

HELLE PLOUG HANSEN

ET ZEBRASTRIBET CIRKUSNUMMER

Om latterens scenarium

25. Et show har de egenskaber livet ville have, hvis døden ikke havde eksisteret. Deraf fortryllelsen ved at gå til fyldets grænse, hvor man et øjeblik nidstirrer intethed, før latteren fører videre, og den beruselse, at alt sker nu. Ingen rest, intet ophør, ingen betydning, som ikke straks løber over. Indtil den kontrakt, som gjorde det hele muligt, standser det igen (Per Højholt 1989:31).

I sommeren 1996 var jeg med min mand og vores to drenge i Kanonhallen i København for at se den franske cirkusforestilling „Le Cirque Invisible“. Gennem sælsomme trylle- og forklædningsnumre, yndefulde musiske bevægelser, fantasifulde gevandter, behændig akrobatik og overraskende effekter (såsom gæs der dannede optog på scenen og ændrer der sang) indfangede og omsluttede cirkuskunstnerne Jean-Baptiste Thierré og Victoria Chaplin tilskuere i en verden af magi. Særlig et af numrene fik de ca. 400 tilskuere, hvoraf de fleste var voksne, til at bryde ud i øredøvende latter.

Jean-Baptiste Thierré kom ind på scenen iført zebrastribet frakke, zebrastribede bukser, zebrastribet hat og zebrastribede sko. Og før at fuldende det zebrastribede billede holdt han i hånden en zebrastribet kuffert. Tavst med et fastfrosset smil om læberne og øjne „der stod på stilke“, stillede han sig med front mod publikum og åbnede kufferten. Indvendig var den (naturligvis) foret med zebrastribet stof. En zebrastribet oppustet plastikzebra på størrelse med en nyfødt zebraunge lå i kufferten. Mere redundant kunne det næsten ikke blive. Men det blev det.

Skiftevis smilende til tilskuere og til den zebrastribede plastikzebra lagde han hænderne om den, løftede den forsigtigt op af kufferten og placerede den på gulvet. Han stillede sig foran den og kiggede den vedholdende i øjnene. Ved hjælp af fagter og strubelyde forsøgte han nu at få kontakt.

Efterhånden blev det tydeligt, at fagterne, der blev større og større, og strubelydene, der steg og steg i styrke, havde til formål at få zebraen til at lægge sig ned på siden. Men ligeegyldig hvor ihærdigt Jean-Baptiste Thierré intensiverede sit kropssprog, og også selvom han på et tidspunkt (muligvis fordi han blev træt i armene) fik tilskuere til at hjælpe med luftbårne skubbebevægelser og pusten i retning af plastikzebraen, blev den – ganske upåvirket, stille og roligt – stående.

Et kort øjeblik så det ud, som om Jean-Baptiste Thierré ikke vidste, hvad han skulle gøre. Men det var kun tilsyneladende. Hans fastfrosne smil fik en overbevisende tone.

Han havde fået en idé. Smilende klappede han zebraen på mulen. Derpå gik han hen til sin kuffert og tog en zebrastribeindbunden bog frem. Smilende viste han tilskuerne bogen. Han gik lidt væk fra plastikzebraen, stillede sig med ryggen til den og med siden til tilskuerne og begyndte at bladre i bogen.

Hver enkelt side var udfyldt af ét billede. Billederne forestillede zebrastriber. Der var ingen medfølgende tekst. Endelig, efter at have bladret et stykke tid frem og tilbage, fandt han, hvad han søgte. Han smilede ud imod salen, holdt en af bogens sider frem mod tilskuerne og pegede på en side med zebrastriber. Disse zebrastriber var magen til plastikzebraens zebrastriber. Han vendte sig nu mod plastikzebraen, gik hen til den, bøjede sig lidt ned i knæene, klappede den igen på mulen og holdt bogsiden med zebrastriberne helt hen foran dens hoved. Næsten øjeblikkelig lagde zebraen sig ned på siden, og der blev den liggende. Jean-Baptiste Thierré smilede til tilskuerne, pegede på bogen og på zebraen, og efter et lille stykke tid tog han plastikzebraen op, klappede den på mulen og lagde den nænsomt ned i kufferten sammen med bogen. Kufferten blev lukket, og han forlod, stadigvæk smilende mod tilskuerne, scenen.

Latteren brusede og bragede gennem salen, og klapsalverne ville næsten ingen ende tage. Tilskuerne (heriblandt mig selv) sad med hovedet kastet bagover, munden på vid gab og udstødte med synlig fornøjelse ejendommelige staccatolyde. Da Le Cirque Invisible sidst på aftenen var slut, og min latter havde lagt sig, meldte refleksionen sig: Hvordan kunne det være at dette uendeligt langsomme og totalt redundante, zebrastribede, mimedede enkeltmandsnummer havde kunnet udløse denne overvældende, nærmest rallende, latter blandt tilskuerne? Hvorfor i alverden var nummeret morsomt? I resten af artiklen søges udfoldet sider af disse spørgsmål ud fra forskellige, men komplementerende synsvinkler. Først anskues det zebrastribede nummer som en parodi på traditionelle cirkusnumre og som en absurd form for humor. Dette fører videre til at sætte fokus på latteren som et umiddelbart kropsligt svar på et ukendt og uforudsigeligt fænomen. Til sidst drejes fokus bort fra parodien og latterens mulighed og hen til det forhold, at forskellige former for humor har fælles, at de kan betragtes som meta-kommunikative manifestationer. I en udfoldning af latterens scenarium anses det således som utilstrækkeligt udelukkende at forholde sig til den substantielle betingelse for latter. Latterens mulighed er også betinget af en formel forudsætning, der omhandler kommunikation og metakommunikation.

En parodi

Som barn var jeg hvert år i cirkus; som regel to gange. Først på sommeren gik turen til Cirkus Benneweis' store savsmuldsduftende telt på Bellahøj i Nordvestkvarteret og sidst på sommeren til Cirkus Schumann i Cirkusbygningen i centrum. I refleksionen over Jean-Baptiste Thierrés mimedede fortælling om plastikzebraen, der lagde sig ned, da den blev præsenteret for en bog med en side zebrastriber magen til dens egne, vendte mine tanker tilbage til nogle cirkusoplevelser, der som barn havde gjort stort indtryk på mig.

Det var de numre, hvor hestedressører og domptører fik kameler, heste, zebraer, elefanter, bengalske tigre, puddelhunde og søløver til på kommando at lægge sig ned på siden, stå på to ben (med undtagelse af søløverne), danse rundt i manegen, tælle til fire etc. Dengang var jeg overbevist om, at dyr og mennesker kunne forstå hinanden. Jeg

drømte ikke alene om en karriere som cirkusprinsesse, men om at udvikle cirkusnumre, der skulle vise, at dyr forstod meget mere, end vi var klar over. Senere kom skuffelsen, da jeg blev klar over, at de traditionelle cirkusnumres underholdningsværdi lå i det forhold, at „vi blot leger“, at der ikke er forskel på menneskers og dyrs kognitive processer.

Disse cirkustanker gav anledning til at anskue Jean-Baptiste Thierrés zebrastribede nummer som en parodi på det „vi leger“, når vi går i cirkus. Digteren Per Højholt har skrevet følgende om parodien:

5. Parodien forudsætter, at verden er til. Den er intellektuel, fordi den er afledt, destruktiv, fordi al humor gør sin genstand mindre, og sanselig, dels fordi den opskriver alt til publikums nu, dels fordi dette nu er konkret og artikuleret og derfor ubesværet påkalder kroppen, der svarer med latter. Parodien er en sammensværgelse mellem forfatter/ophavsmand og publikum om at deflorere nuet, gøre det mindre jomfrueligt, i hvert fald, så det ikke havner på kunstkammeret/museet. Parodien, nuet druknet i latter, eftertankens paradoksale krop, – med den undslipper vi historien ved at stable en erotik på benene, som er plat og nådeløs, men fuld af kærlighed (Højholt 1983:28).

I parodien etableres der således nogle sammensværgende relationer mellem skuespiller og tilskuere. Der skabes et „nu“, først og fremmest tilskuernes nu, som bl.a. i kraft af at det er konkret og artikuleret påkalder sig kroppen og udløser latter. Og latteren fører videre: „... indtil den kontrakt, som gjorde det hele muligt, standser det igen“ (op.cit.:31), da nummeret er slut, og Jean-Baptiste Thierry smilende forlader scenen og overlader den til et af Victoria Chaplins yndefulde omklædnings- og omskabelsesnumre.

I Højholts udlægning af parodien opfattes latteren som et kropsligt svar. En slags kroppens umiddelbare tale som svar på parodiens gennembrydning af nuet. Med den undslipper vi kortvarigt historien, men vel og mærke kun fordi parodien forudsætter, at verden er til. Tæppet trækkes derved i et nu væk under tilskuerne. Den velkendte og forudsigelige verden opløses i uforudsigelighed og ukendthed.

Der er dog noget særligt og ganske raffineret ved Jean-Baptiste Thierrés zebrastribede nummer, idet vi her bringes til „at lege“, at selv en plastikzebra kan læse, når blot teksten er skrevet på dens eget zebrastribede sprog. Parodien kommer derved til at fremtræde som absurd og meningsløs og rækker ud over den form for parodi, som vi kender fra f.eks. skuespilleren Preben Christensens parodi på Dronning Margrethe.

Den absurde humor

Mads Storgaard Jensen beskriver den absurde humor i sin artikel om „Latterens semiotik“ (Jensen 1994). Han karakteriserer den som morskab der ved første øjekast ikke alene forekommer meningsløs, men også ametrisk. Den absurde form for humor kendes særlig godt fra Monty Pythons Flying Circus, hvor nogle af sketchene i et show er absurde, mens andre sketche er yderst „traditionelle“ og metriske. „The Fish Slapping Dance“ er et eksempel på absurd humor. To mænd står på en kaj iført tropetøj og tropehjelm. Til livlig brassmusik danser Michael Palin med høje knæløftninger frem og tilbage foran John Cleese. Michael Palin har en sild i hver hånd, og hver gang han er tæt på John Cleese, langer han ham lussinger med sildene. Pludselig stopper musikken, og Michael Palin står helt stille. Nu hiver John Cleese en kæmpestor fisk frem af inderlommen og

slår Michael Palin omkuld med den, så han falder i vandet. Herefter indtræffer latteren hos tilskuerne. Jensen lægger op til at latteren formentlig indtræffer i kraft af tilskuernes traumatiske konfrontation med selve manglen på mening i sketchen (op.cit.:232).

Overføres denne udlægning af den absurde form for humor på Jean-Baptiste Thierrés zebrastribede nummer, kan det forstås således, at latteren først og fremmest indtræder i kraft af tilskuernes traumatiske konfrontation med selve det meningsløse i at forestille sig en plastikzebra, der ikke alene kan læse, men som også er i stand til at udføre intentionelle kropslige bevægelser.

Den absurde humor er dog ikke fuldstændig ametrisk, idet den har brug for en fortælling at fremtræde i. Fortællingen overholder nemlig den metriske form; og den absurde humor er nødt til at give indtryk af at kunne være meningsfuld for at fremkalde den traumatiske fornemmelse af tomhed (op.cit.). Jean-Baptiste Thierrés stereotyp smilende, men også alvorlige ansigtsudtryk og ihærdige anstrengelser skal give indtryk af, at han er ude i et meget meningsfuldt og seriøst projekt. Han fortæller en historie. Den har en begyndelse, en midte med et klimaks og en afslutning. Og gennem hele nummeret efterlader han det indtryk hos tilskuerne, at han tror på sit foretagende: At det kan lykkes at få en plastikzebra til at lægge sig ned på kommando, i hvert fald når det præsenteres for en zebrastribet tekst.

Det substantielt absurde og meningsløse ved situationen eksploderer i det overraskende øjeblik, hvor plastikzebraen så vitterlig lægger sig ned. Indtil dette øjeblik har tilskuernes opmærksomhed været holdt fanget i håbet om, at de på et eller andet tidspunkt kunne knytte nummerets indholdselementer sammen til én meningsfuld betydning, og at verden, og den væren de selv er, er inden for rækkevidde. Og da denne sammenknytning i løbet af brøkdele af et sekund erfares umulig, efterlader det i allerhøjeste grad hos tilskuerne en traumatisk fornemmelse af tomhed, af mangel på mening og genkendelighed, hvorfor latteren brusende, bragende og omsluttende sætter ind.

Sammenfattende har jeg indtil nu søgt at læse det zebrastribede nummer som en parodi på „traditionelle“ cirkusnumre med mennesker og dyr og som en absurd form for humor. I forbindelse med det zebrastribede nummer er parodien en nødvendig forudsætning for at etablere en absurd form for humor. Den absurde humor, der forekommer ametrisk, har netop brug for en metrisk form, som i dette tilfælde er den fortælling, som parodien fremviser.

I det efterfølgende inddrages den franske filosof George Batailles tese om latterens spontane karakter. Jeg følger således Højholts fokus på latteren som et kropsligt svar på parodiens gennembrydning af nuet og Jensens fokus på latteren som svar på tilskuernes traumatiske konfrontation med selve manglen på mening i nummeret.

Latterens mulighed

George Bataille lægger især vægt på latterens spontane karakter og det forhold, at den vælder frem af overraskelsens hav, så dens tilstedeværelse bliver et glimt af en konfrontation (Jensen 1994:223). Batailles tese er, at det vi konfronteres med og som fremkalder denne omvæltende reaktion, ikke alene er det ukendte og uforudsigelige, men en slags uerkendthed, „som idet den pludselig bemægtiger sig os omstyrter vort sædvanlige grundlag og frembringer denne vor ‘pludselige udvidelse af ansigtet’, disse ‘eksplosive

strubelyde' og disse 'rytmiske stød med bryst og mellemgulv', som indvendigt oplyser og udvider os med et raserianfald" (Bataille 1972:264).

Bataille antager, at latterens uerkendthed ikke er nogen tilfældighed. Vi konfronteres med „noget“, der ligger uden for vor erkendelses område, og som derved forskubber enhver følelse af stabilitet og sikkerhed. Og jeg antager, at en plastikzebra, der efter at have læst en zebrastribet side i en zebrastribet bog lagde sig ned på siden, i allerhøjeste grad forrykkede tilskuernes følelse af sikkerhed og forudsigelighed. Det latterlige bliver således hos Bataille det uerkendelige. Det, der får os til at le, er, at vi pludselig glider fra en stabil og velkendt verden til en verden, hvor vor sikkerhed kommer til kort, fordi der dukker noget uforudsigeligt op. Uforudsigeligheden åbenbarer et fuldstændigt fravær af svar på vores forventninger om, at verden er stabil og ordnet, og viser os i stedet, at verden og den væren vi selv er, er uden for rækkevidde (op.cit.:265). Latteren viser således hen til en ikke-viden. Vi kan tale om ikke-videns virkninger, f.eks. latteren, men det er umuligt at tale ikke-viden i sig selv.

Til trods for at Bataille betegner latterens kraft som ligefrem proportional med overraskelsen, dvs. størrelsen af den foregående kendtheds formindskelse og pludseligheden i det ukendte og uventede elements indtræden, lægger han vægt på, at ikke enhver situation indbyder til latter; en pludseligt indtræffende katastrofe som jordskælv, en tyfon eller et vulkanudbrud er sjældent latterlige (op.cit.:266). Latter kan forstås som én blandt flere mulige kropslige reaktioner. Alt efter omstændighederne kan det ukendtes pludselige frembrud bevirke latter eller gråd, angst eller ekstase, det poetiske eller det hellige.

Glæde og latter, sorg og gråd knyttes i vort samfund ofte kausalt til hinanden og på en sådan måde, at latteren tit opfattes som opponent til gråden; hvis man græder af sorg, må man le af glæde (Jensen 1994:221). Dette kan udlægges som en skelnen mellem passioner og affekter. Passioner som glæden, sorgen og forventninger er durative, dvs. de må have en vis varighed i tid. Affekter som gråd og latter synes derimod at være indordnet under en anden form for tid, en slags deiktisk tid, dvs. i et udsigelses nu. Per Højholt er inde på noget af det samme, når han siger, at humor opskriver alt til publikums nu. Affekter må med andre ord ophøre ganske kort tid efter udbrud: „... en person, der ler uafbrudt i over to minutter, vil snart overgå som et patologisk-psykotisk tilfælde“ (ibid.).

I det foregående har jeg sat fokus på nogle former for humor, der er til stede i Jean-Baptiste Thierrés zebrastribede nummer, og jeg har sat fokus på latterens mulighed. Herigennem har jeg søgt at nærme mig en forståelse af, hvorfor dette uendeligt langsomme og totalt redundante zebrastribede, mimedede enkeltmandsnummer var morsomt. I den sidste del af artiklen inddrages den amerikanske biolog og antropolog Gregory Batesons forståelse af kommunikation, leg og paradokser. Der sættes bl.a. fokus på det forhold, at latteren ikke blot kan tillægges individuel betydning for de leende tilskuere, men at den også kan tillægges social betydning, idet der er tale om en kollektiv overvældende brusende, bragende og rallende latter. Det zebrastribede nummer, sammensværgelsen mellem Jean-Baptiste Thierré og tilskuerne, den kollektive „smittende latter“ vil blive anskuet som en form for metakommunikativ kommentar til den sociale orden.

Kommunikation, leg og paradokser

Ifølge Bateson består kommunikationens verden af budskaber på forskellige abstraktionsniveauer. Vi kommunikerer altid på flere niveauer samtidigt: kommunikativt, meta-kommunikativt, metametakommunikativt osv. Metakommunikative budskaber er først og fremmest non-verbale: mimik, gestik, tonefald, kroppens position i rummet, tøjet etc., og de handler først og fremmest om eller refererer til andre budskaber. Gennem kommunikation skabes betydning. Metakommunikative budskaber kan opfattes som kontekstmarkører, som rammer, der markerer hvordan et bestemt indhold skal forstås.

I Kanonhallen indrammedes forestillingen bl.a. af det forhold, at jeg, min familie og alle de andre tilskuere havde betalt entre. Vi havde læst i programmet og i aviserne, at Le Cirque Invisible skulle være helt uimodståeligt charmerende og latterfremkaldende. Gennem metakommunikative budskaber var vi således blevet bragt i „den rette stemning“. Vi var tildelt tilskuerrollen (der dog et kort øjeblik forskydes, da vi under det zebrastribede nummer bliver til pustende og skubbende deltagere). Og den lange venten før salens døre åbnedes, den dunkelt oplyste sal, de sammenhængtede hårde træstole på rad og række og de på forhånd fastlagte regler for opførsel, såsom kun at rejse sig i pausen, undlade at tale højt med sidemanden, lade være med at pakke sirligt cellofanindpakke karameller ud etc., var med til at markere, at det, der nu skulle foregå, var noget andet end det, der foregik i dagslyset uden for Kanonhallen.

Denne markering er kun mulig, såfremt tilskuerne er i stand til at præstere en vis grad af metakommunikation. De skal være i stand til at udveksle signaler, der bærer budskabet „dette (som vi nu foretager os) er underholdning (leg)“. Det er min antagelse, at tilskuerne (i hvert fald de aller-, allerfleste) til Le Cirque Invisible var i stand til at skelne mellem det, der foregik i Kanonhallen, og det der foregik uden for. Nuet ville antageligvis ikke være druknet i latter, hvis tilskuerne f.eks. havde taget det zebrastribede nummer for pålydende og ikke først og fremmest som kommunikation om kommunikation. Vi ville formentlig slet ikke have leet. Muligvis ville vi have kedet os, blevet angste eller noget helt andet.

Ifølge Bateson er det at kunne skelne kommunikative budskaber fra metakommunikative budskaber en nødvendighed for at kunne kommunikere med hverandre og for at kunne uddrage betydning af verden. Og det forhold, at en del af kommunikationen kan referere til noget andet, bevirker, at der kan opstå paradokser. Bateson anså paradokset for at være en form for metakommunikation, der altid er og altid vil være indbygget i enhver kommunikation, og som er grundlaget for tænkning, leg, spil og humor.

Det zebrastribede nummer kan således anskues som en ramme om handlen, der i Batesons terminologi kommunikerer: „De handlinger, som vi nu er optaget af, betegner ikke det, som de handlinger, de står for, ville betegne“. Det, der foregår på scenen, kan forstås som en leg med former. Budskabet er altså „dette er ikke virkelighed“. Fraværet af virkelighed fortælles gennem tilstedeværelsen af det zebrastribede univers, hvor det er muligt for plastikzebraer at læse og derefter at lægge sig ned på siden. Det zebrastribede univers bliver derved til en fortælling om noget, der ikke er. Legen, spillet, parodien etc. forudsætter således, at den kan afgrænses over for det, der ikke er leg. Den inkorporerer derfor altid muligheden for spørgsmålet: er det sjov eller ej? Legen bliver derigennem en afprøvning af grænserne til det, som man i et samfund kalder virkelighed.

En af Batesons teser er, at vi ikke kan gøre os fri af paradokser, idet de har en form for matrixkarakter i al social kommunikation. I mellem menneskelige forhold er kommuni-

kation oftest alt andet end videregivelse af eksakt information. Jean-Baptiste Thierrés zebrastribede nummer handlede ikke om at videregive information om f.eks. vilde dyrs fortrædeligheder i cirkus eller om vores manglende forståelse af plastikzebraers kognitive processer. Snarere åbnede nummeret mulighed for at tænke på det, der ikke findes, på en uendelig mængde af mulige verdener. Tesen om paradokssets matrixkarakter giver således mulighed for en fremstilling af selv-referentialitetsproblemet, dvs. det forhold, at udsagnet og det, som udsagnet handler om, ikke kan holdes adskilt fra hinanden.¹

Samtidighed mellem tanke og handlen

I løbet af det zebrastribede nummer blev tilskuerne pludselig kastet fra en forudsigelig verden, hvor hver ting tilhørte en stabil og velkendt orden, til en uforudsigelig verden, hvor den zebrastribede plastikzebra viste, idet den lagde sig ned på siden, at sikkerheden var svigefuld (Bataille 1972:265). Det betyder dog ikke, at det er tilstrækkeligt at forklare latterens gennembrydning af nuet ved at henvise til det zebrastribede nummers substantielle, absurde, mimedede parodiering af traditionelle cirkusnumre, eller at henvise til de enkelte tilskueres evne til at skelne mellem kommunikative og metakommunikative budskaber.

Ud fra Batesons tese om paradokssets matrixkarakter er det muligt at anskue det, der foregik på scenen i det zebrastribede nummer som en kulturel proces, hvor der leges med former. Det forhold, at parodi og absurd humor overhovedet er morsomt, forudsætter, at tilskuerne i en vis udstrækning deler kulturel viden: at der eksisterer et fælles sæt af regler til at forstå og forholde sig til disse former for humor.

Det er min antagelse, at latteren blev mulig i kraft af, at der hos tilskuerne blev etableret en samtidighed mellem tanke og handlen; en slags udtalt social konsensus omkring det kulturelt passende og hensigtsmæssige i den absurde humor og parodien. Der var ikke tale om en rationel enighed. Tilskuerne var ikke blevet enige med sig selv og hinanden i foyeren før forestillingens start om, at nu skulle de „rigtig“ le højt og vedholdende.

Der var nærmere tale om en enighed, der indebar, at tilskuerne i en vis udstrækning delte de samme ideer og følelser. En enighed, der tenderede mod at frembringe orden, hvor der før var uorden. I andre offentlige situationer, f.eks. politiske eller videnskabelige, ville vi i fællesskab absolut ikke sidde med åben mund, ralle, savle, udbasunere uforståelige lyde og lade tårerne trille. Men her var det tilladt. Der var konsensus.

Det zebrastribede cirkusnummers „som om“-karakter kan forstås som en metakommunikativ manifestation, der kommenterer og udfordrer samfundets sociale orden. Ved at nærme sig virkeligheden gennem „lege-rammen“ bliver det muligt for et kort stykke tid at opløse den sociale orden (at undslippe historien) og etablere et alternativt socialt rum. Fællesskabets „smittende“ latter kan således antages at være med til at bekræfte socialiteten og med til at bekræfte, at vi er en del af et samfund, hvor der hele tiden finder forhandling sted om, hvad der er leg, og hvad der er virkelighed.

Note

1. Jævnfør Epimenedes' paradoks: Et negativt udsagn, der indeholder et implicit negativt metaudsagn, som f.eks.: „Alle udsagn inden i denne ramme er usand. Jeg elsker dig. Jeg hader dig“ (Bateson 1972:184).

Litteratur

Bataille, Georges

1972 [1954] Den indre erfaring. København: Rhodos.

Bateson, Gregory

1972 Steps to an Ecology of Mind. New York: Ballantine Books.

Højholt, Per

1989 Praksis, 8: Album, tumult. København: Det Schønbergske Forlag.

1983 Praksis, 5: Nuet druknet i latter. København: Det Schønbergske Forlag.

Jensen, Mads Storgaard

1994 Latterens Semiotik. Almen Semiotik 7/8:220-38.