

Torben Kragh Grodal

# Skam, latter og kønskamp

En analyse af Hawks'  
*Bringing up Baby*

*Latterens, komikkens og skammens fænomenologi*

Få underholdningsgenrer har en så åbenlys kropslig effekt som de forskellige varianter af komedien. Læsere, tilhørere og tilskuere til komiske tekster kvitterer på det mentale input med smil og latter af forskellige styrke. Muskelkontraktioner omkring mund og luftveje er blandt de meget åbenlyse lystige reaktioner. Den komiske lyst eksisterer ikke som kropsløs betydning i en autonom tekst, den opstår i et samvirke mellem tekst, bevidsthed og krop. Forståelsen af komikken må derfor tage sit udgangspunkt i dette samvirke: hvad er det i teksten der får bevidsthed og krop til at reagere med smil og latter? Næsten alle ler på samme måde, men ikke ad de samme tekster. En situation der skaber gys eller gråd hos én læser får en anden til at trække på smilebåndet.

Indledningsvis kan vi analysere nogle typiske læsninger af komiske tekster – hvor vi ved 'læsning' forstår samspillet mellem tekst og læser. Den enkleste form er falden-på-halen-lagkagekomikken. Publikum ler højlydt over at personer falder på halen, taber bukserne, får en lagkage i hovedet, eller foretager en række mislykkede handlinger (stammer, læsper, slår sig over fingrene med en hammer osv.). Alle disse situationer er ulystfulde hvis de overgår læseren, og derfor må en del af lysten have at gøre med, at denne lidelse ikke overgår mig men den anden. De forudsætter samtidig en latent eller forudgående identifikation med offeret for ulysten (det er f.eks. ikke så morsomt, hvis det er en sten der bliver ramt af en lagkage). Vi vil derfor hævde at en forudsætning for komik er *en forudgående og/eller latent identifikation med en person, der involveres i en i princippet ulystvoldende handling*. Identifikationen kan enten være positiv – den der får hammeren over fingeren *kunne* i princippet være mig dvs. man identificerer sig med den lidende – eller negativ (– som når generaler og skoleinspektører får lagkager i ansigtet): denne eller hin myndighedsperson definerer mig ved den magt han udøver over mig, og der sker i den komiske situation en symbolsk suspension af det anti-jeg, den lidelsens agent der negativt definerer jeg-et som lidende. En variation af denne de-

gradering/suspension af lidelsens agent er ophævelser af sociale tabueringer: der pruttes, fortælles obscøne vittigheder, vises bar røv osv. Set fra en anden synsvinkel har vi således et spektrum der strækker sig fra identifikation med naturlig lidelse (slå sig, få en hammer over fingrene) til de sociale lidelser centreret om handlinger (prutte, blotte, sludre, fortælle seksuelle vittigheder, smide med lagkager) der enten implicit eller eksplicit sigter mod degradering af den sanktionerende (lagkagen kommer i hovedet på general eller stram tante).

For Freud var kernen i det komiske *besparelsen*, en frigørelse af ellers bunden energi der på forskellig vis blev stillet til rådighed for individet. Som Freud understreger i *Der Witz*<sup>1</sup> sker der i *vitsen* en besparelse af hæmnings- og fortrængningsenergi, i *komikken* en besparelse af forestillings- og besætningsenergi, og i *humoren* en besparelse af følelsesenergi. Hvis vi benytter en anden terminologi kan man sige at besparelsen enten fremkommer ved *ophævelse af en fortrængning* eller ved *ophævelse af identifikatorisk projektion*. En fortrængning kan også opfattes som en identifikatorisk projektion, en identifikation eller følelsesmæssig besætning af forestillingen om den/de sanktionerende personer. Især visuel komik konfronterer hyppigt et galleri af sanktionerende personer (præster, stramme tanter osv.) med sanktionerede handlinger, hvilket implicit er en degradering af de sanktionerende, der roligt må bivåne blottelser, prutten etc. og derved afslører sig som papirtigre. Hvadenten man trækker sin positive identifikation tilbage fra et subjekt der trues med lidelser – denne latterlige Chaplin er dog heldigvis alligevel ikke mig – eller man trækker sin negative identifikation tilbage fra lidelsesvolderen – denne grusomme general er dog trods alt en papirtiger der må acceptere prutten og lagkager – fritstilles der energi som ellers skulle bruges til at skærme subjektet mod pinlige oplevelser. Omvendt er betingelsen for humor at man er i stand til at foretage en sådan identifikationsophævelse. For ellers er situationen jo tragisk: om kæmpefødder skal opleves som komiske eller tragiske afgøres helt af om tilskueren er i stand til at trække sin fulde identifikation tilbage. Derfor har humor og komik, som jeg andetsteds har været inde på<sup>2</sup> meget tilfælles med tragedie og horrorfiktion, og er meget følsom overfor læserens forudsætninger, der afgør om tekstens opfordringer til partiel identifikationsophævelse kan følges eller ej.

Vi omtalte ovenfor et spektrum af lidelsessituationer fra de 'naturlige' lidelsessituationer der i princippet kun involverer én person der udsætter sig for fysisk fare, til alle de situationer der er sociale, og som kredser omkring den sociale kontrol og formning af individet, fra de

forskellige tabueringer af kroppen til mere komplicerede tabueringer. Grundmønstret i de sidstnævnte er, at de alle er centreret om individets bevidsthed om den andens bevidsthed om individet. Så snart individet bliver bevidst om den andens vurderende, dømmende eller begærende blik og øre, foretager det en bestemt *social selvfremsstilling*. I den freudianske psykologi er problemstillingen udelukkende beskrevet i et indre rum: på den ene side eksisterer der fortrængte, ubevidste impulser og forestillinger, der styres af det inderlige overjeg, på den anden side eksisterer der de bevidste/førbevidste forestillinger og impulser. De totalt ubevidst-fortrængte forestillinger og impulser er imidlertid kun den ekstreme pol på en lang skala af relative fortrængninger, hvis regulator hele tiden er den sociale accept, den sociale vurdering og overvågning. Store dele af det som Freud kalder det bevidst/førbevidste kan samtidig, ud fra en anden synsvinkel, ses som *det socialt fortrængte*, det som individet vil holde 'ubevidst' for 'den anden'. Fortrængningen er hele tiden kontekst-bundet, det man ønsker at skjule i én sammenhæng kan fremvises i en anden.

Den store sociale metafor for denne adskillelse af det private og det offentlige er selvfølgelig beklædningen: individets kropslighed og kønethed må i de fleste kulturkredse kun til en vis grænse være synlig for hvemsomhelst, synet af den helt blottede krop er omgærdet af en række reguleringer. Og tilsvarende er de reaktioner, såsom oplevelse af pinlighed, skam (rødme) og (erotisk) latter, der ledsager blottelsen, samtidig grundelementer i de reaktionsmønstre der ledsager den mere åndelige, sociale blottelse: man rødmer af skam når man dummer sig eller 'afslører sig' eller man slår det hen med en 'undskyldende' latter. Såvel tøjet som den sociale facade er et slags imago der er oprettet mellem bevidsthed-krop og 'den anden', hvorved man fortrænger kroppen og en mulig skamfuld objektgørelse af krop og bevidsthed under den andens objektiverende blik. Skammen er samtidig en højst kompleks følelse, fordi den på den ene side er pinlig, men på den anden side er en lystfyldt ophævelse af en fortrængning, således som det næsten fysiologisk angives i skamrødmens åbning af vasomotorer, i den åbnende accept af objektgørelse via-a-vis den andens blik. Tilsvarende forholder det sig med den 'undskyldende latter', hvor der udover det pinlige element er en lystfyldt autoerotisk udladning ved sløjfningen af forsvaret mod den anden: det er besparelsen ved sløjfningen af afgrænsningen mod 'den anden' der udledes i latter. Den gemytlige latter f.eks. i trygt og godt selskab fremkommer tilsvarende ved en sløjfning af et forsvar mod den anden, de andre, og energien kan stilles til rådighed for en munter autoerotisk udladning, der kan antage orgiastiske former ('latterorkaner').

Den freudianske fremstilling af fortrængning etc. ikklædes som regel rummetaforer: fortrængningen opleves som noget indre, en driven noget *ned* i det ubevidste, eller »det underbevidste« som stedet hyp-pigt blev kaldt på dansk for nogle årtier siden. Men man kunne overveje om fortrængningen ikke bedre kunne beskrives i en horisontal rummetaforik – som en projicering og forskydning af bevidstheden henimod et imago, et oplevelsesmæssigt sted der ligger imellem jeget og den anden, således som det billedligt fremgår af beklædningens millimetertynde og dog så betydningsfulde forskydning af selv-fremstillingen fra hudoverflade etc. til tøj og øvrig besmykning og afskærmning, til det sociale spejlbillede. Såvel skammen som latteren udgør en reduktion af rummet og forsvarsværkerne mellem jeg og den anden/de andre, og er derved en generhvervelse af kroppen og de socialt fortrængte bevidsthedselementer. Reduktionen af projek-tionsrummet kan som omtalt enten ske ved en nedsættelse af besætningen af den truende anden eller af identifikationen med den sociale selv-fremstilling.

Komik, humor og effekten latter, er derfor på mange måder ekstremt sociale aktiviteter. Spøg-og-skæmt-forretningernes plastic-slan-ger, slimdyr og kryb peger ganske vist på, at den omverdensafskær-mning, der afspændes i latter, kan have et ikke-socialt grundlag, at der i omverdensangsten ligger en eksistentiel beskyttelse mod naturens fa-rer. Disse farer kan indgå i komisk fiktion som spændingsopbyggende elementer. Men mere end så mange andre fiktionsgenrer kræver ko-mik og humor typisk en social situation. Tilskueren til en spændings-film er principielt oplevelsesmæssigt isoleret selv i en tæt pakket bio-grafsal, hvorimod tilskueren til en komedie eller farce deltager i de kollektive latterudbrud. Selv når receptionen principielt kan være ensom, f.eks. foran fjernsynsskærmen, forsynes lydsporet med latter-udbrud der skal illudere et oplevelsesmæssigt fællesskab. Netop pub-likumsfællesskabet letter nedbrydningen af de sociale forsvarsmeka-nismer, 'de andre', 'overjegsmanifestanterne' er konkret tilstede og går med på løjerne. Identifikationen med de komiske figurer i tekst og på scene, lærred og skærm kan erstattes af identifikation med en midlertidig social helhed, publikum.

Etableringen af et modtagerfællesskab, der kan lette en midlertidig suspension af individernes afgrænsning overfor den sociale orden er imidlertid kun den receptions-mæssige ramme om de fiktionselemen-ter der artikulerer såvel de pinlige, skamfulde og farefulde situationer som publikums lattermilde fornægtelse af identifikation. Blandt de klassiske midler til at fremprovokere identifikationsopløsning er in-kongruens og regelbrud. Freud bemærker i *Der Witz*: »Det er en

betingelse for det komiskes opståen, at vi bliver foranlediget til, *samtidig eller i hurtig rækkefølge*, at anvende den samme forestillingsudgift [Vorstellungsaufwand] for to slags forskellige forestillingsmåder, mellem hvilke så »sammenligningen« finder sted, og den komiske differens fremkommer. Sådanne udgiftsdifferenser opstår mellem det fremmede og det egne, det tilvante og det forandrede, det forventede og det indtrufne« (op.cit. s. 191).

Grundlaget for komikken ses som en *forskel* der bryder op i en tilsyneladende *lighed* eller *kontinuitet*, hvorved en del af drift-udgiften, fremstillings-udgiften frigøres. Hvis vi tager de kontraster, der bryder op i lighederne, identiteterne, får vi:

A. forskellen mellem det fremmede og det egne. Denne sætten af forskel må have karakter af en frisættelse af identifikation: den normale identifikation med noget ikke-jeg ophæves og fritsættes i komisk lyst. Overgangen fra identifikation til fremmedhed har hyppigt karakter af en grotesk tingsliggørelse og stofliggørelse. Kæmpelæber, kæmpefødder, outrerede og tvangsmæssige handlinger kan næsten slette forskellen mellem tingsverdenen og mennesket derude. Den erotisk-satyriske variant heraf opløser den ømme identifikation til fordel for en understregning af den andens kropslighed, og det er en gammelkendt sandhed at der er en tæt sammenhæng mellem det komiske og det erotisk-pornografiske.

B. forskellen mellem det tilvante og det forandrede, og C. mellem det forventede og det indtrufne, er på en række punkter beslægtede udtryk for modsætningen mellem kausalitet og kausalitetsbrud. Forventninger om orden og kausalitet fungerer som identifikationer der projicerer energi ud af individet og frem i et objektivt rum. Et lod der falder til jorden eller et tog der planmæssigt kører henad skinnerne binder det iagttagende subjekts energi i fænomener (hvis fremtid udfyldes af en fortløbende besætning af erindringsspor) der set fra en bestemt synsvinkel fungerer uden subjektets indvirken og sanselige medvirken. Allerede før 'fremtiden' er indtruffet bindes energien til det forventede forløb i analogi med andre, 'overjegsprægede', lov-mæssige sociale eller naturlige aktiviteter. Fra denne synsvinkel er brud på forventning og kausalitet lystfyldt, fordi realitetsprincippet tvang og orden pludselig ophæves – som f.eks. når loddet farer rundt i mystiske cirkler eller toget forlader sporet og forfølger mennesker på gader og stræder. Forventningens regel- og lovbundne energi fritstilles, individet får midlertidigt sin projektiionsenergi og 'frihed' tilbage. Men set fra en anden synsvinkel betyder ophævelsen af kausalitet en nedbrydning af verdens kalkulerbarhed og dermed dens manipulerbarhed, og dette kan opleves som en formindskelse af individets fri-

hed til indgriben i verden. Uden lovmæssigheder ingen bearbejdning af verden. De komiske handlinger opleves set fra denne synsvinkel som en horrorhistorie og frembringer mere angst end lyst. Horror-effekter opstår således ved blokering af muligheder for handling (af grundlaget for det *motoriske systems* virkemåde), hvorimod komik opstår ved blokering af identifikation (det *perceptoriske systems* virkemåde). Det komiske har således ikke helt egne formmæssige virkemidler, kun modtagerens forudsætninger bestemmer om den groteske akasale derealisering af virkeligheden opleves som komisk, tragisk eller angstpræget.

Ved den blotte 'sadistiske' latter, der siger at det heldigvis ikke er mig der får hammeren over fingrene eller hænger i en tagrende, består lysten hovedsagelig i en frigørelse fra fare og lidelse, og fundamentalt fastholdes omverdensafgrænsningen, da den kun ophæves ved en midlertid irrealisering og destruktion: denne situation er ikke virkelig *for mig*. Hvis latteren derimod har sin forudsætning i social skam sker der allerede herved *både* en ambivalent kropserotisering og en nedbrydning af afstanden til 'den anden': jeg må acceptere at være genstand for dine blikke, din bemægtigelse af hvad der er bag min sociale facade og fremskudte kropsafgrænsning, acceptere (evt. med ambivalens) passive lystgevinster, forstået som accepten af at lystudfoldelsen kommer fra jeg-fremmede elementer. Kontinuitetsbruddet og den pludseligt opståede forskel konfronterer voldsomt jeg-et med det jeg-fremmede.

### *Stumfilmskomik og screwball-komedie*

Det er ikke tilfældigt at en af de mest karakteristiske afløserer for stumfilmkomikken, 30ernes og 40ernes *screwball*-komedie, har fået navn efter tennisspillet og dets skruede bolde. Stumfilmsfarcerne var på mange måder opbygget omkring enkeltpersonen i dennes førsproglige, kropslige jeg-fængsel. Når personerne danner par, som Gøg og Gokke, kommer meget af komikken af parrets totale mangel på evne til kommunikation og samarbejde, i en videreførelse af den tidlige barndoms komisk-tragiske førsocialitet og kropsligt-mentale uformåenhed. Tilskuernes blik behøver ikke at flakse som hos tilskuerne til en tenniskamp: trods Gøg og Gokkes kropslige og mentale forskellighed udtrykker de 'samme' serielle isolation og kropslige utilstrækkelighed. Latteren er tilsvarende 'sadistisk' og udtrykker glæden over at disse smerter ikke rammer tilskueren, selvom den selvfølgelig

forudsætter en fundamental identifikation der aldrig helt ophæves. Isolationen er dog på en vis måde uvæsentlig, da de har et kropsligt fællesskab, de er 'sammen' i en verden hvor forestillinger om et 'åndeligt' fællesskab endnu ikke er opstået. Deres handlinger bygger på efterabende, formel identifikation: hvis Gøg smider en lagkage i hovedet på Gokke, mimer Gokke Gøg ved at gøre gengæld på samme måde. Med *Bergson* kan vi sige at gentagelsen fremhæver det mekanisk-tvangsmæssige i handlingen. Vor latter hævder vores forskellighed fra denne tvangsmæssighed og hævder forhåbningsfuldt, at vi har en friere subjektivitet.

Med screwball-komedien er vi imidlertid inde i en langt mere dualistisk-splittet social verden, hvor der er forestillinger såvel om absolut forskellighed som om kommunikation mellem disse forskelligheder. Denne komedieforms aktører har på den ene side formelt eller reelt lært at kommunikere, formens kendemærke er handlinger og ord, der i et opskruet tempo flyver som tennisbolde mellem aktørerne. Men på den anden side, er forudsætningen herfor at de har indlært det adskillende net, reglerne, og spillernes antagonistiske position. Nettet forhindrer al nærsanselig kontakt, og reglerne kræver en kommunikerende non-kommunikation. For at tilfredsstille ens lyst skal man spille spillet, (f.eks. ved skruede bolde) således at bolden, kommunikationen faktisk når over på den andens banehalvdel, men på en sådan måde at *modspilleren* er værgeløs over for budskabet, ikke opfanger bolden. Først skal man lære at ramme bolden således at den når frem til modstanderen, men dernæst skal man lære at spille på en sådan måde at bolden ikke (helt) når frem. I komedien er det ganske vist ikke altid med vilje at meningen ikke når frem; netop fordi interesserne er så forskellige eller antagonistiske er det hyppigt vanskeligt både at afsende og modtage meddelelser, uafbrudt opstår der diskrepanser. Screwball-komediens aktører har ikke som Gøg og Gokke et kropsligt fællesskab at falde tilbage på, eller rettere, det mulige kropslige fællesskab er et erotisk fællesskab mellem to personer af *forskelligt* køn, men modsat Gøg og Gokkes barnlige identitetsbaserede kropslige samvær er det erotiske fællesskab fortrængt. Aktørerne kommunikerer med ord, og de hyppige kommunikationsbrud, der afslører forskellige interesser og deraf følgende manglende evne til at sætte sig ind i den andens synspunkter, markerer derfor potentielt en større, tragisk isolation. Denne komedieform, der har rødder i den nyattiske komedie,<sup>3</sup> hører ligesom tennis hjemme i et urbant og individualistisk samfund, hvor den gensidigt fordelagtige rappe udveksling af ord, varer og tjenesteydelser ikke helt kan tilsløre udvekslingens antagonistiske aspekter, den enkelte spillers lyststyrede udnyttelse af reglerne

til egen fordel. Tilskueren oplever den dualistiske splittelse fuldt ud, men udvinder lyst såvel af de vellykkede verbale servepartier, den vellykkede egoistiske selvfølelse, som af kommunikations- og regelbrud, omgørelser af reglerne og den sociale orden, der udvirker en frisættelse af ordens- og regelbunden betydning i lyst og latter.

Navnet screwball-komedie har under sin åbenlyse metaforiske forbindelse til tennisspillet nogle mere fortrængte forbindelser til erotikkens verden, idet såvel *screw* som *ball* er slangudtryk for samleje, hvad der selvfølgelig er 'helt utilsigtet'. Modellen fra tennisspillets dualistisk-antagonistiske kommunikation er perfekt til iscenesættelse af et erotisk spil, hvor to parter med både fælles og afvigende interesser kommunikerer og spiller. Forudsætningen for dette kønslige spil er netop en bestemt udgave af kropslig fortrængning, hvor forudsætningen for spillets motiverende og sadistisk tonede *drive* er at parterne er adskilte af nettet, at de ikke under spillet har mulighed for samlejets *close encounter of the first kind*, der sletter kropsafgrænsningen. Helt konkret blev screwball-komedien på film udformet i en periode hvor filmselskaberne efter pres underkastede sig en kraftig selvrensning, bl.a. ved at afstå fra enhver direkte hentydning til samleje og seksuel frivolitet.<sup>4</sup> For at tematisere det erotiske forhold var det derfor nødvendigt enten at lægge vægten på ømme følelser eller at fremstille forskellige mere 'uskyldige' førlystformer, der tilsyneladende blev løsrevet fra en sammenhæng med slutlyst eller at begive sig ind på de sindrige dobbeltydighedens vej. På denne måde blev det muligt ikke alene at omgå den private censur men også filmbranchens. Howard Hawks' berømte screwballkomedi *Bringing up Baby* (1938) pegede meget eksplicit (og ironisk distanceret) på at der til grund for komediens sadistiske *drive* var en driftfortrængning og en efterfølgende driftmæssig formforvandling: En ung dame spørger en psykoanalytiker hvorfor dog den unge mand hele tiden forfølger hende for derefter at overfuse hende, hvorefter psykoanalytikeren (med kraftig tysk accent) svarer at det tyder på en *fixation* og at »*The love impulse in men frequently reveals itself in terms of conflict*«.

Hvis man lader som om Hawks er enig med den tyske psykoanalytiker i, at aggression hyppigt kan være et omformet tegn på *The love impulse*, kaster det et særligt lys over de aggressive, verbale ping-pong dueller, *wise-cracks* etc. der ikke alene karakteriserer screwball-komedien men også f.eks. mere dystre genrer såsom 40ernes sorte komedier. De udspiller sig altid i urbane omgivelser, det være sig i selskabslivet eller på gaden, og blandt de formelt frie og lige mennesker, der under iagttagelse af civilisationens regler aggressivt kæmper om verbal magt. Komisk, erotisk ping-pong kræver f.eks. en vis kvindelig ligestilling



og emancipation, frihed fra underkastelse under patriarkalske myndighedsforhold (som vi finder dem i ældre komedier med tilhørende samfundsforhold), for sigtet er at besejre modspillerens autonomi og moral. Og den forudsætter selvfølgelig en fortrængning af såvel ømt-identifikatorisk som eksplicit sanselig forening, der ville nedbryde det ønske om autonomi og aktiv beherskelse, der er drivkraften i løjerne. I stedet træder en udbredt dyrkelse af pinligheden og skammen, der vækker den kropslige bevidsthed, men i en dobbelthed af lyst og skyld. Dette kombineres med elegant sadistisk aggression.

### *Missing links i Bringing up Baby*

I Howard Hawks' screwball-komedie *Bringing up Baby* fra 1938 er den erotiske tematik på grund af en omfattende censur på en række punkter undergået en endog ganske kraftig bearbejdning. Allerede titlen er et dække, der antyder at filmen drejer sig om børneopdragelse og ømme følelser, mens den i virkeligheden handler om de handlinger der leder op til børneavl. Så kraftig er bearbejdningen at en forsker som *Gerald Mast* ikke kan se at filmen rigtigt handler om kærlighed,<sup>5</sup> måske fordi han ikke har blik for sanselighedens forskydning over i et symbolsk rum og i et symbolsk 'net spil'. Og problemerne omkring forbindelsen mellem legeme og bevidsthed, mellem lyst og moral er da også netop filmens tema. I indledningssekvensen finder vi *dr. David Huxley* (Cary Grant) på hans arbejdsplads i et naturhistorisk museum, siddende på en 'pedestal' hævet op over resultatet af fire års arbejde, rekonstruktionen af et brontosaurus skelet. Arbejdet, tænkningen og videnskaben har delvis indtørret hans animalske kræfter, hans positur er, som *Cavell*<sup>6</sup> har påpeget, en parodisk udgave af *Rodin's TÆNKEREN*. Hans rekonstruktion af fortiden er endnu ikke perfekt, der mangler noget. Det er imidlertid ikke umiddelbart fortidens animalske slimethed og uhæmmede animalitet han grubler over, men derimod en knogle som han ikke kan placere. Yderligere har uhyret omend ikke et *missing link* mellem dyriskhed og menneskelighed så dog en manglende knogle.<sup>7</sup> Da vi kort efter får at vide, at knoglen er fundet og vil ankomme dagen efter, samme dag som *dr. Huxley* skal giftes med sin assistent, den stramtandede *miss Swallow*, giver det straks anelser om hvad det dog kan være for en knogle som dette tænkende menneske mangler. Og da *miss Swallow* straks skynder sig at præcisere at de hverken får tid til bryllupsrejse eller børn og 'hvad dertil hører' – brontosaurus skelettet, arbejdet, skal være deres

barn – får vi også en fornemmelse af at den fundne knogle ikke helt er hvad dr. Huxley mangler. Miss Swallow er heller ikke den rette brud, for selvom man skulle tro at hun som arbejdsfælle udtrykte et kønsligt lighedsprincip, er hun formelt tyendeagtigt underdanig og reelt manipulerer hun ham til at opfylde hendes sociale ambitioner og ønsker om driftfortrængning.

Som alternativ til denne tyran møder han snart en *modspiller*. På en golfbane er hans 'ball' kommet på afveje, og han antræffer en ung spændstig dame – *Susan Vance* (Katherine Hepburn) – der er ved at sende den i hul med et velrettet slag. Der udspiller sig nu en hidsig diskussion om ejendomsret; denne borgerlige diskussion af grænse-dragningen mellem individerne baseret på ejendomsret til ting forstærkes da han snart efter antræffer hende i færd med at køre hans bil ud af parkeringspladsen, med buler og molestering til følge. Trods hans insistering på sin ejendomsret til bilen får hun ham endda lokket til at hjælpe hende med 'brugstyveriet' ved at køre hvad han tror er hendes bil, med det resultat af de to kofangere 'agressivt' filtres sammen. At den ophidsede diskussion om ejendomsret/brugsret til ting psykologisk er knyttet til kropsafgrænsning og kropsbenyttelse kommer snart for dagen, da hun håner ham for hans besiddelseslyst: min golfkugle, min bil, er der overhovedet noget der ikke tilhører dig, hvorefter han aggressivt hånende svarer: »Ja dig, *thanks Heaven*«. Hurtigt får hun det fulde herredømme over hans krop og person, komiskstiv står han på trinbrættet af sin bil, mens hun kører den væk. Han bliver bogstaveligt talt *carried away*. Eller udtrykt med en anden dobbelttydighed: 'she is taking him for a ride'. Tilsyneladende værger hun uskyldigt sin person mod den indtrængende og besiddelseslystne maskuline aggression, men samtidig tager hun 'som i distraktion' hele tiden ting der tilhører ham. Hendes tyveri af hans 'ting' må udspille sig mere på et kønssymbolsk plan end som udtryk for en i freudiansk forstand ubevidst handling, for hun ved tilsyneladende ikke at det er 'hans ting'

Men karakteristik nok udspiller hele denne scene sig i en atmosfære af pinlighed, der tilsyneladende er helt uerotisk centreret: Grant er på golfbanen for at gøre et godt indtryk på sagføreren *Peabody*, for gennem ham at opnå en gave på 1 million \$ til museet, men hans infantile og ukontrollerede adfærd vækker tværtimod dennes irritation. For tilskueren er det derfor stærkt pinligt at han bestyrker irritationen ved at vikles ind i relationen til Hepburn, han risikerer at miste noget, penge øjensynligt, og at pådrage sig skyld i forhold til den ældre sagfører der er bærer af den sociale autoritet. Oplægget til opladningen af scenen med Susan/Hepburn er således en pinlig ople-

velse af Peabodys dømmende blik. Til gengæld har tilskueren en lystfyldt identifikation med hendes ekspansive frigjorthed fra regelstyring og morer sig over Huxleys tab: af kugle, bil og kropslig selvstændighed. Passivitet, selvafrænsning, mangel og angst for tab står overfor aktivitet, uafgrænsethed og frygtløshed overfor tab. Tilskueren vinder både på gynger og karruseller – ved at se genstandene for sine besætninger destrueret, således at energien frisættes, og ved at identificere sig med hendes hæmningsløshed – og får derved både del i de aktive og de passive lystgevinsten. David Huxley er dog ikke blot passivitet, ét sted vælder hans fortrængte drift frem, nemlig i hans stadigt insisterende, aggressive, sarkastiske eller ivrige stemme. Der er et misforhold mellem hans stemme og hans kropslige hæmning. Filmen er i den forstand i eminent grad en lyd-film med et symbolsk-erotisk fortætningspunkt i interaktionen mellem hans aggressive stemme og hendes latter.

Næste møde mellem de to køn forløber ikke mindre pinligt og skampræget. Susan står i en restaurant og forsøger at gribe oliven med munden, taber en, og David falder ned og molesterer symbolet på sin mandighed, den sorte, stive høje hat. Latter kommer ud af hendes mund, aggression ud af hans. Hans kropslige degradering er en ophævelse af hans 'anale narcissisme': jo mere hun ler over hans kropslige ufuldkommenhed, hans fald osv, des mere tvinges han til at beskæftige sig med *sin egen krop vis-a-vis en anden*, tvinges i skam og vrede til at beskæftige sig med 'forskellen' og aktivt omforme sin selvbesætning i en følelse rettet mod den anden, omforme selvfølelsen i verbal aggression. Hans aggression får hende demonstrativt og leende til at fortære oliven. Kort efter Davids fald får Susan den føromtalte psykoanalytiske nøgle til hans vredesudbrud: »*The love impulse in men often reveals itself in terms of conflict*«, hvad der for alvor får hende til at forfølge ham 'med åben, leende mund' i en stadig lystfyldt åbenhed og inkorporation. Snart undergår også hun en kropslig degradering, hendes kjole flænges så hendes underbukser er synlige, og de to må forlade restauranten med ham tæt bagved hende for at skjule hendes 'skam'. Det er for så vidt det tætteste de kommer hinanden før allersidste billede, og det er tilsyneladende beskyttelsen mod skam, mod andres visuelle besiddelse af deres kropslighed der presser dem sammen. Denne kropslige nærhed for øjnene af alverden er samtidig en skamløs omgåelse af film-censuren.

Det kønslige bliver således bestemt og betydet ved en hel række af omvendinger og negativiteter. Hans krop i faldet og molesteringen af hatten, hendes køn i den skamfulde blottelse af bagdelen, kærligheden i aggressionen, den tætte sammenslyngning og kropslige kontakt

som middel *mod* skammen, mod de andres blikke. Altsammen til benefice for tilskueren, der kan nyde inkongruensen og modsætningen mellem udtryk og indhold (had ... kærlighed), årsag og virkning (skam over kropslighed, kønnethed ... tæt kropslig sammenpresning af de to køn), aktiv kvindelighed, passiv mandlighed.

Det er derfor konsistent at vi snart får et symbolsk 'drab' på en overjagsrepræsentant, sagføreren Alexander Peabody, forvalteren af den ene million. Han er genstand for Davids skræk, mens Susans holdning er præget af hendes viden om hendes barnligt-erotiske magt over 'onkelskikkelsen'. Af 'vanvare' kaster David og Susan en sten i ansigtet på ham så han besvimer.

Næste trin i 'parrets' interaktion sker i forbindelse med en fortættet ansamling af omvendinger og inkongruenser. David må – på dagen for sit tilstundende bryllup – pr. telefon stå til regnskab for sit kvindelige overjeg – miss Swallow – for sin fiasko i opnåelsen af tilsagn om 1 mill. \$. Under samtalen får David en 'magisk rekvisit', postpakken med 'the missing bone' ankommer. Snart efter får han en ganske modsatrettet opringning fra Susan der ydmygt anmoder om hans professionelle hjælp med en 'magisk rekvisit' hun har fået. Han er jo 'zoologist', dyreeksper, og da hun lige har fået en leopard ind i lejligheden, en gave fra hendes bror i Brasilien, må han straks komme og hjælpe hende. Mens Davids rekvisit er relativt entydigt fallisk (men død og udtørret), er leoparden langt mere androgyn, formelt er det en han, og dens navn *Baby* antyder endda barnlig ukønnethed. Men på den anden side er den alligevel koblet til Susans narcissistisk-dynamiske drift, dens latente evne til inkorporation m.v. virker f.eks. skræmmende på David. Som rovdyr repræsenterer den, modsat bronto-skelettet, den dyriske fortid som nutidig realitet (jagt-drift).<sup>8</sup> Susans anmodning om hjælp til at passe *Baby* er ganske vist formelt både en anmodning om Davids 'mandige' beskyttelse og en anmodning om et fællesskab omkring de ømme følelser, børneopdragelse m.v. Men selve tilstedeværelsen af dette stykke rovdyrnatur midt i Susans civiliserede lejlighed er et indicium om slumrende, dyriske potentialer i kulturen. Vi kan let forestille os en alternativ benyttelse af rovdyret som en blot metaforisk fremstilling af en persons driftlathed (f.eks. i en romantisk-dæmonisk kærlighedshistorie), men her ligger det symbolske, komiske tyngdepunkt i den driftmæssige *inkongruens*, modsætningen mellem de civiliserede omgivelser og *den dyriske latens*, der selvfølgelig ikke rigtigt kommer til udfoldelse.

Latensen gennemspilles i en komisk variation: Susan falder over et lille bord med lampe. David, der hører støjen i telefonen, tror at hun er truet af leoparden, og er straks parat til at spille galant beskytter;

hun skal til at rive ham ud af vildfarelsen, men går så med på spøgen om at lege svag kvinde: mens hun hærger lejlighed og telefon, skriger hun fortvivlet om hjælp. David bliver straks helt ophidset af 'beskyttelsestrang', så ophidset at også han falder, således at helt og heltinde begge ligger på gulvet – i to forskellige lejligheder bragt sammen af krydsklipning og telefon. Hele spændingsopbygningen udløses i at David farer ud af døren, med benkassen under armen, mens Susan i natdragt, sukkende og stønnende af forventningsfuld vellyst helt synker om på gulvtæppet. Komiske fald, kulturgenstande der falder på gulvet etc., alt sammen under indflydelse af 'naturens', 'leopardens' magt. Den mandlige driftige ophidselse er nu for første gang undergået en formforandring fra aggression forårsaget af fortrængning til åbenlys målrettethed (David vil være galant ridder), og til gengæld bliver markeringerne af pinlighed, latterlighed og skam endnu mere udpræget. Først står han skamfuld skoleret p.g.a. sin fiasko med at opnå millionen, så narres han på sin bryllupsdag til på falske præmisser at ville spille ridder og endelig falder han komisk ned på gulvet. På denne måde videregiver filmen en stærk affektladning til tilskueren der samtidig kan udlade den i latter fremfor målrettet at projicere den mod Susan. Men også i forhold til Susan, kvinden spiller degraderingen en afgørende, 'inddæmmende' rolle. Hele filmen gennemvæves med hendes stadige æggende latter, der markerer hendes åbenhed og uafgrænsethed i forhold til David. Men hendes erotiske fascination, der udløses i latter, er samtidig tæt sammenvævet med hans degradering. Jo mere han degraderes komisk, des mere kan hun sløjfe sit selvforsvar over for en anden der ikke truer hendes autonomi. David er, som det fremgår af hans aggressive stemme og stedvise brutalitet (som da han senere brutalt tramper hende over tærne, hvorefter hun kort efter glad leger »elsker mig, elsker mig ikke«), på ingen måde en antihelt.

Forudsætningen for den erotiske eksplicitering er den fysiske afstand og de groteske omstændigheder, på samme måde som blottelsen og den kropslige sammenpresning i restaurantscenen blev inddæmmet af de øvrige gæsters nidstirren og af situationens groteske karakter, der opfordrer tilskueren til at udløse sin pirring i latter. Så snart de fysisk og i lejlighedens ensomhed kommer sammen, neddæmpes den eksplicitte erotik, og indpakkes i leopardtricket groteske natur/kultur-modsætning, der ikke bliver mindre grotesk af at leoparden elsker melodien: *I can't give you anything but love, baby*, i sig selv en tekst, der lader ømme og sanselige følelser støde sammen på højst tvetydig vis.

Det ligger i forlængelse af denne tvetydighed, at samtidig med at

Susans og Davids forhold udvikler sig, flyttes scenen 'tilbage til barndommen': Susan narrer David til at hjælpe hende med at bringe leoparden til hendes stramme tantes hus, en tante der, må man forstå, fungerer som hendes moder, og, viser det sig yderligere, er den egentlige potentielle giver af millionen. Næppe er han ankommet før han narres i bad, hvorefter Susan hugger hans tøj og en hund bortfører hans 'magiske rekvisit', brontosaurusknoglen. Der er selvfølgelig et element af kastration i denne udvikling, demonstreret da David efter badet må iføre sig en 'latterligt' over'kvindelig' badekåbe. Men ikke en aferotisering, nøgenhedens blanding af sensualisme og sårbarhed ledes over i den pinefulde mangel af knoglen i hans stadige, og tilsyneladende absurde begær efter det mistede der driver ham afsted i rastløs efterforskning. Den feminine badekåbe, den absurde og infantile jagt på den knogle som hunden har gravet ned i haven, og angsten for at tanten skal finde ud af hans sociale identitet som videnskabsmand og den underliggende erotiske udvikling, erkendelsen af en følelsesmæssig og kropslig mangel som kun den anden kan tilfredsstille, og en komisk overflade af skam, pinlighed, degradering og tab af social identitet. Hertil kommer selvfølgelig den pinlige bevidsthed om det bryllup med miss Swallow som er blevet erstattet af en eftersøgning af en nedgravet knogle, en eftersøgning der til tider udfolder sig totalt regressivt og infantilt på alle fire. Lysten i disse borgerlige 30er-omgivelser er fuldstændig social og, i skammen, bundet til bagsiden af den sociale facade og de sociale præstationskrav.

Men nu falder natten på, og det civiliserede Connecticut hjemses af leopard-parringskrig, dels udstødt af *Baby*, dels af en feminin 'miles gloriosus', en ældre storvildtsjæger og ven af den stramme tante. De to unge begiver sig ud i skoven på leopardjagt, og sandelig om ikke det lykkes David og Susan at falde på en sådan måde at hun indfanger hans hoved med sit sommerfuglenet. Denne endelige degradering eller 'uskyldiggørelse' af inkorporeringens genstand får på ny hendes erotiske latter på gлед. Det er nærliggende her at spore en vis kastrationsskræk hos instruktøren Hawks (der især er kendt for sine fremstillinger af mandigt fællesskab), især når David nogle scener senere 'helt uskyldig, forstås' bliver arresteret og fængslet som *Peepin' Tom*, som voyeur.

Men som centret for skammen, således er også centret for angsten samfundet, ikke kvinden. Både Susan og David ender i fængsel efter deres natlige 'leopardjagt', og da politiet ringer til tanten for at få fastslået Susans identitet, protesterer hun voldsomt mod at den fængslede skulle være Susan: Hun sover *uskyldigt* i sin seng. Men snart arresteres også tanten og hendes jægeren da de – efter at have

opdaget at Susan faktisk ikke får sin uskyldige søvn – kommer til politistationen. Skyld og skam opløses komisk ved at straffen og de-graderingen udstrækkes til at gælde alle. Og ved at Susan og David viser at de ikke står for den totalt naturligt-hæmningsløse udfoldelse: først indfanger Susan en blodtørstig man-eater-leopard, repræsentant for den rene, grumme natur, og derefter sørger David for at *den* bliver fængslet i stedet for dem.

Fængslingen og frifindelsen har dog ikke ført til en varig katharsisk renselse for skyld. Tværtimod bliver filmens finale samtidig højdepunktet for sammenvævningen af lyst og skyld. Vi er tilbage ved udgangspunktet, det zoologiske museum, hvor Susan ankommer med den manglende knogle og David for at undvige hende, kravler op på sin piedestal over brontosaurus skelettet. Hun forfølger ham ved at kravle op på en anden stige, således at de er adskilt af skelettet (civilisationens udtørring af den animalske fortid?). Det kommer til en udsoning, men samtidig rokker hun orgiastisk fra side til side (dobbel omvendning!). For at redde sig fra fald forenes hun med David, men samtidig får hun bronto-skelettet, symbolet på Davids sociale identitet og arbejde, til at styrte sammen. I denne sidste, farefuldt-pinefulde episode må David tilsyneladende smerteligt frigøres fra kulturens byrde for at kunne opnå kropslig forening med sin elskede. Og for mange tilskuere er det helt umuligt at nyde sammenbruddet. En kritiker, *Robin Wood*,<sup>9</sup> føler slutsituationen som et ubehageligt og truende udtryk for en nedbrydning af den sociale orden: »(...) Grant admits that he has enjoyed their misadventures; and within minutes the entire skeletal structure has collapsed. The dry bones represent his life-work, and are an image of his way of life, destroyed finally by the eruption of the Id. But it is impossible to see the film *only* like that: one is forced also to contemplate Hepburn as a suitable life-partner for him. One can only feel uneasy, and the question whether the triumph of total irresponsibility the film appears to be offering as fitting resolution is in fact acceptable. There is no sense of a possible synthesis or even compromise; the only alternative to Susan is made so ridiculous as to be instantly discounted« (s. 71).

Sammenbruddet af arbejdsordenen får Wood til at føle sig *uneasy*, selvom han formodentlig med glæde i en stumfilmfarce ville acceptere et langt større sammenbrud i den sociale orden. Mærkelig nok føler han ikke en Wilhelm Reich'sk uro over den sociale karakterpansring, der indspinder personernes kropsoplevelse i et sådan net af skam og fortrængning, at der skal så krasse og så tvetydige midler til for på én gang at fremstille og inddæmme en kropslig erotisk forening. Senere er Wood gået i den modsatte, Reich'ske retning: Hans seneste artikler

og bøger er lange oprør mod kapitalisme, patriarkalisme og tvangsheteroseksualitet, kun film som *The Texas Chainsaw Massacre* er adækvate protester. Man kan nok hurtigt ad den vej komme med vel rigeligt nostalgiske forestillinger om et nært, frit og skamløst samfund. Den socialiseringsmæssige proces der har givet Susan og David en vis individualistisk frihed har samtidig haft karakter af en skamfuld sublimering. Jeg læser ikke filmens pinligt-lystfyldte slutning som en opfordring til en total likvidering af samfundet, men derimod som en symbolsk mekanisme der i en given sammenhæng kan gøre de libidinøse 'investeringer', der er bundne i det sociale arbejde, likvide, 'flydende', anvendelige til mere privat lyst.

## Noter

1. S. Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1905). Sidehenvisninger til S. Fischer Taschenausgabe 1963.
2. *Fiktionsteori og underholdningens genrer* i dette nr. af *Kultur & Klasse*.
3. Udviklingen fra stumfilmfarce til 30ernes lyd-komedier svarer således til udviklingen i den græsk-romerske verden, hvor den nyattiske komedie netop opstod i forlængelse af en stigende urbanisering. Den nyattiske komedie i vesten bortfaldt samtidig med bysamfundet ved romerrigets sammenbrud for at genopstå – sammen med bysamfundet – efter renaissanceen. Der er således ikke tale om en simpel udvikling – såvel farce som 'social komedie' har lange historiske rødder – derimod om at en teknisk udvikling, fra billede til billede-og-lyd, støtter en historisk tendens mod urbanisering og individualisering.
4. Branchens selvcensur blev reguleret gennem det såkaldte *Hays Office*, der blev oprettet i 1922, men hvis håndhævelse af moralens bud blev kraftig skærpet, da Joseph Breen i 1934 kom til kontoret og udformede en ny, mere striks kodeks. James Monaco beskriver effekten således: »The code made absurd demands on filmmakers. Not only were outright acts of sex and violence strictly prohibited, but a set of guidelines was laid down (and strictly enforced) that prohibited the depiction of double beds, even for married couples, and censored such expletives as »God«, »hell«, »Damn«, »nuts« – even »nerfs«. The effect was profound. One of the greatest surprises awaiting a student of film first experiencing precode movies is the discovery that in the late twenties and very early thirties films had a surprisingly contemporary sense of morality and dealt with issues, such as sex and drugs, that were forbidden thereafter until the late sixties« (*How to read a Film* 1977, s. 22).
5. Således skriver Mast i *A short history of the movies*, New York 1977 s. 300 at filmen har »a tough, antisentimental core. Hawks runs Katharine Hepburn through swamps, mud, and thickets in a romantic chase after her man that has more to do with a tame leopard and a lost dinosaur bone than with love«. Dette hænger bl.a. sammen med at Mast, som det fremgår af konteksten identificerer kærlighed med ømt-idealiserende følelser.
6. Stanley Cavell: *Pursuits of Happiness*, Camb. Mass. 1981.
7. Der er en vis inkonsistens mellem at Huxley grubler over placeringen af en knogle og det forhold at der kun mangler én knogle; hvis han vidste det med sikkerhed ville der ikke være tvivl om nogen knoglers placering. M.a.o. det væsentlige for filmen er fremstillingen af *manglen, ufuldendtheden* i kombination med *tænkningen*.
8. Da vi må regne med at den stammer fra Braziliens urskove omkring Amazon-floden, kan man måske se en skjult forbindelse til mytologiens krigeriske amazoner.
9. I *Howards Hawks*, London 1968.