

Den *nye* gamle komedien

Aristofanes og South Park: En komparativ analyse av det
obskøne, det satiriske og det fantastiske

Thoralf Fagertun



Mastergradsoppgave i litteratur, allmenn litteraturvitenskap
Institutt for kultur og litteraturvitenskap
Det humanistiske fakultet
Universitetet i Tromsø
Vår 2008

Innhold

Innledning: Komediens oppstandelse	3
Kapittel 1: Det obskøne	
Obskøn gjøn	8
Obskønitet i <i>Lysistrata</i>	10
Obskønitet i <i>South Park – Bigger, Longer & Uncut</i>	19
Konklusjon	26
Kapittel 2. Det satiriske	
Penner skarpere enn sverd	28
Sokrates	29
Tom Cruise	36
Konklusjon	43
Kapittel 3: Det fantastiske	
Fantastisk morsomt	45
Det fantastiske i <i>Birds</i>	49
Det fantastiske i <i>South Park – Bigger, Longer & Uncut</i>	58
Konklusjon	66
Kapittel 4: Komedieuttrykkenes kontekst	
Et passende sted for å le	68
Dionysos-festivalen	70
TV	75
Dionysos-festivalen og TV	79
Konklusjon	82
Avslutning: Siste akt	84
Bibliografi	87

Innledning: Komediens oppstandelse

The Death of Comedy heter en bok skrevet av komedieekspert Erich Segal. Den følger komediegenren fra dens fødsel til dens død. Livsløpet starter i Hellas, i den athenske bystaten 500 år f.Kr., der dramakonkurranser fant sted under religiøse festivaler til ære for guden Dionysos. Her virket komediedikteren Aristofanes, den eneste representanten for den gamle komedien som det er bevart hele verk av, i alt 11 komedier. Segal tar utgangspunkt i disse 11 og analyserer seg gjennom dramatikerens og den gamle komediens begynnelse, vekst og fall, to livsløp som i stor grad forløper parallelt. Aristofanes' siste komedie, *Wealth (Plutus)*, står i følge Segal med ett ben i den gamle komedien og det andre i den nye komedien:

Aristophanes is no longer dealing with the abuses of political power, theories of education, dramatic literature, or even sex strikes. In fact, the phallus seems tangential to the fabric of the play. Likewise, all the plot elements that it symbolizes – unfettered, uninhibited, and unpurchased sex – are gone as well. Some have seen this as "the ultimate emasculation of the genre." And yet the organ was still hovering in the wings and remained so throughout later comedy, for human nature stays the same even when the codpiece is covered by robes and trousers. Thus, Aristophanic *aishrologia* yielded the stage to Menandrian *philanthrōpia* – an example of the change observed by Aristotle, from obscenity to innuendo. (Segal 2001:116ff)

Obskønitetene er ikke det eneste genretrekket fra den gamle komedien som forsvinner når Menander og hans kolleger overtar scenen:

New Comedy – that is, the plays of Philemon, Diphilus, Menander, and many others – flourished between the late fourth and early third centuries. It was the hallmark of the Hellenistic age. In fact, the first play of Menander in 321 was presented only two years after the death of Alexander (and seventy years after the death of Aristophanes). We will examine in detail the defining features of New Comedy in Chapter 9; here we will simply observe that the metamorphosis of the older form was marked by a move from the fantastic to the realistic, from the crises of political celebrities to the mundane everyday problems of mundane everyday people. The haphazard ataxia of Old Comedy was abandoned for a logical, fixed structure which more and more satisfied the Aristotelian (later Horatian) desideratum of artistic unity, culminating in the seamless dramas of Terence. (op.cit.:111ff)

Det fantastiske forsvinner fra komediene, sammen med kjendissatire og, som jeg allerede har nevnt, obskønitetene. Segal følger genren videre gjennom romersk

komedie, Shakespeare, Molière og det absurde teater, før han erklærer den død ved teppefall for Samuel Becketts *Waiting for Godot*.

Snaue åtte år etter at Beckett selv dør, skjer det en fødsel: 13. august 1997 får abonnenter på et utvalg kabelnettverk i USA se premieren på den nye animasjonsserien *South Park*. Den første episoden handler om at en av de fire hovedkarakterene, Eric Cartman, blir bortført av romvesen som planter en analsonde i guttungen. Denne fantastiske handlingen blir akkompagnert av et språk som florerer av obsceniteter. I løpet av de første 15 replikkene dukker ordet ”dildo” opp fire ganger, mens ”damn”, ”vagina” og ”ass” sies en gang hver. Hva så med det satiriske? I boken *Blame Canada – South Park and Contemporary Culture* definerer forfatter Toni Johnson-Woods essensen i serien slik:

At the heart of *South Park*'s philosophy of life is crap. Yes, crap in both meanings of the word. The series pokes fun at the excesses of contemporary life: adoration of celebrities, overenthusiastic support of political correctness, and rabid liberalism. In doing so, it broadcasts toilet-humor images of people crapping and farting, and waves its genitals in the general direction of public discourse. It is difficult not to admire a show that so flies in the face of everything most people hold sacred; even if you disagree with the show's political ideology, even if you find some of the images and subject matter offensive, *South Park* aims at making people think by one of the oldest methods, satire. (Johnson-Woods 2007:xii)

Det obscøne, det fantastiske og det satiriske er bærebjelker i byggverket *South Park*, slik disse virkemidlene også var det i Aristofanes' konstruksjoner. Er det ergo mulig å erklære den gamle komedien for oppstanden, 2500 år etter sin død, på TV?

Antikkekspert Paul Cartledge ville muligens ha nikket bekreftende. I boken *Aristophanes and his Theatre of the Absurd* skriver Cartledge:

However, the contemporary dramatic medium that is closest to being the popular equivalent of the Theatre of Dionysos is surely television, and if some semblance of the spirit of Aristophanes is still alive and kicking today, we need to find some contemporary equivalent of, or answer to, what is probably the characteristic feature of Aristophanic comedy – its absolutely unfettered and outspoken vilification, ridicule and abuse of the famous and powerful (living or dead, divine or human) on a public stage. (Cartledge 1992:76)

Gjør *South Park* narr av de berømte og de mektige? Svaret er definitivt ja. Serien er selv berømt og beryktet for sin respektløse behandling av kjendiser. Johnson-Woods skriver:

As part of a celebrity-worshipping society, there's nothing *South Park* appreciates more than a celebrity. But the town is too small for celebrity bull.

Those celebrities who pose a threat to South Park's integrity are killed (Barbra Streisand, Robert Redford, Rosie O'Donnell, Rob Reiner). Some become victims of bizarre occurrences, of the carnivalesque type of course: Eric Roberts is eaten; Paris Hilton is inserted into Mr. Slave's ass. With these metaphorical deaths, *South Park* tries to kill the media star. They expose celebrities' political beliefs as misguided, ridiculous, and posturing; in their topsy-turvy world, nobody listens to celebrities or accepts their "authority". They debunk the celebrity mythos by ridicule. (Johnson-Woods 2007:194ff)

Jeg har til nå vist at det finnes iøynefallende likheter mellom Aristofanes' stil og South Parks stil. Jeg har antydnet at den gamle komedien reinkarneres i Trey Parker og Matt Stones animasjonsserie. Men slik Segals "death of comedy" er en metafor, er også min "komediens oppstandelse" en metafor¹. Denne oppgaven vil gjøre en komparativ analyse av virkemidlene obskøniteter, satire og det fantastiske slik de blir benyttet i Aristofanes' komedier og i South Park. Jeg vil dessuten bruke et kapittel til å beskrive og sammenligne rammene de to komedieuttrykkene presenteres innenfor, henholdsvis Dionysos-festivalen og TV-mediet. Målet for dette prosjektet er ikke primært å si noe om fødsler og dødsfall, men å undersøke hvordan de nevnte virkemidlene opptrer innenfor to så ulike og tidsmessig adskilte komedieuttrykk som den gamle komedien og South Park, og hvorfor nettopp obskøniteter, satire og det fantastiske egner seg som verktøy i komedieforfatterens hånd. En viktig del av analysen vil være å kartlegge forskjeller og likheter i bruk og effekt av virkemidlene slik de forvaltes av de to komedieuttrykkene. Er det obskøne som komisk virkemiddel i antikken i det hele tatt i slekt med sin 2500 år yngre utgave? Kan satiren av bystatens kjendiser ha samme motivasjon og mål som satiren av Hollywood-stjerner? Skaper det fantastiske den samme latteren da som nå? Ved å besvare disse og beslektede spørsmål håper jeg å avdekke kjernen i det obskøne, det satiriske og det fantastiske som komiske virkemidler og samtidig bevise at ryktene om komediens død er betydelig overdrevet.

Jeg vil gi det obskøne, det satiriske og det fantastiske hvert sitt kapittel. Jeg tar utgangspunkt i virkemidlene slik de opptrer hos ham som brukte dem først: Aristofanes. Deretter undersøker jeg bruken av dem i South Park og til slutt i hvert kapittel sammenligner jeg funnene med hverandre. Aristofanes' skrev som nevnt 11 komedier. I denne oppgaven vil jeg konsentrere meg om tre av dem, en for hvert virkemiddel som skal presenteres og jeg velger den komedien jeg synes egner seg best

¹ "The "Death" of Comedy is a metaphor, not a history." (Segal 2001:ix)

til det aktuelle virkemiddelet. Derfor vil jeg analysere *Lysistrata* i forbindelse med det obscøne, *Clouds* i forbindelse med det satiriske og *Birds* når det handler om det fantastiske. South Park finnes det mer enn 11 episoder av. Serien er i skrivende stund i gang med sesong 12, noe som betyr at det er laget godt over 200 episoder. I 1999 ble det imidlertid utgitt en film, *South Park – Bigger, Longer & Uncut*, som fanger essensen i South Park-universet. Jeg akter å bruke denne filmen til å analysere South Parks bruk av det obscøne og det fantastiske. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* egner seg for så vidt godt også til en analyse av det satiriske, men det finnes en episode av serien som egner seg ypperlig. Episoden ”Trapped in the Closet” satiriserer den mektige Hollywood-skuespilleren Tom Cruise og scientologi; den religiøse bevegelsen Cruise representerer. ”Trapped in the Closet” skapte stor oppmerksomhet og mye kontrovers da den gikk på lufta i november 2005 og disse reaksjonene gjør episoden meget hensiktsmessig for å studere forholdet mellom South Park, satire og samfunnet serien satiriserer.

For å gjøre oppgavens mange sammenligninger mest mulig lettfattelig og oversiktlig, benytter jeg utelukkende engelskspråklige utgaver av Aristofanes. Dette burde være uproblematisk, selv om den engelske oversettelsen av *Lysistrata* vil ha mistet enkelte obscøniteter underveis, på grunn av de store forskjellene mellom gammelgresk og engelsk. Siden jeg ikke er ute etter å tallfeste antall obscøniteter komedien inneholder, men derimot å gi eksempler på ulike former for obscøniteter, burde ikke enkeltteksempler som gikk tapt i oversettelsen utgjøre noe problem. Når det gjelder South Park, gis det ikke ut originalmanuskript av episoder eller av filmen. De manuskriptene jeg benytter er hentet fra nettsiden Southparkstuff.com. Jeg har kontrollert manuskriptene opp mot den aktuelle filmen og episoden og garanterer for deres nøyaktighet og kvalitet. Alle sitater fra manuskriptene er gjengitt sic.

I prosessen med å forklare virkemiddeltrioen på best mulig måte, har jeg gjennomgått litteratur fra en rekke ulike fagfelt. Siden Aristofanes’ komedier er så knyttet til det samfunnet de oppsto i og siden de ble oppført som en del av en religiøs-politisk festival, har jeg innsett at antropologiske teorier kan gi interessante og fornuftige forklaringer på bruken av både det obscøne, det satiriske og det fantastiske. Supplert med litteratur fra fagfelt som psykologi, filosofi og litteraturteori forventer jeg å danne meg et godt bilde av den kjernen jeg har påberopt meg å kartlegge. Mange av disse teoriene kan også bidra til å forklare virkemidlenes opptreden i South Park, men der det viser seg å være nødvendig, vil jeg inkludere nærmest dagsfersk

sekundærlitteratur for å yte samtidsproduktet teoretisk rettferdighet. En god del av denne litteraturen vil være hentet fra Internett. South Park er, og har alltid vært, en del av nettgenerasjonen og nettet huser store mengder nyttig informasjon om serien og resepsjonen av den. Jeg er kritisk til hvilke nettsider jeg benytter. Det kan være vanskelig å skille pålitelig informasjon fra upålitelig når man befinner seg på Internett. Jeg vil derfor utelukkende gjøre bruk av nettsider og blogger som har opparbeidet seg et kvalitetsstempel og et merkevarenavn over flere år.

Denne oppgaven tilhører fagfeltet allmenn litteraturvitenskap. Det er kanskje ukonvensjonelt å gjøre en TV-serie til forskningsobjekt innenfor min studieretning, men min metode er den samme som i møtet med et hvilken som helst kanonisert litterært verk: Jeg leser teksten grundig og fortolker den ved hjelp av adekvat teori. Likevel: Her er det åpenbart at jeg benytter et utvidet tekstbegrep som strekker seg mot definisjonen Jaques Derrida ga det gjennom blant annet essayet "...That Dangerous Supplement..." fra 1976²: "there is nothing outside the text" (Derrida 1992:108). Dette medfører at jeg også vil fortolke visuelle aspekter, i tillegg til skriftlige, både hos Aristofanes og i South Park, selv om hovedfokus vil ligge på den skriftlige teksten.

² På fransk i boken *De la grammatologie* allerede i 1967.

Kapittel 1: Det obscøne

Obskøn gjøn

I 2002 slo "Guinness World Records" fast at *South Park - Bigger, Longer & Uncut* inneholdt flere obscøniteter enn noen annen animasjonsfilm noen sinne³.

Rekordjegerne talte 399 profane ord, inkludert 146 tilfeller av "fuck", 80 av "shit" og 67 av "bitch". De fant også 128 krenkende gester og 221 voldsepisoder⁴. TV-serien *South Park* er kjent og beryktet for sin høye frekvens av tabuord- og gester. Episoden "It Hits the Fan" ble famøs etter å ha brukt ordet "shit" 162 ganger⁵, mens episoden "With Apologies to Jesse Jackson" skapte kontrovers med sine 42 utsigelser av ordet "nigger"⁶. Den amerikanske organisasjonen "Parents Television Council" konkluderer: "South Park' is so offensive that it shouldn't have been made, period."⁷

I likhet med *South Park*, er også Aristofanes' komedier kjent for å benytte tabubelagte formuleringer og fakter. Jeffrey Henderson, professor i antikke studier ved Yale University, skrev i 1975 boken *The Maculate Muse*. Henderson hadde sett seg lei på at forskermiljøet overså de obscøne aspektene ved Aristofanes' komedier. Han gjennomførte derfor en omfattende studie av den antikke komediens bruk av obscøniteter, han kartla og kategoriserte massive mengder seksuelle og skatologiske ord, metaforer og referanser og han forsøkte å komme til bunns i grekernes motivasjon for å dyrke denne formen for humor. Dette gjør *The Maculate Muse* til en viktig kilde i dette kapittelet og bokens utgangspunkt er også mitt utgangspunkt: Aristofanes' komedier bugner av obscøniteter.

Både den gamle komedien og *Parker og Stones* animasjonsserie benytter det samme virkemiddelet, men gjør de det på samme måte? Gjennom de kommende sidene skal jeg undersøke Aristofanes' bruk av obscøniteter, jeg skal undersøke *South*

³ "Den mest markante banning som har forekommet i en tegnefilm, kan høres i *South Park: Bigger, Longer & Uncut* (USA,1999). Det ble brukt 399 banneord i løpet av filmen. Til tross for "uklippet"-etiketten varierte filmens lengde mellom 75 og 82 minutter, alt etter hvilket land den ble lansert i. Den inneholdt også 128 obscøne fakter og 221 voldsepisoder" (Fjeldberg 2002:94)

⁴ http://en.wikipedia.org/wiki/South_Park:_Bigger%2C_Longer_%26_Uncut#Response

⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/It_Hits_the_Fan

⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/With_Apologies_to_Jesse_Jackson

⁷ <http://www.mediaaresearch.org/BozellColumns/entertainmentcolumn/1997/col19970820.asp>

Parks bruk av obsceniteter og jeg skal sammenligne resultatene. Har obsceniteter den samme effekten i dag som for 2500 år siden? Underveis skal jeg dessuten forsøke å etablere en forståelse av hvorfor obsceniteter er et så hyppig brukt virkemiddel hos de to komedieuttrykkene, både med tanke på hvilken funksjon de har i teksten og hvorfor de skaper latter.

Men aller først må jeg spørre: Hva er egentlig en obscenitet? Før jeg går videre, må jeg etablere en definisjon av dette nøkkelbegrepet. Oppslagsverkene kan være et godt startpunkt: hva sier ordboken? Kunnskapsforlagets fremmedordbok definerer "obscenitet" slik: "1. uanstendighet, slibrighet, råskap 2. obscen handling, obscen ord"⁸. Kunnskapsforlaget forteller imidlertid ikke hva som må til for å være uanstendig. Det gjør Jeffrey Henderson:

By "obscenity" we mean verbal reference to areas of human activity or parts of the human body that are protected by certain taboos agreed upon by prevailing social custom and subject to emotional aversion or inhibition. These are in fact the sexual and excremental areas. In order to be obscene, such a reference must be made by an explicit expression that is itself subject to the same inhibitions as the thing it describes. Thus, to utter one of the numerous words, to be found in any language, which openly (noneuphemistically) describe the tabooed organs or actions is tantamount to exposing what should be hidden. Our ability to expose the forbidden by using words gives these words a kind of magical power. (Henderson 1975:2)

Ord som "fuck", "cunt" og "shit", stamgjester i både Aristofanes' komedier og South Park, ligger i sentrum av Hendersons definisjon. Alle tre er ikke-eufemistiske referanser til deler av menneskelig aktivitet eller den menneskelige kropp som er tabubelagt. Denne typen obsceniteter kaller Henderson "primære obsceniteter". En annen måte å være obscen på, er å referere til tabuområder via omveier. Henderson kaller denne varianten "metaforiske obsceniteter":

Unlike the primary obscenity, valuable only for its directness and primitive force, the value of metaphorical obscenity lies precisely in its flexibility and nuance. It does not penetrate to the cathected objects and act directly, but forces us first to imagine those aspects of them which resemble something else. While primary obscenities play upon essentially nonverbal and hallucinatory regions of the mind, these words depend on sophisticated verbal thinking for their very meaning. (Op.cit.:41)

Henderson later til å gi et kvalitativt fortrinn til de metaforiske obscenitetene, men betydningen han legger i forskjellen mellom "directness and primitive force" og

⁸ www.ordnett.no, søkeord: obscenitet

“flexibility and nuance” skal jeg komme tilbake til; foreløpig holder det å slå fast at det finnes to hovedkategorier obsceniteter. Jeg skal nå undersøke hvordan de to ulike obscenitetstypene fungerer i praksis; først gjennom en analyse av *Lysistrata* og deretter gjennom en analyse av *South Park - Bigger, Longer & Uncut*.

Obscenitet i *Lysistrata*

Grunnen til valget av *Lysistrata* som studieobjekt i kapittelet om obsceniteter, er hovedsaklig temaet i komedien. Den handler (blant annet) om sex, noe som gir seg utslag i et frodig habitat av obsceniteter. Krigstrøtte athenske kvinner går til kollektiv sexstreik for å tvinge sine menn til å legge ned våpnene. De frustrerte fruene okkuperer til og med Parthenon-templet på Akropolis, selveste statskassen, og stenger dermed sine menn ute fra både kroner og kos. Taktikken lykkes og krigen mellom Athen og Sparta avsluttes, mens elskoven startes opp igjen. Dette er i korte trekk komediens handling. Jeg vil nå rette fokus mot uanstendighetene, de primære først.

Fordi temaet er sex, inneholder *Lysistrata* kanskje flest obsceniteter av alle Aristofanes' komedier, men, paradoksalt nok, færrest primære obsceniteter.

Henderson forklarer hvorfor:

Sexual language, organs, and action are more in evidence in *Lysistrata* than in any other play; yet their use is more straightforward and less preposterous in that the reference is nearly always to themes of marriage rather than fornication, rape, homosexual assault, or wholesale invective. The language of sex in *Lysistrata* bears no trace of the glamor, unreality, salaciousness and grotesquerie of earlier plays, and no harshness or depravity, either, in contrast with what we find in *Thesmophoriazusa*e and *Ecclesiazusa*e. The tone remains merry and ebullient throughout. (op.cit.:94)

Likevel inneholder *Lysistrata* nok primære obsceniteter til å presentere virkemiddelet. Her er noen eksempler: Da *Lysistrata* ønsker sin spartanske medsammensvorne velkommen, gir hun henne komplimentet “marvellous tits” (Aristophanes 1996:825). I en opphetet krangel med fienden, bruker *Stratylis* formuleringen “grab your balls” (op.cit.:830). *Calonice* serverer et mannfolk denne trusselen: “I’ll hit you so hard you’ll shit all over the place” (op.cit.:831). Et kor av menn klager sin nød over å “Having no one to screw in the middle of the night” (op.cit.:840) og gjenbraker verbet “screwing” litt senere i sin klagesang. “Screwing” dukker opp også på side 841, mens ordet “cunt” benyttes på side 843. Mange av obscenitetene i *Lysistrata* er dessuten i grenseland mellom å være sjokkerende (primære) og intellektuelt stimulerende

(metaforiske). I artikkelen "The Function of Obscenity in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and *Ecclesiazusae*" gjør forfatter T. M. De Wit-Tak det klart at det ikke er sjokkeffekten som preger obscenitetsbruken i *Lysistrata*:

Obscenity may also be used in a more direct sense, i.e. as a sexual stimulant, but then often with the tendency to shock the hearer. It is often difficult to tell which tendency prevail. In the *Lys.* the shocking intention is nowhere clear. (De Wit-Tak 1968:361)

Mangelen på sjokkerende obsceniteter betyr imidlertid ikke mangel på obsceniteter generelt, noe jeg akter å vise i det følgende.

Det norske språket mangler et uttrykk for å beskrive en formulering som har to meninger, hvor av den ene er obscøn. Det engelske språket har et slikt uttrykk, men de har lånt det fra fransk: "Double entendre". Double entendre er hovedveien til obscenitet i *Lysistrata* og begynner allerede på første side. *Lysistrata* irriterer seg over at kvinnene er for sene til det avtalte møtet:

CALONICE: Tell me, *Lysistrata* dear, what is it you've summoned this meeting of the women for? Is it something big?

LYSISTRATA: Very.

CALONICE: [*thinking she detects a significant intonation in that word*]: Not thick as well?

LYSISTRATA: As a matter of fact, yes.

CALONICE: Then why on earth aren't they here? (op.cit.:824)

Lysistrata snakker om den viktige politiske saken hun har på agendaen. *Calonice* misforstår og tror det dreier seg om en annen sak, en penis, for å være nøyaktig. I den siste replikken uttrykker hun stor overraskelse over at kvinnene ikke har møtt opp når saken er en lang og tykk utgave av det mannlige kjønnsorgan og indikerer dermed et av komediens tema: sex er viktig. Denne erkjennelsen blir forsterket når *Lysistratas* forslag om å nekte mennene sex inntil krigen opphører får følgende reaksjon hos *Myrrhine*: "I won't do it. Better to let the war go on" (op.cit.:826). Et annet eksempel på double entendre finnes i en av magistratens replikker. Han sier:

We might go to the goldsmith's and say, "Goldsmith, the necklace you made for my wife - she was dancing last night and the clasp came unstuck. Now I've got to go off to Salamis; so if you've got time, could you go down to my place tonight and put the pin back in the hole for her?" (op.cit.:830)

Den ene betydningen av utsagnet er ikke obscøn og beskriver en gullsmeds profesjonelle gjerning. Den andre betydningen er obscøn og beskriver en gullsmeds penetrering av en annen manns kone. Det tredje eksemplet på double entendre jeg vil

inkludere, viser hvor tynn hinnen mellom primær og metaforisk obskønitet kan være. I det atenerne og spartanerne går i fredsforhandlinger, manifesterer det abstrakte uttrykket “Reconciliation” seg i kjøtt og blod i form av en kvinne. Hun beskrives slik: “An extremely beautiful and totally unclothed girl” (op.cit.:842). Forhandlerne fra Athen og Sparta, som begge er sexhungrige menn, bruker Reconciliations kropp til å fremme sine krav. Det går over styr:

AMBASSADOR [*who has got hold of RECONCILIATION; both he and his opposite number map out their demands on her person*]: We will, if ye'll give us back this little promontory.
 NEGOTIATOR: Which one, sir?
 AMBASSADOR: Pylos. We've set our hearts on it and been prod-prodding at it for years.
 NEGOTIATOR: By Poseidon, you shan't have it!
 LYSISTRATA: Give it them.
 NEGOTIATOR: Who will we have left to stimulate, then? To revolt, I mean.
 LYSISTRATA: Well, you ask for somewhere else in exchange.
 NEGOTIATOR: Very well...give us [*mapping the areas out*] first of all the Echinian Triangel here, then the Malian Gulf - I mean the one round behind, of course - and lastly - er - the Long Legs - I mean the Long Walls of Megara. (op.cit.:843)

Forhandlerne prøver å se Reconciliation som et kart, men blir stadig distraheret av hennes faktiske topografi. I motsetning til de tidligere eksemplene, er denne versjonen av double entendre delvis en visuell obskønitet, en obskøn gest. Det er grunn til å tro at visuell obskønitet utgjorde en vesentlig del av den obskøne moroa i Aristofanes' komedier, men i denne oppgaven ønsker jeg å fokusere på det tekstlige materialet⁹. Dette materialet avslører blant annet at de gamle grekerne kunne kunsten å lage eufemismer, noe *Lysistrata* inneholder flere eksempler på. Da *Lysistrata* og *Calonice* inspiserer den vakre *Ismenias* kropp, beskriver de den slik:

LYSISTRATA: [*inspecting ISMENIA*]: I should have known - look what a fertile vale she's got there!
 CALONICE: Yes, and with all the grass so beautifully cropped, too! (op.cit.:825)

Lysistrata innfører landskapsmetaforen for å skildre *Ismenias* former, og *Calonice* viderefører den for å beskrive en vellykket intimbarbering. Resultatet er at tabubelagte deler av kvinnekroppen har blitt beskrevet, uten å benytte tabubelagte ord. Det finnes også maskuline eufemismer. *Myrrhine* har fått besøk av sin mann,

⁹ Ønsker man en presentasjon av visuell obskønitet i Aristofanes komedier, kan en konsultasjon av Kenneth McLeishs *The Theatre of Aristophanes* være en løsning. McLeish behandler emnet på sidene 103-108.

Cinesias, som innbiller seg at hans begjær skal bli tilfredsstilt. Etter ordre fra Lysistrata, lar Myrrhine sin ektemann tro at sengekos er aktuelt, men i realiteten er det jo ikke det. På slutten av narrespillet er Cinesias mildt sagt utålmodig:

MYRRHINE [*returning with another unguent in a bottle*]: Here you are, take this bottle.

CINESIAS: I've got one already and it's fit to burst [*indicating what he is referring to.*] (op.cit.:839)

Det mannlige kjønnsorganet blir beskrevet som en flaske (i ferd med å sprenges). Penisen har for øvrig mange navn i Aristofanes' forfatterskap (Henderson har katalogisert 106). Også i *Lysistrata* benyttes flere penis-eufemismer, for eksempel "cock" (op.cit.:827), "rod" (op.cit.:840), "spear" (op.cit.) og "giant carrot" (op.cit.:842). Disse eksemplene er vanskelig å misforstå, men *Lysistrata* inneholder også metaforisk obscenitet som krever litt større abstraksjonsnivå. Jeg vil særlig fokusere på ett eksempel. Etter at Lysistrata har samlet kvinnene fra de ulike bystatene, okkuperer de Akropolis. Det varer ikke lenge før mennene blir oppmerksomme på begivenheten og prøver å bryte seg inn. Denne seansen fungerer som en metafor for stykket som helhet: Kvinnene nekter sine menn tilgang til det aller helligste. Etter hvert blir metaforen nokså eksplisitt: Mennene benytter tømmerstokker for å trenge gjennom porten som kvinnene beskytter. De bruker også ild i sitt angrep, noe som i følge Henderson "*may be a double entendre (...) referring to rape*" (Henderson 1975:177). Karene lykkes ikke, noe som stemmer godt overens med komedien in corpore, men Aristofanes lykkes med å skape en metafor som er obscen (den referer til et voldtekstforsøk, eller et forsøk på penetrering), samtidig som den uttrykker temaet i komedien. Metaforens fremste kvalitet trenger derfor ikke å være at den er obscen, men at den litterært og scenisk uttrykker dramaets tema, *samtidig* som den er obscen.

Har jeg nå utforsket alle obscenitetene *Lysistrata* tilbyr? Langt ifra. Men jeg har presentert et utvalg bredt nok til å gi et dekkende inntrykk av de ulike obscenitetsformene som benyttes. Jeg har dessuten vist at obsceniteter benyttes ofte og at de er en viktig og integrert del av komedien som helhet. Det er nå på tide å finne ut hvorfor.

Mange tusen voksne menn sitter på steinbenker i en skråning nedenfor Akropolis. De er i godt humør, for vingudens festival er i gang og nå skal det feires. På scenen står et par skuespillere. De sier "tits", de sier "cunt", de sier "cock".

Publikum vrir seg i latter. Tårene triller og applausen runger. For et show! Denne beskrivelsen av en teaterforestilling i Athen (eller siden jeg siterer *Lysistrata*: Lenaia) er kanskje noe karikert, men poenget består: Voksne menn lo av stygge ord. Hvorfor gjorde de det?

Her vil jeg returnere til Hendersons “directness and primitive force”, de primære obscenitetenes forse. Ordene som ubønhørlig danner mentale bilder av aktiviteten eller objektet de er satt til å representere. “I’ll hit you so hard you’ll shit all over the place” lyder trusselen fra Calonice. Essensen i setningen er vold og bæsje, og konnoterer en skamslått mann som fyller et betydelig areal med sine ekskrementer. Gøy? En barnslig holdning, vil kanskje noen si, og Henderson er helt enig. Antikkforskeren vender seg nemlig til psykologien for å forklare obscenitetenes appell og argumenterer for at begeistringens publikum opplever i møtet med primære obsceniteter, er barnets begeistring:

Throughout one’s life there is a tendency toward regression to the infantile mode of perception: the most universal example is the dream, which is nonverbal and hallucinatory and which seeks not only to evade the repressions that separate infancy from adulthood but also to return to the period of active wish-fulfillment and egocentric perceptions of reality. The power of primary obscenities also lies to a certain extent in their ability to return us to that vivid mode of perception. Words that once stood for valued objects of childish pleasure now return, in a context of civilized repression, as means by which morality, inhibitions, and shame can be bypassed or overturned; they afford us, simultaneously, the pleasure that once was natural in us and a powerful weapon by which to defy civilization and the adult way of perceiving the world. (Henderson 1975:37)

Festivalen til ære for Dionysos tilbyr individet den friheten det trenger for å oppfylle sin livslange trang til å vende tilbake til barnslig persepsjon. Aristofanes’ primære obsceniteter får barnet i hver tilskuer til å le. De strenge moralske normene som til hverdags undertrykker disse impulsene, blir for en kort periode tilsidesatt. Men, i tillegg til å tilby frihet, setter også festivalen grenser: det er kun innenfor teaterets rammer at regresjon er akseptabelt.

Når det gjelder metaforisk obscenitet er det imidlertid andre psykologiske mekanismer som trer i kraft. Her trekker Henderson frem den utviklede hjernens evne til å abstrahere. Dette harmonerer med definisjonen sitert ovenfor: meningen med metaforisk obscenitet trer frem gjennom sofistisert tenkning. For å sette pris på Aristofanes’ metaforer må man evne å assosiere porten til et tempel med en vagina og en rambukk med en penis, man må dessuten forstå at rambukken som prøver å trenge

gjennom porten, illuderer et voldtektsforsøk. Denne tankeprosessen involverer å sette sammen flere mindre metaforer til en stor, og er man virkelig i slag får man også med seg at metaforen utfyller og støtter opp om komediens tema og norm. En slik tankeoperasjon, eller serie tankeoperasjoner, gir en positiv følelse av intellektuell mestring: ved hjelp av egen tankekraft har man avslørt en skjult betydning. Den positive følelsen blir forsterket av at den skjulte betydningen tilhører et felt som i følge samfunnsnormene ikke skal avsløres, som skal være skjult fordi den tilhører tabuområdet seksualitet. Henderson formulerer prosessen slik:

Unlike primary obscenities, metaphorical obscenities are products of a conscious formulation occurring partially under pressure from inhibition (a reaction away from the affective focus of primary obscenities) and partially in pursuit of intellectual play. They are similitudes whose evocative power is derived from the associative subconscious (affective intellection) but whose meaning and effects are perceptible and enjoyable on the fully conscious intellectual level. Their formal qualities enable them better to survive the social suppression inflicted on the less tractable and less civilized primary obscenities, and also allow their creator great scope for inventiveness, nuance, and wit. (op.cit.:43)

Det er verdt å merke seg at de gamle grekerne ikke hadde det samme forholdet til seksualitet som er konsensus i dag. Sex i det antikke Hellas ble ikke assosiert med synd og skittenhet. Henderson påpeker at vårt ord "obskønitet" kommer fra det latinske "obscenus", som i sin tid var en romersk neologisme. Det greske språket inneholdt ikke et ord med den samme betydningen. Henderson gjør oppmerksom på at greske ord som begynner med stammen "aizd-" er de ordene som i betydning kommer nærmest det romerske "obscenus". Men de mangler et vesentlig aspekt for å være helt compatible:

Any activity, person, or thing which is shameful, ugly, fearful, or to be revered can be described by using one of these words; the valuation of sexual and excremental organs and functions is but one area of their utility. There seems to be no suggestion of filthiness or harmfulness, as there is in *obscenus* and *obscene*. The primary notion is that of shame and modesty. (op.cit.: 1975:3)

Det skitne og ødeleggende aspektet ved vårt og romernes obscønitetsbegrep, mangler i språket Aristofanes benyttet. For de gamle grekerne var seksualitet noe som skulle skjules, ikke fordi det var skittent, men fordi det tilhørte privatsfæren. Den greske mytologien understreker det private ved (kvinnelig) nakenhet:

Actaeon, son of Aristaeus, stood leaning against a rock near Orchomenus when he happened to see Artemis bathing in a stream not far off, and stayed to watch. Lest he should afterwards dare boast to his companions that she had displayed

herself naked in his presence, she changed him into a stag and, with his own pack of fifty hounds, tore him to pieces. (Graves 1992:84ff)

Jeg har vist at å vende tilbake til barndommens tabuløse herlighet, eller å trene sine kognitive evner ved å pønske ut seksuelle dobbeltbetydninger, genererer glede, sågar latter. Men er den psykologiske gevinsten avhengig av at 15.000 andre mennesker ler sammen med deg? Hvorfor må det private eksponeres i full offentlighet? Det psykologiske aspektet kan ikke alene forklare hvorfor grekerne tillot å eksponere det private i et så stort fellesskap som teateret. Men kanskje finnes svaret i forestillingenes kontekst? I Athen var de dramatiske forestillingene en del av Dionysos-festivalen, en festival som inverterte normal kodeks. Festivalens betydning for komedien vil bli gitt en fyldig behandling et annet sted i oppgaven, nå vil jeg konsentrere meg om dens betydning for det obscøne. En presentasjon av ritualet “phallegoria” kan innlede dette prosjektet.

Phallegoria var en del av den omfangsrrike prosesjonen som innledet Dionysos-festivalen og gikk ut på at deler av følget bar hver sin fallos. I følge epigrafiker og religionshistoriker Susan Guettel Cole var det en stor ære å være en av fallosbærerne: “Prominent in the procession were the φαλλοφοροι, those who carried the phallos, a feature preserved from the original rural processions” (Cole 1993:28). I tillegg til de mange håndterlige fallose, inneholdt muligens følget også en vogn med en stor fallos. Prosesjonen endte i teateret, men før den kom så langt utspilte det seg et rituale som kan være interessant for denne diskusjonen. Det het “tothasmos”:

Tothasmos, used only of male festivals, refers to a specific form of verbal abuse associated with Dionysos, played out in processions in broad daylight, in the open streets of the city, the heart of the agora, and the theater itself. (Cole 1991:209)

Tothasmos fulgte phallegoria og gikk ut på at grove fornærmelser og obscøne ord ble ropt fra prosesjonen til publikum i gatene, uten at publikummet kunne la seg fornærme eller utroperne bli straffet. Fordi obscøniteten ble definert som rituell, unngikk den normal sensur:

Such rituals actually required obscenity, and the fact that such expressions were not approved in other situations gave the forbidden words a special sting. Whether obscene or just plain mean, *tothasmos* was offensive, but when issued correctly, at the right time, and under right conditions, the ritual frame protected performers from retaliation. (op.cit.)

Phallegoria markerte at de normale restriksjonene i forhold til sømmelig opptreden ikke lenger gjaldt. Denne midlertidige friheten fra reglene hadde samme funksjon som det regressive aspektet ved gleden over primære obsceniteter, med den forskjell at Dionysos-festivalen ikke ble arrangert inne i hodene på hvert enkelt individ, men i et kollektiv, i et samfunnsfellesskap. Fordi normene ble opphevet for hele det kollektive Athen, kunne voksne menn gapskratte av tabuord sammen med andre voksne menn.

Men hva med de intellektuelle hentydningene til seksualitet? De mange skjulte referansene som ikke inneholdt “forbidden words”, men ymt til seksuelle situasjoner. Hvorfor var seksualitet morsomt? Det kan være fordi den sceniske seksualiteten lå nærmere dyrisk enn menneskelig seksualitet. Jeg vil nok en gang minne om metaforen som inneholdt menn, tømmerstokker, kvinner og en tempelport. Dette bildet konnoterer menn som er mindre enn sine kjønnsorgan. Og store kjønnsorgan, det syntes grekerne var morsomt. Det kommer blant annet frem i dette utdraget fra et dikt av den store antikke poeten Pindaros. Det beskriver Perseus’ besøk hos folket bak nordavinden, hyperboreerne:

Neither by ship nor on foot could you find the marvellous road to the meeting-place of the Hyperboreans. Once Perseus, the leader of his people, entered their homes and feasted among them, when he found them sacrificing glorious hecatombs of donkeys to the god. In the festivities of those people and in their praises Apollo rejoices most, and he laughs when he sees the erect arrogance of the beasts. (Pindaros)

“Erect arrogance” betyr i denne sammenhengen omtrent “oppreiste voldsomhet” og henviser til eslenes ereksjoner. Apollos reaksjon er tydelig nok. Han ler. Esler er ufarlige å le av, fordi de ikke er mennesker. En nær slektning av eslene og en mellomting mellom dyr og menneske, finnes i gresk mytologi og kunst og kalles satyrer. Satyrene er Dionysos’ ville disipler. De fremstilles gjerne med eselører og eselhale, men i følge François Lissarrague er deres mest dyriske egenskap: “their almost permanent state of erection. This is not a constant characteristic, but it is very common, and always of exaggerated proportions” (Lissarrague 1990:55). Satyrene har gjerne gedigne peniser og de vekker latter, slik eslene vekket Apollos latter. Lissarrague påpeker at det greske kroppsidealet foretrakk små peniser og at satyrenes (og eslenes) store peniser ble sett på som latterlige:

Thus large genitals are not the attribute of the superman, and it is not Herakles whom we find provided with a huge phallos, but rather Geras – decrepit old age – or the Pygmies – monstrous creatures, barbarous and misshapen. It would also be a mistake to see in the satyrs’ ithyphallicism a positive sign of hypervirility.

Their extraordinary sexual energy brings them closer to animals than to men and, if it provokes laughter, it is in fact hardly enviable, for it devalues them. (op.cit.:56)

I *Lysistrata* blir de sex-frustrerte mennene mer og mer lik satyrer. De tenker bare på sex og går rundt med gedigne ereksjoner som knapt kan skjules. Korlederen presenterer spartanerne på denne måten:

LEADER: Here come our bearded Spartan friends. Why, anyone could swear That each of them was carrying a pig-pen under there! (Aristophanes 1996:841)

Og athenerne på denne:

LEADER: Ah, here are our true-born Athenian representatives. Look as if they'd dropped from a great height and broken their backs, the way they're bending over. Yes, definitely a case of dropsy, I'd say. And look how they're holding their clothes miles away from their bodies! (op.cit.)

Ved å innføre det satyrisk-dyriske aspektet, løfter Aristofanes det seksuelle vekk fra den private sfæren og inn i en ikke-menneskelig og ufarlig sfære, der det er helt naturlig å le av seksuelle objekter og situasjoner.

På bakgrunn av denne diskusjonen kan det slås fast at obsceniteter spilte en vesentlig rolle i Aristofanes' komedier. De primære obscenitetene sjokkerte et sjokkvillig publikum, mens de metaforiske snek seg over tabugrensene ved hjelp av hemmelige betydninger som tilskuerne nøt å dedusere seg frem til. Jeffrey Henderson mener de primære metaforenes appell ligger i en regresjon tilbake til barndommen, og gleden ved å oppfatte verden uten de regler og føringer som pålegges et voksent menneske. Det kan godt være, men gjennom en analyse av *Lysistrata* har vi sett at de primære obscenitetene er i mindretall og at de metaforiske obscenitetene er flere både i antall og art. Henderson påpeker at de gamle grekerne kunne kose seg med metaforiske hentydninger til kjønnslig omgang fordi de ikke hadde et negativt syn på seksualitet, men jeg har også påpekt at seksualiteten, selv om den var positivt ansett, hørte hjemme i den private sfære og ikke i den offentlige. Festivalmentaliteten åpnet imidlertid for en overskridelse av både denne og andre grenser, og når athenerne så en gedigen fallos komme kjørende gjennom gatene, visste de at obscenitetenes rike var kommet og at det som før skulle skjules, nå kunne blottes. Men, nota bene!, bare innenfor festivalens rammer. Seksualitetens besøk i det offentlige rom ble dessuten gjort mindre truende av at Aristofanes beskrev en form for seksualitet som minnet

mer om de komiske satyrenes spill, enn om den aktiviteten som foregikk mellom mennesker i Afrodites ånd.

Jeg har nå undersøkt obscønitetenes funksjon i Aristofanes' univers. Det er på tide å gå 2500 år frem i tid, for å sammenligne den gamle greske mesterens metoder med en dagsaktuell aktør. I likhet med *Lysistrata* benytter *South Park – Bigger, Longer & Uncut* obscøniteter i rikelig monn, men hvilke likheter og forskjeller finnes det i bruk og betydning? Det skal jeg undersøke i det følgende.

Obskønitet i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*

La meg slå det fast med det samme: *South Park – Bigger, Longer & Uncut* inneholder nesten ikke sekundær obscønitet. Selve tittelen er riktig nok en double entendre, og det finnes eufemismer som "handjob" (Stone, Parker 1999:14) og "make love" (op.cit.:33), men obscønitetene som serveres er hovedsaklig rå, og rett på sak eller aktivitet. Som jeg påpekte i innledningen av dette kapittelet, har Guinness rekordbok allerede gjort opptelling og konkludert med at filmen inneholder nær 400 direkte obscøne ord. Jeg skal se nærmere på opptreden til noen av dem.

En hel del av de primære obscønitetene opptrer i setninger der de ikke referer til noe som helst, men hvor deres status som obscønitet bidrar til å forsterke meningsinnholdet i setningen. Disse obscønitetene er det som på godt norsk kalles "kraftuttrykk". Når Cartman er misfornøyd med de andre ungenes trege respons, sier han: "Yes, yes, I saw the Terrance and Phillip movie. Who wants to touch me? I said, WHO WANTS TO FUCKIN' TOUCH ME?!" (op.cit.:8). Kennys første reaksjon på at Saddam Hussein har et seksuelt forhold til Satan i helvete er ganske enkelt: "Hey, what the fuck?!" (op.cit.:23). The Mole blir avbrutt av sin mor midt i et av sine mange utfall mot Gud: "We'll show God that we're not gonna fucking take any more of his –" (op.cit.:40). I følge Jeffrey Henderson var denne måten å bruke obscøniteter på ukjent for de gamle grekerne:

[The] Greeks did not seem to use, as we do, generalized expressions such as "Oh, fuck!" or "Oh, shit!" or "It's a fucking nice day" or "What the fuck do you mean?" The explanation may be that in Greece the social sanctions leading to latency did not repress obscene words and infantile sexual feelings as strongly or in the same manner as our own society. That is, we choose primary obscenities to emphasize and heighten the power of any forceful expression because these words and the organs and acts to which they refer are the most strongly censored areas of our thought: they are deeply tinged in latency by the notions of guilt, filthiness, and disgust. (Henderson 1975:40)

Det finnes et spesielt viktig moment i Hendersons forklaring: De primære obscenitetene er de sterkeste sensurerte delene av våre tanker. Skyld, skittenhet og avsky følger i deres spor. Samfunnet krever at de primære obscenitetene holdes skjult. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* eksponerer de primære obscenitetene, tilsynelatende uten noe annet mål enn å eksponere dem. Her er åpningslinjene av sangen "Uncle Fucka":

Shut your fucking face, uncle fucka!
 You're a cock-sucking ass-licking uncle fucka!
 You're an uncle fucka; yes, it's true!
 Nobody fucks uncles quite like you! (Stone, Parker 1999:6)

Fire linjer som til sammen inneholder sju primære obsceniteter. Hva handler sangen om? Den blir fremført som en duett fra den canadiske komikerduoen Terrance og Philip, som har obsceniteter som spesialitet. I de siterte linjene er det Terrance som anklager Philip for å være en "uncle fucka", en person som har sex med onkelen sin. Terrance understreker sannhetsgehalten i sine anklager og originaliteten i Philips versjon av den aktiviteten han blir beskyldt for å bedrive. I neste strofe blir beskyldningene returnert, når Philip stemmer i:

Shut your fucking face, uncle fucka!
 You're the one that fucked your uncle, uncle fucka!
 You don't eat or sleep or mow the lawn;
 You just fuck your uncle all day long! (op.cit.)

Nå er det Terrance som beskyldes for å ha sex med onkelen sin. Han anklages for å neglisjere konvensjonelle gjøremål som spising, drikking og plenklipping til fordel for onkelsex. Disse fire linjene inneholder fem primære obsceniteter, alle er variasjoner over ordet "fuck". Etter et intermezzo bestående utelukkende av fjerting, bygges sangen opp mot sitt avsluttende crescendo:

TERRANCE AND PHILIP: Shut your fucking face, uncle fucka!
 You're a boner-biting bastard, uncle fucka!
 TERRANCE: You're an uncle fucka, I must say.
 PHILIP: Well, you fucked your uncle yesterday!
 TERRANCE AND PHILIP: Uncle fu-cka, that's U N C L E. Fuck you!
 Uncle fuckaaaaaaaaaaaa!
 Philip: Suck my balls. (op.cit.)

De siste sju linjene byr på 11 primære obsceniteter. Mens de foregående obscenitetene har fokusert mer eller mindre direkte på onkelsex, begynner denne koherensen å slå sprekker i det avsluttende partiet. "Boner-biting" kan med litt

velvilje knyttes til en seksuell aktivitet, mens konseptet ”bastard” ikke har annet med sex å gjøre enn å være produktet av utenomekteskapelig befruktning. Den samstemte oppfordringen ”Fuck you!” er heller ikke knyttet til onkelsex og Philips avsluttende ”Suck my balls” er vanskelig å plassere i noen teksthelhetlig sammenheng.

Spørsmålet trenger seg på: Hva er det egentlig denne sangen handler om?

Handler den om å være en ”uncle fucka”? For så vidt, men verken Terrance eller Philip ser ut til å bli spesielt fornærmet over å bli kalt ”uncle fucka”. Filmen viser heller ingen onkler, i hvert fall ikke i noen seksuell kontekst, verken før eller etter at sangen har blitt sunget. Konseptet ”uncle fucka” blir faktisk glemt ganske umiddelbart etter at Terrance og Philip har sunget seg ferdig. Det virker i det hele tatt nokså irrelevant om sangen heter ”Uncle fucka”, ”Aunt fucka” eller ”Cousin fucka”. Ved å stappe inn så mange arbitrære primære obscøniteter som mulig i teksten, tematiserer ”Uncle Fucka” sitt eget mest iørefallende virkemiddel. Poenget er obscønitetene. ”Uncle Fucka” er en sang om obscøniteter.

Kanskje ikke så rart, for på mange måter er *South Park – Bigger, Longer & Uncut* en film om obscøniteter. De fire guttungen, hovedkarakterene i South Park-universet, påvirkes av Terrance og Philips obscønitetsfylte film. Det fører til at guttene (i tillegg til resten av barna i South Park og USA generelt) begynner å føre et språk som flommer over av obscøniteter. Mødrene til guttene reagerer og legger skylden for obscønitetsepidemien på Canada, siden Terrance og Philip er canadiske. Konflikten eskalerer og kulminerer i væpnet konflikt. Som om ikke dette var nok, trues verden av Satan og Saddam Hussein (forenet i et hinsidig elskovsforhold), men reddes av Eric Cartman, som benytter obscøniteter som våpen.

Jeg vil nå se nærmere på hvordan det obscøne tematiseres gjennom filmen. Jeg har allerede observert hvordan Terrance og Philip benytter virkemiddelet, men hvordan reagerer lokalsamfunnet i South Park? Guttene viser tydelig at de akter å la seg påvirke av filmen:

KYLE: Dude, that movie was fucking sweet!

CARTMAN: You bet your fucking ass it was!

STAN: Fuck dude, I wanna be just like Terrance and Philip! (op.cit.:7)

Som en konsekvens av de fire guttenes spektakulære banning, går alle de andre ungene i South Park også for å se filmen. Det fører til at lærer Mr. Garrison opplever en klasse fylt av bannende barn. Hovedkarakterene havner hos rektor, som sladrer til mødrene deres og etter en kort avhør avsløres kilden til obscønitetene: Den nye

Terrance og Philip-filmen. Kyles mamma, Sheila, oppsummerer de voksnes oppfatning av canadiernes produkt: "Terrance and Philip are two very untalented actors from Canada. Nothing but foul language and toilet humor" (op.cit.:10). Saken når nyhetene, som rapporterer at filmen har korrumpert barn over hele USA. Etterpå følger en debatt mellom Sheila og den canadiske filmministeren, som berører kjernen i South Park-filmens tematikk. Nyhetsankeret Tom åpner ordvekslingen:

TOM: Minister, parents are concerned about your country's entertainment. Your thoughts?

MINISTER: Well, the film is R-rated, and it's not intended for children to –

SHEILA: Well, of course children are gonna see it!

MINISTER: Can I finish? The fact is that we Canadians are quite surprised by your outrage.

SHEILA: You just don't care!

MINISTER: Can I finish! Hello? Can I – can I finish? The United States has graphic violence on television all the time. We can't believe that a movie with some foul language would piss you off so much.

SHEILA [*draws close to camera*]: Because it's evil! (op.cit.:12)

Ministeren bringer på bane et faktum som for mange (utenfor fiksjonsuniverset) fremstår som et paradoks: Vold kan vises på TV, men obsceniteter sensureres. Den samme kritikken har blitt rettet mot sensurpraksisen i forhold til kinofilmer. Det er Motion Picture Association of America (MPAA) som står ansvarlig for å vurdere hvilken aldersgrense filmer bør ha og deres tendens til å vurdere vold som mindre skadelig enn sex (og dermed obscenitets språk) har lenge irritert filmpublikum og kritikere. I en kommentar på Time.com omtaler filmjournalisten Richard Corliss MPAAAs sensurpraksis og diskrepansen i vurdering av vold og sex:

On the sex and violence issue, the ratings people might say - and since they never explain their rationale, we have to guess at it - that kids are programmed from their earliest days to believe that sex is for real, whereas violence is pretend. It's the difference between watching a video game in the basement and making an untimely visit to your parents' bedroom. For most American children, sex education begins just before puberty, but violence they can get from infancy in Tom and Jerry pain-fests on the Cartoon Network. Whatever the MPAA's argument, their raters must believe that kiss-kiss is more toxic than bang-bang, since four times as many films are rated NC17 for sex as for violence. (Corliss 2006)

Henderson slo fast at obscenitetene, for å være ordentlige obsceniteter, må underlegges de samme restriksjonene som det de henviser til. Sheila følger denne tankegangen til fulle når hun slår fast at obscenitetene er "evil". Eksplisitt seksualitet og skatologi er noe barn må beskyttes fra, og som en konsekvens må de også

beskyttes fra de magiske ordene som representerer eksplisitt seksualitet og skatologi. På dette tidspunktet i filmen utgjør Sheilas konklusjon normalen. Obskønitetene er et onde. Vold er derimot ikke et onde og med vold skal obskønitetene fordrives. Eric Cartman, gutten som banner mest, får operert inn en V-chip¹⁰ i hodet, som gir ham elektrisk støt hver gang han ytrer en obskønitet. Terrance og Philip bli arrestert og dømt til døden. Når Canada bomber en kjendisfamilie i Hollywood-åsen, erklærer USA krig mot sin nabo i nord. På motiveringsshowet for soldatene i forkant av invasjonen ytrer Sheila krigens budskap:

Men, when you're out there in the battlefield, and you're looking into the beady eyes of a Canadian as he charges you with his hockey stick or whatever he has, and people are dying all around you, just remember what the MPAA says: "Horrific, deplorable violence is okay, as long as people don't say any naughty words." That is what this war is all about! (op.cit.:43)

I det krigen bryter ut, innser Sheila at teorien hennes fungerte best som – nettopp – teori. Krig er grusomt, så grusomt at Satan og hans partner Saddam Hussein stiger opp fra helevete for å overta jorden. Men mørkets fyrster støter på problemer. Etter et ublidt møte med de elektriske stolene som skulle ta livet av Terrance og Philip, har Cartmans V-chip forandret seg fra å gi Cartman elektriske støt til å gi elektriske støt til den personen Cartman peker på når han banner. Det går utover Saddam, som overmannes av Cartmans obskøndrevne elektrosjokk. I det Saddam går under, er vi vitne til en inversjon av Sheilas normal: Obskøniteter er ikke lenger et onde, men bekjemperen av det onde. Kyle sier det like godt rett ut: "You see, mom? After all, it was Cartman's filthy fucking mouth that saved us all" (op.cit.:54).

South Park – Bigger, Longer & Uncut tematiserer obskøniteter og gir uttrykk for en norm som sier at obskøniteter er akseptable. Men kan man fra denne normen dedusere at et obskønitetsdrevet språk er å foretrekke i alle situasjoner? Det er neppe filmens intensjon. Obskønitetene fungerer til en viss grad som en synekdoke for et hvert verbalt uttrykk som er offer for sensur. Gjennom å tematisere obskøniteter, tematiserer filmen også konseptet ytringsfrihet, retten til selv å velge hvilke ord man ønsker å uttrykke seg med og hvilken mening man ønsker å ytre. Den kanadiske

¹⁰ En V-chip er en form for sensureringsteknologi utviklet i USA. Selv om den neppe finnes som hjerneimplantat, finnes den og Wikipedia forklarer fenomenet slik: "V-chip is a generic term used for television receivers allowing the blocking of programs based on their ratings category. It is intended for use by parents to manage their children's television viewing. Most 13-inch and larger televisions manufactured for the United States market since 1999 and all units as of January 2000 are required to have the V-chip technology" (<http://en.wikipedia.org/wiki/V-chip>).

ministeren setter fingeren på denne tematikken når han utbryter: "[The fuss is] about not censoring our art" (op.cit.:21). Gjennom et hyperbolisert portrett av det paradoksale forholdet mellom obsceniteter og vold som kjennetegner den amerikanske sensurpraksisen, problematiserer filmen sensurpraksisen. Sangen "Uncle Fucka" er derfor noe mer enn en opphopning av primære obsceniteter uten tematisk betydning, den problematiserer den rådende sensurkonsensus. Er man kjent med amerikansk actionfilm (noe som er vanskelig å unngå hvis man er oppvokst i Norge), kjenner man også actionfilmens karakteristiske fremvisning av lange voldsscener. Voldsscenene viser gjerne helten i kamp med skurken, på bare nevene; slag og spark hagler mot alle kroppsdeler. Scenene er ofte urealistiske, fordi et normalt menneske ikke ville ha overlevd særlig lenge hvis det ble utsatt for den volden som fremvises. På generelt grunnlag kan man si at disse scenene viser vold for voldens skyld. Kanskje er deres funksjon å understreke heltedige eller ondskapsfulle trekk hos de involverte, men det er volden som primært er i fokus. "Uncle Fucka" fungerer etter de samme prinsippene, med den forskjell at sangen fremviser obsceniteter i stedet for vold.

I sin doktoravhandling *Transfigurations: Violence, Death, and Masculinity in American Cinema* gjør Asbjørn Grønstad oppmerksom på at voldens lange tradisjon innenfor amerikansk film har båret frem en ny genre av voldsfilm; metavoldelige filmer: "[One] may validate and put forward a tentative distinction between films that merely include violent segments (which, in varying degree, almost all films do) and metaviolent films that thematize, or even more significantly, tropologize it" (Grønstad 2003:4ff). Den metavoldelige genren er i følge Grønstad relativt omfattende og inkluderer kassasuksesser som *Pulp Fiction*, *Natural Born Killers* og *Fight Club*. Filmer som tematiserer vold generelt og filmvold spesielt, anerkjenner samtidig vold som et sentralt og viktig virkemiddel i filmtradisjonen. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* er også en film med metavoldelige ambisjoner. Flere voldsscener (Guinness rekordbok fant 221 voldsepisoder) gjør at filmen melder seg inn i den amerikanske filmvoldsdiskursen, men det er hovedsaklig forholdet mellom vold og obsceniteter som tematiseres. I filmuniverset bruker amerikanerne vold for å sette en stopper for obscønt språk. Forholdet mellom vold og obsceniteter i *South Park – Bigger, Longer & Uncut* kan tolkes allegorisk som forholdet mellom vold og obsceniteter innenfor den amerikanske filmsensuren. Da er det nærliggende å tolke filmen ikke primært som en metavoldelig film, men som en metavoldelig og *metaobskøn* film. Sangen

”Kyle’s mom’s a bitch” kan tjene som evidens for denne teorien. Sangens budskap er at Kyles mamma er en bitch og denne påstanden gjentas gjennom hele sangen og utgjør hele sangen. Ordet ”bitch” repeteres 53 ganger i løpet av sangens 31 linjer. Refrenget (som dukker opp to ganger i sangen) består av at ordet ”bitch” gjentas 15 ganger på rad. Hva er poenget med denne oppramsingen av en primær obscønitet? I følge Henderson er den primære obscønitets misjon å sjokkere. Men er ordet ”bitch” fremdeles like sjokkerende på slutten av sangen ”Kyle’s mom’s a bitch”, som i begynnelsen? Er 53 repetisjoner av ”bitch” mer sjokkerende enn 52 og mindre sjokkerende enn 54? Jeg vil argumentere for at poenget med den påfallende gjentakelsen av den primære obscøniteten ikke primært er å sjokkere, men å imitere. Ordet ”bitch” gjentas i en frekvens som kan minne om slag i en voldsscene. Et kjennetegn ved amerikansk actionfilm er at kampscenene gjerne inneholder overdrevet mange slag og spark. Ble slåsskampen gjennomført i kinosalen i stedet for på kinolerretet, ville voldsmottakeren blitt drept, men på film er gjerne konsekvensene ytterst beskjedne. Poenget med slike scener er derfor ikke å dyrke realismen i voldsutøvelsen og det er nesten utenkelig med en voldsscene bestående av bare ett slag. ”Kyle’s mom’s a bitch” baserer seg på samme logikk som en hyperbolisert voldsscene. Kyles mamma er en bitch. Poenget kommer frem i en setning. Men for sangeren, Eric Cartman, er ikke poenget å få frem poenget. Cartman lager kunst av fornærmelsen; han synger, danser, skifter kostymer og får kor-backup underveis. Resultatet kan kalles en obscønitetsscene.

Den høye frekvensen av primære obscøniteter i *South Park – Bigger, Longer & Uncut* kan sees som en metafor for den høye voldsfrekvensen i amerikanske actionfilmer. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* er en actionfilm der volden er byttet ut med obscøniteter, for å tematisere diskrepansen mellom obscøniteter og vold som preger amerikansk filmsensur. Dette prosjektet ble av MPAA belønnet med ratingen R, som betyr at barn under 17 år ”are not allowed to attend R-rated motion pictures unaccompanied by a parent or adult guardian” (MPAA). Ratingen følges av denne beskjeden: ”Rated R for pervasive vulgar language and crude sexual humor, and for some violent images” (op.cit.). Til sammenligning slapp James Bond-filmen *Casino Royale* unna med ratingen PG-13, som signaliserer at noe av filmens innhold ”may be inappropriate for children under 13” (op.cit.). På sine nettsider forklarer MPAA tankegangen bak ratingprosessen:

More than brief nudity will require at least a PG-13 rating, but such nudity in a PG-13 rated motion picture generally will not be sexually oriented. There may be depictions of violence in a PG-13 movie, but generally not both realistic and extreme or persistent violence. A motion picture's single use of one of the harsher sexually-derived words, though only as an expletive, initially requires at least a PG-13 rating. More than one such expletive requires an R rating, as must even one of those words used in a sexual context. (MPAA)

Det er tydelig at MPAA vurderer obsceniteter som mer nødvendig å sensurere enn vold. Denne oppfatningen problematiseres gjennom *South Park – Bigger, Longer & Uncut*, blant annet ved å presentere obsceniteter i samme frekvens som en actionfilm presenterer vold.

Konklusjon

Jeg har i dette kapittelet vist at det finnes distinkte forskjeller i bruk av obsceniteter hos Aristofanes og duoen Parker/Stone. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* benytter hyppig en type obsceniteter som ikke engang eksisterte i det antikke Hellas: obsceniteten som kraftuttrykk for å øke kaliberet på en besvergelse eller uttalelse. Dessuten er det tydelig at tegnefilmen fra 1999 baserer seg på primære obsceniteter, mens komedien fra 422 f.Kr. foretrekker metaforiske obsceniteter. Det finnes likevel likhetstrekk mellom de to lattervekkerne når det kommer til bruk av obsceniteter, selv om de skilles av en 2500 års generasjonskløft.

De primære obscenitetene ser ikke ut til å ha tapt sin kraft siden Aristofanes fylte komediene sine med dem. Ord som henviser direkte til den seksuelle akten eller kroppsdelen som har hovedrollene i den, er viktige både i *Lysistrata* og *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Jeg har sett på muligheten for at attraksjonen ved de primære obscenitetene ligger i publikums psyke, i en allmenn fryd over å vende tilbake til barndommens grenseløse tilstand. Jeg har imidlertid åpnet for at denne forklaringen ikke er hele forklaringen, men medvirkende i et konglomerat av årsaker til at primære obsceniteter blir brukt som virkemiddel i litteratur.

I undersøkelsen av *Lysistrata* fokuserte jeg på metaforiske obsceniteter som i tillegg til å inneholde en skjult, seksuell mening også støttet opp om og bekreftet komediens plot og tema. Porten til Athens viktigste bygg fikk rollen som det kvinnelige kjønnsorganet. Store, brennende tømmerstokker representerte det mannlige kjønnsorganet. Forsøket på penetrering ble hindret av bestemte kvinner. At mennene nektes tilgang til statskassen, sidestilles med det faktum at de nektes tilgang til sine

koners kjønnsorgan. I komedien fungerer begge utestengelsene krigsstoppende, og nettopp krigsstopp er et meget sentralt tema i *Lysistrata*. Henderson lovpriste de metaforiske obscenitetene for deres intellektuelle stimulans og erklærte dem kunstnerisk overlegne de mer direkte primære obscenitetene. Gjennom sangene "Uncle Fucka" og "Kyle's Mom's a Bitch" har jeg imidlertid påvist at primære obsceniteter, ved å fremvise metaforiske kvaliteter, også kan fungere intellektuelt stimulerende. Begge sangene understreker helhetstemaet i filmen, som er obsceniteter og deres rolle i amerikansk kunst. "Kyle's Mom's a Bitch" repeterer ordet "bitch" på en måte som kan tolkes som en imitasjon av en slåsskamp og retter dermed en subtil kritikk mot MPAA og deres sensurpraksis, som bedømmer obscønt språk som mer skadelig enn vold. Denne kritikken er en viktig del av *South Park – Bigger, Longer & Uncut*.

Evnen til å benytte obsceniteter som et kraftfullt virkemiddel til beste for tekstens hele, synes å være en fellenevner for de to undersøkte kunstuttrykkene. Begge evner å gi obscenitetene metaforiske kvaliteter, kvaliteter som alltid har blitt anerkjent som en viktig del av litteraturen. Både Aristofanes' komedier og Stone og Parkers animasjonsfilm begeistrer sitt publikum (og ergrer sine kritikere) ved å distribuere den tidløse sjokkeffekten som forårsakes av de primære obscenitetene. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* kan dermed sies å være et obscønt ekko av Aristofanes' *Lysistrata*, selv om tidsmassen som skiller dem har skapt forskjeller så store at noen av obscenitetenes virkningsområder er inkommensurable.

Kapittel 2: Det satiriske

Penner skarpere enn sverd

I år 399 f.Kr. ble den kjente filosofen Sokrates dømt til døden i Athen. 280 av de 501 dommerne mente at Sokrates fortjente dødsstraff for å ha utvist ”’gudløyse’ og for å ha ’forderva’ ungdomen” (Platon 2001:5). Det finnes mange årsaker til at Sokrates ble upopulær blant sine medborgere. Filosofen hadde utvilsomt mye av skylden selv, men i sin forsvarstale legger Sokrates en del av ansvaret over på Aristofanes:

La oss no ta fatt fra byrjinga og spørje kva det er for eit klagemål som er opphav til denne bakvaskinga av meg, den som Meletos òg sakte trudde på da han klaga meg. Kva var det dei hadde å seie på meg, desse mennene som fór med slarv mot meg? Eg får lese opp det eidfeste klageskriftet deira som om dei var lovformelege klagarar: ”Sokrates gjer urett og fer med fåfengd med di han granskar det som er under jorda og det som er på himmelen, i samtale får ei svakare sak til å bli den sterkare og lærer andre å gjere det same.” Slik om lag er klaga. Dette har de no sjølve òg sett i komedien åt Aristofanes. Der var det ein Sokrates som fór omkring og sa at han gjekk i lufta, og vasa om mykje anna som eg for min part ikkje har det minste vit på. Ikkje så at eg vanvörder den slags kunnskap, om nokon verkeleg har greie på slikt – måtte Meletos aldri skulde meg for slike ting! Men, atenarar, eg har ikkje noko med det å gjere. (op.cit.:20ff)

Aristofanes’ komedie om Sokrates heter *The Clouds* og ble fremført på Dionysos-festivalen i Athen år 423 f.Kr., der den kom sist i konkurransen. At Sokrates trekker frem komedien som en av grunnene til at han blir klaget inn for retten 24 år senere, sier noe om makten som lå i Aristofanes’ hender. Aristofanes’ fiktive Sokrates lever fremdeles i beste velgående to decennier etter sin første og (så vidt vi vet) siste sceneopptreden og lager trøbbel for den ekte Sokrates. Mye trøbbel. Den fiktive Sokrates er medvirkende til å få den ekte dødsdømt.

2500 år senere opplever filmstjerne og megakjendis Tom Cruise en lignende form for trøbbel, selv om konsekvensene ikke blir like fatale. South Park er inne i sin niende sesong og den 16. november 2005 sendes episoden ”Trapped in the Closet”. I denne episoden er ”Tom Cruise” en av hovedkarakterene. Historien som fortelles fokuserer på religionen scientologi, et relativt nyfødt og definitivt kontroversielt trossystem, som blant andre har Cruise som medlem og talsmann. I South Park-episoden låser Cruise seg inn i skapet på gutterommet til Stan og nekter å komme ut

igjen. Cruise tror Stan er reinkarnasjonen av scientologiens grunnlegger, Ron L. Hubbard, og når Stan kritiserer Cruises skuespillerevner, er veien til klesskapet kort for superkjendisen. Episoden fremstiller Cruise som en avviker, både religiøst, mentalt og seksuelt, og The Church of Scientology som en bløff som bare er ute etter å lure til seg medlemmenes penger.

En slik harselas er selvsagt dårlig nytt for den virkelige Tom Cruise og det er hans reaksjon som skaper kontroversen som følger. I det som blir en global rykteflom, sies det at Tom Cruise bruker sin maktposisjon til å stanse repriser av ”Trapped in the Closet”. Cruise avviser påstandene, som aldri blir bevist, men hendelsen får så mye medieomtale at Los Angeles Times gir den et eget navn: ”Closetgate”¹¹. Closetgate har blitt lagt til minussiden av Cruises rykte (som etter hvert konkurrerer med plussiden) og vil sannsynligvis huskes minst 24 år etter at ”Trapped in the Closet” gikk på lufta første gang.

Å bruke fiktive versjoner av ekte personer innenfor litterære rammer er et virkemiddel som sorteres inn under kategorien ”satire”. Som jeg allerede har poengtert, kan dette virkemiddelet være nærmest som et våpen å regne. Allerede før Aristofanes satte i gang, eksisterte det en tradisjon for denne typen personangrep. De kanskje mest spektakulære eksemplene er nok jambografene Archilochos og Hipponax. I boken *A Companion to Satire* skriver Catherine Keane:

Archilochos’ attacks on a man named Lykambes, and Hipponax’s abuse of Boupalos and Athenis, were famous in antiquity not just for their display of poetic skill, but for their savagery, which allegedly drove the victims to suicide (Quientero 2007:35).

Det er denne satiriske nådeløsheten jeg ønsker å undersøke nærmere i dette kapittelet. Jeg vil analysere og sammenligne karakterfremstillingen av Sokrates i *The Clouds* og Tom Cruise i ”Trapped in the Closet” for å finne likheter og forskjeller i bruken av kjendissatire. Dessuten vil jeg forsøke å besvare det pregnante spørsmålet som igjen presser seg frem: Hva er poenget? Hvorfor benytter dikterne kjendiser som karakterer i sine tekster og hvorfor er fremstillingen av dem så lite flatterende?

¹¹ Internett tilbyr utallige versjoner av denne historien, men to troverdige oppsummeringer kan være The Independents artikkel ”South Park declare war on Tom Cruise” (<http://news.independent.co.uk/media/article352197.ece>) og Roger Eberts kommentar ”Closetgate: Latest shocking updates!” (<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060320/SCANNERS/60320007>).

Sokrates

Protagonisten i *The Clouds* er ikke Sokrates, men Strepsiades. Strepsiades er en enkel mann fra landet som har giftet seg med en byjente, fått en udugelig sønn og, på grunn av den udugelige sønnen, havnet i dyp gjeld. Strepsiades prosjekt er å bli kvitt gjelden og en søvnløs natt finner han en løsning. Han vil immatrikulere sin sønn Peidippides på den filosofiske skolen "the Thinkery", hvor Sokrates er rektor. Her skal Peidippides lære å argumentere på en slik måte at galt blir rett. Med denne retoriske kunnskapen kan han vinne enhver rettssak som kreditorene kaster etter hans far, som dermed slipper å betale gjelden sin. Men Peidippides nekter å gå på skole og Strepsiades må gjøre det selv. Han er imidlertid ikke i stand til å ta imot lærdom og får etter hvert tvunget Peidippides til å bli student likevel. Ferdig utdannet er guttungen blitt en trussel mot bystatens normer. Han argumenterer overbevisende for at det er rett å slå sin mor og far. Strepsiades får nok og brenner ned hele "the Thinkery", mens Sokrates og studentene hans løper for livet. På denne dramatiske måten avsluttes *The Clouds*¹².

Mens pappa Strepsiades i utgangspunktet har tro på Sokrates talenter, beskriver Peidippides filosofer som: "stuck-up, white-faced barefoot characters – like that bloody Socrates" (Aristophanes 1996:698). Strepsiades første møte med filosofen, er som møtet med en gud. Sokrates svever inn på scenen i en deus-ex-machina-inspirert entré¹³. Dermed overtar Sokrates enn sfære normalt reservert for de udødelige hellige, en noe blasfemisk posisjonering som publikum antakelig bet seg merke i. Dessuten forklarer Sokrates at luft og filosofi er nært beslektet: "[F]or air, you know, is of very similar physical constitution to thought – at least, to mine" (op.cit.:701). Sokrates presenteres altså som en overlegen, blek, barføtt og blasfemisk filosof, hvis refleksjoner er uten substans. Og komedien er bare så vidt i gang.

Etter hvert antydes det at Sokrates er tyvaktig. Strepsiades kommer hjem fra akademiet uten frakk og sko og påstår at han ikke mistet frakken, men "thought it away" (op.cit.:711). Aristofanes' versjon av Sokrates tror ikke på bystatens guder og hevder at skyene er de sanne gudene: "I assume, then, that you now believe in only the gods that we believe in, that is, Chaos, our friends the Clouds here, and the

¹² Det er imidlertid ikke sikkert at det er denne slutten publikum fikk oppleve i år 423 f.Kr. Den bevarte versjonen av *The Clouds* er en omskrivning av den opprinnelige komedien, som, til Aristofanes fortvilelse, bare oppnådde tredjeplass under Dionysos-festivalen i Athen.

¹³ Scenearvisningen er riktig nok oversetterens, men det er likevel ingen tvil om at Sokrates gjør entré fra oven: "Socrates swings into view like a god in a tragedy" (Aristophanes 1996:700).

Tongue?” (op.cit.:704). Et dårlig inntrykk forsterkes av koret, som synger Sokrates ære på denne måten:

CHORUS [*in close harmony*]:
 Hail, grey-headed hunter of phrases artistic!
 Hail, Socrates, master of twaddle!
 Out of all specialists cosmologicistic
 We love for the brains in his noddle

Only Prodicus; you we admire none the less
 For the way that you swagger and cuss,
 And never wear shoes, and don't care how you dress,
 And solemnly discourse of us (op.cit.:703).

”Master of twaddle” er en beskrivelse som utgjør kvintessensen i Aristofanes’ portrett av den athenske kleggen. Sokrates i *The Clouds* blir beskyldt for mye, men aldri for å være en dårlig debattant. Han er en suveren retoriker, men han bruker retorikken på gal måte og han lærer andre å gjøre det samme. Det er denne karakteristikken som plager den virkelige Sokrates under rettssaken i år 399 f.Kr., ikke beskyldninger om å være tyvaktig eller sluskete kledd. Rettssaken viser at det allerede i Sokrates samtid hersket tvil om forskjellene mellom den ekte Sokrates og Aristofanes’ versjon. Det er umulig å kjenne den ekte Sokrates, men det er rimelig å anta at han både lignet på og skilte seg fra sin sceniske nemesis. I boken *Satiric Impersonations: From Aristophanes to the Guerrilla Girls* forteller Joel Schechter at publikum som så *The Clouds* ”insisted that Socrates stand up in his seat, so they could compare the philosopher to the masked actor impersonating him onstage” (Schechter 1994:8). Publikum måtte tydeligvis se godt etter for å skille den ekte Sokrates fra den fiktive. Det måtte de 501 dommerne også. Jeg skal nå forsøke å finne svar på hva det var som overbeviste Aristofanes om at en Sokrates-parodi ville bli til god komedie og hvorfor satiren ble så ødeleggende for filosofen.

Kan det tenkes at Aristofanes ble drevet av personlige motiver? Søkte han hevn fordi kleggen hadde bitt ham foran øynene på mange medborgere? Det kan ikke utelukkes, men heller ikke bevises og knapt sannsynliggjøres. Skal vi tro Platons *Symposium*, et narrativ som er tidsfestet til 416 f.Kr., altså syv år etter iscenesettelsen av *The Clouds*, var Sokrates og Aristofanes omgangsvenner. De to utgjør en del av det festlige laget på syv personer som er samlet i Agathons hus for å feire hans første seier i tragediekonkurransen under Dionysos-festivalen. Etter en lang natt er det bare tre av karene som ennå holder ut:

Aristodemus said that Eryximachus, Phaedrus, and others went away – he himself fell asleep, and as the nights were long took a good rest: he was awakened towards daybreak by a crowing of cocks, and when he awoke, the others were either asleep, or had gone away; there remained only Socrates, Aristophanes, and Agathon, who were drinking out of a large goblet which they passed round, and Socrates was discoursing them. (Platon 1996:173)

Selv om Platons dialoger må betraktes som fiksjon, kan denne teksten brukes som et argument for at Sokrates og Aristofanes gikk overens. Dionysos-festivalen var da heller ikke en arena for personlige vendetta, tvert imot, personlige vendetta var strengt forbudt, skal vi tro antikkforsker Susan Guettel Cole. Konseptet ”tothasmos”, som jeg allerede har omtalt i forbindelse med det obskøne, tjener som argument for Coles avvisning av personlig motiverte fornærmelser under festivalen Tothasmos var en del av prosesjonen som innledet Dionysos-festivalen, og kom til syne blant annet gjennom maskerte menn i vogner som slengte ut fornærmelser til publikum langs prosesjonsruten. Tothasmos var en del av festivalen og ikke tillatt utenfor festivalens rammer. Tothasmos kunne heller ikke brukes som virkemiddel for personlig motiverte fornærmelser. Masker var en nødvendig del av ritualet, fordi de garanterte anonymitet: ”Transgressing the requirement of anonymity would have been a sign that a public ceremony was being exploited to satisfy personal revenge” (Cole 1991:210). Prosesjonen markerte overgangen mellom hverdagsliv og festival. Når prosesjonen nådde teateret, var publikum inneforstått med at fornærmelser ville finne sted, men de var også inneforstått med at fornærmelsene tilhørte festivalens sfære, en sfære markant forskjellig fra hverdagssfæren. For å forklare nødvendigheten av tothasmos, viser Cole til den ofte fiendtlige politiske debatten i bystaten. Tothasmos markerte at den aggressive politiske tonen var forlatt til fordel for festivalens språk:

The preliminary ritual of *tothasmos* [...] created a boundary for the duration of the festival, one that separated theatrical experience from the aggressive competition of politics. [...] Individual grudges had to give way to the collective experience of watching the plays. (op.cit.:212ff)

Hva kan tothasmos fortelle oss om *The Clouds*? Ritualet utelukker muligheten for at Sokrates-satiren var personlig motivert. Aristofanes måtte følge festivalens regler. Å utnytte festivalens tillatelse til tothasmos for å gjennomføre en egen vendetta var utenkelig. Aristofanes mål var å overbevise publikum om at hans komedie var den beste og for å klare det, måtte han finne et tema publikum var enig i at kunne trenge en satirisk overhaling. For det andre kan tothasmos hjelpe til med å forklare hvorfor

Sokrates ikke bar nag til Aristofanes i ettertid. Det er rimelig å tro at Sokrates, av oraklet i Delphi erklært verdens klokeste mann, utmerket godt skjønnte forskjellen mellom festival og ikke-festival, mellom en fornærmelse uttalt innenfor festivalens rammer og en fornærmelse uttalt utenfor. Sokrates' henvisning til Aristofanes i sin forsvartale, kan sees som en irettesettelse av de athenske borgere som ikke har skjønt denne forskjellen og som forveksler satiren med virkeligheten.

Sokrates er dessuten ikke det eneste tenkende mennesket i Athen som får gjennomgå i *The Clouds*. Chaerephon, en kollega og venn av Sokrates, fremstilles som et like pseudovitenskapelig kasus som den athenske kleggen. En student forteller andektig om hvordan Sokrates og Chaerephon har gjort viktige vitenskapelige oppdagelser, som å finne ut hvor langt en loppe hopper og at myggen bruker rumpen til å produsere summing. *The Clouds* inneholder også referanser til sofisten Prodicus, som blir omtalt som en sjuskete pratmaker. Aristofanes har benyttet Sokrates som selveste kroneksemplet på det den vanlige mann i den athenske gaten oppfattet som en uforståelig og irriterende filosof. Hovedmetaforen i komedien, skyene, henviser til den luftige tankegangen filosofene sto for, som nok opplevdes temmelig svevende for den jevne athener. Aristofanes agenda har ikke utelukkende vært å gjøre narr av Sokrates, men av den filosofiske elitismen som Sokrates representerte. Dette var et tema som kvalifiserte til å engasjere et bredt spekter av publikum og Aristofanes var da også meget skuffet da publikum henviste ham til tredje og siste plass i komediekonkurransen.

Publikums reaksjon var meget avgjørende for satirens vellykkethet. I artikkelen "Group Laughter and Comic Affirmation: Aristophanes' *Birds* and the Political Function of Old Comedy" argumenterer Markus Asper for at hovedpoenget ved å satirisere Sokrates ikke nødvendigvis var å skade filosofen, men å forene folket mot en felles fiende, eller i hvert fall mot en outsider:

[The] targets preferred by comic poets and, naturally, by the audiences, appear to be related to the audience in an asymmetrical form of joking relationship, which produces laughter exclusively at their expense: within the limits of *ὄνομαστί κωμωδεῖν*¹⁴ the audience never laughs at itself, but always and exclusively at some clearly distant personification of otherness. In other words: comedy makes fun of prominent people not in order to affect *them*, but rather to mark them out as transgressing norms and, thereby, to validate these very norms in front of the largest group of citizens imaginable. This particular

¹⁴ Asper oversetter "*ὄνομαστί κωμωδεῖν*" med "to mock somebody by name".

form of jest is concerned not with individuals, but with the collective and its norms. (Asper 2005:20)

Sokrates spilte villig rollen som klegg i Athens gater. Det var en viktig funksjon å fylle, men samtidig satte den Sokrates utenfor fellesskapet, den gjorde ham til en isolert størrelse og plasserte ham laglig til for hogg. I motsetning til Archilochos og Hipponax ønsket neppe Aristofanes å drive ofrene for sine parodier til selvmord, hans agenda var å samle publikum om et felles normsystem, en validering av bystatens eksisterende normer. Satiriseringen av Sokrates var derfor ikke primært et attentat mot filosofens omdømme, men et nyttig virkemiddel for å oppnå hovedmålet; å samle publikum i et ”joking relationship”.

Asper peker også på et annet aspekt ved personsatiren som kan forklare Aristofanes valg av Sokrates som karakter i sin komedie, nemlig det faktum at Sokrates hadde satt seg selv i en posisjon diametralt annerledes enn flertallet av publikum. Sokrates tok ikke betalt for sine tjenester, men lærte bort sine tankerekker vederlagsfritt. Derfor var han fattig, noe som blir åpenbart under diskusjonen om straffutmåling i 399 f.Kr.: ”Hadde eg pengar, ville eg gjere framlegg om ei pengebot så stor som eg kunne greie ho, for det ville ikkje skade meg. Men når eg no ikkje har pengar, kan eg ikkje rå til det” (Platon 2001:57). Den gjennomsnittlige publikummer i teateret under akropolis var ikke fattig. I år 423 f.Kr., da *The Clouds* gikk av stabelen, var festivalen ennå ikke statssubsidiert og publikum måtte selv betale inngangsbilletten. Dette fikk konsekvenser for publikumsdemografien:

During the 5th century, then, the audience was *not* a selection of Athenians which was socially representative of the citizen body that gathered at the *ekklesia* (...). Rather, it was dominated by the comparably well-off. (Asper 2005:6)

Dette befolkningslaget; Athens besteborgere, var yndlingsbyttet til kleggen Sokrates. I innledningen til *Sokrates forsvarstale* beskriver Anfinn Stigen hvordan Sokrates opererte.

Å høyre på samtalan mellom Sokrates og andre var, som han sjølv seier, ”ikkje lite morosamt”. For her vart den eine etter den andre, og især dei som ”gjekk for å vere vise i manges augo og mest i egne”, sette til veggs. Dei første spørsmåla frå Sokrates såg alltid ufarlege ut, og Sokrates heldt seg ikkje for god til å kome med litt uskuldig smiger for å setje motparten på glid: ”Nei, så heldig at eg skulle treffe deg nett no, du som kjem rett frå ei rettssak der du har vore dommar. Vi har eit lite spørsmål som vi ikkje kunne finne svar på, men som sjølv sagt er ei lett sak for deg. Kva er ei ”lov” eigentleg?” Og

dommaren gir ein definisjon. Men spørsmåla held fram. Sokrates finn kanskje at den definisjonen som er gitt, ikkje høver på Guds ”lov” eller på ”naturlov” – ”eller er det berre meg som er dum”, spør Sokrates uskuldig. Dommaren prøver på nytt. Men Sokrates driv på. Problema ynglar. Dommaren blir raudare og raudare i andletet. Tilhøyrarane smiler og gottar seg. Det endar gjerne med at eksperten sit bom fast. Eller han kjem brått i tankar om ein viktig avtale han må nå. ”Ei ny rettssak! Eit komitémøte” Å, den Sokrates, dette skal han få att, tenkjer han der han rømmer unna kleggen. (Platon 2001:9ff)

Hvis flertallet av publikum var blitt utsatt for en slik behandling av Sokrates, ville de fryde seg over at filosofen selv ble satt til veggs, uten mulighet til å filosofere seg unna angrepet. Kretsen rundt Sokrates, tilhørerne som ”smilte og gottet seg” når kleggen bet, var nå byttet ut med bemidlede athenere som smilte og gottet seg over Sokrates’ ydmykelse. Latteren og ydmykelsen kan likevel ha vært en fordel for Sokrates. Asper argumenterer for at komediens røffe personsatire ikke var designet for å felle offeret, men for å ufarliggjøre det en smule. Under *The Clouds* følte publikum at denne Sokrates som ingen kunne målbinde, likevel lot seg kontrollere: gjennom latterfellesskapet ble kleggen satt under administrasjon av kollektivet:

We may conclude that the typical asymmetry of Old Comedy’s joking relationships is to be viewed as an institutionally limited, symbolically coded powerlessness of the powerful, meant to compensate for the real powerlessness of most spectators. (Asper 2005:22)

Aristofanes forsto publikums behov for å sette Sokrates på plass og skrev derfor *The Clouds*, men det er lite sannsynlig at komediedikterens mål var at kleggen skulle slutte å bite. Og Sokrates fortsatte da også sin gjerning i Athens gater i hele 24 år etter den aktuelle Dionysos-festivalen. Da han ble dømt til døden var bystaten hans i store vanskeligheter, mange athenere følte at gudene straffet dem og de trengte en syndebukk for å blidgjøre de mektige på Olympos. Sokrates passet godt, særlig den fiktive versjonen av ham. I *Clouds* blir Sokrates fremstilt som en forderver av ungdommen. Etter å ha blitt utdannet av Sokrates, begynner Pheidippides å slå sin far, uten å se noe galt i det:

STREPSIADES: (...) You abominable villain, do you realize what you’re doing hitting your father?

PHEIDIPPIDES: Yes, I do.

STREPSIADES: [*to the CHORUS*] Do you hear him? He admits it!

PHEIDIPPIDES: Of course I do.

STREPSIADES: You’re a disgusting young criminal.

PHEIDIPPIDES: More, more! I love being called that sort of thing.

STREPSIADES: [*after a moment's thought*]: Sack-arse!!!
 PHEIDIPPIDES: I do like these compliments.
 STREPSIADES: [*baffled*]: How dare you hit your father?
 PHEIDIPPIDES: I was perfectly justified, and by Zeus, I'll prove it to you.
 STREPSIADES: Justified! Hitting your father justified!
 PHEIDIPPIDES: You argue your case, I'll argue mine, and I'll guarantee to prove it. (Aristophanes 1996:718)

Dessverre for Sokrates, bestemmer virkeligheten seg for å imitere kunsten: Sokrates' elever "slår sine fedre". Critias ender opp som en av de 30 tyrannene og Alcibiades blir beskyldt for å ha gjort hærverk på Athens Hermes-statuer og følgelig brakt byen i unåde hos gudene. Det er ikke usannsynlig at dommerne i Sokrates-rettssaken hadde lagt merke til at Aristofanes' Sokrates-satire etter hvert begynte å fremstå meget treffsikker. I boken *Athenian Religion: A History* skriver Robert Parker:

Because of the Amnesty of 403, Socrates could not be charged with spreading anti-democratic sentiments before that date; but there was no bar to the argument that, having corrupted Alcibiades and Critias in the past, he was liable to go on corrupting the present generation. (Parker 1997:207)

Sokrates brakte det selv på bane under rettssaken: Det var ikke bare ugjerningene til Alcibiades og Critias som ødela ryktet hans, det var også ugjerningen til Pheidippides. Dermed kan det konkluderes med at Aristofanes' penn var like skarp som sine forgjengere, selv om intensjonene ikke nødvendigvis var mannevonde.

Tom Cruise

"Trapped in the Closet" varer i cirka 22 minutter. Karakteren Tom Cruise dukker opp etter om lag ni minutter. Før den tid har episodens protagonist, Stan, blitt utpekt som reinkarnasjonen av scientologiens grunnlegger: L. Ron Hubbard. Dette skaper et voldsomt oppstyr blant scientologer verden over og Cruise dukker opp på gutterommet til Stan for å møte sitt åndelige idol. Møtet går ikke slik Cruise ønsker:

STAN: [*enters his room*] Jesus Christ...
 CRUISE: [*suddenly appears in his room*] L. Ron? [*runs up and kneels before Stan*] L. Ron! It really is you! [*puts his hands over his heart*] Oh, this is the greatest day of my life!
 STAN: Aw dude, I need to go to bed.
 CRUISE: Don't you understand, L. Ron? It's me! Tom Cruise!
 STAN: Yeah, I know who you are.
 CRUISE: Ha-haven't you enjoyed my acting? Which film did you like the best?
 STAN: Well-h. I mean, you're not...you're not like as good as Leonardo di Caprio, but you're okay, I guess.

CRUISE: ...What?

STAN: I mean, you're not Gene Hackman or that guy who played Napoleon Dynamite, but you're okay.

CRUISE: [*buries his face in his hands*] I'm nothing. [*lifts his head again*] I'm a failure in the eyes of the Prophet! AAAH! [*runs into Stans's closet and closes the door*] (Parker 2005:6)

Cruise forblir i skapet inntil det er mindre enn ett minutt igjen av episoden. I løpet av perioden han gjemmer seg i skapet, prøver en rekke meglere å få ham ut av det, inkludert hans ekskone Nicole Kidman, scientologikollega John Travolta og en pistolveivende og stadig syngende R. Kelly. Både Travolta og Kelly havner etter hvert i Stans skap sammen med Cruise. De nekter også å komme ut. Situasjonen genererer kontinuerlig TV-dekning og får ikke sin løsning før Stan avslører at han ikke er reinkarnasjonen av L. Ron Hubbard og at scientologi er en global bløff, designet for å lure penger fra godtroende. Scientologene truer Stan med søksmål, inkludert Tom Cruise, som har kommet ut av skapet. I rulleteksten som avslutter episoden er de ekte navnene på personene som har laget episoden byttet ut med "Jane Smith" og "John Smith".

Hvordan fremstilles egentlig karakteren Tom Cruise? For det første presenteres han som en scientolog som er villig til å tro nærmest hva som helst, inkludert at Stan, en ti år gammel gutt, er reinkarnasjonen av scientologiens grunnlegger. Når Cruise ikke får det slik han ønsker, reagerer han ved å låse seg inn i et klesskap. Han reagerer med andre ord på en meget barnslig måte. Den barnslige atferden fortsetter ved at Cruise enten nekter å komme ut av skapet eller benekter at han faktisk befinner seg i det. Når han til slutt forlater gjemmestedet sitt, er hans beskjed til Stan:

CRUISE: [*approaches Stan*] So you're NOT the prophet, huh?! You made me look stupid! I'm gonna sue you too!

STAN: Well fine! Go ahead and sue me!

CRUISE: I will! I'll sue you in England! (op.cit.:13)

Her opptrer Cruise truende, hevngjerrig, særdeles selvhøytidelig ("You made me look stupid! I'm gonna sue you too!") og, for så vidt, godt orientert i internasjonale juridiske regler, siden England har strengere lovverk enn USA når det gjelder ærekrenkelse. At Cruise blir fremstilt på denne måten, som godtroende, barnslig, selvhøytidelig og alltid klar for en rettsak, er nok fornærmende, men det ligger selvsagt mer bak skapsekvensen enn det jeg hittil har fokusert på. "Å ikke komme ut

av skapet” er en formulering som både på engelsk og norsk henviser til homofile som ikke står åpent frem med sin legning. At Tom Cruise gjemmer seg i skapet, er ikke primært et satirisk grep for å få ham til å fremstå som barnslig, men som homofil, nærmere bestemt: som en selvfornektende homofil.

Er det en fornærmelse å bli kalt homofil? Det kan det nok være, men å gjøre narr av Tom Cruises seksuelle legning er ikke hovedgrunnen til at Trey Parker har plassert ham i et skap. ”Trapped in the Closet” gjør narr av at Tom Cruise har for vane å saksøke publikasjoner som spekulerer i hans heterofile troverdighet¹⁵. Ved å plassere Tom Cruise i et skap, spekulerer også South Park i Tom Cruises heterofile troverdighet. Samtidig fremstilles Cruise som særdeles glad i å gå til søksmål. I tillegg fornærmer episoden både scientologi og Tom Cruise som scientolog. Alt burde altså ligge til rette for et søksmål i den virkelige verden, initiert av den virkelige Tom Cruise. ”Trapped in the Closet” er nærmest en invitasjon til søksmål. Men: Det finnes viktige forskjeller mellom South Park og for eksempel en tabloidavis. Der tabloidavisen prøver å fremstå som en formidler av sannhet, fremstår South Park som en formidler av fiksjon. Ingen kan tvile på at den Tom Cruise vi møter i ”Trapped in the Closet” er en animert karakter i en TV-serie. South Parks Tom Cruise er en parodi, en satirisk spøk, en litterær konstruksjon.

Likevel må det være lov å si at den satiriske spøken er drøy. Parker har tatt i bruk South Park-universets signaturvirkemiddel for å hamre inn poengene: Gjentakelse. Setninger som inneholder ”Tom Cruise” og ”come out of the closet” florerer i manuskriptet. Det finnes over 20 av dem og ytterligere hentydninger i form av at Cruise benekter at han er i skapet eller nekter å komme ut av det. Dessuten blir ordet ”sue” gjentatt 10 ganger i løpet av episodens 16 siste replikker. Presidenten for scientologikirken sier det rett ut: ”Yeah, you think you can say our religion is a lie?! We’ll sue you, buddy!” (op.cit.:12). Anonymiseringen av navnene i rulleteksten understreker poenget: Å gjøre narr av Tom Cruise og scientologi er en vei som fører rett til rettssalen. Det er en risikabel vei å velge, så hvorfor velge den? Hva er Parker og Stones motivasjon for å gjøre narr av Tom Cruise og hans religion?

Jeg konkluderte med at Aristofanes ikke ble drevet av personlige motiver for å gjøre narr av Sokrates. Denne gangen kan jeg ikke være like kategorisk: det kan godt hende at både Trey Parker og Matt Stone hater Tom Cruise og at et slikt hat kan ha

¹⁵ Wikipedia har laget en oversikt over rettssakene Cruise har gjennomført, som er relatert til homorykter: http://en.wikipedia.org/wiki/Tom_cruise#Litigation_related_to_gay_rumors

medvirket til at ”Trapped in the Closet” ble til. Det er uansett ikke så nøye. I likhet med den gamle komedien er South Park et komedieuttrykk som komponerer sin kunst ved hjelp av aktuelle samfunnsforhold. Hvis Aristofanes plukket opp sine tema i agoraen eller ekklesiaen, vil den mest aktuelle ekvivalenten for Parker og Stone være media. Tom Cruise må betegnes som en superkjendis og dermed som hyppig omtalt i media. Cruise har også gjentatte ganger brukt media for å misjonere for scientologi, en kontroversiell og uglesett religion¹⁶. Cruise har altså, i likhet med Sokrates, stilt seg laglig til for hogg og gjort seg til en outsider en dyktig satiriker kunne samle flokken mot. Faktum er at South Park gjennom ni sesonger og en film har gjort narr av en rekke kjendiser, men kontroversen har aldri blitt så stor som etter ”Trapped in the Closet”. Det er i årsakene til denne kontroversen at jeg vil lete etter Parker og Stones motivasjon for å sette Tom Cruise på sin scene.

En av hovedaktørene i kontroversen heter Isaac Hayes. Hayes var i mange år stemmen til den populære South Park-karakteren Chef. Privat er Hayes scientolog. Hayes har gjennom mange hundre episoder av South Park gjort narr av utallige personer og tema, inkludert katolisisme ("Bloody Mary") og jødedom ("The Passion of the Jew"). Etter at South Park gjorde narr av hans egen religion, scientologi, forlot Hayes showet¹⁷. Hayes forlot altså South Park *etter* at ”Trapped in the Closet” gikk på lufta, men Hayes avgang var en konsekvens av en regel Parker og Stone hadde oppfattet lenge før episoden ble vist. Regelen kan formuleres slik: ”Man skal ikke gjøre narr av scientologi”, med tilleggsparagrafen ”Man skal ikke gjøre narr av Tom Cruises seksuelle legning”. Det er naturlig å forestille seg at South Park-skaperne må ha spurt seg: ”Hvorfor ikke?”. Deretter har de bestemt seg for å bryte reglene, og benytte repetisjon for å understreke regelbruddet. Det holder ikke å si at Tom Cruise er homofil, det må sies nesten 50 ganger. Det holder ikke å antyde at scientologi er en latterlig bløff, det må sies rett ut:

STAN: I realize that to really be a church, we can't charge people for help.
 PRESIDENT: [*turns around*] What are you, stupid?! Then how do we make money from those people?!
 STAN: ...Well, it's not about the money, it's about the message, right?

¹⁶ Et eksempel på scientologiens kontrovers finnes i Tyskland, der myndighetene vil forby religionen fordi de mener den er i strid med grunnloven. Frankfurter Allgemeine Zeitung skriver om saken her: <http://www.faz.net/s/Rub594835B672714A1DB1A121534F010EE1/Doc~E56C3D2CC7DD24408AD3F751C55E213DB~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

¹⁷ Washington Post gir en troverdig oppsummering av ryktekaoset som fulgte Hayes avgang: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2006/03/17/AR2006031702158.html?nav=hcmodule>

PRESIDENT: Waait a minute, whoa, whoa! You don't actually believe this crap, do you?? Dummy! Brainwashed alien souls?? E-meters and thetan levels?? Those people out there buy that crap and I thought YOU were smart enough to see what was really going on!

STAN: But you said that there were-

PRESIDENT: What's better than telling people a stupid story and having them believe you? [*Stan draws a blank*] Having them PAY you for it, stupid!

STAN: But then, why me? Why do you need me to write something so badly?

PRESIDENT: Because if those people all think you're the reincarnation of L. Ron Hubbard, then they'll all buy your new writings, and you and I together will make three million dollars!

STAN: Three million dollars?

PRESIDENT: That's how the scam works! But this is a scam on a global scale! Do you fucking get me now?! [*leans in a bit*]

STAN: Yeah. Yeah, I get you.

PRESIDENT: Then keep writing, L. Ron! Your people are waiting.

(Op.cit.:11)

Og hva er konsekvensene for å bryte reglene? Søksmål. Derfor blir ordet "sue" gjentatt 10 ganger i løpet av episodens 16 siste replikker. En av scientologene formulerer problematikken eksplisitt: "You can't make fun of Scientology, kid! We are gonna sue your ass AND your balls!" (op.cit.:12). "Trapped in the Closet" handler om scientologi og om Tom Cruise, men gjennom denne tematikken reiser episoden et spørsmål om ytringsfrihet. Hvorfor kan man ikke gjøre narr av Tom Cruise? Hvorfor kan man ikke gjøre narr av scientologi? Slik Aristofanes' Sokrates-satire ikke først og fremst var ute etter å gjøre narr av Sokrates er heller ikke South Parks Tom Cruise-satire først og fremst ute etter å gjøre narr av Tom Cruise. Parker og Stone vil ha satirisert enhver kjendis som nekter å la seg satirisere. Tom Cruise-satiren åpner opp for en metasatirisk refleksjon, som stiller spørsmål om hvor satirens grenser går. Denne refleksive agendaen harmonerer med South Parks tilnærming til det obskøne, som også stilte spørsmål ved virkemiddelets grenser og samfunnets forhold til disse grensene. Når det gjelder det satiriske, er South Park kritisk til at Tom Cruise eller andre maktpersoner skal kunne diktere hvor grensene går¹⁸.

Aristofanes hadde forholdsvis klare grenser å forholde seg til. Spesielt festivalgrensene var avgjørende. Dionysos-festivalen var en festival designet for å styrke bystaten. Så lenge Aristofanes' satire utførte denne plikten, kunne han gjøre hva han ville. South Parks mandat er noe mer uklart. TV-seriens selvpålagte oppgave

¹⁸ Tom Cruise har stor makt i Hollywood. Forbes.com plasserte ham øverst på sin liste over mektige kjendiser i 2006: <http://www.forbes.com/lists/2006/53/6YG2.html>

er ikke å styrke eksisterende normsystemer, men å problematisere dem. Der Aristofanes hadde en samlet bystat med seg, har South Park for det meste en eller flere mektige instanser mot seg. South Park holder seg kun flytende på ytringsfrihet og seertall. Uten et samfunn som tillater satire, kan ikke South Park eksistere og det var derfor imperativt for Parker og Stone å gå til angrep på Tom Cruise og scientologikirken, som så ettertrykkelig motsetter seg å bli satirisert. ”Trapped in the Closet” forsvarer dermed et samfunn som i stor grad tilsvare det Karl Popper lovpriser i sitt monumentale verk *The Open Society and its Enemies*. Popper skiller mellom lukkede samfunn (closed societies) og åpne samfunn (open societies). Lukkede samfunn (”[T]he magical or tribal or collectivist society will also be called the *closed society*” (Popper 1977:173)) kjennetegnes blant annet ved en motvilje mot å kritisere samfunnets etablerte sannheter:

When I speak of the rigidity of tribalism I do not mean that no changes can occur in the tribal ways of life. I mean rather that the comparatively infrequent changes have the character of religious conversions or revulsions, or of the introduction of new magical taboos. They are not based upon a rational attempt to improve social conditions. Apart from such changes – which are rare – taboos rigidly regulate and dominate all aspects of life. They do not leave many loop-holes. there are few problems in this form of life, and nothing really equivalent to moral problems. I do not mean to say that a member of a tribe does not sometimes need much heroism and endurance in order to act in accordance with the taboos. What I mean is that he will rarely find himself in the position of doubting how he ought to act. The right way is always determined, though difficulties must be overcome in following it. It is determined by taboos, by magical tribal institutions which can never become objects of critical consideration. (op.cit.:172)

South Park kunne ikke ha eksistert i et lukket samfunn. I hendene på Stone og Parker er satirens essens å stille spørsmål ved etablerte sannheter og en rasjonell, kritisk tankegang er nødvendig for å oppdage samfunnsforhold som trenger satirisk oppmerksomhet. Her finnes en viktig forskjell mellom South Park og Aristofanes’ komedier. Bystaten Athen var kanskje demokratisk, men Dionysos-festivalen var et statsfinansiert arrangement, designet for å revitalisere innbyggernes tro på de gjeldende samfunnsstrukturene. Aristofanes kunne nok satirisere, men om hans satire var skadelig for bystaten, ville arkonten (den ledende embetsmannen) aldri ha latt den nå scenen. På grunn av denne sensurtenkningen, tenderer bystaten mot å være et lukket samfunn. South Park er på sin side et produkt av det åpne samfunnet, et samfunn som i følge Popper gjør utstrakt bruk av kritisk tenkning:

The rise of philosophy itself can be interpreted, I think, as a response to the breakdown of the closed society and its magical beliefs. It is an attempt to replace the lost magical faith by rational faith; it modifies the tradition of passing on a theory or a myth by founding a new tradition – the tradition of challenging theories and myths and of critically discussing them. (op.cit.:188)

I ”Trapped in the Closet” fremstilles tilhengerne av scientologi som tribalistiske og ukritiske flokkdyr. Ingen av dem stiller spørsmålstegn ved at scientologiens grunnlegger reinkarneres i en guttunge. Samtlige stiller seg bak scientologiens myter¹⁹. Når Stan problematiserer sannhetsgehalten i religionen, er det ingen som ønsker å diskutere problemene han påpeker. I stedet blir han truet med sanksjoner. Scientologien er, i følge South Park, konstruert av myter og beskyttet av tabuer som ikke blir satt under kritisk søkelys.

Det er imidlertid verdt å merke seg at South Park i stor grad er avhengig av at det finnes aktører i samfunnet som ønsker fraværet av kritisk søkelys som et lukket samfunn gir. Disse aktørene gir South Park den motstanden serien er avhengig av for å eksistere. Hvis ingen motsatte seg å bli satirisert, ville den satiriske brodden miste sin gift. Tom Cruise og scientologi utgjør et perfekt satirisk bytte for kleggene Parker og Stone, fordi både personen og organisasjonen fremviser karaktertrekk som kan assosieres med lukkede samfunn. South Park forsterker disse trekkene til de fremstår som latterlige. At episoden fikk etterspill, tilfører troverdighet til Parker og Stones satire. Faktum er at en annonsert reprise av ”Trapped in the Closet” ble tatt av luften. Mythos er at Tom Cruise sto bak. Faktum er at South Park vinner på situasjonen uansett om myten er sann eller ikke, fordi spekulasjonene genererte verdifull oppmerksomhet. Schechter forklarer mekanikken i denne formen for satire: ”The power of satiric impersonation and the danger it poses to those impersonated arises when spectators sense an equivalence between impostors onstage and off” (Schechter 1994:8). Closetgate førte til at publikum begynte å lure på om Tom Cruise var mer lik Tom Cruise fra ”Trapped in the Closet” enn superstjernen likte å innrømme. Etter at episoden ble tatt av luften, tok Parker og Stone aktivt i bruk media for å skape

¹⁹ ”Trapped in the Closet” fokuserer hovedsaklig på en myte formulert av L. Ron Hubbard som går ut på at: ”[the] modern-day science fiction genre of space opera is merely an unconscious recollection of real events that took place millions of years ago. These events include the story of Xenu, the ruler of the Galactic Confederacy who brought billions of frozen people to Earth 75 million years ago, stacked them around volcanoes and blew them up with hydrogen bombs, creating swarms of disembodied alien souls known as Body Thetans (http://en.wikipedia.org/wiki/Space_opera_in_Scientology_doctrine).

ytterligere oppmerksomhet rundt situasjonen. I den britiske avisen "The Independent" ble kanselleringen av reprisen omtalt slik:

Parker and Stone are not taking this lying down. "So, Scientology, you may have won THIS battle, but the million-year war for earth has just begun!" the two said in a statement that seemed to parody Scientology as science fiction. "Temporarily anozinizing our episode will NOT stop us from keeping Thetans forever trapped in your pitiful man-bodies. Curses and drat! You have obstructed us for now, but your feeble bid to save humanity will fail! Hail Xenu!!!" (<http://www.independent.co.uk/news/media/south-park-declares-war-on-tom-cruise-470502.html>)

Ved å fortsette satiriseringen i media etter at episoden hadde blitt stoppet, viste Parker og Stone at det åpne samfunnet har overtaket på det lukkede. Selv mektige personer og organisasjoner besitter ikke adekvate midler til å bringe kritiske røster til taushet. Tom Cruise og scientologiens forsøk på å unndra seg kritisk behandling slo fullstendig feil og i stedet for å hindre negativ publisitet, mangedoblet Closetgate de kritiske spaltemeterne. Det er mulig at "Trapped in the Closet" ved å sette søkelys på satirens grenser, lykkes i å flytte dem i den retningen Parker og Stone ønsket.

Konklusjon

Både Sokrates og Tom Cruise har fått hard medfart av nådeløse satirikere. Karakteren Sokrates i *The Clouds* ble fremstilt som sjuskete, irrelevant, tyvaktig, blasfemisk og likegyldig overfor god debattskikk. Filosofen var til stede blant publikum da raljeringen over ham foregikk på scenen, han ble bedt om å reise seg slik at hans medborgere kunne sammenligne parodien med den parodierte, han ble – med andre ord – satt på plass. Sokrates fikk i det minste beholde et positivt karaktertrekk; retorikkegenskapene. Tom Cruise i "Trapped in the Closet" har ingen positive egenskaper. Han er naiv, selvopptatt, barnslig, hevngjerrig, selvbedragerisk og truende: Trey Parker har ikke spart på svartmalingen i sin portrettering av superstjernen.

Motivasjonen for å velge offer til sin satire, skiller seg noe fra Aristofanes til Parker og Stone. Sokrates ble neppe oppfattet som en direkte trussel mot religion og – for så vidt – folkeskikk, på det tidspunktet *Clouds* ble spilt. Som athensk klegg var han mer irriterende enn skadelig. Det var først da bystaten ble skadelidende på grunn av Sokrates' elever at Aristofanes' versjon av Sokrates virkelig skapte bry for den ekte Sokrates. Aristofanes' satire var i utgangspunktet designet for å jekke ned

nedjekkeren noen hakk, for å la ham smake sin egen medisin, men først og fremst for å samle publikum mot en felles fiende. Det er ikke sannsynlig at satiren skulle vingeklippe kleggen, og Sokrates fortsatte å sette besteborgere på plass i mange år etter å ha blitt parodiert i Aristofanes' komedie. Det lot heller ikke til å være noe ondt blod mellom Aristofanes og Sokrates i ettertid. I følge Platon festet de sammen. Det finnes ingen kilder som sier at Matt Stone og Trey Parker har festet sammen med Tom Cruise. Duoen bak South Park har nok også sett Cruise som en langt farligere mann enn den Aristofanes' så i Sokrates. Tom Cruise er en mektig superstjerne med potensial til å påvirke mange. Parker og Stone kan ha oppfattet hans misjonering for scientologi som en reell trussel mot et rasjonelt og åpent samfunn. De har også bitt seg merke i at det vanker rettssaker på den som våger å gjøre narr av Cruise. Kombinasjonen av kontroversiell religiøs dogmatisme og motviljen mot satirisering har motivert South Park-skaperne til å ta et oppgjør med stjernen og hans religion.

Dionysos-festivalen var på sin side ikke en arena for å sette spørsmålstegn ved samfunnets skikker, men for å konservere dem. Gjennom å portrettere et individ (Sokrates) som forneker Zeus, forsøker ikke Aristofanes å påvirke publikum til å gjøre det samme, men til å fordømme individet som gjør det og gjennom denne fordømmingen gi ny næring til sin egen tro på Zeus. I Aristofanes-komediens konserverende natur finnes en likhet mellom målne for den gamle komediens satire og South Parks satire. Begge søker å bevare grunnleggende verdier deres samfunn er bygget på. *The Clouds'* Sokrates-satire vil styrke publikums tro på bystatens guder. "Trapped in the Closet"s Tom Cruise-satire forsøker å styrke publikums tro på ytringsfrihet som en sentral og grunnleggende samfunnsverdi. Men en vesentlig forskjell på de to satirikerne er deres publikum. Aristofanes spilte sine komedier for et homogent publikum bestående av bystatens frie og (som Asper påpeker) velstående menn. South Parks publikum er et heterogent publikum, fordelt over mesteparten av verden. Mens Aristofanes slapp å konkurrere om oppmerksomheten, har South Park knivskarp konkurranse fra uttallige program om seerne. Mens Aristofanes' satire var garantert å nå de fleste ørene og øynene i bystaten, blir South Park vanligvis sett av en minoritet av TV-seerne. Som regel vil South Parks satire forbli et samtaleevne blant denne minoriteten, de faste seerne av TV-serien, men takket være Tom Cruise selv ble Tom Cruise-satiren løftet opp til et oppmerksomhetsnivå som nok kunne ha konkurrert med Aristofanes' Sokrates-satire.

Kapittel 3: Det fantastiske

Fantastisk morsomt

To menn spaserer i skogen. Den ene har en kaie på armen, den andre en kråke. De to mennene forsøker å la fuglene lede vei, men siden mennene har vanskelig for å tolke fuglenes språk, fungerer ordningen dårlig.

Denne situasjonen finner sted i åpningsscenen av Aristofanes' komedie *Birds*. Det er en merkelig, men ikke umulig situasjon. To menn som spaserer i skogen med hver sin fugl, er et konsept som ikke bryter noen fysiske lover. Men så skjer dette: Den ene mannen banker med en stein i en fjellside. En dør åpner seg og en fugl stiger ut. Både fugl og menn blir vettskremte, men kommer relativt raskt til hektene igjen, og en av mennene, Euelpides, kan spørre:

EUELPIDES: And what kind of creature are you, for goodness' sake?

FOOTBIRD: Oh, I'm a footbird, a gentlebird's gentlebird.

EUELPIDES: I suppose he beat you in a cockfight and took you prisoner.

FOOTBIRD: Well, no, not exactly. When my master was turned into a hoopoe he realized that he'd still need a reliable servant, so he asked for me to be turned into a bird too. (Aristophanes 1996:771)

Karakteren "Footbird" er altså en snakkende fugl. Han var engang et menneske, men ble forvandlet til en fugl. Forvandlingen har ikke fratatt ham evnen til å snakke som et menneske. Siden det er umulig å bli forvandlet fra menneske til fugl og umulig for en fugl å snakke som et menneske, har den siterte scenen flyttet markøren fra "merkelig" til "umulig".

Denne markøren får rørt på seg også i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Filmens åpningsscene viser Stan som går gjennom byen South Park mens han synger en sang som priser dens fortreffelighet. Han henter kompisen sin Kenny og de fortsetter sammen for å plukke opp Kyle. Foreløpig har det ikke skjedd noe som tyder på at South Park-universet følger andre fysiske lover enn verden forøvrig. Det skjer imidlertid i neste scene, som viser Kyle utenfor huset sitt sammen med lillebroren, i ferd med å leke leken "Kick the baby". Lillebroren Ike er en baby. Kyle sparker ham.

KYLE: Ready, Ike? Kick the baby!

IKE: Don't kick the baby.

KYLE: Kick the baby. [*kicks Ike through the window, and Ike squeals with delight*]

SHEILA: Ike! You broke another window! That's a bad baby! Baaad baby!
(Stone, Parker 1999:3)

Det er kanskje mulig å sparke en baby, men ikke mange meter gjennom luften og gjennom et vindu. Videre er det umulig at babyen nyter det, det er umulig at babyen slipper unna totalt uskadet og det er i hvert fall umulig at en slik lek kan gjennomføres flere ganger uten å få konsekvenser. ”Kick the baby”-scenen markerer derfor at normal kausalitet ikke gjelder i South Park.

Både *Birds* og *South Park – Bigger, Longer & Uncut* presenterer verdener som både ligner på og skiller seg fra verdenen de har oppstått i. I dette kapittelet vil jeg konsentrere meg om de sistnevnte tilfellene. Jeg vil undersøke hvordan fiksjonsuniversene skiller seg fra virkeligheten, jeg vil sammenligne dem med hverandre og jeg vil forsøke å finne svar på hvorfor de to komedieuttrykkene har valgt å innføre egne ontologier.

Nå er det ikke kun naturlovbruddene som skiller komedieuniversene fra vårt eget univers. Det er ikke bare umulig å snakke med fugler, det er absurd, det er fantastisk. Mye av humoren som oppstår der naturlover brytes, er ikke humor bare fordi naturlover brytes, men fordi kulturlover brytes. Myter, sosiale konvensjoner og makthierarkier blir kontinuerlig invertert og omkalfatret. Det fantastiske preger både Aristofanes’ produksjon og Parker og Stones produksjon og særpreget som følger det fantastiske skal jeg undersøke nærmere. Fantastisk litteratur er imidlertid et begrep som opptrer med atskillig flere betydninger enn naturlover og fysiske kategorier gjør. Før jeg kan bruke dette begrepet i en analyse, må det derfor defineres og begrenses.

Et naturlig startpunkt for en definisjon av begrepet ”fantastisk litteratur” er Tzvetan Todorovs bok *The Fantastic*. Denne boken har fått stor innflytelse på hvordan begrepet oppfattes i forbindelse med litteratur og tekst²⁰. Bulgareren definerer det fantastiske slik:

The fantastic requires the fulfillment of three conditions. First, the text must oblige the reader to consider the world of the characters as a world of living persons and to hesitate between a natural and a supernatural explanation of the events described. Second, this hesitation may also be experienced by a character; thus the reader's role is so to speak entrusted to a character, and at the same time the hesitation is represented, it becomes one of the themes of the work – in the case of naive reading, the actual reader identifies himself with the character. Third, the reader must adopt a certain attitude with regard

²⁰ *Litteraturvitenskapelig leksikon* skriver om ”fantastisk litteratur”: ”Særlig har T. Todorovs bok om det fantastiske (1970) fått stor innflytelse” (Lothe m.fl. 1999:72).

to the text: he will reject allegorical as well as "poetic" interpretations.
(Todorov 1975:33)

Ved å bruke Todorovs definisjon, fremstår verken Aristofanes' komedier eller Stone og Parkers animasjonsserie som fantastisk. Todorovs viktigste kriterium for det fantastiske er nølingen mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring på merkelige fenomener i teksten. En slik nøling finnes ikke i de to komedieuniversene jeg undersøker. Det vil si; nølingen er ekstremt kortvarig. Jeg har allerede nevnt at Peisthetaerus og Euelpides ikke brukte lang tid på å akseptere eksistensen av snakkende fugler. Nølingen mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring finnes innbakt i den umiddelbare reaksjonen på å møte noe (som i den virkelige verden vil være) overnaturlig. Det samme gjelder for *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Når Cartman får besøk av Kennys gjenferd, blir han redd. Men han aksepterer raskt at spøkelset er en del av hans virkelighet. Todorov avviser denne typen aksept. Nølingen mellom den naturlige og den overnaturlige forklaringen må vare gjennom hele verket, hvis det skal fortjene betegnelsen fantastisk. Todorovs tredje kriterium for å artsbestemme det fantastiske er at leseren må unngå å tolke verket allegorisk. Her akter jeg å feile monumentalt i den bulgarske filosofens øyne. Både *Birds* og *South Park – Bigger, Longer & Uncut* inviterer til allegoriske tolkninger og denne invitasjonen har jeg tenkt å akseptere. Det betyr at komedieuttrykkene jeg undersøker, ikke oppfyller noen av Todorovs tre krav til det fantastiske. Begrepet må derfor utvides for å kunne brukes i denne analysen. Under stikkordet "fantastisk litteratur" skriver *Litteraturvitenskapelig leksikon* følgende: "samlebetegnelse for litteratur som på ulike måter bryter med konvensjonelle oppfatninger av hva som er sannsynlig" (Lothe m.fl. 1999:72). Denne definisjonen er vid nok til å omfatte både brudd på naturlover og brudd på sosiale normer og samfunnskonvensjoner, men den gir også assosiasjoner til konsepter som det groteske, det absurde og det surrealistiske. Dette er begreper jeg ikke ønsker å inkludere i min definisjon, selv om jeg ikke utelukker at det kan finnes både groteske, absurde og surrealistiske elementer både i Aristofanes' komedier og i *South Park*. Både det absurde og det surrealistiske er for sterkt knyttet til litterære bevegelser som ikke er relevant for min komediediskusjon. Om det absurde i litteraturen skriver *Litteraturvitenskapelig leksikon*: "Den absurde erfaring uttrykker disharmonien i tilværelsen, det meningsløse i forholdet mellom mennesket og verden" (op.cit.:8). Dette er ikke en fruktbar innfallsvinkel til verken Aristofanes'

komedier eller *South Park*. Når det gjelder det groteske, utelukkes begrepet som en del av det fantastiske på samme grunnlag som Todorovs definisjon innsnevret det fantastiske. I boken *The Grotesque* forklarer forfatter Philip Thomson forholdet mellom det fantastiske og det groteske:

As we noted previously, if "fantastic" means simply a pronounced divergence from the normal and natural then the grotesque is undoubtedly fantastic. But if, as we surely must, we insist that the criterion be whether the material is presented in a fantastic, or realistic way, then we are more likely to conclude that, far from possessing an affinity with the fantastic, it is precisely the conviction that the grotesque world, however strange, is yet our world, real and immediate, which makes the grotesque so powerful. (Thomson 1979:23)

Det finnes imidlertid et begrep jeg ønsker å inkludere i definisjonen og det er farse. Farse anses normalt som en egen komediegenre, men denne genreinndelingen vil være anakronistisk i forhold til Aristofanes. Hans komedier inneholder imidlertid farseelementer som i noen tilfeller er en viktig bestanddel av det fantastiske. Kenneth McLeish forklarer essensen i farsebegrepet: "The essential ingredient of farce, whether verbal or physical, is incongruity" (McLeish 1980:15). Inkongruens, her forstått som mangel på sammenheng mellom ett eller flere aspekter som opptrer samtidig eller rett etter hverandre i komedien, må tas hensyn til når definisjonen av det fantastiske etter hvert ferdigstilles. Det må også elementet av innbillingskraft og kreativitet som ofte forbindes med fantasisbegrepet og som er sentralt i den gamle komedien og *South Park*. Disse egenskapene må være med i min definisjon av fantastisk litteratur.

Det jeg har tenkt å undersøke gjennom de følgende sidene er altså det fantastiske i *Birds* og *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Begrepet brukes her om de elementer av teksten som bryter lovene for hva som anses som sannsynlig. Det kan være både naturlover og kulturlover. Begrepet må også fortelle noe om *hvordan* lovene brytes. Målet er ikke å fremkalle en følelse av undring, uhygge eller meningsløshet, men å fremkalle latter ved å oppvise innbillingskraft og kreativitet. Innbillingskraft og kreativitet er ikke nødvendigvis lattervekkende: fabelen, eventyret, science fiction-historien og fantasyromanen er også gode ambassadører for disse to virkemidlene, men komedien er den eneste genren hvor bruk av innbillingskraft og kreativitet primært søker å fremkalle latter, og denne nyansen må være med i min definisjon av begrepet fantastisk litteratur. Det må også farsens inkongruens, som i noen tilfeller kan forklare hvorfor det fantastiske oppfattes som morsomt.

Det fantastiske i *Birds*

Protagonistene i *Birds*, Peisthetaerus og Euelpides, har forlatt Athen for å slippe unna stadige rettssaker. De leter etter Tereus, en fugl som tidligere var konge. I følge myten ble Tereus forvandlet til en hærfugl, etter en særdeles ufin trekantintrige som involverte hans kone Procne og hennes søster Philomela. Procne ble forvandlet til en nattergal, mens Philomela endte opp som svale²¹. Myten er fantastisk nok, men ikke den typen fantastisk jeg er ute etter. Den omhandler såpass ufine ting som voldtekt, kutting av tunger og spising av ens egne barn; aktiviteter som neppe frembringer latter. Når gjerningsmennene og -kvinnene bak de groteske udådene dukker opp i Aristofanes' univers, er de ikke lenger fantastisk på en skremmende måte, de er fantastisk på en morsom måte. Forklaringen på denne transformasjonen kan finnes i farsebegrepet, for når en tragisk myteskikkelse plutselig dukker opp i en komedie, skapes inkongruens. Denne inkongruensen skaper på sin side avstand mellom det fortalte og publikum, fordi mangelen på sammenheng mellom en hendelse og den neste ikke tillater empatiske følelser å utvikle seg. Tereus og de andre myteskikkelsene opptrer dessuten som fugler. Utenfor den dramatiske illusjonen er de selvsagt skuespillere, og på scenen må de ha sett mer ut som mennesker enn fugler, men Aristofanes' dialog forklarer hvorfor fuglene har såpass menneskelige trekk og artikulasjon. Når Tereus, nå Hoopoe, kommer ut av fjellet for å hilse på menneskene, foregår denne samtalen:

EUELPIDES: Great heavens, what kind of a creature is this? Look at those feathers! And that triple crest!

HOOPOE: Who is it wants to see me?

EUELPIDES: Looks as though the gods have had a good go at *him*, I must say.

HOOPOE: Ah, my plumage amuses you, does it? I used to be a man once, you know, that's why it looks a little odd.

EUELPIDES: Oh no, we weren't laughing at *you*.

HOOPOE: What's so funny, then?

EUELPIDES: It's that beak of yours.

HOOPOE: I'd have you know it's copied exactly from the description of me in the Tragedy of Tereus, by Sophocles.

EUELPIDES: Oh, so you're Tereus. What are you, a bird or a peacock?

HOOPOE: A bird.

EUELPIDES: Then what's happened to your feathers?

HOOPOE: They've moulted. (Aristophanes 1996:772)

²¹ Graves 1992:165ff

Hva er fantastisk med denne scenen? For det første er det selvsagt umulig for et menneske å bli forvandlet til en fugl, det er dessuten umulig for fugler å snakke som mennesker. Disse umulighetene spiller stadig på myten om Tereus for å vekke latter. Euelpides' kommentar "the gods have had a good go at *him*" tar tak i den fantastiske metamorfosen fra myten, der gudene forvandlet Tereus, Procne og Philomela til fugler. Videre antyder Hoopoe at han innser pussigheten i sitt eget utseende, siden han en gang var et menneske. Dessuten påstår Hoopoe at nebbet er kreert etter oppskrift fra Sophocles' drama om ham selv, en kommentar som lanserer et tidskonsept helt utenom det vanlige, der anakronismer er ikke-eksisterende. Det er usikkert nøyaktig hvor stor pedagogisk verdi de gamle grekerne tiller sine myter, men denne verdien er i hvert fall totalt devaluert etter at myten har gått fra sine konvensjonelle uttrykksformer til komedien. Det som står tilbake er det fantastiske. Men det fantastiske får heller ikke stå i fred, det blir tillagt en kulturparodisk brodd, en brodd som også stikker det mediet den opptrer i: teateret. Det er tydelig at Aristofanes bevisst kjører sikksakk frem og tilbake over grensene for den dramatiske illusjonen. I det ene øyeblikket er det fugler som står på scenen, i det neste gjør han narr av kostymene deres, deretter er det fugler på scenen igjen, men så alluderer han til et annet dramatisk verk og bryter illusjonen igjen. Denne inkongruensen er i følge Kenneth McLeish en naturlig bestanddel i Aristofanes' versjon av det fantastiske. For det første var publikums krav til dramatisk realisme ikke-eksisterende:

No illusion of reality was created in the Greek theatre. The conditions and circumstances of performance were such that depiction of reality was hardly possible. If the characters said it was dark or stormy, or described their surroundings as desert, mountain peak, or marsh, the spectators accepted what they said, and were untroubled by the fact that no attempt was made physically to represent these things. (McLeish 1980:80)

Hvis Hoopoe sier at han er en fugl, ser publikum ham som en fugl. At Aristofanes minner dem på at de er på teater, fungerer som ekstra krydder til det fantastiske:

Aristophanes inextricably blends reality and fantasy; we are diverted by the incongruous mixture, and when we have finished laughing the deed is done and fantasy realized. In Trygaios' flight in *Peace* (...) this mixture is particularly effective. Every spectator in a Greek theatre would know what a dung-beetle was like; every spectator would know what the theatre crane was like, and how apprehensive actors could be about using it. Every spectator would know the effect of fear on the bowels (in comedy if not in real life). (op.cit.:72)

At skuespillerne gjør publikum oppmerksom på hvor lite realistiske fuglekostymene deres er, ødelegger ikke opplevelsen av det fantastiske, det tilføyer humor. Dermed har vi å gjøre med en type fantastisk litteratur som omhandler det umulige, men som i tillegg overtar tragisk-fantastisk materiale fra andre genreettrykk og gjør det til komedie, samtidig som komedien aldri gjør krav på å fremstå som realistisk eller troverdig. Her er farseelementet sentralt. Når illusjonen stadig brytes, ødelegges sammenhengen i narrativet; det skapes inkongruens. Dette hjelper publikum til å le av selv tilsynelatende grusomme bestanddeler, fordi det inkongruente skaper avstand mellom publikum og det fortalte. I tragedien er effekten den motsatte; her bevares sammenhengen i det fortalte, slik at sterke følelser (som frykt og avsky) får mulighet til å bygge seg opp. Når Tereus dukker opp i *Birds*, blir de negative assosiasjonene til det grusomme i myten straks skjøvet på avstand gjennom illusjonsbrudd og identifisering av Tereus som en skuespiller iført et middelmådig kostyme.

Men fuglesnakk er ikke det eneste fantastiske som foregår i *Birds*, de fjærkledte viser også imponerende ingeniørkunnskaper. For å gjenopprette fuglenes dynasti, foreslår Peisthetaerus at de vingekledte bygger en by i skyene. Konversasjonen som innleder byggeprosessen foregår mellom Peisthetaerus og Hoopoe. Ingen av dem ser tyngdekraft, densitet, størrelse, tidsaspekt eller byggemateriale som potensielle problemer.

HOOPOE: What kind of a city could birds found, I ask you.

PEISTHETAERUS: That's a stupid question if ever there was one: look down there!

HOOPOE: [*looking down*]: Well?

PEISTHETAERUS: Now look up there.

HOOPOE: Well?

PEISTHETAERUS: Turn your head, look around you, that way, this way, behind you....

HOOPOE: [*doing his best*]: All I'm getting out of this is a crick in the neck.

PEISTHETAERUS: And what do you see?

HOOPOE: Only the clouds and the sky.

PEISTHETAERUS: The sky, exactly: the great vault of heaven. Revolving on its axis – to which only the birds have access. Build a wall around it, turn this vast immensity into a vast, immense city, and then – you'll rule over the insects; and as for the gods; they'll starve to death, like the Melians.

HOOPOE: How?

PEISTHETAERUS: The air lies between the earth and the sky, doesn't it? If we Athenians want to consult the oracle at Delphi, we have to ask the Boeotians to allow us through. Well, in future, when men offer sacrifices to the gods, the gods will have to pay duty on them, otherwise you won't grant transit rights for those fragrant meaty odours to pass through space, across foreign territory.

HOOPOE: Well, I'll be snared! Ods nets, traps and scarecrows, it's the most brilliant idea I ever heard. (Aristophanes 1996:773)

Mens Peisthetaerus sliter med å bli kvitt innpåslitne gullgravere, bygger fuglene byen. En budbringer gir Peisthetaerus de gode nyhetene og forklarer samtidig hvordan prosessen har gått for seg:

FIRST MESSENGER: The height I measured myself. Six hundred feet
 PEISTHETAERUS: Who ever managed to build it up to that height?
 FIRST MESSENGER: Birds, just birds. No outside help. No Egyptian bricklayers, no masons, no carpenters: just the birds, with their own hands. I was amazed. Thirty thousand cranes arrived from Libya, with foundation stones in their crops. The corncrakes shaped the stones with their beaks. Ten thousand storks carried the bricks, and the water was brought up by the plovers, and other river birds. (op.cit.:787)

En 600 fots bymur bygd av blant annet 30000 traner og 10000 storker, en by som svever i luften og som effektivt stopper all trafikk mellom himmel og jord, også dampen fra offerbålene. Tranene bærer fundamentsteinen i magen, åkerriksene bruker nebbene til å forme steinene. Og sitatet ovenfor er bare begynnelsen av en lengre tekstpassasje som forklarer hvordan fuglene arbeidet med byggejobben. Byen i skyene er kanskje det mest fantastiske i *Birds*. Her er det meste av naturlige mekanismer satt ut av spill. Tyngdekraften er opphevet, byen svever i luften. Tidsaspektet er urealistisk; en enorm by bygges på noen få minutter. Størrelsesordenen er ubegripelig; byen er så stor at den dekker hele himmelen, det er umulig å passere mellom jord og himmel uten å komme innom ”Much Cuckoo in the Clouds”. Byen i skyene er dessuten så massetett at ikke en gang damp kan slippe igjennom. I tillegg blir altså byen bygd av fugler i enorme mengder, med oppsiktsvekkende kreative håndverksløsninger.

Det er imidlertid verdt å legge merke til at unaturlige og merkelige fenomener skjer innenfor en realistisk ramme. Både brudd på tyngdekraften, tidsrammene, størrelseskategoriene og reglene for hva fugler kan utføre, fremstår som fantastiske fordi disse reglene i utgangspunktet gjelder. Når byen er bygd, svever ikke bord, stoler og mennesker rundt i løse luften. Selv om selve byen svever, gjelder tyngdekraften for resten av komedieuniverset. Tiden går i vanlig hastighet utenom byggeprosessen og bortsett fra at fuglene er store som mennesker, finnes det ingen andre urealistisk gigantiske strukturer. Inkongruens preger komediens ontologi.

McLeish noterer seg at: "As soon as the deed is done and accepted, the ordinary laws of causality come into operation again" (McLeish 1980:74).

Kreativitetsaspektet ved det fantastiske blir strukket enda et hakk lenger mot slutten av komedien. Da går Peisthetaerus i forhandlinger med gudene om makten i universet. Siden odøren fra offeringsbålene ikke lenger når Olympen, ser de udødelige ingen annen utvei enn diplomati. De sender Poseidon, Heracles og Triballian (en slags steinaldergud) for å initiere fredssamtaler. Fredssamtalene blir selvsagt spesielle.

Heracles satser i utgangspunktet på en kjapp og voldelig løsning: "I've told you my views already. Just let me get at this fellow who's walled off the gods, whoever he is, and I'll strangle him for you" (Aristophanes 1996:794), men etter å ha fått ferten av grillet kylling, går han med på å gi sin far Zeus' allmektighet til fuglene:

PEISTHETAERUS: (...) In other words, Zeus must hand back the sceptre to the birds. If that is agreed [*he glances at HERACLES*] I shall be happy to invite the delegation to lunch.

HERACLES: Sounds fair enough. I vote we accept the terms. (Op.cit.:795)

Poseidon er den eneste i den guddommelige delegasjonen som innser at det vil være uklokt å gi fra seg allmektigheten, men til tross for at han er omringet av galskap, avgjøres forhandlingene av kvintessensen av athensk rasjonalitet: demokratisk avstemning. Triballian går for den samme løsningen som Heracles, Poseidon taper og Peisthetaerus sjenkes Zeus' septer og kvinnen med det megetsigende navnet Sovereignty. Et menneske har overtatt all makt i universet. *Birds* viser dermed et meget godt eksempel på inversjon av makthierarkier. En tilårskommen mann blir en gud, den mektigste guden av dem alle. I tragedien *Agamemnon* av Aiskylos finner vi også et eksempel på inversjon. Her er det kong Agamemnons hustru, Klytaimnestra, som omkalftrer gjeldende maktstrukturen da hun dreper sin mann og tar hans plass. Denne inversjonen er rystende, den er uhørt, men ikke fullstendig urealistisk. Peisthetaerus' maktovertagelse er fullstendig urealistisk. Den er fantastisk. Men den demokratiske avstemningen er bare ett av flere eksempler på normalitet som omringer de fantastiske hendelsene. Selve fredssamtalene kan sees på som en realistisk problemløsningsmodell, bryllup kan jo alle feire og den grillede kyllingen Heracles distraheres av, er troverdig nok (selv om det jo faktisk er på grensen til kannibalisme, i dette tilfellet). McLeish har lagt merke til også dette fenomenet:

Aristophanes does not merely rub a lamp and produce a genie, he surrounds the fantastic deed with as much ordinary, everyday circumstance as possible. Because we have all experienced the same kind of circumstance, because the

hero appears to share in the detail of our humanity, we more easily accept the superhuman nature of what he is actually doing. (McLeish 1980:72)

I likhet med tyngdekraften som bare slås av i et begrenset omfang, er også de inverterte kulturelle konvensjonene avhengige av å kontrasteres mot en normaltilstand. Hvis alle deler av komedieuniverset var invertert, ville det være umulig å orientere seg.

Jeg har nå vist *hvordan* det fantastiske opptrer i *Birds*. Det viser seg at komedieuniverset ganske riktig har innført en egen ontologi, der naturkreftene ikke alltid følger sine egne regler og der det sosiale mobilitetspotensialet er formidabelt. Det er nå på tide å spørre *hvorfor* Aristofanes har valgt å utstyre komedieuniverset med så radikalt andre regler enn de som gjelder i virkeligheten utenfor fiksjonen.

I artikkelen ”Jokes” tar antropologen Mary Douglas fatt i Sigmund Freuds teori om spøken og dens psykologiske appell, og overfører den fra et individpsykologisk til et kollektivpsykologisk perspektiv. Hun åpner artikkelen med å forklare hvorfor spøken er en positiv opplevelse:

The pleasure of a joke lies in a kind of economy. At all times we are expending energy in monitoring our subconscious so as to ensure that our conscious perceptions come through a filtering control. The joke, because it breaks down the control, gives the monitoring system a holiday. Or, as Freud puts it, since monitoring costs effort, there is a saving in psychic expenditure. For a moment the unconscious is allowed to bubble up without restraint, hence the sense of enjoyment and freedom. (Douglas 1999:149)

Deretter forsøker hun å forstå spøkens teknikk, dens fremgangsmåte. Konklusjonen er interessant:

A joke is a play upon form. It brings into relation disparate elements in such a way that one accepted pattern is challenged by the appearance of another which in some way was hidden in the first. (...) The joke merely affords opportunity for realising that an accepted pattern has no necessity. Its excitement lies in the suggestion that any particular ordering of experience may be arbitrary and subjective. It is frivolous in that it produces no real alternative, only an exhilarating sense of freedom from form in general. (op.cit.:150ff)

Aristofanes ønsket at publikum skulle like hans komedie best. En naturlig konsekvens var at han forfattet sine komedier på en slik måte at publikum ble henrykt i størst mulig grad. Jeg har allerede påpekt at atenerne levde i et strengt normkontrollert samfunn og at teateret fremsto som et fristed fra hverdagslivets konformitet. *Birds* er

en komedie som bryter mønster, som leker med fastsatte kategorier som tid og rom og med sosiale kategorier som maktfordeling og gudsrespekt. Alt det fantastiske som skjer i komedien, kan bare skje i komedien, fiksjonen fungerer som et enslig jordbærsted der reglene ikke lenger gjelder. Det er ikke usannsynlig at publikums reaksjon virkelig var den Douglas beskriver: en følelse av fornøyelse og frihet. Kontrollsystemet som overvåker det underbevisste fikk ikke være med på teater, og forestillingen og rammen rundt kunne fungere som en ventil for trykk som hadde bygd seg opp gjennom resten av året.

Definisjonen av spøken som "a play upon form" er også relevant. Aristofanes leker med strukturene som former selve virkeligheten (i tillegg til de sosiale strukturene). Kontrastfunksjonen er viktig også her, men på en mer subtil måte enn den jeg har diskutert tidligere i kapitlet. Jaques Derridas konsept "différance" kan bidra til å forklare opplegget. Derrida hevder at et hvert konsept får sin identitet gjennom å være forskjellig fra andre konsepter. Konseptet "ut" skaper sin identitet ved å være noe annet enn konseptet "inn", men uten "inn" kan det ikke finnes noe "ut", og "inn" er derfor en konstituerende del av konseptet "ut". I artikkelen "...That Dangerous Supplement..." fra boken *Acts of Literature*, skriver Derrida:

Différance makes the opposition of presence and absence possible. Without the possibility of *différance*, the desire of presence as such would not find its breathing-space. That means by the same token that this desire carries in itself the destiny of its non-satisfaction. *Différance* produces what it forbids, makes possible the very thing that it makes impossible. (Derrida 1992:81)

Innbakt i konseptet "tyngdekraft", ligger muligheten for "ikke-tyngdekraft", at tyngdekraften ikke gjelder. Det er en fantastisk tanke, men fiksjonen tillater den umulige inversjonen å tre i kraft. Aristofanes kombinerer dessuten vektløsheten med å la mennesker bli til fugler, noe som gir assosiasjoner til den umulige, men arketypiske menneskelige trangen til å fly. Dette bidro nok til publikums frihetsfølelse. Resultatet av leken med form er fantastisk, men som Douglas påpeker er en del av sjarmen at alternativet som presenteres gjennom spøken, ikke er et ekte alternativ; "only an exhilarating sense of freedom from form in general".

Antropolog-ekteparet Edith og Victor Turner har undersøkt religiøse feiringer og gjort oppdagelser som støtter Douglas "joke"-teori. Dionysos-festivalen var en religiøs feiring og dramaelementet støttet opp om de gjeldende samfunnsstrukturene. Selv komedien, gjennom sin invertive formopløsning, bidro til å konstituere

samfunnskonvensjonene. Ekteparet Turner har observert lignende oppløsning og alternativ rekonstruksjon i flere typer religiøs feiring. De kaller konseptet “ludic recombination”:

Ludic recombination is the analysis of culture into factors and their free, playful (“ludic”) recombination in any and every possible pattern however deviant, grotesque, unconventional, or outrageous. (...) In solemn, initiatory ritual, [...] exaggerations or distortions of reality may be regarded as religious mysteries; in the public liminality of joyous seasonal celebrations, they may serve the purposes of caricature, satire, or lampoonery. In both cases they encourage liminaries to ponder. For when elements are withdrawn from their usual settings and recombined in totally unique configurations, such as monsters or dragons, those exposed to them are startled into thinking anew about persons, objects, relationships, social roles, and features of their environment hitherto taken for granted. Previous habits of thought, feeling, and action are disrupted. They are thus forced and encouraged to think about their society, their cosmos, and the powers that generate and sustain these. The cake of custom is broken and reflexive speculation liberated. Liminality is, therefore, potentially, and even in traditional cultures often actually, a realm of primitive hypothesis where there is some freedom to juggle with the factors of existence. (Turner 1982:204ff)

I *Birds* kombineres de normalt adskilte elementene fugl og menneske og menneske og gud. Sjonglering med virkelighetens faktorer finner også sted, i høyeste grad. Det er mulig at publikum, i tillegg til frihetsfølelsen, kan ha opplevd den latterlige rekombinasjonen på et mer kognitivt krevende nivå. Peisthetaerus’ rollebytte fra avdanket outsider til universets hersker kan ha generert en refleksjon omkring maktforholdene i den athenske bystaten. Opphevingen av tyngdekraft, størrelseslogikk og tidskronologi kan ha fått den jevne athener til å gruble over sammensetningen av kosmos. Det var avgjørende at en eventuell erkjennelse av strukturenes vilkårlighet foregikk innenfor et så klart avgrenset rom som Dionysos-festivalen. Leken med form var tross alt bare en lek, ikke et ekte alternativ. Aristofanes’ alternative univers var i alle tilfeller så fantastisk at den athenske samfunnsstrukturen heller ble styrket enn svekket av sammenligningen. Det er imidlertid viktig å ta høyde for at det refleksive potensialet til den gamle komedien, lettere lar seg se gjennom akademiske øyne enn gjennom det vinslørede blikket til en deltaker på Dionysos-festivalen. Mye tyder på at publikums reaksjon i møtet med Aristofanes’ rekombinasjoner først og fremst må ha vært av affektiv art. Likevel, å påvirke publikums holdning til aktuelle samfunnsspørsmål kan i følge Markus Asper ha vært en av hovedfunksjonene til *Birds*. Denne teorien henstiller det fantastiske til

en annen posisjon enn den jeg hittil har diskutert. I den allerede omtalte artikkelen ”Group Laughter and Comic Affirmation: Aristophanes’ *Birds* and the Political Function of Old Comedy” trekker Asper paralleller mellom komedien og den pågående athenske erobringsekspedisjonen til Sicilia. Han avviser standardforklaringen om at *Birds* er en kritikk av den mislykkede ekspedisjonen. Asper påpeker at *Birds* ble skrevet *før* athenerne kjente til resultatet av erobringforsøket:

That in *Birds* the expedition to Sicily lurks somewhere in the background appears plausible. Most readers therefore feel compelled to compare the risky enterprise of Peisetaerus to the risky enterprise of trying to conquer Sicily. So far, my own reading does not differ in this regard. As shown above, however, at the time of the City Dionysia in 414 there was no reason to doubt the eventual success of the enterprise. The assembly had decided in favor of the expedition after ample discussion. Surely at this time they did not feel that Alcibiades had talked them into it. There seemed to be a sound chance to be successful, for otherwise the assembly never would have voted in its favor. The atmosphere, then, would have been more confident than nervous. (Asper 2005:16)

Hvis denne tolkningen er korrekt, var Aristofanes’ publikum opptatt av Sicilia-ekspedisjonens skjebne, men temmelig sikre på suksess. Å se Peisthetaerus lykkes så til de grader med sin fantastiske imperialisme, kan ha fungert som en forsterker av selvsikkerhetsfølelsen. Asper skriver:

Our play ends with Peisetaerus being celebrated as the god-like ruler of the world. The celebrations within the play would have been viewed as paralleled by the festivals’ celebrations framing the play, and perhaps, by celebrations of victory in war. If the audience really was in the habit of allegorizing the plays they watched (which can be neither proven nor excluded), it would have arrived at a meaning like this: even in the most difficult of situations a typical Athenian, the comic hero, may be successful by applying his most Athenian-like personal traits: quick understanding, rhetorical ability and will to resolute action. If Athenian audiences were eager to identify with comic heroes and if they identified with Peisetaerus as well, in his situation of tension and of hope the effect obviously would have been an affirmative one. (op.cit.:17)

Om publikum tolket *Birds* allegorisk, vil det fantastiske bli tildelt to spesifikke funksjoner. Den ene er å fungere som fiksjonsmarkør. Komedien er ikke selve historien om ekspedisjonen til Sicilia, men en fiksjon som kan tolkes allegorisk som en feiring av athensk imperialisme. Den andre funksjonen er å opphøye den athenske selvtiliten til olympiske høyder. Den athenske helten, med sine athenske kvaliteter, erobrer ikke bare en middelhavsøy, men selve gudstronen. Det fantastiske hjelper

publikum til å flytte sine egne mentale grenser for hva de oppfatter som mulig for den athenske helt. Asper er enig:

If everybody in Athens was waiting eagerly for news from Sicily, a plot of huge, utopian success would have affirmed the self-reliance of the audience, its typical Athenian "awareness of ability". (op.cit.:18)

Det er ikke utenkelig at det fantastiske fungerte på flere nivåer samtidig, som avslapningsmekanisme for kontrollsystemet for det underbevisste, som refleksjonsgenerator og som vitaliserende virkemiddel for den athenske selvtiliten. Jeg skal nå vende fokuset over på filmen *South Park – Bigger, Longer & Uncut*, for å undersøke hvordan det fantastiske opptrer i det atskillig yngre komedieuttrykket.

Det fantastiske i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*

I motsetning til *Birds*, som ble spilt av mennesker, er *South Park* en animasjonsserie. Da er det kanskje et paradoks at animasjonsserien ligger tettere opptil det realistiske enn Aristofanes' komedie. Dette skyldes blant annet at både karakterene, settingen og de fleste plottene er fundamentert på en normalitetskonsensus som gjelder i det amerikanske samfunnet. *South Park* er i utgangspunktet en typisk amerikansk småby, med en demografi dominert av kjernefamilier og en lett gjenkjennelig og (amerikansk) allmenngyldig samfunnsstruktur. Det fantastiske i *South Park* består ofte i en forvrengning eller hyperbolisering av normale samfunnsfunksjoner eller -roller. Denne måten å være fantastisk på skiller seg fra ontologiforrykkende inversjoner slik vi kjenner dem fra *Birds*, gjennom svevende byer og snakkende fugler. Også *South Park* inneholder scener som endrer virkelighetsreglene, men det er de litt mindre skalerte, samfunnsorienterte fantasiene som dominerer. Min definisjon av det fantastiske er dermed så vid at den fanger opp nesten hver eneste scene i hele *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Jeg vil derfor gjøre et utvalg og presentere det jeg mener er de mest fantastiske samfunnsparodiene i filmen. Det betyr at hyperboliserte situasjoner som Stans oppkastdominerte kjærlighetsforhold og Gregorys merkverdig velutstyrte improviserte geriljabriefing får være i fred. Et annet fantastisk trekk jeg velger å ignorere, er at karakterene i filmen gjentatte ganger bryter ut i sang og får akkompagnement av usynlige musikere. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* er en musikal (noe man kan argumentere for at også *Birds* er), men utover å kommentere fenomenet her og nå, vil jeg ikke inkludere det videre i analysen.

I innledningen av kapittelet kommenterte jeg Kyles lek ”Kick the baby”. Både tyngdekraft og etikk blir satt ut av spill i denne scenen, men det fantastiske får ikke utfolde seg i større grad enn denne leken før etter 18 minutter. Da skjer dette: Etter å ha sett Terrence og Phillip tenne på en fjert i filmen ”Asses of fire”, vedder Cartman på at Kenny ikke klarer å kopiere stuntet:

CARTMAN: Okay, Kenny. I’ll bet you a hundred dollars you can’t light a fart on fire.

KENNY: (Yes you can. Check it out.) [*lights fart on fire, then laughs. His parka erupts in flames and he screams in horror*]

STAN: Holy shit, dude!

CARTMAN: Ah! Oh my God! Hey! [*begins beating Kenny with a stick*] Aw, shit! Aw, shit!

STAN: [*steps forward and yells*] Help! Somebody do something! [*steps back*]

CARTMAN: [*the stick lights up*] Ahh! This stick is on fire! [*an ambulance rushes up and stops, but a Russell’s Salt truck rushes up and bumps it away. The truck bed lifts up at the front end and dumps the salt on Kenny. If the fire was injury, this is insult*]

KENNY: (Ooowww!) [*the ambulance siren dies and the salt doesn’t move*]

STAN: [*the boys stare at the truck*] Oh my God, you killed Kenny!

KYLE: You bastard!

CARTMAN: Wow, I guess you *can* light a fart on fire, huh? (Stone, Parker 1999:15ff)

Situasjonen skal imidlertid utvikle seg til det verre for Kenny. Etter endelig å ha kommet seg til sykehuset, blir han lappet sammen av en gjeng tvilsomme kirurger. Da han våkner opp etter operasjonen, finner følgende absurde dialog sted:

DR. GOUACHE: (...) Kenny, Kenny can you hear me?

KENNY: (Holy shit, dude.)

DR. GOUACHE: How are you feeling, son?

KENNY: (Like a sick animal.)

DR. GOUACHE: Great! Son, I have some bad news. We... accidentally replaced your heart with a baked potato. You have about three seconds to live.

KENNY: (What?!) [*the potato explodes*]

CARTMAN: Ah! Fuckin’ weak, dude!

STAN: Oh my God, *they* killed Kenny!

KYLE: You bastards!

DR. GOUACHE: [*pounding on the hospital bed*] Dammit! It never... gets... any... easier! [*walks away whistling. His staff follows him out the door.*] (op.cit.:16ff)

Kenny er død, men han har ikke nådd bunnen ennå. Sjelen hans svever mot himmelen, der barmfagre engler står klar til å ta imot ham. Han blir imidlertid avvist ved perleporten og sendt til helvete, der Adolf Hitler, Mahatma Gandhi og George Burns er blant hospitantene. Kenny befinner seg etter hvert i et stereotypisk

helveteslandskap, der flammer og ild dominerer og fortapte sjeler tortureres. Deretter forlater fokus Kenny og skifter tilbake til de levendes verden. At et barn dør er ikke en selvsagt lattervekker. Når Kennys bortgang likevel er morsom kan det forklares ved hjelp av farsebegrepet. Kenny dør ikke én gang, men fire. Han blir brent, overkjørt, begravd og utsatt for fatal feilbehandling. Ingen av dødsårsakene får tid til å skape empati, fordi en ny dødsårsak plutselig overtar oppmerksomheten. Fordi Kennys siste timer er spekket med fantastisk inkongruens, skapes det avstand til karakteren, ikke nærhet og empati og den usannsynlige tragedien blir morsom, i stedet for tragisk.

I løpet av de omtalte scenene har markøren beveget seg fra tilnærmet realisme til fri fantasi. Kennys selvantenneing er fantastisk i den forstand at den er høyst usannsynlig og begivenhetene som følger med ambulansen og saltbilen tar scenen fra usannsynlig til fantastisk. Sykehusscenen driver bevegelsen videre, det er umulig at kirurger forveksler et hjerte med en bakt potet og det er nok også umulig å leve i det hele tatt, hvis man har en potet der hjertet skulle ha vært. Disse fantastiske hendelsene foregår imidlertid innenfor realistiske settinger: en småbygate og et hospital. Når Kenny dør og vi som seere følger ham til dødsriket, er også settingen blitt fantastisk. I motsetning til *Much Cuckoo in the Clouds*, ligger dødsriket i en annen dimensjon enn de øvrige settingene. I helvete gjelder andre naturlover enn på jorden, sjeler uten kropp flyr rundt og ildsprutende beist og andre fantastiske monstre gjør det samme. Kenny ser imidlertid ut til å beholde sin jordlige manifestasjon og klarer seg bra, til tross for at omgivelsene tilsier at han burde brenne opp. I det hele tatt synes det åpenbart at helvete spiller på den kristne versjonen av dødsriket slik vi ser den blant annet hos Dante Alighieri. Helvete i animasjonsfilmen er geografisk plassert ”under” jorden, og knytter seg dermed til modellen som plasserer himmelen over og helvetet under jorden. Aristofanes’ skyby var nok mer av en egen oppfinnelse enn *South Parks* helvete. Et vesentlig aspekt ved *South Park – Bigger, Longer & Uncut* kan dermed sies å være at oppfinnsomheten brukes til å parodierte og manipulere allerede eksisterende konsepter, en modus som harmonerer med ekteparet Turners teori. Et enestående eksempel på det Edith og Victor Turner titulerte ”ludic recombination”, finner vi i karakterene Satan og Saddam Hussein. Satan, gjennom kristendommen kjent som ondskapens fyrste, er i *South Park – Bigger, Longer & Uncut* en velreflektert, homofil gentleman som tar jobben sin alvorlig, men som lengter etter et vanlig liv på jorden. Han har innledet et forhold til Saddam Hussein (som tidlig i

filmen erklæres død etter et ublidt møte med en flokk villsvin), som karakteriseres som en sexgal, voldelig og manipulerende dverg. Kjærestene er meget forskjellige og inntar hver sin forholdsstereotypiske rolle; Satan tildeles rollen som den feminine part, som vektlegger verdier som kommunikasjon og nærhet, mens Saddam spiller den typisk maskuline rollen: han er følelsetom og kun opptatt av sex.

Rollefordelingen kommer godt frem i denne scenen, 51 minutter ut i filmen:

[*Hell. Satan and Saddam are back in bed. Satan reads from a book with a familiar ring...*]

SADDAM: Oh boy, I'm so excited! Just one more day and we can take over the world. [*coaxing*] I don't know if I can sleep, if you know what I mean.

SATAN: [*readin from "Saddam is From Mars, Satan is From Venus"*] This book is really interesting. It talks about how people communicate differently. Like, I communicate by wanting you to ask me questions, and you communicate-

SADDAM: Hey, that *is* interesting! Let's fuck!

SATAN: Saddam, I'm trying to have a nice conversation with you!

SADDAM: [*exposing a realistic dildo*] Heeey Satan...

SATAN: Aw! Now, that is just *not* appropriate!

SADDAM: [*holds it with both hands like a sausage*] Aw, come on, I'm just fuckin' with you. [*tosses it aside*] It's not real.

SATAN: Oh, well, that's *still* not appropriate.

SADDAM: [*exposing a second, longer dildo*] Eeey, Satan...

SATAN: Aw! [*in disgust, gets up and leaves the room*]

SADDAM: Hey, it's not real either. Come on, guy! (op.cit.:39)

Forholdet mellom Satan og Saddam Hussein kan fremstå som absurd, men trenger ikke å være det. Det skal jeg komme tilbake til om litt, men først vil jeg presentere et annet fantastisk aspekt ved filmen.

I *Birds* tok Peisthetaerus over rollen som hersker over jorden og en fantastisk maktinversjon var et faktum. En lignende maktinversjon finner sted i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Her er det Kyles mamma, Sheila Broflovski, som stiger i gradene. Etter å ha dannet foreningen "Mothers Against Canada" øker Sheilas makt ettersom hun vinner gehør for argumentene om at Canada ødelegger amerikanske barn ved å utsette dem for obscøn humor. Etter hvert befinner hun seg på presidentens kontor. Sønnen Kyle ser optrinnet på TV og kan ikke tro sine egne øyne:

CLINTON: And now, I'd like to bring up my newly-appointed Secretary of Offense, Ms. Sheila Broflovski.

KYLE: Holy shit, dude!

SHEILA: My fellow Americans, our neighbor to the North has abused us for the last time!

CLINTON: [*breaks in*] I have a plan to-

SHEILA: Canadians want to-

CLINTON: As commander in chief- [*Sheila slaps him away*] Ow.
 SHEILA: -fight us, because we won't tolerate their potty-mouths. Well! If it is war they want, then war they shall have! [*throws up her arms in a peculiar pose. Clinton simply watches.*] (op.cit.:23)

Sheilas avansement gjennom korporative kanaler er fantastisk. Å avansere takket være spisse albuer er en kjent teknikk og Sheila praktiserer den til fulle, ved fysisk å tilsidesette den sittende presidenten. I virkeligheten er det nok atskillig vanskeligere å vinne innpass på presidentens kontor. Innenfor fiksjonsuniverset er Sheilas reise til maktens tinde mulig fordi hun praktiserer en aggressiv og nasjonalistisk krigsretorikk som samler folket. Krigen mellom USA og Canada forårsaker at Satan og Saddam Hussein kan forsere dimensjonene, legge helvete bak seg og innta jorden. Satans herredømme over jorden blir unngått ved at Saddam Husseins manipulative forhold til Satan avsluttes. Satan returnerer frivillig til helvete og alle hjerter gleder seg. At Satan og helvete eksisterer bekymrer ingen og filmen avsluttes med feiring og folkefest, slik komedier skal avsluttes. Kenny forflyttes fra helvete til himmelen og stiger langs himmelranden som et stjerneskudd.

Denne friksjonsløse forflytningen mellom dimensjoner (fra helvete til jorden, fra helvete til himmelen, fra jorden til helvete) er totalt urealistisk og fantastisk, men det er først helt i slutten av filmen at slike dimensjonshopp blir mulige og problemfrie. Tidligere er det bare Kenny som har beveget seg fra en realistisk til en ikke-realistisk setting, og han måtte dø for å klare det. *South Park – Bigger, Longer & Uncut* fremviser en bevegelse fra det realistiske til det fantastiske. Etter 67 minutter (filmen er totalt 81 minutter) introduseres den mest fantastiske karakteren i filmen: The Clitoris. The Clitoris er en gedigen, snakkende klitoris, som gir Stan kjærlighetsråd. Etter at The Clitoris har gjort sin entré, går filmen inn i sin mest fantastiske fase, dimensjonsgrensene åpnes og ingen av karakterene reagerer på at virkeligheten har fått nye regler.

The Clitoris er et eksempel på personifisering, men et annet navnløst retorisk virkemiddel er grunnlaget for *South Park*: barn som har kunnskaper og kvaliteter som voksne. Mange av de voksne oppfører seg på sin side som barn. Dette kan sies å være et fantastisk trekk. Barna er protagonistene i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*, og ansvaret for å rydde opp i de voksnes rot ligger på deres skuldre. Å være voksen som barn kan medføre et stort press, noe som kommer til syne i den mentalt forstyrrede karakteren The Mole, en hemmelig agent med fransk aksent som leder an i

motstandskampen. The Mole er åtte år gammel og livredd for å få husarrest av moren sin. Men han har en rekke voksne trekk: Han røyker, han benytter et avansert vokabular og han er ekspert på hemmelige geriljaoperasjoner. Sammen med Cartman, Kyle og Stan sniker han seg inn på området der henrettelsen av Terrence og Phillip skal finnes sted:

THE MOLE: [*peeks out of a tunnel hole*] Sheet! [*drops back in just before a searchlight moves over the hole, then pops back out. The place is swarming with soldiers and searchlights*] Move move! [*the boys pop out of the tunnel, rush towards a building, and stop at the wall*] Okay, we will split up here.

Let's synchronize watches.

KYLE: ...We don't have watches.

THE MOLE: You don't have watches?

STAN: Dude, you didn't say anything about watches!

THE MOLE: [*grabs Stan by the collar*] What do you think this is, kid? TV kiddy hour where we all sit around and lick Barney the dinosaur's fucking pussy? Huh? This is real life, with consequences you take to the grave!

(op.cit.:43ff)

The Mole aksepterer ikke barnlighet under sin kommando. Han understreker at dette er de voksnes verden, der barnlighet ikke har sin plass. Samtidig er det ingen visuell tvil om The Moles alder, han er et barn.

Med The Mole avslutter jeg presentasjonen av det fantastiske i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Jeg har vist at filmen fremviser flere grader av det fantastiske, fra det kulturparodiske til det virkelighetsinverterende. Jeg har også slått fast at fiksjonsuniverset til å begynne med ser ut til å fungere forholdsvis realistisk, men at det etter hvert som filmen skrider frem utvikler seg i retning av det fantastiske og ender opp med snakkende kjønnsdeler og dimensjonshopp. Jeg vil nå forsøke å analysere meg frem til hvorfor Stone og Parker har valgt det fantastiske som virkemiddel i sin animasjonsfilm.

Jeg har allerede nevnt at *South Park* ikke finner opp virkeligheten på nytt, animasjonsserien setter sammen allerede eksisterende konsepter på nye måter. Ekteparet Turners begrep ludic recombination er meget godt egnet til å forklare det fantastiske i *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Seerne blir invitert til å tenke over amerikansk krigføring når de får servert et USA som går til krig mot Canada på bakgrunn av en film som inneholder stygge ord. Hele årsaksrekken er fantastisk, fra filmen "Asses of Fire", via foreningen "Mothers against Canada" til canadiernes bombing av familien Baldwin (som på sin side skyldes at den canadiske utsendingen til FN blir mobbet på grunn av dialekten), men ikke langt under den fantastiske

overflaten ligger en blodig seriøs tematikk: amerikansk krigføring. Ved å la obskøniteter være konfliktkjernen, oppnår Stone og Parker dessuten å skape en refleksjon over obskønitetenes posisjon i samfunnet. I filmen mener mange av de voksne at det er verdt å gå til krig for å beskytte barn mot obskøniteter. Denne fantastiske hyperboliseringen av et reelt paradoks i amerikansk kultur (vold godtas, obskøniteter sensureres), kan generere en refleksjon omkring dette paradokset. Stone og Parker har i realiteten flyttet om på og rekombinert eksisterende konsepter (amerikansk krigsiver, i utgangspunktet harmløse forskjeller mellom USA og Canada, massesuggesjon, overdreven frykt for obskøniteter) til en fantastisk fiksjon, som likefullt produserer potent samfunns satire.

Hva så med Saddam Hussein og Satan? Hva kan være poenget med å ikle Satan rollen som stereotypisk feminin og Saddam Hussein som hans motsetning? For det første fremstilles Saddam Hussein som atskillig ondere enn Satan. Voldsforherligelsen og machosismen er Saddam Husseins karaktertrekk, ikke Satans. Denne satiren bidrar enten til å male et bilde av Saddam Hussein som ondskap manifestert i menneskeform, eller til å satirisere det amerikanske forsvaret, som i media har fremstilt Saddam Hussein som Satan. Seeren får velge selv. Satirisering av forenklete oppfatninger kan være en bevisst strategi fra Stone og Parker. En slik strategi kan forklare i utgangspunktet absurde fremstillinger, slik som forholdet mellom Satan og Saddam Hussein. Når Satan leser boken *Saddam is From Mars, Satan is From Venus*, er det en klar referanse til John Grays bok *Men Are from Mars, Women Are from Venus*, som hevder at menn og kvinner er fundamentalt forskjellige og derfor må tilpasse atferdsmønstrene sine i henhold til disse forskjellene. Å la Satan og Saddam Hussein stå som kroneksempler på de to polare atferdsmønstrene, kan være en kritikk av Grays teori. Portretteringen av det problemfylte forholdet mellom de to djevlene, viser hvor vanskelig det er å tvinge seg selv inn en normalitetskategori der man ganske tydelig ikke passer inn. Forholdet mellom Satan og Saddam Hussein kan derfor tolkes som en kritikk av oppfatningen av mann og kvinne som binære polariteter, og i en større sammenheng som en kritikk av unyansert svart/hvitt-tenkning overhodet. Denne nokså subtile kritikken er konstruert ved hjelp av ludic

recombination-teknikken og er beskrivende for mange av situasjonene og karakterene i filmen²².

Det er imidlertid for generaliserende å tildele alle de fantastiske aspektene ved *South Park – Bigger, Longer & Uncut* en samfunnskritisk rolle. Å kunne slå av en prat med en klitoris er fascinerende først og fremst fordi det er umulig. Men, i en animasjonsfilm er ingenting umulig. Nettopp i egenskap av å være en animasjonsfilm, står *South Park – Bigger, Longer & Uncut* på skuldrene til en lang og innholdsrik fantastisk tradisjon. I amerikansk animasjonsfilm har antropomorfisme vært en selvfølge siden starten; karakterer som Felix the Cat, Mickey Mouse, Donald Duck, Goofy, Bugs Bunny, Daffy Duck og Porky Pig - alle navn fra "The Golden Age" i amerikansk animasjonshistorie - er besjeleringer av dyr. Et annet kvintessensielt virkemiddel for denne genren er det fantastiske i form av oppheving av naturlover og urealistisk kausalitet. Tenk bare på den stereotypiske situasjonen hvor en tegnefilmfigur oppholder seg svevende i luften inntil han innser at han faktisk burde falle. Tenk også på hvor mange ganger Tom burde miste livet i løpet av en episode av "Tom og Jerry". Denne mangelen på alvorlige konsekvenser ser vi igjen blant annet i "Kick the baby"-episoden i begynnelsen av *South Park – Bigger, Longer & Uncut*, i fjertetrikset til Terrence og Phillip når de opptrer hos Conan O'Brian og i det faktum at alle grusomhetene som krigen medfører kan knipses vekk med litt Satan-magi. Stone og Parker bestemmer seg imidlertid nesten like ofte for å invertere de stereotypiske genretrekkene. Kenny er det beste eksemplet: i animasjonsserien blir han stadig utsatt for like livstruende vold som katten Tom, men i motsetning til Tom, dør Kenny hver gang, også i filmen.

South Park – Bigger, Longer & Uncut er altså en film som går i dialog med sin egen genre og både benytter og avviser tradisjonelle animasjonsfilmkonvensjoner. I likhet med Aristofanes legger ikke Stone og Parker skjul på fiksjonaliteten ved sitt eget produkt; det fantastiske markerer (også) at *South Park* ikke skal oppfattes som virkelighet. Den snakkende klitorisen minner seerne på at det er fiksjon de er vitne til. For Toni Johnson-Woods, som har skrevet boken *Blame Canada*, med undertittelen "South Park and Contemporary Culture", representerer antropomorfismen en form for intertekstualitet innenfor animasjonsfilmtradisjonen:

²² Et annet eksempel kan være at canadierne er animert med mindre detaljer og mer primitive bevegelser enn amerikanerne, noe som kan invitere til en refleksjon over hvordan den gjennomsnittlige amerikaner tenker om mennesker utenfor USA. Refleksjonen oppnås ganske enkelt ved å kombinere konseptene "dårlig animasjon" og "utlending".

Since the early years of cartoons, anthropomorphic characters frequently reminded audiences of the artifice of cartoons. Chuck Jones and Tex Avery liked to include at least one self-referential moment, and Jones' surreal "Duck Amuck" (1953) is a masterpiece in cartoon-reflexivity. Part of *South Park's* textuality is its love of breaking down the fourth wall. It reminds viewers of the artifice of film by directing them to acknowledge it. (Johnson-Woods 2007:108)

Det fantastiske i *South Park – Bigger, Longer & Uncut* har dermed flere sider enn bare den samfunnskritiske. Gjennom antropomorfisme og ontologiske inversjoner plasserer filmen seg selv i genren den hører hjemme i. Dessuten markerer den sin fiksjonalitet overfor seerne. Men som jeg også har vist tar *South Park – Bigger, Longer & Uncut* stadige oppgjør med genrekonvensjonene. Det kan argumenteres for at filmen gjennom avvisningen av enkelte genrestereotyper, utvikler animasjonsgenren og bekrefter sin posisjon som et innovativt og nyskapende komedieuttrykk. Ved å la det fantastiske kommentere konkrete samfunnsbegivenheter, personer og diskurser, viser *South Park* at animasjonsfilmen har kommet langt siden *The Golden Age*.

Konklusjon

Gjennom dette kapitlet har jeg vist at det fantastiske er en viktig del av både *Birds* og *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Etter å ha gitt begrepet "fantastisk litteratur" en forholdsvis vid definisjon, har jeg presentert ulike eksempler på det fantastiske i de to komedieuttrykkene. Jeg vil avslutningsvis i dette kapitlet summere opp likheter og forskjeller i duoens bruk av virkemiddelet.

Aristofanes henter noe av sitt fantastiske materiale fra andre uttrykk, nærmere bestemt myteverdenen. *South Park* er selv en del av en fantastisk verden: animasjonsverdenen, og bruker flittig av denne tradisjonen. Aristofanes konverterte mytens fantastiske elementer fra sin opprinnelige nokså tragiske og groteske kontekst, til et nytt, morsomt og lettvent fiksjonsunivers og viste dermed at det fantastiske kan være en naturlig del av komedien. Stone og Parkers genrearv er i utgangspunktet komisk, men *South Park*-skaperne lar heller ikke den fantastiske arven være ubesudlet, men forandrer den til å fungere samfunnskommenterende. Dette vitner om kunstnerisk egenart hos både Aristofanes og Stone og Parker. De to komedieuttrykkene deler dessuten oppfatningen om at brudd på den dramatiske illusjonen ikke ødelegger virkningen av det fantastiske og dette elementet er bare ett

av flere eksempler på at både Aristofanes og Stone og Parker anser inkongruens som et viktig virkemiddel for å gjøre det fantastiske morsomt. Farse fremstår derfor som en essensiell del av det fantastisk morsomme.

Aristofanes satser i større grad enn South Park på nyskapende konsepter, noe som kommer til syne blant annet den svevende byen Much Cockoo in the Clouds. Mens grekeren finner opp en fantastisk utopi, benytter South Park seg av allerede eksisterende konsepter, som kombineres på nye og overraskende måter. Ekteparet Edith og Victor Turner kaller fenomenet ”ludic recombination” og ludic recombination må sies å være et essensielt trekk ved South Parks tilnærning til det fantastiske. Ekteparet Turners begrep er relevant også for *Birds*, men komedien kan like godt tolkes allegorisk, som en lovsang til den athenske imperialismen, i forbindelse med ekspedisjonen til Sicilia, som foregikk i den tiden *Birds* ble iscenesatt. Det er vanskelig å tolke *South Park – Bigger, Longer & Uncut* allegorisk, selv om det er klart at mange av scenene i filmen kommenterer aktuelle begivenheter i samfunnet. Det er dessuten grunn til å tro at South Park opptrer mer kritisk til samfunnet sitt, enn det Aristofanes kunne tillate seg innenfor rammene av den bystatsfeirende Dionysos-festivalen.

Det er klart at det finnes vesentlige forskjeller mellom komediegenren og animasjonsfilmgenren. Kenneth McLeish argumenterte for at skuespillernes reaksjoner som mennesker (ikke som karakterene de spilte) når de ble utsatt for ubehageligheter, var integrert i humoren. Live-teaterets egenart er en dimensjon som naturligvis ikke kan inkluderes i en tegnefilm. Til gjengjeld slipper det animerte fiksjonsuniverset å ta hensyn til fysiske lover, slik at seerne kan se det fantastiske og ikke bare forestille seg det, slik skikken var for publikum i teateret under Akropolis.

Til slutt: Selv om jeg har argumentert for at *South Park – Bigger, Longer & Uncut* sjonglerer med allerede eksisterende konsepter, er det åpenbart at både animasjonsfilmen og *Birds* deler evnen til kreativitet og innbillingskraft, som er en viktig faktor i denne oppgavens definisjon av det fantastiske.

Kapittel 4: Komedieuttrykkenes kontekst

Et passende sted for å le

Satt man blant publikum da Aristofanes-komedien *Birds* ble vist 414 f.Kr., var man ikke ensom. Så mange som 15.000 tilskuere kan ha fått plass på benkeradene i skråningen nedenfor Akropolis²³ og så mange som 1000 av dem hadde en deltagende rolle i korkonkurransen som kom forut for dramakonkurransen²⁴. Den deltagende stemningen fortsatte under teaterforestillingene, publikum satt ikke passive og hørte på: de sa fra hvis underholdningen på scenen ikke tilfredstilte kravene. Dette førte til at komedieforfatterne anstrengte seg for å holde publikum på sin side. For å besvare spørsmålet om hvem som fungerte som dommere i komediekonkurransen, skriver Paul Cartledge:

The answer, in a sense, is the audience, especially in comedy where the playwright went to great lengths to capture its benevolence by drawing it into the action, now flattering it grossly, now abusing it with tongue in cheek, even getting the chorus to shower spectators with nuts and other edible goodies. In return the audience didn't just laugh but applauded, hissed, booed, drummed the wooden benches with their heels, or called out as the fancy took them. The unrecoverable atmosphere of the occasion was perhaps something like a compund of being at a Christmas panto, in a thronged medieval Cathedral on Easter Day, and at a local football derby over the New Year holiday. (Cartledge 1992:9)

Cartledges simile får stå for hans regning, men poenget trer klart frem: 15.000 festivaloppglødde athenere lagde lyd på tribunen. Den viltre stemningen skyldtes nok også at Dionysos (blant annet) var kjent som vinguden. I boken *Greek Theatre Performance* siterer David Wiles Philocoros for å forklare vinens sentrale rolle under festivalen:

A later Athenian historian writes of the Athenians drinking before leaving for the festival in the morning. "Throughout the competition wine was poured and snacks were passed around." He goes on to describe the choruses of the dithyramb: "As the choruses went in, wine was poured for them, and when they had finished competing, and were coming out, wine poured again". This drinking sealed the bond of the dancers with the god and with the spectators. (Wiles 2007:33)

²³ Asper 2005:5

²⁴ Wiles 2007:32

Det athenske teaterpublikumet var altså beruset på vin, i festivalmodus og nærmest en del av forestillingen. På scenen måtte skuespillerne klare seg uten andre lydforsterkende virkemidler enn akustikken teateringeniørene hadde gitt dem (den var for så vidt utmerket) og, først og fremst, mange års stemmetrening. Arrangementene i teateret pågikk i fem dager, fra soloppgang til solnedgang.

Den 30. juni 1999 kunne snau 1500 mennesker i Los Angeles oppleve premieren på *South Park: Bigger, Longer & Uncut* i det berømte Mann's Chinese Theatre på Hollywood Boulevard. Selv om akkurat denne kinoen er kjent for å trekke entusiastiske publikum²⁵, er det generelt forventet at kinogjengerne er stille når mørket senker seg i salen og teppet trekkes til side for widescreenlerretet (selv om det naturlig nok er lov til å le på passende steder under en komedievisning). Det er uansett vanskelig å bruke stemmen for å kommunisere under en kinovisning: lydanleggene på moderne kinoer øser ut decibel i salen og lydeffektene er en essensiell del av kinoopplevelsen. Lyden akkompagnerer bildet, som selv på de mest utsatte plassene i salen fremstår enormt og hypnotiserende. Mange går på kino sammen med kjæreste eller venner. Publikum som helhet har sjelden noe med hverandre å gjøre før og etter filmen, men akkurat premierenkvelden arrangeres det fest for å feire produktets første visning. Senere følger flere visninger, ikke bare i Los Angeles, eller USA, men over hele verden og publikummet følger stort sett de samme konvensjonene uansett hvilket land kinoen befinner seg i. For øvrig trenger man ikke forlate huset for å se *South Park: Bigger, Longer & Uncut*. Den kan kjøpes på DVD eller, hvis man er i besittelse av de rette ferdighetene, lastes ned fra Internett. Det finnes ett eller flere TV-apparat i stort sett alle hus i den vestlige verden og majoriteten av dem vil ha tilgang til en kanal som viser TV-serien *South Park*. Stone og Parkers fiktive komedieunivers er et globalt fenomen, takket være TV-mediet, de mange kinoene som finnes over hele kloden og – som jeg vil komme tilbake til – Internett.

Forskjellen i publikumsopplevelse mellom den gamle komedien og *South Park*, illustrerer en del av problemstillingen dette kapittelet skal konsentrere seg om. I en komparativ analyse av to så tidsmessig adskilte komedieuttrykk, er det umulig å overse kunstverkenes kontekst som en medvirkende faktor i deres utforming.

²⁵ Seating close to 1500 people, the crowds at the Chinese theater are more enthusiastic than at other theaters, particularly on an opening night. They have a tendency to cheer or boo out loud at the movie. Not to worry though, the audience also knows to quiet down so you can hear the movie. (<http://los-angeles.travelape.com/attractions/manns-chinese-theater/>)

Aristofanes' komedier var alltid en del av festivaler til ære for Dionysos (enten selve Dionysos-festivalen i Athen eller den noe mindre festivalen i Lenaia), mens *South Park* alltid vil være en del av det mediet animasjonsserien oppsto i: TV (og i *South Park: Bigger, Longer & Uncuts* tilfelle: film). Både festival og medieuttrykk fungerte (og fungerer) som premissleverandør for det kunstneriske produktet. Jeg ønsker å undersøke på hvilken måte komedieuttrykkene blir farget av sin kontekst. Jeg ønsker også å finne svar på om festival og medieuttrykk har fellesnevnerer som er viktig for komediens funksjon.

Dionysos-festivalen

Forholdet mellom komedien på scenen og publikum på benkeradene var så tett at det i dette tilfellet er vanskelig å trekke et klart skille mellom tekst og kontekst. Publikum var en del av selve det kunstneriske produktet. Den følgende passasjen fra *Clouds* kan eksemplifisere påstanden. Det er de personifiserte argumentene rett og galt som debatterer, og galt er i ferd med å påføre sin motstander det retoriske banesåret:

RIGHT: Well, I mean, being taken for a bugger – what could be worse than that?

WRONG: Suppose I prove you wrong about this, will you admit defeat?

RIGHT: Certainly I will – if you can.

WRONG: Very well then. Not to use your crude language – would you say our advocates, for example, are, or are not, on the whole, well, gay?

RIGHT: Yes, they are.

WRONG: I agree with you. And our poets – tragic ones, I mean, of course?

RIGHT: Yes, they're gay too.

WRONG: Right again. What about our politicians?

RIGHT: Them too.

WRONG: Then don't you see you were talking nonsense? Why, look at the audience; what do you think most of them are?

RIGHT: I'm looking.

WRONG: And what do you see?

RIGHT: Good gods, the bug – the gay ones have it! At least, I know *he* is [*pointing*] and him, and him there with the long hair. Heavens, they're almost *all* gay!

WRONG: Well then?

RIGHT: You win. [*To the audience*] Hey, you sods out there! I'm deserting – I'm going over to your side – [*throws his coat at STREPSIADES and PHEIDIPPIDES*] here, for the gods' sake, take this, will you? [*Rushes off the stage and accidentally-on-purpose lands in the arms of one of the gentlemen he has just pointed out.*] (Aristophanes 1996:714)

Her er avstanden mellom publikum og skuespillere opphevet og sekvensen ender med at skuespilleren forlater scenen, inntar publikums del av teateret og går i nærkontakt

med en av dem. Denne scenen er ikke enestående, publikum inkluderes på en eller annen måte i hver eneste av Aristofanes komedier, (i det minste i den obligatoriske publikumshenvendelsen parabase). Hvorfor gjør de det?

Aristoteles' komedieteori ble aldri laget eller den forsvant²⁶, men på bakgrunn av *Poetikken* er det mulig å danne seg et bilde av filosofens tilnærming til også denne genren. Mens Aristoteles understreker at tragedien skal vekke frykt og medlidenhet ("The tragic pleasure is that of pity and fear" (Aristotle 1996:688)), er komediens oppgave en helt annen. I den følgende sekvensen motsier Aristoteles de som måtte mene at plotkonstruksjon er den viktigste faktoren for en vellykket tragedie og i en bisetning trekker han inn komediens funksjon:

[*The construction of plot*] is ranked as first only through the weakness of the audiences; the poets merely follow their public, writing as its wishes dictate. But the pleasure here is not that of Tragedy. It belongs rather to Comedy, where the bitterest enemies in the piece (e.g. Orestes and Aegisthus) walk off good friends at the end, with no slaying of any one by any one. (op.cit.)

Ordet "pleasure" er sentralt. Aristoteles snakker både om tragediens og komediens "pleasure", som jeg velger å oversette til "tilfredsstillelse". Fokus er på publikum, det er deres tilfredsstillelse Aristoteles er opptatt av. Publikumsopplevelsen er i det hele tatt en påfallende sentral del av den greske dramatradisjonen²⁷, noe som kan forklare nærheten mellom aktører og publikum under komedieforestillingerne. Et passivt og distansert publikum oppnår neppe stor tilfredsstillelse av en forestilling, men å være midt blant 15.000 ekstatiske medborgere, som "applauded, hissed, booed, drummed the wooden benches with their heels, or called out as the fancy took them", og kanskje til og med få en av skuespillerne på fanget, vil nok kunne generere kraftige følelser. Det er imidlertid viktig å huske på at komediepublikummet dagen etter ble forvandlet til tragediepublikum. Tragediene og komediene var uløselig knyttet til Dionysos-festivalene og følelsene de ulike dramaene skapte hos publikum, tjente et større formål enn tilfredsstillelsen der og da. I forbindelse med en omtale av athenernes imponerende festivalfrekvens, beskriver Paul Cartledge festivalformålet med betegnelsen "religio-political" (religiøs-politisk):

²⁶ Selv om noen, og særlig professor i antikkens kultur Richard Janko, vil hevde at manuskriptet "Tractatus coislinianus" nettopp er Aristoteles' komedieteori. Janko argumenterer for denne teorien i boken *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics II*.

²⁷ Tenk bare på Aristoteles katarsis-begrep.

Festivals were the beating heart of classical Greek religion. Above 300 such public, state-organised festivals are on record as being celebrated at more than 250 locales throughout the Greek world in honour of over 400 different deities (...). The Athenians were particularly "into" festivals, proud that they devoted up to 144 days of their calendar to them, more than any other Greek *polis*. The high number is explained chiefly by the size, diversity and historical origins of the Athenian state. By the time of Aristophanes' birth Attica, the 2400 square kilometres that constituted the state's territory (...), had long been united and centrally administered. But in the years immediately surrounding his birthdate a second, no less important, political development had been the extension of democratic notions into the field of the state religion. Thus the Lenaia and more especially the Great or City Dionysa were not just religious festivals, but specifically democratic religious festivals, reflecting the Athenians' remarkable and pioneering development of this novel form of self-government. It was of the essence of democratic thinking that not just the social elite but all Athenian citizens should be able to participate equally in these relaxing and renovating holy-days. (Cartledge 1992:6)

Jeg vil ta med meg to konkrete poeng fra dette Cartledge-sitatet: 1. Dionysos-festivalen var en religiøs festival og 2. Alle athenske borgere skulle delta på like vilkår i festivalen som beskrives som avslappende (relaxing) og fornyende (renovating).

Kontrasten mellom hverdag og "holy-day" var stor og grensene mellom de to ulike livssfærene var viktig. Derfor ble festivalåpningen behørig markert gjennom prosesjoner og ritualer. Den tidligere siterte artikkelen "Procession and Celebration at the Dionysia" av Susan Guettel Cole, gir en forståelse av ritualene som innledet Dionysos-festivalen. Cole argumenterer for at "Phallegoria"-prosesjonen som gikk gjennom de athenske gatene og frem til teateret, markerte overgangen mellom hverdag og festival:

I would explain the phallegoria and accompanying tothasmos first in the context of the festival, and second in the context of Greek society in general. In the context of the festival, the procession and phallegoria provide a marker between the world of everyday affairs and the world of the festival, a period of celebration but also a period of intense competition. (Cole 1993:33)

Dionysos-festivalen foregikk i fem dager til ende og i tillegg til dramakonkurransene ble det også kjempet om prisen for Grekenlands beste dithyrambekor. Komediekonkurransen gikk av stabelen på festivalens andre dag, etter dithyrambekonkurransen og før tragediekonkurransen (som la beslag på hele tre av festivalens dager). Under dithyrambetevlingen konkurrerte ti guttekor og ti mannskor om den gjeveste prisen. Korene kom fra hver av bystatens ti fylker og genererte i så

måte et regionalt samhold. I dramakonkurransene opptrådte publikum som en samlet representant for Athen og patriotismen som ble dyrket var nasjonal, ikke regional. I artikkelen ”Kreativ Eufori – Om Dionysos-kulten og teateret” argumenterer Synnøve des Bouvrie for at tragediene og komediene på hver sin måte støttet opp om de gjeldende samfunnsnormene:

Innenfor sin faste ramme i kalenderen innbød [teateret] til felles begeistring ved et skue som egget fantasien, sanser, tanker og følelser. Aristoteles beskriver tragediens virkning som ”jammer og skrekk” (*eleos* og *fobos*) og det er samstemmige vitnesbyrd fra oldtiden at tragedien virket på sinnene, slik komedien jo ristet løs latteren. Et fenomen som dette innbyr til å forstås som ”seasonal ritual”, et rituale der kollektivet møtes i en stadig fornyet skapelsesprosess. Antropologen Victor Turner har analysert dette fenomenet inngående og beskrevet en oppløftede følelse av samstemthet (”*communitas*”). En slik synkronisering av følelsene tjener ”as a means of purifying, redefining, and revitalizing a social structure.” (Des Bouvrie 1989:138ff)

Turners formulering ”revitalizing a social structure” harmonerer med Cartledge-sitatet, som beskrev festivaldagene blant annet som fornyende (renovating). De sterke følelsene som ble fremkalt under teaterforestillingene, førte til en revitalisering av bystatens eksisterende verdier. Jeg har vært inne på det samme poenget i forbindelse med analysen av *Birds*, der protagonistens overtagelse av Zevs’ makt kunne tolkes som en feiring av typiske athenske egenskaper og en revitalisering av publikums (og dermed det athenske folks) tro på bystatens imperialistiske agenda. Det er flere argumenter som peker i retning av dramaforestillingene som en revitaliserende kraft i det athenske samfunnet. Markus Asper formulerer et av dem i den før nevnte artikkelen ”Group Laughter and Comic Affirmation: Aristophanes’ *Birds* and the Political Function of Old Comedy”. Etter å ha konkludert med at *Birds* kan ha enten en bekreftende eller kritiserende funksjon, favoriserer Asper det førstnevnte alternativet, blant annet fordi:

It seems unlikely, however, that public discourse, funded by the polis, staged within the context of an institution devised to enact a huge self-representation of this community, would voice serious criticism of this very community. (Asper 2005:18ff)

Dionysos-festivalen var et statssubsidiert arrangement og dramatikerne som fikk delta med sine verk, var utvalgt på bakgrunn av egnethet. Arkonten hadde ansvaret for å plukke ut de tre komedieforfatterne som fikk delta. Cartledge påpeker at verken

arkonten eller hans medansvarlige i utvelgelseskomiteen, den religiøse ”ministeren” basileusen, var i besittelse av noen dramaekspertise:

Yet it was these two officials who ultimately were responsible for ”giving a chorus” to the playwrights who applied for one, and so deciding whether Aristophanes’ latest would or would not be staged. Presumably they usually took advice or stuck with the familiar, which may explain Aristophanes’ hiding behind the name of Kallistratos when he was just an unknown boy. (Cartledge 1992:8)

Det er dermed nærliggende å tro at arkonten og basileusens primære agenda var å velge ut dramatikere som ville gi et fordelaktig bilde av bystaten. Under Dionysos-festivalen ble Athen besøkt av mange utlendinger, og bystaten brukte festivalen til å promotere seg selv som et maktsentrum. Wiles foreslår at dette er grunnen til at Aristofanes mest ”kritiske” komedier ble oppført under Lenaia-festivalen i stedet for Dionysos-festivalen:

Classical tragedies presented Athens to the world. Aristophanes was charged with ”slandering the polis in front of foreigners” when he put on his first comedy at the Dionysia, and it seems no coincidence that his most hard-hitting attacks on political policy – in *Acharnians*, *Knights*, *Lysistrata* and *Frogs* – were written for the Lenaia, the smaller festival of Dionysos held in January when the world was not gathered to watch. (Wiles 2007:53)

Selv om det hersker uenighet om Aristofanes’ ”hard-hitting attacks on political policy” virkelig burde oppfattes som ”hard-hitting attacks on political policy”, virker det plausibelt å konkludere med at festivalen la nokså distinkte føringer på dramaene som ble oppført. Det vil være galt å påstå at hvert eneste aspekt ved Aristofanes’ komedier skulle tjene som næring til publikums bystatskjærlighet, men både obsceniteter, satire og det fantastiske inneholder elementer av den fornyende og revitaliserende kraften som Cartledge, Des Bouvrie og Turner fremhever. Samtidig synes det sannsynlig at komikk som kunne ha virket destruktivt på bystatens interesser, ikke ville ha blitt iscenesatt under den religiøs-politiske festivalen. Aristofanes’ komedier fremstår i utgangspunktet som grenseløs harselas med hvem som helst og hva som helst, men sannheten later til å være noe mer nyansert, siden dramatikerne ble utsatt for sensur, i form av en utvelgelsesprosess basert på ikke-kunstneriske kriterier og dessuten nokså fastlagte genrekrav, som oppfordret komedieforfatterne til å generere revitaliserende følelser hos publikum. I så måte spiller komediens kontekst en vesentlig rolle for komediens form og innhold.

TV

I det komplekse systemet som utgjør TV-bransjen i USA, har markedet stor makt over hvilke kanaler som finnes på TV og hvilke programmer som vises på disse kanalene. TV-sektoren er ikke det offentliges arena, det har den aldri vært, amerikansk kringkasting formes først og fremst gjennom knallhard konkurranse mellom private aktører. Dette er ikke noe moderne fenomen, slik har det alltid vært:

In many countries, the inextricable link between broadcast television and the state grew out of government policies regarding radio broadcasting laid down in the 1920s, 1930s, and 1940s. Initially, in Great Britain and in other European countries, the national government kept for itself the sole right to use the air waves for first radio and then television broadcasts. Broadcasting, like other public utilities, was to be operated in what the state believed was the public interest. In the US, however, the federal government stepped in to license radio broadcasters in the 1920s only after unregulated competition for bandwidth and signal strength threatened to turn radio into an unintelligible cacophony of overlapping signals. With a much more restricted notion of the government's appropriate role in the provision of public services, the US government decided not to undertake broadcasting itself, but rather to serve as technical regulator and licensor of organizations who would, in turn, agree to serve "the public interest, convenience, and necessity." (Allen, Hill 2004:28)

Dagens situasjon består i at store og små kringkastingsselskaper eier kanaler som sender TV-serier som konkurrerer om seerne. Et TV-series suksess måles i antall seere. Dette er fordi selskapene hovedsaklig tjener penger på reklame. Dess flere som ser reklamen, dess dyrere blir det å reklamere og dess større inntjening for selskapet. En TV-serie som genererer mange seere, gir høye reklameinntekter og kan overleve i markedet. At seerne må leve med en rekke reklamepauser i programmene, er en bivirkning av systemet som kringkastingsselskapene helst forsøker å fortie, i følge TV-forskerne Robert C. Allen og Anette Hill:

More generally, the economic basis of commercial television around the world is obscured by the focus on television programming as the service provided to owners of television sets at no apparent cost to them. In this representation of the economics of television, advertising is the ancillary and incidental matter surrounding and interrupting programming, which viewers are "free" to watch or ignore as they choose. In fact, what commercial television has to "sell" is the aggregate viewership for advertising messages. We, then, are the commodities bought by advertisers and sold by broadcasters. (op.cit.:29)

To viktige poeng kan trekkes frem fra diskusjonen så langt: 1. Publikum avgjør i stor grad hvilke TV-show som overlever og hvilke som kanselleres. 2. Siden

kringkastingsselskapene er avhengig av å eie suksessfulle TV-show, er terskelen høy for å realisere nye konsepter som avviker fra kjente suksessformler.

South Park var et slikt nytt og annerledes konsept. Showets egenart var basert på obsceniteter, kontroversiell samfunns satire og – faktisk - mindre avansert animasjon enn tidligere animasjonsserier²⁸. Alle disse tre punktene kan betegnes som potensielt publikumsfrastøtende. Hvorfor i all verden skulle et kringkastingsselskap ta sjansen på å miste verdifulle annonsekroner ved å satse på et slikt konsept? Johnson-Woods understreker det usannsynlige i seriens suksess:

In case you've just returned from an alien probing or, even more unimaginable, you haven't heard of *South Park*, this chapter outlines the success story of two young men who go to Hollywood and manage the unthinkable – they sell their idea to a television network and get their own TV series. A series about talking shit. Seriously. It's the American dream. It's about as likely as a poor hillbilly striking oil in his backyard and moving to Beverly Hills – but that's another show. (Johnson-Woods 2007:3)

Sakte men sikkert hadde Matt Stone og Trey Parker opparbeidet seg kultstatus i de rette kretsene og kringkastingsselskapet Comedy Central, et selskap av beskjeden størrelse, besluttet å satse på det risikable prosjektet. Det angret de neppe på. Allerede den første episoden trakk seerne Comedy Central hadde savnet:

The first episode aired on August 13, 1997, and sixty-five thousand households turned in – for the first time in six and a half years, Comedy Central had a top-rated television show. (op.cit.:5)

Så gikk det enda bedre:

By the next year, *South Park* claimed the "highest ratings for any series in basic-cable history". Reruns of the first nine episodes helped to make the show a "cult hit", drawing "five or six times" Comedy Central's usual audience. (op.cit.:6)

Den 22. april 1998 benket 6,2 millioner amerikanere seg foran TV-skjermen for å se episoden "Cartman's Mom Is Still a Dirty Slut". De senere sesongene har hatt et gjennomsnitt på 2,5 – 3 millioner seere per episode²⁹. Elleve år etter premieren, lever serien fortsatt i beste velgående "[d]espite the general suspicion that *South Park* wouldn't last more than a couple of years" (op.cit.:3).

²⁸ Toni Johnson-Woods skriver i boken *Blame Canada – South Park and Contemporary Culture*: "South Park [...] took animation one step backwards aesthetically and five steps forward intellectually" (Johnson-Woods 2007:xi).

²⁹ Johnson-Woods 2007:6

Hvordan kunne egentlig et så kontroversielt konsept slå så godt an og vokse så fort? Et mulig svar kan utledes fra TV-mediets historie. Siden fjernsynets fødsel har det hersket en skeptisk holdning som frykter at TV har en pasifiserende virkning på sine seere. Cecelia Tichi, som har forsket på amerikansk TV og utgitt boken *Electronic Heart: Creating an American Television Culture*, formulerer den seiglivede oppfatningen slik:

The tableau of the mesmerized viewer has persisted throughout the TV era, advanced by critics whose paradigmatic viewer is constructed as a form of still life. Critics have warned against a nation of robotized individuals and their families living hand to mouth out of cellophane bags in front of the television, itself an anesthesia chamber of corporate capitalism. The critics fear the addiction of men and women so narcotized by television that they become immobilized, apathetic, robotic. (Tichi 1992:106)

På begynnelsen av 1990-tallet skjedde det en endring i TV-vanene til unge TV-seere, som førte utviklingen i en helt annen retning enn skrekks scenariet sitatet ovenfor beskriver. Introduksjonen av Internett skapte et nytt forum for fans av TV-show. Her kunne de diskutere episodene, laste ned materiale og utveksle informasjon. Den passive TV-seeren var byttet ut med en aktiv og deltakende seer. Litteraturprofessor og TV-viter Henry Jenkins oppdaget forandringen og skrev boken *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. Boken beskriver ikke bare TV-mediets forandring, men en dyptgripende endring i den amerikanske kulturen:

In the world of media convergence, every important story gets told, every brand gets sold, and every consumer gets courted across multiple media platforms. (...) This circulation of media content – across different media systems, competing media economics, and national borders – depends heavily on consumer's active participation. I will argue here against the idea that convergence should be understood primarily as a technological process bringing together multiple media functions within the same devices. Instead, convergence represents a cultural shift as consumers are encouraged to seek out new information and make connections among dispersed media content. (Jenkins 2006:3)

I 1997 var deltakerkulturen et fenomen helt i startfasen og South Park var nytenkende nok til å profitterte på nyvinningen. South Park-piloten ”The Spirit of Christmas: Jesus vs Santa” ble lagt ut på Internett og genererte etter hvert nok oppmerksomhet til at Comedy Central signerte kontrakt med Stone og Parker. Etter at serien var i gang, ble det raskt klart at South Parks fans i stor grad var representanter for den nye,

multimediale informasjonskulturen og de tok i bruk Internett for å vise sin begeistring for Stone og Parkers produkt:

South Park is the Internet's first love child. Comedy Central saw the cult status *The Spirit of Christmas* had achieved simply by being digitized. It realized the Internet's potential to make show success and co-opted (or exploited) fans from the first episode. (Johnson-Woods 2007:37)

Et halvt år etter premieren på *South Park*, eksisterte det over 250 uoffisielle fansider på nettet³⁰. Sidene genererte flere fans og takket være Internett og privatpersoner som behersket det nye mediet, vokste *South Park*:

Though *South Park* was airing weekly, Comedy Central was on few cable networks. The Internet allowed people who could not view the show to access *South Park* material; sound bytes, video files, graphics, text scripts, and the latest gossip were a few clicks away. (op.cit.:39)

I dag heter den offisielle *South Park*-siden på nettet "South Park Studios" (www.southparkstudios.com). Her kan fans blant annet spille *South Park*-spill, se episoder og klipp, se "behind the scene"-dokumentarer, delta i chat, handle *South Park*-varer i nettbutikken, laste ned *South Park*-materiale til mobilen og designe sin egen karakter. For Comedy Central vil det være utenkelig å satse kun på TV-serien. For å tiltrekke og beholde en betydelig seermasse, må kringkastingsselskapene sørge for at seerne føler at de deltar i showet. Dermed utvikles stadig nye konsepter som involverer seerne. Når seerne designer sin egen karakter, blekner grensene mellom program og seer. Dette er i følge Jenkins typisk for convergence-kulturen:

The term participatory culture, confronts with older notions of passive media spectatorship. Rather than talking about media producers and consumers as occupying separate roles, we might now see them as participants who interact with each other according to a new set of rules that none of us fully understands. (Jenkins 2006:3)

Jenkins innser at selv den skarpeste analytiker ikke fullt ut kan forstå samspeillet mellom produkt og publikum, når interaktiviteten blir en del av produktet. Det som kan konstateres er at *South Park* i stor grad har smeltet sammen med deler av det som tidligere ville ha blitt oppfattet som tilhørende en kontekstuell sfære. *South Park* er ikke bare en TV-serie eller en film, det er et multimedialt uttrykk som innbefatter Internett-ressurser som diskusjonsforum, spill og shopping av *South Park*-varer, og som gjør publikum til deltakere. *South Park* opererer i et stort marked med kraftig

³⁰ Johnson-Woods 2007:37

konkurransen og selv om reglene for interaksjon mellom produsenter og publikum ikke fullt ut er mulig å forstå, er det åpenbart at interaksjonen er viktig for produktets overlevelse. Hvis publikum ikke lenger er fornøyd med totalproduktet South Park, er veien kort til kansellering. Kravet om større deltakelse i produktet er noe TV-bransjen etter hvert har fått øynene opp for:

No sooner is a new technology – say, Google Maps – released to the public than diverse grassroots communities begin to tinker with it, expanding its functionality, hacking its code, and pushing it into a more participatory direction. Indeed, many industry leaders argue that the main reason that television cannot continue to operate in the same old ways is that the broadcasters are losing younger viewers, who expect greater influence over the media they consume. (op.cit.:244)

South Park, som har en ungdommelig seerdemografi, er et pionershow innen deltakerrettede virkemidler. Det synes derfor plausibelt å fastslå at South Park påvirkes av sin kontekst og at serien i stor grad lykkes i å tilpasse seg en utvikling der skillelinjene mellom tekst og kontekst er i ferd med å bli diffuse.

Dionysos-festivalen og TV

Det er ikke vanskelig å finne forskjeller på Dionysos-festivalen og TV-mediet. Den greske festivalen var en religiøs og demokratisk feiring, med en normoppbyggende funksjon og et oversiktlig publikum. TV er et kaos av ulike uttrykk, som ikke arbeider mot et felles mål og som konsumeres av mennesker over hele verden, som ikke nødvendigvis har noe mer til felles enn at de har tilgang til en TV. Jeg vil imidlertid forsøke å identifisere en eventuell likhet, som kan bidra til å forklare hvorfor de samme virkemidlene (obskøniteter, personrettet satire og det fantastiske) blir tatt i bruk innenfor to så forskjellige visningsrammer.

Jeg har tidligere i oppgaven fokusert på festivalens autonomi. Grensene mellom festival og hverdag ble behørig markert, slik at det ikke skulle herske tvil om at normene som ble brutt under festivalen, gjaldt før og etter festivalen. Festivalen fremsto dermed som en fase, eller som et sted, med helt andre regler enn ellers. I sin artikkel om Dionysos og det greske teater, henvender Synnøve des Bouvrie seg til antropologen Victor Turner for å forklare denne unntakstilstanden:

Som ”seasonal ritual” svarer også denne festivitaten til ritenes tredelte struktur, med den marginale eller liminale fasen i midten, der kollektivet trer ut av den profane verden og inn i en ”sacred space-time”. Det er her begynnelsen på den kosmiske og sosiale orden gjøres nærværende og det er

også innenfor dette liminale rom at den rette orden blir brutt gjennom ”inversjon”. (des Bouvrie 1989:139)

Dionysos-festivalen er et godt eksempel på en liminal fase, en ”sacred space-time” der normaliteten blir snudd på hodet. Innenfor denne helt spesielle sfæren tillates bruk av normalt forbudte virkemidler, som obsceniteter, satirisering av enkeltindivider og inversjon av makthierarkier (slik som i *Birds*). Er det mulig at også TV-mediet kan beskrives som en liminal fase?

Det vil ikke være riktig å beskrive TV som ”sacred space-time”. Den liminale fasen (slik Victor og Edith Turner omtaler den i boken *Celebrations*) er et antropologisk konsept som først og fremst er egnet til å beskrive rituell praksis og det vil være problematisk å kategorisere TV under dette stikkordet. Likevel, i South Parks tilfelle gir TV-mediet gir samme muligheten for normoppheving og inversjon som den liminale fasen gir til ritualet. Det vil være utenkelig å benytte obsceniteter slik South Park gjør det, i det offentlige rom utenfor skjermen. Om Tom Cruise ble fremstilt som en usikker, selvhøytidelig skaphomse av representanter for den trykte presse, ville han sannsynligvis avfyre advokatene sine. På den annen side: Tom Cruise ville sannsynligvis avfyre advokatene sine, hvis han ble fremstilt som en usikker, selvhøytidelig skaphomse av de fleste andre TV-show enn South Park. TV-mediet er slett ikke en gigantisk liminal fase, men oppfyller tidvis de kriteriene som kreves av Turners konsept, altså en midlertidig oppheving av den normale normtilstanden. Denne opphevingen er sentral for begge komedieuttrykkene og kan derfor sies å utgjøre en strukturell likhet mellom Dionysos-festivalen og TV-mediet.

Et annet begrep som kan gi en fruktbar innsikt i forholdet mellom de to komedieuttrykkenes tekst og kontekst, er transgresjon (transgression). I likhet med den liminale fasen beskriver transgresjon en overskridelse av normalforhold, men fokuserer mer konsentrert på selve bruddfasen; motivasjonen for å bryte med det etablerte. I artikkelen ”Transgression in Literature” argumenterer Pirjo Lyytikäinen for at innføring av regler bærer i seg muligheten for transgresjon:

Transgression, as such, is ubiquitous and necessarily always presupposed by the setting of limits. Forming or maintaining classifications or hierarchies, and imposing laws, rules or prescriptions in any area of social or cultural activity necessarily creates the possibility of transgression, of breaking the order or infringing on the rule. The normative always has its dark side, which allows and, very often, attracts transgression. Going beyond the limits imposed in thought if not in deed cannot be separated from the activity of setting limits. (Lyytikäinen 2008:40)

I sin behandling av transgresjon som litterært fenomen, avviser Lyytikäinen en endimensjonal tolkning av begrepet og hevder at det finnes to hovedforståelser av transgresjon:

I will (...) argue that there are two possible ways of conceiving transgression: oppositional and non-oppositional, the oppositional having its origin in modern historical thinking. The non-oppositional approach, which derives from anthropologists and from Bataille, emphasizes aspects of consolidating or empowering the established order or rules and the temporariness of the infringement followed by a return to the previous order; as a consequence, this point of view on transgression tends to be non-historical. By contrast, when we turn our attention to oppositional models, where transgression is connected to rebellion, subversion and efforts to change the dominant systems, a historical perspective emerges. Here the basis of transgression is an alternate system of values, which posits justice and truth – as well as the future – on the side of the transgressor. (op.cit.:42)

Aristofanes' komedier har klare transgressive trekk. Jeg har vist at et vesentlig aspekt ved både det obscøne, det satiriske og det fantastiske er overskridelsen av grenser, men Dionysos-festivalen må beskrives som en kontekst som kun tillater non-oppositional transgresjon. Festivalens vesen var å fremstille bystatens verdier nettopp som historieløse: som evigvarende sannheter. Denne innstillingen skiller seg fra TV-mediet, i hvert fall i South Parks tilfelle. Animasjonsserien deler Aristofanes transgressive mentalitet, men transgresjonen i South Park er det Lyytikäinen betegner som oppositional. De mange grenseoverskridelsene stiller ofte spørsmål ved gjeldende samfunnsverdier og serien innehar rebellrollen den finske litteraturviteren skriver om.

De to ulike transgresjonskategoriene synliggjør en vesentlig forskjell mellom Aristofanes' komedier og South Park. Aristofanes var en representant for den hegemoniske kulturen, en brikke i den statsstøttede og samfunnsrevitaliserende Dionysos-festivalen. Bruken av det obscøne, det satiriske og det fantastiske var farget av denne posisjonen; Aristofanes' publikum var det politiske beslutningsorganet i bystaten og den gamle komedien skapte en affektiv bekreftelse av verdiene publikum var med på å opprettholde. South Parks agenda er en annen. Seriens bruk av de tre virkemidlene henviser den til utkanten av det kulturelle landskapet i USA. Selv om serien blir sett av mange, utgjør South Parks publikum en minoritet av den totale seermassen. South Park er kontroversiell, fordi serien stadig angriper verdier, institusjoner og ordninger som vanligvis blir tatt for gitt. Aristofanes funksjon var å

bevare de gjeldende samfunnsverdiene, South Parks funksjon er i stor grad å stille spørsmål ved disse verdiene og denne forskjellen mellom de to komedieuttrykkene er fundamental og essensiell.

Konklusjon

Publikumsopplevelsen ved å være til stede på teateret under Akropolis var nok annerledes enn å være på kino i 1999 eller å se på TV i dag. Likevel finnes det fellesnevner, for både det greske, antikke teaterpublikum og dagens South Park-fans deler en deltakende rolle i kunstuttrykket. Hos Aristofanes var nok denne opplevelsen mer intens, den foregikk der og da og genererte kraftige følelser. Dagens TV-publikum må delta indirekte, gjennom chatgrupper, spill eller andre nettbaserte løsninger. Denne distansen tillater imidlertid refleksjon. Aristofanes' publikum reagerte først og fremst affektivt. Dionysos-festivalen var en religiøs og politisk feiring av bystaten, konstruert for å revitalisere innbyggernes tro på de gjeldende samfunnsløsningene. Aristofanes' komedier spilte sin rolle i denne prosessen og jeg har i dette kapittelet vist at både obskøniteter, satire og det fantastiske kan være bidragsytende virkemidler i et revitaliserende prosjekt. På bakgrunn av dette har jeg konkludert med at konteksten var en viktig og dominerende premissleverandør for Aristofanes' tekster.

South Park benytter de samme virkemidlene som Aristofanes, men animasjonsseriens agenda er en annen. South Park er ikke tildelt en funksjon innenfor et helhetskonsept designet for å fremme noen verdier på bekostning av andre. I stedet fremstår serien ofte som en kritiker av etablerte oppfatninger i det amerikanske samfunnet. Hovedårsaken til at South Park får lov til å bedrive denne typen aktivitet er at det eksisterer nok seere til å gjøre serien økonomisk lønnsom. Markedsmekanismene feller ikke noen moralsk dom over South Parks kontroversielle virkemidler, noe som i praksis gjør det opp til seerne å avgjøre hva serien kan tillate seg³¹. Misliker seerne det South Park serverer, sørger markedsmekanismene for å kansellere serien så snart lønnsomheten ikke er god nok. For å unngå en slik skjebne,

³¹ ”The TV Parental Guidelines Monitoring Board”, som i følge sine egne nettsider består av eksperter fra TV-industrien, har imidlertid gitt South Park ratingen TV-MA, som betyr ” Mature Audience Only - This program is specifically designed to be viewed by adults and therefore may be unsuitable for children under 17. This program contains one or more of the following: graphic violence (V), explicit sexual activity (S), or crude indecent language (L) ” (The TV Parental Guidelines). Ratingen fører til at South Park sendes sent på kvelden og at seerne som avgjør seriens skjebne, i hovedsak består av voksne mennesker.

har South Park vært tidlig ute med å ta i bruk Internett som supplement til selve TV-serien, for å tiltrekke og beholde et publikum som stadig stiller større krav til delaktighet. Denne strategien har ført til at South Park er i full vigør lenge etter at forventet levealder er passert, men gjør det også vanskelig å trekke grensene mellom tekst og kontekst. Det synes imidlertid riktig å konkludere med at TV-mediets knallharde krav om lønnsomhet og seerattraksjon påvirker South Park og at selve produktet South Park ikke bare er en TV-serie, men også et konglomerat av Internett-effekter som gjør konteksten til en del av teksten.

Til slutt i kapittelet har jeg vist at selv om Dionysos-festivalen og TV-medit fremstår som meget ulike rammer for fremvisning av komedie, deler de en funksjon antropologien beskriver som en liminal fase. Både festival og medie tillater bruk av virkemidler som i de fleste andre tilfeller ikke ville ha vært tillatt og fremstår derfor som et tid-rom adskilt fra normale regler og krav. Takket være denne tillatelsen har både Aristofanes' komedier og Stone og Parkers animasjonsserie kunnet varte opp med de samme usmakelighetene på hver sin utkant av et 2500 år langt tidsspenn. Gjennom en presentasjon av transgresjonsbegrepet slik det fremstilles av Pirjo Lyytikäinen, har jeg imidlertid vist at Aristofanes og South Park benytter virkemidlene fra helt ulike posisjoner i det kulturelle landskapet. Aristofanes bruk av det obskøne, det satiriske og det fantastiske bærer i seg en konserverende mentalitet, som gjenspeiler det faktum at den gamle komedien var en del av en samfunnsrevitaliserende religiøs-politisk festival. South Park befinner seg derimot ofte i angrepsposisjon og seriens bruk av virkemiddeltrioen søker forandring heller enn bevaring.

Avslutning: Siste akt

Undersøkelsene er ved veis ende. Har jeg lyktes i min målsetting? Har jeg oppnådd en forståelse av hvordan og hvorfor det obskøne, det satiriske og det fantastiske eger seg for komedie? Og kan jeg konkludere med at South Park fortjener å bli titulert ”Den nye gamle komedie”? Jeg vil presentere mine funn i den rekkefølgen undersøkelsene ble gjort og besvare de ovennevnte spørsmålene helt til slutt.

I kapittelet om det obskøne fant jeg ut at både Aristofanes og South Park gjør bruk av det Jeffrey Henderson kaller primære obsceniteter. Utstrakt bruk av normalt tabubelagte ord og gjerninger var den gamle komediens privilegium, tillatt innenfor Dionysos-festivalens liminale rom. En barnlig glede over den tabufrie sonen utgjorde noe av obscenitetenes psykologiske appell, men først og fremst var det fellesskapsfølelsen som sto i fokus. Obscenitetene var med på å markere og understreke komediens oppløsende kraft, til glede for et feststemt kollektiv.

South Park nyter ikke den samme *carte blanche* som Aristofanes og har gjentatte ganger blitt kritisert for sin hyppige bruk av primære obsceniteter. South Park har imidlertid lyktes i å videreutvikle den primære obscenitetens funksjon fra kun å virke sjokkerende til å fremvise metaforiske kvaliteter, og dermed fremstå som et dynamisk og fleksibelt komisk virkemiddel. Både South Park og Aristofanes er eksempler på at obsceniteter kan virke intellektuelt stimulerende, så vel som sjokkerende.

Personsatiren, som jeg undersøkte i det andre kapittelet, fremstår som rå og direkte både i *Clouds* og South Park-episoden ”Trapped in the Closet”. Både Aristofanes og South Park angriper religiøse outsiders, som riktig nok har sine disipler, men som likevel fremstår som fiender av kollektivet, eller, i South Parks tilfelle, som en trussel mot kjerneverdier i samfunnet. Både Aristofanes og South Parks satire førte til konsekvenser for de satiriserte. Satiren av Sokrates kan ha vært medvirkende til å få filosofen dødsdømt, mens Tom Cruises gode navn og rykte ble devaluert gjennom kontroversen som fulgte ”Trapped in the Closet”. Personsatire er et mektig våpen, med reell gjennomslagskraft utenfor komedieuniverset, noe som tilfører komediedikteren makt. På den annen side: Dionysos-festivalens markante liminalitet virket dempende på Aristofanes’ maktutøvelse, mens South Parks

outsiderposisjon bare sjelden gir serien mulighet til å påvirke samfunnet rundt seg i særlig grad.

Det tredje kapittelet, som handlet om det fantastiske, viste at både Aristofanes og South Park utstyres sine komedieunivers med andre regler for hva som er mulig enn de som gjelder utenfor fiksjonen. Svevende byer og babyer markerer at det er fiksjon tilskueren er vitne til, og både Aristofanes' komedier og South Park gjør ofte publikum oppmerksomme på sin egen fiksjonalitet. Avstanden mellom fiksjon og virkelighet generer en frihetsfølelse hos tilskueren, men de mange rekombinasjonene av normalt adskilte konsepter maner til refleksjon over sammensetningen av både samfunnet og kosmos. Begge komedieuttrykkene bruker det fantastiske til å kommentere aktuelle samfunnsforhold, men på en slik måte at det krever stor refleksiv innsats av seeren.

I det fjerde og siste kapittelet undersøkte jeg komedieuttrykkenes kontekst og dennes påvirkning på det kunstneriske produktet. Mens Dionysos-festivalen la distinkte føringer på den gamle komedien, er South Park i stor grad overlatt til markedskreftene. Jeg har vist at TV-seriens kamp for å overleve i et tøft marked, har utydeliggjort grensene mellom tekst og kontekst. Selv om både Dionysos-festivalen og TV-mediet fremstår som fristeder for bruk av normalt restriksjonsbelagte virkemidler, representerer festivalen et kulturhegemoni, mens South Park lever sitt liv i utkanten av det kulturelle landskapet. Som jeg snart skal vise, utgjør dette en vesentlig forskjell mellom de to komedieuttrykkene.

Da gjenstår bare det viktigste: Besvarelsen av spørsmålene som innledet denne avslutningen. Har jeg oppnådd en forståelse av hvordan og hvorfor det obskøne, det satiriske og det fantastiske egner seg for komedie? I komedieskaperens varetekt vil det obskøne og det satiriske markere distanse mellom hverdagsdiskurs og komisk diskurs. Kombinert skaper de to virkemidlene en rovdyrkomikk som gir publikum forventninger om blod. Behovet for en så rå komikk kan forklares gjennom ventilteorien, som sier at sterkt normbelagte samfunn trenger å få utløp for sine frustrasjoner gjennom jevnlig tilgang på arenaer som tillater inversjon av normsystemet. Jo større distanse mellom norm og komedie, jo mer effektiv ventilasjon. Denne typen komedie tilhører ikke bare Aristofanes og South Park, den er også standupkomikerens domene. Her kommer det fantastiske inn i bildet. Det fantastiske fungerer som en fiksjonsmarkør som henviser komedieuttrykket til de deler av kulturen som betegnes som litteratur. Takket være de fantastiske

rekombinasjonene og inversjonene, inviteres publikum til å oppfatte komedien på andre premisser enn standupkomikk. I tillegg til å innføre elementer av lek, innbillingskraft og begeistring som kontrasterer råskapen i det obskøne og det satiriske, åpner det fantastiske opp for litterær persepsjon og dermed en helt annen publikumsopplevelse, fordi litteratur tilbyr et unikt refleksjonspotensial, selv gjennom så affektive uttrykk som Aristofanes' komedier og South Park. Kombinert skaper de tre virkemidlene en type komedie som gjør krav på en helt egen identitet, på tvers av millennier og samfunnstrukturer. Denne identiteten er fundamentert på dagsaktualitet, litterær kvalitet, råskap og latter. Det er identiteten til både Aristofanes' komedier og South Park.

Det finnes likevel en fundamental forskjell mellom Aristofanes' komedier og Stone og Parkers South Park, en forskjell som kom til syne gjennom Pirjo Lyytikäinenens to transgresjonskategorier. Den gamle komedien hører til i kategorien ”non-oppositional” transgresjon. Latteren som ble fremkalt av Aristofanes under Dionysos-festivalen var de mektiges latter, det var Athens frie menn som satt og flirte. Aristofanes representerte hegemoniet og den dominerende, statsstøttede og statsgodkjente kulturen. South Park befinner seg i en annen posisjon og vekker derfor en annen latter. Serien anses som kontroversiell og bryter med dominerende kulturelle strømninger. South Parks bruk av virkemiddeltrioen maner oftere til forandring enn revitalisering. Den gamle komedien døde ut på grunn av forandringer i samfunnet genren en gang blomstret i, South Park ønsker å forandre det samfunnet som har tildelt serien en outsiderposisjon. South Park hører derfor til i kategorien ”oppositional” transgresjon. På bakgrunn av denne vidtrekkende forskjellen kan jeg også besvare mitt siste spørsmål: Kan jeg konkludere med at South Park fortjener å bli titulert ”Den nye gamle komedie”? Svaret er nei, metaforen holder ikke mål, men det hersker likevel rom for å runde av denne oppgaven med en lykkelig slutt, slik seg hør og bør når det handler om komedie. Selv om Aristofanes og den genren han representerte aldri vil gjenoppstå, har jeg likevel motbevist Erich Segals dystre teori. Komedien er ikke død, gjennom South Park lever den i beste velgående.

Bibliografi

- Allen, Robert C. og Hill, Anette (2004). *The Television Studies Reader*. London: Routledge
- Aristophanes (1996). *Birds* i Adler, Mortimer J. (red) (1996). *Great Books of the Western World vol. 4*. Chicago: Encyclopædia Britannica
- Aristophanes (1996). *Clouds* i Adler, Mortimer J. (red) (1996). *Great Books of the Western World vol. 4*. Chicago: Encyclopædia Britannica
- Aristophanes (1996). *Lysistrata* i Adler, Mortimer J. (red) (1996). *Great Books of the Western World vol. 4*. Chicago: Encyclopædia Britannica
- Aristotle (1996). *On Poetics (De poetica)* i Adler, Mortimer J. (red) (1996). *Great Books of the Western World vol. 8*. Chicago: Encyclopædia Britannica
- Asper, Markus (2005). "Group Laughter and Comic Affirmation: Aristophanes' *Birds* and the Political Function of Old Comedy" i *Hyperboreus* nr. 11 2005. St. Petersburg: Bibliotheca classica (side 5-29)
- Bouvrie, Synnøve des (1989). "Kreativ Eufori. Om Dionysos-kulten og teateret" i Eide T. og Hågg, T. (1989). *Dionysos og Apollon*. Bergen: Klassisk institutt, Universitetet i Bergen
- Bozell III, Brent L. (1997). ""South Park": TV's New Nightmare". Elektronisk: (<http://www.mediaresearch.org/BozellColumns/entertainmentcolumn/1997/col19970820.asp>) Besøkt: 1. november 2007
- Cartledge, Paul (1992). *Aristophanes and his Theatre of the Absurd*. London: Bristol Classical Press

Cole, Susan Guettel (2001). "Achieving Political Maturity: *Stephanosis, Philotimia, and Phallephoria*" i Papenfuss, D. (red) og Strocka, D. M. (red) (2001). *Gab es das Griechische Wunder?* Mainz: Verlag Philipp von Zabern (side 203-214)

Cole, Susan Guettel (1993). "Procession and Celebration at the Dionysia" i Scodel, Ruth (red) (1993). *Theater and Society in the Classical World*. Ann Arbor: University of Michigan Press (side 25-38)

Corliss, Richard (2006). "Censuring the Movie Censors". Elektronisk:
(<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1531249,00.html>) Besøkt: 30. april 2008

Derrida, Jaques (1992). *Acts of Literature*. London: Routledge

Douglas, Mary (1999). *Implicit Meanings – Selected Essays in Anthropology*. London/New York: Routledge

Ebert, Roger (2006). "Closetgate: Latest Shocking Updates!". Elektronisk:
(<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20060320/SCANNERS/60320007>) Besøkt: 1. februar 2008

Fjeldberg, Anne (red) (2002). *Guinness rekordbok 2002*. Oslo: Schibsted Forlag

Forbes.com (2005). Elektronisk: (<http://www.forbes.com/lists/2006/53/6YG2.html>)
Besøkt: 2. februar 2008

Frankfurter Allgemeine (2007). "Scientology unvereinbar mit dem Grundgesetz". Elektronisk:
(<http://www.faz.net/s/Rub594835B672714A1DB1A121534F010EE1/Doc~E56C3D2CC7DD24408AD3F751C55E213DB~ATpl~Ecommon~Scontent.html>) Besøkt: 17. mars 2008

Graves, Robert (1992). *The Greek Myths*. London: Penguin Books

Grønstad, Asbjørn Skarsvåg (2003). *Transfigurations: Violence, Death, and Masculinity in American Cinema*. Bergen: Universitetet i Bergen

Henderson, Jeffrey (1975). *The Maculate Muse – Obscene Language in Attic Comedy*. London: Yale University Press

Independent, The (2006). "South Park declares war on Tom Cruise". Elektronisk: (<http://www.independent.co.uk/news/media/south-park-declares-war-on-tom-cruise-470502.html>) Besøkt: 1. februar 2008

Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press

Johnson-Woods, Toni (2007). *Blame Canada – South Park and Contemporary Culture*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd

Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberg, Unni (red) (1999). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget

Lyytikäinen, Pirjo (2008). "Transgression in Literature" i Zilliacus, Clas, Grönstad, Heidi og Gustafsson, Ulrika (red) (2008). *Gränser i nordisk litteratur / Borders in Nordic Literature*. Åbo: Åbo Akademis förlag (side 38-54)

McLeish, Kenneth (1980). *The Theatre of Aristophanes*. London: Thames and Hudson

Motion Picture Association of America. Elektronisk: [mpaa.org](http://www.mpa.org) (http://www.mpa.org/FilmRat_Ratings.asp) Besøkt: 12. januar 2008

Ordnnett (2007). Elektronisk: (http://ordnett.no/ordbok.html?search=obsk%F8nitet&search_type=&publications=5&publications=21&publications=9&publications=2&publications=17&publications=23&publications=1&publications=22&publications=10&publications=16&publications=8&publications=3&publications=20&publications=15&publications=19&publications=

ions=18&publications=12&publications=11&publications=7&publications=14&publications=13&publications=6) Besøkt: 3. november 2007

Parker, Robert (1997). *Athenian Religion – A History*. Oxford: Oxford University Press

Parker, Trey og Stone, Matt (1997). ”Cartman Gets an Anal Probe”. Elektronisk: southparkstuff.com
(http://www.southparkstuff.com/season_1/episode_101/epi101script/) Besøkt: 12. desember 2007

Parker, Trey og Stone, Matt (1999). *South Park – Bigger, Longer & Uncut*. Elektronisk: southparkstuff.com
(http://www.southparkstuff.com/specials/movie_south_park_bigger_longer_and_uncut/movie_script/) Besøkt: 20. november 2007

Parker, Trey og Stone, Matt (2005). ”Trapped in the Closet”. Elektronisk: southparkstuff.com
(http://www.southparkstuff.com/season_9/episode_912/epi912script/) Besøkt: 13. desember 2007

Pindaros. *Phytian Odes, X*. Elektronisk: Perseus Digital Library
(<http://www.perseus.tufts.edu/cgi-bin/ptext?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0162&layout=&loc=P.+10.1>) Besøkt: 8. januar 2008

Plato (2006). *Symposium* i Adler, Mortimer J. (1996). *Great Books of the Western World vol. 6*. Chicago: Encyclopædia Britannica

Platon (2001). *Sokrates' forsvarstale*. Oslo: Det norske samlaget

Popper, K. R. (1977). *The Open Society and its Enemies – The Spell of Plato*. London: Routledge and Kegan Paul

Quintero, Ruben (red) (2007). *A Companion to Satire Ancient and Modern*.
Oxford/Malden/Victoria: Blackwell Publishing Ltd

Schechter, Joel (1994). *Satiric Impersonations: From Aristophanes to the Guerrilla
Girls*. Carbondale: Southern Illinois University Press

Segal, Erich (2001). *The Death of Comedy*. London: Harvard University Press

Thomson, Philip (1979). *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd

Tichi, Cecelia (1992). *Electronic Hearth: Creating an American Television Culture*.
New York: Oxford University Press

Travelape (2008). "Mann's Chinese Theater". Elektronisk: (<http://los-angeles.travelape.com/attractions/manns-chinese-theater/>) Besøkt: 3. mars 2008

Todorov, Tzvetan (1975). *The Fantastic – A Structural Approach to a Literary Genre*.
New York: Cornell University Press

Turner, Victor (red) (1982). *Celebration: Studies in Festivity and Ritual*. Washington:
Smithsonian Institution Press

TV Parental Guidelines, The (2008). Elektronisk:
(<http://www.tvguidelines.org/default.asp>) Besøkt: 25. april 2008

Wikipedia (2007). Elektronisk:
(http://en.wikipedia.org/wiki/South_Park:_Bigger%2C_Longer_%26_Uncut#Response) Besøkt: 23. november 2007

Wikipedia (2007). Elektronisk: (http://en.wikipedia.org/wiki/It_Hits_the_Fan)
Besøkt: 23. november 2007

Wikipedia (2007). Elektronisk:

(http://en.wikipedia.org/wiki/With_Apologies_to_Jesse_Jackson) Besøkt: 23. november 2007

Wikipedia (2007). Elektronisk: (<http://en.wikipedia.org/wiki/V-chip>) Besøkt: 25. november 2007

Wikipedia (2008). Elektronisk:

(http://en.wikipedia.org/wiki/Tom_cruise#Litigation_related_to_gay_rumors) Besøkt: 13. mars 2008

Wiles, David (2007). *Greek Theatre Performance*. New York: Cambridge University Press

Wit-Tak, T. M. de (1968). "The Function of Obscenity in Aristophanes' *Thesmophoriazusae* and *Ecclesiazusae*" i *Mnemosyne* nr. 4 1968. Leiden: Brill Academic Publishers (side 357-65)