen fikk blant annet komedien en moralsk oppdragende funksjon, slik den på mange måter også hadde i antikken. For et bevis på at komedien kunne omhandle seriøse temaer, kan man gå til humorspillene til Ben Jonson (1573 – 1637). Han skrev satirer, og var svært samfunnskritisk i sine komedier. Han kritiserte også den lavmålske fremprovoseringen av tom latter (Jonson 2001: 15). Det forrige årtusenets kanskje mest lovpriste diktetekstner, William Shakespeare (1564 – 1616), skrev dessuten komedier som omhandlet seriøse temaer. Etter renessansen møtte komedien motbør i flere land, noe som

---

<sup>6</sup> Den ene komedien jeg skal analysere, Charles Chaplins *Monsieur Verdoux* (1947), har ingen lykkelig slutt. Chaplin ønsker helt klart å diktere sitt publikum. Nå skal det tilføyes at slutten heller ikke er spesielt komisk, selv om filmen kvalifiserer til å bli kalt komedie.

igjen muligens bidro til å sinke hjulene i utviklingen. Under den puritanske perioden på 1600 – tallet ble det for eksempel ikke produsert komedier i England, og den revolusjonære perioden på 17 – og 1800 – tallet, bidro til at lite ble produsert i Frankrike. Dette, og en del av de faktorene jeg har beskrevet ovenfor, illustrerer hvorfor motforestillinger til å ta komedien seriøst, kan oppstå (Cuddon 1992: 162 – 163). Dette kan igjen forklare hvorfor studiet av filmkomikk ligger så langt etter studiet av andre stilarter.

Det finnes per i dag relativt mange tekster som tar for seg spørsmålet hva komikk er. Majoriteten av disse tekstene stiller spørsmål ved hva som kjennetegner fenomenet generelt sett, og hvordan det påvirker oss. De har stort sett nøydt seg med å bruke vitser eller små litterære anekdoter som eksempler, og i liten grad tatt hensyn til hvordan komikk opererer i en fortelling, som en komedie. Det fragmentet av disse tekstene som har valgt å studere filmkomikk, har stort sett tatt den motsatte veien. De ivrer gjerne etter å kategorisere ulike kjennetegn ved komedien, men later til å overse hva som kjennetegner komikken dypest sett, og hvilken rolle de mer generelle aspektene ved komikken spiller for helheten. Jerry Palmer påpeker dette skillet i sin bok *The Logic Of The Absurd* hvor han redegjør for i alt fire teoretiske tilnærminger til komikk (1987: 20) (se vedlegg 1a). Han skiller for det første mellom de som velger å studere komikk på et *tekstlig minimumsnivå*, som en individuell spøk, gag, vits eller sketsj, og studiet av komikk på et *tekstlig maksimumsnivå*, som et plot med komikk, eller en komedie. Han trekker fram Sigmund Freuds *Jokes and their Relation to the Unconscious* som eksempel på det første, og Gerald Mast (*The Comic Mind*) som eksempel på det andre (28, 30).

Han skiller også mellom de som velger å studere komikkens *lovmessigheter*, og de som velger å studere komikk som en *forhandlingsprosess* med tilskueren. Han trekker igjen frem Freuds tekst som eksempel på det første, og Mary Douglas' ”The Social Control of Cognition” som eksempel på det andre (21, 24). Mitt studie, og de teoriene jeg hovedsakelig kommer til å vende meg mot, plasserer seg innenfor den gruppen som fokuserer på komikkens lovmessigheter. Jeg ser heller ingen problemer med at metafysiske anskuelser og positivistisk forskning holdes mer atskilt. Det som jeg derimot anser for å være et problem, er skillet mellom det tekstlige minimumsnivået og maksimumsnivået. Her mener jeg en kommunikasjon mellom de to retningene kan være nyttig, dersom vi skal studere filmkomedie. Mitt utgangspunkt er i all hovedsak å studere komikk på et maksimumsnivå. Likevel ønsker jeg å knytte de komiske lovmessighetene på minimumsnivået opp mot

maksimumsnivået. Samtidig som jeg ønsker å se helheten, ønsker jeg å gå komedien opp i sømmene.

## 2.1 ”Comic plots”: komiske utgangsposisjoner

*The Comic Mind* av Gerald Mast fra 1973 (1979) blir dermed utgangspunktet mitt. Teksten studerer altså komikkens lovmessigheter på et maksimumsnivå. Likevel ser jeg også et forsøk på å skape en altomfattende teori om filmkomedien i teksten, spesielt gjennom det Mast betegner som ”comic plots”, og ”basic structures” for komedien. Jeg velger å oversette ”plots” og ”structures” til ”utgangsposisjoner”, av grunner som jeg skal komme tilbake til nedenfor. Før jeg gjør det, må jeg gi leseren en kortfattet oversikt over disse. Mast etablerer i alt åtte grupper, som han mener komedier har organisert sitt humane materiale omkring. Det skal i følge ham selv fremstå som en liste av karakteristikk, som i hvert fall tilsynelatende, er tro mot alle komiske filmer. Han beskriver dem i korte trekk slik (Mast 1979: 4–9):<sup>7</sup>

- 1) Gutt møter jente; gutt mister jente; gutt får tak i jente.
- 2) Parodi.
- 3) Reductio ad absurdum.<sup>8</sup>
- 4) En utforskning av en bestemt sosial gruppe.
- 5) Den pícariske helten.<sup>9</sup>
- 6) En serie av komiske gags.
- 7) Det heroiske vågestykket.
- 8) Avdekkingen av en livslang feiltagelse eller svakhet.

Det er lett å spore svakheter ved Masts kategoriseringer og gruppering av filmkomedien. Selv om jeg kommer til å gjøre bruke en del plass på å omfortolke denne delen av teorien hans, er den mindre sentral for oppgaven, enn det han kaller ”comic climate”, som jeg skal vende

---

<sup>7</sup> For en mer utførlig beskrivelse, gå til kap. 2.1.1, 2.1.2 og 2.1.3

<sup>8</sup> *Reductio ad absurdum* er en form for argumentasjon som søker å etablere en påstand, ved å trekke fram absurditeten i dens fornektelse, og på den måten argumentere for at en tese må bli akseptert, fordi dens forkastelse ville være uholdbar. Den latinske terminologien kan spores tilbake til den greske antikken, og uttrykket *reductio ad impossibile* som finnes i *Aristotle's Prior and Posterior Analytics* (Ross 2001: 29 - 32). Det er et resonnement som har blitt benyttet innenfor matematikk og filosofi fra antikken opp igjennom historien (Internet Encyclopedia of Philosophy: Reductio ad Absurdum. <http://www.iep.utm.edu/r/reductio.htm> (18.03.2005).

<sup>9</sup> Ordet er spansk og brukes i all hovedsak til å beskrive amoralsk eller anti – sosial oppførsel. En pícaro blir blant annet definert som en sjuskete mann uten ære. Etter hvert utvikles historier om slike menn, eller kvinner (pícaras), til å bli en egen genre, innenfor renessanselitteraturen (Wicks 1989 : 3 – 16).



tilbake til i kapittel 2.2.2. Mast bruker altså betegnelser som "plot structures" eller "plot categories" på disse gruppene. Jerry Palmer er blant de første til å påpeke feilen ved dette (Palmer 1987: 28 - 29). Det er nemlig slik at enkelte av Masts grupper ikke kan karakteriseres som plot. Begrepet "plot" brukes vanligvis om det nivået i fortellingen som knytter sammen begivenhetene som finner sted på et lavere nivå i fortellingen, og gir den mening, ved at det til slutt åpenbarer seg en iboende struktur som var tilstede i begivenhetene hele tiden (Mitchell 1981: 19).<sup>10</sup> Dersom vi skal kunne betegne noe som et plot, må det med andre ord kunne operere på det nivået Palmer karakteriserer som et maksimumsnivå i fortellingen.

Gruppe 2 og 6 kan dermed ikke betegnes som plot. Disse to gruppene krever en minimumsnivå – basert teori, som tar for seg enkeltspøken, eller gagen. Det som karakteriserer *en serie av komiske gags*, er nettopp at det ikke finnes noen narrativ struktur, som knytter serien sammen. Videre består *parodi* som regel av episoder, hvor hver enkelt episode presenterer en forvridd versjon av en annen tekst, uten at det finnes noen narrativ struktur som binder episodene sammen. Jeg vil faktisk gå lengre enn Palmer med min kritikk, ettersom jeg også har problemer med å karakterisere gruppe 1, 3, 4 og 5 som plot. For meg fremstår disse gruppene mer som "temaer" enn som plot. Med det mener jeg at de i større grad retter seg mot publikum med et didaktisk formål. Disse gruppene har i det minste et slikt potensiale. I tillegg til Palmers to tekstlige nivåer, vil jeg derfor introdusere et eget begrep, som tar for seg et slags tredje tekstlig nivå, som jeg har valgt å kalle *didaktisk nivå*. Jeg har valgt å gå bort fra betegnelsen "plot", ettersom jeg faktisk bare kan se at to av disse gruppene (7 og 8) kan fylle en slik karakteristik. Å operere med flere betegnelser kan virke forvirrende. Derfor har jeg valgt samlebetegnelsen "utgangsposisjoner". Det er en romslig betegnelse, og den innebefatter både punktlighet, ved at regissøren velger den, og varighet, ved at regissøren holder på den.

*Gutt møter jente; gutt mister jente; gutt får tak i jente* er egentlig et plot, men det blir umiddelbart brukt til å tematisere kjærligheten, og diktere føringer for hva publikum skal føle, og hvem vi skal føle hva for. Personlig har jeg sett få såkalte "romantiske komedier" uten et moralsk budskap om å elske. *Reductio ad absurdum* behøver ikke henvende seg til publikum med samfunnskritikk, men Mast erkjenner selv at denne gruppen har potensiale til å beskrive

---

<sup>10</sup> Her henviser jeg til nivået innenfor forteller – teori, som på engelsk gjerne betegnes som "story", og som står i et gjensidig forhold til begrepet "plot". "Story" er en fortelling med en bestemt syntaktisk form (begynnelse – mitt – slutt, eller situasjon – forandring – situasjon) og med et emne som tillater eller oppmuntrer prosjekteringen av menneskelige verdier på emne – materialet (Mitchell 1981: 206).

sosial eller menneskelig idioti med et samfunnskritisk formål (6). Dette er snarere regelen for den gruppen som utforsker hva som rører seg innenfor en bestemt *sosial gruppe*. Slike filmer dikterer som regel den urett det er å leve i et klassesdelt samfunn. Filmene har ofte noe å meddele, ettersom det å sette kontraster opp mot hverandre lett fungerer som et argument i seg selv. *Den pícariske helten* kan også brukes til å belyse et tema, noe Mast gir uttrykk for når han skriver at pícaroens ”komiske støting” er overlegen i forhold til den sosiale veggen han treffer. Jeg mener altså det er grunnlag for å operere med tre nivåer av komikk, ikke to, slik Palmer indikerer. En annen grunn til at jeg har valgt å kalle de åtte gruppene for ”utgangsposisjoner”, er fordi en slik betegnelse kan romme et *tekstlig minimumsnivå*, et *tekstlig maksimumsnivå*, og et *tekstlig didaktisk nivå*. Her følger en utførlig beskrivelse av de åtte utgangsposisjonene, og hvilke nivåer jeg mener de befinner seg på.

### **2.1.1 Komiske utgangsposisjoner på et tekstlig minimumsnivå**

For det første kan komikk fungere på et tekstlig minimumsnivå. Her må vi skille mellom gruppe 2 og 6. Gruppe 6; *En serie av komiske gags*, opererer kun på dette nivået. Utgangsposisjonen kan best beskrives med den musikalske betegnelsen ”riffing”. Komikken er improvisert og uregelmessig. De fleste filmene til Chaplin under Mack Sennett på Keystones, kan fungere som eksempler her. De tok utgangspunkt i en innledende situasjon, gjerne vedrørende en plass, en begivenhet, et objekt eller et dyr. Så satte de i gang en serie av komiske gags omkring denne innledende situasjonen. Nyere eksempler Mast trekker fram, er to filmer Richard Lester gjorde for The Beatles; *A Hard Day's Night* (1964) og *Help!* (1964). Disse filmene har ikke noe klart, definert plot, og går kort og godt ut på at bandmedlemmene løper rundt og finner på apestreker, eller innfinner seg i forskjellige komiske situasjoner. Utgangsposisjonen kan eksistere uten komikk også. Den naturlige arvtageren etter The Beatles; musikkvideoen, viser stor variasjon på dette området. Her finner vi nok av eksempler på serier av ”plot – frie” begivenheter, som ikke er komiske, så vel som komiske. Dette er for øvrig den eneste utgangsposisjonen som kun er å oppdrive på film, ifølge Mast.

Gruppe 2; *parodi*, opererer også på dette nivået. Slike filmer kan også karakteriseres som meta – filmer. Parodi er ikke en imitasjon av menneskelig aktivitet, men en imitasjon av en imitasjon. Parodi opererer litt på siden av mine tre nivåer, og føles egentlig litt malplassert i denne sammenhengen. De andre gruppene karakteriseres først og fremst av narrative grep. Parodi er egentlig et komisk grep. Men siden komiske grep opererer på et minimumsnivå, lar

det seg tross alt plassere her. Jeg lurer likevel på hvorfor Mast ikke har satt andre komiske grep, som ”farse” og ”satire” i samme særstilling. En rendyrket filmparodi, baserer i hvert fall hele fortellingen sin på intertekstuelle referanser, og komikken oppstår når tilskueren gjenkjenner disse referansene i sin karikerte form. Disse referansene kan være hentet fra alle mulige steder, det være seg ulike genre, filmer, skuespill, litterære verker, reklame, religion, musikkvideoer etc. Det bør være enkelt å kjenne igjen referansene. Derfor får slike filmer ofte et tidvis overtydelig preg (Mast 1979: 5).

Den athenske komedieforfatteren Aristofanes parodierte den greske dikteren Evripides’ tragedier allerede i antikken. Komedien *UHF* (J. Levey, 1989) er riktignok ikke en rendyrket parodi, ettersom den også har et plot som løper parallelt med de parodiske sketsjene. Mast mener parodi gjør seg best i kortformat. Plotet i denne filmen brukes til å fylle spillefilmlengden mellom de parodiske sketsjene, som finner sted i drømmene til hovedpersonen, og som ikke har noe videre med plotet å gjøre. Filmen parodierte blant annet musikkvideoen til ”Money For Nothing” av Dire Straits, og filmreklamer, blant annet til filmen *Conan – The Barbarian* (J. Milius, 1982). Denne blir omdøpt til ”Conan – The Librarian” og handler om en illsint bibliotekar, som deler folk i to med sverdet sitt, hvis boka ikke leveres inn før forfallsdato.

### **2.1.2 Komiske utgangsposisjoner på et tekstlig maksimumsnivå**

Videre kan altså komikk operere på et tekstlig maksimumsnivå, ved å befinne seg i et sammensatt plot, med komiske elementer eller innslag. Disse elementene eller innslagene fungerer først og fremst på et minimumsnivå, men disse minimumsnivåene knyttes også sammen av plotet, slik at de fungerer på et maksimumsnivå. Jeg mener gruppe 7 og 8 opererer på dette nivået, ettersom teksten i stor grad vender seg mot seg selv, og sitt eget plot. Mast understreker at disse utgangsposisjonene til forskjell fra de seks andre, brukes i like stor grad med et ikke – komisk formål, som med et komisk formål, mens de seks andre i hovedsak brukes med komiske formål. Det som avgjør om utgangsposisjonen er komisk eller ikke, avhenger fullstendig av om det Mast kaller ”komisk klima” (kap. 2.2) blir etablert. Utgangsposisjonen deles med melodramaet, og ulike typer filmgenre som action, eventyr, western, thriller og skrekk.

I gruppe 7; *det heroiske vågestykket*, velger eller tvinges den sentrale karakteren til å løse en vanskelig oppgave, ofte med livet som innsats. Vi følger hans suksessrike fullbyrdelse av denne oppgaven, som gjerne avsluttes med at han vinner kampen, jenta eller gevinsten. Mast nevner ikke noen eksempler fra teater eller litteratur her, til tross for at gruppen deles med drama og roman. Utgangsposisjonen kan godt karakteriseres som et mål – orientert plot, og det finnes nok av eksempler på ikke – komisk bruk av den i genren ”action og eventyr”. Chaplins *The Gold Rush* (1925) har en slik utgangsposisjon. I filmen må hovedpersonen løse flere oppgaver han mer eller mindre frivillig blir viklet inn i. Målet hans er i utgangspunktet å finne gull. Underveis blir det også et mål å finne mat. Samtidig får vi en kjærlighetshistorie oppi det hele, hvor målet er å vinne hjertet til danserinnen på vertshuset. Han lykkes på alle punkter. Filmen balanserer mellom det komiske og det seriøse. Det som gjør utgangsposisjonen komisk her, er de episodiske avbrekkene i det mål – orienterte plotet, som fylles av sketsjer. I tillegg spes karakterkomikk inn i de mer ”målrettede” sekvensene.

Gruppe 8; *avdekkingen av en livslang feiltagelse eller svakhet*, ble brukt av Sofokles i *Oedipus Rex*, med et ikke – komisk formål. Den ble brukt med et komisk formål av Molière i *Tartuffe*. Utgangsposisjonen kan også sees som et mål – orientert plot, hvor målet er avdekking av sannhet. Komikken avhenger gjerne her av hvem som gjør oppdagelsen, hva oppdagelsen er, og hvilke konsekvenser den får. Frank Capras film *Mr. Smith Goes To Washington* (1939) har en slik utgangsposisjon. Filmens hovedkarakter, den naive Jefferson Smith blir ansatt i senatet, og oppdager etter hvert at hans overordnede er korruperte. Den komiske effekten blir oppnådd ved at karakterene gjøres om til karikaturer, og at historien blir usannsynliggjort. Kynismen til de politiske tungvekterne er riktignok en politisk kommentar, men samtidig en karikatur av virkeligheten. Politikere kan nok være utspekulerte, men her blir de rett og slett så ekstreme i sin kynisme, at det blir forsettlig urealistisk. Selv om Smith fremstår som komisk, er han likevel dydig, slik at vi ”heier” på ham. Han avdekker omsider umoralen på sitt sedvanlige folkelige vis, og uskylden seirer til slutt. Men, selv om det er en appellerende og folkekjær tanke, kjøper vi aldri helt historien om fjolset, som tvinger skarpsindig ondskap i kne. Virkelighet møter fantasi, og i dette møtet oppstår det komikk. I møtet blir også virkeligheten mindre påtvingende. Samtidig som det er en moral, og et visst anstrøk av seriøsitet i fortellingen, blir ikke alvoret spesielt trykkende, i og med at det hele tiden balanseres opp mot det komiske. I denne balansegangen får vi en fortelling som både er komisk og målrettet, men som ikke forsøker å være så mye mer enn det.

### 2.1.3 Komiske utgangsposisjoner på et *tekstlig didaktisk nivå*

Det didaktiske nivået kan nåes av de gruppene som i tillegg til å være komedier, eller plot med komikk, også har en tematisk, og gjerne samfunnskritisk utgangsposisjon. Dersom komedien sier noe om den verden vi lever i, opererer den på dette nivået. Gruppe 1, 3, 4 og 5 har potensialet til å gjøre dette, selv om gruppe 3 ikke nødvendigvis må forløse et slikt potensial. Handlingen og karakterene blir konstruert opp i mot et tema, ofte med et politisk, sosialt eller mellommenneskelig argument som idé. Karakterene og handlingen er dermed bundet opp mot ”større sannhet”, og styres av det. Et tema behøver ikke nødvendigvis å være didaktisk. Utgangsposisjonene behøver heller ikke nødvendigvis å være komiske. Komikken i tematiseringen oppstår gjerne i kontrasten, eller konflikten mellom det seriøse og det trivielle, og ikke minst i måten temaet blir vinklet på, og i kontrasten, eller konflikten mellom ulike syn på temaet. Uansett tar temaet for seg virkeligheten i en eller annen form, og de didaktiske utgangsposisjonene tar for seg ulike oppfatninger av virkeligheten. Utgangsposisjonene deles med blant annet melodrama, og politisk film.

Gruppe 1; *gutt møter jente*; *gutt mister jente*; *gutt får tak i jente*, er det vi vanligvis ville karakterisere som en ”romantisk komedie”, dersom utgangsposisjonen brukes med et komisk formål. Unge elskere lykkes med å gifte seg på tross av ulike hindringer (enten med seg selv eller med andre). Mange ulike vridninger og overraskelser bli injisert i ”strukturen” underveis. Mast mener det finnes eksempler på bruken av denne gruppen så langt tilbake som de romerske komedieforfatterne Plautus’ og Terents’ tid. Utgangsposisjonen karakteriseres altså av den problematiserte romansen. Rob Reiners *When Harry Met Sally* (1989) har en slik utgangsposisjon. Det er en fortelling om to venner av motsatt kjønn, som forsøker å bare være venner, men tilslutt innser at de er skapt for hverandre, og at de ikke kan hindre naturens lover. Argumentet i filmen, som lanseres av Harry, er som følger; ”en mann og en kvinne kan simpelthen ikke bare være venner”. Filmene beviser sitt mellommenneskelige argument. Likevel har den ikke hastverk med å komme frem til sin overordnede konklusjon. Det finnes nok av mindre temaer som dikteres underveis. Alle de små tingene som skiller mann fra kvinne, og som gjør oss tiltrekkende og frastøtende på samme tid, blir spissfindig karikert, og blir, samlet sett, vektlagt i enda større grad enn plotet. Alt fra hvordan vi spiser til hvilken livsfilosofi vi trykker til vårt bryst, blir gjenstand for grundig ”debatt” i denne filmen.

Gruppe 3; *Reductio ad absurdum*, tar for seg et enkelt menneskelig feilgrep, eller et sosialt spørsmål som blir blåst ut av proporsjoner, noe som reduserer handlingen til kaos, og det sosiale spørsmålet til absurditet. Fortellingen starter med et problem, og så dobles dette problemet i det uendelige. Aristofanes bruker *reductio ad absurdum* med et didaktisk formål, ettersom det egner seg til å beskrive sosial eller menneskelig idioti. Det behøver ikke å tjene et didaktisk formål. Derfor er det viktig å skille denne utgangsposisjonen litt bort fra de andre tre. Michael Moores *Farenheit 9/11* (2004) er et eksempel på *reductio ad absurdum* med et didaktisk formål. Filmen tar for seg hvordan President Bushs feilslutning om å gå til krig mot Irak, sender hele nasjonen ut i et meningsløst kaos, preget av absurd galskap. For et eksempel på *reductio ad absurdum* som ren moro, kan vi gå til den norske filmen *Plastposen* (H. O. Nicolaysen, 1986). Filmen handler om en plastpose som flyr av gårde med vinden, og forårsaker ulykker på sin vei, ved å fly i siktet på folk o.l. Utgangsposisjonen kan også tjene et ikke – komisk formål, slik som i thrilleren *U – Turn* (O. Stone, 1997), hvor hovdepersonen blir fanget i en frustrerende absurd nedadgående spiral av trusler og vold, etter å ha parkert bilen sin på verksted ute i ødemarka.

Gruppe 4; en utforskning av hva som rører seg innenfor en bestemt *sosial gruppe*, sammenligner adferdsmønsteret innenfor en sosial gruppe, eller klasse, og setter det opp mot en annen. Fortellingen består gjerne av flere lag av parallelle handlingslinjer. Shakespeare benytter seg av utgangsposisjonen i komedier hvor kjærlighet, villedende oppførsel, eller den innbyrdes relasjonen mellom menneskelig atferd og sosialt miljø, blir utforsket fra flere sosiale og menneskelige perspektiver. Utgangsposisjonen karakteriseres altså av mellommenneskelige konflikter. Charles Chaplins *The Great Dictator* (1940) har en slik utgangsposisjon. Filmen er en fortelling om to verdener. Disse fortellingene er parallelle, og møtes ikke før et stykke ut i filmen. I den ene verden befinner vi oss i palasset til diktator Hynkel. I den andre befinner vi oss i gettoen, hvor en jødisk barberer kjemper for å overleve, og tjene til livets opphold. Temaet, kampen mot ondskap, i et samfunn truet av krig, blir reflektert i balansen mellom disse to verdenene.

Det komiske grepet i filmen, som gjør at det seriøse temaet ikke hindrer oss i å le, er den utseendemessige likheten mellom barbereren og diktatoren. Barberen ender dessuten opp med å bli tatt for å være diktatoren. Selv om de er like som to dråper vann, har de svært ulike personligheter. Denne kontrasten mellom deres to personligheter skaper også en komisk effekt. Barbereren er den typiske Chaplin - karakteren; landsstrykeren. Han befinner seg i et

stumfilmunivers, slik landstrykeren vanligvis gjør. Stumfilmuniverset sørger for at han taler til hele verdens befolkning. Han er en anstendig, folkelig og jordnær karakter, som forsøker å klamre seg til livet, på sin særegne, komiske måte. I en scene barberer han for eksempel en kunde til tonene av Brahms; en nokså typisk Chaplin - sketsj (Vance 2003:248). På den andre siden har vi diktatoren, som blir karikert som ond, menneskefiendtlig, praktsyk og maktsky. Likevel får megalomanien hans et skjær av komisk galskap, og satire, når han leker med en ballong – globus, akkompagnert av akt 1 av *Lohengrin*; Hitlers favoritt – opera av Wagner (Vance 2003: 241). Dette gjelder også for andre sekvenser i filmen. I motsetning til barbereren, som taler til hele verden med stumhet, taler Hynkel imot verden, ganske enkelt ved å være uforståelig. Talene hans, som er lydlagt, består av tullespråk, og er en tydelig karikatur av Hitler, og det tyske språk; igjen et komisk, satirisk grep. Vi finner altså en balansegang mellom det seriøse og det komiske, noe som gjør at budskapet kommer frem på tross av de komiske ”avstikkerne”. Filmene benytter også utgangsposisjonen med et ikke – komisk formål. Enkelte partier i filmen er helt seriøse, som for eksempel sluttsekvensen, hvor barbereren, utkledd som Hynkel, taler til folket om menneskelighet og toleranse.

Gruppe 5; tar for seg *den pícariske helten*. Handlingen i filmen forenes rundt en sentral figur, en såkalt pícaro. Filmene følger ham rundt, og utforsker hans reaksjoner og handlinger i forhold til ulike situasjoner han havner opp i. Pícaroens funksjon er å bli støtt tilbake av de folkene og begivenhetene som omgir ham, og ofte, i denne prosessen, vise hvor overlegen hans ”komiske støting” er i forhold til den sosiale veggen han treffer. I følge Mast benyttes denne utgangsposisjonen allerede av Cervante i *Don Quixote*. Den egner seg i liten grad for teateret, men er hyppig benyttet i roman. Utgangsposisjonen karakteriseres av et tematisk *skråblikk*, hvor vi ser verden gjennom øynene på en pícaro. Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* (1971) er en filmfortelling som låser seg rundt en enkelt karakters noe forskrudde virkelighetsoppfatning, med et didaktisk formål. Nå vil jeg ikke argumentere for at hovedpersonen i filmen, Alex, utstråler en direkte ”sunn” innstilling til virkeligheten, som vi skal rette oss etter, men verdenen han befinner seg i, er muligens enda verre enn han selv. Derfor blir filmen til tider nokså ubehagelig. Mellom to onder kommer Alex best ut. Han er i hvert fall lykkelig, der han entusiastisk omfavner en verden preget av følelsesmessig nedkjøling og skjulte perversjoner. Han er i det minste ærlig overfor seg selv. Denne ærligheten kommer derimot ikke til å vare. Alex går igjennom et behandlingsprogram hvor han blir hjernevasket, noe som fører til at han får kvalmeanfall, hver gang han får et oppriktig ønske om å leve ut sine sanne lyster. Alex blir oppdratt til å lyve. Så kommer spørsmålet; vil

vi ha en ond, men ærlig verden, eller vil vi ha en god, men falsk verden? Det er temaet for filmen, og vi som tilskuere skråner kanskje mer mot det første alternativet.

Filmen fungerer som eksempel både på komisk og ikke – komisk bruk av denne utgangsposisjonen. Den er ikke klassifisert som en komedie, men inneholder likevel mye satire. Komikken ligger hovedsaklig i Alex' møte med verden, spesielt etter at han har gjennomgått behandlingen. Det er der hvor Alex møter veggen, at filmen er på sitt morsomste. Det at han reagerer på Beethovens musikk, på samme måte som han reagerer på voldelige og skitne tanker, fordi denne musikken ble spilt under behandlingsprogrammet, er blant annet nokså absurd og komisk. Filmen er også humoristisk i sin samfunnskritikk. Ingen i maktapparatet, det være seg prester, politikere, politi og dommere, slipper unna. Alle blir utsatt for grundig karikering.

#### **2.1.4 Forholdet mellom et tekstlig minimumsnivå og et tekstlig maksimumsnivå**

Mast begår altså en feil ved å plassere alle disse gruppene på et maksimumsnivå, og kalle dem "comic plots". Men ved å begå dette feiltrinnet, oppstår ideen til en fruktbar omfortolkning, som Jerry Palmer overser i sin kritikk. Palmer kritiserer også Mast for at de åtte gruppene er basert på "narrative former", ikke det som er særegent for komikken. Mast prøver heller ikke å gi uttrykk for at noen av gruppene *må* være komiske. Han prøver å gi uttrykk for at de *kan* være det, selv om det føles som en overdrivelse, når han skriver at de ofte er det. Det Mast tilsynelatende glemmer er at et maksimumsnivå, eller plot, ikke kan defineres av komikk, et poeng også Palmer egentlig vil fram til (30). Kritikken til Palmer blir noe poengløs, når han etterlyser noe han selv mener ikke finnes.

Selve begrepet "comic plots" eller "komiske plot" skurrer litt i mine ører. Det er nemlig ikke plotet som er komisk. Komikk bør sees på som et vedheng til plotet, og komedie bør sees på som *plot med komikk* (se kap. 2.2.2). Jeg skal gi en nærmere forklaring på hvorfor jeg mener dette. Vi må ned på et minimumsnivå for å kunne forklare hva komikken egentlig består av. En forklaring på hvorfor, fremmes allerede i Immanuel Kants bok *Critique of Judgement*, hvor han skriver følgende (1987: 203); "Laughter is an affect that arises if a tense expectation is transformed into nothing." Med det åpner han for å se på komikk som et slags "ikke – plot". Med det mener jeg at komikken *blokkerer* mening, slik at fortellingen, i det minste for et øyeblikk, blir ulogisk eller *absurd*. Dette kan muligens knyttes opp mot det David Bordwell



kaller *parallellisme* (Bordwell 1990: 51). I forklaringen av dette begrepet bruker han de formalistiske fortellerteori - begrepene *fabula* og *syuzhet*.<sup>11</sup> Når tilskueren konstruerer en *fabula*, definerer han noen fenomener som begivenheter, og ser disse begivenhetene i en sammenheng. Disse sammenhengene er primært kausale. Det vil si at de blir regnet som en konsekvens av en tidligere begivenhet, et karaktertrekk, eller en generell lovmessighet. *Syuzheten* kan forenkle den prosessen det er å se disse sammenhengene, ved å oppmuntre oss til å danne lineære kausale slutninger. På den andre siden kan *syuzheten* også arrangere det slik at den blokkerer eller kompliserer konstruksjonen av kausale sammenhenger, på en måte som ikke er narrativt ”logisk”. Blir komikken da en del av det Bordwell karakteriserer som *syuzhet*?

Problemet er at *syuzhet* normalt blir oversatt til ”plot”, noe som gjør en slik tolkning paradoksal. Men ettersom denne oversettelsen egentlig ikke er helt korrekt, mener jeg vi også kan frigjøre oss fra denne ene bestemte funksjonen. Det kan kanskje være lettere å illustrere *syuzhet* som ”ikke – plot”, ved å se på *fabula* som innhold, og *syuzhet* som form. Om *syuzhet* ikke understøtter konstruksjonen av *fabula*, vil det være en tom form. Likevel vil forventningen om et innhold være tilstede med formen. Vi opplever dermed meningsløshet der mening burde vært til stede. Om *syuzhet* også kan fungere som et ”ikke – plot”, avhenger av måten den blokkerer eller kompliserer den kausale konstruksjonen på. Om vi skal gi en forklaring på hvordan komikk i det hele tatt fungerer, må vi, som nevnt ned på et tekstlig minimumsnivå. Det er bare her vi kan forstå hvorfor komikk i det hele tatt oppstår, ettersom materialet på minimumsnivået både brukes til å danne et plot, eller en sammenhengende mening i fortellingen, og komikk, eller absurditet i fortellingen. En menings – blokkering må derfor finne sted på dette nivået.

Kant presenterer altså en forklaring på hva vi ler av; nemlig at noe meningsbærende blir meningsløst. Det er liten tvil om at nøkkelen til en forklaring på hva vi ler av nettopp ligger i denne overgangen, eller ”forvandlingsprosessen”, hvor noe avviker fra å være slik som det burde være. Men hva skal vi kalle dette forholdet mellom ”er” og ”burde være”? John

---

<sup>11</sup> *Fabula* blir ofte oversatt til ”story”, og *syuzhet* til ”plot”. Det er likevel ikke helt det samme, ettersom begge begrepene inneholder elementer av ”story” og ”plot”. *Fabula* og *syuzhet* befinner seg begge på et tekstlig minimumsnivå og maksimumsnivå, som sidestilte påvirkningsfaktorer. *Fabula* skaper en mental forestilling om handlingen i en kronologisk årsak – effekt – kjede av begivenheter i tid og rom. *Syuzhet* er det fysiske arrangementet og presentasjonen av *fabula*. Det er et system fordi det arrangerer komponenter; fortellingens begivenheter og tingenes tilstand, i forhold til bestemte dramaturgiske prinsipper (Bordwell 1990: 49 – 50).

Morreall kaller den teorien Kant (og andre) forfekter; *inkongruens - teorien*.<sup>12</sup> Han mener inkongruens kan forårsake tre menneskelige reaksjoner; frykt, undring og latter. Frykt og undring er reaksjoner som motiverer oss mot å løse inkongruensen, mens følelsen av komikk tillater oss å dvele ved den formen for inkongruens, som ikke representerer noen umiddelbar fare for oss selv (128 – 138). Men hvorfor ler vi i det hele tatt av inkongruens?

Sigmund Freud forsøker å besvare dette spørsmålet, ved å rette fokuset mot mottakeren, og de reaksjonene som fremkommer i møtet med komikk (Freud 1960: 118 -120). I følge Freud er spøken en måte å bryte ned vår indre motstand på i ulike situasjoner, slik at vi gir slipp på hemninger og ”psykisk oppdemming”. Humor er en evolusjonær egenskap, som i motsetning til for eksempel frykt, får oss til å slappe av. La si vi skal løse et problem. I stedet for å gradvis overkomme hemninger og psykisk oppdemming, gjennom en logisk tankekrevende prosess med en meningsfull slutning, som løser dette problemet, slipper vi alle følelsene på en gang, og sparer oss selv de psykiske utgiftene. Opplevelsen kan kanskje sammenlignes med et følelsesmessig ras, etterfulgt av tilfredsstillelse, og at latteren oppstår fra denne formen for tilfredsstillelse. Freud skriver i hvert fall følgende; ”(...) economy in expenditure on inhibition or suppression appears to be the secret of the pleasurable effect of tendentious jokes (...)” (119). Her er det i så fall snakk om en meget kortvarig tilfredsstillelse. Vi har nemlig ikke kommet frem til noen reell løsning på problemet. Vi har bare unngått problemet. Det eneste vi har gjort er å tømme følelsesbanken vår, slik at vi er følelsesmessig tomme.

Henri Bergson viderefører denne tankegangen. Hans mekanistiske humorteori argumenterer for at latteren ledsages av *ufølsomhet* (Bergson 1993: 17). Når det logiske bruddet inntreffer, og et absurd øyeblikk oppstår i fortellingen, blir også motivasjonen vi føler i relasjon til plotet brutt. Men dette i seg selv er bare første ledd i forklaringen på hvorfor vi ler. Igjen må vi vende tilbake til Freud. Et viktig poeng Freud ønsker å få fram, er *knappheten*, eller den ”følelsesmessige økonomien” i det vi opplever. Komikken kommer følelsene i forkjøpet. Vi befinner oss plutselig i en slags tilstand av intellektuell ufølsomhet, når vi registrerer absurditet, noe som gjør at dette igjen viser tilbake til Kant. I følge Bergson taler komikken kun til vår bevissthet. Det er først denne *bevisstheten* som legger grunnlaget for latteren.

---

<sup>12</sup> John Morreall argumenterer for at *inkongruens – teorien*, er den mest populære humorteorien per dags dato. Det som gjør den så anvendelig er at den forsøker å karakterisere det formelle ved det komiske objektet. Den prøver å forklare akkurat hva som må til for å gjøre noe komisk. Teorien forfektes av Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer, Søren Kierkegaard, og mange andre siden, som Michael Clark, Mike W. Martin og John Morreall selv (Morreall 1987: 6).

## 2.2 *Handlingskomikk og situasjonskomikk*

Vi er likevel ikke helt i mål. Men før jeg går videre, vil jeg, inspirert det Henri Bergsons kaller ”situasjonenes komikk” og ”ordenes komikk”, på dette tidspunkt å opprette et skille mellom to former for komikk, som begge i utgangspunktet opererer på minimumsnivået (Bergson 1993: 55). På den ene siden mener jeg vi har en form for komikk som kan relateres til de begivenhetene som finner sted i filmfortellingen; det vil si komiske handlinger eller komiske hendelser, som plutselig finner sted mens fortellingen blir fortalt. Denne formen for komikk velger jeg å betegne som *handlingskomikk*. Handlingskomikk står i direkte tilknytning til plotet, og inntreffer som et rendyrket komisk *øyeblikk* i fortellingen, som blokkerer plotet, når det inntreffer, og skaper *inkongruens*. Det kan dermed beskrives som ikke – plot. Denne formen for komikk er knapp i utførelsen, og preger fortellingen bare en kort stund. Den kan riktignok bli repetert flere ganger.<sup>13</sup> I dette tilfellet går vi tilbake til handlingen, eller hendelsen, og resonnerer over den med et formål om å finne en løsning på inkongruensen.

På den andre siden mener jeg vi har en form for komikk, som kan relateres til den situasjonen fortellingen blir fortalt i. Denne formen for komikk velger jeg derfor å betegne som *situasjonskomikk*. De komiske grepene som etablerer situasjonen, innføres på et minimumsnivå, men interagerer i større grad med de ikke – komiske grepene på minimumsnivået, slik at de syes inn i det plotet, eller maksimumsnivået, som de ikke - komiske grepene skaper i sammenheng med hverandre. De ”plot – fiendtlige”, komiske elementene i fortellingen skaper absurditet og ufølsomhet, som balanseres mot bruken av plot – relaterte, ikke – komiske elementer, som skaper mening og følelser. Hvorvidt komedien fungerer som en *sammenhengende fortelling* eller ei, avgjøres i denne *balansen*. Den samme balansen bidrar til å definere hvorvidt fortellingen kan defineres som en *komedie* eller ei. Denne formen for komikk har større *varighet*, og kan i prinsippet prege hele fortellingen. Situasjonskomikken er likevel kun indirekte knyttet til plotet, ettersom den ikke har noe å si for dets utvikling, og er uvesentlig å ta med, dersom vi skal oppsummere det. Vi ser at enkelte sammenhenger mangler, men vi bryr oss ikke med å løseinkongruensen her.

---

<sup>13</sup> *Repetisjon* er et av komediens mest alminnelige grep, i følge Bergson. Han gir følgende begrunnelse: ”Når en gentagelse af en replikk er komisk, skyldes det i reglen tilstedeværelsen af to begreber, en undertrykt følelse der slappes som en fjeder og en tanke der morer sig med på ny at undertrykke følelsen” (Bergson 1993: 58 –59).

### 2.2.1 "Biosociation": *dobbelt - assosiasjon*

Jeg skal vende tilbake til situasjonskomikk i kapittel 2.2.2. Når jeg skal forsøke å vise hvordan handlingskomikk opererer på et minimumsnivå i oppgaven min, vil jeg benytte Arthur Koestlers *Insight and Outlook* (1949). Koestler tar utgangspunkt i Freuds humorteori, spesielt den delen som tar for seg knappheten i komikken. Han kobler dette opp mot Henri Bergsons mekanistiske humorteorier, som tar for seg ufølsomheten i komikken. Han videreutvikler teoriene, og tegner flere diagrammer som forklarer grunnprinsippene i komikk (Horton 1991: 5 – 6). Det diagrammet jeg presenterer i vedlegg 1b er typisk for komisk ordveksling (Koestler 1949: 31). Koestler observerer at verbal eller fysisk komikk involverer to uavhengige og enkeltstående logiske spor, som sammen skaper hva han kaller "biosociation" (36 – 53). Dette kan oversettes til noe slikt som "dobbelt – assosiasjon". Termen refererer til ethvert mentalt tilfelle, som simultant kan assosieres med to vanligvis inkompatible kontekster (37). Det betyr i litt enklere forstand, at handlingskomikk innebærer et brudd på en logisk tankerekke, eller inkongruens.

Diagrammet presenterer en enkeltstående handlingskurve mellom en horisontal tidslinje, og en vertikal spenningslinje. Kurven brytes opp i to stiplede spor på et punkt "A", og på et nytt punkt "B" styres det ene sporet plutselig mot en kollisjon med det andre. Sporet som kolliderer, beveger seg så raskt at det andre sporet ikke rekker å bremse. Ut fra denne kollisjonen kommer det en umiddelbar bevissthet, som Koestler karakteriserer som "flash" eller *lyn*. Et lyn kan sees på som et selvstendig logisk spor, som dukker opp ut av det blå, og bærer ned på det opprinnelige logiske sporet som fortellingen velger å ta (20). Det er et viktig poeng at kollisjonen kommer raskt, hvis ikke vil ikke lynet bli noe lyn. Koestler understreker i likhet med Freud at komikken tjener på hurtighet og knapphet (31). Dette kan igjen knyttes opp mot Descartes humorteori. Komikken må ha et tilfældighets – eller overraskelsesmoment i seg (Descartes 1964: 154 - 155). Lyn inntreffer, i kjølvannet av et følelsesmessig distansert øyeblikk, ettersom vi må ha mening for å føle, og meningen er borte. Lynet representerer en plutselig intellektuell bevissthet.<sup>14</sup> Denne bevisstheten åpner for komikk. I et brøkdels sekund går vi tilbake til det logiske bruddet, eller kollisjonen, resonnerer over hva som skjedde, og prøver å få det hele til å henge sammen. Dersom vi får det til, oppstår det en intellektuell

---

<sup>14</sup> Andrew S. Horton omtaler dette som "flash of awareness" (1991: 7). Dette gir opphavet til den noe håreisende beskrivelsen "lyn av bevissthet", som jeg kommer til å benytte meg en del av senere i oppgaven.

bevissthet som gleder oss. I kjølvannet av denne bevisstheten opplever vi den følelsesmessige effekten komedien gir oss; latter. Det Koestler kaller *dobbelt – assosiasjon*, hjelper å skille komiske former fra ikke – komiske former. Lyn finner nemlig ikke sted i tragiske eller melodramatiske fortellerstrukturer. Det er fortellinger hvor forventningene innfris eller brytes på en mer smidig og fleksibel måte, som skaper engasjement eller motivasjon, ikke følelsesmessig distanse hos publikum (Bergson 1993: 9).

Koestler bruker diagrammet først og fremst til å analysere komisk ordveksling, det vil si vitser og gags. Det er dermed skreddersydd for å forklare komikk på et minimumsnivå. Det er derimot ikke designet for å beskrive hvordan komikk interagerer med et plot. Plotet skaper mening i fortellingen, som genererer et følelsesmessig engasjement og motivasjon hos tilskueren (Koestler 1949: 54 – 70). I likhet med Mast, mener jeg det er for enkelt å ekskludere følelser når vi skal studere komedien (Mast 1979: 15). Komedier, i hvert fall de som tar høyde for å være noe mer enn bare en serie med sketsjer, kommer stort sett ut som et amalgam av mening og absurditet, følsomhet og ufølsomhet, av engasjement eller motivasjon og likegyldighet. Når vi skal analysere en komedie, til forskjell fra en vits, kommer vi ikke utenom dette. Det betyr ikke at det er noe feil med diagrammet til Koestler. Det komiske øyeblikket preges nettopp av absurditet, ufølsomhet, og likegyldighet. Diagrammet kan brukes til å forklare inkongruente handlinger og hendelser, eller inkongruens i forhold til plotet. Dersom fortellingen vektlegger inkongruente handlinger eller hendelser vil det derimot opphøre å være et plot, og i stedet bli en vits.

### **2.2.2 ”Comic climate”: komisk klima**

Grunnen til at Gerald Mast blir relativt viktig for denne oppgaven, er at han i tillegg til å studere komikk på et maksimumsnivå, også gjør et forsøk på å henvise til et komisk minimumsnivå, for på den måten sprøyte legitimitet og fleksibilitet inn i de noe statiske og restriktive gruppene han har opprettet på maksimumsnivået. Om vi skal studere *komedien*, må vi ta utgangspunkt i plotet, ikke komikken, og se hvordan den på tross av det menings - blokkerende materialet som ligger i komikken, fremdeles makter å bli en sammenhengende og meningsfull fortelling. Jeg vil utvilsomt karakterisere begrepet ”comic climate”, eller ”komisk klima”, som mer fruktbart og vellykket enn det litt mer upresise begrepet ”comic plots”. Mens han på noe mislykket vis forsøker å gripe fatt i handlingskomikk, med ”comic plots”, gjør han et bedre forsøk på å beskrive situasjonskomikk. Han åpner også del – kapitelet om komisk

klima med å henvise til Elder Olson, som definerer komedie slik; "(...) the imitation of a valueless action (...) effecting a *katastasis* of concern through the absurd"<sup>15</sup> (Olson 1968: 36 - 37), og skaper en syntese av meningsløshet og følelsesløshet; *verdiløshet*. I dette tilfellet søker vi ikke å finne en sammenheng, som gir handlingene eller hendelsene i situasjonen verdi. Mast kommer tilbake til denne påstanden i kapittel 2; "Comic Thought" (14 - 19), hvor han langt på vei også drøfter hvordan komikk opererer på det jeg har valgt å kalle et didaktisk nivå.<sup>16</sup>

Komedie kan omhandle alvorlige temaer, som for eksempel "død". Men et utpreget komisk grep er å trivialisere temaet, slik at det blir behandlet på en måte som skulle tilsi at det ikke handlet om dette. Det betyr ikke at filmskaperen forsøker å narre publikum til å tro at temaet ikke er viktige. Tvert i mot. Det legges til rette for en slags kommunikasjon, mellom filmskaper og publikum, ved at filmskaperen hele tiden avbryter plotet, og den illusjonen plotet skaper, noe som igjen stimulerer vår intellektuelle refleksjon, ved å koble ut følelsene våre (15). Den intellektuelle basisen som opprettes for komediens effekt (latteren), gjør komikken derfor også til et mektig intellektuelt verktøy (19). Filmskaperen legger også ut tegn langs veien, som signaliserer til publikum at de befinner seg i et komisk univers. Det kan kanskje best sammenlignes med at noen blunker til deg, bak ryggen på andre. Dette "blunket" bryter illusjonen, ved å *avsløre* den. Illusjonen kan for eksempel avsløres som urealistisk, selvmotsigende, løgnaktig, ironisk, naiv etc. Situasjonen fortsetter å utfolde seg, men med et signalement av verdiløshet. Slike signaler etablerer det komiske klimaet i filmen, som sørger for at filmen kan karakteriseres som komedie. I følge Mast finnes det seks kategorier å signalisere et komisk klima gjennom (9 – 11):

- 1) Tittelen.
- 2) Karakterbruken.
- 3) Temaet.
- 4) Dialogen.
- 5) Ulike hint av artistisk selvbevissthet.

---

<sup>15</sup> *Katastasis* betegner en avslappet, ubekymret, følelsesmessig løsrevet innstilling (Mast 1979: 15)

<sup>16</sup> La meg bare få understreke at Mast aldri benytter Palmers tekstlige "nivåer", eller noen som helst betegnelse for å skille mellom komikk og komedie, eller komedie med og uten budskap. Likevel drøfter han problemer som vedrører alle de tre nivåene jeg har valgt å opprette. Jeg vil også presisere at han aldri tar i bruk mitt skille mellom *handlingskomikk* og *situasjonskomikk*, og skillet mellom "comic plots" og "comic climate", samsvarer heller ikke med dette, ettersom jeg har sett meg nødt til å omfortolke begrepet "comic plots". "Comic climate" bærer derimot mange likhetstrekk med situasjonskomikk.

## 6) Overraskende vendinger.

Igjen er det lett å se svakheter ved en slik form for kategorisering. Mast har her listet opp seks kategorier for komisk kommunikasjon. Gjennom disse mener han altså filmskaperen har mulighet til å signalisere den verdiløsheten som må til for å vise publikum at de ser på en komedie. Det første som slår meg er at enkelte kategorier skildrer kanaler for komiske signaler (1, 2, 3 og 4), mens andre kategorier tilsynelatende skildrer komiske signaler direkte (5 og 6). De samme kategoriene (5 og 6) er også mindre konkrete enn de andre. Jeg stiller meg noe uforstående til denne blandingen. Det andre som slår meg er fraværet av enkelte ”opplagte” kategorier. Det finnes definitivt flere kanaler man kan signalisere verdiløshet med. Hva med musikk og kamerabruk for eksempel? Nå blir riktignok slike kanaler nevnt i forbindelse med kategori 6, men burde ikke disse sidestilles med de andre? Mitt tredje ankerpunkt, er at Mast ikke gir en ordentlig forklaring på hvorfor signalene på verdiløshet føles verdiløse, og hvorfor denne verdiløsheten leder til komikk. Det er nemlig ikke slik at noe er komisk bare fordi det oppfattes som verdiløst. Det er derimot mulig å forklare hvordan de blir komiske gjennom dobbelt – assosiasjon, noe jeg skal vende tilbake til i analysen. For det fjerde stiller jeg meg spørrende til at Mast sidestiller karakterbruken med dialogen. Det er karakterene som fører dialogen. Er det ikke dessuten slik at karakteren burde stå i en egen divisjon? Man kunne sikkert lage en fullverdig komedie uten enkelte av de andre kategoriene her. Men hadde vi klart oss uten karakteren? Dette skal jeg også vende tilbake til i analysen.

På den andre siden er Masts kategorisering av signaler på et komisk klima et ærlig skritt i retningen av en generell teori for filmkomedien, både på et tekstlig minimumsnivå, et tekstlig maksimumsnivå, og et tekstlig didaktisk nivå. Så vidt jeg kan se, har andre tekster vært mer opptatt av å kritisere Mast for dette, enn å overta stafettpinnen, ved å videreutvikle en større holdbarhet i teorien hans. Det er nettopp slik at verdiløshet er en viktig komponent i komikk, og Mast presenterer tross alt seks kategorier, som så avgjort kan brukes til å signalisere denne verdiløsheten.

Mast skriver for eksempel at det er viktig at *tittelen* ikke bør ”gjøre for mye ut av seg”, slik at den kan signalisere verdiløshet. Et eksempel han trekker frem her er Shakespeares *Much Ado About Nothing*. Et eksempel fra video – kiosken rundt hjørnet, som kan krediteres norske oversettere, er de evinnelige ”Hjelp” – filmene, det være seg alt fra ”Hjelp vi flyr!” (*Airplane!*, J. Abrahams, 1980) til ”Hjelp vi er i popbransjen!” (*This is Spinal Tap*, R. Reiner,

1984). Ut fra tittelen skulle vi lett kunne konstatere at vi holder en ”ellevill” komedie i hånden, så sant dette ikke står etertykkelig manifestert på baksiden av coveret. Tittelen er en svært viktig kanal for komisk kommunikasjon. Til tross for at den beskriver et tilsynelatende bagatellmessigt aspekt ved komedien, er tittelen med på å signalisere overfor den potensielle tilskueren, at filmen, som helhet, er preget av et komisk klima.

*Karakterbruken* er en annen kanal man kan signalisere et komisk klima gjennom, ved at en kjent komiker spiller hovedrollen, og at filmen som helhet ikke bør ”taes seriøst” av den grunn. Det kan til og med bli vanskelig å ta filmen seriøst, om den skulle prøve på det. Enkelte skuespillere kan bli ”satt i bås”, dersom de bare tar komiske roller. Buster Keaton er ur – eksempelet. Jim Carrey er et nyere eksempel. Vi kan være rimelig sikre på at et det er en komedie, om han er med.<sup>17</sup> Det kan også være selve presentasjonen av karakterene som skaper et komisk klima. Endimensjonale karakterer som representerer komiske typer, eller karikaturer, enten fysisk eller psykisk, står da på rekke og rad for å motta publikums respons. Slike endimensjonale karakterer holder seg som regel litt mer i bakgrunnen, mens de mer ”tredimensjonale” karakterene har de sentrale rollene. Dette henger selvfølgelig sammen med balansen mellom plot og ikke - plot. Dersom en film i tillegg til å være en komedie, ønsker å ha et plot, trengs det en hovedkarakter som er mer enn bare komisk. Han må også ha en plan og et mål for livet, som vi kan identifisere oss med. Filmen *Trial and Error* (J. Lynn, 1998) handler for eksempel om en gifteklar advokat, som prøver å vinne en rettssak. Planene hans blir spolert når hans endimensjonale venn dukker opp, og arrangerer utdrikningslag for ham natten før han skal i retten. Og slik fortsetter det. Den klossete endimensjonale vennen fortsetter ubevisst å spolere planene til den mer ”tredimensjonale” hovedkarakteren.

*Temaet* er også en kanal som kan signalisere et komisk klima. Dersom temaet er trivielt i utgangspunktet, er det komiske klimaet så godt som etablert, spesielt hvis man forsøker å gjøre temaet viktigere enn det det er. Komiserien *Seinfeld* tar gjerne for seg et trivielt tema, som blåses opp til å bli verdens midtpunkt, det være seg alt fra telefon – beskjeder<sup>18</sup> til penner<sup>19</sup>. Episode 8, sesong 6, 1994 (”The Soup”) handler for eksempel om suppe. Seinfeld – gjengen blir hektet på suppa fra det beste suppekjøkkenet i New York. Problemet er bare at eieren av suppekjøkkenet er fullstendig kontroll – frik, og går under navnet ”The Soup Nazi”.

---

<sup>17</sup> Jim Carrey har riktignok bidratt i mer ”seriøse” filmer som *The Truman Show* (P. Weir, 1998), *Man on the Moon* (M. Forman, 1999) og *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (M. Gondry, 2004) med hell. Selv om jeg ikke vil karakterisere disse filmene som komedier, har de likevel mye komikk i seg.

<sup>18</sup> Episode 4, sesong 2, 1991.

<sup>19</sup> Episode 3, sesong 3, 1991.



Det å få tak i denne suppen blir blant annet sammenlignet med det å være heftet på narkotika, eller det å stå i brød – kø i et kommunistland. Temaet behøver ikke være trivielt i utgangspunktet. Da vil komikken redusere det seriøse teamet til en ”uvesentlighet”. I *Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994) har vi for eksempel en scene hvor to leiemordere på vei til oppdrag, fører en lang samtale om den underliggende betydningen av en fot - massasje, og hvor forskjellig den europeiske utgaven av McDonalds er fra den amerikanske.

*Dialogen* kan også signalisere et komisk klima, og er spesielt viktig i de innledende sekvensene av filmen. Enten er dialogen rett og slett morsom, eller så er den levert på en måte som er vittig, usammenhengende, mekanisk, eller unaturlig. For et eksempel på begge deler kan vi ta for oss de to innledende scenene i *Swingers* (D. Liman, 1996). Filmens åpner med en scene hvor to kompisar sitter ved et kafébord og diskuterer den enes (Mike) havarete kjærlighetsforhold, som han fremdeles klynger seg til. Temaet for dialogen er i utgangspunktet tragisk, men når vi får vite at det er flere måneder siden de slo opp, og at alle vennene hans har gitt opp å snakke om det, blir det noe sutrete og patetisk over det. Kompisen sender også ut skjulte signaler på at han er lei av sutringa, og henter om at det er på tide å legge fortiden bak seg, og komme seg videre. I den neste scenen har Mike en samtale med telefonsvareren sin, som er programmert til å gi de samme rådene.

Alle mulige *hint* fra filmskaperen om *kunstnerisk selvbevissthet*, det at filmskaperen vet at han lager en film, og viser det, kan vrake filmens illusjon på en måte som viser at handlingen ikke blir tatt seriøst. Forvridning eller parodi på frontfigurer i samfunnet eller viktige sosiale saker, og parodi på andre filmer eller filmstiler, signaliserer et komisk klima. I tillegg kan man ta ulike oppfinnsomme filmtriks, eller andre grep, i bruk for å vise publikum at noe er kunstig, og ”verdiløst”. Dette signalet på komisk klima kan til forveksling minne om den andre utgangsposisjon; *parodi*. Det stemmer, men det er ikke nødvendigvis slik at hele filmen er en parodi, om den inneholder parodi. At Mast inkluderer parodi som ett av flere grep, styrker mitt argument for at det står malplassert blant utgangsposisjonene. Gå derfor til kap. 2.1.1. for eksempelet på parodi. Mast påstår også at ikke - komiske filmer benytter seg av påtrengende, selvbevisste filmatiske elementer. Slike filmer forsøker å skape en intens kinetisk metafor for følelsen av en begivenhet, heller enn å skape komisk distanse, ved å proklamere at filmbegivenhetene ”ikke er ekte”. Jeg tviler på at Mast med dette mener at parodi kan være seriøst, men her kunne han med fordel vært tydeligere. Det handler nok først og fremst om at denne kategorien rommer mer enn parodi. Det åpner om ikke annet for at vi kan se på

kategorien som en kanal, ved at den ikke umiddelbart må oppfattes som komisk. I *High Fidelity* (S. Frears, 1999) gjøres det noe som må anses for å være et selvbevisst kunstnerisk grep. I stedet for å bruke voice – over på en indre monolog, snakker hovedpersonen direkte til kamera og publikum. Det er komisk første gangen han gjør det, men etter hvert blir vi vant til det, og aksepterer det som en pådriver for fortellingen. Likevel gir det filmen et uhøytidelig preg, og på denne måten hjelper det å opprettholde det komiske klimaet i filmen.

Det siste signalet på et komisk klima ligger i filmfortellingens *overraskende vendinger*. En overraskende vending må ikke nødvendigvis være komisk. Det blir hyppig brukt i skrekk – filmer og thrillere med helt andre formål. Det lar seg altså gjøre å se på kategorien som en kanal for komisk kommunikasjon. I dette tilfellet brukes overraskende vendinger som et komisk poeng i seg selv. Film benytter seg av bestemte grep for å etablere et komisk, eller et ikke – komisk klima. Framing, kameravinkling, klipperytme, farge, lys og lydbruk brukes bevisst for å fremkalle en bestemt respons hos publikum. Men den stemningen som i utgangspunktet har blitt etablert, kan fort endre seg. En film kan plutselig, og på overraskende vis, skifte signal fra et ikke – komisk klima til et komisk klima. Det i seg selv er igjen et signal på at filmen som helhet har et komisk klima. Komedien *Encino Man* (L. Mayfield, 1992) åpner for eksempel med en dramatisk scene, satt til forrige istid. Musikkbruken oppleves som primal og lunefull. Scenen ender med at et huleboer – par blir tatt av jordskjelv. Så tar filmen en overraskende vending, ved at jordskjelvet går fra å finne sted i fortiden, til å vekke filmens hovedperson opp i nåtidens California. Bilalarmer går av, et krus med slush faller ned på senga i gutterommet, og replikken; "I hate those things", står i sterk kontrast til den dramatikken vi nettopp opplevde. Så blir vi introdusert for de nye omgivelsene til tonene av en tilbaketrent hip – hop – låt. Denne overraskende vendingen setter tonen for den generelt useriøse holdningen denne filmen tar, i forhold til spørsmålet om menneskehetens barndom.

Hvis vi ser litt til siden for disse seks kategoriene, er "komisk klima" en treffende beskrivelse på situasjonskomikk. Det indikerer både den varigheten, som oppstår i balansen mellom komikk og plot, og de kreftene som oppretter og opprettholder komikken ved siden av plotet. Jeg ser meg derfor fristet til å videreutvikle dette begrepet, til å gi en dypere beskrivelse av den interaksjonen som preger balansen i situasjonskomikken. Dette vil jeg gjøre med to nye "vær" – begreper; *komisk lavtrykk* og *komisk høytrykk*. Med en viss frykt for å få meteorologisk institutt på nakken, skal jeg her forsøke å beskrive disse to begrepene (se vedlegg 2):

Hvis vi tegner en linje mellom to punkter som vi kaller ”ikke - komikk” og ”komikk”, og nedfeller et midtpunkt på denne linjen, vil jeg plassere det *komiske lavtrykket* et sted mellom midtpunktet på linjen og det punktet jeg kaller ”ikke - komikk”. Dersom situasjonen preges av et komisk lavtrykk, inneholder den gjerne mange ikke – komiske, plot – relaterte elementer, noe som tar plass fra komikken, samtidig som scenen er frenetisk og ufokusert. En viss balanse opprettholdes i dette tilfellet av hvor effektiv den komiske kommunikasjonen er. Signalet på et komisk klima blir komprimert og effektivisert, slik at det kan kompensere for manglende rom og synlighet. Det *komiske høytrykket* vil jeg derimot plasserer et sted mellom midtpunktet på linjen og det punktet jeg kaller ”komikk”. Dersom situasjonen preges av et komisk høytrykk, inneholder den gjerne få ikke – komiske, plot – relaterte elementer, noe som gir større rom for komikk, samtidig som scenen er mer rolig og fokusert. En viss balanse opprettholdes i dette tilfellet av hvor effektiv den ikke – komiske kommunikasjonen er. Signalet på et komisk klima blir mindre komprimert og effektivisert, ettersom det verken mangler rom eller synlighet.

### 2.3 Oppsummering

I dette kapitlet har jeg gjort et forsøk på å etablere de viktigste teoretiske tilnærmingene for oppgaven min. Jerry Palmers nivå – inndeling av forskning på komikk, inspirerte meg til å se det *tekstilige maksimumsnivået* i komikk i sammenheng med det *tekstlige minimumsnivået* i komikk, ettersom studiet av et maksimumsnivå blir noe poenngløst, dersom vi ikke tar hensyn til minimumsnivået. Gerald Masts ”comic plots”, som jeg har valgt å oversette til *komiske utgangsposisjoner*, gav meg ”ufrivillig” inspirasjon til å tilføre et tredje tekstlig nivå, i tillegg til de to tekstlige nivåene, som jeg har valgt å kalle *didaktisk nivå*. Jeg plasserte så, etter beste evne, de åtte utgangsposisjonene til Mast inn i disse tre nivåene. Utgangsposisjonen *parodi* virket noe malplassert derimot, ettersom den også dukket opp i relasjon til det Mast kaller ”comic climate”.

Kant inspirerte mitt kanskje viktigste poeng; at det kan være fruktbart å se på komikk som *ikke – plot*, når vi skal vise hvordan et plot opererer ved siden av komikk i en komedie. Inspirert av Bordwells *parallellisme* – begrep, kom jeg fram til at komikk representerte en kraft i fortellingen som kunne blokkere meningen i fortellingen, og i det minste for et øyeblikk, gjøre den *absurd*. Jeg gikk også inn for å tolke fortellerteori – begrepet *syuzhet* slik,

at det både kunne romme et ”plot” og et ”ikke – plot”, avhengig av om det kunne beskrives som en form med eller uten innhold. Denne blokkeringen må operere på et minimumsnivå i fortellingen. Blokkeringen skaper *inkongruens* som fører til at engasjementet eller motivasjonen som vi føler i relasjon til plotet blir stoppet, slik at vi opplever en ufølsom intellektuell bevissthet. Vi kan også oppleve generell *verdiløshet* ved at komikk sys inn i plotet. Poenget, som understrekes av Bergson, er at komikken ledsages av *ufølsomhet*.

Med utgangspunkt i Arthur Koestlers teori om ”biosociation” eller *dobbelt – assosiasjon* og Gerald Masts teori om ”comic climate”, eller *komisk klima* opprettet jeg et skille mellom hva jeg valgte å kalle *handlingskomikk* og *situasjonskomikk*, som, med utgangspunkt i det tekstlige minimumsnivået, opererer i forhold til maksimumsnivået. Dobbelt – assosiasjon beskriver det som skjer, når fortellingen går fra plot til ikke – plot, og hvordan dette henger sammen med skapelsen av handlingskomikk. Det kan også brukes til å forklare hvorfor noe er komisk. Komisk klima beskriver den tilstanden som eksisterer i fortellingen, dersom plot – relaterte, ikke – komiske elementer *balanseres* mot ”plot – fiendtlige”, komiske elementer, og hvordan dette henger sammen med skapelsen av situasjonskomikk. Dette skillet hjalp meg å differensiere mellom *øyeblikkelige* og *varige* former for komikk i komedien, og hvorvidt vi har et behov for å løse inkongruensen eller ikke. Inspirert av betegnelsen ”komisk klima” gikk jeg i tillegg inn for en dypere beskrivelse av den interaksjonen som preger balansen i situasjonskomikken, med betegnelsene *komisk lavtrykk* og *komisk høytrykk*.

### 3. Charles Chaplin vs. Coen- brødrene

Når jeg skulle se Charles Chaplins filmer i sammenheng med Coen – brødrenes filmer, regnet jeg med at jeg ville finne mange likhetstrekk mellom regissørene. Joel og Ethan Coen later til å hente mye av sin inspirasjon fra genrefilmer fra Hollywoods gullalder, en periode som strekker seg fra lydfilmens virkelige gjennombrudd på begynnelsen av 30 – tallet, til studio – systemets gradvise utvisking mot slutten av 50 – tallet, og 60 – tallet. Chaplin opererte også i denne perioden, så jeg ble oppsatt på å finne Chaplinske trekk ved Coen – filmene. Jo dypere jeg gravde, og jo flere ganger jeg forsøkte å se sammenhenger mellom filmene, ble jeg mer og mer bevisst på at det faktisk er flere ulikheter enn likheter mellom Charles Chaplin og Coen - brødrene. Dynamikken i denne oppgaven vil dermed preges av ulikheter framfor likheter.

Livsverket til de to regissørene skilles av en menneskealder, og de er begge kapsler for sin samtid. Tid må ikke nødvendigvis ha noe å si for sammenligningen, men i dette tilfellet mener jeg det har det. Chaplin tilhører på mange måter den såkalte ”klassiske” fortellertradisjonen, hvor kausalitet styrer karakteren (Gaines, 1992: 9 - 47). I Coen – brødrenes filmer kommer ofte karakteren i første rekke, fremfor at det blir presset en kausalitet på de handlingene han begår. Coen - brødrene tilhører dessuten en gruppe mainstream - regissører, som, fra midten av 70 – tallet frem til vår tid, har revitalisert de gamle genrefortellingene på en ny, selvbevisst, tidvis ironisk måte. Tim Burton, Tony Scott, Brian DePalma, George Lucas og Steven Spielberg er noen av de andre. Ikke bare de fortellermessige tradisjonene blir resirkulert. Også enkelte tekniske stilgrep fra Hollywoods gullalder blir tatt i bruk av disse regissørene (Bordwell & Thompson 1994: 711 – 720).<sup>20</sup> Coen - brødrenes kjærlighet til genrefilmer manifesterer seg svært tydelig i blant annet *Blood Simple* (1984), *Miller’s Crossing* (1990) og *The Man Who Wasn’t There* (2001). *Blood Simple* er en åpenbar hyllest til 50 – tallets pulp fiction – romaner, film – noir, skrekkfilmer og B – filmproduksjoner. *The Man Who Wasn’t There* er en film – noir pastisj i svart/hvitt. *Miller’s Crossing* er på sin side en klar hyllest til 30 – tallets gangsterfilmer.

---

<sup>20</sup> Coen – brødrene har blant annet lagt sin elsk på bruken av vidvinkel - linse, noe vi kan finne i mange av filmene deres (Bordwell & Thompson 1994: 716) .

Men det slutter ikke der. Screwball – komedier er en klar inspirasjonskilde.<sup>21</sup> Frank Capra og Howard Hawks er to kjente inspirasjonskilder for Ethan og Joel (Bergan 2001: bildeinnlegg mellom s. 180 og 181). Jerry Lewis, som videreførte screwball – komedien på 1960 – tallet, var en viktig del av brødrenes barndom (Levine 2000; 5). Komedier som *Raising Arizona* (1987), *The Hudsucker Proxy* (1993) og *Intolerable Cruelty* (2003) er tydelig inspirert av screwball – komedien. Mange screwball – komedier tok for seg kontemporære problemer, og det mest nærliggende sosiale problemet var selvfølgelig depresjonen. Handlingen i *O Brother Where Art Thou* (2000) er satt til sørstatene i de harde trettiåra, men har kanskje mer til felles med de sosiale dramaene til Preston Sturges.

*O Brother Where, Art Thou* kan i stor grad sees på som en såkalt ”remake” av Sturges *Sullivan’s Travels* (1941). Ellers henter filmen elementer fra andre filmer av Sturges, som *The Great McGinty* (1940) og *Hail the Conquering Hero* (1944) (Bergan 2001: 207 – 209). I filmer som *Raising Arizona* og *The Hudsucker Proxy* stjal Coen – brødrene også kjærlig fra Sturges - filmer, men aldri i den grad de gjør i *O Brother, Where Art Thou*. Dette bringer oss videre til noe som ikke bare gjelder Coen – brødrene, men store deler av den nye generasjonen filmskapere; remake av gamle filmer.<sup>22</sup> Med *O Brother Where Art Thou* nærmer Coen – brødrene seg dette territoriet. Med deres foreløpig siste film, *The Ladykillers* (2004), har Coen – brødrene gjort sin første virkelige remake. Den originale filmen fra 1955 er britisk, og regissert av Alexander MacKendrick. Selv om Chaplin er priset og respektert av filmelskere, lar altså Coen – brødrene ham tilsynelatende ligge, til fordel for andre inspirasjonskilder.

Chaplin er på mange måter heller ikke en del av den gullalderen, som Coen – brødrene henter sin inspirasjon fra. Stumfilmen er Chaplins styrke.<sup>23</sup> Det som slår meg mest, når jeg ser de klassiske stumfilmene til Chaplin, er hvordan han utnytter stumheten til sin fordel. Filmene taler et internasjonalt språk, som ikke trenger oversettelse. Riktignok blir tekstplakatene

---

<sup>21</sup> Screwball – komedien er en genre som strekker seg tilbake til 30 – tallet, og florerer i perioden 1934 – 1945. I screwball – komedien er det romantiske paret i fortellingens sentrum et par eksentriske individualister. De blir som regel portrettert gjennom slapstick – komikk. Paret kan i utgangspunktet være motstandere, eller møte motstand på grunn av klasseskille eller lignende problemer. De må så overkomme disse hindringene, enten det gjelder deres egen stolthet eller samfunnets snobberi (Bordwell & Thompson 1994: 254 – 255).

<sup>22</sup> *Remakes* er ikke et nytt fenomen, men det har blitt et svært utbredt fenomen. Det lages ikke bare remakes av gamle filmer. Hollywood lager også remakes av kontemporære utenlandske suksesser. Poenget med en remake er ikke å kopiere (selv om mange også gjør det), men å fortelle den samme historien i andre ord; å oppdatere originalen for et nytt publikum, eller gjerne for en bestemt kulturell preferanse (Bordwell/ Thompson 1994: 712).

<sup>23</sup> Chaplin var en del av stumfilm – æraen, som regjerte før 1930. Han kom sent i gang med å lage lydfilm, og var generelt skeptisk til lydfilmen (Vance 2003: 192 – 194).

oversatt, men stumfilmspråket i seg selv er så tydelig utformet, og perfektionert, at tekstplakater nesten blir overflødige. Stumfilmspråket er et nyanserikt, men enkelt og tydelig språk, nedarvet fra teateret.<sup>24</sup> Avanserte intriger er vanskelige å skildre uten haugevis av tekstplakater. Tekstplakater er igjen et forstyrrelsesmoment, og Chaplin bruker dem hovedsaklig til å underbygge en handling som allerede er forståelig gjennom bilder. Denne tydeligheten og enkelheten gjør at budskapet effektivt stimulerer tilskueren, uten at det kreves for mye. Det som gjør Chaplins filmer så fantastiske, er at stumfilmspråket er utnyttet på en så raffinert og uanstrengt måte, at de fremdeles makter å stimulere oss den dag i dag. Chaplins høyt utviklede forståelse av kroppsspråk og ansiktsmimikk sørger for at filmene hans har en appell, som både overskrider tid og rom.

Disse egenskapene er selvfølgelig ikke bare forbeholdt hans stumfilmer. Selv om filmene hans får lyd, fra og med *Modern Times* (1936), forblir likevel stumfilmspråket Chaplins styrke. Han er på mange måter en regissør og skuespiller på overtid når lydfilmen kommer, men overlever, kanskje på grunn av sin enorme popularitet i navn, kanskje fordi karakterene i filmene hans får tilført flere fasetter, og handlingen dykker lengre ned i samfunnsforholdene, eller rett og slett fordi han har maktet å skape et tidløst filmspråk, helt på siden av utviklingen. Likevel må han tilslutt kaste inn håndkleet og oppdatere seg, og Chaplin mestrer kanskje ikke fortellerspråket i lydfilmen like godt. I *Monsieur Verdoux* (1947), hans første komplette lydfilm, har han i hvert fall tydelige problemer. For det første er fortellingen basert på en sann historie, om den franske drapsmannen Landru. For det andre skal filmen være en komedie. For det tredje ligger det et provoserende spørsmål til grunn for filmen (tildels utformet av Orson Welles): ”hvordan kan vi ikke bare tillate, men hedre offentlige drap, når vi fordømmer private drap?” Resultatet blir at fortellingen spriker i flere retninger. Den komiske Chaplin – karakteren presser seg på den historiske karakteren, Landru, og selve budskapet kommer for sent inn i fortellingen, og virker limt på slutten, slik at det faller igjennom, og vanskelig kan rettfærdiggjøres (Vance 2003: 267). Chaplin sliter antagelig med å holde trådene samlet i den mer avanserte fortellertradisjonen, som lydfilmen unte oss. Chaplins eget skuespill er fremdeles dypt forankret i teatertradisjonen. Med lydfilmen trengs ikke lenger de store gestene, og den overtydelige talen, noe Chaplin til dels ikke virker fortrolig med i sine lydfilmer.

---

<sup>24</sup> Teaterspråket er svært tydelig, både i stemmebruk og gestikulering, av den enkle grunn at folk som sitter langt bak i salen både skal kunne se og høre hva som skjer på scenen (Bordwell, Staiger & Thompson 1985: 157 – 173).

Béla Balázs skriver følgende i boken *Theory of the film*; "The silent Charlie was not only silent, he was also always alone and lonely!" Han skriver dette med henblikk på at Chaplin ikke lenger vandrer alene bort over landeveien i *Modern Times*, men har fått følge av en kjæreste (Balázs 1970: 239). Det kan også tolkes slik at Chaplin mistet noe av sin enerådende posisjon som budskapsformidler, når filmene hans fikk lyd. I stumfilm - æraen var Chaplin i en klasse for seg. Når lyden kommer, må han motvillig konkurrere med regissører som mestrer lydfilmen bedre enn ham selv. Hans "auteur" – status blir noe svekket, og filmene mindre Chaplinske.<sup>25</sup> Landstrykeren er fremdeles til stede i karakterene hans, men bowler – hatten, de vide buksene, og den karakteristiske bambus – stokken er borte (236). Han er blitt mindre gjenkjennelig, og mer kompleks. Chaplin hadde også full kontroll over sine egne filmer, med unntak av de aller tidligste (28 – 37). Han skrev til og med musikken til alle sine filmer (342 – 349). Med unntak av filmene *A Woman of Paris* (1923) og *A Countess from Hong Kong* (1966) spilte Chaplin alltid hovedrollen i sine filmer (140 – 153, 330 – 341). Men i *Modern Times*, *Monsieur Verdoux* og *Limelight* (1952), må han også finne seg i å dele mye tid på lerretet med henholdsvis Paulette Goddard, Martha Raye og Claire Bloom; stjerner som kanskje skinner sterkere enn Chaplin selv (230 – 233, 268, 292 - 293). Selv om lydfilmene til Chaplin gir rom for flere tvetydigheter, og er mindre enkle og direkte, både i form og innhold, er Chaplins røst likevel klar og tydelig gjennom hele hans livsverk. Chaplin hadde full kontroll på alt som skjedde i filmprosessen.

Det regi – diktaturet Chaplin stod for, hvor han styrte alt som foregikk på settet, står også i sterk kontrast til den avslappede og demokratiske tonen på settet til Coen – filmene (Bergan 2001: 11). Selv om regien, med unntak av *The Ladykillers* er kreditert Joel Coen, styres filmingen av to hoder, ikke ett.<sup>26</sup> Det kan kanskje virke irrelevant, men jeg antar at dette også har mye å si for det ferdige produktet vi blir presentert for. I sterk kontrast til det budskapet Chaplin for eksempel predikerer i *The Great Dictator* (1940), er han på mange måter en Hynkel for sine egne ideer.<sup>27</sup> Når vi ser en Chaplin – film presenteres vi for en singulær visjon, og en Chaplinsk idé for en ny og bedre verden. Chaplin legger ned sterke føringer for

---

<sup>25</sup> Chaplin gikk neppe bevisst inn for å kalle seg en "auteur", ettersom dette begrepet oppstod først på 1950 – tallet, som en måte å studere regissørene på, i lys av gjennomgående personlige og kunstneriske grep i filmene deres (Bordwell/ Thompson 1994: 514 – 515). Chaplin var ikke alene om å utforme og perfektionere stumfilmen, men stumfilmen var definitivt en del av hans personlige stemme. I tillegg inneholdt filmene hans en del faste ingredienser, som kan betraktes som kunstneriske, eller lavkulturelle, alt ettersom hvordan vi velger å se det.

<sup>26</sup> *The Ladykillers* er den første filmen hvor regien er kreditert både Ethan og Joel Coen.

<sup>27</sup> Diktatoren i filmen *The Great Dictator* heter Hynkel. For øvrig en forvriddning av Hitler.



hva publikum skal tenke og føle i forhold til karakterene i filmen, og plotet har i tillegg ofte et enkelt og klart budskap, som presenterer en slags alternativ løsning til de problemene verden sliter med. Chaplin velger seg ikke bare et tema, eller en problemstilling. Han er også *didaktisk*, ved at han presenterer en løsning på problemet.

Jeg viser her til den nivå – inndelingen jeg tok for meg i kapittel 2. Hovedforskjellen mellom Chaplin og Coen – brødrene blir at de opererer på to ulike nivåer i forhold til teksten. Chaplin vender så avgjort teksten ut mot sitt publikum, for å forsøke å si, eller gjøre noe viktig. Han befinner seg dermed på et *tekstlig didaktisk nivå*. Coen – brødrenes filmer fungerer ikke på denne måten. Det kan tilsynelatende virke som om de gjør et poeng ut av at det ikke finnes noen enkle løsninger verden, og at dette så er budskapet deres. Filmene deres er i utgangspunktet ikke – didaktiske, men de prøver faktisk å gi inntrykk av å være didaktiske. Filmene deres har et relativt enkelt, nærmest simpelt, innhold. Dette blir så opphøyet gjennom det estetiske. I følge biograf Josh Levine delte brødrene en forkjærlighet for både det lavkultur og høykultur i barndommen. Filmene er på mange måter et produkt av denne barndommen; det er Jerry Lewis møter Federico Fellini (Levine 2000: 5). Også her finner jeg en ulikhet mellom Coen – brødrene og Chaplin. Mens Coen – brødrene mesker seg i estetiske detaljer, er Chaplin mer opptatt av å finne måter å kommunisere en idé på enklest mulig måte, om han så må ty til lavkulturelle virkemidler for å få gjennomslag for den.

*The Big Lebowski* (1998), har for eksempel en filmforteller med guddommelige aura. Det gir oss inntrykk av at det skal bli sagt eller fortalt noe viktig, noe allmenngyldig, som strekker seg ut over teksten. Det skjer derimot ikke. Betyr det at filmen likevel blir didaktisk, i form av å være konsekvent ikke – didaktisk, og gjøre et nummer ut av dette, ved å forsøke å lure publikum til å tro at den er didaktisk? Her vil jeg svare ja, men det virker for meg som om Coen - brødrene likevel er mer opptatt av det estetiske, og det ”kule”, ved for eksempel å ha en autoritær voice – over, eller forteller. Det legges mye arbeid ned i fremstillingen av denne fortelleren; måten han snakker på, måten han sier ting på, og måten han ser ut på, er en estetisk nytelse, uten at det lett lar seg gjøre å sette fingeren på hvorfor det er slik. Det estetiske får dermed en verdi i seg selv, som er mer besnærende enn spørsmålet om hvorvidt et budskap er tilstede i filmen eller ikke. Om vi lar teksten lukke seg rundt seg selv, har vi mer en nok med å bare nyte den, på et *tekstlig maksimumsnivå*.

Likevel kommer vi ikke utenom at andre filmer som *Raising Arizona*, *The Hudsucker Proxy* og *The Man Who Wasn't There* også har nokså hul bruk av forteller, eller fortellerstemme. Et annet grep Coen – brødrene benytter seg av, for å gi publikum et inntrykk av at de ønsker å formidle noe viktig, er å basere historien sin på faktiske hendelser. Dette gjør de innledningsvis i filmen *Fargo* (1995). Det finnes derimot ingen grunn til å gjøre det, ettersom filmen ikke følger opp tråden, og formidler hva vi kan lære av de virkelige hendelsene i filmen, hvis de i det hele tatt har funnet sted. Jeg kan med dette kun se et formål om å lure publikum. Som om ikke dette var nok, krediterer Coen – brødrene til stadighet folk som ikke finnes i filmene sine, de lurer offentligheten med å iscenesette sin egen død, og ryktene går om at de ikke er brødre i det hele tatt (Bergan 2001: 3 - 5 og 223). Resultatet er at vi rett og slett ikke kan ta noe av det de gjør eller sier for god fisk. Publikum blir dermed ikke bare helt overlatt til å bare nyte filmen. Vi blir oppmuntret til å finne et budskap i historien som fortelles. Coen – brødrene holder derimot de som leter etter et budskap for narr. Det finnes ikke noe budskap, og det burde vi vite! Uansett hvordan vi vrir og vender på det, er vi praktisk talt tilbake på det tekstlige maksimumsnivået, om vi vil det eller ei. Vi kan bare glemme å prøve å finne et konkret budskap i en Coen – film.

Som jeg nevnte i innledningen min, vil drøftingen av visse komikkens lovmessigheter, vinkles mot dens morbide aspekt. Komikken befinner seg her på grensen til hva ”det går an å spøke med”, og det blir dermed lettere å se når regissørene gjør grep basert på komiske lovmessigheter eller ei. Grunnen til at jeg i utgangspunktet valgte å sammenligne Chaplin med Coen – brødrene, er at begge regissørene skildrer døden i sine komedier på en tidvis humoristisk måte. Det blir desto mer interessant å gjøre dette i lys av regissørenes ulikheter. Begge er tilsynelatende fascinert av døden. Coen – brødrene er riktignok mer besatt av det morbide enn det Chaplin er. Jeg har ikke funnet en eneste Coen – film uten ett eller annet dødsfall. Flere av Chaplins filmer rører ikke ved temaet i det hele tatt. Coen - brødrene beskriver også døden på en mer intens og direkte måte enn det Chaplin gjør. Chaplin antyder mer, og bruker flere implisitte fortellergrep for å formidle begivenhetene. *Monsieur Verdoux* og *The Ladykillers* må antagelig være det nærmeste regissørene kommer hverandre i valg av plot.<sup>28</sup> Det som er interessant er å studere på hvilken måte denne direkte uttrykksformen, og intensiteten blir videreformidlet, sett i forhold til det som da nødvendigvis ikke er det. Kort og godt, hva blir det lagt vekt på? Hva får vi se? Hva får vi ikke se? Hvorfor?

---

<sup>28</sup> *Monsieur Verdoux* hadde for eksempel ”The Lady Killer” som arbeidstittel (Vance 2003: 267).

Jeg skal nå gå i nær – analyse av de to utvalgte filmene. Først ut er Chaplins *Monsieur Verdoux*. Deretter følger Coen – brødrenes *The Ladykillers*. Etter innledning og filmresymé, vil jeg gi en redegjørelse for de respektive filmenes komiske utgangsposisjon og komiske klima på maksimumsnivået. Her vil jeg også drøfte hvorvidt filmene har et didaktisk nivå. For å forklare hvorfor den morbide komedien eller komikken blir komisk, går jeg så ned på minimumsnivået og ser dette i relasjon til maksimumsnivået, med en redegjørelse for hvordan dødens tre aspekter; *opptakt*, *øyeblikk* og *etterspill* blir beskrevet på en komisk måte i samspill med ikke – komiske, plot – relaterte elementer. Jeg vil her redegjøre for hvordan komikken eventuelt kan beskrives som *handlingskomikk* eller *situasjonskomikk*. Målet er å avdekke når Chaplin og Coen – brødrene gjør ulike grep i relasjon til døden med komiske hensikter, eller av andre grunner. I Coen – kapitelet vil jeg i tillegg vise til forskjeller og likheter i forhold til Chaplin.

### 3.1 Charles Chaplin og *Monsieur Verdoux*

Landstrykeren er den som overlever på tross av elendige odds, og som lykkes, mer eller mindre, ved hjelp av usannsynlig flaks. Karakteren er som et ugress, som klamrer seg til livet, og som spretter opp igjen, så fort man har tråkket ham ned. Han kan simpelthen ikke ødelegges eller lukes bort. Men Chaplins filmer handler om mer enn bare overlevelse. De hyller også livet, som en dyrebar gave å elske. Chaplin taler for medmenneskelighet, og respekten for alt liv. Selv i sin bitreste og mest desillusjonerte rolle, i *Limelight*, hvor personlig og offentlig motgang var på sitt verste, også i Chaplins privatliv, finner han, nærmest impulsivt, noe å leve for; gleden i livet. Og kjærligheten til livet videreformidles, gjennom filmens dialektikk, til tilskueren (Vance 2003: 280 - 295). Døden er en viktig del av livet, og det ville være merkelig om ikke en regissør, som er så opptatt av livet, også ville måtte ta for seg dette aspektet. I Chaplins filmer fremstår døden først og fremst som en trussel; en trussel mot livet. Å velge døden fremfor livet, er galskap i Chaplins øyne, enten det handler om å drepe mennesker, eller bare gi opp. Fra *Shoulders Arms* (1918), *The Kid* (1921) og *Gold Rush* (1925), til *The Great Dictator* (1940) og *Monsieur Verdoux* (1947), blir *død* tematisert på Chaplins symptomatiske, humoristiske måte.

I *Shoulders Arms* drar Chaplin i første verdenskrig. I denne filmen er død og fordervelse hovedrolleinnehaver. Hovedpersonen i filmen må drepe for selv å overleve, og krigens

absurditet blir spissfindig poengtert ved at mennesker blir redusert til tall og streker på en svart tavle. Krigens upersonlighet, blir forsterket av de dype grøftene soldatene befinner seg i, hvor de skyter på en fiende de knapt kan se. I tillegg har store maskiner tatt over mye av krigføringen, og den lille mannen forsvinner i den uregjerlige drapsmaskinen. Denne absurde og forrykte situasjonen blir komisk, selv om budskapet er seriøst nok. I *The Kid* spiller døden en mer marginal rolle, men dukker likevel opp i en liten sekvens. Den er nærmest formet som en sketsj, og er en liten humoristisk miniatyrfortelling, litt på siden av den opprinnelige fortellingen i filmen. Sekvensen utspiller seg i landstrykerens drømmer. Han drømmer at han er død, og har kommet til himmelen. Humoren består i at himmelen blir sekularisert. For det første er himmelen helt lik den gata han bor i. Forskjellen er at gata er full av blomster, og at alle menneskene som bor der har fått utdelt englevinger og harper. Englevingene kan kjøpes i butikken, og godheten til menneskene i gaten virker unaturlig og påtvunget. Plutselig blir himmelen invadert av demoner, som frigjør menneskene fra denne slitsomme godheten. Folk begynner å bli sjalu, krangle og slåss. Snart likner gata mistenkelig på virkeligheten, slik vi har fått se den tidligere i filmen. Det eneste som til slutt skiller himmelen fra virkeligheten, er englevinger og blomster. Jeg tror ikke Chaplin ønsker å få frem noe stort poeng, rent utover det komiske, med denne sekvensen.

I *The Gold Rush* spiller døden birollen som overhengende trussel, og landstrykerens største fiende. Landskapet er lunefullt, og landstrykeren beveger seg flere ganger på kanten av stupet. Naturen er ugjestmild, og landstrykeren holder både på å fryse i hjel, og sulte i hjel. I tillegg er han i selskap med livsfarlige røvere og ville rovdyr. Gang på gang er han i direkte livsfare, ofte uten å være klar over det selv. Alle disse farene preller derimot av på vår uforgjengelige helt. Landstrykeren overlever mot alle odds, og det er her mye av komikken i filmen ligger. *The Great Dictator* gir mer bitter ettersmak i lys av andre verdenskrig. Chaplin sa selv at han aldri kunne ha lagd filmen i etterkrigstiden, når verden visste om de faktiske hendelsene som hadde funnet sted i Hitlers konsentrasjonsleirer (Vance 2003: 236). Det kan selvfølgelig diskuteres om filmen tematiserer døden. Den handler egentlig om diskriminering og undertrykkelse av mennesker, i dette tilfellet jøder. Chaplin kritiserer ikke bare Hitler – Tyskland og fascismen, men ønsker å tale til alle mennesker, om et felles menneskelig problem; intoleransen, og han har funnet det perfekte eksempelet til å bevise sitt poeng. Chaplin hatet Hitler, og i likhet med mange andre mennesker så han nok hvilken reell trussel fascismen utgjorde, både for Europa og resten av verden, da han fikk ideen til filmen i 1937. På det tidspunktet filmen kom ut, hadde Hitler allerede angrepet flere land. Intoleranse avler

krig, og krig avler død. Om filmen ikke direkte vektlegger massedrap, slik som i *Shoulders Arms*, taler den klart og tydelig om intoleranse som noe livsfiendtlig. I tillegg har den scener av den typen hvor den jødiske barbereren blir slept ut på gata av Hynkels stormtropper, for å bli hengt. Verden var igjen i ferd med å gå fullstendig av hengslene, og galskapen lot seg tolke humoristisk. Barbereren slipper unna, og Hynkles stormtropper blir karikert som en hjernedød lynsjemobb, som, ikke en gang i flokk, klarer å kverke en stakkars jøde.

Med døden som fokus for komikk, kommer likevel ingen av Chaplins filmer opp mot *Monsieur Verdoux*. Den handler om Henri Verdoux, som dreper for å "overleve". Denne gangen er det derimot ikke snakk om krig, slik som i *Shoulders Arms*. Desperasjonen har gjort landstrykeren til en varmblodig kvinnemorder. Filmen ender til og med opp med at Chaplin – karakteren blir henrettet. *Monsieur Verdoux* er uten tvil den perfekte filmen for analyse av morbid komikk. Hvilke komiske grep velger Chaplin i "en komedie om mord"?<sup>29</sup> På dette tidspunkt kan det dog være på sin plass med et resymé av filmens handling, slik at leseren lettere kan forstå sammenhengen. Jeg kommer så til å analysere filmen på et komisk maksimumsnivå. Her vil jeg drøfte filmens komiske utgangsposisjon, og hvorvidt den befinner seg på et *tekstlig didaktisk nivå* eller ikke. Videre skal jeg ta standpunkt til hvilke følelser som interagerer med komikken. Jeg skal så analysere det *tekstlige minimumsnivået*, og sette det opp mot *maksimumsnivået* med fokus på *handlingskomikk*, og *situasjonskomikk* gjennom mine tre dødsaspekter. Her vil filmen, som helhet, komme noe i skyggen. Jeg kommer da til å ta for meg en sekvens som berører min problemstilling. Av den grunn ønsker jeg å klargjøre hvor denne sekvensen tar plass i filmen. Det å skrive et resymé av en komedie er ingen lett oppgave. Intrigen er full av kompliserte, og detaljerte, ofte plot – relaterte blindveier. Mitt resymé kommer derfor til å være en grov handlingsskisse. Detaljene er viet analysen.

### 3.1.1 Resymé

Filmen åpner med en gravstøtte som det står "Henri Verdoux 1880 – 1937" på, og Verdoux' voice - over, som presenterer seg selv og hva filmen skal handle om. Han forteller at han var bankansatt før depresjonen i 1930, og fra da av ble opptatt av å likvidere kvinner, for å kunne forsørge familien sin. Filmen fortelles altså i fortid. Vi befinner oss så hos familien Couvais,

---

<sup>29</sup> Undertittelen på *Monsieur Verdoux* er - "A Comedy of Murders".

som bekymrer seg for Thelma, som har tømt sparekontoen sin, og forsvunnet. De vurderer å gå til politiet. Vi introduseres for Verdoux, gjennom et bilde. Så taes vi med til en liten villa i Sør – Frankrike, hvor vi finner ham i hagen. I hagens forbrenningsovn ligger antagelig Thelma. Verdoux gjør Thelmas hus klart for salg, og kjøper aksjer for pengene hennes. Samtidig har familien dratt til politiet. Det viser seg at Inspektør Morrow allerede er på sporet. Verdoux forsøker å selge Thelmas hus til Marie Grosnay. Når han finner ut at hun er enke forsøker han å innsmigre seg hos henne. Han mislykkes med dette, men forsøker seg igjen senere.

Verdoux drar til Paris hvor han ufrivillig dumper på en forhenværende kollega. Her får vi vite at det er tre år siden han mistet jobben. Verdoux drar til leiligheten sin og forer en katt utenfor døra. (Han elsker katter.) Inne ringer telefonen. En børsmekler forteller ham at de trenger 50 000 franc. Hvis ikke blir han slått konkurs. Verdoux drar til Lydia Floray for å få tak i pengene. Han lurert henne til å ta alle pengene ut av banken. Så dreper han henne. Etter å ha reddet seg selv fra konkurs, drar han hjem til sin ekte familie. Familien er uvitende om hva han beskjefziger seg med, selv om hans syke kone, Mona, aner uråd. Vi får en del opplysninger som viser motsetningene i karakteren hans. Sønnen Peter får streng beskjed av sin far, om å ikke dra familiekatten i halen. Vi får også vite at hele familien er vegetarianere.

Kassa er tom, og Verdoux drar til lottomillionæren Annabella Bonheur i Lyon, med planer om å likvidere henne. Hun har plassert huset i hans navn, men gjemt skjøtet i huset. Hvor vil hun ikke si. Verdoux blir en stund i Lyon for å finne ut hvor hun har gjemt det. De drar på byen for å ”more” seg. Verdoux sniker seg ut av danselokalet et øyeblikk, for å kjøpe kloroform. Vel hjemme planlegger Verdoux å drepe Annabella, men blir avbrutt av hushjelpen Anna, som kommer for å overnatte i huset. Verdoux drar tilbake til Paris med uforrettet sak, hvor han oppsøker Marie Grosnay. Hun er ikke interessert i å snakke med ham, men Verdoux gir seg ikke så lett. Han går inn i en blomsterforretningen og kjøper en haug roser på bestilling til Marie, for å myke henne opp. Han sprer ordren ut over en uke, og reiser hjem til familien sin for å avvente situasjonen. Hjemme gjør han en viktig oppdagelse. Familielegen forteller om et sporløst giftstoff, og gir ham oppskriften på det i ren uvitenhet.

Verdoux drar tilbake igjen til leiligheten i Paris hvor han fremstiller giftstoffet. Han blander det ut i en flaske med vin, og gjør seg klar for å teste det ut på en prostituert kvinne han finner på gaten. Han fatter derimot sympati med kvinnen, og orker ikke å gjennomføre udåden. (Hun

elsker blant annet katter.) Han drar tilbake til blomsterforretningen, for å spørre om rosene har hatt innvirkning på Madame Grosnay, noe de ikke har hatt ennå. Han fornyer ordren. På utsiden står Inspektør Morrow og spionerer. Han følger etter Verdoux tilbake til leiligheten. Verdoux blir avslørt, men serverer Morrow den forgiftede vinen. Morrow tar med seg Verdoux på toget, for å frakte ham til politistasjonen, men sovner inn under reisen.

Tilbake i Paris møter Verdoux den prostituerte kvinnen, men han later som han ikke kjenner henne. Hjemme på kjøkkenet heller han giftstoffet ned i en flaske egnet for hårblekningsmiddel. Han drar tilbake til Annabella, som røper at hun ønsker å flytte skjøtet på huset tilbake til sitt eget navn. Verdoux foreslår at hun skal vente med det, og at de to skal ha en ”romantisk aften, med vin og middag”. Verdoux’ planer blir derimot spolert, når han mister styringen på hva som er vin, blekningsmiddel og gift. Det ender opp med at Verdoux tror han selv er forgiftet. En lege undersøker ham, og erklærer ham frisk, men anbefaler noen dagers hvile på landet. I neste sekvens fisker han og Annabella på en stor innsjø i en liten pram. Verdoux forsøker ulike metoder for å få henne til å falle i sjøen og drukne. Han lykkes ikke med det, og ender til slutt i vannet selv.

Hjemme i Paris biter Marie Grosnay på kroken, og slipper Verdoux inn i varmen. Verdoux har glemt hvordan hun ser ut, og kaster seg over tjenestepiken og venninnen hennes før han kommer til Marie. Etter en kort stund med høflighetsfraser kaster Verdoux seg over henne. I neste klipp ringer klokkene, og vi befinner oss i bryllupsselskapet til Marie og Verdoux. Annabella dukker uventet opp som en av gjestene. Verdoux forsøker å gjemme seg på ulike steder, men ender opp med å flykte fra sitt eget bryllup. Marie er i sjokk. Familien Couvais, og Marie samles på politistasjonen. Monsieur Verdoux blir ettersøkt. Samtidig inntreffer et nytt børskrakk. Verdoux blir erklært konkurs. Det kommer et mellomspill, som illustrerer krisen i Europa, Hitlers og Mussolinis maktovertagelse, og den spanske borgerkrigen.

Verdoux sitter på fortauskafeen og leser i avisen om hendelsene. Han bretter sammen avisa, reiser seg opp, vandrer over gata, og blir nesten nedkjørt av en bil. I bilen sitter den prostituerte kvinnen, han møtte tre år tilbake. Hun er ikke lenger prostituert, og har blitt rik etter å ha giftet seg med en våpenfabrikant. Hun inviterer Verdoux med på nattklubb. Der åpner Verdoux seg for henne og forteller at han har gitt opp kampen. Like etter krakket mistet han nemlig både sønn og hustru. Han beskriver tiden etter at han mistet jobben, frem til han mistet sin familie, som en drøm, eller rettere sagt et mareritt, som han nå har våknet opp fra.

Samtidig som Verdoux trøstes av kvinnen, ankommer Jean og Carlotta Couvais (Thelmas familie) nattklubben. De får øye på ham, og tilkaller politiet. Verdoux og kvinnen forlater nattklubben, og Carlotta følger etter ham. Verdoux begynner å fatte mistanke til henne, og prøver å lure seg unna. Etter en del forviklinger blir han til slutt arrestert.

Rettsaken mot Verdoux starter. Aktor utpeker Verdoux som et monster, og krever dødsdom. I sitt forsvar kritiserer Verdoux verdens ondskap. Sammenlignet med verden er han bare en amatør, mener han, og gir rettssalen det glatte lag. Verdoux får besøk av en journalist i fengselet. Her utdyper Verdoux det han har sagt for retten. Det er den hykleriske verden som er skyld i hans egen og andres ulykke. Journalisten forlater cellen, og en prest kommer inn. Presten forsøker å frelse Verdoux' sjel, og overtale ham til å finne fred med sin Gud. Verdoux sier at han har fred med Gud, men er i konflikt med menneskeheten. Han lar presten be for sitt liv. Så kommer politimennene og fører ham ut av cellen. Det siste Verdoux gjør, før de fører ham bort, er å drikke et glass rom; noe han aldri har smakt før, og som på den måten indikerer hans livstørst. Filmen slutter med at Verdoux føres ut i luftegården, mot den åpne fengselsporten, med ryggen vendt mot oss. Det er den typiske Chaplin – slutten. For denne, siste gang; med en helt spesiell vri.

### **3.1.2 Tekstlig maksimumsnivå eller tekstlig didaktisk nivå?**

Jeg vil alt i alt påstå at *Monsieur Verdoux* velger den tredje av Gerald Masts utgangsposisjoner. Dette blir også slått fast av Mast selv, i og med at han benytter *Monsieur Verdoux* som eksempel på denne utgangsposisjonen (6). Likevel synes jeg han forenkler det en smule, når han sammenligner *Monsieur Verdoux* med den skarpt samfunnskritiske *Dr. Strangelove* (Stanley Kubrick, 1964). Denne filmen bruker, gjennomgående, komikk som et instrument, for å gradvis skrelle bort forestillingen om at atomvåpen gjør verden tryggere, for til slutt å avsløre hvor komplett ulogisk det er å gå til krig med atomvåpen. Selv om *Monsieur Verdoux* helt klart bruker *reductio ad absurdum* som en utgangsposisjon, og selv om filmen mer enn henter til at Verdoux' handlinger er forårsaket av desperasjon, blir samfunnskritikken verken skarp eller tydelig før på slutten av filmen. Chaplin gjør noen halvhjertede forsøk på å legitimere Verdoux' handlinger, i lys av de harde tidene han lever i, men det virkelige budskapet i filmen utsettes til Verdoux' rettssak. Rettssaken kaster et helt annet lys på de handlingene Verdoux har begått i løpet av filmen. Med ett er det ikke bare Depresjonen, og børskrakkene som driver mennesker til vanvidd. Offentlige myrderier blir sidestilt med



forretninger, med Verdoux' kommentar; "That's the history of many a big business. Wars, conflict, it's all business. One murder makes a villain, millions a hero. Numbers sanctify (...)." Hvorfor krig er legitimt, når mord ikke er det, er en problemstilling som helt klart benytter seg av *reductio ad absurdum*, for å avdekke mangelen på logikk. Problemet er bare at filmen på dette tidspunktet i all hovedsak har gått bort fra å ha et komisk klima.

Resultatet er at filmen bruker *reductio ad absurdum* ikke – didaktisk store deler av den tiden handlingen forløper seg, i hvert fall hvis vi skal ta hensyn til det budskapet som kommer på slutten. Når filmen så blir didaktisk er den plutselig ikke så morsom lenger. Den er inne i en fase hvor komikk hovedsakelig skyves til side for direkte politisk agitasjon. Selv om problemstillingen skaper en bevissthet, som, når vi realiserer det logisk bruddet den inneholder, kan føles komisk, er ikke denne sekvensen som helhet preget av komikk. Landstrykeren prøves for retten, og venter på å dø i cellen sin. Dette er alvorets time. Sekvensen kan på mange måter minne om scenen i *The Great Dictator* hvor Hynkels dobbeltgjenger klatrer opp på podiet og taler til massene om nestekjærlighet. Den scenen er heller ikke komisk. Filmene får dermed et didaktisk nivå, men uten nevneverdig komisk innblanding. Dette har ikke Mast fått med seg. Stanley Kubrick griper dette an på en helt annen måte. Mens han gradvis reduserer bruken av atomvåpen til en absurditet, serverer Chaplin absurditeten til oss "ferdig redusert", langt ute i filmen, på et tidspunkt uten komisk klima.

Likevel er *Monsieur Verdoux* en komedie som bruker *reductio ad absurdum* som komisk utgangsposisjon. Filmene handler om en smart kvinnemorder, som gjør relativt lukrative forretninger på bekostning av rike kvinners liv, men som så trår feil, og blir fanget i en nedadgående spiral preget av komikk. Det kan diskuteres når Verdoux trår feil. Om det ikke hadde vært for at familien Couvais hadde brydd seg nok om Thelma, til å anmelde saken, ville han ikke blitt arrestert. Når han plukker ut Annabella Bonheur som offer, trår han også feil. Han har møtt en kvinne som ikke lar seg drepe, og som helt ubevisst snur fella så den smekker over fingrene på Verdoux. Når hun til slutt dukker opp i bryllupet, ved en tilfeldighet, står bigamisten Verdoux i fare for å bli avslørt, og alt kommer ut av kontroll. Men Verdoux går i dekning noen år, og kommer seg på sett og vis ut av det. Om han bare ikke hadde latt den prostituerte kvinnen leve. Hun hadde ikke invitert ham med på nattklubben hvor familien Couvais dukker opp ved en tilfeldighet, og gjenkjenner ham. Skjebnen innhenter ham, og det er til syvende og sist det første lovbruddet vi får se i filmene som skal felle ham. Filmene

beskriver dermed den nedadgående spiralen Verdoux blir fanget i etter å ha begått én feil. Filmen begynner tross alt med slutten, og om slutten skal forklares, er det naturlig å starte med begynnelsen på slutten.

### 3.1.3 Engasjement eller motivasjon?

Som jeg argumenterte for i kap. 2.2.1, inneholder som oftest komedien en del elementer av ikke – komikk. Skal komedien også ha et plot, kan den ikke bare bestå av komikk. Mast understreker også viktigheten av følelser, og at vi ikke kan ha en komedie helt fri for følelser (15). Følelser er noe av det første filmteoretikerne bet seg merke i. Hugo Munsterberg skriver blant annet; "(...) to picture emotions must be the central aim of the photoplay." Følelser tilfører liv og affekt til filmens plot (Munsterberg 1970: 48, 53). Det vi føler noe for er selvfølgelig karakterene i fortellingen. Karakterene er definitivt den aller fremste kanalen for komiske signaler i fortellingen. Men kanskje enda viktigere er det faktum at det ikke hadde blitt noen fortelling uten karakteren.<sup>30</sup>

Om vi søker å fusjonere studiet av komikk og komedie, mener jeg vi ikke kommer noen særlig vei uten en kort beskrivelse av følelsene det her er snakk om. Murray Smith anerkjenner viktigheten av følelser, og den rollen sympati og empati har for publikums engasjement eller motivasjon i forhold til plotet. Sympati sørger for at publikum gjenkjenner karakterens følelsessituasjon, basert på kognisjon, og gjør en utenforstående evaluering av karakteren. Empati sørger for at publikum simulerer eller opplever den samme affekt eller følelse som karakteren opplever (Smith 1995: 102). Smith kaller denne følelsesmessige utviklingen for "character engagement". Som jeg argumenterte for, gjennom Freud, i kap. 2.3, er plotet gjerne relatert til en slutt. Alle fortellinger må i mål. Formen på dette engasjementet kan også relateres til hvorvidt vi ser en ende på plotet, og i hvilken grad vi vil, eller ikke vil i mål. Jeg mener derfor at det kan være nødvendig å utdype hva jeg mener kan karakteriseres som *engasjement*, og hva som kan karakteriseres som *motivasjon*.

---

<sup>30</sup> Her definerer jeg *karakter* som et vidt begrep. Det går strengt tatt an å lage film med plot uten mer umiddelbare subjekter som mennesker, eller dyr i hovedrollen. Det er i stor grad plotet som bestemmer hvem karakterene da skal være. Naturen kan være en karakter. To blå firkanter på en rød skjerm kan være karakterer. Mulighetene er endeløse, men alt avhenger selvfølgelig av den meningen som tillegges. Alt handler i bunn og grunn om en subjektivering av plotet (Smith 1995: 5 - 6).

Det overordnede målet til Verdoux samsvarer ikke med plotets mål. Målet til Verdoux er å fortsette å gjøre et levebrød på bekostning av livene til rike kvinner. Han forteller sin kone, Mona, at han planlegger å pensjonere seg om noen år, og nyte pensjonist – tilværelsen som en vanlig mann. Vi vet derimot at dette ikke kommer til å skje. Verdoux kommer til å ende i graven, slik som vi får se på begynnelsen av filmen. Målet er gitt, og det har ikke noe å si fra eller til, hvilken skjebne vi ønsker for Verdoux. Motivasjon er i større grad enn engasjement knyttet til håp, og forholder seg til noe ubestemt. I *Monsieur Verdoux* finnes det ikke noe håp. Likevel føler vi både sympati og empati med Verdoux. Karakteren engasjerer, men motiverer oss dermed ikke. Jeg skal forsøke å vise hvordan dette engasjementet opererer i deler av *Monsieur Verdoux*, i balanse med komikken.

### 3.1.4 Opptakten

Fokuset blir som tidligere nevnt, lagt på de sekvensene i filmen hvor komikken forholder seg til døden. Jeg har altså valgt å dele døden inn i tre aspekter. Det første aspektet blir *opptakten*, som tar for seg hvordan det forutbestemte i døden blir behandlet på en komisk måte. Sekvensen vi skal frem til finner sted når Verdoux, alias Monsieur Florey, vender tilbake til en av sine mange koner, Lydia Florey. Han har overbevist henne om at han er ingeniør, med oppdrag rundt omkring i hele verden. Han fastholder at han kommer tilbake fra et brobyggingsprosjekt i Indokina, for å forklare sitt lange fravær. Vi forstår at Verdoux har kommet for å myrde Lydia. Sekvensen er i alt delt inn i tre, hvor de to første delene, eller scenene, brukes på opptakten, og den andre inkluderer øyeblikket. Den første finner sted fra Verdoux ringer på døra til Lydia, frem til han lurer Lydia til å gå i banken. Vi får aldri se dem i banken. Vi får kun høre om det i dialogen etterpå. Den andre delen finner sted etter at de har vært i banken, frem til Verdoux myrder Lydia.

Det er viktig å først merke seg hvordan Chaplin styrer engasjementet vårt i retning av Verdoux, i denne sekvensen. Fra det første fremstår Lydia som et hespetre. Hun er streng, forknytt, konservativ, gjerrig, kapitalistisk, stygg og usympatisk. Utseendet hennes forsterker inntrykket av hennes personlighet. Hun går i en enkel mørk kjole med høy hals, og håret hennes er satt opp i knopp, slik myndige lærerinner går. Hennes bistre ansiktsuttrykk er befestet av en rynke i pannen, og ikke minst munnen, som forlenges av furer ned til hakepartiet. Verdoux er Lydias motstykke. Han er en gentleman; mild, romantisk, frigjort, liberal, diplomatisk, ekstremt veltalende, høflig og overbevisende. Utseendet hans forsterker

også inntrykket av hans personlighet. I motsetning til Lydia, går Verdoux i mye lysere klær, i hvert fall i denne scenen. Stilen hans er elegant, utfordrende, prangende, detaljert, fragmentert, urolig og løssluppen på samme tid. Stripper, firkanter og sirkler leker i plaggene. Kragen er hvit, hanskene er hvite, og hatten er hvit, noe som understøtter en følelse av renslighet. Luggen hans er også hvit, og står i kontrast til resten av håret, som er mørkt. Kronen på verket er mustasjen hans, som peker optimistisk oppover. Hans delikate, og milde vesen, skaper en uimotståelig innpakning, som tar fokuset bort fra det råtne innholdet (Plantinga/ Smith 1999: 217 – 238).

Chaplin forsøker ikke å rettfærdiggjøre Verdoux' motiver, men han formilder dem ved å dirigere fokuset over på andre, mer beundringsverdige karaktertrekk. De fleste vil mene at det å drepe mennesker, spesielt kvinner, for selv å "overleve" i et moderne samfunn, er å gå alt for langt. Likevel vil nok mange kunne kjenne empati med fristelsen til å trosse moralske barrierer i stundens nød. Hvorfor velger Chaplin side med Verdoux? Er det fordi han ønsker å gjøre Verdoux "stueren", slik at færre blir sjokkert, og flere kan le av filmen? Det kan godt være. Men Chaplin ønsker ikke bare å skape et engasjement for Verdoux. Han ønsker å balansere dette engasjementet mot komikk. Ville dette kunne vært en komedie, om vi engasjerte oss på vegne av Lydia? Neppe. Hvis vi går tilbake til John Morealls tre reaksjoner på inkongruens, ser vi at den formen for inkongruens som ikke skaper komikk, preges av mangelen på kontroll og trygghet (kap. 2.1.4). Når man skal lage en "komedie om mord", som Chaplin har gjort her, er det derfor en komisk nødvendighet at engasjementet ledes mot den som er i kontroll; morderen.<sup>31</sup> Om Chaplin, ved å skape et engasjement for karakteren, søker å forsnille ham og gjøre ham fordøyelig, slik at flere kan le, er det likevel ikke lett å ta ham på det. Chaplin, som det komiske geniet han er, kan alltid skylde på at han gjorde det av komiske hensikter.

### 3.1.4.1 Situasjonskomikk: komisk høytrykk eller lavtrykk?

Det komiske klimaet i filmen er veletablert før sekvensen finner sted. Valg av blant annet undertittel ("A Comedy of Murders"), og skuespiller (Chaplin), har allerede kanalisert sikre

---

<sup>31</sup> Det finnes flere "trygge løsninger", så jeg mener ikke å påstå at dette er den eneste måten å gjøre det på. En komedie om mord kan i prinsippet også ha et offer i hovedrollen. Det det handler om, ut fra premissene, er å legge til rette for en trygghetsfølelse. I skrekkfilm – parodier, som for eksempel *Scary Movie* (K. I. Wayans, 2000), oppnåes denne tryggheten ved at vi ikke engasjerer oss i karakterene, rett og slett fordi filmen mangler et plot. *Monsieur Verdoux* har et plot, og velger å skape driv i dette plotet, ved å etablere et karakter – engasjement. Da er den nødt til finne en trygg bærer for dette engasjementet, for at filmen også skal kunne være komisk.

signaler på at dette er en komedie. Jeg vil også argumentere for at sekvensen her, i all hovedsak, preges av situasjonskomikk. Situasjonen inneholder i og for seg mange ikke – komiske, plot – relaterte elementer, men jeg vil ikke påstå at det tar for mye plass fra komikken. Det er ganske mye som skjer i sekvensen. Verdoux kjemper med tiden, og må overtale Lydia til å ta alle pengene sine ut av banken før fire. Det hele er på nippet til å tippe over i kaos, men det holdes likevel under kontroll av Verdoux. Det er en nokså målrettet sekvens som glir av gårde uten de store komiske avbrytelsene, men den er likevel spekket med komiske signaler. Dette gjelder i hvert fall for den første delen av sekvensen. Den er relativt frenetisk, men likevel nokså fokusert. Den komiske kommunikasjonen er effektiv, men finner ikke behov for å være komprimert, til tross for hastverket. Det er med dermed vanskelig å karakterisere det komiske klimaet som noe annet enn balansert. Situasjonskomikken preges med andre ord verken av et *komisk lavtrykk* eller *høytrykk*, men befinner seg et sted midt imellom, i balanse. Det kan kanskje være nærliggende å tro at slutten på første del av sekvensen, hvor Verdoux farer opp av sofaen for å advare Lydia om børskrakk og revolusjon, og nærmest skyfler henne ut av døra, preges av et komisk lavtrykk. Det skjer riktignok mye her, og karakteren blir også relativt manisk, på en måte som gjør at de komiske signalene han sender ut, blir komprimerte. Likevel er alt under kontroll. Alt er et kalkulert spill fra Verdoux. På denne måten er det lite som rokker ved balansen i situasjonskomikken i den første delen av sekvensen.

Den andre delen av sekvensen er litt annerledes. Her skjer det ikke så mye. De har kommet hjem fra banken. Pengene er i hus. Alt Verdoux egentlig har å gjøre nå, er å vente på at Lydia skal gå å legge seg, slik at han kan få drept henne. Når det først skjer, foregår det i et langsomt og fokusert tempo. Leggescenen i seg selv har få ikke – komiske, plot – relaterte elementer, noe som gir større rom for komikk, samtidig som scenen er mer rolig og fokusert. Verdoux overbeviser Lydia om at hun er trøtt, og narrer henne til å gå å legge seg. Så enkelt er det å oppsummere plotet i denne scenen. Den ikke – komiske kommunikasjonen er svært knapp og konsis. Signalet på et komisk klima er derimot lite komprimert og effektivisert, og mangler verken rom eller synlighet. Her dveles det for eksempel lenge på det faktum, at de to til forveksling er svært likt et gammelt ektepar, som skal gå å legge seg. Lydia kommanderer Verdoux; ”Turn out those lights!”, og Verdoux svarer; ”Yes, my dear.” Hun fortsetter, repetitivt, å mase på ham; om han har låst døra og lukket vinduet, og Verdoux svarer henne på underdanig vis. Mang en dressert husbonde har nok lekt med tanken om å gjøre nettopp det Verdoux skal til å gjøre. Scenen inneholder flere signaler på et komisk klima, og dette er ikke

det viktigste (se kap. 3.1.4.3). Det beviser derimot poenget mitt om hva det brukes plass på i scenen. Jeg vil dermed påstå at denne delen av sekvensen preges av et komisk høytrykk.

### 3.1.4.2 Karakterbruken

Situasjonskomikken i denne sekvensen er hovedsakelig knyttet opp mot karakterbruken. Komikken oppstår her ved at karakteren Verdoux er rar, og gjør rare ting. Så kan vi spørre oss hvorfor det så er komisk? Thomas Hobbes skriver følgende i *Leviathan* (1996 : 38); "*Sudden glory, is the passion which maketh those grimaces called laughter (...)*". Med det mener han at latteren er en respons som fremkommer i synet på ens egen fortreffelighet, møtt av andres feil og mangler. Ler vi av Verdoux, fordi han har feil og mangler? Definitivt. Men hvilke feil og mangler er det snakk om? Henri Bergson har en litt mer nyansert oppfattelse av det som skjer. Han skriver at det komiske fremkommer av en viss *mekanisk stivhet* i situasjoner hvor vi hadde forventet å møte et levende, oppmerksomt, smidig og fleksibelt menneske (Bergson 1993: 20). Men hvorfor ler vi så av mangelen på fleksibilitet og smidighet?

Forklaringen kan finnes i Arthur Koestlers teori om en mer "primitiv" form for *dobbelt – assosiasjon*, som blant annet Bergson bruker til å forklare mekanismen i en "practical joke", eller en "strek" (Koestler 1949: 74; se vedlegg 1c). Dobbelt – assosiasjonen går ut på at et dominerende aspekt ved en karakter (F<sub>1</sub>), blir koblet opp mot et undertrykt aspekt ved karakteren (F<sub>2</sub>), som ikke rimer med det dominerende aspektet. Det skapes dermed to assosiative kontekster i tilskuerens hode. Lynet kommer da ut av karakterens oppførsel, satt opp mot de motstridende fysiske lovene. Koestler bruker denne teorien til å forklare hvorfor vi oppfatter karikaturer som komiske (77 – 86). Med en karikatur oppstår det nemlig et logisk brudd mellom fiksjon og virkelighet. En karikatur oppnåes enten ved overdrivelse, eller overforenkelse, slik at vi får en følelse av uvirkelighet. Vi får dermed et mentalt tilfelle, som simultant assosieres med to inkompatible kontekster. Karakteren oppleves som i utakt med virkeligheten.

Det er dette som får oss til å oppleve den verdiløsheten Gerald Mast mener må til for å skape komikk. Bevisstheten rundt det logiske bruddet åpner for komikk, når vi resonnerer over det, men vi bryr oss ikke om å få det til å henge sammen. Den intellektuelle bevisstheten rundt bruddet gir oss så glede, og trigger lattermusklene. Men dobbelt – assosiasjon åpner altså for mer enn en forklaring på hvorfor vi ler av karikaturer. Vi er egentlig tilbake til Kants

humorteori her (se kap. 2.1.4). I dette tilfellet blir dobbelt – assosiasjon i praksis det samme som *inkongruens*. Inkongruens kan tilsynelatende gi forklaring på akkurat hva vi må ha for å få komikk, noe som også gjelder for de elementene av komikk som opererer side om side med ikke – komiske, plot – relaterte elementer i situasjonskomikken. Dette kommer som bestilt, for jeg vil karakterisere Verdoux som noe mer enn bare en karikatur. Han har karikaturtrekk, hysterisk dandy som han er, men det er ikke alt.

Jeg nevnte at måten han kler og ter seg på, benyttes med formål om å styre vårt engasjement. Samtidig står karakterens vesen i uforståelig kontrast til hva karakteren driver med. Karakteren skifter ikke mellom å være Dr. Jekyll og Mr. Hyde. Den Verdoux som dreper, er den samme Verdoux som spiser gulrøtter, og gir sønnen streng formaning om å ikke dra katten i halen. Likevel opplever vi verken uro, eller mangel på kontroll overfor denne inkongruensen. Vi blir dermed ikke motivert til å finne en løsning på den, og opplever den som komisk, gjennom en form for dobbelt – assosiasjon som er karakterrelatert. Dobbelt – assosiasjon kan dermed beskrive hvorfor vi oppfatter mekanisk stivhet som komisk. Dette kan være fristende å relatere til handlingskomikk, fordi det tar for seg hvordan karakteren handler. Men selv om det knaker i leddene på karakteren for hvert minste skritt han tar, betyr ikke nødvendigvis dette at kontinuiteten i plotet blir brutt. Mekanisk stivhet bør ikke relateres så mye til hva som skjer, som hvordan det skjer. Derfor mener jeg at denne faktoren også spiller inn på situasjonskomikk. Vi har dermed foreløpig tre komiske signaler som kan relateres til karakteren i situasjonen.

For det første oppleves altså Verdoux' bevegelser og væremåte tidvis mekanisk stiv, der hvor det forventes smidighet og fleksibilitet. Dette preger spesielt den delen av sekvensen hvor han forsøker å innynde seg hos Lydia. Verdoux og Lydia møtes i døren, og Verdoux synger navnet hennes; "Lydiaaaa!" Lydia sender ham et drepende blick, og svarer bittert; "I thought you were in Indochina." Her kan det riktignok argumenteres for at vi har å gjøre med handlingskomikk. Velkomstkomiteen setter tonen for den situasjonen Verdoux befinner seg i; ugjestmildt selskap. Vi opplever straks inkongruensen mellom disse to replikkene, men i dette tilfellet dreier det seg også om at de logiske forventningene vi har til handlingen, blir brutt på en måte som kommer resonnementet og følelsene i forkjøpet. Det oppstår et følelsesmessig distansert øyeblikk, ettersom vi øyeblikkelig ikke finner mening i den responsen Verdoux får på sin hilsen. Dobbelt – assosiasjon oppstår som et lyn av bevissthet, som så åpner for komikk. I et brøkdels sekund går vi tilbake til det logiske bruddet, eller kollisjonen,

resonnerer over hva som skjedde, og, ikke minst, setter det sammen. Kommentaren hennes uttrykker altså forsmåing. Denne bevisstheten oppnåes ved at vi kobler den informasjonen vi hittil har fått om Verdoux, med Lydias respons.

Tonen er satt, situasjonen er etablert, og herifra dreier det seg i all hovedsak om situasjonskomikk, ikke handlingskomikk. Den mekaniske stivheten som preger karakteren Verdoux er kun en forlengelse av det handlingskomiske grepet sekvensen åpner med. Verdoux fortsetter; "I was my dear, I was." Lydia svarer – "Don't "dear" me!", og slik fortsetter de en stund til. Verdoux kommer med smørende kommentarer og løgnhistorier, som Lydia knekker med avvisning og mistro. Selv om Verdoux alt i alt har kontroll over situasjonen, svikter motorikken en smule. Verdoux går flere ganger fra å bli "satt ut", til å "hente seg inn igjen". Etter hvert begynner imidlertid motstanden til Lydia å avta litt, og Verdoux' kroppsmekanikk glir bedre. Han makter å bryte igjennom nok til å så frø av håp for ekteskapet deres. Dette skal vise seg å være nok til å få Lydia til å ta alle pengene sine ut av banken. Her er det andre signaler enn mekanisk stivhet som opererer. I den delen av sekvensen som finner sted etter at de har vært i banken, er Lydia likevel blitt mistroisk igjen. Men det er likefullt andre signaler enn karakterbasert mekanisk stivhet, som sørger for å skape komikk. Pengene er i hus, og selv om Lydia truer med å ta de tilbake dagen etter, vet både vi og Verdoux hva natten vil bringe. Verdoux har overtaket. Han slapper av og har full kontroll over sin kroppsmekanikk.

Det andre komiske signalet karakteren sender ut, er altså karikaturtrekkene til Verdoux. Dette preger for øvrig sekvensen, og filmen, i sin helhet. Måten han beveger seg på, snakker, de gestene, uttrykkene, og formuleringen han benytter seg av, preges av overdreven dandyisme. Dette draes så langt ut at det blir urealistisk. Karakteren blir på dette området nærmest en *personifisert idé* på hva det vil si å være dandy, mer enn et menneske som er dandy (Koestler 1949: 80). Verdoux bruker ekstremt velklingende, og dannede måter å uttrykke seg på. Dette etableres kanskje best i innledningens voice – over – kommentar; "Good evening! As you see, my name is Henri Verdoux, and for thirty years I was an honest bank clerk until the depression of 1930, in which year I found myself unemployed. It was then I became occupied in liquidating members of the opposite sex. This I did as a strictly business enterprise, to support a home and family. But let me assure you that the career of a bluebeard is by no means profitable. Only a person with undaunted optimism would embark on such a venture. Unfortunately I did. What follows is history." Selv om jeg kanskje vil sette fingeren på andre,



mer nærliggende faktorer ved karakteren, som skaper signaler på et komisk klima, ville det være feil å ikke trekke fram dette signalet. Karikaturpennen til Chaplin preger hele filmen, og denne scenen er intet unntak. Karikaturpennen er likevel spissere i andre deler av sekvensen (se kap. 3.1.6.2).

Et mer fremtredende komisk grep, er den inkongruensen som preger forholdet mellom karakterens vesen og væremåte. Vi er alle inneforstått med at det er et kalkulert spill Verdoux bedriver. Denne viten tilfører sekvensen to komiske signaler. For det første er det generelt komisk at karakteren på tross av å være kvinnemorder, kan være såpass harmonisk, positiv, sprudlende og håpefull. Denne sekvensen inneholder kanskje ingen umiddelbare eksempler, som for eksempel Verdoux' vegetarianisme. Men spesielt én gest biter jeg meg merke i. Verdoux løfter opp en konkyllie fra peishylla, og legger den til øre, for å overdøve munnhoggeriet til Lydia. I tillegg til at dette er en ekstremt dandy ting å gjøre, viser også gesten at Verdoux er i takt med naturen, men i utakt med menneskeheten. (Dette synet blir for øvrig videre konkretisert under rettssaken hans.) Verdoux foretrekker å høre på fossefallet i konkyllien, fremfor kaklingen til Lydia. En kvinnemorder i takt med naturen; der har vi et paradoks. Eller har vi det?

Det viktigste signalet karakteren sender ut, er likevel dette "blunket", som bryter illusjonen, og avslører en verdiløshet i det som blir sagt, riktignok kun overfor publikum (se kap. 2.2.2). Dette kommer først og fremst til uttrykk gjennom ironien i dialogen og gestene karakteren benytter seg av. Vi vet hvem Verdoux egentlig er. Det vet ikke Lydia, noe det spilles på gjennom hele sekvensen. Det skjer en hel del i løpet av samtalen mellom Lydia og Verdoux, som kun vi som tilskuere får øye på, og som ikke inngår i dialogen, slik Lydia oppfatter det. Lydia tror de fører en oppriktig og seriøs samtale. Alle gestene som foregår bak ryggen hennes, signaliserer til publikum at de ikke gjør det. Dette kommer spesielt til uttrykk i Verdoux' kamp med tiden. Før Lydia åpner døren, hvisker Verdoux motiverende til seg selv; "The banks close at four." Dette indikerer at han har dårlig tid, og må handle raskt. Det er verdt å merke seg at hastverk også spiller inn på den mekaniske stivheten Verdoux utstråler. Alt han gjør, og alt han sier, skyter ukontrollert fart, når han ser på klokka.

Klokka spiller altså en viktig rolle her. Verdoux påstår for altså å være involvert i et brobygningsprosjekt i Indokina, og lirer av seg en lang lekse om det, som på hastigheten å dømme, virker mer innøvd enn ektefølt. Til tross for mistenksomhet, klarer ikke Lydia å

gjennomskue denne løgnen, noe vi bare kan fryde oss over. Lydia konfronterer Verdoux med spørsmålet; "Well, what do you want?" Uret ved siden av konkylien, på peishylla, som Verdoux lener seg mot, slår kvart på fire, Verdoux skuler ned på det, og skvetter til; "Nothing, my dear." Klokka spiller også en viktig rolle, når Verdoux lener seg mot ryggen på sofaen, som Lydia sitter i og sier; "Lydia...I refuse to quarrel with you, it's too ugly. Life can so easily degenerate into something sordid and vulgar. Let us try to keep it beautiful and dignified." Han legger hånden på skulderen hennes; "We are not young anymore. In the sunset of our lives, we need companionship, love, tenderness." Han kaster blikket opp i luften, som for å hente ordene fra hodet, ikke fra hjertet. Samtidig stikker han hånden i lomma, og tar fram lommeuret, og sjekker det opp mot peisuret, før han fortsetter; "Most of all we need each other."

### 3.1.4.3 Hint av artistisk selvbevissthet

Vi aner at løpet er kjørt for "stakkars" Lydia, når Verdoux lurte henne til å ta alle sine verdisaker ut av banken, med trusselen om et nært forestående børskrakk, og en revolusjon. Men det er ikke bare karakteren og dialogen som signaliserer et komisk klima i denne sekvensen. Jeg vil påstå at den andre delen av sekvensen, som finner sted etter at de har kommet hjem fra banken, vektlegger små hint av artistisk selvbevissthet, for å signalisere et komisk klima. Lydia sitter og teller kontantene sine mens hun skuler mistroisk bort på Verdoux, som, tilsynelatende bekymringsløst, fremfører en munter liten strofe på pianoet. Jeg vil faktisk påstå at Chaplin gjør en liten parodi på skrekkfilm i denne delen av sekvensen. Jeg skal gi en forklaring på hvorfor jeg mener dette. Et klassisk skrekkscenarioet åpner gjerne med at vi nærmer oss et mørkt tårn, gjerne i et falleferdig steinslott, omgitt av flaggermus, trær og buskvekster med truende gripeklør, på en regntung, mørk natt med lyn, torden og ugleskrik. Mitt oppi dette hører vi organisten, som en signatur på menneskelig tilstedeværelse i ett med de uhyggelige naturkreftene. Vi forstår at vi har audiens hos ondskapen, og at noe gruffullt skal komme til å skje.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Dette scenarioet er per i dag kanskje flittigere brukt i parodier enn virkelige skrekkfilmer. Det er også derfra jeg har skapt meg et samlet inntrykk av klisjeene i klassiske skrekkfilmer, ettersom parodier ofte samler alle ingrediensene på ett brett. Pipeorgelet kan knyttes opp mot det gotiske, ettersom instrumentet gjerne står sentralt i gotiske katedraler. Den essensielle legemliggjøringen av organisten, finner vi for eksempel i *The Phantom of the Opera* (R. Julian, 1925).

Chaplin vrir rundt på denne klisjeen. Verdoux er ikke et monster, som organisten ofte er i slike filmer. Han er en nett liten mann, med en velsignet mine, og fremstår som rent harmløs. Han sitter ikke bøyd i lutret intensitet, over et stort pipe - orgel. Verdoux lener seg lett tilbake, forfra over pianoet. Blikket hans virker fraværende, selv om strofen er utført med ekspertise. Det virker rett og slett som om han spiller for å få tiden til å gå, og for å drepe kjedsomheten, før han skal drepe Lydia. Strofen han spiller på pianoet er ikke mørk og fragmentert, men lys og oppbyggelig. I sofaen derimot, sitter monsteret med den intense minen, den lute kroppen og de mørke klærne. Chaplin ruller altså ut en scene som er kjent for publikum, men han tar bort alle de nifse og truende elementene, ved å snu på rollene. Han fjerner den uhyggelige intensiteten, og den fysiske og psykiske terroren, der hvor det er vanlig å gjøre det motsatte. I skrekkfilmer blir gjerne mordet fremhevet som noe dramatisk, gruffullt og, ikke minst, eksepsjonelt. Chaplin reduserer derimot det nært forestående drapet til noe kjedsommelig, rutinemessig, uviktig, trivielt, dagligdags, flatt, kort sagt; verdiløst. Verdoux forhandler i død, som han gjør med aksjer.

Scenen hvor Verdoux følger Lydia opp til rommet hennes, forsterker min følelse av at Chaplin gir oss små hint av artistisk selvbevissthet. Her spilles det dog kanskje mer på rene klassiske skrekkfilm – eller thriller – klisjeer, enn på parodien av disse. Det oppstår nemlig en viss nerve, en anelse uro for det som skal komme til å skje, fra og med Verdoux slår av lyset, og huset blir mørkt. Samtidig som denne scenen ville passet inn i en typisk skrekkfilm uten å virke spesielt komisk, så får den komiske kvaliteter i lys av sitt komiske klima. Den svake følelsen av uro som oppstår, blander seg med den komiske stemningen vi er satt i, og resultatet er i stedet en kriblende følelse av fryd. Han underbygger scenen hvor de går opp trappen med lunefull musikk. Trapper kan ofte signalisere en blindvei, ettersom det ikke finnes noen skikkelig utvei i andre etasje.<sup>33</sup> Chaplin spiller her på det gotiske, på blandingen av mørke, okkulte, romantiske og lidenskaplige, rødsvarde elementer. Vel oppe i andre etasje, står skoddene til balkongen på vidt gap. Inn flommer fullmånen. Verdoux stopper opp et øyeblikk foran vinduet, som trollbundet, og snakker henrivende om ynglingen Endymion, som var besatt av månen.<sup>34</sup> Verdoux går i transe og oppfører seg ikke ulikt en vampyr, eller en varulv. Scenen kunne altså passet inn i en skrekkfilm, uten å bli oppfattet som spesielt

---

<sup>33</sup> Et godt eksempel på lunefulle trapper finnes i *Vertigo* (A. Hitchcock, 1958).

<sup>34</sup> Endymion finnes i gresk mytologi, og representerer en yngling, elsket og hensatt i evig søvn av månegudinnen Selene (Aschehoug og Gyldendal 1993: 231).

komisk. Grunnen til at den blir komisk, er at den finner sted i en komedie, hvor den ikke hører hjemme.

Verdoux befinner seg altså i en slags transe. Betyr det at Chaplin forsøker å unnskyld handlingen han er i ferd med å begå? Eller tar han de valgene han tar av komiske hensikter? Selvfølgelig virker det formildende om morderen er ute av hodet sitt, eller sinnssyk i gjerningsøyeblikket. Når Verdoux senere i filmen ser tilbake på tiden som kvinnemorder, kan han bare huske det som en vond drøm, for eksempel. I det tilfellet blir ikke engasjementet balansert opp mot komikk. Men hva med i denne scenen? Jeg vil definitivt påstå at Verdoux' transe tilfører handlingen komikk. Om Verdoux bare gikk rett inn på soverommet til Lydia og myrdet henne, ville det selvfølgelig ikke være det. Det er i hvert fall to signaler på komikk ved denne transen. Karakteren blir mekanisk stiv, ved at han mister kontroll over kroppen sin. Det er derimot igjen kun komisk i lys av den artistiske selvbevisstheten Chaplin hintet til, ved å plassere et skrekkfilmsscenario i en komedie. Det komiske klimaet her signaliseres dermed i bunn og grunn gjennom hint av artistisk selvbevissthet. Vi kan dermed ikke påstå fullt og helt at Chaplin setter Verdoux i en transe, med noe annet enn komiske hensikter. Likevel, i lys av scenen hvor Verdoux forteller om fortiden sin, oppleves det likevel som formildende. Jeg mener derfor vi med god grunn kan spekulere i at Chaplin ikke bare setter Verdoux i transe med komiske hensikter.

#### **3.1.4.4 Oppsummering av opptakten**

Jeg har i dette kapitlet argumentert for at opptakten til dødsøyeblikket preges av *situasjonskomikk*. Jeg har bemerket hvordan Chaplin styrer *engasjementet* vårt i retning av Verdoux. Jeg har stilt spørsmål ved om dette engasjementet kun er til for å gjøre Verdoux mer fordøyelig, eller om det må være der av komiske hensikter. Jeg kom fram til at engasjementet som oftest balanseres mot komiske lovmessigheter, slik at det er vanskelig å vite om Chaplin bruker det med noe annet enn komiske hensikter. Sekvensen hvor opptakten finner sted, er delt inn i to deler. I den første delen preges *det komiske klimaet* verken av *lavtrykk* eller *høytrykk*, men er i balanse mellom disse to. Den andre delen preges derimot av et komisk høytrykk. Jeg har videre argumentert for at komikken i hovedsak kommuniseres gjennom *karakterbruken* i den første delen. Karakterens mekaniske stivhet, karikaturtrekk, inkongruensen mellom karakterens vesen og væremåte, og det "blunket" karakteren gir publikum, gjennom dialog og gestikulering, sender ut signaler om et komisk klima. I den

andre delen kommuniseres komikken hovedsakelig gjennom *hint av artistisk selvbevissthet*, ved parodi på skrekkfilm, eller ved å spille på rene klassiske skrekkfilm – eller thriller – klisjeer, som er malplasserte i en komedie.

### 3.1.5 Øyeblikket

Det andre av de tre døds – aspektene; *øyeblikket*, søker å ta for seg om, eller på hvilken måte, døden inntreffer på en komisk måte. Jeg fortsetter der jeg slapp taket i forrige kapitel; Verdoux er i transe, og går inn på soverommet for å drepe Lydia. Jeg vil påstå at dødsøyeblikket her fremstår som et slags klimaks på kurven for drapet. Siden det er såpass konsentrert, i forhold til de to andre aspektene, er det for øvrig grenser for hva som kan skrives om det isolert sett. Selv om øyeblikket er over på få sekunder, står det likevel nokså sentralt, i lys av opptakten og etterspillet. Verdoux går altså inn på soverommet, og dreper Lydia. Kameraet blir værende ute på loftsgangen. Vi hører verken et menneskelig skrik, eller andre lydmessige indikasjoner på hva som foregår inne på soverommet. Det er kun filmmusikken som forteller oss hva som skjer. Drapet understrekes av fioliner.<sup>35</sup> Det inntreffer et brudd i det myke, men til tider lunefulle musikkpartiet, som har fulgt Verdoux og Lydia opp trappen, via utsikten, til soverommet. Med et raskt angrep klatrer et flerstemt fiolinparti opp i en høy, enstemt, vibrerende tone, som ebber ut nokså raskt, før alt blir stille. Musikken har altså fortalt oss om drapet. Hvis vi skal tolke musikken i kroppsbevegelser, så skjer det et raskt fysisk angrep, før bevegelsen fryser, og så slipper taket. Kveling?

#### 3.1.5.1 Er scenen komisk i det hele tatt?

Det regjerer en viss følelsesmessig usikkerhet omkring drapet. Det hersker ingen grunnleggende tvil om at Lydia faktisk blir drept, såpass klar er fortellingen. Derimot finnes det få indikasjoner på hvordan hun faktisk blir drept. Hun blir formodentlig kvalt, ettersom Verdoux ikke bærer våpen, og ettersom musikken kan tolkes dit hen. Men vi kan ikke være sikre på det. Hadde vi ikke hørt et skrik da? Er han så effektiv at hun ikke rekker å skrike? Holder han henne for munnen? Det er mye som blir overlatt til fantasien her, og de små grå settes i arbeid med å spekulere. Disse utelatelsene tjener selvfølgelig et formål om å lette på vekten av scenen. De tjener derimot også til en mystifisering av drapet. Verdoux virker

---

<sup>35</sup> Fiolinen har et rikt konturregister, og i likhet med den menneskelige stemmen, er den i stand til å angripe, vedvare, og ebbe ut på et utall forskjellige måter (Prendergast 1992: 204).

beruset av månen og greske myter, og handlingen blir smittet av den stemningen som blir satt forut for drapet. Det at drapet er lydløst bidrar ytterligere til at det mister sin tilknytning til virkeligheten, og glir inn i en verden av myter, mystikk og para – normal aktivitet. Drapet løsrives fra naturens lover, men underkastes høyere makter. Lovene det setter er utenfor vår kontroll og fatteevne, og faller ikke inn under vår verdslige moralske orden. Dermed blir Verdoux satt i en tilstand han ikke har kontroll over selv, eller som helt lar seg begripe.

Drapet gjennomføres diegetisk lydløst i off – screen space.<sup>36</sup> Scenen beveger seg rundt en meget delikat og sensitivt problemstilling. Vi slipper definitivt unna det følelsesmessige bruddet mellom Verdoux som gentleman, og Verdoux som morder, når de diegetiske lydene blir sensurert, og handlingen foregår i off – screen. Det blir ikke er noe søl eller gris. Ikke en bloddråpe blir spilt, ingen kamp utspiller seg, ikke noe skrik. Verdoux' drapsteknikk fremstår dermed som renslig og elegant. Han glir simpelthen av gårde med musikken, inn på soverommet. Så går strykerne til angrep på det foregående musikalske partiet. Chaplin har valgt å bruke relativt markerte konturer på dette musikalske angreps – partiet. Strykerne angriper raskt, og ebber relativt hurtig ut. Jeg tror Chaplin i det hele tatt ønsker å gjøre scenen så effektiv, glatt og ren som overhode mulig. Strykerne klatrer raskt opp i en ren høyfrekvent tone, og vi opplever det som et dramatisk øyeblikk, som holdes litt, før det slippes. Det er effektiv, renslig, glatt og kurvmessig firkantet. Men så kan vi stille oss spørsmålet; bidrar det også til å gjøre denne scenen komisk?

Her er det viktigere enn noen gang å se komikk i sammenheng med komedie, og forsøke å ta hensyn både til et tekstlig minimumsnivå, og et tekstlig maksimumsnivå. La oss først ta for oss minimumsnivået. Musikken skaper altså et visst dramatisk, og abrupt element, ved at den plutselig skifter fra å være rolig til bli intenst, og ved at det intense partiet nærmest overfaller det rolige partiet. Det kan dermed argumenteres for at musikken tilfører scenen et visst overraskelsesmoment. Mast skriver at musikk spiller en del av et større register av grep, som skaper *overraskende vendinger* (kap. 2.2.2). Likevel gir han ikke musikken en kategori, som en egen kanal for komisk kommunikasjon. Musikk må ikke nødvendigvis være inkongruent

---

<sup>36</sup> Her benytter jeg meg av noen filmtekniske gloser, som ikke nødvendigvis er kjent for alle. Vi hører kun *ikke – diegetisk* lyd i denne scenen. Det vil si at vi hører kun lyd som kommer fra en kilde utenfor det rommet fortellingen fortelles i. At handlingen foregår i *off – screen space* betyr at den blokkeres fra det synlige området, men fremdeles er en del av scenen (Bordwell/ Thompson 1997: 478, 480).

per se, for å være komisk.<sup>37</sup> Det musikalske partiet her er derimot inkongruent, i form av et abrupt skifte i musikken. Musikken bryter ikke med handlingen, men hva med musikken i seg selv? Kan scenen være komisk kun på musikalske betingelser?

### 3.1.5.2 Musikken: en indikasjon på situasjonskomikk?

Om drapet hadde vært komisk, ville det blitt relatert til *handlingskomikk*, ettersom det er en handling som står i direkte relasjon til plotet. Vi kom i hvert fall ikke utenom handlingen i resymet (kap. 3.1.1). Hvis handlingen er komisk må den komme som en overraskelse, som en kollisjon, som bryter med de logiske ”forventningene” vi har til handlingen, slik at vi opplever *dobbelt – assosiasjon*. Det skjer ikke. Vi vet hvem Verdoux er, vi vet hva han planlegger å gjøre, vi vet når han vil gjøre det, og vi har mer enn nok tid til å finne det ut. Denne handlingen kommer ikke overraskende på noen av oss. Likevel klarer jeg ikke å riste av meg følelsen av munterhet, når jeg ser denne scenen, og lurer på hva forklaringen kan være på dette. Den kan simpelthen bare være en slags ”smitte – effekt” fra den komiske opptakten, men det kan også være noe mer. Det eneste som gjenstår å utforske, er måten Verdoux begår drapet på, noe som må relateres til handlingens situasjon. Finnes det elementer av inkongruens her, som skaper *situasjonskomikk*? Situasjonen blir altså kun beskrevet gjennom musikk. Vi kunne fått en gradvis utvikling av det musikalske partiet, fra rolig til intenst, noe som ikke skjer. Det kan dermed argumenteres for at det musikalske partiet har komiske kvaliteter, ved å være inkongruent. Premissene for komisk inkongruens ligger også til rette, ved at vi har kontroll over situasjonen (se kap. 2.1.4 eller 3.1.4). Ved siden av å være det eneste som beskriver situasjonen, har musikkpartiet kanskje de komiske kvalitetene som skal til for at jeg humrer i mitt stille sinn. Chaplin klarer muligens, og nokså snedig, å signalisere komikk, ved å isolere musikken fra synet og lyden av handlingen.

Det kan virke søkt, det grenser nesten til det spekulative, og er i det meste høyst diskutabelt; men hvis vi i det hele tatt skal la denne scenen passere som komisk, er i så fall det komiske

---

<sup>37</sup> Det komiske filmmusikk – grepet *mickeymousing* signaliserer et komisk klima, men benytter seg ikke av inkongruens per se, ettersom det ikke brukes til å skape en overraskende vending i fortellingen. Det derimot gjør, ofte i relasjon til en karikatur, er å forsterke den inkongruensen karikaturen representerer i relasjon til virkeligheten, ved å etterape karikaturens utseende og bevegelser (Chion 1994: 121 – 122). Helen K. Mulls studie av humor i musikk konkluderer med at, selv om ren inkongruens er det flittigst brukte signalet på komikk, ved siden av tittelen på komposisjonen, kan musikkpassasjer være både komiske og vakre på samme tid (Mull 1949: 566). Dette forsterker min påstand om at musikken ikke nødvendigvis må inneholde som en overraskelsesmoment for å være komisk, selv om den inneholder elementer av inkongruens.

klimaet preget av et ekstremt *komisk lavtrykk*, som residerer like ved det punktet på linjen hvor plotet er fullstendig fri for komiske elementer. Situasjonen varer like lenge som handlingen, og er derfor tidsmessig knapp. Den domineres nesten fullstendig av den ikke – komiske, plot – relaterte handlingen, som drapet er. Det kan også stilles spørsmålsteget ved om ikke denne handlingen er såpass dominerende, at den skviser komikken helt ut av scenen. Handlingen er i hvert fall frenetisk, slik den beskrives gjennom musikken. Den mangler ikke bare fokus. Den er regelrett ”skjult” og ”stum”. Til tross for at det også tjener den hensikt å isolere det eneste som kan tolkes som en kanal for komikk; musikken, kan den konsentrasjonen som kreves for å sette sammen en mening av det som foregår, ta fokuset bort fra de komiske signalene musikken sender ut. Vi må tross alt brenne noen hjerneceller på tolke hva som skjer off – screen. Det kan likevel diskuteres om det ikke opprettholdes en meget svak balanse mellom plot og komikk, ved at musikken kommuniserer effektivt på sine begrensede betingelser, og at mangelen på rom og synlighet for den ikke – komiske, plot – relaterte handlingen, skaper enda bedre vilkår for komisk kommunikasjon.

Sett i forhold til det tekstlige minimumsnivået, viser det seg altså at Chaplin kanskje ikke bare sensurerer handlingen med et formål om å glatte den ut, slik at vi skal slippe å kjenne avsmak. Chaplin makter muligens å finne et lite komisk smutthull av situasjonskomikk gjennom musikken. Igjen blir det derfor ikke helt uproblematisk å påstå at Chaplin velger dette grepet med noe annet enn komiske hensikter, ettersom han formodentlig går inn for å finne en løsning for hvordan han kan tyne denne scenen for komiske muligheter. Problemet er bare at filmmusikk, eller et soundtrack, til tross for å være ikke – diegetisk lyd, og til tross for å være til salgs på CD for separat nytelse, er kneblet av plotet. Plotet i en film kommer alltid i første rekke. Filmmusikk tilfører plotet kun en ekstraverdi, eller en ekstradimensjon (Chion 1994: 5). Drapet kommer i første rekke. Selv om vi ikke ser det, bruker vi først og fremst tankene på det, så det andre. Ettersom drapet i seg selv ikke er komisk, ser jeg dermed store sjanser for at enkelte ikke vil oppfatte scenen som komisk i det hele tatt. Men ved andre og tredje gjennomsyn, når plotet kanskje føles mindre involverende, kan det være at vi biter oss merke i de musikalske detaljene som ornamenterer scenen, og i stedet vektlegger dem. Chaplin legger i hvert fall til rette for det, ettersom han trekker musikken ut i forgrunnen og isolerer den. Likevel klarer jeg ikke å fri meg fra tanken om at jeg kanskje har sett filmen litt for mange ganger.



Om Chaplin derimot ikke skulle gjøre dette grepet med umiddelbare komiske hensikter, ville det likevel være høyst nødvendig å gjøre det for komediens skyld. Den handlingen Verdoux begår kunne for det første aldri bli komisk, uavhengig av om vi synes det er fryktelig å se en kvinne bli myrdet eller ei. Ved å fjerne dette handlingselementet, sletter han noe ikke – komisk, og fyller inn med noe som kanskje kan være litt komisk. Vi kommer likevel ikke utenom det faktum at vi ville føle avsky, om drapet ble blottet for oss. At handlingen er ikke – komisk, er simpelthen ikke et fullgodt argument, for å sensurere den. Det er ikke slik at en ikke – komisk handling eller hendelse nødvendigvis velter det komiske klimaet. Hvis så hadde vært tilfelle, ville ikke komedien kunne ha noe plot. Det er dermed meget god grunn til å tro at Chaplin rett og slett gjør en liten redningsmanøver her, som ikke styres av komiske lovmessigheter. Vi ville ikke bare finne det ukomisk å se en kvinne bli drept på de premissene Chaplin legger fram. Vi ville finne det avskyelig, og da hadde vi neppe brydd oss om resten av filmen hadde hatt et komisk klima eller ei.

### **3.1.5.3 Oppsummering av øyeblikket**

I dette kapitlet har jeg snirklet meg gjennom *dødsøyeblikket*, og prøvd å finne ut om, eller hvordan Chaplin skaper komikk ut av dette aspektet. Fokuset ble riktignok rask dirigert inn på spørsmålet om øyeblikket er komisk i det hele tatt. Konklusjonen er usikker. Vi kan raskt konkludere med at handlingen i seg selv ikke er komisk. Personlig opplever jeg likevel en munterhet, som det er vanskelig å lokalisere kilden til. Det kan på den ene siden bare være en ”smitte – effekt” fra den komiske opptakten. En annen mulighet er at Chaplin bruker musikken til å signalisere situasjonskomikk, noe som er høyst usikkert. Hvis så er tilfelle, er det bare å ta av seg hatten for Chaplins forsøk på å vri selvsensur om til en komisk nødvendighet. Det vi uansett kan være sikre på er at denne scenen ikke kunne fungert i en komedie, hvis drapet ble vist. Det skyldes ikke komiske lovmessigheter, men rett og slett smak.

### **3.1.6 Etterspillet**

Om Chaplin ikke benytter anledningen til å skape komikk ut av dødsøyeblikket, lar han ikke sjansen gå i fra seg i *dødens etterspill*, som jeg skal ta for meg i dette kapitlet. Scenen som utspiller seg dagen etter at Verdoux har drept Lydia, er den siste i den tredelte sekvensen. Scenen er relativt kort, men likefullt spekket med komiske elementer. Det som kort og godt

foregår er at Verdoux kommer ut av soverommet med morgenskinnet. Han har pengeskrinet til Lydia under armen, han småløper ned trappen, og inn i stua, hvor han setter seg ned for å teller pengene, i alt 70 000 franc; 50 000 franc til å dekke gjelda, og 20 000 til eget forbruk. Han stapper pengene i lomma, piler ut på gangen, plukker opp telefonrøret og oppretter en langdistansesamtale med Paris. Så går han inn på kjøkkenet, tenner komfyren, og dekker på til frokost for to. Han kommer på at Lydia er død, så han rydder av den ene koppen og asjetten. Telefonen ringer, han piler ut på gangen igjen, og plukker opp røret. Han overfører 50 000 til Balong & Company, som han skylder penger. På spørsmålet om han er på vei til Paris, svarer han at han har noen småting å rydde opp i der han er. Han legger på røret, klapper seg på brystet, går inn på kjøkkenet for å spise, og scenen er slutt.

Det som overrasker meg litt når jeg ser denne scenen, spesielt i forhold til de to foregående, er hvor lite opptatt Chaplin er av å dirigere publikums følelser i forhold til karakteren. Det kan selvfølgelig ha noe med at Lydia ikke er tilstede lenger, som følelsesmessig kandidat, og at engasjementet vårt på den måten allerede er rettet mot Verdoux, og hva han driver med. Men selv om Lydia er død, kunne Verdoux likevel vist sympatiske trekk i denne scenen, som hadde formildet handlingen han har begått. For eksempel kunne han ha nøyd seg med å ta 50 000 franc fra pengeskrinet, for å dekke gjelda si. I stedet tar han alt. Det betyr ikke at han ikke trenger pengene, men det ville vært en nobel gest, om han hadde latt det resterende beløpet ligge, på tross av det. At han går til det skritt å glemme at han har drept Lydia, ved å dekke på til to, er også rimelig kynisk og respektløst. En viktig grunn til at Chaplin ikke overdrysser Verdoux med sympatiske trekk i denne scenen, kan være at han så til de grader setter inn støtet, og trykker på alle de følelsesmessige knappene han har til rådighet, i den sekvensen som følger, når Verdoux drar hjem til sin ekte familie. Det tårevåte scenarioet vi blir vitne til der, bidrar til at vi tilgir ham for det meste.

### **3.1.6.1 Situasjonsskikk: komisk høytrykk eller lavtrykk?**

Vi må likevel ikke glemme et meget viktig poeng her, nemlig at vi aldri får se liket av Lydia, eller hva Verdoux tenker å gjøre med, når han, indirekte gjennom telefonsamtalen, sier at han skal rydde det bort. Det kan godt bety at han har planer om å brenne liket til aske, slik det antydes at han gjør med liket til Thelma, tidligere i filmen. Kanskje han til og med insinuerer at han planlegger å selge huset; en ren spekulasjon. Faktum er at det myrdes tre mennesker i denne filmen, men vi får verken se at de dør, eller at de er døde. Det gjelder også for

Inspektør Morrow, som Verdoux myrder med gift senere i filmen. Vi er vitne til at han sovner, og at Verdoux låser seg ut av håndjerna, og rømmer. Vi kan derimot ikke være sikre på om han er død, når Verdoux forlater ham sovende i togkupeen. Om så var, ser det i hvert fall ut som om han sover. Vi ser heller aldri at liket hans bli båret ut av toget, kun et offisielt bilde av en levende Morrow i avisen påfølgende dag, som i følge overskriftene er ”funnet død”.

I likhet med Thelma og Morrow, blir Lydias død stadfestet gjennom *implikasjoner*. Implikasjoner, per se, er ikke komiske, men de står i nært slektskap til inkongruens, ettersom de har et manglende mellomledd, som vi må fylle inn selv. På samme måte som med inkongruens, er det viktig at disse implikasjonene må operere på trygg og kontrollert grunn, for å kunne være komiske. De tjener for eksempel et helt annet formål i thrillere. Implikasjoner, på gitte betingelser, legger dermed forholdene til rette for komikk. Men hva slags komikk?

Igjen handler det om å sette sammen to tekstlige komponenter, og forsøke å få dem til å henge på greip på et tekstlig maksimumsnivå. Dersom den ene ikke helt passer, kan vi oppleve inkongruens, som kan fungere som et komisk poeng i seg selv. Men vi kan også oppleve komikk, ved at vi presenteres for et inkongruent bilde, som kan settes sammen, ved å finne den manglende puslespill – biten. Det vi da opplever er ikke situasjonskomikk, men *handlingskomikk*. Vi ser røyken, og kobler dette raskt sammen med likbrenning, på bakgrunn av den informasjonen vi hittil har blitt tildelt. Poenget er at vi får det i den rekkefølgen. Snur vi på det, vil vi raskt finne ut at det ikke er morsomt i det hele tatt. Vi opplever det som en kollisjon, hvor en handling eller hendelse kommer vårt resonnement og våre følelser i forkjøpet, for så å bli etterfulgt av et lyn av bevissthet. En utvidet forklaring på hva som skjer her, finnes også i det Arthur Koestler kaller *gåte – mekanisme* (Koestler 1949: 31 – 32).

Gåte – mekanismen kan relateres til handlingskomikk, og innebærer to ting. For det første oppstår det forventninger til hvilket spor handlingen skal ta i hodet på tilskueren, ved punkt ”A”. I dette tilfellet forventer vi kanskje et resonnement. Handlingen tar derimot et annet spor, som ved punkt ”B” starter lynet, som utgjør den andre delen av teksten. Men dette lynet blir denne gangen kun *implisert*. Det når dermed kun fra punkt ”B<sub>1</sub>” til ”B<sub>2</sub>”. Resten må fullføres av tilskueren selv, langs den stiplede delen av lynet (se vedlegg 1d). Grunnen er at vi mangler resonnementet, og at teksten blir presentert som en gåte. Resonnementet i dette tilfellet er;

ingen røyk uten et brennende lik. Det som tilsynelatende, eller billedlig sett, skjer i denne scenen, skjer egentlig ikke, og er derfor verdiløst. Den inkongruensen vi opplever mellom det som skjer, og det som egentlig skjer blir etablert gjennom implikasjoner, som skaper en avslørende bevissthet rundt det hele. Det spilles videre på denne inkongruensen i scenen, men det går nå over til å danne en komisk ramme for hele situasjonen, og må herfra omtales som *situasjonskomikk*. Hagestell, rydding, salg av bolig, og ikke minst at utsikten fra stuevinduet er ”til å drepe for”; alt dette balanseres mot det faktum at et lik brenner til aske ute i hagens forbrenningsovn.

Det samme gjelder for så vidt for drapet på Inspektør Morrow. Morrows død blir riktignok bekreftet til slutt gjennom avisa, men det er ikke det som er komisk. Det som er komisk er den lille ”uvissheten” som hersker en stund, om hvorvidt han er død eller bare sover, men som likevel impliserer at om han ikke er død nå, så er han det nok snart. Bekreftelsen i avisa befester kun en mental kobling vi allerede har gjort, men kommer likevel i den rekkefølgen som kreves, for at handlingskomikk får sjansen til oppstå. Bekreftelsen unngår å spolere det komiske signalet hendelsen sender ut, ved å komme i etterkant. Det må også noteres at innsøvningsprosessen kommer som en direkte følge av at Morrow har drukket forgiftet vin. Selv om hendelsen i seg selv er komisk på et tekstlig minimumsnivå, er det også en forlengelse av den fatale handlingen han begår, ved å skjenke seg. I forhold til et tekstlig maksimumsnivå, kan vi dermed betrakte hendelsen i lys av de følgende handlingen får. Selve innsøvningsprosessen handler dermed mer om situasjonskomikk enn handlingskomikk, i og med at det er en inkongruens mellom det som tilsynelatende skjer; at han sovner, og det som virkelig skjer; at han dør, og ved at det trivialisere noe viktig, og gjør det verdiløst.

Hovedsakelig to implikasjoner blir gjort om Lydias død i etterkant av drapet; at Verdoux dekker på for to, men at det så går opp for ham at han kun trenger å dekke på for én, og kommentaren; ”I have one or two matters to clean up here”, som han gir i telefonen. Likevel har det vært ubeviselig klart for oss, helt fra opptakten til drapet, at Lydia er død (i hvert fall så godt som). Disse implikasjonene er kun forlengelser, eller ytterligere hint om hva vi ”tror vi vet har skjedd”. Det kan selvfølgelig diskuteres når vi får den første implikasjonen på hva som skal skje i denne sekvensen. Enkelte vil kanskje påstå at vi får den første implikasjonen allerede før sekvensen har begynt, når Verdoux blar gjennom telefonlista si og setter pekefingeren på Lydia. Jeg mener den viktigste implikasjonen, som vasker bort mye tvil omkring Lydias skjebne, finner sted i den andre delen av sekvensen, når Verdoux snur seg

rundt på pianokrakken mot Lydia, med replikken; "Lydia, you're very tired. What you need is a good night's rest." Om dette ikke skulle være tydelig nok, kan vi alltid gå til drapet, hvor det så å si bekreftes. Poenget er uansett at implikasjonene som kommer i etterspillet, først og fremst tjener et formål om å implisere at det som tilsynelatende skjer, egentlig ikke skjer, og at det som skjer dermed balanseres mot den verdiløsheten vi tolker ut fra den avslørende bevisstheten vi har om dette. Inkongruensen mellom disse kommentarene og den reelle situasjonen de står i forhold til, tjener dermed som signaler på et komisk klima, som danner en ramme for hele situasjonen på et tekstlig maksimumsnivå. I en slik kontekst blir handlingene og hendelsene en del av *situasjonskomikken*.

Nå kan vi også ta stilling til om Chaplin sensurerer Lydias lik med formål om å skåne oss for sjokk og ubehag, kanskje også for å redde Verdoux' image, eller om han gjør det med komiske hensikter. I dette tilfellet er jeg ikke i tvil om Chaplins intensjoner. Om sensuren så tjener et formål om å skåne, havner det i bakgrunnen for de komiske intensjonene, som er svært åpenbare, ikke bare på bakgrunn av denne ene scenen, men også i sammenheng med de to andre drapenes etterspill. Chaplin repeterer det samme grepet. Jeg tror heller ikke at Chaplin går inn for vri sensur om til komikk, ettersom komikken virker mindre påtvunget, enn den for eksempel gjør i forhold til dødsøyeblikket, og deler av opptakten. I så fall legger han premissene til rette for at han skal slippe dette. Chaplin bruker i liten grad denne scenen med andre formål enn å skape komikk, noe som ytterligere bekreftes av mangelen på følelsesmanipulasjon. Chaplin tenker tilsynelatende i første rekke på å skape komikk, og skånsomheten kommer i andre rekke, som en slags hendig bi – effekt av de komiske grepene. Det ville være naivt å tro at denne skånsomheten ikke er påtenkt, men Chaplin skal i hvert fall ha all ære for å få det til å virke som om den ikke er det.

Scenen preges altså, i likhet med størstedelen av denne sekvensen, av situasjonskomikk. Igjen frister det til en nærmere granskning av hva slags balanse som preger det komiske klimaet i scenen. Scenen er relativt kort, og store deler av de handlingene som blir gjort, står i relasjon til plotets framdrift. Det brukes for eksempel en del tid på pengene i skrinet, og opptellingen av disse. Telefonsamtalen med Paris tar også opp mye plass. I tillegg til å være viktige noteringer for utviklingen av plotet, bærer disse handlingene preg av å være frenetiske og desperate. Likevel er de svært fokuserte, fattede og kontrollerte, noe som igjen rydder plass for komikk, ved at vi rett og slett har nok oversikt over det som skjer, til at det lar seg gjøre å presse inn en del komikk i handlingens utførelse. Selv om enkelte ting taler for et *komisk*

*lavtrykk* i forhold til disse to handlingene, vil jeg i så fall påstå at dette lavtrykket er svært svakt, og at de komiske elementene nærmest står i perfekt balanse med de ikke – komiske, plot – relaterte elementene.

Det kan riktignok påpekes en viss forskjell mellom de to handlingene, i måten det komiske klimaet er balansert på. Jeg vil påstå at det komiske lavtrykket er svakere i ”opptellingen av pengene” enn i ”telefonsamtalen”. I ”opptellingen av pengene” er det ganske enkelt mindre som skjer. Dermed får vi mindre plot – relatert informasjon å konsentrere oss om. Verdoux teller opp 70 000, og deler det opp i en bunke på 50 000, som skal dekke gjeld, og 20 000 til eget forbruk; en ganske enkel affære, med andre ord. Pengene telles for øvrig nærmest på instinkt. ”Telefonsamtalen” er litt mer komplisert. Her må Verdoux for det første ordlegge seg. I tillegg er en langdistansesamtale anno 1933 litt mer vidløftig å gjennomføre, enn en mobilsamtale anno 2005. Som om ikke det var nok, har vi et usikkerhetsmoment; vil 50 000 være nok, og hvorfor maser de på ham om å komme til Paris?

### **3.1.6.2 Karakterbruken**

I forhold til de to mer målrettede, plot – realterte handlingene som begås, blir først og fremst komikken signalisert gjennom karakterbruken. I denne scenen, til forskjell fra de to andre, er det lagt mest ved på *karikaturtrekkene* til Verdoux (se kap. 3.1.4.2). La oss først ta en titt på ”opptellingen av pengene”. Komikken her signaliseres gjennom karakterens usannsynlige evne til å telle penger raskt. Vi kjenner til Verdoux’ fortid som bankansatt, men jeg stiller meg tvilende til at fingerferdighetene til en normal bankansatt er på nivå med en tryllekunstner. Det er litt vanskelig for meg å kunne slå fast om Chaplin benytter seg av filmtriks, ved å bruke færre frames per sekund her.<sup>38</sup> Det er en mulighet for det, ettersom Chaplin i liten grad beveger andre deler av kroppen enn hendene. Øynene hans uttrykker en viss anstrengelse fra å ikke blunke, og kroppen; ditto bevegelse. Hvis så, skjerpes karikaturpenner ytterligere, ved at Chaplin går til det skritt å bruke filmtriks, som forstørrer inkongruensen mellom virkelighet og fantasi, og gjør handlingen til en fysisk umulighet. Hvis ikke, er handlingen likevel i nærheten av å være fysisk umulig, og Chaplins fingerferdigheter; imponerende. La meg her tillegge Henri Bergsons forklaring på hva som gjør gestikuleringer

---

<sup>38</sup> En *frame* er det enkelte bildet som finnes på en filmrull. Normal hastighet er 24 frames per sekund, som sammenfaller med lydhastigheten. Færre frames per sekund enn det øker hastigheten, og flere frames per sekund sinker hastigheten (Bordwell/ Thompson 1997: 6, 214, 479).

og bevegelser komiske (Bergson 1993: 32); ”Det menneskelige legemes stillinger, gestikulationer og bevægelser er latterlige i præcis det omfang som dette legeme får os til at tænke på simpel mekanik.” Tellingene er ikke bare så ekstrem at den blir bortimot urealistisk. Mer enn en person med håndlag for penger, blir Verdoux en personifisert tellemaskin.

I ”telefonsamtalen” er det igjen Verdoux’ overdrevne dandyisme som får utfolde seg, noe som er et gjennomgående komisk trekk ved karakteren i hele filmen. I denne scenen, som i så mange andre tilfeller, tripper han lettere feminint omkring, med hevet hode, trutmunn, distansert blick, svai rygg og armene balanserende ut fra kroppen. Han plukker opp telefonrøret med svak sleng på albuen, og bøyer overkroppen lett bakover, med den ene hånden plassert på siden av livet i modellpositur. Bena er samlet og rette, og han gjør små rykk med kroppen som for å samle dem enda mer, nesten som en militær går opp i rett. Ordene han bruker i telefonsamtalen er ikke eksepsjonelt dandy, men måten han uttrykker dem på er det. I første delen av ”telefonsamtalen”, hvor han setter opp langdistansesamtalen, er stemmen ydmyk, men fast, presiserende og musikalsk ”bølgende”, med trykk på strategiske morfemer; ”Hello? Hello? Long distance, please. Paris Stock Exchange Reaumeur 65 72. Thank you”, med spesielt bratt tonal kurve og trykk på ”you”, og ekstra prominent trilling på ”r” – en. Verdoux legger så på røret, ved å bøye overkroppen svakt frem over de samlede rette beina. Den andre delen (samtalen med aksjemekleren), som forgår etter at han har vært en tur på kjøkkenet, er kort og godt mer av det samme.

Det er ikke fritt for at kroppen hans også kan beskrives som *mekanisk stiv*, gjennom store deler av denne scenen. Verdoux vandrer tidvis rundt som om en kniv skulle kile ham i ryggen. Dette blir ettertrykkelig forsterket gjennom *mickeymousing* (se kap. 3.1.5.1). Det musikalske temaet som følger ham fra loftsgangen, ned trappa, og frem og tilbake over gangen mellom stua og kjøkkenet, kan nettopp beskrives som en ”kniv”. Det starter med et parti bestående av syv (muligens åtte) stryk, frem og tilbake på strykerne, som fremstår som ”skjæring”. Dette partiet avløses av et blåseinstrument som holder en relativt lang, høy tone, som fremstår som et ”stikk”.

### 3.1.6.3 Handlingskomikk

Den resterende delen av scenen brukes til å preparere frokost på kjøkkenet. Det eneste av betydning for plotet her, må være at man ikke kan myrde kvinner på tom mage. Det spørs

dermed om det er relevant å snakke om en komi - klimatisk balanse i forhold til denne handlingen. Det virker som om den i større grad er lagt inn som et slags forstyrrelsesmoment, som avbryter framdriften i plotet. Handlingen Verdoux utfører, ved å dekke på til to, for så å komme på at bare én skal spise, tjener som et signal på komisk klima, ved å være en forlengelse, eller ettervirkning av et handlingskomisk grep, som i en større kontekst, på et tekstlig maksimumsnivå, skaper situasjonskomikk (se kap. 3.1.6.1). Handlingen er derimot også komisk på et tekstlig minimumsnivå i kraft av seg selv. Her er det handlingen, og ikke nødvendigvis måten den er utført på, som er komisk. Hele turen på kjøkkenet har ikke noen videre relevans for plotet. Likevel er denne scenen i seg selv en liten fortelling, eller sketsj, hvor deler kan forklares som handlingskomikk, gjennom dobbel – assosiasjon. Det er selvfølgelig en forutsetning at vi vet at Verdoux har drept Lydia, for at vi skal kunne oppfatte handlingskomikken, så helt selvstendig er den ikke.

Det som skjer av *handlingskomikk*, er at Verdoux setter fram to asjetter og kopper. Det er alt. At det går opp for ham at han ikke trenger å dekke på til to, er *situasjonskomikk*. Grunnen til det, er at vi allerede har sett feilen før Verdoux. For oss skjer det en kollisjon allerede når han dekker på til to. Vi opplever dobbelt - assosiasjon, og et lyn av bevissthet, som forteller oss at dette ikke er riktig. Vi har med andre ord igjen å gjøre med *mekanisk stivhet*. I dette tilfellet handler det om å være distré. Verdoux henger tydeligvis etter, og i alt hastverket glemmer han å trække inn kløtsjen, når han skal gire. Bergson omtaler det å være distré som et yndet signal på karakterkomikk, noe han også knytter opp mot Kants definisjon av komikk (se kap. 2.1.4). Bergson forklarer at komikken i mekanisk stivhet skyldes at det er en ”distraksjon fra livet”. Med det som mantra, ligger på en måte Verdoux’ distré handling nært opp mot selve essensen, eller kjernen, av hva vi kan definere som komisk (21 – 22, 66 – 67).

Til slutt vil jeg trekke fram enda en handling, som jeg også opplever å være komisk i kraft av seg selv, på et minimumsnivå, men kanskje også i direkte relasjon til plotet, alt ettersom hvordan vi tolker handlingen Verdoux begår etter å ha talt pengene. Selve tellingen betegnet jeg som situasjonskomikk, først og fremst basert på karakterbruken; at Verdoux fremstår som en karikatur for oss, kanskje med et visst innslag av mekanisk stivhet, om vi skal ta Bergson på ordet (se kap. 3.1.6.2). Det Verdoux gjør med pengene etter å ha talt dem, er muligens komisk fordi han gjør det, ikke på grunn av måten han gjør det på. Han teller først opp en bunke som han legger tilbake i skrinet. På dette tidspunktet tror vi kanskje at han bare skal forsyne seg med deler av skrinets innhold, og legge resten tilbake, enten for å skjule spor, ved



bare å ta litt, eller for å være sympatisk (se kap. 3.1.6). Han teller så opp den andre bunken, og putter denne i lommen, noe som jeg føler forsterker det inntrykket jeg har om at han skal la de andre pengene ligge. Men så tar han plutselig bunken ut av skrinet igjen, og putter den i den andre lomma.

*Handlingskomikken* avhenger muligens av hvorvidt dette kommer som en overraskelse eller ikke på publikum (se kap. 2.2.1). Det er nemlig litt uklart for meg om Chaplin har en reell intensjon om å overraske meg, eller bruke det komiske grepet jeg tror han bruker her. Det kan godt være at jeg rett og slett er litt treg i oppfattelsen, ved å ikke være troende til at Verdoux er grisk nok til å forsyne seg av hele skrinets innhold. Som tidligere nevnt, går ikke denne oppgaven ut på å se komikk som en forhandlingsprosess med tilskueren, men å lokalisere komiske lovmessigheter (se kap. 2). Derfor er intensjonen om å skape komikk viktigere enn hvorvidt disse intensjonene fullbyrdes slik de skal. *Situasjonskomikken*, som kommer med måten han putter den andre bunken i lommen sin på, forsterker derimot mitt inntrykk av at Chaplin har en intensjon om å overraske. Jeg er likevel ikke helt sikker, ettersom alt gjøres via kroppsmimikk. Chaplins kroppsspråk kommuniserer dog meget presist og effektivt (se kap. 3). Han gjør en liten subtil gest med blikket som skaper et inntrykk av distansert bekymring, som for meg kommuniserer; ”Skitt au!”

#### **3.1.6.4 Oppsummering av etterspillet**

Jeg har i dette kapitelet (som tok for seg dødens *etterspill*) argumentert for at Chaplin er mindre opptatt av å skape empati eller sympati med Verdoux, enn han er i *opptakten* og *øyeblikket*. Likevel påpeker jeg mangelen på et fysisk lik, noe det går an å sette et spørsmålstegn bak. Hvorfor er det ikke med? Jeg konkluderer med at fraværet av liket hovedsakelig tjener en komisk hensikt, noe som utradierer mye av mistanken om at Chaplin først og fremst forsøker å skåne sitt publikum. I tillegg gjør han det samme grepet med de to andre drapene, av komiske hensikter. Så tok jeg for meg hva slags komikk det var snakk om i denne scenen, og kom fram til at det var en blanding, men med spesiell vekt på *situasjonskomikk*. *Situasjonskomikken* operer på et minimumsnivå i balanse med plot – relaterte elementer. Det gjør *handlingskomikken* også. I tillegg oppstår det *situasjonskomikk* på et maksimumsnivå i forlengelsen av et avgjørende *handlingskomisk* grep, hvor så den *handlingskomikken* som følger også må sees på som ettervirkningen av handlingen, og derfor tolkes som *situasjonskomikk* i et mer helhetlig perspektiv. Jeg tok så for meg balansen i

situasjonskomikken, eller det komiske klimaet, og kom fram til at den preges i varierende grad av et *komisk lavtrykk*. Det komiske klimaet signaliseres også her gjennom *karakterbruken*, og da først og fremst gjennom Verdoux som en karikatur. *Mekanisk stivhet* spiller også en viktig rolle.

### 3.1.7 Oppsummering Charles Chaplin og *Monsieur Verdoux*

Jeg har nå tatt for meg hvordan Chaplin forsøker å skape en ”komedie om mord”. Etter et kort resymé av filmen, gikk jeg inn og diskuterte hvilken komisk utgangsposisjon filmen tok. Jeg kom fram til at filmen brukte *reductio ad absurdum*. Spørsmålet ble da om den gjorde dette kun i forhold til et *maksimumsnivå*, eller i forhold til et *tekstlig didaktisk nivå*. Jeg kom fram til at filmen definitivt befant seg på et didaktisk nivå på slutten, men at filmen på dette tidspunktet hadde gått bort fra å ha et komisk klima. Selv om sammenligningen mellom forretninger og drap, og mellom private og offentlige drap helt klart reduserte krigføring til en absurditet, benyttet ikke Chaplin dette gjennomgående i hele filmen. I tillegg var scenen mer agiterende og melodramatisk, enn den var komisk, når han først valgte å gjøre det. Filmene ellers benyttet seg av *reductio ad absurdum* som et komisk grep, men i liten grad i forhold til det didaktiske nivået, for å skape komisk samfunnskritikk. Etter å ha konstatert at filmen hovedsakelig befant seg på et tekstlig maksimumsnivå, fant jeg det nødvendig å skape et skille mellom det jeg til da hadde omtalt i samme vending, som engasjement og motivasjon; dette for å vite hvilke følelser komikken spilte mot. Jeg kom fram til at *Monsieur Verdoux* benyttet et *engasjement*, som ble generert av hovedpersonen Verdoux. Grunnen til at filmen ikke benyttet seg av motivasjon, ble begrunnet med at vi allerede visste utfallet av plotet.

Jeg gikk så inn i en tredelt sekvens av filmen som skildret mord på en komisk måte, for så å kunne studere hvordan Chaplin valgte å formidle dødens tre aspekter; *opptakten*, *øyeblikket* og *etterspillet* i en komedie. Hensikten med å dele inn døden i tre aspekter, var for det første å kunne formidle hva slags komikk som ble brukt til hva, noe jeg har redegjort ganske inngående for i de respektive kapitelenes egne oppsummeringer. Samlet sett kan jeg dog konkludere med at sekvensen som helhet ble dominert av *situasjonskomikk*. Den mer overgripende hensikten med inndelingen av tre aspekter var å lettere kunne skille ut når Chaplin benyttet seg av komiske grep, og når han eventuelt gjorde de for å skåne, og da i forhold til hvilke dødsaspekter. Det jeg fant ut var at opptakten og etterspillet, utvilsomt var komisk. Komikken i opptakten var riktignok til en viss grad styrt av behovet for å dirigere oss

i retningen av et engasjement. Engasjementet skaper driv i plotet, og er så og si en nødvendighet for komedier med plot. På den andre siden er det en komisk nødvendighet å styre dette engasjementet inn på trygg grunn, for at vi skal kunne oppleve inkongruens som komisk. I dette tilfellet kunne vi dermed tillate oss å insinuere at Chaplin gikk inn med blandede intensjoner. Likevel kunne vi ikke påstå at han gikk inn med annet en komiske hensikter, ettersom disse pent og pyntelig sammenfalt med de intensjonene Chaplin eventuelt måtte ha om å manipulere følelsene våre.

Etterspillet var komisk, uten at dette sammenfalt med følelsesmanipulasjon. Likevel stilte jeg spørsmål om ikke fraværet av et lik kunne oppfattes som en intensjon om å skåne publikum, og redde det positive inntrykket av hovedpersonen. Jeg kom frem til at fraværet av et lik hovedsakelig tjente en komisk hensikt, og at det andre blir mer en hendig bi – effekt av de komiske hensiktene. Grepet bidro hovedsakelig til å skape en verdiløshet i scenen, ved at det vi så ikke egentlig var slik vi så det, og at det gjennom *implikasjoner*, kunne hintes til hva som egentlig foregikk, på en måte som trivialiserte det, eller gjorde det verdiløst, og derfor komisk. Øyeblikket skilte seg derimot ut som det aspektet hvor de komiske hensiktene virket svakest, om de så i det hele tatt var tilstede. For det første la ikke Chaplin et grunnlag for å skape handlingskomikk ut av øyeblikket, ved at det for eksempel kunne ha kommet overraskende på oss. Mistanken til hvorfor han sensurerer drapet helt, både billedmessig, ved å holde oss på gangen, og lydmessig, ved å fjerne all diegetisk lyd, og erstatte det med ikke – diegetisk ”fortellende” lyd, går i retningen av en nokså rendyrket intensjon om å skåne publikum fra å føle avsky. Det eneste sporet jeg kan se av en intensjon om å skape komikk ut av denne sensuren, for på en måte å vri det om til komikk, er at Chaplin på denne måten kan isolere musikkpartiet, som i tillegg til å være alene om å fortelle handlingen, bærer preg av komisk inkongruens.

### **3.2. Coen – brødrene og *The Ladykillers***

Coen – brødrene er utvilsomt fascinert av døden. Filmene deres bugner over av stilisert vold og død. På samme måte som de skildrer livet, er de tilsynelatende svært opptatt av å skildre døden på en ikke – didaktisk, ”meningsløs” måte. Selvfølgelig opptrer døden til tider som en trussel i filmene deres, på samme måte som i Chaplins filmer. Filmkarakterene frykter, og begjærer den også til tider, som et hvilket som helst vanlig menneske ville ha gjort. Likevel er det noe ynkelig og instinktivt over denne frykten og dette begjæret. Det blir for eksempel aldri

opphøyet til noe fundamentalt anti – humanistisk, slik det gjøres i Chaplins filmer. Coen – brødrene tillater i liten grad dyp refleksjon over hvorfor vi frykter eller begjærer døden. Karakterene simpelthen dør. De blir drept mens de roper et ynkelig rop om hjelp, de kaster seg i døden uten reell grunn, eller så dør de rett og slett ved et uhell. De dør sjelden for plotet. Kanskje det også er poenget. Døden er et sterkt bilde på noe absurd og meningsløst. Kanskje det er derfor Coen – brødrene bruker det igjen og igjen. Alle Coen – brødrenes filmer gir anledning til å studere komisk død. Riktignok kan ikke alle filmene deres karakteriseres som komedier, selv om de stort sett alltid er fulle av humor. Her skal jeg gi et kort overblikk over de filmene som kan karakteriseres som komedier, og hvordan disse forholder seg til døden:

Deres første komedie; *Raising Arizona*, handler om paret H.I. og Ed, som bestemmer seg for å kidnappe et barn, siden de ikke kan få sitt eget. Filmen inneholder egentlig ikke så mange dødsscener, på tross av kidnapping, bevæpnede butikkran, skuddvekslinger og høyoktan menneskejakt. Filmen skildrer riktignok et par dyr som blir blåst i fillebiter med hagle og håndgranat, men det er først mot slutten av filmen vi får se et menneskelig dødsfall, som også er komisk. Jeg skal fram til det øyeblikket hvor motorsykkel – menneskejegeren Leonard Smalls blir offer for sin egen håndgranat. Leonard er ute etter å drepe H.I. og stjele barnet tilbake. H.I. trekker ut sikringen på en av granatene, som henger på brystet til Leonard, og Leonards kropp blir sprengt i luften på grafisk vis. Først kan det virke som om Leonards død er en enkel sak. Han er en ufyselig jævel, som sprer død og fordervelse hvor enn han kjører. Han ”fortjener” liksom å dø. Men rett før han går i luften, avslører H.I. en tatovering på brystet til Leonard, som indikerer at de to er brødre. Da er det plutselig ikke så enkelt likevel.

I deres andre komedie blir selvmordet omgjort til en vits. Med ideen til rockeringen i baklomma gjør hovedpersonen i filmen, Norville Barnes, lynkarriere i et stort firma, som også utgjør filmtittelen; *The Hudsucker Proxy*. Firmaet tygger opp sine ansatte og spytter dem ut. Filmen er i det hele tatt mer opptatt av å estetisere hvordan firmaet ”tygger og spytter”, enn hva som gjøres og hvorfor det gjøres. Filmen retter ingen kritikk mot det kapitalistiske samfunnet, selv om den velter seg i Wall Street – klisjeer. Det virker for eksempel skjebnebestemt at et feiltrinn på toppen av 44. etasje i firmaets skyskraper (eller 45. etasje, alt ettersom hvordan man regner på det; noe de gjør mye i denne filmen) vil resultere i et enormt fall. Ingen tar trappen ned i *The Hudsucker Proxy*, alle hopper. Filmen åpner med at firmasjefen løper over bordet, under et styremøte, og hopper ut av vinduet. Ut fra

ansiktsuttrykket å dømme, ser han verken trist eller tynget ut. Med et barnslig smil, ser det mest ut som om han gjør det for å teste fallhøyden på bygget.

Deres tredje komedie, *The Big Lebowski*, har en innviklet historie, med alt fra bowling og performance – kunst, til tyske nihilister, løsepenger, en lilletå på avveie, pluss et og annet syre – flashback. Dette holdes sammen av at hovedpersonen, hippien The Dude, er like forvirret og frustrert som oss. Filmen formidler lite av fornuft, og The Dude finner heller ikke noe budskap å formidle ut fra det han opplever rundt seg. Når bowling – kameraten Donny plutselig faller om med hjerteinfarkt og dør, drar The Dude og Vietnam – veteranen Walter til kysten for å gjøre ære på Donny, ved å strø asken hans ut over Stillehavet. Vi forventer et meningsfullt, emosjonelt klimaks. I stedet bruker Walter tiden på å snakke om sitt eget krigshelvete, noe Donny aldri var en del av, og når han endelig får strødd ut likstøvet, kommer det et vindgufs, som blåser det i ansiktene deres.

Deres fjerde komedie, *O Brother, Where Art Thou*, bryr seg aldri med å forklare hvorfor den er basert på hjørnesteinen i den vestlige litteraturen. Filmen handler altså om en reise, hvor hovedpersonen Ulysses Everett møter på mennesker, som har fellestrekk med skapninger fra *Odysseen*. Målet med reisen er litt uklart, selv om det prates en del om en skatt. Filmen har kun én dødsscene, hvis vi ser bort ifra noen kyr som blir skutt og overkjørt. Kyklopen i Homers bok, i skikkelse av en diger, voldelig bibelselger, overfaller og slår ned Ulysses og følgesvennen hans. Senere i filmen viser det seg at han er medlem av Ku Klux Klan. Ulysses og co. havner tilfeldigvis midt i en seremoni med klanen, og slipper så vidt unna bibelselgerens vrede, ved å velte et brennende kors over ham. Han blir antagelig drept, og ettersom han utgjør en omreisende trussel for følgesvennene, virker det også ”fornuftig”. Problemet er at vi ikke får noen sikker bekreftelse på at han er død. Vi ser bare det brennende korset komme imot ham. I dette tilfellet snakker vi om en karakter som det skal en del til for å drepe. Vi blir dermed forlatt med en viss usikkerhet.

Deres femte komedie, *Intolerable Cruelty*, er skrevet av Robert Ramsey, Matthew Stone og John Romano, men står likevel ikke helt på sidelinja av hva vi kan kalle en typisk Coen – film. Filmen er en slags uoffisiell oppdatering av screwball – komedien *His Girl Friday* (H. Hawks, 1940), hvor George Clooney er en moderne Cary Grant, og Catherine Zeta – Jones; Rosalind Russell. *Intolerable Cruelty* er nokså anti – romantisk, ved at den bygger opp til flere melodramatiske klimaks, for så å kvele disse øyeblikkene ved tåreforløsningen. Vi tror

simpelthen aldri helt på at paret (Miles og Marilyn) skal finne lykken sammen. Miles bestiller blant annet en leiemorderen for å drepe Marilyn, hvor hun så dobler prisen på livet til Miles. Den astmatisk leiemorderen, forveksler ved et uhell astmamedisinen sin med pistolen, og skyter seg selv i hodet. Han står riktignok i veien for kjærligheten mellom paret. Men hvilken kjærlighet?

Coen – brødrenes foreløpig siste film er også en komedie. Det er også den filmen jeg skal analysere. Av åpenbare grunner var det ikke lett å finne en komedie som virkelig stakk seg ut, med henblikk på det morbide. Valget falt på *The Ladykillers*, både fordi der en nokså gjennomgående morbid komedie, og til dels fordi den, som tidligere nevnt, bærer visse likhetstrekk med *Monsieur Verdoux* (se kap. 3). I dette kapitlet vil jeg utforske deler av komedien *The Ladykillers* på samme måte som *Monsieur Verdoux*. Samtidig påpeker jeg likheter og ulikheter mellom de to filmene, og deres regissører, underveis. Filmen handler om en gjeng bankranere som losjerer hos en gammel dame, mens de begår et kupp. Når den gamle damen finner ut hva de driver på med, ser de seg nødt til å drepe henne, for å kunne beholde ransbyttet. De ender i stedet opp med å ta livet av seg selv.

Vi må heller ikke glemme at *The Ladykillers* er en remake. Den originale filmen fra 1955, regissert av Alexander MacKendrick. Filmene bærer mange likhetstrekk, men er også ulike på forskjellige nivåer. Den britiske småbyen i originalen har blitt byttet ut med forstedene til Mississippi. Den grå britiske sosialrealismen er byttet ut med den fuktige, varme og gotiske stemningen som preger områdene rundt elva Mississippi. Deler av rollegalleriet er byttet ut med afro – amerikanere. Navnene er annerledes, og karakterene er ulikt sammensatt. Det brukes atskillig mer plass på utviklingen av karakterene i remaken, noe som gir fortellingen et mer bedagelig tempo. Plotet i seg selv er også til dels ulikt originalen. I stedet for å rane en pengetransport, raner tyvene en kasino under jorden. Når tyvene etter hvert begynner å drepe hverandre, dumper de likene på en lastebåt, ikke et godstog, slik de gjør i originalen. Kjæledyret til den gamle damen er ikke en papegøye, men en katt. I tillegg har katten en fremtredende rolle i remaken. Musikk blir en viktig del av remaken. I det hele tatt setter Coen – brødrene sitt personlige stempel på remaken, som alt i alt oppfyller en del av de kravene som må til for at en remake skal være relevant.

I likhet med forrige kapittel, skal jeg først gi et resymé av filmens handling, slik at leseren lettere kan forstå sammenhengen. Jeg kommer så til å analysere filmen på et komisk

*maksimumsnivå*. Her vil jeg drøfte filmens komiske utgangsposisjon. Til forskjell fra Chaplin og *Monsieur Verdoux* har som regel ikke Coen – brødrenes filmer noe tekstlig *didaktisk nivå* (se kap. 3). *The Ladykillers* kan likevel være unntaket fra regelen, så det kan være interessant for meg å drøfte hvorvidt den har et didaktisk nivå eller ei. Videre skal jeg ta standpunkt til hvilke føleleser som interagerer med komikken. Jeg skal så analysere det tekstlige *minimumsnivået*, og sette det opp mot maksimumsnivået med fokus på *handlingskomikk* og *situasjonskomikk* gjennom mine tre dødsaspekter.

Når jeg skal analysere dødsaspektene, vil filmen, som helhet, komme noe i skyggen. Jeg kommer da til å ta for meg en del av filmen, hvor det foregår en serie av hendelser, som berører problemstillingen min. Av den grunn ønsker jeg altså å klargjøre hvor denne delen befinner seg i filmen med et resymé. Jeg kommer ikke til å analysere denne delen i sin helhet, men kommer til å velge tre av i alt fem dødsfall, som belyser de ulike dødsaspektene på best mulig måte.<sup>39</sup> Jeg kommer dermed til å hoppe litt fram og tilbake mellom disse. Når jeg kommer til *øyeblikket* og *etterspillet*, vil jeg også ta et skritt tilbake, og lede fokuset mer mot en konkret sammenligning av filmene, ettersom jeg her mener de største ulikhetene i filmenes håndtering av døden ligger. Her kommer jeg også til å trekke inn MacKendricks originalversjon av *The Ladykillers* (1955), som muligens kan gi noen pekepinne på om disse ulikhetene er forankret i komiske valg, eller skånsomhet.

### 3.2.1 Resymé

Filmen åpner med et dragehode på en ny - klassisistisk bro, som krysser elva Mississippi. En lastebåt, fullastet med søppel, passerer under broen, og kjører bort til en enorm fyllingsplass. Så taes vi med til en søvnig politistasjon, hvor Sheriff Wayne Wyner får besøk av den gudfryktige kvinnen Marva Munson. Mrs. Munson er kommet for å klage på ”hippety – hop” musikken til Weemack Funthes. Når hun har lettet sitt hjerte, går hun hjem til katten sin Pickles, og bildet av sin avdøde ektemann, Othar, som hun snakker til, mens hun sitter i stua og strikker. Katten virker som den er besatt av en ånd og bildet av Othar på veggen er mer enn livaktig. Det skifter nemlig ansiktsuttrykk. En djevlesk elegant, veltalende sjarlatan, med bukkeskjegg og overbitt, i hvit kappe, med hatt og stakk banker på døren. Pickles blir urolig, og rømmer opp i treet i Mrs. Munsons hage. Hun ber den mystiske mannen klatre opp i treet

---

<sup>39</sup> Hvis vi regner med det implisitte drapet på Mountain Girl (se kap. 3.2.1), er det seks.

for å hente katten. Med påtrykk om å tilkalle politiet, gjør han som hun ber om. Grenen knekker, og mannen faller ned og besvimer. Han våkner opp til en kopp te, i stua til Mrs. Munson. Han heter Goldthwait Higginson Dorr III, og har kommet for å leie et rom hos Mrs. Munson. Han har tatt et års ferie fra sine akademiske studier, for å dyrke sin store lidenskap, renessanse - musikk. Øvingslokalet blir Mrs. Munsons fruktkjeller.

Vi blir så introdusert for bandet (eller banden) til Dorr. Gawain MacSam jobber i kasinoet The Bandit Queen, som renholdsarbeider. Han er innside – mann, og har et seriøst temperamentsproblem. Garth Pancake er sprengstoffekspert, Lump Hudson, muskelmann med valnøtt – hjerne, og The General, kinesisk offiser, drapsmaskin og torturist, som jobber på Hi – Ho Donuts. Mrs. Muson er skeptisk til dem, spesielt til The General som røyker, og Gawain som banner. Gjengen installerer seg i kjelleren, setter på en kassettpiller med klassisk musikk, og ruller ut planene for et ran. Planen er å grave en tunnel fra jordkjelleren til Mrs. Munson inn i pengerommet på The Bandit Queen. Arbeidet starter. Jorden blir fraktet ut i søppelsekker bak ryggen på Mrs. Munson, og dumpet på lastebåten, som krysser broen i åpningssekvensen. Pickles sitter ubemerket, som vitne til hele seansen. Mrs. Muson avbryter dem fra tid til annen i gravingen. Alle menn innfinner seg da på plassene, med instrumenter, og et forheng draes foran hullet. Samtidig som gravingen pågår, holder Dorr Mrs. Munson med selskap på kveldene. Det utvikles et bånd dem i mellom. Hun forteller ham om Othar, Bob Jones University, en bibelskole hun donerer penger til, og Bibelen. Han forteller henne om sin kjærlighet for gamle bøker på gresk og latin, og siterer poesi av Edgar Allen Poe. Othar ser ned på dem fra bildet på veggen med en skeptisk mine.

Alt ser ut til å gå bra, men så får Gawain sparken for å ha plaget kundene. I tillegg møter Pancake på en stor stein i tunnelen. Banden samler seg på Waffle Hut, for å finne ut hva de kan gjøre med problemet. Som om situasjonen ikke skulle være ille nok, dukker plutselig kjæresten til Pancake, Mountain Girl, opp på møtet. Han har invitert henne med på planene, uten å ha rådført seg med resten av banden. Gawain flyr i flint, og truer Pancake med pistol. Etter hvert innfinner de seg derimot med situasjonen. Dorr forsøker å lure Mrs. Munson ut av huset, med to billetter til gospelkoret The Mighty, Mighty Clouds of Joy. Samtidig gjør Gawain et vellykket forsøk på å få tilbake jobben, ved å bestikke sjefen med sjokolade og penger. Alt er klart for sprengningen, men Pancake presterer å detonere sprengstoffet ved et uhell før Mrs. Munson og venninnen, Mrs. Funthes, har dratt. Pancake har sprengt av seg fingrene, og Pickles stikker av med én av dem. Etter å ha gjort sitt ytterste for å skjerme



damene fra begivenhetene, sender Dorr dem avsted, slik at de ikke får vite hva som egentlig har skjedd.

Etter tilbakeskrittet, ser alt til å være tilbake i rute. Steinen er sprengt, og Gawain er tilbake på jobb. Pancake viser seg derimot å være et nytt problem. Ikke bare dro han med seg Mountain Girl inn i planene. Nå krever han også en større del av utbyttet, som plaster på såret, for ”yrkesskaden” han har pådratt seg. Han blir nedstemt, men ting tyder på at han legger planer bak ryggen på de fire andre. Mens Mrs. Munson er i kirken, borer banden seg gjennom veggen på The Bandit Queen. Mens de laster utbyttet i søppelsekker, får vi stifte bekjentskap med et annet problem med Pancakes. Han har nemlig I.B.S. (Irritable Bowel Syndrome), en diagnose han for øvrig deler med Mountain Girl. Kuppet blir likevel vellykket. Gawain tetter igjen hullet i pengerommet, og fortsetter sin daglige rutine. I fruktkjelleren til Mrs. Munson skåles det i champagne. I dette øyeblikk oppdager Pancake at tunnelen burde vært sprengt for åtte minutter siden. Det er essensielt for planen at de ikke etterlater seg noen spor. Pancake går inn for å sjekke ladningen, og finner ut at timeren har stoppet. Plutselig begynner den å virke igjen. Pancake blir sprengt ut av hullet, og pengene de har samlet på bordet flyr over alt. Mrs. Munson hører eksplosjonen, og fersker dem, mens de løper rundt og fanger penger. Mrs. Munson inviterer dem med i te - selskapet sitt. Så krever hun en forklaring på de mystiske hendelsene. Etter å ha prøvd seg på en fantastisk løgn, må Dorr gi opp og fortelle ”den fryktelige sannheten”. Dorr pynter på sannheten, og forsøker å smøre Mrs. Munson med tanken om å donere deler av pengene til Bob Jones University. Mrs. Munson setter derimot foten ned, etter å ha ”rådført seg” med Othar. Hvis de ikke gir alle pengene tilbake, og går i kirken med henne, må de i fengsel.

Banden ser nå ingen annen utvei enn å drepe Mrs. Munson. Gawain trekker det korteste strået, og må gjøre det. Da han feiger ut, havner han i klammeri med Pancake. Krangelen ender med at Gawain blir skutt. Mens Lump dumper liket av Gawain på lastebåten, prøver Pancake og Mountain Girl å stikke av med pengene. Dorr oppdager det, og sender The General etter dem. Liket av Pancake og Mountain Girl dumpes på lastebåten, de resterende tre trekker strå på nytt, og The General blir valgt. Da The General skal til å kvele en sovende Mrs. Munson, begynner plutselig gjøkkuret over senga å synge. The General blir så overasket at han svelger røyken. Da han tar seg en slurk av tannglasset til Mrs. Munson, blir han så overasket at han løper ut på gangen, snubler over Pickles, faller ned trappen, og slår seg i hjel. Liket til The General dumpes på lastebåten, og Dorr gir pistolen til Lump. Lump har derimot fått

samvittighetskvaler, og ender opp med å rette våpenet mot Dorr. Han trekker av, men det kommer ikke noe skudd. Lump ser på våpenet, trekker av på nytt, skyter seg selv i hodet, og faller pent og pyntelig over rekka, ned på lastebåten. En ravn kommer og setter seg på dragehodet. Det løsner, og faller i hodet på Dorr. Han faller over rekka, og blir hengt i sin egen kappe, før han faller ned på lastebåten. Dagen etterpå vender Pickles tilbake til åstedet, og dumper fingeren til Pancake på lastebåten. Mrs. Munson våkner opp, og går ned til politistasjonen for å rapportere den kriminelle handlingen. Sheriff Wayne tror selvfølgelig historien er oppspinn, og gir Mrs. Munson tillatelse til å beholde pengene. Mrs. Munson donerer pengene til Bob Jones University.

### 3.2.2 Ombyutting

I likhet med *Monsieur Verdoux* vil jeg påstå at *The Ladykillers* velger den tredje av Gerald Masts utgangsposisjoner. *Reductio ad absurdum* har, i følge Mast, farse – potensiale, ettersom farse handler om forviklinger og kaos (6). *The Ladykillers* kan også i bunn og grunn anses for å være en farse. I motsetning til *Monsieur Verdoux* brukes utgangsposisjonen med et ikke – didaktisk formål. Vi sitter ikke igjen som følelsesmessig distanserte tilskuere, etter å ha sett *Monsieur Verdoux*. Mens Coen – brødrene velger et rendyrket komisk sluttpoeng på sin film, og beholder det komiske klimaet gjennom hele filmen, velger Chaplin et komisk sluttpoeng med en seriøs undertone, som videre understrekes av et fravær av komisk klima. Hvis vi ser på de ulike sluttene, så fremstår de ganske forskjellige. Verdoux avslutter med en moralsk kraftsalve, som publikum ”tar til seg”. Det betyr ikke at *The Ladykillers* ikke har en slags moralsk konklusjon. Filmen baserer seg på et av grunntemaene i komikken, som Henri Bergson kaller *ombyutting*. Dette temaet finnes allerede i de tidlige farsene. Temaet dreier seg i bunn og grunn alltid om at rollene byttes om, og at en situasjon vender seg imot den som har skapt den (Bergson 1993: 71 – 72). Moralen er at man får som fortjent. I dette tilfellet dreier det seg om at den som graver graven, faller oppi den. *Reductio ad absurdum* iverksettes med ombyuttingen.

En fatal bestemmelse; å drepe Mrs. Munson, snur opp ned på situasjonen, og reduserer situasjonen gradvis til kaos. Vi får helt klart en følelse av ”klassisk” fortellertradisjon her, med at karakterene styres av en høyere kausalitet (kap. 3). Filmen antyder langt på vei at overnaturlige krefter eksisterer og at de er der for å beskytte, og ta vare på Mrs. Munson og verdens godhet. Filmen har i høyeste grad en moralsk slutt: De kriminelle får sin straff, og de

gode får sin lønn. Denne kompromissløse moralen kommer derimot som et lyn av bevissthet, gjennom dobbelt – assosiasjon, både i enkelte scener, og ved episodens slutt. På grunn av knappheten skapes det ikke noe følelser for denne moralen. Å tro handler om å føle. *The Ladykillers* er kanskje en annerledes film fra Coen – brødrene. Den sier muligens noe om god moral, kanskje om meningen med livet, men den får oss ikke til å tro på det. På denne måten blir *The Ladykillers* kanskje ikke så fjern fra de andre filmene brødrene har laget likevel. Det som skiller denne filmen fra deres tidligere filmer derimot, er at det gir en slags mening at skurkene dør, og at Mrs. Munson får pengene. De dør, i større grad enn tidligere, for plotet.

Det som knytter de to filmene, og de to regissørene sammen, er at Coen – brødrene i likhet med Chaplin benytter seg av følelser for å dra publikum inn i plotet. Forskjellen mellom de to regissørene ligger i hvordan de balanserer disse følelsene, det plot – relaterte og ikke – komiske, mot det komiske. Coen – brødrenes film heller mer mot bruken av komiske elementer, enn Chaplins film. Det betyr ikke nødvendigvis at den er morsommere. Kvaliteten på komikken, kan utveie kvantiteten. Forskjellen er at Coen – brødrene prøver hardere på å bryte ned de følelsene de bygger opp, mens Chaplin oftere velger å bare la oss føle. Med det mener jeg simpelthen at han lar enkelte scener og sekvenser i filmen, rett og slett være ikke – komiske, slik at han kan bane vei for et budskap vi kan tro på. Ettersom Chaplin ikke velger den strategien han velger for resten av filmen, når han kommer til det didaktiske nivået, slik for eksempel Kubrick gjør med *Dr. Strangelove*, dropper han liksågodt å være morsom, når han ønsker å formidle et budskap til publikum (se kap. 3.1.2).

I motsetning til *Monsieur Verdoux*, begynner ikke plotet med slutten, slik at hele filmen dreier seg om en nedadgående komisk spiral fra ende til annen. Den nedadgående spiralen starter etter et vendepunktet i fortellingen. Ombyggingen finner sted på grunnlag av de bestemmelsene som blir gjort etter vendepunktet. Den delen, eller episoden som foregår etter vendepunktet, er den jeg skal ta for meg her. Episoden med dødsfallene i *The Ladykillers* står riktignok i et forhold til resten av fortellingen, på enkelte punkter, men før Dorr foreslår at de skal drepe Mrs. Munson, er det lite, med unntak av tittelen på filmen, som indikerer at noen skal eller vil bli drept. Filmen handler egentlig om et kupp, og konsentrerer seg om dette kuppet igjennom store deler av filmen. Fra Mrs. Munson oppdager kjeltringenes bedrifter, og setter dem fast, oppstår det derimot et vendepunkt i fortellingen. De må forsøke å drepe Mrs. Munson. Det er det som skjer herifra som er interessant for min analyse.

### 3.2.3 Parallele motivasjoner

I likhet med *Monsieur Verdoux* må jeg ta stilling til om de følelsene vi har overfor karakterene i fortellingen styres av et engasjement, eller en motivasjon (se kap. 3.1.3). Det overordnede målet til Dorr og co. samsvarer lenge med filmens plot, og hadde karakterene lykkes med sitt opprinnelige mål, hadde Coen – brødrene valgt Masts syvende utgangssposisjon; det *mål – orienterte plotet*. Vi blir dermed motivert av handlingen. Selv om vi ”kjenner” historien, og aner at skjebnen legger lunefulle planer for skurkene, når de bestemmer seg for å drepe Mrs. Munson, vet vi tross alt ikke hvordan det hele vil ende. Vi slipper med andre ord ikke den opprinnelige motivasjonen. Men hva skjer når Mrs. Munson kommer i veien for den?

Selv om en fortelling kun kan ha ett plot om gangen, danner gjerne publikum logiske forventninger til dette plotet. Dette kan for øvrig sammenlignes med forholdet mellom *fabula* og *syuzhet*, hvor disse logiske forventningene i så fall utgjør *fabula* (se kap. 2.1.4). Jeg vil påstå at det også kan oppstå flere parallelle logiske forventninger samtidig, som kan trekke i ulike, eller motstridende retninger. Det vil da oppstå et spenningsforhold mellom de ulike forventningene, i hodet på publikum. Når disse forventningene trekker ut over tid, utvikler det seg gjerne også et følelsesmessig bånd til dem, i form av motivasjon. Veiskillet, hvor ombyggingen starter, åpner for to parallelle logiske forventninger for plotet, som raskt motiverer oss begge.

Kjeltringene har altså bestemt seg for å drepe Mrs. Munson, og Coen – brødrene velger å skape en følelsesmessig motivasjon med drapsmotivet. Pådriveren for denne motivasjonen er Dorr. Selv om Dorr ikke har videre ærlige, godmodige hensikter med å oppholde seg hos Mrs. Munson, har han likevel gode manerer, stoisk tålmodighet og sinnsro. Dessuten virker det ikke som om karakterens onde aura egentlig kontrolleres av karakteren selv. Han er dermed ikke helt ufordragelig. Likevel er det først og fremst ambisjonene som både engasjerer publikum, og driver de andre karakterene og historien fram mot et mål. Målet i seg selv, engasjerer oss egentlig mer enn karakteren Dorr. Med det mener jeg at vi kan identifisere oss med karakterens ønske om å bli rik, men vi har større problemer med å identifiserer oss med karakteren i seg selv.

På den andre siden føler vi en sterk etisk motivasjon for Mrs. Munson. Hun er en godslig, sympatisk karakter, til forskjell fra kvinnene vi for eksempel treffer i *Monsieur Verdoux*. I tillegg er det litt synd på henne fordi hun er ensom. Likevel er hun rigid, moraliserende og vanskelig. Hun har dessuten altfor små ambisjoner i livet. Det finnes for eksempel mye morsommere ting å gjøre med et ransutbytte på 1.6 millioner dollar, enn å donere pengene til en bibelskole. Slike egenskaper frustrerer oss. Denne frustrasjonen bidrar til å fyre opp under den følelsesmessige motivasjonen. Resultatet blir at vi har to parallelle motivasjoner som sliter oss i to. Det er også viktig å påpeke at vi ikke blir tilfreds før disse motivasjonene finner et kompromiss. Dermed fremstår det som en mer overgripende tredje motivasjon.

Det oppstår dermed en viss frustrasjon, når det viser seg å ikke finnes noe kompromiss mellom de to motivasjonene. På den ene siden vil vi at kjeltringene skal få pengene de har arbeidet for, koste hva det koste vil. Vi empatiserer med drapsmotivet. På den andre siden, er tanken på å ta livet av Mrs. Munson høyst uetisk. Vi er med på tanken om å drepe henne, men vi takler ikke tanken på at hun blir drept. Selv om hun er irriterende, er hun først og fremst snill og velmenende, og ikke minst en gammel, forsvarsløs kvinne. Det finnes rett og slett ingen etisk hjemmel for å ta henne av dage. Vi står altså overfor et dilemma, hvor en endelig løsning på intrigen forblir uklar. Så lenge denne konflikten forblir uløst (noe som tar en stund), fortsetter både kjeltringene og Mrs. Munson å motivere oss. Men gradvis, i en serie av mer eller mindre tilfeldige begivenheter, opphører denne konflikten å eksistere, ikke ved å løse seg, men ved å regelrett smuldre bort. Disse begivenhetene er gjerne komiske, ved at de inntreffer som kollisjoner. Som regel er de også ledsaget av det faktum at de enten tjener den ene eller andre motivasjonen, noe som kommer som et lyn av bevissthet, etter kollisjonen. Det blir videre fullt mulig å se hele den siste delen som en slags kamp mellom motivasjonene, hvor motivasjonene kolliderer i hverandre til de har nullet ut den overgripende motivasjonen om et kompromiss, og hvor så bevisstheten omkring dette kommer som et lyn, og legger grunnlaget for handlingskomikk.

### **3.2.4 Opptakten**

I dette kapitlet vil jeg studere opptakten til to av dødsfallene grundigere. Det finnes flere måter å skape komikk, eller opprettholde et komiske klima på under slike forhold. Opptakten til Gawains og The Generals død demonstrer en del likheter og ulikheter, som samlet sett gir et nokså helhetlig bilde av hvilke grep Coen – brødrene velger å ta, for å beskrive dette

aspektet på en komisk måte. Den første scenen jeg skal frem til finner sted etter at Gawain har forsøkt å drepe Mrs. Munson, noe han mislykkes med. Han kommer tilbake til de andre, og gir beskjed om at han ikke makter å drepe henne. Dette resulterer i en krangel med Pancake, som tilslutt ender opp med at Gawain blir skutt. Den andre scenen jeg skal frem til finner sted når The General gjør et forsøk på å drepe Mrs. Munson, men blir overrasket av gjøkuret på veggen, som plutselig begynner å synge. Dette setter i gang en serie av hendelser, som tilslutt resulterer i at han faller utfor trappen og slår seg i hjel.

Coen – brødrenes komedier er ikke spesielt forutsigbare. Tvert i mot gjør de det til et (komisk) poeng å bryte våre forventninger kontinuerlig. Vi får ofte flere uventede overraskelser underveis. Jeg vil likevel påstå at dette i mindre grad gjelder for *The Ladykillers*, enn for deres tidligere filmer. Det er etter alt å dømme en mer lineær film, enn hva vi er vant til å se fra Coen - brødrene. Med det mener jeg at, selv om handlingen fremdeles styres av tilfeldighetene, virker det som om tilfeldighetene til dels styres av ”høyere makter” (se kap. 3.2.1). Den moralen som disse ”høyere maktene” representerer, legger etter hvert visse føringer og antagelser for hva som kommer til å skje, slik at det ikke blir så tilfeldig likevel. Vår forutintelse om at skurkene ikke kommer til å lykkes helt på den måten de har tenkt seg, blir forsterket, når Gawain kommer ned fra det taktløse drapsforsøket, og begynner å kjekle med Pancake. Når Gawain så blir drept, får vi en forutintelse om hva som vil skje med de andre. Én etter én blir kjeltringene så utryddet, og etter andre og tredjemann begynner det å oppstå en repetisjon og en rytme, som forsterker denne forutintelsen. Etter at The General har avlivet Pancake og Mountain Girl, og de to blir dumpet på den samme båten som Gawain blir dumpet på, begynner vi å ane at The General og Lump, kanskje til og med Dorr står for tur. Vi vet ikke når, eller på hvilken måte det vil skje, men døden begynner etter hvert å snike seg inn på karakterene. Poenget mitt er at dødsøyeblikket ikke helt kan fris fra en opptakt, om det så inntreffer på overraskende vis.

Spørsmålet blir da om den delen jeg skal ta for meg hovedsaklig er basert på *situasjonskomikk* eller *handlingskomikk*, noe jeg føler jeg må ta stilling til før jeg går i gang med analysen av de to utvalgte opptaktene, nettopp fordi det dreier seg om hvorvidt øyeblikket har en opptakt eller ei. Handlingskomikk relateres altså til de begivenhetene som finner sted i filmfortellingen; det vil si komiske handlinger eller komiske hendelser, som plutselig finner sted mens fortellingen blir fortalt. Det står altså i direkte tilknytning til plotet, og inntreffer som et rendyrket komisk øyeblikk i fortellingen, som blokkerer plotet, når det inntreffer, og

skaper inkongruens. Handlingskomikken er knapp i utførelsen. Vi går tilbake til handlingen, eller hendelsen, og resonnerer over den med et formål om å finne en løsning på inkongruensen. Situasjonskomikk relateres altså til den situasjonen fortellingen blir fortalt i. De komiske grepene som etablerer situasjonen, innføres på minimumsnivået, men interagerer med de ikke – komiske grepene på minimumsnivået, slik at de syes inn i det plotet, eller maksimumsnivået, som de ikke - komiske grepene skaper i sammenheng med hverandre. De ”plot – fiendtlige”, komiske elementene i fortellingen skaper absurditet og ufølsomhet, som balanseres mot bruken av plot – relaterte, ikke – komiske elementer, som skaper mening og følelser. Hvorvidt komedien fungerer som en sammenhengende fortelling eller ei, avgjøres i denne balansen. Situasjonskomikk har større varighet, og er indirekte knyttet til plotet, ettersom den ikke har noe å si for dets utvikling, og er uvesentlig å ta med, dersom vi skal oppsummere det. Vi ser at enkelte sammenhenger mangler, men vi bryr oss ikke med å løse inkongruensen her (se kap. 2.2).

Jeg vil påstå at komikken i denne delen av filmen ofte ligger i skjæringspunktet mellom de to formene for komikk, slik at det kan være vanskelig å redegjøre for om det er situasjonskomikk eller handlingskomikk. På den ene siden har vi overraskelsene, som stort sett inntreffer hver gang en karakter dør. Men er det egentlig så overraskende likevel, i og med at vi etter hvert har en forutintelse om at de kommer til å dø? Ler vi kanskje mer av måten de dør på, enn det faktum at de dør? Jeg vil påstå at vi gjør begge deler. Faktum er at mye av denne forutintelsen kommer som lyn av bevissthet. Det at vi har en forutintelse bidrar heller ikke til å eliminere handlingskomikk som en mulighet. Skvetter vi mindre når vi forventer at hunden skal gjøre? Tvert i mot. Sammenlignet med drapet på Lydia, i *Monsieur Verdoux*, hvor handlingskomikk er en umulighet, fordi handlingen er innstilt på drapet, hersker det fremdeles nok uvisshet om begivenhetene i *The Ladykillers*, til at døden også inntreffer overraskende. Dette gjelder riktignok ikke alle tilfellene, noe jeg skal komme tilbake til i kap. 3.2.5.1.

En annet viktig sak å merke seg; Chaplin tillot drapet på en kvinne i en komedie som er 57 år eldre enn denne. Coen – brødrene gjør ikke noen endringer i MacKendricks oppskrift fra 1955. Hvorfor kan de ikke tillate skurkene å drepe Mrs. Munson? Prøver de å skåne oss, eller unnlater de å gjøre det av komiske hensikter? Dette spørsmålet kan muligens virke søkt; selvfølgelig er det et komisk poeng med filmen, at de ikke klarer å drepe Mrs. Munson. Men det er ikke dit jeg vil. Det jeg stiller spørsmålsteget ved, er om det finnes en gyldig komisk

lovmessighet, som avgjør at de ikke kan drepe Mrs. Munson på gitte betingelser. Hvis vi går tilbake til *Monsieur Verdoux* og ser hvordan Chaplin styrer engasjementet vårt mot Verdoux, kan vi også merke oss det faktum at ikke en bit av dette engasjementet vies Lydia (se kap. 3.1.4). Grunnen er selvfølgelig at sympati eller empati med offeret kunne bidratt til en mangel på kontroll og trygghet, som er nødvendig for at inkongruens skal være komisk (se kap. 2.1.4). I dette tilfellet har vi også følelser for offeret. Det å drepe Mrs. Munson ville dermed ikke være komisk hensiktsmessig. Men hvorfor er det da komisk når skurkene dør? Har vi ikke følelser for dem? Egentlig har vi ikke det. De andre karakterene i filmen er egentlig bare pappfigurer, eller endimensjonale typer, som følger etter Dorr. De prøver faktisk også å motarbeide Dorr til tider. Derfor er det heller ikke komisk lovstridig at de dør. Den eneste karakteren som dør, som også motiverer oss, er Dorr. Jeg skal ta stilling til hvorvidt hans dødsfall er komisk eller ei i kap. 3.2.5.1.

#### **3.2.4.1 Situasjonskomikk: komisk høytrykk eller lavtrykk?**

Det komiske klimaet i filmen har til nå hovedsakelig blitt signalisert gjennom karakterbruken. Selve tittelen, og skuespillervalget, signaliserer ikke at vi har å gjøre med en komedie, slik som *Monsieur Verdoux* gjør.<sup>40</sup> De scenene jeg skal frem til her preges av *situasjonskomikk*. I scenen som leder opp til Gawains dødsøyeblikk, er situasjonen preget av mange ikke – komiske, plot – relaterte elementer, som tar mye plass fra komikken. Det skjer en hel del dramatik i denne scenen. Krangelen utvikler seg til en kaotisk slåsskamp, med døden til følge. Alt er på full fart ut av kontroll. Scenen er frenetisk og ufokusert. Den komiske kommunikasjonen er derimot meget konsis, først og fremst signalisert gjennom karakterbruken. Situasjonskomikken er utvilsomt preget av et *komisk lavtrykk* i dette tilfellet her. Samtidig tjener det kaoset som regjerer et annet formål. Gawain og Pancake ruller rundt som to ukontrollerte bokser. Mangelen på oversikt bidrar til at vi ikke kan se når dødsøyeblikket vil inntreffe. Slik kan det komme som en overraskelse.

---

<sup>40</sup> Selve tittelen er ironisk, ettersom det ikke blir drept noen kvinne i filmen. Men det kan vi derimot ikke vite før vi har sett filmen i sin helhet. Stjernen i filmen; Tom Hanks, har riktignok spilt i mange komedier (spesielt på 80 – tallet), men vel så mange seriøse filmer (spesielt på 90 – tallet). Enda færre er de filmene hvor han faktisk fremstår som en komisk karakter. I for eksempel *Bachelor Party* (N. Israel, 1984) spiller han en ungar som mangler en del hemninger, men han blir kjedelig i forhold til ungersvennene med eselet. I *Turner and Hooch* (R. Spottiswoode, 1989) spiller han egentlig bare en grinete politimann. Hva hadde denne filmen vært uten den siklende bikkja? Poenget mitt er at Tom Hanks ikke er en sikker indikasjon på at vi har å gjøre med en komedie.



Den andre scenen som leder opp til *The Generals* dødsøyeblikk, er annerledes. Scenen har for det første et roligere tempo enn den ovenfor. Den preges av en usannsynlig kald, kalkulert ro, opp til et visst punkt, hvor alt skjærer seg. Scenen er fokusert. Vi har full oversikt over det som skjer. Den rolige fremdriften i scenen gir større rom for komikk, som også her hovedsakelig er signalisert gjennom karakterbruken. Det er relativt lite som foregår i løpet av de sekundene som leder opp til dødsøyeblikket, sammenlignet med scenen ovenfor. Her har vi så avgjort et *komisk høytrykk*. Scenen har få ikke – komiske, plot – relaterte elementer. Til gjengjeld har disse en kraftfull, truende effekt, ved at vi frykter for Mrs. Munsons liv, samtidig som vi undertrykker en motivasjon om å få det hele overstått. Scenen slakker ned tempoet ytterligere, samtidig som det skapes et skarpt fokus omkring den ene handlingen som skal til å begås; drapet på Mrs. Munson. Dette intense fokuset gir oss også skylapper, og bidrar til å gjøre oss mindre forberedt på det som skal komme til å skje.

### 3.2.4.2 Karakterbruken

De karakterene som opptrer i *The Ladykillers* er ikke realistiske. De er *karikaturer*. En karikatur oppnåes enten ved overdrivelse, eller overforenkelse, slik at vi får en følelse av uvirkelighet, som bryter med den virkeligheten som fremstilles (se kap. 3.1.4.2). Det er nettopp dette skillet mellom fiksjon og virkelighet som er nøkkelen til mye av situasjonskomikken i *The Ladykillers*. Karakterbruken signaliserer et komisk klima bortimot utelukkende, gjennom bruk av karikaturer. Selv de minste rollene i filmen fylles av dem. Når Arthur Koestler forklarer dette forholdet mellom fiksjon og virkelighet gjennom dobbelt – assosiasjon, beskriver han dette i forhold til tegnede karikaturer, og uvirkelige fysiske *former* (Koestler 1949: 82 – 83).<sup>41</sup> Filmmédiet (med unntak av animasjon) byr derimot på flere begrensninger, når det gjelder beskrivelsen av slike uvirkelige fysiske former. Disse begrensningene er også selvpåførte. Filmmédiet har ofte hatt en tendens til å etterstrebe et realistisk meta – språk (Bordwell 1990: 18).<sup>42</sup> Det er i hvert fall ingen karakterer i *The Ladykillers* som har uvirkelige former. Deres fysiske proporsjoner er til dels ekstreme, men ikke uvirkelige. Men i følge Koestler kan også karakterenes *funksjon* karikeres. Det er også først og fremst skurkenes mentale tilstand som er uvirkelig. De blir personifiserte ideer, mer

---

<sup>41</sup> Karikaturtegning går teknisk sett ut på å finne den ene fysiske egenskapen som er mest prominent ved en person, og forstørre denne til en uvirkelig form, for eksempel nesa, ørene, øynene etc. På denne måten blir karakteren for eksempel en ”personifisert nese”; en nese med en karakter på (Koestler 1949: 77 – 81).

<sup>42</sup> Det betyr ikke at filmmédiet ikke har satset på fantastiske former. Poenget er at det legges realistiske premisser for de formene som blir presentert, og om de er uvirkelige, befinner vi oss gjerne i en uvirkelig verden.

enn mennesker (Koestler 1949: 80). Karikaturene har derfor en sentral funksjon i det som utgjør opptakten til dødsøyeblikkene i *The Ladykillers*.

La oss først ta for oss "Gawains scene". Scenen preges som nevnt av et komisk lavtrykk. Karikaturtegning er for det første en meget direkte, og effektiv måte å kommunisere komikk på. Videre skriver Henri Bergson at gjentakelse, eller repetisjon er et av komediens mest alminneligste virkemidler (Bergson 1993: 58). Det at et karaktertrekk eller uttrykk repeteres, er komisk i seg selv, ved at det bidrar til å fremheve noe, og gjøre det til et karikaturtrekk, ved at vår oppmerksomhet blir fokusert mot en bestemt detalj, som ellers bare ville vært en del av en strukturell, eller funksjonell helhet (Koestler 1949: 84). I tillegg tjener repetisjon det formål at det skaper et slags repertoar av karikaturtrekk for senere bruk, som videre kan samles sammen og komprimeres for ytterligere komisk slagkraft, i forbindelse med komisk lavtrykk.

I anledning av oppgavens første virkelige komiske lavtrykk, vil jeg henwise til en bok som, slik jeg ser det, tar for seg hvordan komikk leveres på slike betingelser. William Keoughs bok *Punchlines* (1990) tar i prinsippet for seg et kulturelt aspekt ved humoren, nærmere bestemt volden i amerikansk humor. Det som for meg er interessant med boken, er ikke at temaet er beslektet med mitt (vold og død), men at han sammenligner enkelte komiske former, eller det Mast kaller "signaler", med utløp for frustrasjon (xxiii). Man kan slå tilbake med humor. Keough sammenligner det med en boksing, ved at han kaller kapitlene i boken for "round one", "round two" etc. Dette tjener ikke bare som ordspill. Situasjonen med et komisk lavtrykk kan på godt sammenlignes med en boksekamp, riktignok en veldig skitten en. De komiske elementene kjemper om plassen, med den ikke – komiske, plot – relaterte "overmakten", så det gjelder å slå hardt, og treffe på strategiske punkter.

Karikaturene blir ekstra dynamiske i opptakten til Gawains dødsøyeblikk. Med det mener jeg at karikaturtrekk blir repetert, samlet opp, og komprimert, slik at de kan bankes inn i den handlingsmettede intrigen, riktignok uten å slå fullstendig "knock – out" på den. Dette gjelder for alle karakterene i scenen, med spesiell vekt på Gawain og Pancake. Gawain MacSam er kanskje mer en parodi på den svarte gangsteren fra gettoen, enn en karikatur. Likevel vil jeg påstå at karikaturtrekk tillegges parodien. Parodi fremkommer ved at karakterens pidestall står litt for høyt hevet over karakterens mer familiære egenskaper. De trygge familiære egenskapene angriper den mer sårbare pidestallen (76 – 77). Gawains pidestall er hans tøffe,

provoserende hip – hop image. Dette blir videre karikert til det ekstreme, med vide klær, sprø frisyre, store forgylte smykker, capen bak fram og skjev kroppsholdning. Hver setning han ytrer inneholder banneord, grammatikkfeil, saftig billedbruk og kvinnefiendtlige konnotasjoner. Han er kort og godt sin egen getto. Den mer familiære egenskapen ved Gawain, er at han er en pyse. Det var i utgangspunktet Gawain som foreslo å drepe Mrs. Munson. Når han derimot trekker det korteste strået, og blir utpekt til å utføre oppdraget, kommer han pilende tilbake med halen mellom beina; ”Look, man...y’all muthafuckas just gonna have to draw straws again”. Hvis vi her tillegger at han står og vifter med en pistol ”ghetto – style”, blir karikaturen grundig meislet inn med noen korte, konsise slag, som repeteres videre inn i det kaoset som er i ferd med å bryte ut.

Pancake er først og fremst en rendyrket karikatur. Dette fremheves for det første gjennom bruken av sprø klær. Pancake går rundt i et safarikostyme, og ser ut som en løvetemmer på et sirkus. Han har også en overdreven repetitivt trang til å snakke om I.B.S. og Mountain Girl. Dette forstyrrer den funksjonelle helheten, ved å styre oppmerksomheten mot et ikke – funksjonelt aspekt, som videre skaper inkongruens (85 – 86). Pancake representerer Gawains ideologiske motstykke. I møte med Gawain inntar han stillingen som patriarkalsk overformynder, noe som skaper en slags forvridd kommentar på spliden i et far – sønn forhold. I dette tilfellet er det et annet karikaturtrekk som rir Pancake; han er åndsfraværende. Hans reaksjonsmønster står i et skjevt forhold til situasjonens reelle tilstand. Dette karikaturtrekket, blir ekstra forsterket, om reaksjonsmønsteret står i et direkte motsetningsforhold til den reelle tilstanden (86). Kommentaren til Pancake, når Gawain trekker seg, er spesielt ”slående”; ”Wait a minute. You’ve got to accept your responsibilities, young man, and shoot that old lady”, og; ”Now, look here, it’s the easiest thing in the world. Just pretend her head’s a casaba melon and the gun is a mellon baller.”

Det er likevel ikke bare Gawain og Pancakes karakteristika som hamres inn med full styrke i denne dramatiske scenen. Også de tre andre karikaturene blir effektivt naglet fast. La oss begynne med Dorr. Han fremstilles med utpreget overbitt, noe som gjør at han har problemer med å uttrykke skarpe konsonanter, et ikke helt uvanelig karikaturtrekk (85). Han har også en overdreven trang til å uttrykke seg på kronglete vis, for å demonstrere sin akademiske fortreffelighet. Han går ekstreme omveier i språket for å finne de lengste og eldste måtene å uttrykke seg på. I tillegg snakker han sakte, og legger stor vekt på trykk og tone. Måten han snakker på, tar på denne måten bort fokuset fra hva som blir sagt. Kommentaren; ”This is

most irregular” demonstrer ikke bare måten han snakker på, eller hans fysiske skavank, ved å inneholde ”s”. I forhold til situasjonens galskap, er det også fire åndsfraværende ord.

La oss nå se på The General og Lump. The General er i motsetning til Dorr meget knapp og konsis i sin uttrykksform. Han er fåmælt, stiv, innesluttet, følelseskald og snakker med en dyp mekanisk stemme. I tillegg er han ikke så god i engelsk, så setningene hans mangler gjerne substantiver. Dette bidrar delvis til å ta fokuset bort fra hva han sier (84 – 85). I denne scenen, stiller han seg bak Dorr og Pancake med den knappe, robotaktige, og språklig ukorrekte kommentaren; ”Must shoot!” Lump er ikke bare en parodi på den store, muskuløse fotballspilleren, som velger å slå det lille vettet han har ut av skallen sin på banen. Han er også en karikatur som bruker ekstremt lang tid på å stotre fram noen få ord, noe som igjen tar fokus bort fra hva han sier (83 – 84). Ofte får han heller ikke sagt det han vil si, fordi han er så treg. Stemmen hans er ekstremt dyp, prustende og nasal, som om det, via hjernen hans, skapes et ekko fra tomrommet. Han står med måpende munn store deler av tiden, og ser på livet med et smertelig undrende, nesten vantro blick. I denne scenen sier han ingenting. Han står stiv som en påle, med munnen på vidt gap, mens blikket beveger seg mellom Gawain og de tre andre i usikkerhet.

Konflikten utvikler seg gradvis med fysisk knuffing, og småfornærmelser, og går raskt over til kraftig skyfling og drapstrusler. Samtidig bankes de komiske elementene karikaturene signaliserer, videre inn i handlingen. Gawain hever pistolen sin, og skriker; ”I will come up yo’ stankin’ irritated asshole with this gun, and give you a lead colonic, muthafucka!” Pancake dytter til Gawain og beordrer ham; ”Be a man!”, hvorpå Gawain svarer med noen fornærmende ord om Mountain Girl. Pancake mister da all kontroll, og kaster seg inn i nærkontakt. Mens de bryter med hverandre, fortsetter Gawain å utype sin avsky for Mountain Girl med den uforsonlige kommentaren; ”I’d rather stick my dick in than that big ol’ white chick!” Vi har altså to karakterer, som er helt ute av kontroll, med en ladd, usikret pistol i mellom seg. Dorr kan bare stå på sidelinjen og konstatere passivt; ”Oh my! This is most distressing.” Det komiske kaoset hindrer oss i å se når lynet vil inntreffe. Så kommer det som må skje; ”knock – out”.

La oss gå til den andre scenen hvor The General smyger seg opp den mørke trappen til Mrs. Munsons soverom.<sup>43</sup> Denne scenen er ikke helt ulik ”leggescenen” i *Monsieur Verdoux* (se kap. 3.1.4). Den er riktignok mer personlig animert gjennom shot/ reverse – shot – klipping, og utsnitt som veksler mellom nærbilder og oversiktsbilder. Dette skaper en kontinuitet i begivenhetene, med et skarpere fokus på karakterene. Også her blir ulike detaljer ved karakterene fremhevet gjennom repetisjon, men det brukes mer tid og plass på disse detaljene, ved at de ikke samles like effektivt, som i scenen over, og ved at de presenteres i rekkefølge, en etter en. I dette tilfellet bidrar det til å ta fokuset bort fra handlingen som skal begås, slik at vi får et komisk høytrykk. Fysikk og bevegelser fremstår slik vi har sett det tidligere i filmen. The General er liten og nett, og beveger seg lydløst og raskt opp trappen. Han bruker gjerne kroppen, eller enkle gjenstander som våpen. Dette får vi en smakebit på allerede i karakterintroduksjonen, når han stopper et ran ved å kjøre to fingre opp i nesa på raneren. I dette tilfellet bruker han en snor, noe han for øvrig også drepte Pancake og Mountain Girl med. Trikket med å rulle røyken på baksiden av tunga, uten å brenne seg, for å hindre røyklukt, har blitt gjort flere ganger tidligere; nå på vei inn døra til Mrs. Munsons soverom. Det uttrykksløse steinansiktet, som han har hatt gjennom hele filmen, blir portrettert gjennom nærbilder inne på soverommet.

Samtidig som disse detaljene fremheves, klippes det inn bilder av en sovende Mrs. Munson, gjøkuret over sengen hennes, og Othar på veggen i stua, som har skiftet ansiktsuttrykk til forskrekkelse. Samtidig som disse bildene inneholder situasjonskomikk, informerer de også plotet. Hvordan? La oss begynne med den sovende Mrs. Munson. Snorkingen hennes informerer om at hun sover, og derfor er forsvarsløs. Situasjonskomikk signaliseres gjennom den samme kanalen; karakterbruken. Det at hun snorker tar noe av fokuset bort fra at hun sover. Ekstrem fedme, og bestemorslue er andre signaler på et komisk klima. Gjøkuret på veggen informerer ikke om stort, men det etablerer den utløsende faktoren for det som skal komme til å skje. Det bidrar i liten grad som et signal på et komisk klima, såfremt man ikke synes det er utstyrtelig festlig å ha et gjøkur over sengen i år 2004. Maleriet av Othar på veggen i stua, informerer om en viss bekymring hos de ”åndelige kreftene” i fortellingen, noe som etablerer et grunnlag for årsakene til det som skal skje. Samtidig er det komisk at portrettet skifter ansiktsuttrykk. Jeg vil påstå at signalene her kanaliseres gjennom *hint om artistisk selvbevissthet*, til dels fordi premissene i filmen ikke legger helt til grunn for

---

<sup>43</sup> Det vil si at to eller flere tagninger klippes sammen på en måte som alternerer karakterene (Bordwell 1997: 481).

realismen i et hjemsoøkt maleri, og til dels fordi det fremstår som en parodi på et klassisk skrekkfilmgrep.<sup>44</sup>

### 3.2.4.3 Oppsummering av opptakten

Jeg har i dette kapitelet argumentert for at opptakten i *The Ladykillers*, i likhet med *Monsieur Verdoux*, preges av *situasjonskomikk*. Likevel bygges opptakten opp på en måte som ikke bare legger til rette for en overraskelse. Som vi skal se i neste kapitel forsterker det også opplevelsen av overraskelsen. I motsetning til *Monsieur Verdoux* er det ikke noen kvinne som blir myrdet i *The Ladykillers*, så hvorvidt følelsene våre styres i retning av drapsmennene eller ei, med noe annet enn komiske hensikter, er tema som i liten grad blir interessant å diskutere. Coen – brødrene gjør sine valg av komiske hensikter, og gjør ingen valg som åpenlyst vitner om skånsomhet. Det må selvfølgelig nevnes at de manipulerer våre føleleser, i og med at de får oss til å tiltrekkes av drapet på Mrs. Munson. Men dette er gjort med komiske hensikter. Komikken i denne delen er nemlig basert på de betingelsene følelsesmanipulasjonen legger til grunn. Det som derimot ble stilt spørsmålsteget ved, var hvorvidt det hypotetisk sett ville latt seg gjøre å myrde Mrs. Munson, eller om det i seg selv var komisk lovstridig. Jeg kom fram til at det var en komisk umulighet, ettersom vi motiveres av karakteren.

Jeg har i motsetning til Chaplin – kapitelet valgt å ta for meg to separate scener i filmen, som belyser situasjonskomikken i opptakten til dødsøyeblikket på forskjellige måter. Den første scenen, hvor Gawain dør, preges av et *komisk lavtrykk*, og den andre scenen, hvor The General dør, preges av et *komisk høytrykk*. Det komiske klimaet signaliseres så og si utelukkende gjennom *karakterbruken*, men på forskjellige måter. I begge scenene fungerer karakterene først og fremst som *karikaturer*. Dette gjelder for øvrig hele denne filmen, noe som for det første skiller den fra *Monsieur Verdoux*, hvor karakterene ikke nødvendigvis er karikaturer. Det at filmen er såpass gjennomsyret av karikaturbruk, gjør det for øvrig litt mindre interessant å beskrive signalene på et komisk klima i *øyeblikket* og *etterspillet*. Grunnen til det er at de komiske karikaturtrekkene, stort sett bare repeteres. I ”Gawains scene” har karakterbruken riktignok noen innslag av parodi, og i ”The Generals scene” signaliserer også til dels et komisk klima gjennom *hint av artistisk selvbevissthet*, delvis gjennom et inkongruent forhold mellom begivenheten og den realismen filmen forfekter, og

---

<sup>44</sup> Det hjemsoøkte maleriet er per i dag kanskje flittigere brukt i parodier enn virkelige skrekkfilmer, selv om det fremdeles har en ubestridt traumatisk effekt på meg i *Brødrene Dal og spektralsteinene* (KLM, 1981).

delvis gjennom parodi, men i det store og det hele er det karikaturene som skaper denne filmens komiske klima.

### **3.2.5 Øyeblikket**

*The Ladykillers* har hele fem dødsøyeblikk. Jeg kan ikke ta høyde for å analysere dem alle, og det skulle heller ikke være nødvendig, ettersom de bærer mange av de samme likhetstrekkene. Jeg skal dermed nøye meg med å beskrive to av dem. Jeg velger å analysere dødsøyeblikket til The General, som jeg finner komisk storslaget, og dødsøyeblikket til Dorr, som jeg finner avgjørende. Jeg starter med The Generals dødsøyeblikk, og fortsetter dermed hvor jeg slapp i forrige kapitel. The General skal altså til å drepe Mrs. Munson. Ved siden av å bidra til et komisk høytrykk, skaper det stramme fokuset om handlingen som skal begås, til å gi oss mentale skylapper, som hindrer oss i å være mottagelige for det som måtte komme inn i synsfeltet vårt. Det skapes en intens blanding av motivasjon, og motstand som oppsluker vår konsentrasjon.

Samtidig romsterer forutintansen i bakhodet, i det The General bøyer seg ned for å kvele Mrs. Munson med snora. Døden har allerede spist seg halvveis inn i gruppa, og vi aner at ett eller annet kommer til å skjære seg. Noe vil gå galt, men hva? Denne forutintansen gjør at vi er enda mer vaksomme for noe vi ikke kan se eller oppfatte. Poenget er at vi sanser en fare, som vi ikke kan se, og som vi ikke kan skjerme oss for. Det bidrar til at kroppen vår stivner til på en måte som gjør oss mer mottagelig for et angrep. Dette er et grep vi blir hyppig offer for i skrekkfilmer og thrillere, men her ledsages det også av komikk. Vi ler dermed i like stor grad av oss selv, som av karakterenes mekaniske stivhet.

#### **3.2.5.1 Hvorfor er Dorrs død komisk?**

Det er ikke tvil om at dødsøyeblikket til The General er rendyrket komisk. Dødsøyeblikket til Dorr, har derimot flere nyanser. Det blir blant annet lagt mer til rette for hva som skal komme til å skje. I kap. 3.2.4 stilte jeg spørsmål ved om vi i det hele tatt opplever øyeblikket som komisk, i og med at vi motiveres av karakteren, og dermed antagelig vil oppleve en utrygghet ved at karakteren trues på livet. Denne utryggheten opplever vi for eksempel når Lump truer Dorr med en pistol. Det at vi også forutser at øyeblikket vil komme, bør i så fall også underbygge en slik frykt, eller er det så? Pengene er fremdeles en motivasjon. Dorr har bare å

gå hjem til Mrs. Munson, og få drapet overstått en gang for alle. Det passer oss for så vidt bra, i og med at alle de andre karakterene stort sett bare var til bryderi. Nå slipper han å dele pengene med dem. Selvfølgelig er det fremdeles en utenkelighet å gjennomføre drapet, men det stopper oss ikke fra å trekkes mot det. Mulighetene for et slags kompromiss er fremdeles små, men hvem vet hva som vil skje rundt neste sving?

Dorr går nå inn i en slags spirituell transe, med Edgar Allen Poes *To Helen*, et dikt han har sitert for Mrs. Munson tidligere i filmen. Vi ser en ravn fly opp framfor ham på broen, og sette seg på dragehodet (som filmen for øvrig også åpner med).<sup>45</sup> Dorr blir også gledelig oppmerksom på dette, og utbryter; ”A raven!” Han fullfører diktet med ondskap i blikket; ”Ah! Psyche, from the regions which/ Are Holy Land!”<sup>46</sup> Dette er ikke helt ulikt scenen hvor Verdoux går inn i en transe for å kunne drepe Lydia (se kap. 3.1.4.3). Her ender det likevel ikke på samme måte. Vi ser dragehodet løsne, og vi forstår at det vil lande i hodet på Dorr. Hvorfor blir det da likevel komisk? Hva er det som skiller dette øyeblikket fra det hvor Lump forsøker å skyte Dorr?

Jeg vil påstå at dette muligens kan ha noe med at vår motivasjon avtar i det øyeblikket raven setter seg på dragehodet, og vi ser at det løsner. Det er nemlig ikke så mye karakteren Dorr som motiverer oss, som det er tanken på rikdom. Når vi ser dragehodet løsne, opphører denne motivasjonen å eksistere. Vi forstår at skjebnen har konkludert med at pengene ikke skal tilfalle Dorr, så nå står alt og faller på hvorvidt karakteren engasjerer oss på sine egne premisser eller ei, noe han egentlig i liten grad gjør (se kap. 3.1.3 og 3.2.3). Dette viser også i bunn og grunn forskjellen mellom de følelsene *Monsieur Verdoux* og *The Ladykillers* genererer ved siden av komikken. Chaplin skaper først og fremst et engasjement som knyttes til karakteren, på tross av hva han driver med. Det er ikke målet til Verdoux; å drepe flest mulig kvinner, og tjene seg rik, som tiltrekker oss. Det er karakteren i seg selv. Når Verdoux så dør, opplever vi dermed ikke komikk, fordi vi har genuine følelser for karakteren. Dorr derimot, blir egentlig kun presentert på en såpass ok måte, at det ikke skal stå i veien for motivasjonen om å se ham bli rik. Når denne motivasjonen så er borte, blir det åpnet for et komisk dødsøyeblikk.

---

<sup>45</sup> Dette er en referanse til Edgar Allen Poes *The Raven*, hvor en ravn flyr inn vinduet til diktets ”jeg”, og setter seg på en byste over dørkarmen. Det finnes også flere referanser til diktet i filmen. For eksempel omtaler Dorr en bok som ”volume”, noe også diktets ”jeg” gjør (Poe/ Doré 1996: 6, 28).

<sup>46</sup> *To Helen* (E. A. Poe): <http://www.online-literature.com/poe/578>.



### 3.2.5.2 Situasjonskomikk eller handlingskomikk?

De to dødsøyeblikkene jeg skal ta for meg i dette kapitlet har også ulik form. La oss først gå til "The General's scene". Det at gjøkuret over senga til Mrs. Munson klippes inn i scenen, før dødsøyeblikket inntreffer sier oss foreløpig lite, men det etablerer gjenstandens noe underfundige tilstedeværelse, slik at det ikke plutselig bare dukker opp et gjøkur på veggen som begynner å synge. Overraskelsen er likevel stor når det skjer, slik mitt på natta. Konsentrasjonen vår blir brutt, og vi kastes ut i en serie av overraskende begivenheter. Det som er komisk med denne scenen henger først og fremst sammen med hva som skjer. Måten det skjer på er også komisk, men det spiller stort sett en birolle til *handlingskomikken*. Vi opplever dobbelt – assosiasjon i forbindelse med hendelsene, ved at det oppstår en kollisjon mellom den retningen vi forventer at handlingen skal ta, og den retningen handlingen tar. Løsningen på hvorfor kommer først gjennom et lyn av bevissthet. Scenen inneholder i alt en serie på syv lyn.

Det første lynet inntreffer når gjøkuret synger. Hvorfor begynner plutselig et gjøkur å synge mitt på natta? Det finnes mange analoge måter handlingen kunne skjært seg på her. The General kunne snublet for eksempel. Mrs. Munson kunne våknet av seg selv, kanskje av den dårlig skjulte røyklukta. I stedet er det gjøkuret som spolerer alt. Årsaken kommer som et lyn av bevissthet. Det er de overnaturlige kreftene som er på ferde. En alternativ grunn kan rett og slett være at klokka er tolv. Det forklarer derimot ikke det faktum at det i forrige bildet av klokka, som vi får se noen sekunder før, i hva vi oppfatter som virkelig tid, var fem på tolv. Forutintansen om en åndelig tilstedeværelse blir ikke akkurat svekket av at gjøken er Jesus. Det andre lynet inntreffer i kjølvannet gjøkurets sang. Det har ikke vekket Mrs. Munson, slik vi kunne forventet oss. I stedet får det The General til å svelge røyken. Han har gjort røyktrikset sitt, og nå får han "svi" for det. Det tredje lynet kommer så i kjølvannet av svelgingen. Hva slukker man ild med? Vann selvfølgelig. Vannglasset på Mrs. Munsons kommode viser seg derimot å være et tannglass, ettertrykkelig visualisert i all sin spyferdighet. Mrs. Munson er en gammel dame. Selvfølgelig har hun gebiss. Det fjerde lynet inntreffer når The General løper ut på gangen og snubler over Pickles, som ved en tilfeldighet kommer opp trappen. Det er ikke så tilfeldig likevel. Det femte lynet inntreffer gjennom konsekvensene av snublingen. Han snubler nær trappa. Det sjette lynet inntreffer gjennom konsekvensene av fallet. Det å falle ned en trapp, kan gjøre vondt, men de logiske sjansene for

å dø av det er relativt små. Lander man med hodet først kan man riktignok brette nakken. Det syvende lynet inntreffer i kjølvannet av The Generals død. Maleriet av Othar smiler tilfreds.

La oss nå gå til Dorrs dødsøyeblikk. Er det situasjonskomikk eller handlingskomikk som råder her? Vi forstår, som jeg allerede har nevnt at løpet er kjørt i det dragehodet løsner. Dette er *handlingskomikk*, fordi bevisstheten omkring dette (en bevissthet som for øvrig også avløser vår motivasjon) kommer som et lyn. At dragehodet faller i hodet på Dorr, kommer derimot ikke som noen overraskelse. Hvor skulle det ellers falle? Det har en plot – relatert, ikke – komisk funksjon som varsler om en kommende slutt på fortellingen. Dette balanseres mot komikken ved det å få noe i hodet, og de komiske signalene karakterbruken i seg selv sender ut, gjennom sin mekanisk stive besvimelse. (Balansen er fordelt på de enkeltstående begivenhetene, ikke i en miks av komiske og ikke – komiske, plot – relaterte begivenheter. Derfor blir det poenngløst å beskrive balansen i det komiske klimaet som noe annet enn ”balansert”.) Dorrs noe pompøse sitering av Poe, punkteres allerede når dragehodet løsner. Nå blir denne punkteringen fysisk manifestert. Dette er med andre ord *situasjonskomikk*. At hodeslaget sender Dorr over rekka ned på båten, er heller ingen overraskelse. Hvor skulle han ellers falle, enn i lag med de fem andre? Det som skjer så, er ikke tatt med i forventningen. Det må dermed beskrives som *handlingskomikk*. Kappa til Dorr kiler seg fast i broen, slik at han blir hengt død. Et lyn av bevissthet omkring dette åpenbarer seg, med det vi oppfatter som særbehandling fra ”de høyere makter”. Et nytt lyn inntreffer når kappen rakner på et strategisk tidspunkt, slik at liket akkurat rekker neste båt. Det er nesten som om de høyere makter er litt for raskt ute, og må holde ham tilbake, før de dropper en blink.

### 3.2.5.3 Ulik skånsomhet i øyeblikket?

Det som er av situasjonskomikk i disse to scenene, skiller seg ikke vesentlig fra de beskrivelsene jeg gav i *opptakten*. Det dreier seg igjen stort sett utelukkende om bruk av karikaturer, eventuelt mekanisk stivhet, noe det for øvrig også gjør i *etterspillet*. For å ikke kjede leseren med å trække i oppgatte stier, velger jeg derfor å droppe en nærmere beskrivelse av det, og heller vie mitt fokus til en mer interessant problemstilling. Her har vi altså to komiske dødsøyeblikk, som for øvrig ledsages av tre andre. I *Monsieur Verdoux* har vi beviselig ingen komiske dødsøyeblikk, om vi ser bort i fra min hypotese om komisk bruk av musikk. Det som må anses for å være *The Ladykillers*' humoristiske klimaks, The Generals død, i form av en sann ”komi – kaskade”, er også filmens desidert mest grafiske, stumpe og

eksplisitte skildring av et dødsøyeblikk. Dette står ikke bare i sterk kontrast til skildringene, som kun blir implisert i *Monsieur Verdoux*. Her skiller også remaken seg fra originalen. At *Monsieur Verdoux* gjør et komisk poeng ut av å implisere drapene, som det hensespeiles på i etterspillet, gjør det derimot vanskelig å peke på direkte forskjeller mellom filmene. Chaplin hopper praktisk talt over dødsøyeblikket. Det blir dermed vanskelig å påvise en konkret endring i skånsomhet.

Ett unntak vekker derimot en mistanke om at Chaplin velger å sensurere dødsøyeblikket av annet enn komiske hensikter; drapet på Lydia. Påvisningen av denne mistanken blir derimot forkludret av noe som kan minne om en komisk intensjon, ved at scenen kun fortelles gjennom komisk bruk av musikk. Mistanken kan muligens i større grad påvises, om vi ser *Monsieur Verdoux* i lys av MacKendricks åtte år yngre originalversjon av *The Ladykillers* (1955). Denne filmen styres kategorisk av de samme grepene Chaplin bruker. Forskjellen er at MacKendrick ikke er like dyktig på å forgylle sin spor med komikk. I motsetning til *Monsieur Verdoux* hopper ikke MacKendrick over dødsøyeblikkene, slik Chaplin gjør. Likevel velger han å sensurere dem gang på gang, uten å erstatte årsaken til sensuren med en komisk lovmessighet. Det finnes derimot ett unntak, som jeg skal komme tilbake til nedenfor. Når det gjelder de fire andre dødsøyeblikkene, verken ”ser” vi eller ”hører” dem, til tross for at de er eksplisitt komiske.

Det er riktignok ett dødsøyeblikk som ikke fremstår spesielt komisk. Drapet på Louis (The General) er først og fremst utfallet av en dramatisk katt og mus – jakt mellom ham, og Professor Marcus, i et trappestillas over tunnelen. Professor Marcus kommer simpelthen seirende ut. Louis henger framfor tunnelen i en løs stige, som Professor Marcus sparker til, slik at Louis faller bakover i døden. De andre dødsøyeblikkene er utvilsomt eksplisitt komiske. For eksempel er det en scene i filmen hvor Professor Marcus (Dorr), Harry (Gawain) og One-Round (Lump), står nedi stua til, Mrs. Louisa Wilberforce (Mrs. Munson) mens Claude (Pancake) blir skjøvet ned i pipa av Louis. Vi ser ikke hva som skjer på taket, og vi hører bare noe bråk fra murstein som faller. Likevel er vi fullt klar over at han blir drept. Dette bekreftes gjennom blikkene til de andre. Senere, når One – Round dreper Harry med en stump gjenstand, foregår det bak et hushjørne. Lite skiller lyden, som følger det fatale slaget, fra et hvilket som helst slag i hodet. Likevel kommer det tydelig fram at et slag i hodet av digre One – Round, er fatalt.

To ganger i filmen blir dødsøyeblikket sensurert på en annen måte. Mye av handlingen utspiller seg i nærheten av en togskinne. Det går en tunnel inn under hagen til Mrs. Wilberforce, og når damplokomotivene kjører inn i tunnelen stiger det opp damp. One – Round forsøker å skyte Professor Marcus og Louis, fordi han har overhørt at de planlegger å drepe ham. Våpenet vil ikke gå av. Damp stiger opp fra lokomotivet, og kamuflerer det som skjer. I tillegg overdøver togfløyten skuddet. Når dampen letter er One – Round død, og Louis, som har drept ham, forklarer at våpenet var sikret. MacKendrick bruker i stor grad denne dampen til å kamuflere dødsøyeblikkene til One – Round og Louis. MacKendrick utviser dermed påviselig større skånsomhet i forhold til dødsøyeblikket, enn det Coen – brødrene gjør. Det finnes ingen komisk lovmessighet som bestemmer at disse eksplisitt komiske dødsøyeblikkene ikke også kan vises eksplisitt.

Det finnes altså ett unntak når det gjelder sensur; drapet på anføreren, Professor Marcus. MacKendrick sparer dette vågestykket helt til slutten på filmen. Når Louis faller bakover skyter han Professor Marcus i magen. Skuddet tar ikke livet av Professor Marcus, men det som følger etterpå gjør det. Professor Marcus henger over trappestillaset, og får plutselig en bom i hodet, som sender ham over rekka, og ned i en av godsvognene på et tog, som kommer ut av tunnelen. Denne gangen ser vi alt; bommen som treffer hodet, og den fatale landingen i en av godsvognene. Scenen er på mange måter like stump og brutal, som scenen hvor *The General* blir drept. Ikke minst er den hysterisk morsom.

Dermed er vi nærmest tilbake ved utgangspunktet. Selv om både Chaplin og MacKendrick virker påfallende mer skånsomme i håndteringen av dødsøyeblikket, enn det Coen – brødrene er, ved at de rett og slett unnlater å vise det, enten ved å hoppe over det, eller sensurere det på en eller annen finurlig måte, er det likevel ikke mulig å påvise at det har skjedd en vesentlig endring i skånsomheten, mellom disse filmene, når dødsøyeblikket faktisk blir vist. For det første utfyller ikke *Monsieur Verdoux* de rette betingelsene for en sammenligning på dette området, ved at Chaplin hele tiden unnslipper mine forsøk på å finne grep som er anvendt utelukkende med et formål om å skåne publikum. For det andre viser det seg at det ene komiske dødsøyeblikket som blir vist i *The Ladykillers* (1955), ikke er så fundamentalt forskjellig fra de som blir vist i den nesten femti år eldre remaken av filmen. Det er egentlig en liten overraskelse i seg selv. Kanskje vi ikke var helt tilbake ved utgangspunktet likevel?

### 3.2.5.4 Oppsummering av øyeblikket

I dette kapitlet har jeg tatt for meg to av de fem komiske dødsøyeblikkene i *The Ladykillers*, nærmere bestemt dødsøyeblikket til The General og Dorr. Jeg valgte disse øyeblikkene, ettersom de viser to forskjellige komiske løsninger. Likevel fant jeg det nødvendig å drøfte hvorfor jeg fant Dorrs død komisk. Jeg kom fram til at karakteren ikke lenger generer noe følelser i oss, når motivasjonen som knyttes til det målet han prøver å oppnå, blir fjernet. Derfor reagerte vi ikke lenger på karakterens livstruende situasjon med frykt, eller et ønske om å løse den inkongruensen som egentlig ligger i at han dør. For det er en inkongruens der. I det ene øyeblikket motiverer karakteren oss, i det neste øyeblikket er motivasjonen forsvunnet. Dette blir på en måte en slags oppsummerende dobbelt – assosiasjon, som innebærer filmen som helhet, og i stor grad oss selv. Plutselig gir vi blaffen i en motivasjon som hele filmen har strebet mot. Hvorfor gjør vi det? Selvfølgelig fordi vi er noen griske jævlere hele gjengen, og fordi vi får en smekk på pungen.

Ulikheten mellom de to øyeblikkene går i all hovedsak ut på at The Generals dødsøyeblikk preges av *handlingskomikk*, mens Dorrs dødsøyeblikk preges av en blanding av *situasjonskomikk* og *handlingskomikk*. Jeg fant det ikke nødvendig å utbrodere drøftingen av den balansen som preget det komiske klimaet i scenene, ettersom situasjonskomikken stort sett sentrerer rundt en enkeltstående handling, og måten den blir utført på. Det er først og fremst fruktbart å diskutere balansen i det komiske klimaet, når scenen inneholder flere handlingselementer. Signalene på et komisk klima kanaliseres igjen, gjennom karakterbruken, slik det gjøres i *opptakten* og *etterspillet*. Jeg fant det ikke nødvendig å gå inn i en ny beskrivelse av karikaturen The General. Likevel nevnte jeg innledningsvis i kapitlet at karakteren (i likhet med publikum for øvrig) var *mekanisk stiv*. Akkurat dette kunne blitt trukket mer fram som et signal på siden av karikaturbruken. Karakteren går nemlig fra å være ultra - smidig til å bli det komplett motsatte.

En grunn til at jeg ikke valgte å utbrodere dette, var at jeg redegjorde ganske grundig for mekanisk stivhet i kap. 3.1.4.2, og at en nærmere beskrivelse av dette ville være smør på flekk. Grunnen til at jeg heller ikke trakk fram den mekaniske stivheten som et motargument, i forhold til påstanden min om at Coen – brødrene i liten grad varierer karakterbruken, er at karikaturene også dominerer situasjonskomikken her, i forlengelsen av den mekaniske stivheten. Hver eneste handling konkluderer med en beskrivelse av karikaturens vesen. I dette

tilfellet blir den stivheten som er varemerket til *The General* fysisk aktivert. Det samme gjelder for dødsøyeblikket til Dorr, i og med at han dør på en høyden av sin karakter, der han siterer sin yndlingsforfatter, Edgar Allen Poe.

Den viktigste grunnen til at jeg valgte å marginalisere disse problemstillingene, var likevel det at jeg så et grunnlag for å drøfte hvorvidt vi kunne spore en endring i skånsomhet mellom *Monsieur Verdoux* og *The Ladykillers*, ettersom Coen – brødrene tilsynelatende mesker seg i eksplisitte, groteske detaljer, og Chaplin later til å være mer forsiktig, ved i større grad unngå dødsøyeblikket. Jeg fant det også nødvendig å trekke inn originalversjonen av *The Ladykillers* (1955) i denne drøftingen, i et forsøk på å vise hvorfor en slik drøfting i det hele tatt var relevant. Jeg kom fram til at Coen – brødrene viste flere eksplisitte komiske dødsøyeblikk enn Chaplin og MacKendrick, men at dødsøyeblikket, når det først ble vist i *The Ladykillers* (1955), ikke nødvendigvis var mindre eksplisitt og grotesk. Forskjellen lå i at MacKendrick i større grad valgte å tildekke de eksplisitte komiske dødsøyeblikkene, noe som jeg ikke fant komisk nødvendig. Det gjenstår å se om *etterspillet* rommer flere distinkte forskjeller.

### 3.2.6 Etterspillet

Etter å ha servert leseren det siste dødsøyeblikket i filmen, samt filmens morbide, humoristiske klimaks, kan *etterspillet* denne gangen til dels forekomme som en sjarmøretappe, og til dels som et anti – klimaks. Uansett er vi ikke helt i mål ennå. Vi har fremdeles et lik å bli kvitt. I dette kapitelet vil jeg gå tilbake igjen til scenen med Gawains dødsfall, og analysere den delen som finner sted etter at han er død. Det som skjer i denne delen av scenen er følgende; Gawain blir skutt, men det hersker et sekunds tvil om hvem som har mottatt kula. Det er Gawain som holder pistolen, og det er Gawain som trekker av. Pancake ligger over ham når skuddet kommer, men Gawain har bommet og truffet seg selv. Hans død er relativt momentant, han ånder ut og blir liggende med åpne øyne og halvåpen munn.

Komikken som kommer ut av reaksjonsmønsteret til karakterene, er til dels basert på *situasjonskomikk*, gjennom karakterbruken, og til dels *handlingskomikk*. I likhet med forrige kapitel kommer jeg ikke til å gi en nærgående beskrivelse av karakterbruken, ettersom det fremdeles i bunn og grunn dreier seg om bruk av karikaturer, på samme måte som i *opptakten* og *øyeblikket*. I forbindelse med dødsaspektene, varierer Coen – brødrene i det hele tatt

mindre mellom signalene enn det Chaplin gjør. For leseren vil det dermed fremstå som en repetisjon, hvor lite nytt av interesse vil bli avdekket. Lengden på dette kapitelet er derfor merkbart kortere, av den enkle grunn at jeg ikke finner det nødvendig å diskutere uttømte problemstillinger på nytt. Jeg vil derimot ta stilling til hvor scenen preges av situasjonskomikk, eller handlingskomikk, og gi en relativt enkel beskrivelse av balansen i det komiske klimaet, der hvor scenen er basert på situasjonskomikk. I forhold til dødsaspektene, veksler Coen – brødrene mer mellom handlingskomikk og situasjonskomikk, enn det Chaplin gjør. Bruken av handlingskomikk i seg selv er også hyppigere brukt. Videre vil jeg, i likhet med forrige kapitel, sammenligne *The Ladykillers* med *Monsieur Verdoux* og originalversjonen av *The Ladykillers* (1955), og drøfte de ulikhetene som måtte finnes, i hvordan regissørene forholder seg til dette dødsaspektet, og om de eventuelle ulikhetene skyldes komiske valg, eller skånsomhet.

### **3.2.6.1 Situasjonskomikk eller handlingskomikk?**

Gawain blir altså skutt. Det vi først registrerer er at denne delen av scenen står i sterk kontrast til den delen som utspiller seg før skuddet. Den første delen karakteriseres av voldsom dramatik. Denne delen er så stille at vi må ta pause i godteposen. Vi ser inn i det tomme blikket til Gawain; et blikk som for bare et par sekunder siden var fylt med utemmet aggresjon. Det er derimot ikke bare inkongruensen mellom disse to bildene som skaper komikken. Overraskelsen spiller en avgjørende rolle. Det at vi ikke får helt klarhet i hvem som gjør hva, skaper en serie av i alt fire lyn, som bidrar til *handlingskomikk*.

Som jeg redegjorde for i *opptakten*, aner vi at dette ikke kommer til å gå bra, og vi regner med at pistolen vil spille en sentral rolle i hva som vil skje (se kap. 3.2.4). Det vi derimot ikke forventer, er en uklarhet i når skuddet vil komme, og hvem som skyter hvem. Når skuddet så kommer opplever vi det første lynet; der kom det. Etter å ha sett inn i det tomme blikket til Gawain, kan vi konstatere at i hvert fall én av karakterene er døde; lyn nummer to inntreffer. Det klippes så til et nærbilde av det stive, og blodskutte ansiktet til Pancake. Vi lurar på om han også er død, men så begynner han å snakke; lyn nummer tre. Et øyeblikk lurar vi så på om han også er såret. Kanskje skuddet har gått gjennom begge to? Mistanken blir forsterket, når han slipper pusten, og utbryter; "Oh my God!" De tre andre trekker sammen. Lump utbryter; "Oh, no." Dorr sier; "Oh, my." Alle, med unntak av The General, ser bekymret ut. Men plutselig reiser Pancake seg; "I think he's hit"; lyn nummer fire. Situasjonskomikken

forsegles med at karikaturen Pancake atter en gang undervurderer alvoret i situasjonen. Gawain er ikke bare truffet av skuddet. Han er dau som en sild.

I etterkant av skuddet oppstår det en slags pause i handlingen, i form av en karaktermessig handlingslammelse. Her legges det utelukkende vekt på *situasjonskomikk*, og om ikke plotet her fullstendig utveies av komikken, ved at handlingen regelrett paralyseres, kan det komiske klimaet på dette tidspunkt beskrives som et ekstremt *komisk høytrykk*, hvor komikken står i fare for å skvise ut de ikke – komiske plot – relaterte elementene fullstendig. Akkurat dette er litt interessant, fordi den tilsynelatende handlingslammelsen som oppstår, bidrar igjen til å skape *handlingskomikk*, i forhold til det som skal komme til å skje. Det ser ut til at denne pausen skal vippe plotet av pinnen, men så henter plotet seg plutselig og uventet inn igjen. Det tar nemlig unaturlig kort tid før kjeltringene går fra handlingslammelse til besluttsomhet. Når Dorr åpner munnen sin, signaliserer det en spenning omkring hva de skal gjøre med situasjonen de har havnet i. Den kjennskapen vi har om karakteren Dorr, skaper også en forventning om et langt resonnement. Rett etter at han har tatt situasjonen nærmere i øyesyn og konkludert med at situasjonen er ”most irregular”, følger han derimot opp med konklusjonen; ”We shall need a Hefty bag.” To lyn inntreffer her. For det første viser det seg, at mens de andre har vært lammet, har Dorr plottet. For det andre har konklusjonen hans en innebygd *gåte – mekanisme*, som bidrar til at vi må fylle inn resonnementet selv (se kap. 3.1.6.1).

### 3.2.6.2 Ulik skånsomhet i etterspillet?

*Etterspillet* er også et dødsaspekt, hvor ulikheter raskt åpenbarer seg i forhold til *Monsieur Verdoux*. Igjen går denne ulikheten ut på hva som blir vist og hva som ikke blir vist. I *Monsieur Verdoux* ser vi nemlig ikke et eneste lik. Det betyr derimot ikke at Chaplin unngår et komisk etterspill, men at han velger å gjøre døden til et implisitt komisk poeng, som bidrar til å underbygge situasjonskomikken, ved å skape en følelse av verdiløshet (se kap. 3.1.6.1). Poenget mitt er at Chaplin ikke nødvendigvis er ”handikappet” av hva han kan vise, og hva han ikke kan vise på film. Det kan liksågodt være at han faktisk gjør selvbestemte valg, hvor den dominerende intensjonen faktisk er å skape komikk, ikke å skåne. Vi kan selvfølgelig påstå at Coen – brødrene velger mer eksplisitt komikk enn Chaplin. Men om vi skal prøve å finne en ulikhet i skånsomhet, er det derimot vanskelig å gjøre en direkte sammenligning



mellom *Monsieur Verdoux* og *The Ladykillers*, ettersom vi faktisk mangler et anstendig sammenligningsgrunnlag.

Hvis vi derimot igjen velger å studere *Monsieur Verdoux* i lys av originalversjonen av *The Ladykillers* (1955), blir ulikehetene mer påfallende. Her blir heller ingen døde mennesker vist...i hvert fall ikke i helfigur. Igjen velger MacKendrick eksplisitt komikk, men står ikke løpet ut. Det eneste vi får se er nemlig de dødes føtter. Enkelte ligger på en trillebåre, med et pledd over seg, slik at bare føttene stikker fram. Eller så henger de etter føttene, over togskinna mens noen prøver å dumpe dem i godsvognene. Her gjør kameraet et utsnitt ved sokkelesten. I scenen hvor One – Round blir skutt ser vi ikke liket hans, i det hele tatt. Det blir skjult bak murveggen, som skiller Mrs. Wilberforces hage fra jernbaneverkets område. Vi ser kun at Louis plukker opp pistolen, og tar et langt skritt over liket. Heller ikke scenen hvor Professor Marcus blir drept, ender opp med å vise hans døde legeme. Jeg kan ikke se at det skulle være noen komisk hensikt med de valgene MacKendrick gjør her. Om han hadde latt vise de døde, hadde ikke det påvirket komikken i negativ retning, ettersom det allerede klart og tydelig indikeres at likene er til stede. Dette argumentet blir ettertrykkelig påvist av Coen – brødrenes versjon, og da spesielt i scenen som utspiller seg rundt liket til Gawain. Det vi er vitne til i *etterspillet*, er dermed i større grad enn *øyeblikket*, en synligere indikasjon på ulik skånsomhet.

Hvorvidt *etterspillet* er den ”siste moralske terskelen” i skildringen av morbid komikk, skal jeg overlate til andre å diskutere. Vi kan likevel ta til etterretning at Coen – brødrene heller ikke er spesielt opptatt av å vise likene. Det er egentlig bare liket til Gawain som blir utforsket på nært hold. De andre befinner seg enten på avstand, eller i ”Hefty – bags”. I tillegg blir liket også i stor grad behandlet med respekt, når det først er synlig.<sup>47</sup> I lys av MacKendricks film, er det uansett nokså tydelig at Coen – brødrene opererer med ”friere tøyler”. I MacKendricks *The Ladykillers* (1955) blir det helt klart gjort valg som kun tjener et formål om å skåne publikum. Det å vise de døde under gitte omstendigheter, påvirker ikke de lovmessighetene som styrer komikken. At Chaplin i stor grad unngår å falle i denne fella, demonstrerer virkelig hvilket uovertruffent komisk geni han er, og hvordan selv en glimrende regissør som MacKendrick blekner i forhold til ham.

---

<sup>47</sup> Alfred Hitchcocks *The Trouble With Harry* (1954) er faktisk ”verre” enn *The Ladykillers* (2004) på dette området. Denne filmen benytter seg av eksplisitt komikk omkring et lik i full størrelse, som folk utforsker, snubler over, trekker etter seg, graver ned eller graver opp. ”Respektløs” behandling av lik er altså ikke nødvendigvis noe nytt.

### 3.2.6.3 Oppsummering av etterspillet

I dette kapitlet har jeg, i likhet med forrige kapitel unngått en nærgående beskrivelse av karakterbruken, ettersom det fremdeles igjen i bunn og grunn dreier seg om bruk av karikaturer, på samme måte som i *opptakten* og *øyeblikket* (kanskje i enda større grad som i *opptakten*, ettersom jeg også fant elementer av mekanisk stivhet i *øyeblikket*). Igjen er det karikaturene som blomstrer, gjennom en evinnelig repetisjon av deres begrensede karakterregister. I likhet med forrige kapitel, valgte jeg å styre fokuset inn mot en sammenligning mellom *The Ladykillers*, *Monsieur Verdoux* og originalversjonen av *The Ladykillers* (1955). Jeg og kom fram til at MacKendrick igjen utviste større skånsomhet enn Coen – brødrene, i den komiske skildringen av *etterspillet*, mens dette ikke var helt påviselig hos Chaplin. Etterspillet demonstrerte igjen, i likhet med *øyeblikket*, Coen – brødrenes utstrakte bruk av *handlingskomikk*. Scenen ble riktignok delt av *handlingskomikk* og *situasjonskomikk*. Den startet med en liten serie av lyn, som etter hvert ble avløst av *situasjonskomikk*, gjennom en relativt kort pause, hvor karakterbruken fikk utfolde seg nokså fritt. Det komiske klimaet i denne pausen ble preget av et *komisk høytrykk*, som lå i nærheten av være rendyrket komisk. Men så oppdaget vi at det ikke hadde vært en pause likevel. Denne bevisstheten inntraff som et lyn. Igjen *handlingskomikk*.

Det komiske klimaet i *The Ladykillers* signaliseres altså i stor grad av karikaturer. Et viktig moment å merke seg ved bruk av karikaturer for øvrig, er det faktum at man må forholde seg til dem på en konsekvent måte gjennom hele filmen. Dette er noe av grunnen til at jeg egentlig ikke vil beskrive Verdoux som en karikatur per se. Selv om karakteren innehar karikaturtrekk, er disse såpass neddempet, og inkonsekvente, sett i forhold til *The Ladykillers*, at de krymper i forhold til andre komiske signaler. Karakteren i seg selv viser menneskelige trekk, som vekker både sympati og medfølelse, og mye av karakterkomikken baserer seg på mekanisk stivhet, som er gjenkjennelig som et mer menneskelig, realistisk signal på et komisk klima. Dersom man derimot ønsker å basere komikken i filmen på bruk av karikaturer, må man ikke tilføre alt for mange karakterfasetter. Da vil karakteren til slutt opphøre å være en karikatur, han vil bli mer realistisk, og komikken må erstattes av andre signaler. På den andre siden, ved å konsekvent repetere det samme begrensede karakterregisteret, de samme replikkene, de samme gestene og så videre, forsterkes denne karikaturen ytterligere, slik at de komiske signalene blir mer markante og tydelige. Dette kan forklare hvorfor filmen er såpass

gjennomsyret av karikaturer, og hvorfor karakterene nærmest insisterer på å være karikaturer. Skal man basere filmen sin på karikaturer, gjelder det å være konsekvent og tydelig på at det er det man vil gjøre (se kap. 3.2.4.2).

### 3.2.7 Oppsummering Coen – brødrene og *The Ladykillers*

Jeg har nå tatt for meg hvordan Coen – brødrene går fram, når de skal lage sin egen vri på farse - temaet ”den som graver graven, faller oppi den”. Etter et kort resymé, gikk jeg inn og drøftet hvilken komisk utgangsposisjon filmen valgte. Jeg kom fram til at filmen, i likhet med *Monsieur Verdoux*, brukte *reductio ad absurdum*, men at den, til tross for noen moralske henvisninger, ikke hadde et *tekstlig didaktisk nivå*, slik som *Monsieur Verdoux*. Etter å ha konstatert at filmen utelukkende befant seg på et *tekstlig maksimumsnivå*, drøftet jeg hvorvidt filmen genererte et *engasjement* eller en *motivasjon*, på siden av komikken. Jeg kom fram til at vi, i motsetning til *Monsieur Verdoux*, opplevde en følelsesmessig motivasjon, ettersom vi ikke visste utfallet av plotet. På den andre siden ble vi i liten grad motivert i kraft av karakterens person, slik at motivasjonen stort sett sto og falt på om målet karakteren prøvde å nå, var oppnåelig. Dette forklarte også hvorfor jeg fant Dorrs dødsøyeblikk komisk. Når vi kom til veiskillet i fortellingen, oppstod det derimot en splittelse av motivasjon. Vi opplevde to *parallele motivasjoner*, som trakk i to motsatte retninger. I tillegg opplevde vi en over overgripende motivasjon om et kompromiss mellom disse motivasjonene. I stedet for en løsning ble motivasjonen vår nullet ut. Det bidro til å opprette den ufølsomheten som trengtes for å kunne introdusere et komisk sluttpoeng, noe som ikke ble valgt i *Monsieur Verdoux*.

I motsetning til kapitelet hvor jeg analyserte *Monsieur Verdoux*, brukte jeg ikke her en enkelsekvens for å skildre dødens tre aspekter. *The Ladykillers* har flere eksplisitte dødsfall, så jeg valgte tre av fem, som belyste de ulike dødsaspektene mine, slik at det gav et noe helhetlig bilde av de valgene Coen – brødrene tok. Helhetlig sett ble denne delen, hvor dødsfallene pågikk, i større grad dominert av *handlingskomikk*, enn det som var tilfelle i *Monsieur Verdoux*. *Opptakten* ble riktignok preget av *situasjonskomikk*. *Øyeblikket* ble i stor grad dominert av *handlingskomikk*, men inneholdt også elementer av *situasjonskomikk*. *Etterspillet* ble preget av en litt jevnere fordeling av *handlingskomikk* og *situasjonskomikk*. I det hele tatt ble det variert mer mellom de komiske formene i *The Ladykillers*, enn det ble gjort i *Monsieur Verdoux*.

Både *The Ladykillers* og *Monsieur Verdoux* kanaliserte signalene på et komisk klima gjennom karakterbruken, men *Monsieur Verdoux* blandet i større grad inn andre kanaler for komisk kommunikasjon, som *tittel*, *dialog*, *hint av artistisk selvbevissthet* og *musikk* (selv om Mast ikke vil karakterisere dette som en selvstendig kanal, mener jeg å ha påvist at det kan være det) i forbindelse med dødsaspektene. *Monsieur Verdoux* viste dessuten større variasjon innenfor karakterbruken, ved at karakteren ikke bare var en *karikatur*, men også et *mekanisk stivt* menneske, noe som i mindre grad gjelder *The Ladykillers*, hvor stort sett er karikaturene som sørger for det som er av komikk, utenom handlingskomikk. Jeg fant det ikke nødvendig å diskutere hvorvidt dødsaspektene i *The Ladykillers* var komiske eller ei, ettersom de helt klart alle var det, til beviselig forskjell fra *Monsieur Verdoux*. Coen – brødrene valgte også sine grep utelukkende av komiske hensikter.

Ulik bruk av skånsomhet, mellom *The Ladykillers* og *Monsieur Verdoux*, lot seg ikke direkte påvise, ettersom Coen – brødrene først og fremst valgte å skildre øyeblikket og etterspillet komisk eksplisitt, mens Chaplin valgte en mer implisitt komisk strategi i forhold til disse aspektene. Det lå likevel grunn til mistanke om noe annet enn komiske motiver i Chaplins skildring av dødsøyeblikket, ettersom han på en måte forsøkte å være både eksplisitt og implisitt på samme tid, og kanskje ikke helt lyktes med det. Det var derimot litt vanskelig å avgjøre, på grunn av musikken. Derfor trakk jeg også inn originalversjonen av *The Ladykillers* (1955) som et slags samtidsdokument, for at jeg, innenfor visse rammer, kunne se *Monsieur Verdoux* i lys av denne. Jeg fant ut at MacKendricks versjon i flere tilfeller, når det gjaldt øyeblikket og etterspillet, benyttet seg av skånsomhet. Dette bidro ikke til å bekrefte mistanken om at Chaplin hadde en bakenforliggende, skjult motivasjon om å skåne sitt publikum fra dødsøyeblikket, men i den grad det er mulig, innenfor de rigide rammene jeg har valgt for denne oppgaven, forsterket det i det minste en slik mistanke.

## 4. Avslutning

Det overordnede målet for denne oppgaven har vært å vise hvordan de går an å analysere komikk i morbide filmkomedier, i lys av generelle humorteorier, og teori om filmkomedie generelt sett. Komikk, uansett kategori, handler i bunn og grunn om de samme prinsippene, noe jeg føler at jeg har klart å påvise gjennom mine analyser. En annen måte å skrive en slik oppgave på, ville vært å ta utgangspunktet i det tematiske først, ved å sammenligne enda flere morbide komedier, og studere innholdsmessige ulikheter og fellestrekk ved dem. Det kunne også vært interessant. Det ville derimot tatt fokuset bort fra et sentralt spørsmål, slik jeg ser det; *hvorfor kan slike komedier være komiske i det hele tatt?* De begrensningene jeg har satt for analysen ved å holde meg til komikkens ”lovmessigheter”, har gjort det desto klarere hvordan det er mulig.

Kants *inkongruensteori* har i stor grad gjennomsyret oppgaven min. Slik jeg ser det, presenterer hans *Critique of Judgement* fremdeles den mest konkrete forklaringen på hva komikk egentlig går ut på. Hans ”nothing” sier i bunn og grunn det som er å si om hvordan komikken opererer; enten det dreier seg om å skape meningsløshet, følelsesløshet eller verdiløshet. Vi hadde det, vi følte det, men hvor ble det av? Dette dreier seg dermed ikke bare om det jeg kaller *handlingskomikk*. Kants ”nothing” etser seg også inn i *situasjonskomikken*, ved å skape en tilstand av ”ikke – værende”. Dette inspirerte denne oppgavens kanskje viktigste punkt, med henblikk på å studere komikk i en filmkomedie; *komikk er det motsatte av plot*. Komikk er det tekstlige elementet i handlingen som blokkerer, eller begrenser plotet i dets oppgave; å skape mening og følelser hos tilskueren. Men inkongruens i seg selv, er ikke det eneste kriteriet som må ligge til grunn for at vi skal le. John Moreall påpeker også at denne inkongruensen ikke må oppfattes som truende eller ukontrollert. Det har vært et viktig premiss, blant annet for å kunne forklare om regissørene har tatt de valgene de har tatt med komiske hensikter eller ei.

Kants inkongruensteori forklarer måten komikken opererer på, som er veldig nyttig i seg selv, i og med at den problemstillingen opptar store deler av oppgaven min. Likevel forklarer den egentlig ikke hvorfor vi ler. For en dypere forståelse av fenomenet, gikk jeg til Freuds *Jokes*

*and Their Relation to the Unconscious*, som forklarer komikk som en rent menneskelig, evolusjonær forsvarsmekanisme, som sparer oss for følelsesmessige utgifter. Med andre ord; latteren hindrer oss i å bli nervevrak. Lengre er det vel ikke mulig å forklare fenomenet uten å bli religiøs. I tillegg fungerer komikken slik at den kommer følelsene våre i forkjøpet, noe som i og for seg igjen kan knyttes til Kants inkongruensteori. Denne ideen blir videreutviklet av Henri Bergson, og ikke minst Arthur Koestlers *Insight and Outlook*, som jeg har dratt stor nytte av i oppgaven min.

Det har på den andre siden vært av stor betydning å understreke viktigheten av følelser, i drøftingen av filmkomedien. En komedie inneholder ikke bare komikk, men også et plot. Dette fikk meg å opprette et skille mellom hva jeg valgte å kalle *handlingskomikk*, og *situasjonskomikk*. Her var Gerald Mast en nyttig støttespiller. Begrepet *komisk klima* gav en god forklaring på hvordan komikk balanseres mot plot i fortellingen. Dette inspirerte meg også til en utvidelse av begrepet. Jerry Palmer gav meg videre de retningslinjene jeg trengte, for å kunne gjennomføre en opprydding i Masts teorier, først og fremst gjennom å dele studiet av komikk inn et *minimumsnivå* og et *maksimumsnivå*. Dette åpnet øynene mine for et potensiale i Masts tekst, som i følge mine viten, frem til nå har ligget brakk. Masts åtte såkalte ”comic plots”, som jeg oversatte til *komiske utgangsposisjoner*, befant seg nemlig ikke bare på disse to nivåene i teksten. Jeg så også at de i stor grad befant seg på et tredje nivå i teksten, som i stor grad rettet seg ut mot publikum. Dette tredje tekstlige nivået valgte jeg å kalle et *didaktisk nivå*. Dette ble ikke sentralt for oppgaven, men det hjalp meg å trekke viktige skillelinjer for ulik bruk av komikk, som igjen tilførte et rammeverk, for de komiske utgangsposisjonene som ble valgt for mine to analysefilmer. Jerry Palmer inspirerte meg også til å forsøke å smelte sammen studiet av komikk og komedie, noe jeg til en viss grad mener å ha klart, ved å studere enkelte scener i filmene fra bunnen og opp.

Utvalget av filmer; gammel og ny, var ment som et strategisk grep for å kunne plassere ulikheter i en viss historisk kontekst. Jeg fant ulikheter, men lykkes ikke helt i å påvise den historiske konteksten kun gjennom det filmatiske. Målet var å finne ut om Chaplin var mer skånsom enn Coen – brødrene, noe jeg ikke helt lykkes med å påvise. Ulikhetene mellom originalversjonen av *The Ladykillers* (1955) og remaken, maktet å påvise relevansen av mitt strategiske grep, ved at MacKendrick helt åpenbart var mer skånsom enn Coen – brødrene. Likevel holdt ikke det til å påvise at Chaplin også var det. Dette grepet viste seg likevel ikke å være helt bortkastet, ettersom jeg faktisk også fant indikasjoner på det motsatte; at ting

kanskje ikke har endret seg så mye som vi skulle tro. I en scene av filmen lot nemlig MacKendrick vise et eksplisitt dødsøyeblikk, som ikke skilte seg vesentlig fra de som fantes i Coen – brødrenes remake.

Et vesentlig grep, både for å kunne studere det morbide aspektet ved komikken, i grundigere detalj, og for å lettere kunne skille ut ulikheter mellom filmene, både i forhold til komiske valg, og valg gjort av skånsomhet, var å dele det komiske dødsfallet inn i tre deler, eller tre *dødsaspekter*. Jeg dro nytte av denne strategien, i og med at det hjalp meg å skille måten de to regissørene brukte aspektene på. Jeg fant ut at Chaplin la mer vekt på komiske implikasjoner enn Coen – brødrene, ved å ikke vise drapene Verdoux begikk i *øyeblikket*, eller likene han etterlot seg i *etterspillet*. Coen – brødrene sto løpet mer ut, og skildret døden eksplisitt gjennom de to siste aspektene. De var også mer forsiktig med å implisere dødsøyeblikket i *opptakten*, slik at dette inntraff på en mer overraskende måte. Faktisk forsterket de overraskelsesmomentet, ved at de indikerte akkurat nok til at vi forventet et slag, uten å vite hvor slaget kom fra. Coen – brødrene varierte dessuten mer mellom handlingskomikk og situasjonskomikk, enn det Chaplin gjorde. Chaplin på sin side varierte bruken av signaler på et komisk klima, i større grad enn det Coen – brødrene gjorde.

Jeg håper at jeg ikke har fratatt leseren gleden av komikk, ved å skrive denne oppgaven. Enkelte lesere vil kanskje stusse på at jeg bruker substantivet ”komikk” sammen med adjektiver som ”meningsløst”, ”følelsesløst” og ”verdiløst”. Burde det ikke være det motsatte? Poenget er at komikk utgjør en negativ sone for plotet; en slags ”mot – kraft”. Som et lite apropos til styrken på disse kreftene, kan jeg henviser til Sigmund Freuds teori om livets hovedplot. Han skriver følgende, for å beskrive de kreftene som råder i fortellingen; ”the aim of all life is death” (Freud 1955: 38).<sup>48</sup> Freud sammenligner fortellingens mål med døden. Vi mennesker innehar en irrasjonell dødsdrift, i følge Freud. Denne dødsdriften bidrar blant annet til at vi trekkes mot slutten i en fortelling; som et mål. På den andre siden; jo høyere utviklet en livsform er, jo mer vil den forsøke å unngå den opprinnelige livskursen, ved å ta kompliserte omveier før den når sitt opprinnelige mål; døden. På samme måte som vi mennesker ikke ønsker at døden skal komme for fort, ønsker vi heller ikke at fortellingen skal slutte for raskt. Derfor rives og slites fortellingen mellom to krefter. På den ene siden har vi de kreftene som driver handlingen fremover mot et mål. På den andre siden har vi de kreftene

---

<sup>48</sup> Grunntanken ligger hos Freud, men Peter Brooks fremhever og finpusser litt på den.

som holder fortellingen tilbake, og hindrer målet i å nås for raskt (Brooks 1984: 90 – 112). Våre følelser følger disse kreftene, som utgjør plotet. Komikken står på siden av disse kreftene, og har faktisk kraften til å blokkere dem. Med andre ord; *en god latter forlenger livet.*



## Litteraturliste

Aristoteles. *Om diktekunsten*. Oversatt av Sam. Ledsaak. Oslo: Grøndahl og Dreyers forlag, 1997.

Aschehoug og Gyldendal. *Lille Norske Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1993.

Balázs, B. *Theory of Film. Character and Growth of a New Art*. New York: Dover, 1970.

Bergan, R. *The Coen Brothers*. London: Phoenix Paperback, 2001.

Bergson, H. *Latteren: Et essay om komikkens væsen*. København: Politisk Revy, 1993.

Bordwell, D. *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge 1990.

Bordwell, D./ Thompson, K. *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw – Hill, 1997.

Bordwell, D./ Thompson, K. *Film History. An Introduction*. New York: McGraw – Hill, 1994.

Bordwell, D./ Staiger, J./ Thompson, K. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge, 1985.

Brooks, P. *Reading for the Plot*. Oxford (New York): Clarendon Press, 1984.

Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory (third edition)*. London: Penguin Books, 1992.

Chaucer, G. *The Canterbury Tales*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

Chatman, S. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

Chion, M. *Audio – Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.

Descartes, R. *Les passions de l'ame*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1964.

Freud, S. *Beyond the Pleasure Principle. Group Psychology and Other Works*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1955.

Freud, S. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1960.

Gaines, J. (red.) R. Altman; "Dickens, Griffith, and Film Theory Today" (9 – 47) i *Classical Hollywood Narrative*. Durham: Duke University, 1992.

Hobbes, T. *Leviathan*. New York: Oxford University Press, 1996.

Horton, A. (red.) *Comedy/Cinema/Theory*. Los Angeles: University of California Press, 1991.

Janson, H. W/ Jonson, B./ Ostovich, H. (red.) *Every Man Out of His Humour*. Manchester: Manchester University Press, 2001.

Kant, I. *Critique of Judgment*. Indianapolis/ Cambridge: Hackett Publishing Company, 1987.

Keough, W. *Punchlines. The Violence of American Humor*. New York: Paragon House, 1990.

Lee, S. *Amazing Fantasy # 15*. Illustrasjoner av S. Ditko. Oversatt av J. E. Røsåsen i jubileums – bilag til *Edderkoppen Nr. 7*. Oslo: Semic, 1992.

Levine, J. *The Coen Brothers. The Story of Two American Filmmakers*. Canada: ECW Press, 2000.

Koestler, A. "Part One: The Comic" (3 – 93) i *Insight and Outlook*. London: MacMillan & Co. Ltd, 1949.

McGhee, P.E. (red.), *The Psychology of Humor: Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. New York: Academic Press, 1972.

Mast, G. *The Comic Mind. Comedy and the Movie*. Chicago: The University of Chicago Press, (1973) 1979.

Mitchell, W. J. T. (red.) H. White; "The Value of Narrativity in the Representation of Reality" (1 – 23) og R. Scholes; "Language, Narrative, and Anti – Narrative" (200 – 208) i *On Narrative*. London/ Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

- Morreall, J. (red.) *The Philosophy of Laughter and Humor*. New York: Albany, 1987.
- Mull, H. K. "A Study of Humor in Music" (560 – 566) i *The American Journal of Psychology* vol. LXII, no. 4. Austin (Texas): October 1949.
- Munsterberg, H. *The Film. A Psychological Study*. New York: Dover Publications, 1970.
- Nash, Walter. *The Language of Humour. Style and Technique in Comic Discourse*. New York: Longman Group, 1985.
- Nelson, T. G. A. *The Theory of Comedy in Literature, Drama and Cinema*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Olson, E. *The Theory of Comedy*. Bloomington: Indiana University Press, 1968
- Palmer, J. *Taking Humour Seriously*. London: Routledge, 1994.
- Palmer, J. *The Logic of the Absurd. On Film and Television Comedy*. London: BFI Publishing, 1987.
- Plantinga, C./ Greg M. Smith G. M. ( red.) M. Smith; "Gangsters, Cannibals, Aesthetes, or Apparently Perverse Allegiances" (217 – 238) i *Passionate Views. Film, Cognition and Emotion*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1999.
- Prendegast, R. M. *Film music. A Neglected Art. A Critical Study of Music in Films*. New York: W. W. Norton & Company, 1992.
- Poe, E. A. *The Raven*. Illustrasjoner av G. Doré. New York: Dover publication, 1996.
- Ross, A. *The Language of Humour*. London: Routledge, 1998.
- Ross, W. D. *Aristotle's Prior and Posterior Analytics*. Oxford (New York): Clarendon Press, 2001.
- Smith, M. *Engaging Characters*. New York: Clarendon Press – Oxford, 1995.
- Vance, J. *Chaplin. Genius of the Cinema*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated, 2003.

Wicks, U. *Picaresque Narrative, Picaresque Fictions*. New York: Greenwood Press, 1989.

Wild, D. *Seinfeld. The Totally Unauthorized Tribute (not that there's anything wrong with that)*. New York: Three Rivers Press, 1998.

### **Internett**

*Internet Encyclopedia of Philosophy: Reductio ad Absurdum.*

<http://www.iep.utm.edu/r/reductio.htm> (18.03.2005)

*Literature Network: Edgar Allen Poe: To Helen.*

<http://www.online-literature.com/poe/578> (24.04.2005)

### **Filmhenvisninger**

*Airplane!* (J. Abrahams, 1980)

*Bachelor Party* (N. Israel, 1984)

*Blood Simple* (J. Coen, 1984)

*Big Lebowski, The* (J. Coen, 1998)

*Brødrene Dal og spektralsteinene* (KLM, 1981)

*Clockwork Orange, A* (S. Kubrick, 1971)

*City Lights* (C. Chaplin, 1931)

*Conan – The Barbarian* (J. Milius, 1982)

*Countess From Hong Kong, A* (C. Chaplin, 1966)

*Dr. Strangelove* (S. Kubrick, 1964)

*Encino Man* (L. Mayfield, 1992)

*Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (M. Gondry, 2004)

*Fahrenheit 9/11* (M. Moore, 2004)

*Fargo* (J. Coen, 1995)

*Gold Rush, The* (C. Chaplin, 1925)

*Great Dictator, The* (C. Chaplin, 1940)

*Great McGinty, The* (P. Sturges, 1940)

*Hail the Conquering Hero* (P. Sturges, 1944)

*Hard Day's Night, A* (R. Lester, 1964)

*Help!* (R. Lester, 1964)

*High Fidelity* (S. Frears, 1999)

*His Girl Friday* (H. Hawks, 1940)  
*Hudsucker Proxy, The* (J. Coen, 1993)  
*Intolerable Cruelty* (J. Coen, 2003)  
*Kid, The* (C. Chaplin, 1921)  
*Ladykillers, The* (A. MacKendrick, 1955)  
*Ladykillers, The* (J. Coen/ E. Coen, 2004)  
*Man on the Moon* (M. Forman, 1999)  
*Man Who Wasn't There* (J. Coen, 2001)  
*Miller's Crossing* (J. Coen, 1990)  
*Modern Times* (C. Chaplin, 1936)  
*Monsieur Verdoux* (C. Chaplin, 1947)  
*Mr. Smith Goes to Washington* (F. Capra, 1939)  
*O Brother Where, Art Thou* (J. Coen, 2000)  
*Phantom of the Opera, The* (R. Julian, 1925)  
*Plastposen* (H. O. Nicolaysen, 1986)  
*Pulp Fiction* (Q. Tarantino, 1994)  
*Raising Arizona* (J. Coen, 1987)  
*Scary Movie* (K. I. Wayans, 2000)  
*Seinfeld:*  
     Episode 4, sesong 2: "The Phone Message" (L. David, 13.02, 1991)  
     Episode 3, sesong 3: "The Pen" (L. David, 02.10, 1991)  
     Episode 8, sesong 6: "The Soup" (F. Stoller, 10.11, 1994)  
     Episode 22, sesong 7: "The Invitations" (L. David, 16.05, 1996)  
*Shoulders Arms* (C. Chaplin, 1918)  
*Sullivan's Travels* (P. Sturges, 1941)  
*Swingers* (D. Liman, 1996)  
*This is Spinal Tap* (R. Reiner, 1984)  
*Trial and Error* (J. Lynn, 1998)  
*Trouble With Harry, The* (A. Hitchcock, 1954)  
*Truman Show, The* (P. Weir, 1998)  
*Turner and Hooch* (R. Spottiswoode, 1989)  
*UHF* (J. Levey, 1989)  
*U – Turn* (O. Stone, 1997)  
*Vertigo* (A. Hitchcock, 1958)

*When Harry Met Sally* (R.Reiner, 1989)

*Woman of Paris, A* (C. Chaplin, 1923)