

Bjørn Schiermer

Ironiens kultur og kulturens ironi

En undersøgelse af senmoderne sensibiliteter

Artiklen ønsker at undersøge, hvorledes kulturelle dynamikker udgør en faktor bag humorens historiske forandringer. Dens ambition er at levere en kulturdiagnostisk undersøgelse af nye populære sensibilitets- og socialitetsformer. Artiklen forsøger at gøre indsigter fra humorens filosofi hos S. Kierkegaard, J. P. Sartre og H. Bergson tilgængelige for sociologien ved at placere dem i en simmelsk kulturteoretisk ramme. Nutidens ironiske sensibilitetsformer forstås derved som en reaktion på det, som G. Simmel benævnte "en vækst i objektiv kultur". Dernæst skal W. Benjamins allegoribegreb fungere som et værktøj til beskrivelse af nutidens ironiske samværs- og sensibilitetsformer. Artiklens sidste del undersøger sammenhængen mellem ironiske sensibilitetsformer (camp- og retrofænomenet) og disse fænomeners forbindelse til en ironisk fænomenologi; en "tragisk" opfattelse af kultur.

Søgeord: Camp, kultursociologi, kulturteori, Simmel.

Skimmer man en række nyere bidrag til en humorens sociologi falder et reduktionistisk træk i øjnene. Som det så rammende formuleres i overskriften i en artikel af Irena Grugulis, beskæftiger man sig med "the use of humor" (2002:387). Med andre ord ligger fokus eksklusivt på humorens sociale funktion i den konkrete kontekst.

Sandsynligvis beror denne tendens på en funktionel arv fra Radcliffe-Browns berømte studie "On Joking Relationships" (1971) fra 1952, der stadig gør sig bemærket i feltet.¹ Det er således betegnende, at man nok gør op med Radcliffe-Browns hamonisyn, men samtidig erstatter det med et i sidste ende lige så reduktionistisk perspektiv: Det handler om humor som modstand², humor som en ventil for socialt pres³ eller humor som en uløselig del af en gruppes sammenhold og selvdefinition.⁴

Dette er i og for sig næppe overraskende. Selvfølgelig beskæftiger sociologer sig med humorens sociale side. Og, vil jeg skynde mig at sige, undersøgelser af den konkrete sociale omgang med humor er selvfølgelig vigtige. Humor inkluderer og ekskluderer. Den har sin egen stil afhængig af gruppens sociale habitus. Den er en uløselig del af enhver gruppedynamik, og den er tit direkte betinget af eventuelle magt- og dominansforhold i fællesskabet.

Selv ønsker jeg dog at træde et skridt tilbage og komplementere dette perspektiv. Jeg mener således, at man har glemt humorens *kulturelle* dimension, hvorved jeg forstår humoren som en kulturel institution af mere eller mindre uddifferentieret natur. Humoren har sin egen kulturhistorie og sine egne udviklingsdynamikker, ligesom den udvikler sig i takt med historiske forandringer i det øvrige samfund. Der findes lavkomik og subtil humor. Der findes ironi og refleksiv humor. Denne artikel vil slå til lyd for, at præcis denne kulturelt-evolutionære dimension bliver stadig vigtigere i forståelsen af humorens nutidige udtryk og de former for socialitet, den giver adgang til – ikke mindst i sammenhæng med æstetiseringsprocesser i det øvrige samfund *en large*. Min grundlæggende anke går på, at sociologien ikke har blik for det, som jeg mener, kan karakteriseres som en udbredt kulturel overmæthed eller *ennui* – en form for dekadence, der har bredt sig i nutidens hverdagsliv og populærkultur og også viser sig i tidens humor. I centrum for denne artikel står således ironiske sensibilitetsformer, som man tidligere kun har set i snævre kunstneriske og intellektuelle cirkler omkring slutningen af det 19. og starten af det 20. århundrede, men som efter min mening er kendetegnende for tidens kulturproduktion og for de yngre generationers kultur i særdeleshed. Her sker ikke meget nyt, snarere synes alt det gamle at gå igen i et spøgelsesagtigt efterliv. Retro.

Denne situation *viser* sig i humoren, ligesom den viser sig på en række andre områder. Man kan tale om "versunkenes Kulturgut", om æstetisk eller "ren" socialitet, om populærkulturel dandyisme, dannelse eller dekadence osv. Ikke mindst har man længe – i hvert fald uden for de sociologiske kredse – talt om *ironi*.



Bjørn Schiermer
Ph.d.-stipendiat ved
Sociologisk Institut,
Københavns
Universitet
E-mail:
bsa@soc.ku.dk

Måske glemmer de ovennævnte sociologiske humorstudier dette bredere perspektiv som en følge af det mikrologiske blik. Dette blokerer for såvel historiske undersøgelser, som for evnen til at trække analogier på tværs af forskellige sociale fora. Sådanne paralleller er umulige at følge for den nærsynede. Af samme årsag vover ingen af de ovennævnte artikler sig ud i det mere *generelt* kultur- eller samtidsdiagnostiske. Måske ignorerer man ganske enkelt mere almene kulturteoretiske indsigter. Måske ser man i de kulturevolutionære skitser et forsøg på "symbolsk" magtudøvelse og skjult elitisme. Måske en anakronisme.

På den anden side er denne artikels overblik købt dyrt. Jeg skal fra starten indrømme et vist metodisk deficit i forhold til de ovennævnte humorsociologiske analyser. Følgende artikel har ikke baggrund i noget feltarbejde. Ligeså er mit kendskab til den empiriske ungdomsforskning begrænset. Jeg har i stedet ladet mig inspirere af en række filosoffer fra Søren Kierkegaard til Jean-Paul Sartre. Tyngdepunktet for artiklen er forsøget på at etablere en forbindelse mellem Henri Bergsons tanker om humor, som en form for destruktion, og Georg Simmels teori om en tragisk vækst i "objektiv kultur" eller "objektiv ånd". Jeg ønsker simpelthen at forstå udviklinger i humoren som en (kritisk) reaktion på en omsiggribende æstetisering eller "kulturalisering". Dernæst vil jeg ved hjælp af Walter Benjamins allegoribegreb skabe et værktøj til at forstå samtidens ironiske samværs- og sensibilitetsformer (kitsch-, camp- og retrofænomener). En forståelse af disse fænomener, sådan vil jeg argumentere, hviler i sidste ende på en forståelse af den ironiske fænomenologi, de er indlejret i; en "tragisk" opfattelse af kultur. For at forstå ironiens kultur kræves en forståelse af kulturens ironi.

Komik, ironi og humor

Bruger man indledningsvis begrebet humor bredest muligt, er det en kendt sag, at den forandrer sig historisk. Norbert Elias' sociologiske klassiker *Über den Prozess der Zivilisation* beskriver, hvorledes den stigende selvkontrol, internaliseringen af den sociale tvang, ytrer sig i en stadig lavere pinlighedstærskel angående det kropslige (1997a:266ff.). Dette spejler sig i humoren. Mens man i middelalderen finder de umiddelbare, ufrivillige eller mekaniske krops-

lige manifestationer, fra prutter, til "ticks", hikke og hosteanfald morsomme, bliver til sidst selv den ukontrollerede latter pinlig. Humorens "sublimering" er således en af civilisationsprocessens kendetegn, ja, humoren indgår selv i denne proces som et civiliserende tugtelsesinstrument.⁵

Den civiliserede er samtidig netop *civis*: Borger. Civilisationsprocessen hører uløseligt sammen med væksten af byen som kulturelt kraftcenter – og ligeså gammel som byen er satiren over bondeknolden: Den, der ingen *urbanitet* har. Hvis bondeknolden karikeres, fordi han ikke kan begå sig i byens moderne og pulserende liv, så findes hans diametrale modsætning i dandyen. Hvis der er en ting en dandy ikke må være, så er det vulgær.⁶ Det fortælles om den berømte londonske dandy Beau Brummel (George Bryan Brummel), at denne undgik alt påfaldende. Den fornemme distance skal markeres så diskret så muligt, alt iøjnefaldende skal undgås, samtidig med at det distingverende alligevel skinner igennem – for den dannede forstås. Samtidig er dandyen kendt for sin evne til "træffende bemærkninger", for sin urbane "wit". Her forenes intellekt, dannelse, stilsikkerhed og "coolness" med et økonomisk princip: Jo enklere, og dog desto mere subtil, underfundig og dobbeltbundet, desto bedre. Oscar Wildes aforismer inkarnerer fornemt denne syntese.

Det urbane menneskes økonomisering med de humoristiske virkemidler kan ikke adskilles fra den vækst i selvkontrol, som Elias diagnosticerede som civilisationsprocessens vigtigste kendetegn. Det historiske krav på selvkontrol kulminerer samtidig med humorens stigende raffinement. Man ser ikke en dandy ligge "flad" af grin, hans humor er på sin vis, *overciviliseret*, eller "over-educated", som det hedder.⁷ Den er fuldstændig kontrolleret, og den er præcis og mådeholden. Én træffende ironisk bemærkning er nok til at punktere, hvad punkteres skal, hverken mere eller mindre. Men i denne insisteren på absolut (selv)kontrol findes også et andet aspekt: Blaserthed og dekadence. Hos den overuddannede er alt set og prøvet før – og alt er kedeligt. En dandy kan ikke overraskes eller "hyles ud af den", heri ligger hans aristokratiske eller æstetistiske distance.⁸

Man kan allerede i denne skitse ane en kulturel evolution fra (kropslig) komik hen i mod humor og ironi. Som Baudelaire påpeger i "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques" (1976), er komikken *i sig selv* ureflekteret. Komikkens kropslige moment, latteren, er svær at beherske, ja, ofte tvinger den sig netop igennem, i fald man søger at undslippe den. Dette betyder, at udfoldelsen af et konceptuelt eller begrebsligt moment hindres. Latteren er umiddelbar og ureflekteret. Den smitter uden at tale, den er "mere signal end tegn"⁹, skriver Sartre (1971:813).

Det hedder sig, at det komiske er noget, man *ser*, mens ironi og humor i højere grad er noget, man *har*. Det komiske er noget, som hænder: Manden der falder i en bananskræl er komisk. Storm P er komisk. Dirk Passers kæmpebaby, Charles Chaplin ("slap stick"-scenerne), Fyr og BI, Benny Hill, og Gøg og Gokke ligeså.

I vore dage er det uskadelige forsvundet fra den folkelige komik. Scenerne fra *Jackass*, *Hit med hjemmevideoen*, *Americas funniest homevideos*, samt meget af det, man kan finde på internet-portaler som *U-tube* excellerer i akut legemsbeskadigelse, kropslig fornødelse og tabuoverskridelse. Serier som *Jackass* bærer præg af noget udspekuleret – og af et moment af afmagt. Der er ligesom noget forceret, hysterisk og forpustet over de forskellige stunts. Måske er man også her nået til vejs ende: *Jackass* er "live" legemsbeskadigelse. *The Simpsons* billede af Bart og Lisa, som ser Itchy og Scratchy på familiens tv illustrerer situationen: Liggende på gulvet foran tv'et med hænderne foldede under hagen og uden synderlig begejstring, ser de på de overdrevent voldelige tegnefilm. Her er selve diskussionen af mediets voldelige karakter indoptaget i mediet selv. Ironien har taget over, refleksionen trænger sig på.

Forklaringen af den umiddelbare komiks forsvinden skal efter min mening søges i det, som man kunne kalde de kulturelle formers historiske objektiveringsproces. "Ånden stivner til ubevægelighed i bestemte former", siger Bergson (1983:43). Komikkens udtryk, dens kulturelle konventioner mister deres umiddelbarhed. Det er ikke længere morsomt at se en mand glide i en bananskrald. Snarere kan man udnytte seerens kendskab til denne konvention og bruge den refleksivt eller uventet. Hos de unge værter i ungdomsprogrammerne på TV2 eller på DR – ligesom hos Samuel Beckett eller hos Itchy and Scratchy – er ethvert tilløb til umiddelbar komik allerede reflekteret. Selv komikken er sat i virtuelle gåseøjne, og enhver gestisk eller kropslig bevægelse er foregribet af en umærkelig toven.

Væksten i objektiv kultur

Min idé er, at denne skematik kan beskrives mere generelt i kraft af Simmels begreb om væksten i objektiv kultur. Der kan selvfølgelig her kun være tale om en rudimentær skitse af mulighederne i dette perspektiv.

Simmel taler om en "tragedie" indlejret i selv kulturens begreb. Grundidéen hviler på en simpel dialektik: Ideelt skulle virkeliggørelsen af menneskets subjektive anlæg ske i og igennem de kulturelle omgivelser, det er indplaceret i. Hermed skabes mere kultur, som så skulle genintegreres af en senere subjektivitet, der herigennem realiserer sig selv. Fortsættes denne logik, har man at gøre med en egentlig kultivering eller dannelse.

Sådan går det imidlertid ikke ifølge Simmel.¹⁰ I stedet selvstændiggør kulturen sig. Den uddifferentieres i selvstændige værdisfærer og lukker sig om sine indre dynamikker.¹¹ Det er således netop fordi, at de forskellige værdisfærer er autonome, og at der produceres kultur i overensstemmelse med overindividuelle egenlogikker på disse felter, at mennesket *ikke* genfinder sig selv i dets samfundsmæssige omgivelser. Den objektive kultur vokser subjektet over hovedet i samme grad som afstanden fra livsverdenen til den kulturelle produktion på de enkelte samfundsområder vokser. Man taler om specialisering og differentiering, om distinkte videnskulturer, om formidlings-

problemer og om afstanden mellem fag- og lægmand. Sociologien har imidlertid en tendens til at projicere denne distinkt kulturel-inducerede fremmedgørelsesdynamik over på eksterne psykologiske eller sociale faktorer. Man skylder skylden på ekspertvældet, på den instrumentelle rationalitet, på bureaukratiske eller økonomiske systemimperativers kolonisering af de "kulturelle systemer".¹² Simmel taler i det sene forfatterskab generelt om en "Kehre"; en evolutionær "vending" hvorefter "livet", så at sige, er til for kulturen og ikke – som det burde være – omvendt.

Med udgangspunkt i denne skitse kan man forklare, hvorledes bestemte institutioner, systemer eller handlingsområder i det moderne kendetegnes af reflektive og selveroderende kulturelle dynamikker. Kunstinstitutionen er blot det mest iøjnefaldende eksempel, men man kan iagttage de samme dynamikker inden for mode og design, inden for reklamer og kulturindustrielle frembringelser (populærfilm og -musik), inden for medierne, i det politiske liv, ja, sågar inden for ånds- og samfundsvidenskaberne. Man taler om historiens, de store fortællingers, det modernes, politikens eller kunstens endeligt – og dog synes intet nyt at aftegne sig under den kulturelle horisont. I de litterære og kunstneriske cirkler taler man om *postironi*, uden at lægge mærke til hvor absurd et sådan udtryk egentlig er. Afmagten breder sig.¹³ I dette perspektiv fremtræder radikal videnskabssociologi eller dekonstruktivistiske strømninger blot som manifestationer af en form for kulturel selverosion, man genfinder overalt, hvor institutioner vender sig kritisk mod sig selv – selv hverdagen og det umiddelbare sociale liv kulturaliseres, æstetiseres og reflekteres. Denne udvikling illustreres glimrende af følgende citat fra den tyske "popforfatter" Benjamin von Stuckrad-Barres lille opsats *Ironie*:

En tid lang gik mange af mine venner med T-shirts med firmalogoer på. Allerede det skulle være ironisk. Dobbelt så ironisk som dette var, da vittigheds-T-shirt-sælgerne, som ud af Jägermeister lavede "Ravermeister", ud af Aral "Anal" og ud af Lego "Ego". Nogenlunde samtidig med H&M'iseringen af disse t-shirts blev der endda brugt energi på nok at differentiere afvisningen af denne frygtelige skat af [ironisk] "vid": Det blev opfattet som slemmere at have ANAL [i stedet for Aral] på brystet end NIVEAU i stedet for Nivea. Andre brugte mange nætter med opklaringer og overvejelser over, INDTIL HVORNÅR præcis originalfirma-logo-T-shirts var i orden, og fra hvornår af, og hvorfor, ikke mere. Der fandtes et fremragende band, som bar disse T-shirts på scenen, og for nogen betød dette enden på muligheden for at gå med disse T-shirts med inkluderet coolness-sikring, for andre var dette bare den første parring, der også fik dem til at bære T-shirtsene (2003:241ff.).

Det er her magtpåliggende at undgå al sociologisk reduktionisme. Stuckrad-Barres venner foretrækker ikke blot dette eller hint T-shirtlogo i ønsket om at

tilhøre en bestemt gruppe eller "positionere" sig i det "sociale rum"; de foretrækker *også* en bestemt T-shirt, fordi dens logo er det kulturelt mest avancerede og fordi de tidligere logoer er blevet kommercialiserede (af H & M), har tabt deres kritiske potentiale og er blevet udvendige og inautentiske. Ironien har også en *saglig* dimension.

Humor og kritik

Morsomheder kan være grusomme. Wilde og Brummel var både berygtede og frygtede. Vi kender alle mennesker, der alene i kraft af deres humor eller vid er i stand til at hævde sig socialt. "Grinet kommer af overlegenheden", skriver Charles Baudelaire (1976:530, § 3).¹⁴ Og dog vil de færreste reducere humor til blot en indsats i et magtspil. Vi oplever det som forstemmende, når humor og ironi bliver for personlig. Når der, som det hedder, "gås efter manden" i stedet for efter "bolden", så bemærkes det.

Sigmund Freud så dette. I *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* hævder han direkte, at "das Gefühl der Überlegenheit keine wesentliche Beziehung zur komischen Lust hat" (2004:208). Overlegenheden, den sociale hævde på gruppens eller egne vegne, er *ikke* et mål i sig selv.¹⁵ En god karikaturtegner lader ikke kulturredaktøren pådutte ham dette eller hint objekt. Genstanden må tilbyde sig selv. Ironi, siger man, kan være "rammende" eller "spiddende". En efterligning – og en karikatur er altid en efterligning – retter sig altid mod *det væsentlige*. Men en ironisk efterligning efterligner ikke blot det karakteristiske ved det individuelle. Komikeren, der på byens strøg efterligner de forbi-passerendes gangart, mimer det, som ikke er *rigtigt* individuelt ved det individuelle: Det er det, som er det morsomme: Det "typeagtige".

Denne saglighed betyder også, at animositeten over for objektet ikke bør ødelægge udsynet. Følelserne bør ikke forplumre den mimetiske optegnelse. Ironien har et moment af indlevelse, af neutral og nøjagtig registrering og afmærkning – der dog ikke må forveksles med følelsesmæssig empati. En række teoretikere, der har skrevet om humor eller komik, er opmærksomme på en forbindelse mellem den humoristiske betragtning og den æstetiske interesse-løse tilgang til objektet.¹⁶ "Indifferensen er dens naturlige miljø" (1983:3), siger Bergson om humoren, hvilket igen kan betragtes som et ekko af Simmels begreb om det moderne (by)menneskes blaserthed.¹⁷

Det er derfor ikke overraskende, at disse kritiske tendenser kulminerer hos dandyen eller i flanørens distancerede iagttagelser. Dandyens angst for hoben og massen – hans aristokratiske overlegenhed – hidrører ikke blot et fladt ønske om *distinction*. Der findes mængder af populære fænomener, som ingen ironiserer over. I dandyens angst for det vulgære og folkelige, i hans selvkontrol og stilsikkerhed, i hans distancerede intellektualisme og hans æsteticisme, skjuler der sig en dybere *kritisk* impuls. Hans hang til overflader har i sidste ende dybder, han næppe selv er klar over. Den har en *også* en saglig begrundelse. Han mener, at andre værdsætter genstande eller ideer, som er døde eller

burde være det; at det, de griner ad, ikke er morsomt, men trivielt, vulgært, overdrevent, naivt eller uintelligent. Hans stilbevidsthed kan ikke adskilles fra hans klichébevidsthed, og hans forfinede sensibilitet over for kulturelle former hidrører ikke blot et ønske om at være på højde med moden. Den hidrører i lige så høj grad et ønske om individuel autonomi, om ikke at fortabe sig til tidsåndens bevidstløse klichéer.

Træder vi et skridt tilbage, får vi et bedre analytisk greb om disse tanker. Henri Bergsons udgangspunkt for sin lille, men uvurderlige bog om humor, *Le Rire* (1983) [Grinet], er netop det element af kritik eller "destruktion", der findes i al komik. Jeg mener, at Bergson beskriver helt grundliggende mekanismer i al humor, komik og ironi – en generalisering, som kun kan købes med en stærk abstraktion: Det handler, med mine ord, altid om et *kontrolltab*.¹⁸

Ligesom Simmel opererer Bergson i en dualistisk ramme, der sætter det subjektive livs stadige, amorfe strømmen over for en objektiv, stivnet eller tingslig ydre verden. Komikken opstår, i henhold til Bergson, når det ydre, stivnede eller "mekaniske" trænger sig ind på livet, hindrer dets strømmen og lader sig bemærke i åndens udtryk – vel at mærke uden at ånden er sig bevidst herom. Morsomme masker, grimasser, søvngængerier, stammen og iøjnefaldende kropstræk fremkalder grinet. Det drejer sig altid om en oplevelse af, at åndens autonomi krænkes af noget materielt, noget stivnet, robotagtigt og automatisk, noget (rent) kropsligt-funktionelt eller animalsk. Således, mener Bergson, kan en andens gestik være komisk, når den ligesom får et eget liv, og mekaniske elementer viser sig i den. Grunden bag den komiske virkning er, at disse elementer ikke viser tilbage mod den andens subjektivitet, mod dennes tale eller tanker, men netop synes at komme udefra – en kropslig egenmekanik kommer til syne. Mere abstrakt: Komikken vælger netop:

blandt de singulære fænomener, dem som er tilbøjelige til at reproducere sig og, som en konsekvens heraf, ikke er uløseligt bundet til personen (1983:130).

Jean-Paul Sartre holder sig (i udgangspunktet) til det samme perspektiv i sine betragtninger over komikkens væsen i Flaubertbogen *L'idiot de la famille* (1971:809ff.):

Den person, man griner ad, tror – ifølge dem, der griner – at være herre over sine egne handlinger, selvom disse er et resultat af ude fra kommende omstændigheder og eksterne faktorer (1971:814).

Mens Bergson og Sartre fokuserer på den negative side af humoren, er der andre der fokuserer på den positive. Der er ikke plads til at diskutere Freud og

Bakhtins humorteorier her, blot skal det nævnes, at humor hos dem begge fremstår som et frirum fra kultur. Måske er vi her tæt på forskellen mellem ironi og humor. Humor utrykker i sidste ende et ønske om forening med verden. Latteren trækker den udskældte krop og det tabubelagte ind i kulturen og det sociale igen – i det mindste virtuelt. I et kort øjeblik opleves det som om, at alle eksistensens momenter kan integreres i kulturen.¹⁹ I den tidlige Ironi-afhandling skriver Kierkegaard, at ironikeren “gør det gale endnu galere”, mens humoren er “forsonlig” (1995a:263): Ironikere bevæger sig sammen ned i dybet, udforsker den knægtede menneskelige forfængelighed, undersøger indforstået enhver bevægelse i åndens fald. De udforsker negativiteten og oplever den sammen. Jeg skal altså kalde ironi, hvad Bergson udtrykkeligt definerer som humor:

Man accentuerer humoren ved at stige længere og længere ned i det indre af det gale for at notere sig dets karakteristika med en mere og mere kølig uinvolverethed (1983:97).

Jeg har, som vi skal se senere, reserveret allegoribegrebet til denne indforståede og sagligt nøgterne omgang med dødt materiale. Ironikere “udfolder” klichéer.

Mary Douglas’ holder sig til samme perspektiv og konkluderer præcist: “Essentially a joke is an Anti-rite” (1999:155). I ironien ligger en destruktion af det stereotype, af det hule og bevidstløse, ritualiserede, automatiserede og konventionelle, hvor det end viser sig. Når det fremgår, at den enkeltes inderste kreative impulser er at reducere til kulturelle egenlogikker, til moden eller tidsånden, til udvendige former og klichéer, så kalder det på ironien. Det er derfor – for at tage en smule forskud på min senere gennemgang af de nutidige ironiske opleveformer – at politiske tekster udformet i overdreven marxistisk jargon fra slutningen af 70’erne eller starten af 80’erne i dag kan virke utroligt “campede”. Men man bør også feje for egen dør: Når vi chokeres over billeder af os selv iklædt forgangen mode, når vi reflekterer over vores sidste impuls-køb eller opdager, at vi går og nynner en tom popsang, kalder det på selv-ironien. Ironikerens ironi skyldes i sidste ende en fornemmelse – hvor dunkel denne end er – af egen eller andres umyndighed over for overindividuelle og temporale kulturelle dynamikker. Ironien tugter åndens tro på enemagt og autonomi:

Et fuldstændigt studie af forfængelighedens illusioner og den latterlighed, der hænger sammen hermed, ville en dag kunne afklare grinets teori,

hedder det hos Bergson (1983:133). Forfængelighed skal her forstås i eksisten-

tiel eller barok forstand. Som vi skal se i det følgende, giver det god mening at benytte sig af historiske analogier i beskæftigelsen med de senmoderne sensibilitetsformer.

Allegori og temporalitet

Allerede i Benjamins såkaldte Barokbog, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1974a) spiller allegoribegrebet en afgørende rolle, og ligesom det er tilfældet i de senere betragtninger over Baudelaire, drives det her langt ud over en snæver æstetisk- eller genreteoretisk brug. Dertil kommer en dialektisk skrivestil og en frodig metaforik, der sætter læseren på store prøver. Jeg skal i det følgende kort forsøge at skitsere det mangefacetterede begreb.

For det første inkluderer Benjamins tanker om allegorien et allegorisk "blik" på tingene, en fænomenologi: "I allegorien ligger historiens *facies hipocratia* [hykleriske ansigt] som et stivnet urlandskab for betragterens øjne", hedder det (1974a:343). Denne allegoriske fænomenologi har et realhistorisk udgangspunkt i trediveårskrigenes grusomheder, men den har også et åndshistoriske aner. Benjamin beskriver, hvorledes renæssancens genopdagelse af den antikke fortid hos den barokke intelligentsia fremkalder fornemmelsen af et åndeligt forfald: Man mente at befinde sig i ruinerne af antikkens glørværdige kunstneriske og videnskabelige frembringelser. Endelig bidrager den kristne sublimering af den hedenske antikke mytologi til den samme "ruinøse" fænomenologi. I overført betydning var datidens allegoriske omgang med den antikke mytologis forhen så folkelige og vitale skikkelser således også en omgang med ruiner. I den barokke allegori sublimeres de til begrebslig emblematik: Guder og heroer ender som allegoriske emblemer for magt, misundelse, jalousi, forelskelse, oprør osv. Allegorien, siger Benjamin, "redder" sit objekt for eftertiden i et konceptuelt, tidløst medie, mens objektets organicitet, dets forgængelighed og menneskelighed udviskes. Derfor hedder det om allegorien: "Indsigten i tingenes forgængelighed og forsøget på at redde dem over i evigheden er et af de stærkeste motiver bag det allegoriske" (1974a:397).²⁰

Benjamin har senere forsøgt at gøre allegoribegrebet tilgængeligt for en moderne kontekst, ikke mindst i den korte tekst "Central Park" (1974b), der skulle udgøre det centrale kapitel i den senere bog om Baudelaire. Ifølge Benjamin er det, i det moderne, varekredsløbet, der accelererer tiden. Det er nødt til at rive skinnet af den forældede vare, der efterlades som "ruin", for at den nye vare kan skinne. Varen er således en form for objektiv allegori. "Tingsverdenens devaluering inden for allegorien, bliver inden for tingsverdenen selv overbudt af varen", står der i en af noterne i "Central Park" (1974b: §5).²² Tingenes forældelse i varekredsløbet fremkalder den allegoriske fænomenologi – hvis man vel at mærke konfronteres med denne stadige destruktion. Dette er, hvad sker for Karen Blixen:

Jeg har forundret mig over den kendsgerning, at stumme ting, der er lagt tilside i skuffer og paa hylder, og som ikke angribes af hverken møl

eller rust, i deres upaaagtede tilværelse i aarenes løb undergår gennemgribende forandringer. Jeg har set det med mine selskabskjoler i Afrika, som jeg købte i Europa og lod hænge i et skab og som, naar jeg efter to eller tre års forløb hentede dem frem for at tage dem paa, uden at de på nogen måde have trukket sig eller var krøbet ind, viste sig at være blevet for lange eller meget for korte. De havde ikke forandret sig, men de var dog blevet forandrede. Moden og mine øjne var skyld i forandringen (1951:10).

Modens skin er forsvundet, og tingene fremtræder sært falmede, kunstige og skrøbelige. Benjamin bemærker et sted, at det surrealistiske *objet trouvé* kan ses som en "anklage" mod varekredsløbets temporale mekanikker. Tingens overflodighed gør sig bemærket, nu hvor den ikke længere er ny. Som Blixen er klar over, sidder forskellen i "øjnene", der kigger på tingene, og ikke i tingene selv. Det begær, der tidligere var investeret i genstanden, viser sig som hult. Hendes smag og hendes æstetiske domme er undergået en forandring uden hendes bevidste medvidende. Hun er udleveret til tiden.²² Det er denne allegoriske bevidsthed, som den moderne ironiker besidder. Men i modsætning til Blixen *opsøger* den senmoderne ironiker netop gerningsstedet for sådanne overgreb. Han svælger i sporene af den knægtede menneskelige forfængelighed. Det allegoriske er altså et ironisk blik eller en ironisk fænomenologi.

Men allegoribegrebet betegner også en form for afkodning af symboler eller emblemer. Vi er her tættere på den normale forståelse af allegorien som en kunstnerisk genrebetegnelse.

Benjamins egne fantasier uden for en antikvitetsforretning i en forfalden parisisk arkade illustrerer til fulde hans kendskab til den allegoriske fænomenologis små henrykkelser:²³

Sådan et ideelt panorama fra en urtid, der næppe er forbi. På disse hule vægge vokser, som en umindelig flora, de regelløse forbindelser. En verden af hemmelige affiniteter: Palme og støvekost, fônapparat og Venus fra Milo. Denne udstilling er en rebus (1974c:1045).

En aktuel pendant til Benjamins scenario fra "Das Passagenwerk" var at se på Casper Christensens skrivebord i Casper og Mandrilaftalen: En oppustelig hval i plastic, en gammel tudekop påklistret et billede af Dorte Kollo, en pakke Ris-fix fra Netto. Måske rammer præcis denne opstilling historiske forbindelser, som varesjælen kan gendanne?²⁴

Samtidig er det her nødvendigt at trække Benjamin ned på jorden. Der er ingen underliggende surreal mystik på spil bag de *correspondances*, de senmoderne allegorikere knytter, ingen "regløse forbindelser" eller "hemmelige affiniteter", men snarere en form for profan dannelse – vi alle besidder.²⁵

Vi har at gøre med kulturelle dynamikker i bredeste forstand og ikke blot med varekredsløbet. Den postmoderne allegorikers emblembog er langt mere omfangsrig:

Jeg regner med, at der over hendes seng hænger en plakat af den døende soldat, og at der på gulvet står en lavalampe. Hun hører normalt reggae. Skide Pearl Jam synes hun er "superintensive", på hendes CD'er med Tory Amos og P.J. Harvey har hun med sprittusch skrevet "Q-power rules". Selv et Comeback fra Ida Deter ville hun være åben for. En gammel iturevet "student 1987"-T-shirt tjener hende til nattroje, og ved siden af hendes seng (en madras) ligger der lutter små armbånd fra Equador eller sådan noget, sådanne, som også i mængder hang på Wolfgang "røvansigt" Petry. Dem har hun måttet tage af, fordi hun reagerer allergisk på skidtet. På Spice Girls reagerer hun også allergisk, det synes hun virkelig er noget lort. Harald Schmidt er nazist, Pippi langstrømpe og Che sidder på hendes værelsesdør og hun ryger ikke, blot en smule hash en gang i mellem. Hendes cykel er temmelig gammel, eftersom éns nye cykler hele tiden bliver stjålet. At køre i taxi, synes hun er "dekadent". Når hun besøger sine forældre, spiser hun kun salat, for at hendes forældre skal bekymre sig for hende, men hjemme i kollektivet findes der masser af pølser, intet problem. Hver sommer er hun flere uger i Grækenland, og Herbert Grönemeier kan hun ikke så godt lide som førhen. Hun drikker store mængder af æbelmost.²⁶

Målet bag Stuckrad-Barres beskrivelse er ikke at fremelske empati, men en præcis optegnelse af allegoriske emblemer, som læseren, der er kyndig i vulgær-sociologiske skemata, skal genkende for distanceret at værdsætte og afkode: "Man kender typen".

Hvis man ikke havde næse for ironi, ville man ikke se den. Uviljen mod objektet ligger ikke *i* den ironiske beskrivelse, men er dens forudsætning og ukvemsordene undervejs burde have været overflødige. Beskrivelsen fordrer et forhåndskendskab til en bestemt berlinsk "type", som på trods af overbevisningen om egen progressivitet er dybt konform – en levende kliché. Og selvom optegningen ikke er rettet mod en virkelig anden af kød og blod, er den ikke at opfatte som blot en nominalistisk idealtipekonstruktion. Det er ikke ironikeren, der konstruerer noget som helst. Typen *eksisterer* i den kollektive bevidsthed og har sine helt egne "personlige" karakteristika. Stuckrad-Barres beskrivelse er en saglig gengivelse heraf. Ligesom for den amerikanske kunstner Duane Hansons skulpturer af den amerikanske underklasse gælder det, at rigtig ironi ikke er nogen karikerende overdrivelse, men en præcis videregivelse af en overflades konturer.

Evnen til at afkode allegorien indikerer på en gang, hvor dybt den objektive ånd allerede stikker hos de kompetente allegorikere og accelererer samtidig

dens fortsatte udbredelse. Allegorien bevarer i abstrakte og tingsliggjorte kategorier hele *La comédie humaine*: Typerne fra Simpsonsfamiliens hjemby Springfield, typerne i karrikaturtegnernes omfangsrige galleri, fra Anders Matthesens *Jul på Vesterbro* eller *Terkel i knibe* eller bag Duane Hansons skulpturer. Man kunne også have fundet andre typer: Poptøser, feminister, perkere, rockere, modefolk, småborgere, ungdomshusbrugere, rockere, pladderhumanister, hjemmeværnsfolk, advokater, flippere, norder, verdensfjerne filosoffer, forrykte videnskabsmænd, om "mænd", "kvinder", "mennesker" osv. Med væksten i "objektiv" eller "saglig" kultur vokser også lageret af typificeringer. Man taler om "intertekst", om indforståede referencer eller mere uformelt om gåseøjnekultur – hvis da ikke denne rubrik allerede selv er stivnet til kliché.

Det typeagtige trænger sig på – og bedst er det selvfølgelig, hvis det allegoriske arbejde kan udføres med respekt for detaljen. Den kulturelle uddifferentiering lader bestemte kulturelle fysiognomier stivne for øjnene af læseren. Det er sådanne små chok af henrykkelse, som nærer den ironiske flamme: Kirsten Lehfelt og Søs Egelins hedengangne tv-føljeton på DR1, *Kongeriget*, er måske det mest omfangsrige forsøg på en sådan kortlægning af typer herhjemme, men man finder lignende ambitioner andre steder: *Soinene*, *Drengene fra Angora*, *PIS*, *Trio van Gogh*, *Smack the Pony*, *Klovn*, *Tjenesten*, *Normaler Weise* osv. Programmer eller serier, der alle i en eller anden forstand indeholder allegoriske og ironiske elementer.

Ironien kan indeholde ambivalente impulser. I modsætning til Stuckrad-Barre og Duane Hanson omgås Casper Christensen ikke sine objekter hånligt. Går man tilbage til hans skrivebord, ser man, at der her er mere på spil end gold ironi. Som Benjamin så, bliver det forældede dog først en "anklage" mod varekredsløbet, modens og kulturens temporale logikker på baggrund af en ambivalent identifikation med objektet, en form for medlidenhed eller ømhed med det mislykkede.

Det mislykkedes fænomenologi

Blixen giver ikke – som Benjamin og Surrealisterne – udtryk for en form for smag for det mislykkedes charme. Hun tog ikke sine gamle og umoderne kjoler på igen eller sværmede for *retrodesign* og *second hand*-butikker. Der er ingen tvivl om, at udbredelsen af en sådan sensibilitet forudsætter en uhørt grad af materiel forkælelse, der hører efterkrigstiden til, og måske kun er at finde tæt på vores eget nordiske smørhul. Der er ikke her plads til at inddrage den empiriske ungdomsforskning eller diskutere (andre) relevante kulturdiagnostikker. Jeg skal dog støtte mig til Thomas Ziehe, som taler om "'videnssociologiske' forandringstrends, der kan iagttages hos flertallet af befolkningen" (2004:192), som følge af en generel bevægelse "fra levestandard til livsstil". Det drejer sig ikke mindst, mener Ziehe, om en "dekontekstualisering" af tegn.²⁷ Jeg er enig med Ziehe i, at de allegoriske sensibiliteter ikke blot er at finde hos en kulturel elite, men at man kan tale om generelle tendenser. Også Ziehe er imidlertid

opmærksom på de problematiske sider af væksten af kultur. Ikke mindst har han øje for selve det kvantitative aspekt:

Foruroligende er snarere de uddifferentieringsprocesser, som afkobler komponenter der hidtil har været historisk holdt sammen. Det muliggør en dynamisering, som virkelig kan gøre en svimmel. For tegnene bliver overtaget og benyttet med en hastighed, som for længst har overhalet tidsrytmen i de samfundsmæssigt-strukturelle, kulturelt-normative eller individuelt bigrafiske forandringer (2004:196).

Tegnforbruget vokser den enkelte over hovedet. Kulturel "svimmelhed" er resultatet, mener Ziehe. Jeg har selv, allerede i indledningen, talt om dekadence.

Man finder ganske vist tidligt i den moderne storby former for kulturel overmættethed og en selvbevidst dekadence, men den senmoderne ironiske socialitet udviser ikke dandyismens aristokratiske og idiosynkratiske træk. Hertil kræves netop et liv i materiel overflod, en overdreven forbrugerisme og en ekstrem dannelse ud i populærkulturelle strømninger – alle fænomener, som først finder egentlig udbredelse i det vestlige forbrugersamfund kendetegnet af en stadig og stadig hurtigere vekslen af alskens (materielle og immaterielle) moder. Susan Sontag taler i sine "Notes on "camp"" om en massekulturel *ennui* (1993:§ 46). Hvad Blixen med sikkerhed heller ikke oplevede, er moden og kulturindustriens indoptagelse af den dekadente fænomenologi i sig. Kort og godt: *Retro*.

Tættest på en forståelse af det mislykkedes fænomenologi kommer måske beskrivelser af campfænomenet. Susan Sontag har leveret et af de kendteste forsøg herpå, og også i dansk sammenhæng har fænomenet gjort sig fortjent til et par artikler.²⁸

Sontag påpeger, at camp grundlæggende skal være ment alvorligt: "[T]he essential element is seriousness, a seriousness that fails" (1999:§ 23). Camp er imidlertid ikke blot ment alvorligt, det er ment *rigtig* alvorligt. Og det skal fejle *rigtigt* meget. Noget, som bare er dårligt eller forkert, bliver ikke af sig selv camp. Til campens kanon hører en række Elvisfilm, samt ældre B-film om superhelte eller ruminvasioner. Gina Lollobrigida og Greta Garbo er camp-ikoner. Meget ballet (det androgyne og "fimsede") og opera (det teatraliske og patosfyldte), meget barokkunst (Caravaggio og El Greco), noget af Præ-Rafaeliterne (det forstilt idylliske) er camp. Fascistiske og folkesocialistiske monumenter og statuer er ofte camp. "Glam" Heavy Metal bands fra starten af 80'erne, polerede tyske slagere og Sussi og Leo kan være camp. Dertil kommer meget folkelig arabisk religiøs æstetik, fremstillinger af "store" statsledere (Nordkorea, Kina), fremstillinger af religiøse eller spirituelle skikkelser eller tableauer (Vagttårnet, Scientology), fremstillinger af medlemmer af kon-

gefamilien (Se og Hor), venstresnoede politiske manifeste og sociologisk marxistisk faglitteratur fra sidst i 70'erne.

Forsøger man sig med en intensiv definition trænger adjektiverne sig på. Camp indeholder noget overdrevent, overlæst, kikset, barokt, mislykket, excessivt, megalomant, patetisk, teatralisk, naivt og vulgært (1999:§ 23) – men *aldrig* tilsigtet. Camp kan ikke fremstilles som camp. Det formindsker glæden, hvis man forholder sig, at Se & Hor-redaktionen eller det nordkoreanske politibureau ønsker at manipulere. Ønsker man at "campe", må man tage billederne som udtryk for ægte overbevisning og entusiasme. Den rene camp har intet kalkuleret over sig, ingen ironi og ingen distance til sig selv. Af samme grund kan intellektuelle "campideologer" som Oscar Wilde, Jean Cocteau, Jean Genet eller Jeff Coons aldrig blive rigtig camp. Campobjektet reflekterer ikke sig selv, tværtimod, "camp reeks of self love" (1999:§ 20), det elsker sig selv med passion, tager sig selv så højtideligt, at det ikke kan se sig selv udefra. Der ligger således tit overdrevne ambitioner bag et campet værk (Gaudi), thi campkunstneren prætenderer ikke blot at skabe et kunstværk eller skrive en bog, men at skabe kunstværket eller formidle sandheden. Den, der skaber et campet værk, fortaber sig ligesom kunstneren eller fantasien i processen, han giver sig hen til noget større end sig selv. Camp kender ikke til mådehold og selvkontrol.

Campens "fald" har således i sidste ende noget med en mangel på personlig myndighed at gøre. Et kontroltab, der, så vi, kalder på ironien. Et selvfor skyldt overgreb. Der klæber en sær fornemmelse af hybris til campede genstande. Hvor individet tror sig allermest autonom, allermest uafhængig af verden, allermest fordybet i egen subjektivitet, i autentisk skabelse eller allermest *i det sande*; præcis dér, hvor han tror sig tættest på det tidløse, kommer verden og tiden i mellem. Objektet var kliché fra starten af. Det er heri campfænomenets ironiske element består. Modestrømningen, tidsånden, et bestemt kulturindustrielt eller designmæssigt paradigme, en filosofisk strømning eller slet og ret "diskursen"; en historisk epoke kommer til syne som den kontekst, der har ført pennen, mejslen, penslen eller kameraet fra starten af.

Og dog er den allegoriske afkodning ikke primær i nydelsen af den "rene" camp: "Camp is a tender feeling", siger Sontag (1995:§ 56). Der findes en form for svaghed eller "ømhed" over for det campede objekt. Man kunne hævde, at camp har et *symbolsk* element: Selve det manifeste objekt har en selvstændig værdi for dem, der "camper".

Den "bevidste" camp er derimod bevidst frembragt med henblik på "at campe"; den er kalkuleret og er derfor mindre overbevisende, mener Sontag (1999:§ 19, 20). Den tager ironien i forkøbet.²⁹ En række retroobjekter kan anskues som forsøg på bevidst camp: 80'er-mode, 20'er-mode, "Mormor-kjoler", Buffalostøvler, hullede Lewisbukser, overskæg, "heavy-hår", trompetbukser, polyesterskjorter, lyseblå øjenskygge, Volvo-vindjakker, Hummel-træ-

ningsdragter, parkacoats, ruskind, nørdede og store briller med tykt stel, partisantørklæder, lavalamper, kopier af kiksede gamle tv-serier (Miami Vice, Starski and Hutch), Easy-listening, new disco, "suppe, steg og is-hammond-orgel", minigolf, Velo-solex knallerter, gamle Joly Cola-reklamer, kopier af plasticmøbler fra 60'erne osv.

Retroobjektet befinder sig i spændingsfeltet mellem ironisk allegorik over bestemte mode- og designparadigmer og en ægte værdsættelse af klassikere. Retro handler ligesom Kitsch altid om industri- eller masseproduktion. Somme tider drejer det sig om reproduktion af "campede" genstande, som imidlertid aldrig rigtig kan lykkes. Kigger vi på filmmediet, bliver denne tanke klarere. De nyere Godzillafilm har mistet den charmerende dilettantisme, der forlener de gamle med momentet af camp. Genindspilninger kan naturligvis nok være camp – eller kunst – men netop kun i egen ret og aldrig som en kopi af et forlæg. Mht. retrofænomenet derimod, er det præcis referencen til et eller andet indforstået forlæg, der er afgørende: Selve afkodningen. Et retroobjekt skal aldrig forstås bogstaveligt, mens camp skal tages på ordet. Man kan skelne mellem frivillig eller ufrivillig ironi. Retroobjektet forgriber en fornemmelse for det mislykkede, men er det ikke selv. Det er camp derimod. Eurovisions Melodigrandprix er et eksempel på, hvorledes refleksionen har sneget sig ind og "retificeret" de momenter af camp, der tidligere prægede showet. Det kan være svært at trække en absolut sondring her.³⁰

Langtfra al retro er ment ironisk, men retroobjektet er altid en kopi og derfor pr. definition refleksivt. Selv når det udtrykker oprigtig respekt over for klassikeren, kræver retro historisk bevidsthed. Retroobjektet implicerer altid et indforstået krav på allegoriske eller intertekstuelle kompetencer, en udfordring, der *aldrig* – aldrig tilsigtet i hvert fald – er til stede i camp.

Hverken retro eller camp må dog forveksles med kitsch. Indboet i kasinoerne i Las Vegas, Barbies Ken og hans lyserøde sportsvogn er kitsch. Den brølende kronhjort ved skovsøen og det grædende barn er kitsch. Kitsch ønsker *bevidst* at kortslutte al distance og refleksion: "Hvor de elsker hinanden!", "hvor er det synd for barnet!" er typiske kitschudbrud. Kitsch er en form for følelsernes *fast-food*. Den er fremstillet med henblik på et krav på umiddelbar identifikation og forståelighed og er karakteriseret af et absolut fravær af komplicerende nuancer. Kitsch skjuler sin klichékarakter og forfører med de billigst mulige midler. Camp er ikke frembragt med henblik på forførelse. Snarere er den, der skaber et campet værk, selv blevet forført. Derfor er campede værker ofte ekstremt snørklede, excessive og overlæssede, mens kitsch er masseproduceret dårlig smag. Camp kan sagtens være rigtig kunsthåndværk: Stefan Georges tidlige værker i den kostbare originalindbinding – "Arts and Crafts"-håndværk i *Art Nouveau*-design – er uovertruffen camp, mens Kitsch er noget billigt juks. Christa Lykke Christensen beskriver forskellen mellem kunst og kitsch således:

Den koncentration, anstrengelse, unikhed og kreativitet, som er nedlagt

i kunsten, er fraværende i kitschen. Kitschen fremstår altid som et færdigt "slebet" og perfekt produkt [...]. Dens varekarakter er ubestridelig (1995:30-1).

Også meget retro har varekarakter, men er i modsætning til kitsch frembragt med henblik på reflekteret reception. Mens retro afkræver sit publikum dannelse, ironi og allegoriske kompetencer, ser kitsch ned på sine modtagere. Jeff Coons produktioner er for refleksive til at være kitsch – eller camp – og er altså i min terminologi at betragte som en form for retro. Groft sagt frembringes kitsch med distance, men værdsættes uden. Camp frembringes uden distance, men værdsættes med. Endelig både frembringes og værdsættes retro med distance.

Camp vidner om et kulturens overgreb – ikke på modtageren, men på skaberen selv. Et kontroltab som viser sig retrospektivt ved, at den menneskelige udleverethed kommer til syne i selve objektet. Kun på denne baggrund giver Sontags uformidlede og gådefulde bemærkning mening: "Camp taste is a kind of love, love for human nature" (1999:§ 56). Heraf resulterer en ømhed, som kun findes i en svag afglans i receptionen af kitsch og retro. "Camp taste identifies with what it is enjoying", hedder det sågar hos Sontag (1999:56).

Ligesom i ravklumper med indkapslede insekter, i forsteninger og ruiner, i hulede stentrappe-trin eller i brugsredskaber, hvis håndtag er formet af generationers slid, synes tidernes gang – og menneskets forfængelige eksistens – gådefuldt fortættet i den campede genstand. Campfænomenet er fascinerende, fordi det i sidste ende giver anledning til en radikal negativitetserfaring, til et sublimt skue, hvor dybderne under vores dagligdags tingsverden, vores ideer og vores smag viser sig. En fornemmelse af enorme sociale og kulturelle kræfter vi er udleveret til. Dette chok efterlader et negativt aftryk. Ironi gemmer altid et krav på myndighed.

En dannet humorsociologi

For at forstå dette krav på myndighed er det nødvendigt at have forståelse for, hvad ironi og humor *er* – eller i hvert fald også er. Inderst inde i disse nutidige ironiske sensibiliteter, har jeg argumenteret for, gemmer sig en fornemmelse, hvor dunkel den end er, af en kulturens tragedie. Ironien rettes mod de objektiverede kulturelle omgivelser; den allegoriserer, gør tegn ud af ting – og ting ud af tegn. Den beskæftiger sig med tegns morfologier og med stivnede kulturelle former. For at forstå denne analyse må man betragte humorens kulturelle dimension: Dens indre udviklingslinjer og -dynamik, men også dens historiske og samfundsmæssige karakter i et større perspektiv. En humorsociologi, som fokuserer snævert på den konkrete sociale situation, risikerer at naturalisere kulturelle og historiske træk ved humoren og at overse vigtige forbindelser på tværs af forskellige samfundsområder og sociale kontekster.

Den ironiske kommunikation er imidlertid ikke blot indforstået. Allegorisk

kommunikation lader hånt om narrative strukturer og argumenterende samtale. Den er ingen "stor fortælling". I stedet handler det om opregningen af emblemer, opremsningen af intertekst, optegningen af klichéer. Den er i en dyb forstand både amoralsk og apolitisk – og dog kan der sagtens være mere personlig myndighed på spil hos ironikeren, end hos den allermest politiske kritiker eller den allermest kritiske sociolog. Sporene skræmmer.

Dette betyder imidlertid ikke, at der ikke ved siden af den ironiske omgangsform er plads til et ægte politisk engagement. Man har efterhånden, synes det, forladt 80'ernes skræmmebilleder af den selvcentrerede, apolitiske, "postmoderne", narcisistiske ""nå"-generation". Måske har den aldrig eksisteret.

Denne diskussion ligger dog uden for nærværende artikels fokus. Hvad jeg har forsøgt at vise, er, hvorledes kulturens stigende autonomi påvirker de sociale fællesskaber. Dermed også sagt, at en kultursociologi, som virkelig ønsker at forstå tidens sociale fænomener, har brug for kulturteoretiske indsigter og indsigt i kulturelle dynamikker – og det ikke blot i abstrakt forstand: For virkelig at *forstå* sit objekt må sociologen kunne "følge med". Der er ikke blot brug for sociologisk dannelse, men også for en sociologi dannet ud i populær-kulturelle strømninger og i de konkrete tegns vekslen. En sociologi, som ved, hvad der ironiseres over. Dette er, fortalte Ziehe os, et svimlende krav. Det er imidlertid et krav som en nutidig kultursociologi må honorere, hvis den ikke vil risikere at tabe sin genstand ud af syne.

Noter

1. For en direkte forskning i humorens sociale funktion se Hay (2000). For en redegørelse for forskningen på feltet se evt. Taylor & Bain (2003:1489f.).
2. Ikke mindst omkring det engelske Organizational Studies finder man en række bidrag til modstandstematikken. Se eksempelvis Collinson (1988), Rodrigues & Collinson (1995) og Taylor & Bain (2002). Taylor & Bain undersøger direkte sammenhængen mellem humor og arbejdskamp (2002; 1503f.).
3. Et perspektiv, som findes allerede hos Freud (2004). Se evt. Billig (2001), Grugulis (2002).
4. Se eks. Gundelach (2000). Det skal dog siges, at Gundelach også beskæftiger sig med humorens indhold. Artiklen beskæftiger sig med skandinaviske nationale identiteter set igennem vittighedens klichéer og stereotyper.
5. Allerede Aristoteles var opmærksom herpå. Komedien "efterligner" mennesker, der er slettere end "os", hedder det. Se Aristoteles (1970:31 (§ 2), 35 (§ 5)).
6. Således hedder det i Oscar Wildes "Phrases and Philosophies for the Use of the young": "No crime is vulgar, but all vulgarity is crime" (1989:1205).
7. Her tænkes på Wildes "A few Maxims for the Instruction of the Over-educated" (1989:1203).
8. En distance han konstant må overskride. Heraf kommer den dialektik mellem exces og ennui, mellem neurasteni og ufølsomhed og mellem pirring og blaserthed, der kendetegner æsteticistens livsform. Her kan man konsultere Kierkegaard.
9. Alle tyske og franske oversættelser af mig [B.S.].
10. Se i særdeleshed Simmel (2001:217).

11. Som det hedder i "Vom Wesen der Kultur" (1998:369): "Kunstværket spørger kun om sin fuldbyrdelse i overensstemmelse med rent kunstneriske krav, den videnskabelige forskning kun i forhold til rigtigheden af sine resultater, virksomhedens frembringelser kun i forhold til sin mest målrationelle fremstillingsform og sin mest indbringende afsættelse."
12. Bemærk eksempelvis Jürgen Habermas' rådvildhed sidst i "Das Moderne – ein unvollendetes Projekt" (2003). Se evt. afsnittet om "alternativer til falsk ophævelse af kulturen" (2003:22f.).
13. Jeg kan ikke bare mig for at give et enkelt eksempel på denne rådløshed, som gælder ironien selv som kulturel form, nemlig uddrag fra anmeldelserne af den tyske popforfatter Kristian Krachts bog *Mesopotamia* (2001), trykt bag på omslaget: "Großer Ernst herrscht an allen Ecken. Irony is over" (Niklas Maak, Süddeutschen Zeitung). "Wenn die jungen Ernstler das Ende der Ironie ironisieren, bekräftigen sie den hohen Wert, den Ironie für unsere Rede- und Lebensweisen hat" (Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt). "'Irony is over', heißt die mittlerweile auch schon leicht abgedroschene Zeitgeist-Devise" (Susanne Beyer, Der Spiegel). "Irony is definitely not over" (Oliver Georgi, Litteraturkritik.de)
14. Ifølge Baudelaire er der endog noget satanisk over det komiske: "En satanisk idé, hvis der nogen sinde har eksisteret en sådan" (1976: 530, § 3). Grinet er så umiddelbart og ukontrollerbart, at det somme tider kan hindre enhver indfølelse eller sympati. Vi har her at gøre med den rå eller ubarmhjertige latter.
15. En god karikatur, siger Bergson, overdriver ikke for overdrivelsens egen skyld: "Pour que l'exagération soit comique, il faut qu'elle n'apparaisse pas comme le but, mais comme un simple moyen dont le dessinateur se sert pour rendre manifeste à nos yeux les contorsions qu'il voit se préparer [...] C'est cette contorsion qui importe, c'est elle qui intéresse" (1983:21). Ironien er bundet til objektet.
16. Se eksempelvis Freud (2004:149) og Bergson (1983:16).
17. Bergson tilføjer senere direkte til læseren: "Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent: bien des drames tourneront en comédie. Il suffit que nous bouchions nos oreilles au son de la musique, dans un salon où l'on danse, pour que les danseurs nous paraissent aussitôt ridicules" (1983:4).
18. Også Freuds analyser handler om kontroltab. Her vægtes dette imidlertid positivt. Mens Bergson og Sartre vender humoren mod det udefrakommende og determinerende, er det hos Freud netop selve den individuelle frisættelse fra eksternt tvang, som er humorens "formål". Freud beskriver, hvorledes vittigheden tjener til, at mennesket – virtuelt i det mindste – opnår et frirum fra en internaliseret moralsk, kognitiv eller seksuel kontrol: Fra et overjeg. I grinet aflastes vi et øjeblik fra kulturens byrde. "Vi tilstår kulturen og den højere opdragelse en stor indflydelse på oparbejdelsen af fortrængning. Gennem det kulturelle fortrængningsarbejde går primære nydelsesmuligheder tabt, fordi de bliver forkastede af vores indre censur." (2004: 115). Vittighedens teknik tjener således til en "Befreiung von Unsinn" (2004:151), hvilket hos Freud skal forstås, ikke som en befrielse fra, men en befrielse til eller af nonsens.
19. Som Bakhtin siger om Rabelais: "Det kosmiske, det sociale og det kodelige optræder her i en ubrydelig enhed. Og denne helhed er morsom og positiv" (2001:42). Den middelalderlige humors tematisering af det kropslige er for Bakhtin kun mulig i et samfund, hvor det private ikke sondres fra det offentlige, natur ikke fra kultur, individet ikke fra slægten osv.
20. Det er ikke tilfældigt, at "Spleen" og "Ideal" hører uløseligt sammen hos Baudelaire. Ironikeren fordømmer genstandene "i lyset af et højere der dog ikke er", mener Kierkegaard (1995a:276).
21. Et ekko af en sentens fra Barokbogen, hvor det hævdes at allegorien er i tankens rige, hvad ruinen er i tingenes. Se Benjamin (1974a:354). Denne modstilling findes også hos Simmel: For det blaserte bymenneske fremtræder tingene således "in einer gleichmäßig matten und grauen Tönung", eftersom pengeøkonomien – ækvivalenten – "den Kern der Dinge, ihre Eigenart, [aushöhlt]" (1995:121-22).

22. Benjamin beskriver, hvorledes "det nye" – moderniteten – hos Baudelaire allerede synes imprægneret af det konstante forfald: "Spleen er den følelse, som svarer til den permanente katastrofe" (1974b:§ 5). Fuldstændigt som i Benjamins forestilling om barokken er de samtidige omgivelser på sin vis allerede fortidige. Selv i det mest moderne kommer blot det evigt samme til syne: varen.

23. Der lå dog også mere filosofiske grunde bag Benjamins interesse for mislykkede fænomener. De repræsenterer for ham et angrebepunkt for en negativ dialektisk historiemetafysik. I det forældede politiske, filosofiske eller kunstneriske manifest, i fortidens sciencefiction-litteratur, i børnelitteraturen eller eventyret, i megalomane byplaner, i det fantasmagoriske, i de forfaldne utopier, i det modernes overdrevne vartegn, i vareverdenens falmede overflodigheder og kulturindustriens naive klichéer om lykke og kærlighed, kort sagt, i det virkelig mislykkede, antager en historisk epokes håb et destilleret udtryk. Disse utopiske krav til fremtiden skal "reddes" af den reddende kritik.

24. "Die Embleme kommen als Waren wieder", hedder det hos Benjamin (1974b:§32a).

25. Man bør luge ud blandt de subjektcentrerede og metafysiske elementer hos Benjamin: Vi har ikke at gøre med en ensom melankoliker, der alene forlener de sært historiske objekter med ny emblematiske betydning, men med et fællesskab af ironikere, endda med et senmoderne og populærkulturelt orienteret fællesskab.

26. Vi har at gøre med den tyske "poplitterat" Benjamin Stuckrad-Barres "ziemlich schreckliche Frau" fra Soloalbum (1999:32).

27. Med dekontekstualiseringen bliver enkelte tegn [...] revet ud af deres oprindelige kontekst og omplanted til andre miljøer. Nu går postbudet pludselig med ring i øret, i sportsudendelsen vises der en parodi på gymnastik, og i kunstskejteløbet dukker der break-dance-elementer op. [...] "Vi "er" ikke de tegn vi vælger – fordi tegnene ikke har nogen identitetsmæssig og én gang fastlagt betydning. Vi viser derimod vores forhold til brugen af tegn" (2004:194). Den positive side af væksten af kultur er altså, ifølge Ziehe, "semiotiske læreprocesser", som hindrer tidligere tiders "identitetskonservatisme" (Ibid).

28. Her skal jeg begrænse mig til, udover Sontag, at anbefale Christensen (1993) samt Bech (1997:123ff).

29. Vibeke Pedersen forplumrer efter min mening centrale fænomenologiske træk ved camp-fænomenet, eftersom hun misser denne helt centrale sondring. Et campobjekt indeholder ingen "detronisering af det alvorlige", ingen "dyrkelse af det teatraliske, frivole, legende og flippede" (2003:48). Den, der frembringer camp, har ingen refleksiv distance; ingen idé om postmoderne leg med overflader og intertekst. Han har heller ikke selv nogen camp-sensibilitet: Han "dyrker" ikke noget – og slet ikke det "legende og flippede" (der overhovedet ikke hører hjemme i en campsammenhæng). Han skaber med tung alvor et værk for evigheden!

30. Det samme gælder tv-serien Beverly Hills 90210. Karen Klitgaard Povlsen argumenterer for, at Beverly Hills-Serien indeholder en del "intended irony" (1996:4ff.).

Litteratur

Aristoteles 1969: *Om digtekunsten*. Danmark: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag.

Bech, Henning 1997: *When men meet*. Cambridge: Polity Press.

Baarts, Charlotte 2006: "Druk, bajere og løgnehistorier – om humor og fællesskab på en byggeplads", I: *Dansk Sociologi*, Nr.1. 2006.

Bakhtin, Michail 2001: *Karneval og Latterkultur*. København: Det lille forlag.

Baudelaire, Charles 1976: "De l'essence du Rire et generalement du Comique dans les Arts plastiques", I: *Oeuvres complètes II*. France: Gallimard.

- Benjamin, Walter 1974a: "Ursprung des deutschen Trauerspiels", In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd. 1.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter 1974b: "Central Park", In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd.1.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Benjamin, Walter 1974c: "Das Passagenwerk", In: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, Bd.5.1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bergson, Henri 1983: *Le Rire -Essai sur la signifikation du comique*. Paris: Quadrige / Puf.
- Blixen, Karen 1951: *Daguerrotypier*. Gyldendal: København.
- Christensen, Christa Lykke 1993: "Tingenes tidsalder – Kitsch, camp og fetichisme", i: Christa Lykke Christensen og Carsten Thau (red.): *Omgang med tingene – Ti essays om tingenes tilstand*. Kulturstudier, Nr. 17. Århus: Århus Universitetsforlag.
- Collinson, D. L. 1988: "Engineering Humor: Masculinity, Joking and Conflict in Shopfloor Relations", In: *Organization Studies*, Nr. 9 (2): 181-199.
- Douglas, Mary 1999: "Jokes" & "Do Dogs Laugh", In: *Implicit Meanings: Selected Essays in Anthropology*. London: Routledge.
- Freud, Sigmund 2004: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Grugulis, Irena 2002: "Nothing Serious? Candidates' use of Humor in Management training", In: *Human Relations*, Nr. 55 (4):387-406.
- Gundelach, Peter 2000: "Joking Relationships and National Identity in Scandinavia", In: *Acta Sociologica* 2000, Nr. 43:113-122. Sage Publications.
- Habermas, Jürgen 2003: "Die Moderne – ein unvollendetes Projekt", In: *Zeitdiagnosen – zwölf Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hay, Jennifer 2000: "Functions of Humor in the Conversations of Men and Women", In *Journal of Pragmatics*, Nr. 32 (6):709-743. Elsevier B. V.
- Holmgaard, Jørgen 1985: "Humor, social eksistenskamp og kedsomhed", In: Lise Busk-Jensen et al.: *Dansk litteraturhistorie*, Bd. 6. København: Nordisk Forlag.
- Kierkegaard, Soren 1995a: "Om begrebet Ironi", I: *Samlede Værker*, Bd. 1. Danmark: Nordisk Forlag A.S. Copenhagen.
- Kierkegaard, Soren 1995b: "Afsluttende Uvidenskabelig Efterskrift", I: *Samlede Værker* Bd. 9 & 10. Danmark: Nordisk Forlag A.S Copenhagen.
- Pedersen, Vibeke 2003: "Det skæve talkshow og det skæve køn: Camp, drag og kvindelighed", i *Kvinder, Køn og Forskning*, Nr. 12 (1):43-57.
- Povlsen, Karen Klitgaard 1996: "Global Teen Soaps Go Local: Beverly Hills 90210 in Denmark", In: *Young*, Nr. 4 (4): 3-20.
- Radcliffe-Brown, A. R. 1971: "On Joking Relationships" & "A further Note on Joking Relationships", In: *Structure and Function in Primitive Society*. London: Cohen & West Ltd.
- Sartre, Jean-Paul 1971: *L'idiot de la familie*. Paris: Editions Gallimard.
- Simmel, Georg 1998: "Vom Wesen der Kultur", In *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.8. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Simmel, Georg 2001: "Der Begriff und die Tragödie der Kultur", In: *Georg Simmel Gesamtausgabe*, Bd.12. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch.
- Sontag, Susan 1999: "Notes on "Camp""", In: Fabio Cleto (Ed.): *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*. University of Michigan Press.

Stuckrad-Barre, Benjamin von 1999: *Soloalbum*. Köln: Kiepenheuer und Witsch.

Stuckrad-Barre, Benjamin von 2003: "Ironie", in: Frank Dirk: *Popliteratur – Arbeitstexte für den Unterricht*. Stuttgart: Reclam Verlag.

Taylor, Phil & Bain, Peter 2003: "'Subterranean worksick Blues'. Humor as Subdivision in Two Call Centers", In: *Organization Studies*, Nr. 24 (9):1487-1509.

Ziehe, Thomas 2004: "Fra levestandard til livsstil", In: *Oer af intensitet i et hav af rutine*. Forlaget Politsk Revy: København.