

Mads Peter Karlsen og Kaspar Villadsen

Har Casper Christensen og Frank Hvam læst Goffman?

– om rollekompetence, kvindemoral og kynisk fornuft

Artiklen tager afsæt i hypotesen, at forfatterne bag sit-com'en "Klovn" har været inspirerede af pointer hos Goffman, Žižek og Sloterdijk. Den viser gennem analyser af udvalgte afsnit af "Klovn", hvordan den aktuelle socialitet synes gennemsyret af et særligt sæt "kønnede scripts", som i markant grad styrer den sociale mikro-interaktion. Ikke mindst er de to mandlige hovedfigurer stærkt orienteret imod en særlig "kvindemoral". Artiklen argumenterer videre for, at serien kritisk fremstiller et særligt træk ved vores kultur, nemlig hvad Sloterdijk har betegnet som "kynisk fornuft". Desuden drøfter artiklen forholdet mellem populærkultur, herunder satiren, og kritisk socialanalytik, samt diskuterer, hvorvidt "Klovn" kan siges at være ideologi-kritisk. "Klovn" læses som portræt af en radikal postmoderne tilstand, kendetegnet dels ved agenternes porøse konstruktion af identitet gennem fragmenterede sociale spil, dels ved seriens opløsning af realitets-referencer, hvor distinktioner mellem sandt/falsk, godt/ondt, maskulin/feminin er afløst af en refleksion over tegnenes æstetiske forførelsesvirkning. "Klovn" fremviser disse elementer i det postmoderne med en satirisk, ironisk distance. Spørgsmålet er imidlertid, om den kritisk overskrider eller snarere reproducerer de ideologiske elementer, som den så illustrativt behandler.

Søgeord: Populærkultur, interaktionisme, kønsroller, kynisk fornuft, Goffman, Žižek.

Man kunne let forestille sig, at manuskriptet til tv-serien "Klovn" er opstået på de sene nattetimer, i muntert selskab efter gode midt-dage med franske årgangsvine – løssluppet, legende, cool og casual, nogenlunde, som vi i serien ser det udspille sig hos den kreative klasse, den portrætterer. Vi har imidlertid et helt andet bud. Nemlig, at "Klovns" forfattere, Casper Christensen og Frank Hvam, som udgangspunkt for serien har foretaget grundige studier af en række centrale værker af den amerikanske sociolog Erving Goffman om symbolsk interaktionisme og social samhandling. En læsning, de synes at have suppleret med væsentlige indsigter hentet i Peter Sloterdijks og Slavoj Žižeks samtidsdiagnostiske og kritiske analyser af det postmoderne samfund.

Anderledes sagt: Vi vil i det følgende sandsynliggøre den hypotese, at de to komikere i deres samtidssatire godt kunne være inspireret af kernebegreber først og fremmest fra Goffmans mikro-sociologi, men ligeledes fra Sloterdijks og Žižeks forfatterskaber. Begreber, såsom facework, script, sociale ritualer, rollefremførelse, strategisk interaktion, frontstage/backstage, reparationsarbejde, reproduktion af samfundsmoral, oplyst falsk bevidsthed og fetichisme. Denne hypotese er fuldstændig uunderbygget og derfor selvfølgelig et tankeeksperiment, men vi kan ikke se, at det skulle gøre sagen mindre interessant, måske snarere tværtimod. Hypotesen giver nemlig blik for, at "Klovn", på trods af seriens populærkulturelle, eller måske ligefrem vulgærkulturelle karakter, måske rummer et væsentligt kritisk og samtidsdiagnostisk potentiale.

Det er artiklens sigte at fremskrive og tydeliggøre dette potentiale. I det følgende vil vi således vise, hvordan tv-serien ud fra vores hypotetiske teoretiske afsæt fremviser tre afgørende tendenser i samtiden. For det første, at den aktuelle socialitet, på trods af en almindelig forestilling om, at vi er frisat fra tidligere tiders fastlåste kønsroller, synes at være gennemsyret af et særligt sæt "kønnede scripts", som i høj grad strukturerer den sociale interaktion. For det andet, hvordan moderne individer er underlagt et radikaliseret krav om situationsbunden rolleaflæsning og rollefremførelse. Og for det tredje, fremstiller serien et særligt træk ved den postmoderne kultur, nemlig at den er kendetegnet ved, hvad den tyske filosof Peter Sloterdijk har betegnet som "kynisk fornuft" eller "oplyst falsk bevidsthed". Desuden drøfter vi i forlængelsen heraf forholdet mellem populærkultur, herunder satiren, og kritisk socialanalytik. Spørgsmålet er, om den indsigt, som bl.a. Frankfurterskolens kritik af "kulturindustrien" har bragt med sig – nemlig, at den kommercielle massekultur udgør en af det moderne samfunds vigtigste ideologiske kamppladser – bør forstås ensidigt, eller om der i populærkulturen selv kan findes nye muligheder for kritik.

Vi skal først se nærmere på en række udvalgte episoder af "Klovn", som illustrerer de ovennævnte samtidsdiagnostiske pointer. I sidste del af artiklen vender vi tilbage til spørgsmålet om populærkulturens mulige ideologikritiske rolle ved at diskutere Adorno & Horkheimers, Sloterdijks og Žižeks syns-



punkter herpå, inden vi afslutningsvis kritisk perspektiverer artiklens analyser.

Kvinderegler og manderoller

Et grundlæggende udgangspunkt for tv-serien "Klovn" synes at være, at der i vores samfund sætter sig en række kvindelige, eller feminine, regelsæt igennem, som er med til at definere og forme den moderne kvinde- og i særdeleshed den moderne manderolle, og som på markant vis virker ind på relationerne mellem kønnene. Eller, som Frank Hvam udtrykker det i et interview i *Information*:

Det er en pointe i serien at vise, hvor svært det kan være at opføre sig efter de regler, der er opstillet af mænd og kvinder. Hvis man spiller efter mændenes regler kommer man galt af sted, men når man spiller efter kvindernes regler, så er man også ynkelig [...] Der er mange, der synes, at Klovn er en rigtig mandeserie, men jeg vil sige, at den handler om mænd, der er stærkt underordnet kvinders verdenssyn. Kvinderne er enormt dominerende overfor Frank og Casper i alt, hvad de gør (Lavrsen 2006).

Med afsæt i illustrative scener fra "Klovn" vil vi præcisere dette ved at vise, hvordan serien fremviser, hvad man med inspiration fra Goffman kunne kalde kvindelige "scripts", og hvordan de to hovedkarakterer, Casper og Frank, håndterer omgangen med disse scripts med vidt forskellig kompetence.

Et "script" kan defineres som en handlingsledende struktur, der udgør en drejebog for sociale møder og interaktioner og herved fastsætter normer for de enkelte deltagers korrekte optræden. Eller vi kan med Goffman sige, at scriptet er det system, som individernes bidrag til samhandlingen er formede udfra (Goffman 2004a:196). Scripts lader sig fremlæse gennem studier af konkrete sociale interaktioner (Goffman 1959). "Klovn" rummer utallige eksempler på, hvordan disse scripts sætter sig igennem. Først og fremmest er der en lang række scener, som fremviser, hvordan markante – som regel karikerede og stereotype – kvindelige værdier påtrykkes de mandlige deltagere. Dette

gælder bl.a., når seriens kvinder slæber deres kærester med på tøjindkøb og pådutter Frank at tage med på vegetarrestaurant, eller når de fordømmer mændenes manglende empati og medfølelse med fx handicappede, og deres disrespekt for sociale tabuer såsom dødsfald, skilsmisse og mennesker i sorg.

Et illustrativt eksempel er afsnittet "London Kashmir" (fra sæson tre), hvor Frank og kæresten Mia gennemgår et terapiforløb, som de har fået som kompensation for en defekt graviditetstest. Det "kvindelige script" udspilles allerede fra afsnittets begyndelse, hvor parret er til konsultation hos deres læge. Han fortæller dem, at Mia alligevel ikke er gravid, og at den graviditetstest de har benyttet er defekt, hvorefter han omgående foreslår et terapiforløb til at bearbejde tabet af det aldrig undfangede barn. Seriens forestilling om kvindelige værdiers hegemoni kommer her til udtryk ved den selvfølgelighed, hvorved samtalerapi vælges som problemløsning. Franks ønske om en mere kontant kompensation fra firmaet bag den defekte test underkendes således straks i kraft af et umiddelbart interessefællesskab mellem Mia og lægen: En alliance mellem et sundhedsfagligt omsorgsimperativ og en idealiseret "kvindelig" konnoteret håndteringsstrategi: problem-bearbejdning gennem dialog, lytten og kollektiv blotlægning af følelser. I parentes bemærkes, at denne alliance vækker mindelser til Jacques Donzelots vigtige analyser af, hvordan alliancen mellem husmoderen og lægen i 1800-tallet nedbrød mandens patriarkalske magt i familien og styrkede moderen, ikke mindst ved at trække på videnskabelig ekspertise (Donzelot 1979). Scenen i lægeklinikken understreger desuden de kvindelige værdier yderligere, idet lægen ikke nøjes med at afslutte konsultationen med det sædvanlige, formelle håndtryk, men giver dem begge et inderligt kram. Lægens rollefremførelse indskrænker sig ikke til den professionelle medfølelse på håndtrykkets armlængde afstand, men indebærer omfavnelserns tætte kontakt. Vi ser her, hvordan omfavnelserns kvindeligt konnoterede omsorg dukker op hos den traditionelt maskulint konnoterede lægefigur.

Det er ligeledes muligt at belyse deltagelsen i sorgterapi-gruppen ved hjælp af en række af Goffmans begreber. Det sociale møde i terapigruppen er organiseret således, at agenterne kun kan indtræde i interaktionen som sørgende. Ikke mindst i kraft af den kvindelige psykologs effektive situationsdefinition, dvs. hendes aktivering af en særlig type ritualiseret kommunikation, som indebærer en bestemt orkestrering af udsagn, disses rækkefølge og legitime samtaletemaer. Mødet tildeler på denne måde deltagerne roller. Bestemte situationer tilbyder specifikke roller til de deltagende, der, for så vidt de påtager sig rollerne, samtidig tildeles et helt repertoire af handlinger:

Ved at indtage en position finder rolleindehaveren ud af, at han må foretage en hel række handlinger, som hører med til den korresponderende rolle og således indeholder en social determinisme (Goffman i: Jakobsen & Kristiansen 2002:115).

Frank aflæser hurtigt, at rollen påbyder ham at fremvise følelser, i særdeleshed sorg. Den kvindelige psykolog: "Du må gerne græde her". Frank: "Skal jeg græde nu?" (Frank fremtvinger anstrengt gråd og opfylder hermed til fulde sin rolleforpligtelse). Franks stereotypiske rollefremførelse applauderes af de øvrige terapideltagere, og sekvensen når sit klimaks, da en mandlig deltager spontant rejser sig og giver (eller nærmere påtvinger) Frank et langt og dybt-følt kram. Bekræftelsen af Franks linje, og den rolle han påtrykkes, forstærkes gennem denne materialisering af det feminine islæt i den moderne, urbane manderolle: krammet.

Mødet i terapigruppen viser, hvordan en aktørs linje lægges i interaktionen med andre og således er relationelt konstrueret. En linje defineres af Goffman som "et mønster af verbale og non-verbale handlinger, der udtrykker hans opfattelse af situationen og derigennem hans vurdering af deltagerne, især ham selv" (2004b:39). Vigtigt er, at uanset om en person faktisk forsætligt har anlagt en linje, vil de øvrige deltagere normalt antage, at han mere eller mindre bevidst har søgt at indtage en bestemt position. For at blive i stand til at forholde sig til de øvrige deltagere må en aktør således altid overveje, hvad det er for et indtryk, som de øvrige har dannet sig af ham. Dette aspekt ved social samhandling viser scenerne i sorgterapi-gruppen illustrativt. Vi ser, hvordan Frank først forsøger at afkode situationen og herefter fremviser en front (en maske) af ydre kendetegn, gestik og manerer, som hjælper de øvrige deltagere til at genkende og placere ham i en bestemt socialt acceptabel kategori (Goffman 1959:17). Med møderne i terapigruppen formår serien effektivt at ironisere over et kvindeligt script, nemlig kravet om at bekende følelser og give fysiske udtryk for disse, men dette sker gennem Franks pinagtige kamp for at aflæse og fremføre scriptet. Ironien lykkes ikke mindst i kraft af Franks overdrevne og karikerede fremførelse af de linjer, som både kvinde- og manderollerne synes at afkræve ham.

I hvor høj grad "Klovn" er inspireret af de seneste års debat om "samfundets feminisering" er uvist. Men "Klovn" spiller på flere af de kritikpunkter, som har været rejst i relation til den hævdede dominans af kvindelige værdier inden for især uddannelse, omsorg og sygepleje. Debattører har fremført, at maskulinitet er blevet "tabuiseret" af kvindelige pædagoger, som har gjort normal drenge-adfærd til asocial og anormal—et mål for specialklassers og skolepsykologers afretning. På denne måde hævdes kvinder at udøve magt iklædt omsorg (Nordahl 2002; Knudsen 1996). Drenges fysiske aktivitet, deres konkurrencer, råben eller ræben hævdes at være angstprovokerende for "de kvindelige lærere, som forsøger at kontrollere det maskuline" (Nordahl 2002). Når kvinderne i "Klovn" ryster på hovedet, forsøger at kontrollere eller forarget fordømmer "drene" som umodne, platte, ufølsomme og ulækre, ligner "Klovn" en kritik af maskulinitetens tabuisering. Når Frank tvinges ind i en sorgterapi-gruppe, hvor hans eneste mulighed for at være agent er selvudleverende bekendelse af sorg, ligner det en kritik af, hvordan kvinder har sat sig på

samfundets omsorgs- og hjælpeinstitutioner, hvor selv det mest private hos borgerne befales i omsorgens navn.

Men "Klovns" satiriske fremstilling af kvindemoral fremstår markant mere venlig, end de ovennævnte debattørers. I serien er det tydeligt, at de kvindelige scripts opføres, reproduceres og til tider endog forstærkes i kraft af mændenes aktive strategiske ageren. Der er ingen eksplicit kritik af uddannelses- og omsorgsinstitutioners feminisering, som i fx Lars-Henrik Schmidts berygtede udsagn om, at det pigeliggjorte universitets "snakkekultur" truer fagligheden (Schmidt 2003). Og der er ingen advarsler om, at feminiseringen vil skabe nye mandlige "tabere" — fraskilte fædre, som berøves deres børn af den kvindeliggjorte stat, unge mænd tiltrukket af grupper, som tilbyder entydige eller overdrevent maskuline identiteter: hooligans, rockere eller nynazister; eller mænd, der bliver ofre for "postmoderne kvinde-lidelser", bl.a. anoreksi, kropskomplekser og købmani (Sjørup 1997:8).

Henning Bech (1987) beskriver det umulige, men nødvendige i at være mand i moderniteten. Den nødvendige produktion af tegn på, hvad maskulinitet er, er blevet vanskeliggjort med kvindernes indtog på ethvert tidligere mande-domæne. Manden er kastet ud i at være maskulin, men essensen af denne maskulinitet er blevet utydelig, og han er derfor underlagt krav om at træffe valg om, hvordan og i hvilken grad han vil forsøge at fremføre traditionel maskulinitet: "Den enkelte mand [må] forholde sig til hvordan han vil være det han ikke kan være, men alligevel ikke kan undgå at være. Køn bliver til projekt, til et spørgsmål om strategier" (Bech 1987:203). "Klovn" kan siges netop at fremvise de utallige strategier og anstrengelser, som mænd udøver for at være mænd i en tid, hvor det, der er en attråværdig og moden maskulinitet, er usikkert, under konstant forhandling og forskydning.

Serien gør dog langt fra kvinder til skurkene i dette spil og kan ikke anklages for at anvende "hate speech" — et begreb fra Judith Butler, som kvindelige debattører med en vis ret har påhæftet de angreb, der tillægger kvinder som gruppe en række negative egenskaber, som de hævdes at påføre den samlede socialitet (Lindø & Sigurdardottir 2004:23). At "Klovn" ironiserer over mænds problemer med at udøve diverse karikerede kønsritualer (som ofte har en umiskendelig feminin konnotation) tyder på, at dens forfattere er inspireret af debatten om samfundets feminisering, men de abonnerer næppe på de essentialistiske kønskonstruktioner, som tesen implicerer. Serien fremviser snarere agenternes evige forsøg på at finde ud, hvad der er accepterede kønskonnotationer, og hvordan repræsentationerne af maskulinitet og femininitet er i skred kobles på subtile måder, er svært afkodelige og under konstant forhandling. Serien viser, hvordan overgjorte rolle- og ritual-fremførelser kan fremme agenternes performativitet i de kønnede scripts. Og ikke mindst viser den, hvordan agenterne udøver de kønnede ritualer med en betydelig ironisk parodisering, ligesom de gør med en lang række andre ideologiske roller og symboler. Derfor postulerer "Klovn" ikke essentielle forskelle mellem mænd og

kvinder, men leverer snarere en (potentielt) ideologikritisk fremvisning af mere eller mindre hegemoniske kønsidentiteter. Imidlertid vil vi hævde, at det ikke er i sin ironisering over kønsidentiteter, at "Klovn" rummer sit største kritiske potentiale, men snarere, som vi skal se, i sin fremvisning af kynisk fornuft og fetichisme.

Rollekompetencer og strategisk interaktion

Serien rummer talrige eksempler, der viser de to hovedfigurers forskellige kompetencer og tilgange til at spille de kvindelige scripts. Ofte udøver Casper sin indtryksstyring ved eksplicit at lægge afstand til Franks anvendelse af mandlige ritualer og symboler, ikke mindst når hans temperamentsfulde kæreste, Iben, er til stede. Dette sker eksempelvis i seriens allerførste afsnit "5 årsdagen", hvor Ibens mors alvorlige sygdom kolliderer med Franks og Caspers planer om at tage til Monster Truck Show. Da det bliver tydeligt, at Frank prøver at redde udflugten ved noget klodset at pådutte Iben, at hendes veninder ville udgøre den rette støtte i situationen, vælger Casper at markere en klar afstandtagen til Franks mangel på empati. Casper rykker tættere på Iben i sofaen over for Frank og tager hendes hånd og fastslår: "Nej, men det Monster Truck, det er aflyst! Familien, den kommer først!". Den verbale afstandtagen understøttes her, som i mange andre tilfælde, af en fysisk. Men Caspers klart markerede solidaritet med Iben, forhindrer ham dog ikke i efterfølgende med Frank på tomandshånd strategisk at analysere episoden. Casper: "Ja, der var en åbning på et tidspunkt. Jeg vidste den ville blive svær, men det var godt forsøgt i hvert fald" (klapper kammeratligt Frank på skulderen).

Casper fremviser i det hele taget en langt større kompetence til at aflæse, hvilke storylines og roller der kan spilles i forskellige situationer end Frank. Ofte evner han at gå til grænsen af, hvad situationerne muliggør og spiller hermed sine roller offensivt. Han formår at udøve definitionsmagt ved at selvfølge sig, at han og sine medspillere befinder sig inden for et bestemt script. Et godt eksempel er en episode ("Thors øje" sæson 2), hvor Iben og Mia hen over hovedet på Casper og Frank planlægger at spise frokost på en vegetarrestaurant, selvom mændene helst vil på Jensens bøfhus. Mens Frank tavst samtykker, udbryder Casper: "Nej, nu må jeg altså lige ud og føle, hvem jeg er! Jeg tager motorcyklen og kører til Gilleleje". Iben reagerer fnisende og nærmest imponeret: "Altså, det er sådan noget drenge-noget". Scenen illustrerer, hvordan Casper udøver sin strategiske kompetence til at aktivere et arketyrisk mandligt symbol med henblik på at opnå magt og handlerum i situationen. Episoden viser således hans kompetence til at aflæse præcist, hvornår et mandligt symbol kan bringes i spil. Det, Casper her aktiverer, er hans egen forestilling om, hvad kvinder opfatter som arketyrisk mandligt. Men vi skal bemærke, at dette er en forestilling Iben og Mia viser sig at dele. Her fremviser serien Goffmans pointe om, at individers intentionalitet og handlefrihed er bundet til den enkelte situation, eller af scriptets spilleregler. Strategier er

derfor situationsbundne — de er indlejrede i de enkelte situationer og rum og skal derfor ikke ses som noget, individer besidder (Goffman 1969). Men individer kan selvfølgelig besidde vidt forskellige kompetencer til strategisk at sætte scriptets regler i spil.

Frank udviser således en langt mere begrænset kompetence til at agere strategisk. Han besidder en vis evne til at aflæse de gældende scripts og spille de linjer, som de rummer, ofte med en hel del hjælp fra sine medspillere, især Casper og Mia. Et af Franks kerneproblemer er imidlertid at adskille "frontstage" og "backstage". Frontstage er alt det, som en agent kan fremvise og aktivere i en given situation i forhold til sin rolle (gestik, mimik, udsagn, personlige egenskaber, symboler, handlinger mv.), mens backstage er dér, hvor diverse undertrykte og "private" forhold kan komme til udtryk. Goffman siger herom:

Det er klart, at fremhævede facts dukker op i det, jeg har kaldt en front region. Det burde være lige så klart, at der kunne findes en anden region — en "bag region" eller "backstage", hvor undertrykte facts dukker op (Goffman1959:114).

Frank formår at spille sine linjer frontstage til et vist punkt, men ofte ryger hans "backstage"-refleksioner og -følelser ud og smadrer den rolle, som han ellers med store anstrengelser har bygget op.

Franks nøjeregnende, selvretfærdige, alt for åbenhjertige eller endog dybt intime betragtninger har det med at fare ud af hans mund på de mest uheldige tidspunkter. Når dette sker, ødelægges det "face" han fremfører og hermed undergraves den positive sociale værdi, som Frank søger at gøre krav på i kraft af sit facework — han udstødes og ender flere gange, bogstaveligt talt, uden for døren. Et eksempel (blandt mange) er episoden "Kgl. Hofnar" i sæson 2, hvor en kvalitetskontrollør besøger Frank og Mia for at afgøre, om den butik Mia driver kan få status af kongelig hofleverandør. Stemningen er fin i Franks og Mias formfuldendte hjem, indtil Frank føler behov for at forklare, hvorfor det udslæt, der præger hans hals, og som kvalitetskontrolløren næppe har kunnet undgå at bemærke, stammer. Udslættet er, som Frank ivrigt forklarer, resultatet af at Mia, efter at have brugt hans barberskraber til at foretage en "intim-barbering", har glemt at skifte bladet. Udsagnet efterfølges naturligvis af diverse pinagtige undvigelses- og reparationsmanøvrer fra de øvrige deltagere.

I andre tilfælde resulterer Franks selv-fremførelsesproblemer imidlertid ikke blot i undvigelser og reparationsarbejde, men ligefrem i krænkelserreaktioner fra hans medspillere. Dette gælder fx i det tidligere nævnte afsnit, "London Kashmir", hvor Frank påtager sig rollen som sørgende, der har mistet et ufødt barn. Ad omveje kommer denne (usandfærdige) rolle ind i den ølklub, som Frank og Casper er med i. Da det kommer frem, at den rolle, som

Frank har spillet, og som har ydet ham en vis overbærenhed fra en af de andre medlemmer i klubben, Jarl Friis Mikkelsen, føler sidstnævnte sig så krænket, at han kræver ølklubben opløst og rasende forlader lokalet. Serien fremviser her den Goffmanske pointe, at når interaktionsdeltagere konfronteres med en åbenlys usandfærdig rollefremførelse, kan de føle sig tvunget til at reagere med sanktioner og vrede (Goffman 2004b). Episoden i ølklubben er langt fra enestående, tværtimod krænker Franks problemer med at spille sine roller med troværdighed i en lang række tilfælde de øvrige samhandlingsdeltagere så meget, at de tvinges til at reagere kraftigt og sanktionerende herpå. Det er bemærkelsesværdigt, at Casper aldrig ender i disse situationer — Franks evindelige fiaskoer og Caspers succes'er med at spille de gældende roller kompetent, bibringer en kritisk distance til de i samfundet dominerende scripts og den moral, som de rummer. Det handler nemlig ikke om, hvorvidt de handlinger og roller (samt den heri indlejrede moral), som de to påtager sig er gode eller dårlige, falske eller sande, men udelukkende om den effektivitet, eller endog "æstetiske sans", hvormed rollerne fremføres. Figurerne Frank og Casper fremstår hermed som en slags gennemgangspladser for arbitrære, kulturelt konstruerede former for samfundsmoral.

Strategen kontra idealisten?

Den strategiske attitude, som især Casper repræsenterer, kommer tydelig til udtryk i situationer, hvor han må redde Frank ud af diverse pinagtigheder — redningsaktioner, hvor Caspers engagement ofte er kraftigt motiveret af hans frygt for selv at "ryge med ned i dyndet", såfremt sagen ikke ordnes diskret. I en episode indtræder Casper således i rollen som "The Cleaner" (med noget, der ligner en klar referencer til Jean Renos karakter "Victor the Cleaner" i Luc Bressons *Nikita* og Harvey Keitels "Wolfe" i Tarantino-filmen *Pulp Fiction*). Frank har været Mia utro og vågner fortumlet op hos en anden kvinde. Hans ringer straks efter Casper for hjælp. Casper instruerer, præcis som "Wolfe" i *Pulp Fiction*, Frank om at forholde sig i ro: "Bliv hvor du er, jeg skal nok ordne sagen". Iklædt spejlrefleks-solbriller og åben sportsvogn kommer Casper dramatisk farende og påbyder Frank at følge en række instrukser. Det handler om at slette alle spor efter udåden og konstruere et holdbart alibi. Der er tale om ren strategisk håndtering af situationen. På intet tidspunkt interesserer Casper sig for de moralske aspekter i Franks handling, selvom Frank forsøger at initiere en sådan dialog. Han er "The Cleaner" — en skruppelløs oprydder, som er absolut blottet for moralske anfægtelser.

I modsætning til Casper, der synes at udvise en eklatant mangel på trofasthed over for et hvert ideal, rummer Frank en eller anden grad af idealisme. Ja, i visse tilfælde endda i en ret høj grad. Det ender dog som regel med, at netop denne idealistiske holdning volder Frank en masse ubehageligheder og besvær. Dette gælder fx, når Franks retfærdighedssans byder ham at reagere mod firmaer eller enkeltpersoner, som, han mener, handler ukorrekt eller i

strid med retfærdige forretningsprincipper. Frank "konfiskerer" bl.a. en fotografs kørestol, forsøger at tage en ældre dames sengetøj "i pant" (fordi hun har solgt ham et billede under falske forudsætninger), og han lader kasser med rådden frugt stå i sin opgang til naboernes store utilfredshed, fordi han mener, at firmaet *Årstiderne* har ansvar for at flytte dem. I alle tilfælde ender Frank pga. sin moralske indignation i langvarige og anstrengende retfærdighedstogter, som Casper aldrig ville spille tid på.

Når det gælder venskaber, fremstår forskellen mellem Casper og Frank også tydelig – Casper iagttager alle personer og relationer strategisk, endog selv hans genfundne bror, som han nægter enhver relation til, fordi manden viser sig at være en gemen blikkenslager. Frank derimod holder fast i gamle venner og føler sig forpligtet af venskabsrelationer. Frank og Casper fremviser således to umiddelbart radikalt forskellige positioner i forhold til moral og etik. På den ene side ser vi den smarte og tilsyneladende temmelig kyniske Casper, som altid kommer ud som vinder i kraft af sine fraværende moralske bindinger og sine behændige strategier og manipulationer. På den anden side har vi den "gammeldags" og kluntede Frank, som søger at holde fast i et minimum af moralske regler, men som netop i kraft af sin småborgerlige "idealisme" altid ender ud som klovnen. Seriens morale synes umiddelbart at være, at det *aldrig* kan betale sig at have idealer og forsøge at leve efter moralske principper. Hvis moderne interaktion er et forhandlingsspil, hvor personernes identitet og selvbillede formes i brydningspunktet mellem selvfremstilling og tilskuernes bedømmelse af denne selvfremstilling (Goffman 1959), udgør Casper et idealiseret eksempel på en sådan flydende, antiessentiell subjektivitet.

Er Casper så seriens helt, som ekvilibristisk håndterer de postmoderne betingelser, mens Frank er den gammeldags principprytter, der håbløst holder fast i en forgangen tids stivnede, småborgerlige idealer? Seriens forfattere tænker det ikke helt så enkelt:

Casper kommer til at stå som 55-årig på noget, der minder om NASA, og forsøge at score unge piger. Så lykkes det ikke. Så hjem og græde. Og coke. Så man skal såmænd slet ikke have så ondt af Frank (Lavrsen 2006).

Caspers flydende identitet er nemlig på én gang succesfuld og tragisk. Han er en person, som jager en konstant bekræftelse fra sine omgivelser, og han fremviser en fuldstændig moralsk orienteringsløshed – "anything goes" – så længe det tjener hans kram. Frank besidder derimod en vis moralsk soliditet, for så vidt at han ikke underkaster sig fuldstændigt diverse sociale situationers krav, pres og forventninger. Tværtimod rummer serien mange scener, hvor Frank forholder sig skeptisk eller direkte afvisende over for mere eller mindre urimelige sociale krav. Han udøver, hvad Goffman kalder "sekundær tilpasning",

som betegner individets strategier for at bevare selvet (dvs. egen opfattelse af, hvem man er) på trods af krav og trusler fra andre eller fra autoriteter, der søger at påtvinge individet en bestemt identitetsdefinition (Goffman 1976). "Klovn" rummer en del eksempler, hvor Frank netop gør modstand mod de roller, som andre – ikke mindst diverse autoriteter – søger at påtrykke ham. Ofte har denne modstand basis i hans stædige forsøg på at agere i overensstemmelse med bestemte faste idealer og principper, der imidlertid som sagt altid ender med at bringe ham i vanskeligheder.

Vi noterer os altså, at karakteren Frank fremviser en vis principfasthed og moralsk soliditet. Men spørgsmålet er imidlertid, hvad det er for en moral, som han fastholder? Det er først og fremmest en moral, der kommer til syne i en række underforståede fælles tommelfingerregler for, hvordan "man" opfører sig, hvis man er et pænt og ordentligt menneske, som Frank griber til hver gang hans verdensbillede krænkes af uorden, urenhed eller uretfærdighed. Frank kan karakteriseres som en

...småborger, som drømmer om at vaske hænder efter toiletbesøg, enighed om tavshed i tv-stuen og respekt for reglen om, at den, der sidder på passagersædet i bilen har ansvaret for at stille p-skiven (Lykkeberg, 2008).

Den principfasthed, som Frank udviser, er som regel et udtryk for en forarget moralisme. Eller sagt anderledes: figuren Frank er opholdssted for en småborgerlig moral, som ønsker at påtvinge alle og enhver sin kvælende sociale konformitet. Udsagnet "Dét må da være reglen" (som gælder mig og alle andre), er Franks faste slogan.

Serien giver imidlertid en ambivalent fremstilling af moral. Dens budskab er umiddelbart, at det ikke betaler sig at stå fast på sine principper og idealer, eller at agere moralsk. Alligevel fornemmer man en vis sympati med dét at have principper – man kan som seer udmærket sætte sig ind i Franks behov for "regler". På denne måde rummer serien en tvetydig nostalgi, en nostalgi efter en tid, hvor der var faste moralske orienteringspunkter til. Men samtidig fremstilles disse principper på en sådan måde, at deres småborgerlige, indskrænkede og egocentriske karakter umuligt kan undgå at vække ubehag hos enhver seer, som fristes til at identificeres sig blot det mindste med Frank.

Når "Klovn" er blevet så populær, er det øjensynligt, fordi den fremviser et væsentligt træk i vores samtid: Den ironiserer effektivt over vores store vanskeligheder med at håndtere moral og moralske principper i en tid, hvor sådanne er dømt yt, gammeldags eller betragtes som udtryk for en frelst "politisk korrekthed".

Den kyniske fornuft

Noget kunne tyde på, at Frank Hvam og Casper Christensen måske ikke kun har hentet inspiration hos Goffman, men at de ligeledes har læst lidt på den tyske filosof Peter Sloterdijk. I hvert fald har den indstilling, som karaktererne i "Klovn" ofte repræsenterer, visse lighedspunkter med den såkaldte "kyniske fornuft", som Sloterdijk – i sit nyklassiske værk af samme navn – beskriver og kritiserer som et centralt kendetegn ved vores samtid (Sloterdijk 1989).¹

I dette værk peger Sloterdijk på, at den traditionelle ideologikritik, der handlede om at oplyse folk om deres falske bevidsthed, dvs. at udpege forskellen mellem deres ideologisk forvrængede forestilling om virkeligheden og så virkeligheden selv, er kommet til kort over for den form for ideologi, der dominerer vores postmoderne tidsalder. Problemet er ikke længere oplysning, fordi samtidens ideologier fungerer nemlig ikke først og fremmest ved at "sløre" virkelighed, ligesom de ikke længere opretholdes i kraft af vores identifikation med dem. De postmoderne ideologier afsløres derfor heller ikke ved, at vi gennem oplysning opnår en reflektiv distance til ideologien. Tværtimod opretholdes den type af ideologier netop gennem vores ikke-identifikation med ideologiske konfigurationer, hvis forudsætning er, at vi allerede er oplyste. Det er med andre ord præcis i kraft af vores reflektive distance til ideologien, at vi opretholder den! En reflektiv distance, hvis selvmodsigende karakter Sloterdijk forsøger at indfange med begrebet "oplyst falsk bevidsthed" (Sloterdijk 1989:18). Det vil sige, en tilstand, hvor vi egentlig godt er klar over, at visse handlemåder er amoralske, skadelige for andre mennesker eller truer vores omgivelser, men vi udfører dem alligevel med henvisning til deres uomgængelighed. Som fx når man egentlig godt ved, at kollektiv trafik er bedre for miljøet end privatbilisme, men fortsætter med at tage bilen på arbejde, fordi "det kræver jobbet", eller fordi "man bor så langt væk", eller fordi "man skal hente børnene" osv. Derfor kan ideologi heller ikke længere begribes ud fra af Karl Marx' klassiske definition: "De ved det ikke, men de gør det" (Marx 1972:88). Ideologi må tværtimod, som Sloterdijk formulerer det, forstås som det: "At handle mod bedre vidende[...]; man ved, at man er illusionsløs, og er alligevel "tynget af tingenes magt"" (Sloterdijk 1989:18). Det er denne paradoksale forbindelse mellem viden og evnen til at ignorere viden, som Sloterdijk også kalder "kynisk fornuft".

Casper er en figur, der i udtalt grad synes at leve i en sådan tilstand af "oplyst falsk bevidsthed". Han kan udmærket overveje, hvad der er rigtigt og forkert, men han vælger altid de handlinger, der er mest gavnlige for hans umiddelbare velvære, hans strategier og hans egocentriske selvudfoldelse. Strategi vinder altid over moral og sandhed i Caspers ageren. Og han kan således udmærket betegnes som en "kyniker" i Sloterdijks forstand. Et godt eksempel herpå kan igen findes i afsnittet "London Kashmir". Frank er kommet til at pudse sine briller i Jarl Friis Mikkelsens hvide kashmir-sweater under Franks optagelsesmøde i ølklubben, hvorefter Jarl kræver en ny swea-

ter af Frank. I en efterfølgende samtale med Casper fremfører Frank, at dette krav er urimeligt, da sweateren jo ikke er ødelagt. Casper medgiver dette, men henviser samtidig til, at "realiteterne" kræver, at han ser bort fra det: "Frank, jeg kan lige så godt sige det, som det er. Hvis du vil være med i den ølklub, må du købe den sweater". Da Frank og Casper ankommer til en finere herretøjsforretning på Frederiksberg, viser det sig endvidere, at Jarl har fået lagt en meget dyr kashmir-sweater til side i butikken. "Jamen, han udnytter jo situationen!", udbryder Frank indigneret. Casper er ikke uenig, men fastholder alligevel strategi-blikket – det er bedre at købe trøjen frem for at stå fast på stive moralske principper. Med andre ord: Casper er altså her fuldstændig illusionsløs og alligevel i den grad tynget af tingenes magt, for nu at parafrasere Sloterdijk. Kynikerens "falske oplyste bevidsthed" er ifølge Sloterdijk psykologisk set en håndteringsstrategi, som sætter ham i stand til at holde sin illusionsløsheds depressive symptomer fra livet og under kontrol, således at han kan opretholde sin arbejdsevne (Sloterdijk 1989:17). Dette synes at passe ganske godt på Casper, der uanset hvilken traumatisk oplevelse eller personlige tragedier han udsættes for, altid sidder i muntert humør ved sit skrivebord, når Frank møder ind på kontoret.

En af dem, der har taget Sloterdijks begreb om "oplyst falsk bevidsthed" op og forsøgt at videreudarbejde en tidssvarende ideologikritik, er den slovenske filosof Slavoj Žižek (Žižek 2002a, 2003). Žižek har bl.a. påpeget, at kynikerens håndteringsstrategi har klare strukturelle ligheder med "fetichisme", og at en tidssvarende kritik derfor også bør analysere den som en fetichistisk form for ideologi (Žižek 1997; Žižek 2002b:22f.). I bred forstand er "fetichisme" som bekendt et udtryk for det forhold, at et objekt – som regel gennem bestemte ritualer – tillægges en særlig iboende værdi af en eller flere personer. Som fx, når en bestemt ting inden for visse religioner hævdes at besidde magiske kræfter, eller når en genstand i et bestemt miljø tildeles en særlig seksuel ophidselseskraft (Ellen 1987). Hos Žižek spiller denne overordnede betydning naturligvis med, men samtidig forsøger han i forlængelse af dets betydning i den marxistiske og psykoanalytiske tradition at videreudvikle begrebet (Johnston 2004). Det gør han bl.a. ved at definere det i modsætning til Jacques Lacans begreb om "symptomet". Žižek skriver således:

[...] symptomet er den undtagelse, som bringer forstyrrelse i den falske tilsynekomsts overflade [...], hvorimod fetichen er selve inkarnationen af løgnen, der gør os i stand til at udholde den ulidelige sandhed (Žižek 2002b:21).

Symptomet betegner altså et fortrængt begær, mens et objekt, der gøres til genstand for fetichisme, derimod legemliggør den tro, man officielt afsværger (ibid.:22).

En oplagt illustration af en sådan forståelse af fetichisme er den tidligere omtalte ølklub, som er et fast indslag i hele sæson 3 af "Klovn". I scenerne fra baglokalet i Vinstue 90, er det tydeligt, at ølklubbens medlemmer gennem deres dybt ritualiserede og (overdrevent) ærbødige omgang med det øl, de drikker, gør øllet til genstand for fetichisme i ordets grundlæggende betydning. Men de specialøl, Casper og Frank drikker i klubben, er også fetich i Žižeks forstand, idet disse feinschmecker-øl lige præcis er "legemliggørelsen af den tro, der officielt afsværges" (ibid.) i form af øl-klubbens rituelle fremførelse af sit motto: "I maltens rige er vi alle lige". Seriens karakterer viser gang på gang, at de udmærket er klar over, at der er endog stor forskel på folk, også – ja måske ikke mindst – når det gælder øl. Denne forskelsbevidsthed illustreres fortræffeligt i det afsnit, som passende nok hedder "Længe leve demokratiet" (Sæson 3), hvor øl-klubben forhandler med Carlsberg om at få lanceret dens helt egen øl. I et replikskifte, der udspiller sig mellem to af klubbens medlemmer, mens de venter på at mødes med Carlsbergs bestyrelse, hedder det således: "Vi er denne her gruppe mennesker; vi laver en VIP øl" – "Så kan den smitte af på dem, der ikke er det". Hvorefter det på eksemplarisk vis understreges, at denne forskelsbevidsthed netop har karakter af "oplyst falsk bevidsthed", idet de to sammen med resten af de tilstedeværende klubmedlemmer straks istemmer klubbens motto: "I maltens rige er vi alle lige...". Men også internt i øl-klubben sætter der sig en streng hierarkisk orden i gennem; således har Jarl Friis Mikkelsen fx en tilsyneladende enerådige magt til at afgøre, om Frank kan være med i klubben eller ej. Specialøl er *ikke* et symbol på lighed, snarere udgør det inkarnationen af den løgn ("vi er alle lige"), hvorved øl-klubmedlemmerne formår at opretholde en kynisk distance til den uudholdelige sandhed, som ligger i selve *specialøllets* betegnelse: at vi bestemt *ikke* er lige.

Populærkultur eller ideologikritik? Ja tak!

Vi har i det ovenstående forsøgt at fremlæse ideologikritiske potentialer i det populærkulturelle fænomen "Klovn". Kommercielle underholdnings-produkter såsom sit-coms har imidlertid haft en ambivalent status i samfundsteorien. Skoleeksemplet på en negativ vurdering af populærkultur og underholdning er Frankfurterskolen. Ifølge Adorno & Horkheimer (2004) har kunsten, i den moderne kommercielle masseproducerede udgave, mistet sit fornyende og frigørende potentiale. Det kapitalistiske produktionssystem genererer en underholdningsindustri, hvor der satses på det sikre produkt, og hvor intet radikalt nyt skabes. I populærkulturen skaber man således ikke, fordi man har noget at sige, men fordi man har noget sælge. Ganske vist produceres der i dag ustandselig nye varer, ligesom der findes en mangfoldighed af specialprodukter for enhver smag og til enhver gruppe. Men denne mangfoldighed, som giver folk et indtryk af at være individuelle, vælgende subjekter, er imidlertid en illusion og en fordækt måde at ensrette folk til ikke at tænke selv (Adorno &

Horkheimer 2004). En anden af Frankfurterskolens afgørende pointer er, at "massekulturen" ikke bare kan betragtes som massens kultur. Den er ikke en fri, autentisk folkelig kultur, som (på demokratisk vis) repræsenterer folket. Imod en sådan opfattelse introduceres begrebet "kulturindustrien" for at understrege massekulturens sammenvævning med kapitalinteresser (Adorno 1972:30). Ideologikritik handler altså her om at bedrive analyser, som kan bevidstgøre om de gældende interesser og herredømmeforhold, der gør sig gældende i tilsyneladende apolitiske og tilforladelige underholdningsprodukter.

Sloterdijk og Žižek deler og videreføre frankfurterskolens analytiske interesse for massekulturen. Men hvor Adorno & Horkheimer (2004) altså har en overvejende negativ vurdering af populærkultur, så anerkender både Sloterdijk og Žižek, at også populærkulturen rummer kritiske potentialer. Faktisk kan "Klovn" med afsæt hos såvel Žižek som Sloterdijk ses som en form for ideologikritik.² En ideologikritik, der vel og mærke kan matche vores postmoderne samtids tilstand af "oplyst falsk bevidsthed". For Žižek består en sådan tidsvarende ideologikritik ikke i at vise, at idealister er drømmere, at virkeligheden er en anden, end vi går og tror, men i at afsløre realisterne som fetichister, dvs. at afdække de feticher, som sætter os i stand til at (foregive, at vi) accepterer virkeligheden, "som den faktisk er" (Žižek 2002b:21-22). Serien bedriver faktisk ideologikritik i denne forstand, når den portrætterer Casper som den kyniske eller strategiske "realist", som for længst har gennemskuet, at der ingen absolutte værdier findes, for herefter gang på gang at fremvise ham som den sublime fetichist, der igen og igen forsøger at opveje og håndtere dette tab gennem sin erstatningsreligiøse dyrkelse af motorcykler, biler, raceheste, jagt, modetøj, golf, årgangsvin, specialøl, osv.

Mens Žižek således foreslår en fetich-analyse som modtræk til samtidens oplyste falske bevidsthed, så ser Sloterdijk satiren som det mest potente kritiske alternativ til den traditionelle ideologikritik. Et bud, der bestemt ikke er grebet ud af den tomme luft, idet der ifølge Sloterdijk altid har været en tæt forbindelse mellem (ideologi)kritik og satire. Men, som han skriver:

Den nyere ideologikritik optræder allerede i seriøs paryk, og i marxismen og navnlig i psykoanalysen har den oven i købet iført sig jakkesæt og slips, for at der ikke skal herske tvivl om dens borgerlige respektabilitet. Den har opgivet sin tilværelse som satire for at erobre sig en plads i bøgerne som "teori". Fra den varme polemiks form har den trukket sig tilbage til den kolde bevidsthedskrigs stillinger (Sloterdijk 1989:27-28).

I modsætning til denne ophøjede, men golde, akademiske form for kritik, udgør "Klovn" en ofte nok pinlig og vulgær, men aldrig usolidarisk hudfletning af samtiden. Når Casper og Frank klæder den moderne mand af, når de afslører vores smålige fordomme, når de udstiller vores forbrugerisme, når de

fremviser vores religiøse dyrkelse af arbejdet, så er det altid dem selv, der står forrest i skudlinien. I den forstand kan serien godt betragtes som en form for engageret "satirisk oplysning" i stil med det, Sloterdijk efterlyser.

Der er således flere gode grunde til som sociolog og samfundsanalytiker at se nærmere på populærkulturelle fænomener som eksempelvis "Klovn". Udover den indlysende pointe, at populærkulturen selvfølgelig siger noget om, hvad der rører sig i samtiden, så kan man med Sloterdijk og Žižek ligeledes pege på, at populærkulturen er vigtig, fordi det i høj grad er dér, at den ideologiske kamp føres i det postmoderne samfund, og måske også er der, at der er mulighed for modstand. Žižek siger:

Vi kan ikke længere, som vi gjorde i de gode gamle dage (hvis de virkelig var gode), modstille økonomi og kultur. De er i høj grad sammenflettede, ikke kun gennem kulturens kommercialisering, men også gennem kulturaliseringen af økonomien. Politiske analyser i dag kommer ikke uden om massekultur. For mig at se, findes de grundlæggende ideologiske holdninger ikke i ophøjede filosofiske udsagn, men i stedet i vores livsverdenspraksisser – hvordan opfører du dig, hvordan reagerer du – som ikke blot afspejles i massekulturen, men, til et vist punkt, endog genereres i massekulturen. Massekultur er den centrale ideologiske slagmark i dag (Žižek 2002c:79).

Indsigten i og analyser af populærkulturens rolle er altså af afgørende betydning for et tidssvarende kritisk og samfundsteoretisk arbejde.³ Ja, man kan måske ligefrem sige, at den eneste seriøse form for teoriarbejde i virkeligheden er dét, der tager det useriøse ligeså seriøst som det seriøse (McGowan 2006: 66). Denne anerkendelse af populærkulturen er imidlertid ikke altid lige populær. Eksempelvis har Žižeks markante inddragelse af populærkulturelle fænomener fra Hollywood-film over vittigheder til toiletdesign – affødt en del angreb på hans akademiske troværdighed, afspejlet i betegnelserne "pop-filosof" og "the Elvis of Academia".

Hvad er Klovn: Samtidsdiagnostik, ideologi-kritik, "postmoderne satire"?

Der er flere kommentatorer og journalister, som har antydnet samtidsdiagnostiske elementer i "Klovn". Bl.a. har Rune Lykkeberg fremført, at det pinagtige ved "Klovn" er, hvordan den regelrette småborger (Frank) bryder igennem i den løsslupne og kreative klasse, fordi det udstiller "en særdeles veludviklet tilbøjelighed ved et fællesskab, som forstår sig selv som frigjort, liberalt og kreativt" (Lykkeberg 2008). Lasse Laursen fremhæver i forbindelse med et interview med seriens forfattere, at "Klovn" fremviser et kompliceret regelsæt, som spinder især mænd ind i krævende og paradoksale kønsroller (Information 4/3/06). Mens Georg Metz ser "Klovn" som politisk teater, der fremstil-

ler grådighed, selviskhed, forløjetheden i det tilsyneladende frisind – et rystende billede af “det Danmark, der lader sig regere af racistiske småfascister, der ikke vil være ved, at de er det” (Metz 2006).

Inden for filosofi og samfundsteori er samtidsdiagnose blevet konciperet som et forsøg på at beskrive aktuelle tendenser eller, med Hegel, at sætte samtiden på begreb, samt at afdække konsekvenserne af sådanne tendenser (Schmidt 1992; Hammershøj 2004). En tilgang, der bunder i en moderne bevidsthed om tilværelsens historicitet samt en her fra følgende analytisk forskydning fra det evige til det timelige, som ifølge Michel Foucault har været kendetegnede for (i hvert fald dele af) filosofien siden Kant (Foucault 1990). Faktisk kunne man vove den påstand, at “samtidsdiagnose” er selve definitionen på den videnskab, som i slutningen af det 19. århundrede vokser ud af bl.a. Hegels og Marx’s samtidsanalyser, nemlig sociologien. Samtidsdiagnose er således ikke nogen ny analysestrategi. Men, som flere prominente sociologer har påpeget, synes den samtidsdiagnostiske analysestrategi i dag at være i krise (Habermas 1997; Beck 2003). Foruden et åbenlyst besvær med at begrebsliggøre de nye former for “sociale patologier”, der gør sig gældende aktuelt (Honneth 2003), kunne en anden væsentlig anledning til krisen være, at samtidens kritiske sociologi står konfronteret med en ny type ideologi. En subtil form for ideologi, som ikke overskrides blot ved, at vi selvrefleksivt distancerer os fra den ved fx at ironisere over den, netop fordi den allerede har et selvbevidst og ironisk forhold til sin egen sandhedsværdi (Žižek:2002d).

Vi har i artiklen forsøgt at fremlæse diagnostiske aspekter ved “Klovn”: dels ved hjælp af Goffmans pointe om, at sociale scripts fremviser samfundets moral, dels ved hjælp af refleksioner over den kyniske fornuft inspireret af Sloterdijk og Žižek. Hermed har vi villet vise, at serien ikke alene udgør en satire over en række selvfølgeliggjorte kønsidentiteter (og moderne mænds vanskeligheder med at håndtere disse), men at “Klovn” desuden indeholder en kritik af et centralt kendetegn ved vores såkaldte “postmoderne” tidsånd, nemlig vores selvbevidste ubehag og vanskeligheder ved at håndtere moralske principper og alt for faste idealer. Serien bliver derfor også en effektiv fremvisning af vores konstante besværligheder ved at foretage valg i relation til påtrængende moralske spørgsmål og dilemmaer, og ikke mindst de problemer, vi får, når vi forsøger at forblive tro mod disse valg.

“Klovn” er en Goffmansk fremstilling af det sociale, for så vidt den centrerer sig om personers kompetencer til at performe roller og om disse fremførelses modtagelse hos de øvrige spillere. Men der er naturligvis tale om en karikeret fremstilling af det sociale, hvilket netop er et af satirens væsentligste karakteristika. Frank er som “Klovn” en figur, der konstant kræver et voldsomt reparationsarbejde. Faktisk er han konstant i færd med at tabe face, mens alle andre omkring ham er in face. I Goffmansk perspektiv er dette en urealistisk fremstilling af det sociale. Reparationsarbejde er ifølge Goffman nemlig en relativt sjældent foreteelse, da aktører normalt aflæser, selv-overvåger, korri-

gerer og ignorerer, førend interaktionen når til et sammenbrud, hvor reparationsarbejdet er påkrævet (Goffman 2004b). Det er de konstante, overdrevne pinligheder og det herpå følgende hektiske reparationsarbejde, som netop kendetegner komedien.

Komedien er som genre også karakteriseret ved idealiseret og overspillede persontyper. Kæresterne Iben og Mia fungerer således som to karikerede, arketyperiske kvindetyper. Iben er primadonnaen, der altid kræver opmærksomhed og agerer urimeligt. Mia er derimod den mere "gammeldags" kvindetype, som støtter op bag sin mand og altid er loyal, selv med den mest pinagtige adfærd. Mia er en figur, hvis helt primære funktion er hele tiden at reparere de interaktionelle sammenbrud, som Frank forårsager.

Men hvis "Klovn" er en komedie, er den det imidlertid med et twist. Serien leger helt åbenlyst med temaet realitet/fiktion, for så vidt at man som seer konstant bringes i tvivl om, hvad der er virkelighed. Hvor meget – om noget – af det liv, de relationer og de karakterer vi ser i serien, udgør sande repræsentationer af Caspers, Franks, Mias og Ibens virkelige liv? Er det komikernes virkelige hjem, børn, forældre og venner, som optræder i serien? Denne effekt forstærkes af, at Casper og Frank ind imellem laver referencer til de faktiske serier og projekter, som de tidligere har lavet, eller som samtidig kører på tv. Måske har de to haft tid til at kaste et blik i Jean Baudrillards bog fra 1983, *Simulations*. Her foreslår Baudrillard, som titlen antyder, at vores samtid er præget af simulationer. Simulationer er anderledes end både repræsentationer og falske efterligninger, idet de rummer ægte symptomer på det, der simuleres, fx sygdom. Hvor den klassiske komedie altid fastholdt, at den var et spil, en fiktion, ser vi med "Klovn" og andre af samtidens komedier, en opløsning af skellet mellem fiktion og realitet. Hvor den traditionelle komedie efterlod realitets-princippet intakt, "truer" simulationen dette – den "truer" forskellen mellem sandt og falsk, mellem det reelle og det forestillede (Baudrillard 1983:5).

"Klovn" fremviser effektivt en postmoderne socialitet, hvor deltagerne forfører hinanden ved hjælp af symboler, som ikke har nogen dybereliggende mening eller sandhed, men kun en umiddelbar æstetisk værdi. Frank og Casper er ikke subjekter, der søger at finde deres essentielle selv, men derimod restløst er på jagt for at skabe sig som "æstetiske" agenter gennem valg af de rigtige kulturprodukter, symboler og sprogudtryk. "Klovn" viser os en absolut postmoderne tilstand, dels ved agenternes porøse konstruktion af identitet gennem fragmenterede sociale spil (i Goffmans forstand), og dels ved seriens opløsning af realitets-referencer, hvor distinktioner mellem sandt/falsk, godt/ondt, maskulin/feminin er afløst af en refleksion over tegnenes æstetiske forførelsesvirkning (i Baudrillards forstand). "Klovn" fremviser disse elementer i det postmoderne med en satirisk, ironisk distance og opfylder hermed umiddelbart Sloterdijks kriterium for kritisk praksis.

Men set fra Žižeks position er en sådan postmoderne selvvironiserende ind-

stilling imidlertid problematisk og tvivlsom som effektiv kritisk holdning i vores aktuelle situation, fordi den snarere end at frigøre os fra, faktisk reproducerer og fastholder os i ideologien. Anderledes sagt, den satiriske fremvisning af agenternes ironiske opførelse af ideologiske konstruktioner i kraft af kynisk fornuft indebærer ikke en egentlig overskridelse af ideologien, men snarere en forstærkelse af den. Eller med Žižeks ord: "Når vi tror, vi gør grin med den herskende ideologi, styrker vi blot dens hold over os" (Žižek 2002d: 86).

"Klovn" tilbyder således ikke nogen særlig direkte og entydig kritik af, hvad man med Sloterdijk kunne kalde en samtid, hvor man i den grad "har gjort sig klart, at naivitetsens tid er forbi" (Sloterdijk 1989:17). Serien udøver snarere sin "kritik" gennem spillet i mikro-sociale interaktioner, hvis status af realitet, fiktion eller simulation vi aldrig bliver helt sikre på. Vi bliver derfor heller aldrig sikre på, om kritikken faktisk vil være kritik eller snarere distanceret ironisering.

Vi ønsker varmt at takke Dorthe Staunæs, lektor, DPU for hendes grundige og frugtbare kommentarer.

Alle oversættelser af citater er udført af forfatterne.

Noter

1. Rune Lykkeberg har i sin leder "Vi frelste" i *Information* 10. marts 2006 foretaget en lignende kobling mellem Sloterdijks begreb om kynisk fornuft og "Klovn" (Lykkeberg 2006).
2. Vi er ikke de første til – med udgangspunkt i Žižek – at fremlæse kritiske potentialer i poplærkulturen. Diken & Laustsen rejser således spørgsmålet om hvorvidt Hollywood filmen *Fight Club* kan læses som kritik, i deres artikel "Enjoy your Fight! – "Fight Club" as a Symptom of the Network Society" (Diken & Laustsen 2002).
3. Lignende synspunkter har også været fremført inden for kultur og mediastudier fx hos Beverly Skeggs (Skeggs et al. 2004).

Litteratur

- Adorno, Theodor W. 1972: "Om kulturindustrien", i Adorno, Theodor W.: *Kritiske Modeller*. København: Bibliotek Rhodos.
- Baudrillard, Jean 1983: *Simulations*. New York: Semiotext[e].
- Bech, Henning 1987: Når mænd mødes: *Homoseksualiteten og de homoseksuelle*. København: Gyldendal.
- Beck, Ulrich 2003: "Sociologiens drøm – og mareridt", *Politiken* d. 21. nov.2004
- Ellen, Roy 1987: "Fetishism", *Man* 23:213-235.
- Diken, Bülent & Carsten Bagge Laustsen 2002: "Enjoy your Fight! – "Fight Club" as a Symptom of the Network Society", *Cultural Values. The Journal for Cultural Research* 6 (4):349-367
- Donzelot, Jacques 1979: *The Policing of Families*. Hutchinson: London.
- Foucault, Michel 1990: "The art of telling the truth", i Lawrence D. Kritzman (red.): *Michel Foucault: Politics, Philosophy and Culture*. Routledge: New York.

- Goffman, Erving 2004: "Ansigtsarbejde", i Erving Goffman: *Social samhandling og mikrosociologi*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Goffman, Erving 1976: *Anstalt og menneske: Den totale institution socialt set*. København: Gyldendal.
- Goffman, Erving 1969: *Strategic Interaction*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Goffman, Erving 1959: *The Presentation of the Self in Everyday Life*. New York: Penguin Press.
- Habermas, Jürgen 1997: "Hvad betyder "techno" egentlig?", *Weekendavisen* d. 26. sept.1997.
- Hammershøj, Lars Geer 2004: *Selvdannelse og socialitet: forsøg på en socialanalytisk samtidsdiagnose*. Danmarks Pædagogiske Universitet: København
- Honneth, Axel 2003: "Den individuelle friheds patologier – Hegels samtidsdiagnose og nutiden", i Axel Honneth: *Behovet for anerkendelse – en tekstsamling*. København: Hans Reitzel.
- Horkheimer, Max & Theodor W. Adorno 2004: "Kulturindustri: Oplysning som massebedrag", i Max Horkheimer & Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik: filosofiske fragmenter*. København: Gyldendal.
- Hviid Jakobsen, Michael & Søren Kristiansen 2002: *Erving Goffman: Sociologien om det elementære livs sociale former*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Johnston, Adrian 2004: "The Cynic's Fetish: Slavoj Žižek and the Dynamics of Belief", *Psychoanalysis, Culture & Society* 9:259-283.
- Knudsen, Anne 1996: *Her går det godt, send flere penge*. København: Gyldendal.
- Lavrsen, Lasse 2006: "Var vi det I ville have? Interview med Casper Christensen og Frank Hvam". *Information* d. 4. marts 2006.
- Lindø, Anna Vibeke & Aldis Sigurdardottir 2004: "Mænds sprog og kvinders pludren", *Kvinden og Samfundet* 120(1):22-25.
- Lykkeberg, Rune 2008: "Komikeren som småborger". *Information* d. 26. april 2008.
- Lykkeberg, Rune 2006: "Vi frelste". *Information* d. 10. marts 2006.
- Marx, Karl 1972: *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie Erster Band*, i Karl Marx & Friedrich Engels (1972): *Werke*. Band 23. Berlin: Dietz Verlag.
- McGowan, Todd 2006: "Serious Theory", *International Journal of Žižek Studies* 1(1):58-67.
- Metz, Georg 2006: "Midt i manegen". *Information* d. 11. november 2006.
- Nordahl, Bertill 2002: "Det forbudte køn", interview af Palle Weis, *Kristeligt Dagblad* d. 21. juni 2002.
- Schmidt, Lars-Henrik 1992: *Det socialanalytiske perspektiv: en rapport for alle*. Socialanalytisk Selskab, Universitetsforlag: Aarhus.
- Schmidt, Lars-Henrik 2003: "Kvinder sænker fagligheden på universiteter", interview af Morten Crone Sejersbøl & Sanne Gram. *Jyllandsposten* d. 16. dec. 2003.
- Sjørup, Karen 1997: "Velfærdsstaten som middel i kvinders magtspil", *Kvinder, Køn & Forskning* (2):6-16.
- Skeggs, Beverley, Leslie Moran, Paul Tyrer & Jon Binnie 2004: "Queer as Folk: Producing the real of urban space", *Urban Studies* 41(9):1839-1856.

- Sloterdijk, Peter 1989: *Kritik af den kyniske fornuft. – et udvalg ved Søren Damkjær og Peter Thielst.* København: Hans Reitzels Forlag.
- Žižek, Slavoj 1997: "Fetishism and its Vicissitudes", i Slavoj Žižek: *The Plague of Fantasies.* London: Verso.
- Žižek, Slavoj 2002a: *The Sublime Object of Ideology.* London: Verso.
- Žižek, Slavoj 2002b: *Om Troen.* Frederiksberg: Forlaget Anis.
- Žižek, Slavoj 2002c: "Interview with Slavoj Žižek", i J. Schalit, J. (red.): *The anti-capitalism reader: imagining a geography of opposition.* New York: Akashic.
- Žižek, Slavoj 2002d: "Lykken efter 11. september", i Slavoj Žižek: *Velkommen til virkelighedens ørken: Essays om verden efter den 11. september.* København: Informations Forlag.
- Žižek, Slavoj 2003: *The Puppet and the Dwarf: The Perverse Core of Christianity.* Cambridge: MIT Press.

