

What's Opera, Doc? Snurre Sprett som sangfugl¹

What's Opera, Doc sier lite for de aller fleste som er vokst opp med norske medier. For et amerikansk publikum, derimot, er *What's Opera, Doc* (1957) den kanskje mest kjente animerte kortfilmen ved siden av *Duck Amuck* (1953) og Disneys animerte spillefilmer. I amerikansk populærkultur er nemlig *Bugs Bunny* og *Warner Bros.* tegnefilmer blant de mest sentrale referansene i den audiovisuelle historien, på linje med *Mikke Mus* eller *The Wizard of Oz*. I Norsk sammenheng må vi tenke *Flåklypa Grand Prix*, *Karius og Baktus*, eller *Grevinnen og Hovmesteren* – og fremdeles ikke være helt i nærheten. For selv om flere generasjoner eksempelvis er vokst opp sammen med *Karius og Baktus*, er det først med videospillere og den nye konkurransesituasjonen i TV på 1990-tallet at vi har kunnet se enkeltprogrammer, serier og filmer med den typen frekvens som får lyd og bilde til å feste seg i ryggmargen.

Selv fikk jeg som 14-åring mitt første møte med *Bugs Bunny*, under et år i USA, og fikk samtidig mitt første audiovisuelle 'kick'; iallfall av den typen som har satt spor. Lørdags formiddag med *Bugs Bunny Show* på CBS var en av ukens klare høydepunkter.

Da jeg så smått begynte å tenke på hva jeg ville snakke om på prøveforelesningen, tenkte jeg det ville være morsomt å snakke om Warner Bros. tegnefilmer. Dels fordi det ville være en god anledning til å utsette et totalt uakademisk forhold til *Bugs Bunny* for medievitenskapelig refleksjon. Dels for å ha en unnskyldning for å lese meg opp på animasjon (medieforskere har mange gode unnskyldninger for å gjøre morsomme ting). Dels fordi musikken er helt sentralt i WB-filmene. Og fordi musikk er blant de lydene jeg bare såvidt har pirket borti i avhandlingen min, tenkte jeg at *dette* var en god anledning til å gjøre noe med akkurat det.

Som dere skjønner er dette et typisk *con amore* forelesning, styrt av hjertet – og magen – mer enn fornuften; og samtidig også av ønsket om å *dele* noe jeg synes er *bra* med andre. Forhåpentligvis er det mulig å få med hodet underveis også. Jeg skal likevel ikke stikke under en stol at en sentral del av forelesningen *vil* være formidling av bildene og lydene av WB-filmene; ikke minst fordi jeg antar dette er relativt ferskt for et norsk publikum.

¹ Avholdt som Arnt Maasøs selvvalgte prøveforelesning til dr. art. graden 7.6. 2002.

Jeg vil fokusere på musikken i WB og på Bugs Bunny som sanger i denne forelesningen. Først vil jeg fortelle litt om konteksten rundt bruken av musikk i WB siden slutten av 1920-tallet av, og om Carl Stalling som komponist. Deretter vil jeg spole raskt fremover til karakteren Bugs Bunny og dermed til WBs 'gullalder' på 1940- og 1950-tallet. Her vil jeg vise to filmer som utgangspunkt for den videre drøftingen: *Long Haired Hare* fra 1949 og *What's Opera, Doc* fra 1957. Disse filmene er to av en håndfull filmer som tematiserer musikk og opera spesielt. Som jeg vil vise er disse filmene spesielt interessante i forhold til en problematisering av 'høy' og 'lav' musikalsk stil, institusjonalisering av musikk og musikkens rolle i våre liv. Dessuten er det to morsomme filmer.

Carl Stalling og den tidlige animasjonsfilmen i WB

Carl Stalling var 15 år da han i 1903 så *The Great Train Robbery*, og bestemte seg for at film måtte han jobbe med. Og det gjorde han som stumfilmmusiker i Kansas, der han på 1920-tallet ble kjent med Walt Disney og flere av de animatører han senere tok med seg til Hollywood. Stalling begynner derfor som komponist for Disney etter *Steamboat Willie* i 1928, og var hovedansvarlig for etableringen av konvensjonene for musikk i tegnefilm. Stalling hadde også bl.a. ideen til *Silly Symphonies*-serien til Disney, som til forskjell fra Mikke Mus-serien var basert på animasjon til musikk; som i klassikeren *Skeleton Dance* (den første i serien).

I lydfilmens første år er tegnefilm og musikkfilm blant de mest populære sjangrene både i USA og andre land, og dermed også Stallings innflytelse på filmmusikken folk hørte – også i Norge. Midt på 1930-tallet viste f.eks. en spørreundersøkelse blant 12.000 Oslo-borgere, at de 3 mest populære filmsjangrene var: 1) operette- og musikkfilm, 2) farser og lystspill, og med tegnefilm på 3. plass. Alle disse sjangrene var i stor grad nærmest bygget opp rundt musikk eller tale som effekt. *Silly Symphonies*-serien var spesielt populær, f.eks. med sangen “Who’s afraid of the Big Bad Wolf” (Frank Churchill) fra *De tre små griser* i 1933. Denne ble årets store slager, og den mest sette filmen i USA. Dagbladet var også begeistret, og kunne fortelle at: “tegnefilmen er åpenbart gått inn i en ny stor tidsalder og er på vei til å bli omtrent det morsomste i verden...”. (jf. Dahl et al. 1996)

I 1936 ble Carl Stalling med Disneys sjefsanimatør Ub Iwerks (som ikke kom overens med Walt) til WBs animasjonsavdeling. WB hadde allerede i 1930 begynt med tegnefilmer, som de fleste andre studioene – i kjølvannet av Disney's suksess, og lager disse stort sett en blåkopi av Disney, med seriene *Merrie Melodies* og *Looney Tunes*. En vesentlig forskjell fra Disney derimot, var at WB etter sine første suksesser med filmer med musikk (som *The Jazz Singer*, 1927) – hadde kjøpt seg opp til å bli en av de største musikkforleggerne. De eide med andre ord rettighetene til en enorm musikkatalog, og hadde også ikke ubetydelige inntekter fra salg av såkalt "sheet music", som var populært for grammofonens gjennombrudd – først og fremst i form av noter og tekster til datidens populærmusikk.

Da Leon Schlesinger, en av bakkemennene bak *The Jazz Singer*, fikk gjennomslag for å starte animasjonsavdelingen i WB – var en viktig del av avtalen han inngikk, at tegnefilmene skulle ha musikk fra WBs bibliotek: helst *ett refreng* eller *vers* per tegnefilm, som Hank Sartin skriver (1994). Scott Curtis (1992) er blant dem som fremhever betydningen av strukturelle og økonomiske forhold, for musikken som ble produsert. WB hadde sterke insentiver til å bruke sin egen musikk, eller såkalt "public domain"-musikk uten rettighetsheftelser – f.eks. i for å spare skatt, vederlag til komponister, såvel som i forhandlinger med andre studioer og kinokjeder. I et av interndokumentene Curtis gjengir fra 1931, skriver f.eks. en i WBs ledelse til en annen: "Enclosed please find cues sheets for Looney Tunes #9. Also note that I have almost got them around to our way of thinking. Out of nine numbers – one outside number" (Curtis 1992: 194).²

I 1936-37 kommer det av flere grunner noen nøkkelpersoner til WBs animasjonsavdeling, som sammen skaper det som vi senere skal se som den klassiske WB-stilen. Viktig til å begynne med er Tex Avery, som bl.a. rekrutterer unge regi- og animasjonstalenter som Chuck Jones og stemmekunstneren Mel Blanc, og manusforfatteren Michael Maltese. Sammen med Carl Stalling blir disse og en liten håndfull andre regissører og animatører viktige for utviklingen av bl.a. Bugs Bunny og de andre karakterene som befolker WBs filmer siden 1940.

For Stalling var det etter sigende en befrielse, og ingen tvang, å ha WBs enorme musikkarkiv tilgjengelig. Han skrev musikk til en seks minutters film per uke (i 20 år), og kunne dermed

² Altså bare et musikalsk stykke 'utenfor' WBs egen katalog.

bruke av sine mange års oppsamlede kunnskap om tilgjengelig musikk som materiale.³ Å bruke kjente melodier og temaer til levende bilder var han vant til fra stumfilmen, og forteller selv at han i stor grad brukte den samme tilnærmingen i sin tegnefilmproduksjon.

Det som ble Stallings kanskje fremste kjennetegn var hans *måte* å velge musikk på, og måten han bruker ulike motiver underveis i det musikalske forløpet: Tekster og titler på sanger er blant de viktigste faktorene for de valgene han gjør. På denne måten kan de fungere som et ekstra betydningslag i filmene, som dels kommenterer handlingen eller bidrar med 'inside jokes' for datidens lyttere – og iblant også ofte såpass interne at de mest har vært til hans egen morskap. Stallings stil kan med andre ord kalles 'apropos-musikk', som vi også kjenner fra radioen i tiden før formateringen på 1990-tallet, og fremdeles i nyheter, dokumentarer og reality-TV. For eksempel bruker Stallings ofte svirken "*A Cup of Coffee, a Sandwich, and You*" til situasjoner der tegnefilmkarakterene spiser. Etterhvert får dermed de musikalske sitatene en ledemotiv-funksjon, som vi kjenner fra Richard Wagners musikk og i musikken til f.eks. Max Steiner og Erich W. von Korngold i den klassiske Hollywoodfilmen. Men til forskjell fra disse refererer Stallings musikk for det første til *kjente* sanger og tekster, og etterhvert som publikum glemmer referansene til 'seg selv': altså til det en kanskje kunne kalle *situasjonsbetingede* ledemotiver innenfor *WBs tegnefilmunivers*. I sist henseende skiller derfor Stallings strategi seg også fra det vi i dagens populærmusikk kjenner som "sampling".

Stallings *referensielle* og *refleksive* musikalske humor passet godt overens med den refleksive, kyniske, satiriske og tildels svarte humoren som regissører som Tex Avery, Chuck Jones, Friz Freleng og Robert McKimson utviklet fra slutten av 1930-tallet av. Og i det lille miljøet av regissører og animatører som ble kjent som *Termite Terrace* ble det også spøkt med at: "Let's not draw anything with a red pencil, or Stalling will come back at us with 'Lady in Red!'"

Den andre viktige elementet i Stallings musikalske stil, er hans mestring av såkalte "*short cues*": korte musikalske fragmenter, og fortattede musikalske forløp, som ofte endrer musikalsk karakter, orkestrering og musikalsk idiom på svært kort tid. Det var f.eks. ikke uvanlig at WBs 50 mann store orkester gikk fra *tutti* og *fortissimo* til en enslig *pikkolostemme*

³ Stallings var 48 år da han begynte i WB, og hadde m.a.o. mange tiårs erfaring, til forskjell fra de fleste av regissørene som begynte i *Termite Terrace*.

i *pianissimo* i løpet av en takt. Som animasjonsmusikkhistorikeren Daniel Goldmark har vist, kunne en seks minutters film inneholde fragmenter fra opptil 20-30 ulike sanger, satt sammen på Stallings karakteristiske 'jump cut'-stil. Som så mye annet i WBs filmene fra slutten av 1930-tallet og fremover, sto musikken til Stalling dermed i skarp kontrast til Disneys mer kontinuitetssøkende og 'søtladne' stil. La oss høre på ett eksempel på denne stilen, fra WBs studioorkester under opptak til et filmen *Putty Tat Trouble* (1951).⁴ Legg også merke til 'click-tracker' vi hører her (og som både dirigent og musikere hadde på øret underveis): Det var Carl Stalling og ikke Max Steiner (som mange hevder), som først begynte med dette for bedre å kunne 'time' musikk og den visuelle handling tett sammen ut fra de felles skissene de jobbet med parallelt. For i WB-stilen var 'timing' det kanskje viktigste enkeltelementet i den humoristiske bruken av musikk.

Stalling var altså mange måter en musikalsk 'tyv', som samlet og resirkulerte temaer og sanger fra både 'høye' og 'lave' sjangre: fra *Tin Pan Alley*, *Vaudeville*, *Jazz* og andre populære stilarter – til den seriøse musikken til Wagner, Rossini og Strauss. Som vi også skal se er sentralt med *Bugs Bunny*, var det intet som var for hellig til at en ikke å kunne le av det: ikke engang seg selv. Stalling var nemlig ikke mer selvhøytidelig enn at han – som *Bugs Bunny* – kunne gjøre narr av seg selv, og sin egen stil. Et tydelig eksempel finner vi i filmen *Porky's Preview* (1941), der Stalling tydelig parodierer *Stalling-stilen*.⁵

Bugs som sangfugl

Det er ikke bare den *orkestrale musikken* som definerer *WB-stilen*. Som nevnt var det viktige økonomiske føringer i retning av å bruke populære sanger i WB, og disse skulle jo gjerne noen *syng*. Selv om det er mange sangfugler i WBs karakterunivers, fra Tweety til Sylvester, er det i første rekke *Bugs Bunny* – som på sin karakteristiske Brooklyn-dialekt (av Mel Blanc) som får æren av å være *selve sangfuglen* i WBs filmene. Ikke bare var Bugs WBs 'frontfigur' og *stjerne* – slik Mikke Mus var for Disney – men han utviklet også en karakter og en personlighet som passet godt til å syng (på sin måte), etter at han dukker opp for alvor i den fremtoningen vi kjenner i *A Wild Hare* (Tex Avery) i 1940.

⁴ Jf. www.media.uio.no/personer/arntm/PuttyTatTrouble.m4a

⁵ Jf. www.media.uio.no/personer/arntm/StallingParodi.m4a

Sentralt for karakteren *Bugs Bunny* er fremtoningen som "trickster"-figur, lurendreier, spøkefugl, lurifaks, "wise-guy". Bugs er glad i å spille roller, og har evnen til å improvisere og endre måten han iscenesetter seg selv på for å møte utfordringer, takle fysisk sterkere motstandere – eller først og fremst for å ha det gøy. Sangstilen hans har også et sterkt innslag av performativitet. Den er overdreven, outrert – samtidig som den er sterkt preget av nytelse: Bugs koser seg når han synger. Bugs synger ikke bare på badet, men i alle tenkelige og utenkelige situasjoner. Og ofte synger Bugs rett og slett for å få tiden til å gå, som vi kunne høre i overturen foran forelesningen: Som han sier på sitt karakteristisk refleksive vis – mens han ser rett i kamera: "Just killin' time till the Island that inevitably toins up in these kind of pictures inevitably toins up".

Som vi kan høre traller og laller Bugs ofte.⁶ Som de fleste av oss nynner Bugs når han glemmer ordene i sangen. Han strekker også på vokaaaler, rrrrruller på konsonanter, og vibrerer påååttatt på enkelte toner – som for å understreke at sangen er en lek og en aktivitet som han både kontrollerer og spiller. Bugs er dermed på mange måter en homo ludens og et ekte musisk menneske i Jon-Roar Bjørkvold forstand – bortsett fra at han er en kanin.

I filmen *Long Haired Hare* (1949)⁷ møter vi sangfuglen Bugs i en typisk introduksjon: midt i en lystig sang: Her spiller han først banjo, som han svært ofte spiller. I tillegg spiller bugs ofte piano – eller harpe og tuba, som når han senere i filmen møter operasangeren Giovanni Jones. Jones er tydelig en velstående mann i det øvre sosiale og kulturelle lag – selv om faktumet at han kjenner tekstene til sangene Bugs spiller, kan tyde på at han kanskje er en oppkomling og ikke er fremmed for populærkultur. Jones bor i stort funkis hus med svømmebasseng. Han synes pompøs, oppblåst, selvhøytidelig, brå sint, sadistisk og forøvrig lite tolerant. Hans egen sang preges mer av konsentrasjon, påtvunget innstudering og alvor, enn av glede – bortsett fra når han med et smil om munnen begynner å synte "What do they do in Mississippi, when skies are pretty?", eller begeistret begynner å *danse* mens han synger "One and two and three and four, she dances all day long". Når det går opp for ham at han har latt seg påvirke av musikken til Bugs – og til og med danser – blir han rasende. I motsetning til Bugs er han ikke verbal; spør ikke om Bugs kan krype ned i kaninhullet sitt og spille – eller simpelthen lukker den åpne verandadøra – men går til fysisk angrep på Bugs.

⁶ Jf. www.media.uio.no/personer/arntm/Bugssang.mov

⁷ www.media.uio.no/personer/arntm/LongHairedHare.mov

Som vanlig er det ikke Bugs som 'begynner', han "is minding his own business". Med et skjevt blick på publikum konstaterer han kun at Jones er "*Music hater*". Og med et skuldertrekk vender det andre kinnet til også andre gangen: "*Hmmm. Also a rabbit hater, Oh well*". Men ikke 3. gangen Jones angriper ham. Da får vi en av hans standardreplikker: "*Of course, you know: This means war!*"

Dette er altså tydelig en kamp mellom 'høy' og 'lave' kulturelle verdier, der Bugs som alltid er 'den lille manns' representant, representant for det *folkelige*, det *upretensiøse*, det *naturlige*, det *spontane* og *utvungne* – i motsetning til karikaturen Jones, som er tvunget inn under *finkulturens* åk. Måten Bugs tar hevn på er interessant: Han bruker sin fiendes våpen mot ham selv. Han iscenesetter seg selv om den høyeste representant for det kulturelle maktapparat som Giovanni Jones representerer: Dirigenten. Og ikke en hvilken som helst dirigent, men selveste Leopold Stokowski.



I USA var Stokowski selve *stjernedirigenten* med *stor S* – også kjent vidt utenfor finkulturens kretser gjennom sin opptreden i Disneys *Fantasia* (1940). (jf. bildet til høyre ovenfor)

Som forsiden på *TIME Magazine* ovenfor er et eksempel på, var han ingen mediesky, men en svært offentlig person. Dermed kan han stå som selve den kroppsliggjorte representanten for finkulturen. Slik kan Bugs gjennom sitt rollespill rette et velrettet spark oppover mot både Giovanni Jones, mot den institusjonalisert finkulturen og ikke minst mot Disney og *Fantasia*, med sin nesegruse beundring og respekt for makt og kulturell klasse.

Et kjennetegn med WBs er deres opposisjon til Disney – etter først å ha lansert seg som en dårlig blåkopi. Dette gjelder både animasjonsstil, tematikk og ikke minst humor. Mens Mikke

og Disney er familievennlig, harmløs, romantisk, pedagogisk sentimental og tannløs, er Bugs og WBs det nesten motsatte. Bugs er en opprører, samtidskritiker, kyniker, voldelig når det trengs, individualist og hedonist. Som Sam Abel skriver: "Bugs Bunny has attitude. Mickey Mouse doesn't have attitude: he barely has a personality" (s. 153).

Når Bugs har fullbyrdet sin hevn – og ikke bare har ydmyket og overvunnet sin motstander Giovanni Jones, men lagt hele *Hollywood Bowl* i grus – griper han betydningsfullt til *banjoen* – det mest folkelige instrumentet i Americana ved siden av vaskebrett og munnspill – og kaster sitt sedvanlig slue sideblikk gjennom den 'fjerde veggen' mot publikum, som for å si 'ikke kødd meg meg'.⁸

Som vi kan se er Bugs Bunny altså en typisk 'trickster' – en Solan Gundersen, en Gjest Baardsen, en Loke. Og som andre tricksterfigurer i folkemytologi og populærkultur, er Bugs assosiert med både paradoks, ironi, uærlighet, juks, rollespill, mistro mot autoriteter og til tider dårskap og grådighet, som Margaret Baker skriver. (Selv vil jeg legge til at Daffy Duck på begynnelsen av 1950-tallet tok over de meste av dårskapen og særlig *grådigheten*). Dessuten kjennetegnes Bugs, som andre tricksterfigurer, av at han ofte bruker *forkledning*, som i filmen *What's Opera, Doc* (1957).

Det er ikke hvilken som helst forkledning Bugs velger i denne filmen, men Wagners *Brünnhilde*. I filmen bruker Bugs rollen som feminin sangfugl for å forføre sin fiende, Elmer Fudd. Og til forskjell fra de andre karakterene som iblant opptrer i drag i WB-filmer, *liker* åpenbart Bugs å gå i kvinneklær – både i denne og andre filmer. Bugs tar seg simpelthen godt ut, og vet det selv! 'Crossdressing' passer dessuten overens med Bugs' *trickster-rolle*, der det meste snus på hodet og er mulig å leke med. I tillegg er drag et mektig våpen; for drag er nemlig det nærmeste en kommer *seksualitet* i WBs filmene. Og seksualitet er for Bugs og hans skapere tydeligvis et spørsmål om makt.⁹

⁸ Bruddet på 'the fourth wall' var forøvrig ett av de typiske varemerkene WBs utviklet lenge før fjernsynet eller modernistisk kunstfilm tok det i bruk. Ideen fikk de etter sigende av Disney, i en episode der Mikke henvender seg til publikum i salen og spør om det er en doktor tilstede.

Hva er opera?

Mange overtureer har tydelige og sangbare temaer, som i Tannerhäuser (en av de siste overtureer atskilt fra den følgende operaen). Den såkalte "medley overturen" på 1700-tallet, var f.eks. sammensatt av ulike sangbare numre fra den følgende operaen etterhverandre. Denne fikk ikke særlig stor utbredelse, og ble f.eks. kritisert for å være for å være for lite tematisk gjennomarbeidet og for baser på sangbare temaer. I en anmeldelse av en opera i *The Times* i 1796 klager f.eks. kritikeren over at: "the Overture was very la, la, it consisted of old provincial tunes ill put together" (jf. www.grovemusic.com).

For Bugs er derimot sangbarhet ikke noe mindreverdige, men snarere det musikken handler om. Skal jeg avslutningsmessig derfor forsøke å svare på det spørsmålet tittelen på forelesningen og filmen *What's Opera, Doc?* stiller – hva er opera, doc? – synes er det iallfall for Bugs og vennene hans å finnes et relativt enkelt å svare på dette: *Opera er sangbar sang!* Og i så måte har ikke Bugs noe i mot verken opera eller annen kunstmusikk, selv om han nok har et lite horn i siden til operaen som kunstinstitusjon.

Som en slags *coda* er det interessant å merke seg det siste par tiårenes endringer i holdningen til Warner Bros. animasjonsfilmer. Både Carl Stalling, Chuck Jones og andre av de kreative kreftene bak Bugs har vært gjenstand for enorm oppmerksomhet – også innenfor kunstfeltet. WB-filmer er f.eks. kjøpt inn av *Museum Of Modern Art*, som også har hatt en langvarig og svært godt besøkte utstillinger med WB-filmer og animasjonsceller. Carl Stallings musikk er også blitt stuert, med flere posthume plateutgivelser med 'liner notes' av anerkjente samtidskomponister. Og – ironisk nok – har programmet *Bugs on Broadway*, med Stallings musikk, gått sin seiersgang i løpet av 1990-tallet i operahus fra *Hollywood Bowl* til *Sidney*.

Kanskje like ironisk er den vendingen som er skjedd med Bugs selv på 1990-tallet: Med *TIME-WARNER* sammenslåingen ble Bugs ikonet som skulle 'brande' WB-merkenavnet og vinne nye kjøpere og seere gjennom samarbeidet med 1990-tallets kanskje største sportsikon, Michael Jordan, i *Space Jam* (1996). Dette har i manges øyne ført til en *Disnifisering* av Bugs og hans univers: De er blitt familievennlige og søte – noe en ikke kan si om Bugs eller Daffy i WBs 'gullalder'. Samtidig er musikken i Warner Brothers vanlige spillefilmproduksjon blitt preget av en stadig tydeligere 'sound track'-trend, der WBs popstjerner og rettighetskatalog brukes i både for å selge filmer og plater. I dag er vi derfor på en måte 'full circle', som amerikanerne sier: Tilbake til de strukturelle og økonomiske føringene over musikkbruk som

Carl Stalling og Bugs Bunny vokste opp med, men som utover 1940- og 1950-tallet ble mindre viktige.

Med dette gjenstår det vel bare å si én ting: *That's All, Folks!*

Litteratur

- Abel, Samuel D. 1995. The rabbit in drag: camp and gender construction in the American animated cartoon. *Journal of Popular Culture* 29 (Winter):183-202.
- Baker, Margaret P. 1994. The rabbit as trickster. *Journal of Popular Culture* 28 (Fall):149-158.
- Camper, Fred. *The Tao of Bugs* 2001 [cited 15.5.02].
- Chusid, Irwin. 1994. Carl Stalling: Music to Toon By. *Animation Magazine* (Oct/Nov):74-75.
- Cooke, Deryck. 1979. *I saw the world end : a study of Wagner's Ring*. London: Oxford University Press.
- Curtis, Scott. 1992. The Sound of Early Warner Bros. Cartoons. In *Sound Theory / Sound Practice*, edited by R. Altman. London: Routledge.
- Dahl, Hans Fredrik, Jostein Gripsrud, Gunnar Iversen, Kathrine Skretting, and Bjørn Sørensen. 1996. *Kinoens mørke. Fjernsynets Lys. Levende bilder i Norge gjennom hundre år*. Oslo: Gyldendal norsk forlag.
- Goldmark, Daniel. 1997. Carl Stalling and Humor in Cartoons. *Animation World Magazine* (2.1):3.
- Kaufman, J. B. 1997. Who's Afraid of ASCAP? Popular Songs in the Silly Symphonies. *Animation World Magazine* (2.1):3.
- Kricfalusi, John. 1995. Chuck Jones Conquers Bugs Bunny. *Animation Magazine* (Jan):32, 57-62.
- McCorry, Kevin. *The Bugs Bunny show* [cited 15.5.02].
- Mikulak, William A. 1996. The canonization of Warner Brothers cartoons, or How Bugs Bunny came to the Museum of Modern Art. *Journal of American Culture* 19 (Spring):21-28.
- Moser, Whet. *I had sympathy for Chuck Jones* 2002 [cited 12.04.02].
- Putterman, Barry. 1998. A Short Critical History of Warner Bros. Cartoons. In *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*, edited by K. S. Sandler. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Sandler, Kevin S. 1998. Gender Evasion: Bugs Bunny in Drag. In *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*, edited by K. S. Sandler. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- . 1998. Introduction: Looney Tunes and Merry Metonyms. In *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*, edited by K. S. Sandler. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- , ed. 1998. *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Sartin, Hank. 1998. From Vaudeville to Hollywood, from Silence to Sound: Warner Bros. Cartoons of the Early Sound Era. In *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*, edited by K. S. Sandler. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Schickel, Richard. 1968. *The Disney Version*. New York: Avon Books.
- Simensky, Linda. 1998. Selling Bugs Bunny: Warner Bros. and Character Merchandising in the Nineties. In *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*, edited by K. S. Sandler. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.
- Tebell, John Robert. 1992. Looney tunester. *Film Comment* 28 (Sept/Oct):64-66.
- Tillim, Sidney. 2001. My new sofa. *Art in America* 89 (10):43-45.
- Weinman, Jamie. *What's up, Chuck?* 2000 [cited 14.5.02].

White, Timothy. 1998. From Disney to Warner Bros.: The Critical Shift. In *Reading the Rabbit: explorations in Warner Bros. animation*, edited by K. S. Sandler. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.