

Fire slags humor

– Bernhard, Beckett, Norén og O'Brien

JEPPE BRIXVOLD

Følgende tekst er fra Thomas Bernhards lille kortprosabog *Ereignisse* fra 1969:

KASSEREREN på et jernstøberi har giftet sig med en otte eller ni år ældre hustru. Kort efter brylluppet begynder stridighederne. Det er en grænseløs modvilje, som de begge falder i søvn og vågner op med. Til sidst bliver hustruen depressiv, hvad der vel hænger sammen med hendes barnløshed, må stadig have lægehjælp, men taber pludselig sproget, hun kan kun gøre sig forståelig med hænderne, i huset skriver hun alt på kalenderblade: "Jeg vil gå videre," for eksempel, eller "Det er skønt derude". Hun hader, når man har medlidenhed med hende. Til sidst får hun smerter i benene og bliver ganske stiv. Hun må køres omkring i en rullestol. Hun lurur ved vinduet. Når hendes mand kommer hjem, må han køre hende ud. Altid samme strækning. Altid videre. Hun truer af ham med knyttede næver. Hun er stadigt mere sulten efter nye huse, nye træer, nye mennesker. Fra sine tykke tæpper ser hun lige fremad mellem alleens træer. En aften hvor han kører hende foran sig tæt ved vejkannten, drejer han vognen rundt og tipper den i afgrunden. Hun kan ikke skrike. Metalvognen splintres. Dette optrin drømmer han. Men han vil gøre sådan med hende, tænker han.

Der er humor hele tiden her. Først kan man se en sær pervers fornøjelse i den tørre referatstil – se f.eks. allerede i skiftet mellem første og anden sætning – eller i den lakoniske tone i beskrivelsen af hustruens forkrøbling, f.eks. i "Hun lurur ved vinduet" – en lakoni som når en slags ydergrænse i "Hun kan ikke skrike", hvor den så at sige tipper over i medfølelse.

Der er også humor i de tre sidste sætningers forløb, denne tredje type er ikke egentlig komisk som

de to førstnævnte, men en bitter, næsten tragisk humor. Lad mig stille de tre sidste sætninger op igen:

- a) Metalvognen splintres.
- b) Dette optrin drømmer han.
- c) Men han vil gøre sådan med hende, tænker han.

a) "Metalvognen splintres" er et af de få steder, hvor teksten bliver direkte scenisk. Man bringes med ét helt tæt på af splintringslyden, som skærer så hårdt lige efter tavsheden i "Hun kan ikke skrike", og de to ord i sætningen opsummerer på sin vis hele historien, hustruens fysiske forfald (metalvognen) og mandens mord på hende (splintringen), i hvad vi kunne kalde forløbets peripeti.

Så siger sætning b), at det jo bare var en drøm. Man forstår nu, at lyden af metalvognens splintring måske kun var det, der fik manden til at vågne af sin søvn, og han har slet ikke myrdet sin hustru. Sætning b) er derfor et *fald*, den opløser a)'s sceniske sanselighed, og narrativt betragtet er den skuffende, fordi historiens slutning, som man lige har læst, nu må opgives. Ofte taler man jo om humor som et *fald*, men sætning b) er ikke egentlig humoristisk, den er bare en dæmper.

Sætning c) derimod er et *løft*. Vi har nu begrebet historien i dens helhed i a), den er faldet sammen i b), og nu rejser den sig igen i c), blot ikke som historien om et mord der *er* sket, men som én om ét der *vil ske*. På den måde gør c) kun historien mere grum end den i forvejen var – det er vel værre at vide, at et mord *vil* blive begået, end at det *har* fundet sted.

Jeg kalder c) humoristisk pga. dens chokeffekt i forhold til b) – hvis man nu forestillede sig, at der stod et par ekstra sætninger mellem b) og c), ville c) ikke være humoristisk, men *timing is everything*, og som den står, gør c) nærmest nar af den lettelse, man kunne føle ved b) – man troede lige, at det hele slet ikke var så galt, og så viser det sig, at det var meget værre... På den måde løfter c) historien op i en skræmmende uafgørlighed – vil manden nu virkelig myrde hende? – vil det nu virkelig ske på den brutale måde, som vi har hørt om?

Humor er altså ikke altid et *fald*. Lige fra Aristoteles har man ofte opfattet det sådan. Aristoteles kalder tragedien *høj*, fordi den handler om ædle, høje mennesker, det ender dårligt for, mens komedien er *lav*, fordi den handler om knap så ædle mennesker, det ender godt for.

(Det er klart, at en lykkelig slutning på en historie (nogen bliver gift f.eks.) er "lavere" end en uheldig, fordi den lykkelige slutning bringer tingene "på plads", "ned på jorden" og i øjenhøjde med os, mens den uheldige slutning efterlader os i en situation, der *ikke* er på plads, som vi kunne ønske det, tvinger os til at overveje, hvorfor det gik, som det gik, og ofte har karakter af noget uafsluttet, uafgørligt – som f.eks. i Bernhards tekst.)

Litterær humor opfattes og bruges ofte, alt for ofte, som et middel til at trække betydning ud af noget andet i teksten, "punkttere det" og "bringe det ned på jorden". Bl.a. derfor er der så meget flad humor i dansk litteratur – fra Per Højholt til Benny Andersen – fordi vi simpelthen er bange for at sige for meget for højt. Denne humor går hånd i hånd med almindelig dansk lune og ironi (som ofte slet ikke er humoristisk) og indprenter os blot igen og igen at "lad os nu ikke blive for alvorlige". Min lærer Mogens Rukow på Filmskolen sagde en dag, at den eneste type film, danskere kunne finde ud af at lave, var folkekomedier, og det er måske desværre sandt – i den forstand er der jo ikke stor forskel på Olsenbanden og von Triers *Riget*. I Thomas Bernhards tekst ser man et eksempel på det modsatte, humor som et *løft*, noget der ikke punkterer den alvor historien har, men løfter den endnu et stykke op.

Der er talrige eksempler hos Samuel Beckett på en lignende *dæmpning-og-løft*-humor som i Bernhards tekst. Eksemplerne er så tydelige, at jeg ikke behøver diskutere dem i detaljer, jeg ville kalde dem koleriske, mens Bernhards tekst er flegmatisk, fordi de som humor betragtet er mere *udfarende*. Men altså blot et par eksempler:

Hvis jeg indimellem skar en blomst eller gren ned, var det kun for deres bedste, så de kunne vinde i styrke og glæde. Og jeg gjorde det aldrig uden smerte. Faktisk, hvis sandheden skal frem, gjorde jeg det slet ikke, jeg fik Christy til at gøre det ...
(fra *Molloy*)

– hvor dæmpning og løft begge falder i den sidste sætning.

Faktum ser ud til at være, hvis man i min situation kan tale om fakta, at jeg ikke alene vil blive nødt til at tale om ting jeg ikke kan tale om, men også, hvilket er endnu mere interessant, men også at jeg, hvilket er om muligt endnu mere interessant, at jeg vil blive nødt til, jeg glemmer det, skidt med det ...
(fra *Den Unævnelige*)

– *dæmpningen* i dette citat er selvfølgelig den gentagne forsikring om, hvor interessant det næste bliver – *løftet* er, at "det næste" aldrig kommer, hvilket sender én tilbage til den netop nævnte tanke om "ting man ikke kan tale om."

Beckett er formentlig ét af de bedste eksempler i litteraturen på en forfatter, der i høj grad bruger humor – men det er forkert at sige, at han *bruger* humor – han *er* humoristisk – når han skal tale om det, han egentlig ikke *kan* tale om. Der er visse forfatter-skaber, hvor det ser ud som om humoren ofte går hånd i hånd med en så umådelig ambitiøs raven efter det, der ikke *kan* siges, at denne raven ville gå i stykker, hvis den ikke havde humoren foran sig. I det nævnte citat er det humoren, som både syntaktisk og semantisk lader Den Unævnelige overskride, hvad der var planen for sætningen, humoren der tilsyneladende *river ham med ud over det han havde tænkt sig at sige* – humoren der trækker ham ud i at *sige det han ville sige uden at kunne det* – og så i øvrigt "skidt

med det" – et par henkastede ord, som vel egentlig i deres nonchalance er det allermost humoristiske moment i sætningen.

Denne type humor tror jeg faktisk ikke, man nøjere kan definere stilistisk – den handler ikke så lidt om en særlig opfarehed eller rastløshed, som Beckett har og ingen andre har, og den forudsætter måske, at man allerede kender hans tone. Ja, for humor er en temperamentssag. Det koleriske hos Beckett er det, der simpelthen ikke kan lade være med at lade sig rive med og samtidig ryste lidt på hovedet af det, det er en vigtig del af det temperament man lærer at genkende som hans, og som man så igen og igen kan finde humoristisk, når man læser ham – en evig utilfredshed og opfarehed over for hans egne personer, hans egen stil, hans egne tanker, og den lange række af fortællere som i grunden altid er mest koleriske over for sig selv.

Pludselig kommer jeg i tvivl om, hvorvidt jeg burde bytte om på Bernhard og Beckett i denne opstilling. Måske er det i Bernhards kølige lakoni – man kunne kalde den *indestængt* – at det egentligt koleriske ligger, mens Beckett også kan forekomme flegmatisk, uanfægtet, illusionsløs bag al stilens rastløshed. Men nu er alle disse betegnelser jo ret upræcise. Beckett, Joyce og Sterne er en særlig type rastløse, humoristiske og ofte kolerisk diskussionslystne stilister – de er interessant nok alle tre irere. En irer som ikke er særlig humoristisk er f.eks. Yeats, og her ser man ofte en nærmest faretruende skingerhed og nøgenhed i den høje raven efter det usigelige, hvilket nu ikke gør Yeats mindre interessant end de tre andre – men altså mindre humoristisk.

I et af Lars Noréns "døda pjäser", "Chinon" fra 1990, møder vi et bedsteborgerligt middagsselskab i den stockholmske skærgård. Der er 10 mennesker i alt, de fleste et sted midt i fyrrerne, de fleste beskæftigede med politik, u-landsbistand, litteratur eller teater, og næsten alle ganske desillusionerede over deres erhverv. De er også desillusionerede over deres kærlighedsliv, nogle er ensomme, de fleste af parrene er enten opløste eller på vej til at blive det, og typisk for Norén har de sjældent andre modtræk

mod desillusionen end at angribe den hos hinanden. Jeg springer en del forklaringer over, hvis jeg siger, at de alle befinder sig i en identitetskrise, men der er som sagt 10 mennesker, så jeg er nødt til at forsimple det. En enkelt af dem er ofte helt uden for samtalen, nemlig den aldrende Farbror Percy, som er så forkalket, at han aldrig kan huske, hvem de andre er. Farbror Percy kan langt hen i stykket – i det mindste når man kun læser det, formentlig er det anderledes at se stykket opført – betragtes som en slags *comic relief* (men ender dog på sin helt egen tragiske tone) – han bryder fra tid til anden ind i de andres stadigt bitrere og mere uforsonlige dueller med sine forvirrede, henførte, tøvende replikker. På en måde kan han ligne Mercutio i begyndelsen af *Romeo og Julie* med hans små henførte indlæg som en slags pusterum i plotoptrapningen. Her er et eksempel fra "Chinon" (Sofia er Farbror Percys niece, søster Elin er død for år tilbage):

SOFIA till Percy: Du är väl säker på att du vet vilka vi är ... du sitter väl inte och är orolig för att du inte känner igen oss.

(...)

PERCY: Nej, nej, jag försöker ... Naturligtvis vet jag vilka ni är ... nästan allesammans ... det finns inget tvivel om det ... Jag känner så väl igen er ... Det är bara det att jag inte kommer riktigt ihåg ... var vi har träffats förut ... Jag är så långsam. Det dröjer en liten stund, innan jag kan minnas allting ... Det är så många människor jämt. Det är som om alla på en gång skulle in genom dörren till mitt minne och därför tar det en stund innan jag kan placera alla ... Men du är ... syster Elin? Inte sant? Det är väl rätt ... Och då måste jag vara ... jag måste vara ... jag är ... jag vet vem är ... Men herregud ... Det är klart jag är ... fast jag lägger inte så stor vikt vid det ... Vad spelar det för roll egentligen? Det viktigaste är att man inte blir orolig.

Der er ingen tvivl om, at Norén tager Farbror Percys skæbne, hans forkalkethed og forvirring alvorligt, men Norén har også overblik nok til at tale Percys karakter frem med netop den grad af humor, som i det hele taget gør ham til en karakter. Humor er vel et vigtigt tegn på troværdighed i en fiktiv karakter, for hvis man kan begynde at more sig over et menneske, betyder det vel netop at man oplever

ham som et menneske, at man er begyndt at lytte til hvad han siger, at man ikke blot opfatter ham som en beholder for nogle ord.

Jeg talte før om Percy som en slags *comic relief* i "Chinon", men citatet ovenfor viser, at han er mere end det – eller måske rettere, at han *netop* på grund af sin lidt komiske, fraværende skikkelse midt imellem de andre mere skarpe og udadvendte karakterer langsomt danner sit eget rum om det problem, de alle deler, identitetskrisen. Percy er jo næsten en karikatur af en identitetskrisen, han kan ikke engang huske sit eget navn, og det er præcis dette let karikerede præg, som gør ham mere og mere tydelig, næsten som en slags emblem for de andre. Jeg kan derfor godt forsvare at kalde ham *løftet* i forhold til "Chinon"s øvrige karakterer, han er en let karikeret og derfor meget tydelig skikkelse, der løfter deres kriser op i et højere perspektiv, fordi hans krise jo faktisk er så meget værre end deres.

Jeg vil kalde Farbror Percy et eksempel på melankolsk humor. Melankolikeren er i høj grad kendetegnet ved sit *fravær*, ved en stemning af krise og ved en særlig *lethed* – "de vage anelser som får mit sind til at danse," som Mercutio siger om *sin* melankoli.

Den svenske digter og forfatter Stig Larsson taler i essayet "Klargjort" i det norske tidsskrift *Vagant* (nr. 3, 1999) om det "anale" i modernismens "nærighed med oplysninger" – dette at forfatteren holder al den viden tilbage, som ikke er strengt nødvendig for forståelsen.

Stig Larsson sætter denne "tvangsmæssige" nærighed op imod Becketts idé om altid at kunne sige *lidt mere*, altid at have energi til endnu et lille truttelut. Han spørger læseren, om man virkelig kan se det som en fordel, at noget holdes skjult for én, at forfatteren siger mindre end han kan.

Jeg nævner den tanke, fordi flere af de ovenstående citater netop er eksempler på et *lidt mere* i deres tekster. Nu f.eks. Bernhards tekst – man *kan* godt tænke sig denne historie slutte før de tre sidste sætninger – det ville være brutalt, det ville være en fat-

tigere historie, men det *ville* være en historie. Og på samme måde med Percy i "Chinon", det er ikke *umuligt* at forestille sig stykket uden ham, han er dette *lidt mere* – hvilket humor vel ofte er, dette ekstra overskud, dette ikke strengt nødvendige som *af en eller anden grund* alligevel kom med, og som måske faktisk nogle gange er det, der gør forskellen mellem en god tekst og stor kunst.

Der er også en type humor, som er *lidt mere* og *lidt mere* og *lidt mere* i en grad, så den efterhånden er det hele, en humor som kan virke til at gå fra overskud til overskud. Den irske forfatter Flann O'Brien er et eksempel. O'Brien er på ingen måde modernistisk i den betydning, Stig Larsson lægger i ordet, han gør ligefrem en dyd ud af sine unødvendigheder. Se blot denne åbning – eller rettere, disse åbninger – af O'Briens første roman *At Swim-Two-Birds* fra 1939:

EFTER AT have placeret tilstrækkeligt brød i munden til tre minutters tygning, kaldte jeg mine sanselige kræfter tilbage og fortrak til min bevidstheds privathed, idet mine øjne og mit ansigt antog et tomt og forudoptaget udtryk. Jeg funderede over mine fritidslitterære aktiviteter. Én begyndelse og én slutning på en bog var noget jeg ikke var enig i. En god bog kan have tre åbninger, som er ganske ulig hinanden og kun forbundne i forfatterens fornemmelse, eller for den sags skyld hundrede gange så mange slutninger.

Eksempler på tre forskellige åbninger – den første: Pooka'en MacPhellimey, et medlem af djævelklassen, sad i sin hytte inde midt i en fyrreskov, mediterede over tallenes natur og adskilte i sit hoved de ulige fra de lige. Han sad ved sit diptych eller antikke to-bladede hængslede skrivebord med indersiderne belagt med voks. Hans grove langneglede fingre legede med en snusdåse af perfekt rotunditet, og gennem en åbning i tænderne fløjtede han en beleven cavatina. Han var en fornem mand og blev holdt i ære på grund af den generøse behandling, han gav sin hustru, en Corrigan fra Carlow.

Den anden åbning: Der var intet usædvanligt ved Hr John Furriskes udseende, men faktisk havde han et særtræk, som man sjældent møder – han var født femogtyve år gammel og ind-

trådte i verden med en hukommelse, men uden nogen personlig historie der kunne forklare den. Hans tænder var velformede, men plettede af tobak, to kindtænder var plomberede og en hulhed truede i den venstre hjørnetand. Hans viden om fysik var moderat og begrænsede sig til Boyles lov og kræfternes parallelogram.

Den tredje åbning : Finn Mac Cool var en legendarisk helt fra det gamle Irland. Om end han ikke var mentalt robust, var han en mand af superb fysik og udvikling. Hvert af hans lår var så tykt som maven på en hest og snævrede ind til en læg så tyk som maven på et føl. Tre halvtredsmandsstore hold af småknægte kunne spille håndbold mod bredden af hans rygstykke, som var stort nok til at standse en march af mænd i et bjergpas.

I sin helhed er denne åbning selv nærmest heroisk med sin programmerklæring i begyndelsen og det trefløjede persongalleri.

Første åbning handler altså om en djævel, pooka'en MacPhellimey. Afsnittet er en opvisning i opfindsomme sætninger, fra pooka'ens "meditation over tallenes natur" til beskrivelsen af hans skrivebord, snusdåse og fløjten og den tvetydige slutning – hvad skal denne "generøse behandling" af hustruen egentlig betyde?

Dette er grundlaget i O'Briens humoristiske register, en humor af bestandig opfindsomhed, overdreven sproglig akkuratess og tvetydigheder – tre ting der alle markerer et *lidt mere*. Man generer vist ingen ved at kalde det for lav humor, heller ikke Joyce, som i *Ulysses* ofte er i samme boldgade.

Anden åbning handler om et menneske, John Furriskey, og præsenterer en lidt mere sofistikeret type humor baseret på det vittige indfald, tankeeksperimentet, her den absurditet at Furriskey er født 25 år gammel. I sidste sætning ses en anden O'Brien-specialitet, den totalt nyttesløse oplysning.

Tredje åbning handler om sagnhelten Finn Mac Cool, som mange gange senere i romanen giver lejlighed til lange parodiske fabuleringer i irsk folklorestil. Afsnittene om Finn er umiddelbart ikke så forskellige fra pooka-afsnittene, men har et ekstra element i de absurd langvarige beskrivelser af f.eks.

Finns vandring over Irland, af han og hans mænds bedrifter som ofte blot er en slags opremsninger af umulige eventyr, og af Finns imponerende fysik, som også giver et ekko af Rabelais.

Overdrivelsen ud i det urimelige på så mange måder som muligt er kernen i denne humor. Det siges, at *At Swim-Two-Birds* var en af de sidste bøger, James Joyce læste – ved hjælp af et forstørrelsesglas, for han var næsten blind på det tidspunkt – og at han derefter kaldte Flann O'Brien "a writer of the true comic spirit". Med dét mente Joyce vel noget i retning af, at her var en forfatter for hvem komikken var hovedformålet, for hvem den ikke skulle tjene som *fald, løft*, pusterum eller noget andet, men var der i sin egen ret. Og umiddelbart handler *At Swim-Two-Birds* – som jeg straks opgiver at referere bortset fra at sige, at parodiske skrøner og løse handlingstråde snor sig om hinanden i én uendelighed i den unge fortællers "fritidslitterære aktiviteter" – da heller ikke om så meget andet end netop at lade det sno sig, hvilket både kan ende i stor uoverskuelighed og i et særligt poetisk nærvær lige nu og her, måske særlig i Finn-afsnittene.

Samtidig har man dog meget ofte fornemmelsen af dybereliggende temaer, særlig af religiøs art, som fra tid til anden giver sig til kende. Allerede i den citerede åbning falder det i øjnene med opdelingen djævel-menneske-udødelig helt, med selve det, at der er *tre lag* i historien, hvilket både kan referere til Dante og til den kristne treenighed, med pooka'ens meditation over tallenes natur, med ideen om John Furriskey, et menneske "født på ny", med almagten hos den vældige Finn Mac Cool etc. Flann O'Brien gør blot aldrig noget forsøg på at rydde op i eller tydeliggøre denne religiøst-kristne symbolik, den er mest en slags klangbund for den hæslblæsende fiktion, måske er der trods alt en slags forpligtelse til *mening* på spil her, men han undgår at præcisere, hvad denne mening er.

I sit essay taler Stig Larsson videre om, at det menneskelige ikke kun er alt fra det svageste til det stærkeste i et menneske, men også det "overmenneskelige". Han mener, at der i stor litteratur findes en

særlig "overmenneskelig" fornemmelse for kunstnerisk kvalitet, altså en fornemmelse, der er uafhængig af forfatterens person. Er det inspiration, han taler om? Det er ofte svært at se, hvad Stig Larsson taler om, i hvert fald er det svært at genfortælle, men det *må* være noget i den retning, som om han siger, at modernismen "tvangsmæssigt" fortrænger en vis del af det, vi kalder inspiration.

Måske derfor er modernismen fattig på forfattere som O'Brien. Dens ideal om *nødvendighed* og formel *stramhed* lader kun humor flyde i afmålte mængder, det er svært at forestille sig Lawrence Sterne i det 20. århundrede. Og det *kan* også være derfor, man nogle gange bliver lidt træt af Flann O'Briens manøvrer, på grund af ens egen "tvangsmæssige" vægning mod alt det rod. Men O'Brien er sangvinsk, han sætter ganske enkelt ikke særlig mange grænser for, hvad hans inspiration kan tillade sig, han følger sin lyst. Hvis man så alligevel ikke er helt overbevist – og det er jeg ikke, jeg må sige, at når jeg nu nogle år efter første gang har genlæst O'Brien, forekommer det mig faktisk lidt *kedeligt* – kan man jo i hvert fald spørge sig selv hvorfor.

Jeg *tror* ikke kun, det er fordi jeg vægrer mig. Tværtimod, jeg har det som om det er O'Brien, der vægrer sig, som om denne type humor også er en slags stilistisk skærm, der forhindrer ham i at se bl.a. den religiøsitet, han skriver henover, i øjnene, hvilket jo ville betyde at han måtte forholde sig til den. Jeg bemærker det vel også, fordi jeg kommer lige fra at læse Lars Norén, som aldrig "skærmer af" på den måde, men er lige præcis så humoristisk eller patetisk eller melodramatisk eller hysterisk eller selvudleverende eller pinlig eller tragisk, som han er nødt til at være for at nærme sig dét, han leder efter. En humoristisk stil kan lige så vel som alle andre stiltyper være en måde at skjule sig på for forfatteren, en måde at falde til ro på, synke ind i det litterære, og det er måske det, der sker hos O'Brien, mens en forfatter som Norén igen og igen river al den slags litterær stil i stykker for at nærme sig dét, han leder efter. Et af hans midler til at gøre det, er måske humoren, men han forpligter sig ikke på den, og der er lange passager i hans værk, hvor han på ingen måde er morsom. Dette mod til *ikke* at være humoristisk kunne vi sagtens lære noget af her i landet.

