

# Skammens sirkus

*En analyse av skam- og skyldfølelse som komisk  
fenomen i Frank Hvam og Casper Christensens  
Klovn (2005-2010)*

Andreas Mathisen



Masteroppgave i nordisk, særlig norsk, litteratur og språk i  
Lektorprogrammet

Institutt for lingvistiske og nordiske studier, Universitetet i Oslo

Vår 2015



# Skammens sirkus

En analyse av skam- og skyldfølelse som komisk  
fenomen i Frank Hvam og Casper Christensens  
*Klovn* (2005-2010)

Andreas Mathisen

© Andreas Mathisen

2015

Skammens sirkus. En analyse av skam- og skyldfølelse som komisk fenomen i Frank Hvam og Casper Christensens *Klovn* (2005-2010)

Andreas Mathisen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

# Sammendrag

Denne oppgaven undersøker hvordan skam-, skyldfølelse og skamløshet brukes som komisk fenomen i Frank Hvam og Casper Christensens *Klovn* (2005-2010). Analysene tar for seg både serien og *Klovn – The Movie* (2010), og betrakter disse som en tekstuell enhet. Min tese er at *Klovn* framstiller skamløsheten som representeres av den mannlige kjendiselite i serien som en komisk feil, en feil som understrekes i møtet med kvinnene, som representerer den sosiale normen i serien. Der *Klovn* tidligere har blitt kritisert for å gjøre narr av alle, inkludert de ”svake”, vil denne oppgaven argumentere for at det er selve skamløsheten som hovedsakelig utstilles for latter.

Teorier om det komiske og teorier om skamfølelsen danner det teoretiske fundamentet for oppgaven. For å belyse selve sjangeren situasjonskomedie benytter oppgaven seg av Brett Mills’ *The Sitcom* (2009). Mills’ etterlyser at det komiske i situasjonskomediene tillegges like stor vekt som selve situasjonen, og presiserer med dette viktigheten av sjanger i et arbeid som dette. For å videre forstå det komiske brukes teorier av blant annet Sigmund Freud, Henri Bergson og Simon Critchley. Skam-, skyldfølelse og skamløshet blir hovedsakelig redegjort for gjennom tekster fra den norske antologien *Skam* (2001), redigert av Trygve Wyller. Den henter også noen viktige perspektiver fra Julien Deonna, Raffaele Rodogno og Fabrice Teronis *In Defense of Shame* (2012), som i særlig stor grad bidrar til å belyse forskjellen på skam og skyld. I tillegg hentes teorier om tabuet fra Freuds *Totem og tabu* (1913).

Opgaven består av totalt fem delanalyser, som hver har sine tematiske hovedpunkter. Pilotepisoden ”5-årsdagen”, er utgangspunkt for den første, som argumenterer for at Frank og Casper må forstås som klovnefigurene narr og trickster. Denne innrammingen danner grunnlaget for hvordan humoren i resten av serien må forstås. Deretter viser analysen av ”Nina kære Nina” hvordan kvinnene i serien kan sees på som de klassiske litterære kvinneskikkelsene ”Angel in the House” og ”monsterkvinne”, slik de defineres av Sandra Gilbert og Susan Gubar. I analysene av ”Unge hjerter” og ”Et krus for et knus”, går oppgaven nærmere inn på de ambivalente følelsene som vekkes når humoren behandler tabubelagte emner. Den avsluttende analysen av *Klovn – The Movie* viser hvordan filmen kan leses opp mot teorier om dannelsesromanen slik den er definert av Franco Moretti, med Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) som intertekst. Mens serien *Klovns* narrative spiral implisitt kritiserer skamløsheten ved å framstille den som komisk feil, lar filmen klovnen Frank eksplisitt ta avstand til denne skamløsheten.



# Forord

Da jeg i 2012 entusiastisk forsøkte å få en kamerat med på å ta emnet NOR2440 – En sjangerstudie i nordisk komedie, svarte han kort: ”Å analysere humor er som å dissekere en frosk. Ingen bryr seg, og frosken dør”. At ingen bryr seg, har de mange debattene rundt humor det siste året motbevist, og selv om frosken for mitt vedkommende akkurat nå kan virke litt død, tror jeg den lever i beste velgående igjen om kort tid.

Dette prosjektet hadde ikke blitt det samme uten min veileder Elisabeth Oxfeldt. Din entusiasme over en idé som fikk enkelte til å rynke på nesen, har vært enormt viktig. Gjennom grundig og oppmuntrende veiledning har du uten tvil løftet dette prosjektet. Tusen takk!

En stor takk rettes også til forskningskomiteen ved ILN, som gav meg muligheten til å reise til København og rote i arkivet til Det Danske Filminstitut. Takk også til de ansatte ved arkivet, som tok godt vare på meg i perioden der.

I løpet av mine fem år på Lektorprogrammet er det mange som har bidratt til å gjøre studietiden til noe mer enn bare lesing og skriving. Takk til alle i LPU, Kjellern og Radio Nova for en veldig fin studietid. Takkehilsninger går også i retning Alexander, for lån av DVDer, og Kjetil for korrekturlesning.

En spesiell takk til Sophie for grundige gjennomlesninger, gode middager og oppmuntring gjennom hele skriveperioden.

Sist, men ikke minst, vil jeg takke mamma og pappa for at dere alltid heier på meg.

*Blindern, mai 2015*

*Andreas Mathisen*





# Innholdsfortegnelse

<b>1 Innledning</b> .....	<b>1</b>
1.1 Prosjektet .....	2
1.2 Resepsjon og sjangerhistorie .....	4
1.3 Teoretiske innfallsvinkler .....	6
1.4 Faghistorisk plassering .....	7
1.5 Metode .....	8
<b>2 Teori</b> .....	<b>10</b>
2.1 Situasjonskomediens og familiens rolle .....	10
2.2 Latteren og det komiske .....	13
2.2.1 Superioritetsteorien .....	14
2.2.2 Inkongruensteorien .....	15
2.2.3 Lettelsesteorien .....	16
2.2.4 Signalteorien .....	17
2.3 Skamfølelse .....	19
2.3.1 Skyld .....	22
2.3.2 Skamløshet .....	22
2.3.3 Tabu .....	23
<b>3 Analyse</b> .....	<b>26</b>
3.1 ”5-årsdagen” - piloten .....	26
3.1.1 Åpningsvignett og rulletekst .....	28
3.1.2 Frank og Casper som klovner .....	29
3.1.3 Frank og Caspers skamfølelse .....	35
3.1.4 ”Min røv brænder” – Den skamløse klovnen .....	37
3.1.5 ”Den rullestol vand Lau guld med i Sydney 2000” – Den skamfulle klovnen .....	38
3.2 ”Nina kære Nina” .....	41
3.2.1 ”I maltens rige, er vi alle lige” – Sosial likhet og ulikhet i <i>Klovn</i> .....	43
3.2.2 ”Du har klart det som tyskerne aldrig klarede” – Humorens ambivalens .....	46
3.2.4 ”Knalder de to?” – Kvinnens makt i <i>Klovn</i> .....	49
3.3 ”Unge hjerter” .....	53
3.3.1 ”Der er lort i vandet” – Underbuksehumor i <i>Klovn</i> .....	55

3.3.2 "Det er din forfængelighed der afgør hvorvidt du vil være god eller ond" – Kollektiv og individuell skamfølelse i <i>Klovn</i> .....	61
3.4 "Et krus for et knus" .....	67
3.4.1 "Røvtur" – Den kontemporære situasjonskomediens sjangerblanding.....	67
3.4.2 Et krus for et knus – resepsjon og handlingsreferat .....	71
3.4.3 "Jeg sagde jeg var tilbake, mand!" – Den tragikomiske klovnen .....	73
3.4.4 Oppsummering av <i>Klovn</i> som situasjonskomedie .....	76
3.5 <i>Klovn – The Movie</i> .....	78
3.5.1 <i>Klovn</i> som film .....	80
3.5.2 "Jeg har farspotensiale!" – <i>Klovn – The Movie</i> som dannelsesfilm .....	81
<b>4 Avslutning .....</b>	<b>91</b>
<b>Litteratur.....</b>	<b>94</b>

# 1 Innledning

Den danske TV-serien *Klovn* så dagens lys på TV2 Zulu i 2005. Serien er skrevet av Frank Hvam og Casper Christensen som begge er veletablerte komikere i Danmark. Mikkel Nørgaard, som også regisserte deler av duoens forrige komiserie *Langt fra Las Vegas* (2001), har regien på de fleste av episodene i serien.<sup>1</sup> I *Klovn* spiller de to komikerne karikerte versjoner av seg selv, som sammen driver et firma hvor de utvikler nye programkonsepter. Øvrige roller i serien inkluderer de to menns kjærester, skuespillerne Mia Lyhne og Iben Hjejle, samt flere andre kjente navn fra Danmarks kulturliv, alle i rollen som seg selv.<sup>2</sup> Serien strekker seg over seks sesonger, der hver episode har relativ lik oppbygning: Kompisene Frank og Casper havner, som regel selvforskyldt, i grenseoverskridende situasjoner som inneholder blant annet drap, utroskap og voldtekt. I slutten av episoden ender dette i en pinlig konfrontasjon, gjerne med deres kjærester som en av flere involverte parter. Mot slutten av 2010 kom *Klovn – The Movie* som utspiller seg i samme univers som serien, med Hvam og Christensen som manusforfattere og Nørgaard som regissør. Filmen gjorde stor suksess i Danmark, og har også blitt distribuert til deler av Europa og USA. Både serien og filmen er produsert av Lars von Trier og Peter Aalbæk Jensens produksjonsselskap Zentropa, og von Trier selv har også skrevet manus til en av TV-episodene.

I Danmark har *Klovn* etter hvert tiltrukket seg akademisk oppmerksomhet, og vært gjenstand for en intellektualisering av TV-komedien. Gjennom masteroppgaver, flere vitenskapelige artikler og en doktoravhandling har universet blitt analysert både som humoristisk fenomen og som fiksjonstvetydig verk. Her vil jeg spesielt trekke fram Christa Lykke Christensens artikkel ”Når humoren setter grænser” (2009), Louise Brix Jacobsens arbeid med *fiktionsbiografismen*<sup>3</sup> i serien og Mads Peter Karlsen og Kaspar Villadsens artikkel ”Har Casper Christensen og Frank Hvam læst Goffman?” (2008). Disse arbeidene har hatt betydning for den akademiske behandlingen av *Klovn*, og vil også bli brukt i denne oppgaven.

Ved å innlemmes i den akademiske debatten har *Klovn* blitt akseptert som forskningsobjekt og tillagt større verdi enn hva TV-komedien tradisjonelt har gjort i akademia. Konfrontert med intellektualiseringen svarer skaperne at selv om det primære målet med *Klovn* har vært å skape noe morsomt, har de også hatt en intensjon å skape ”noe

---

<sup>1</sup> Sesong tre av serien ble regissert av Niels Gråbøl.

<sup>2</sup> Mia Lyhnes karakter bærer samme navn som henne selv, men har ellers ingen felles biografi med skuespilleren Mia Lyhne.

<sup>3</sup> Begrepet er lansert av Jacobsen selv i hennes doktoravhandling.

større” (Lavrson 2010). I et podcastet intervju med filmjournalist i *Information* Christian Monggaard utdypes dette av Christensen: ”Vi hadde lyst til at være mere præcise i vores samfundsskildring, og vi ville appellere til et ældre publikum. [...] For at komme nærmere det intellektuelle miljø ønskede vi at have vores første annonce i *Information*. De ville imidlertid ikke trykke den fordi den handlede om Brad Pitts nosser” (Information, 2013). I ettertid har *Information* gitt både serien og filmen gode kritikker, og skrevet flere artikler som har bidratt til å løfte seriens kulturelle status.

## 1.1 Prosjektet

Der tidligere forskning på *Klovner* har hatt som formål å undersøke serien som komisk fenomen og fiksjonstvedtydig verk, vil denne oppgaven dra inn en tematikk som til nå ikke har blitt viet mye oppmerksomhet i den akademiske litteraturen. Denne oppgaven ønsker å undersøke hvordan skam-, skyldfølelse og skamløshet fungerer som komiske elementer i *Klovners* univers. Analysene i oppgaven vil både undersøke den narrative oppbygningen i hvert enkelt verk, og undersøke *Klovner* som en tekstuell enhet. Hvordan teksten både narrativt og tekstuelt rammer inn Frank og Casper som skamløse klovner vil stå sentralt i oppgaven. Her spiller situasjonskomedien som sjanger, og seriens oppbygning og utvikling over tid, en sentral rolle.

Gjennom undersøkelser av både serien og filmen vil oppgaven vise hvordan skam-, skyldfølelse og skamløshet, brukes for å vekke latteren. Da grenseoverskridelser og pinlige situasjoner er det som i stor grad utgjør humoren i verket, mener jeg en undersøkelse av de mer dyptgående, selvbevisste følelsene skam og skyld vil være fruktbar for forståelsen av hvordan humoren i *Klovner* fungerer. I et univers der skamløshet og mangel på moral tilsynelatende er rådende, vil en dypere forståelse av skam- og skyldfølelse kunne gi nye svar på hva og hvem humoren i serien rammer, og hva serien prøver å oppnå. Sentrale spørsmål i oppgaven vil være hvorfor vi ler, og hvem vi ler av.

Blant humorteoretikerne råder en enighet om at latteren alltid påpeker en form for feil, og at komedien derfor har gode muligheter til å kritisere. Der annen kunst kan ta på seg rollen som en observatør som belyser og stiller spørsmål, vil komedien alltid ta et standpunkt (Bergson, 1971:105). Dette betyr imidlertid ikke at komedien alltid har som mål å forandre normene; den kan også brukes til å befestе normene ved å latterliggjøre de som faller utenfor. I *Klovner* skildres en hypermoderne middelklasse som hele tiden baserer sin oppførsel på hva som egner seg innenfor de stadig skiftende sosiale rammene. Dette ender alltid i en konfrontasjon som påfører hovedpersonene skamfølelse og får seeren til å le. Lektor ved

avdeling for film- og medievitenskap ved Københavns universitet, Christa Lykke Christensen, skriver i sin nevnte artikkel at *Klovn* som komedie tematiserer individet og viktigheten av å tre inn i ulike sosiale situasjoner uten å tape ansikt. I serien skildres en verden der det å dyrke seg selv går på bekostning av fellesskapet, noe som stadig fører Frank og Casper inn i pinlige situasjoner. Ved å gjøre de som taper ansikt, til gjenstand for latteren, skapes en moralsk fordømmelse av disse. Det ligger her et potensial til å kritisere selvdyrkelsen og kjendiskulturen, men Christensen mener denne formen for humor ikke utnytter dette potensialet:

Dén satiriske kritik af en privatheds-tendens, som er løbet løbsk, der kunne ligge heri, vendes imidlertid til støtte for selv samme projekt. Grinet over sølle og forskruede eksistenser, der ikke forstår modernitetens ubønhørlige krav til perfekt og reflekteret performance, vil ofte være et grin over nydelsen ved at se dem fejle socialt og moralsk. (Lykke Christensen, 2009:88)

Ved å stadig le av de pinlige situasjonene i serien blir vi påminnet hvilke feller vi kan gå i om vi ikke mestrer de sosiale koder, og disse vil vi for enhver pris unngå. Da latteren retter seg mot de som ikke mestrer de sosiale kodene, mener hun altså at viktigheten av å følge disse forsterkes ytterligere. Her mener jeg en analyse av seriens bruk av skam-, skyldfølelse og skamløshet vil vise at det hovedsakelig er den moderne skamløsheten som stilles til latter, ikke de som ikke mestrer modernitetens krav.

Teologen Trygve Wyllers beskrivelse av skam i det moderne samfunn fungerer godt som et bilde på tilstanden i *Klovn*:

Man skal helst ikke skamme seg [...] Det moderne individet tar selv stilling til de normative spørsmål og skal derfor ikke bli belastet med det kulturen eller andre innflytelsesrike måtte mene om hva som gir verdighet, og hva som er å passere en grense. Det avgjør mennesket selv. Skam er førmoderne. (Wyller, 2001a:10)

Min tese er at latteren i *Klovn* hovedsakelig er av motsatt karakter enn det Christensen hevder, og at serien framstiller skamløsheten som en komisk feil hos klovnene Frank og Casper. Ved å få oss til å le av en verden der total skamløshet råder og moralen er fraværende, tar vi konstant avstand fra denne. Frank og Casper har en kynisk moral som ikke stemmer overens med det vi oppfatter som akseptabel, og når den pinlige konfrontasjonen kommer i slutten av episoden, ler vi fordi karakterene får som fortjent. Gjennom å analysere hvordan serien, og filmen, bruker skam, skyld og skamløshet som komiske elementer, vil oppgaven vise hvordan *Klovns* komikk først og fremst kan forstås som en latterliggjøring av den moderne skamløsheten som råder hos seriens mannlige kjendiselite.

## 1.2 Resepsjon og sjangerhistorie

Siden starten i 2005 har *Klovn* utviklet seg til å bli en stor suksess i Danmark. Serien vant Producentforeningens TV-pris for beste komedie i 2005, 2006, og 2008 og har solgt over ni hundre tusen eksemplarer på DVD. Også i Norden forøvrig ble serien en suksess, og ble den første nordiske komedie som ble vist i samtlige nordiske land (Miles, 2010). Da *Klovn – The Movie* kom i 2010, ble det den mest sette kinofilmen i Danmark på tjuufem år, noe som var langt over produsent Peter Aalbæk Jensens forventninger. Han var overrasket over at filmen også klarte å fange det eldre publikum, og la til: ”Den slags grovhet kan ikke nå så mange mennesker med mindre det er riktig godt lavet” (Lohse, 2011) Den overbeviste også de danske filmkritikerne. Filmen fikk jevnt over gode anmeldelser og ble nominert til Danske Filmkritikers Bodilpris i kategorien beste film. Dette brakte Hvam og Christensen inn i dansk films elite, og de ble av det danske filmmagasinet *Ekko* plassert på 24. plass på deres liste over de mektigste i dansk filmbransje. Ikke bare var de de eneste komikerne på listen, men de var også to av få kreative aktører på en liste som hovedsakelig bestod av produsenter, direktører og konsulenter (Filmmagasinet Ekko, 2011).

Med filmen fikk Hvam og Christensen også et navn internasjonalt. Filmen ble lansert i USA der den vakte både positiv og negativ oppmerksomhet hos anmelderstanden. Den ble omtalt som morsom og original, men også som kontroversiell og på grensen til barneporno (Bygbjerg, 2012). Suksessen gjorde at Hvam og Christensen ble tilknyttet komikeren Sascha Baron Cohens neste film *Lesbian*, der de to skal stå for manuset. Baron Cohen står blant annet bak filmen *Borat* (2006) som i likhet med *Klovn* kan beskrives som både fiksjonstvedtydig og pinlig.

Litteraturkritiker Ane Farsethås peker i sin anmeldelse ”Pinlig berørt” på at dagens TV-komedie ofte tar for seg det pinlige, og trekker fram *Klovn* som den største skandinaviske suksessen i så måte (Farsethås 2012). *Klovn* er ikke alene om å bruke skam som komisk element, og føyer seg inn i en rekke av internasjonale suksesser som *The Office* (2001-2003) og *Curb Your Enthusiasm* (1999-). Sistnevnte har også Hvam og Christensen selv trukket fram som en stor inspirasjonskilde til *Klovn*. Her trekker Christensen særlig fram produksjonsformen som et fellestrekk mellom de to: ”[V]i er i samme familie, fordi vi anvender samme, særlige produksjonsform” (Mediawatch, 2008). Produksjonsformen går ut på at scenene i stor grad er improviserte, med kun det overordnede plottet som retningslinje. Dette er med på å skape den autentiske dokumentariske effekten i serien. I Norge er det

Thomas Gierrens *Helt perfekt* (2011-) som i størst grad følger denne trenden. Serien fikk en lunken mottakelse, og beskrives av enkelte som en svak kopi av nettopp *Klovn*. I *Aftenpostens* anmeldelse av *Helt perfekt* gjøres også denne sammenligningen, der anmelderen plasserer *Klovn* i en liga for seg selv (Wang-Naveen, 2011). *Klovn* opererer altså ikke i et vakuum, men følger en trend som har preget dette tiårets komedier. Likevel kan vi se det unike og nyskapende i *Klovn*. Serien har blant annet for alvor tatt skrittet ut av TV-skjermen. Ikke bare har det blitt en film, det har også blitt et brettspill der det er om å gjøre å unngå å bli klovnen. Her får du selvsagt fordeler om du heter Casper, mens om du heter Frank, starter du med et handicap.

*Klovn* skiller seg også ut ved at serien i så stor grad er grenseoverskridende i både sjanger og tematikk. I den sjette og siste sesongen, som har fått navnet *Røvtur*, lider Casper av en alvorlig depresjon, og både han og Frank lykkes i mindre grad enn før både i karrieren og privat. Journalist Henrik Palle i *Politiken* mente serien da gikk fra å være situasjonskomedie til å bli situasjonstragedie, og fant ikke lenger noe å le av (Palle, 2009). Dette viser hvordan *Klovn* balanserer på en knivsegg mellom det alvorlige og det komiske. Serien bryter også barrierer og tar opp tabuer som ingen av de andre nevnte serier gjør. Dette vises blant annet ved at amerikanske medier beskrev *Klovn* som på grensen til barneporno. Omtalen viser også kulturelle forskjeller mellom USA og Danmark i det *Klovn – The Movie* var tillatt for barn ned til 11 år på danske kinoer. Der *Klovn* til en viss grad følger en trend innenfor TV-komedien, skiller den seg altså også ut i sin ekstremitet og tematikk.

Med større konsekvenser og drøyere grenseoverskridelser vil en studie av skamtematikken i serien bli mer relevant. Studien vil kunne si noe om en tendens innen humor som preger vår samtid, den vil kunne være et innlegg i den tidløse debatten om hvor grensene for humor går, og den vil kunne si noe spesifikt om humoren i *Klovn*. Som en konsekvens av dette vil studien kanskje også kunne si noe om vårt samfunn i dag. Med skamtematikken som et så viktig element i *Klovn* vil studien muligens kunne gi et bilde på hvordan vi i dag forholder oss til skamfølelsen. Når humoren skaper noe latterlig som vi tar avstand fra, må det nødvendigvis også være en viss gjenkjennelsesfaktor tilstede. Dermed ligger komedien også nær vår verden slik vi kjenner den, eller som Bergson sier det: "[V]ed sin generelle karakter bryter de [komediene] med de andre kunstarter, og likedan ved den ubevisste baktanke om å korrigere og belære. [...] [K]omedien ligger midt mellom kunsten og livet" (Bergson, 1971:105). Når *Klovn* da skildrer en skamløs tilværelse, lik den Wyller beskriver i sitatet mot slutten av forrige delkapittel, som en komisk feil, har skaperne det da som forutsetning at denne feilen er noe seerne både kjenner til og tar avstand fra.

### 1.3 Teoretiske innfallsvinkler

De selvbevisste følelsene skam og skyld har lenge vært sentrale i flere vitenskapelige disipliner, men har til nå vært lite utforsket i komedier. Et norsk hovedverk er den allerede siterte antologien *Skam* (2001), som denne oppgaven vil hente flere teoretiske perspektiver fra. Professor i filosofi, Knut Inge Riksen, trekker fram disse følelsene som essensielle for at vårt samfunn skal fungere. Han beskriver skammen som en menneskelig reaksjon på normbrudd: ”Ved å sensibiliseres gjennom skammen gjennom en slik normerende instans aktualiseres en form for selviakttakelse som er avgjørende for den moralske dannelse” (Riksen 2001:197). Dette synet på skamfølelsen som en siviliserende instans, deles av filosofiprofessorene Julien A. Deonna, Raffaele Rodogno og Fabrice Teroni, som står bak boken *In Defense of Shame* (2012). Som tittelen antyder er deres bok et forsvar for skamfølelsen, og den positive funksjonen denne kan ha i det moderne samfunnet. Sammen med Sigmund Freuds *Totem og tabu* (1913), som danner grunnlaget for forståelsen av tabuet, vil disse danne grunnlaget for forståelsen av skam-, skyldfølelser og skamløshet.

I arbeidet med det komiske og situasjonskomedien som sjanger vil Brett Mills’, professor i medievitenskap, sjangerdefinerende bok *The Sitcom* (2009) stå sentralt. Boken vil både gi et historisk riss av sjangeren, og stå som definerende for situasjonskomedien som TV-sjanger. Den vil også bidra til å eksemplifisere de tre hovedretningene innenfor humorteori, superioritetsteorien, inkongruensteorien og lettelsesteorien, opp mot situasjonskomedien. Samtidig vil oppgaven hente ideer fra klassiske tekster om komedie og latteren, som Mikhail Bakhtins tekster om karnevalisme og Henri Bergsons *Latteren* (1900). Disse vil særlig brukes til å diskutere hvordan humoren i *Klovn* oppfattes, og hvordan vi kan le av hendelser som ellers ville vekket andre følelser. Bergson skriver blant annet at ”Latterens største fiende er følelsen. [...] I et samfunn av rene intelligens-mennesker ville man sannsynligvis ikke gråte mer, men le ville man kanskje fortsatt gjøre” (Bergson, 1971:11). Disse teoriene vil problematiseres i arbeidet med *Klovn*, da det ikke er selvsagt at publikum *bare* ler, men også kjenner på andre følelser. Som tidligere nevnt har *Klovns* humor en karakter som gjør at seeren selv føler pinligheten på kroppen, og det tragiske er aldri langt unna.

I analysen av hvordan *Klovn* utstiller skamløshet som en komisk feil, vil det også være viktig å peke på hva som er latterens funksjon. Her skiller den engelske filosofen Simon Critchley mellom to typer humor: Den vågale humoren som påpeker de hverdagslige normene vi ikke ser, og den konservative humoren som spiller på gjenkjennelse og dermed bidrar til å



oppretholde status quo (Critchley 2002:9-12). Det er spesielt på dette punktet oppgaven vil gå i dialog med den nevnte artikkelen av Christa Lykke Christensen. I oppgavens avsluttende kapittel vil oppgaven lese *Klovn – The Movie* opp mot Franco Morettis teorier om dannelsesromanen. Her ser vi hvordan Frank og Caspers ”tour de fisse” fungerer som en dannelsesreise lik den vi ser i de britiske dannelsesromanene, og lar klovnen Frank eksplisitt ta avstand fra skamløsheten som regjerer i serien. Oppgaven vil i lys av disse teoretiske innfallsvinklene undersøke hvilke narrative grep som skaper komikken i enkeltepisodene av *Klovn*, og i serien som tekstuell enhet.

## 1.4 Faghistorisk plassering

Denne oppgaven er skrevet ved Institutt for lingvistiske og nordiske studier, og plassert under faget *Nordisk litteratur*. Oppgaven skriver seg dermed inn i et fag med lange tradisjoner, og bryter med disse på to punkter som må kommenteres. For det første er analyseobjektet TV-serie og film, og faller dermed ikke inn under den klassiske forståelsen av litteratur; for det andre må analyseobjektet i oppgaven plasseres under kategorien populærkultur.

På instituttets egne hjemmesider blir forskningen på nordisk litteratur definert slik: ”Innenfor nordisk litteratur forsker vi på hva romaner, dikt, drama og andre skjønnlitterære tekster kan fortelle oss om språk, fortelling og identitet, estetikk og politikk, overordnet menneskeforståelse og individuell selvforståelse” (Institutt for lingvistiske og nordiske studier, 2013). Litteratur blir her definert som *romaner*, *dikt* og *drama*, mens filmens rolle i litteraturforskningen blir presisert i avsnittet under: ”Vi studerer også litteraturens relasjon til andre kunstformer som for eksempel film” (ibid). En dyptgående analyse av filmen, og ikke minst TV-serien, *Klovn* i seg selv uten å relatere dette til litteraturen stiller seg altså tilsynelatende på siden av fagfeltet.

Med årene har imidlertid filmmediet i større og større grad blitt viet oppmerksomhet i litteraturfaget. Dette har først og fremst kommet til uttrykk i læreplanen for grunnskolen og videregående opplæring, der en i økende grad operer med et utvidet tekstbegrep som omfatter nær sagt alle uttrykksformer, men også i de akademiske fagmiljøene synes interessen for filmmediet og øke. I 2005 kom rapporten *Nordisk språk og litteratur – En evaluering av forskningen ved universiteter og utvalgte høyskoler i Norge*. Rapporten konkluderte med at nordiskforskningen i Norge holder et høyt nivå, men at visse områder, som er internasjonalt framtreddende, ikke er representert i de evaluerte miljøene (Norges forskningsråd, 2005:99). Videre anbefaler rapporten ”at norsk litteraturforskning i større grad beskjeftiger seg med [...]

populære genrer som for eksempel krim, science fiction, fantasy og rap. TV-mediets og radioens genrer kunne likeledes innbefattes i den nordiske litteraturforskningen” (Norges forskningsråd, 2005:101). Naturlig nok er det da de ”litterære” kvalitetene i filmen som skal undersøkes, altså narrativ, tematikk, komposisjon etc. noe også denne oppgaven vil gjøre. I denne oppgaven er det litterære utgangspunktet spesielt tydelig i den narrative lesningen av *Klovn* som tekstuell helhet, altså både TV-serien og filmen, som en sammensatt tekst der hver del forholder seg til helheten. Det tekstuelle utgangspunktet til analysen gir også rom for å lese *Klovn* ut fra teorier som er rådende i litteraturforskningen, som kjønnsperspektivene til Sandra Gilbert og Susan Gubar, Morettis teorier om dannelsesromanen og den intertekstuelle lesningen av *Klovn – The Movie* opp mot Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899).

I boken *The Cultural Studies Reader* (1999) beskriver litteraturprofessor Simon During hvordan kulturstudier har hatt en økende interesse innenfor akademiske kretser siden det ble lansert i 1950. Det nye med kulturstudiene var at den koblet forskningsobjektet med omverdenen. Litteraturen ble ikke sett på som løsrevet fra samfunnet, men som et produkt av den. Dermed var det ikke bare høykulturen som var interessant, men hele kulturbegrepet i seg selv (During, 1999:2). Ved å analysere samtidstekster som attpåtil har nådd ut til et stort publikum, vil studien ha potensial til å si noe om samfunnet i dag.

## 1.5 Metode

Som tidligere nevnt skal denne oppgaven foreta en narrativ analyse av TV-serien og filmen *Klovn*. Da den narrative analysen har selve teksten og fortellingen i fokus vil mye være likt mellom en klassisk litterær analyse og en analyse av TV- og filmmediet. Begge vil ha fokus på hvordan verket kommuniserer og hvordan dette konstituerer diskursen. Slik Jakob Lothe påpeker i sin innføringsbok i narrativ teori, *Fiksjon og film – Narrativ teori og analyse* (1994), er de viktigste komponentene i en narrativ fortelling også sentrale i filmteorien. Narrative temaer som plot, kausalitet, tid og rom, hendinger, personer og til en viss grad også forteller er sentrale begreper i arbeidet med både den skrevne og filmatiske teksten (Lothe, 1994:17).

Samtidig skal ikke forskjellene mellom mediene undervurderes. En analyse av multimodale tekster som film krever også at de ulike uttrykksformene tas med i arbeidet. Denne oppgaven er i så måte inspirert av metodene som beskrives av John A. Bateman og Karl-Heinrich Schmidt i boken *Multimodal Film Analysis – How Films Mean* (2012). De mener at det tekstuelle aspektet i filmanalysen til nå har blitt undervurdert, og boken fungerer

som en undersøkelse av den tekstuelle forståelsen av filmens narrativ (Bateman & Schmidt, 2012:5). Med dette menes at filmspråket må sees på som et eget, der alle elementer sammen utgjør en strukturell enhet. Som et eksempel trekker de fram filmens tekniske virkemidler. Der en zoomeffekt i tidligere analyser har blitt kommentert som et virkemiddel for å lede seerens oppmerksomhet i en bestemt retning, ønsker Bateman og Schmidt å se på hvordan de ulike uttrykksformene filmen benytter seg av, sammen fungerer som en tekstuell enhet. Som et resultat av dette vil den narrative analysen i denne oppgaven også måtte forholde seg til de tekniske virkemidlene som er særegne for filmen som medium. Dette vil særlig gjelde musikk og klippestil, som i stor grad er med på å understreke det komiske i serien.

Da *Klovn* strekker seg over seks sesonger med en film på toppen av det hele, er det selvsagt nødvendig å gjøre et utvalg for analysen i denne oppgaven. Utvalget er foretatt med det formål å finne de mest forbilledlige eksemplene på skamtematikken i *Klovn*, samtidig som det utvalgte materialet kan tale for universet som en helhet. For å se en eventuell utvikling i tematikken har det også vært viktig å foreta et utvalg med en viss spredning i tid. Det er derfor naturlig å ha med episode 1 i sesong 1, ”5-årsdagen” (2005), som er det første verket i serien og *Klovn – The movie* (2010) som er det foreløpig siste verket i Hvam og Christensens prosjekt. I tillegg er episode 4 i sesong 3, ”Nina kære Nina” (2006), episode 1 i sesong 4, ”Unge hjerter” (2006), og episode 8 i sesong 6, ”Et knus for et krus” (2008), med i utvalget. Disse episodene er valgt ut hovedsakelig på bakgrunn av at de fungerer som gode eksempler på hvordan skam- og skyldtematikken kommer til uttrykk i serien, men også på bakgrunn av å vekke oppmerksomhet i offentligheten da disse kom ut. Dette gjelder spesielt ”Unge hjerter” og ”Et knus for et krus”, som begge var gjenstand for debatt i dansk offentlighet. I en serie som *Klovn*, der overtredelse av tabuer er noe som stadig blir trukket fram, er det naturlig å undersøke verkene som tydelig har truffet en nerve i offentligheten.

I behandlingen av en serie som *Klovn* vil det, som tidligere nevnt, være nødvendig å strekke tekstbegrepet ytterligere, og se delene som en tekstuell enhet. Med unntak av episode 1 i sesong 1 vil alle delene av serien som behandles, ha de tidligere episodene som bakteppe, og dette vil sammen stå som en tekst. Analysedelen av oppgaven vil derfor disponeres kronologisk, med episode 1, sesong 1 som første analyseobjekt, og filmen som det siste. Til sist vil oppgaven sammenfatte delanalysene og komme med en konklusjon. Før analysekapittelet vil det imidlertid være nødvendig med et lengre teorikapittel som redegjør for teorier rundt det komiske og skamfølelsen.

## 2 Teori

Denne oppgavens mål om å undersøke hvordan skam-, skyldfølelse og skamløshet fungerer som komiske elementer i *Klovn*, krever et teorikapittel som undersøker og trekker paralleller mellom teorier som kanskje ikke synes forenelige ved første øyekast. Latteren og skammen er imidlertid tettere knyttet sammen enn en kanskje skulle tro. Begge retter seg både innover mot en selv, og utover mot andre, og de er begge viktige for vår sosialisering fordi de forteller oss noe om hvem vi er, og hvilket fellesskap vi tilhører. I tillegg, og kanskje enda viktigere, forteller de oss noe om hvem vi ønsker å være, og hvilket fellesskap vi ønsker å tilhøre.

Kapittelet vil starte med en redegjørelse av det komiske. Innenfor det komiske vil det være nødvendig å ta i betraktning situasjonskomedien som TV-sjanger, før mer generelle teorier om latteren og det komiske trekkes fram. I redegjørelsen for skam- og skyldfølelsen vil oppgaven hente stoff fra filosofien, psykologien og teologien. I tillegg vil også Sigmund Freuds nevnte studie av tabuet bli plassert her.

### 2.1 Situasjonskomedien og familiens rolle

Som nevnt i det foregående kapittelet skriver *Klovn* seg inn i en internasjonal trend innenfor komediesjangeren på TV, der den pinlige humoren og de dokumentariske trekkene er framtredende. Dette er et av de ferskeste eksemplene på at situasjonskomedien som sjanger er fleksibel, og ofte framstår som en sjangerhybrid. I boken *The Sitcom* (2009) forsøker Brett Mills, å definere sjangeren, og trekker fram nettopp fleksibiliteten og hybridaspektet som vanskeliggjørende faktorer. Han trekker fram Larry Mintz' definisjon fra 1985 som den klassiske før han problematiserer denne:

[A] half-hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite; what happens in a given episode is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour . . . Sitcoms are generally performed before live audiences [...] [and] the audience is aware of watching a play [...] The most important feature of sitcom structure is the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored . . . This faculty for the 'happy ending' is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory. (Mills, 2009:28)

Selv om trekkene som nevnes i Mintz' definisjon, kan sies å være felles for mange situasjonskomedier, så kan den også brukes som en oppsummering på kjennetegnene til andre

sjangre, som for eksempel dramaserien. Mills mener det er nødvendig å spørre seg hva det er som eksplisitt skiller situasjonskomedien fra de andre TV-sjangrene.

Om vi nå prøver å anvende den gitte definisjonen på *Klovn*, vil vi se at den bare passer til en viss grad. De første karakteristikene passer bra på serien. Episodene er alle en halv time lange, om vi tar med reklamepausen, den har et fast sett med karakterer, og hver episode dreier seg rundt en eller flere konflikter som avsluttes innenfor episoden. *Klovn*-episodenes avslutninger er imidlertid som regel av en helt annen karakter enn det som beskrives i Mintz' definisjon. Her er det ingen løsning, forsoning eller "happy ending". Der denne definisjonen beskriver en gjenopprettelse av status quo i slutten av episoden, har *Klovn* en bekreftelse av at situasjonen ikke er gjenopprettet. Når Frank, og noen ganger også Casper, blir tatt på fersk gjerning og konfrontert av kvinnene, når konflikten sitt klimaks. Selve forsoningen får vi sjelden være vitne til, og vi er ikke tilbake til status quo før neste episode. Journalist og medieviter Julie Hornbek Toft mener episodenes syklus ufarliggjør hendelsene i serien, og gjør de enklere å le av. Vi vet at episodene alltid starter ved null, og ender litt lavere. Mia forlater ikke Frank, og hendelsene står igjen som ufarlige (Toft, 2008:173).

Et annet markant avvik fra Mintz' definisjon er *Klovns* forhold til publikum. Serien spilles ikke inn foran et publikum, og vi finner heller ikke noe latterspor. Seeren får dermed ikke beskjed om når han skal le, noe som har vært vanlig i situasjonskomediene. Når serien også leker med forholdet til virkeligheten, kan publikum bli i tvil om det de ser er fiksjon eller fakta, noe som kan være til hinder for latteren. Som en erstatning for dette kan vi si at *Klovn* bruker den franske sirkusmusikken for å understreke både fiksjonen og det komiske i situasjonene. Hornbek Toft omtaler musikken som et "cirkustema [som] anvendes jevnlig som en lydlig parallel til klovns gentagelse af den samme hovedløse oppførsel" (ibid.). Akkurat som latteren i Mintz' definisjon, forsterker musikken publikums inntrykk av at det vi ser er fiktivt. Vi finner altså i *Klovn* igjen både det sykliske aspektet i episodene, og virkemidler som minner oss på at det hele er fiksjon. Problemet med Mintz' definisjon blir imidlertid at den er for konkret i sine beskrivelser. Den beskriver mer en type situasjonskomedie, enn en sjanger som har utviklet seg over tid.

Hvordan kan man så definere situasjonskomedien? Mills mener svaret ligger i selve intensjonen til situasjonskomediene. Selv om situasjonskomediene har ulik tematikk, form og oppbygning, er de alltid skapt med et formål om å underholde og få publikum til å le. En situasjonskomedie kan selvsagt også ha andre intensjoner, slik Christensen uttalte at *Klovn* var ment å være "noe større", men dens fremste formål vil alltid være å vekke latteren. Dette formålet trekker Mills fram som det definitive skillet mellom situasjonskomedien og de andre

TV-sjangrene. Han bruker uttrykket ”den komiske drivkraften” (the comic impetus) om dette, og mener at det komiske må være sentralt i en undersøkelse av situasjonskomedien (Mills, 2009:5-6). Da en intensjon om å være morsom er det som driver serien framover i både markedsføring, manusarbeid og resepsjon, vil det være naturlig at nettopp dette ligger som en kjerne i en analyse av situasjonskomedien.

Med dette lander Mills på følgende definisjon av situasjonskomedien: ”[A] form of programming which foregrounds its comic intent” (Mills, 2009:49). Der Mintz’ definisjon eksplisitt kommenterte sjangerens lengde, oppbygning og karakterer, mener Mills at disse bare er virkemidler for å fremme komikken. Selv om virkemidlene har endret seg med tiden, er fortsatt intensjonen for situasjonskomedien den samme. For å forstå *Klovn* som situasjonskomedie må vi derfor analysere hvordan humoren i den spesifikke komedien kommer til uttrykk. Om vi ser slik på det, blir de tidligere definisjonene av situasjonskomedien kanskje mest nyttige som en historisk kontekst.

Historisk sett har situasjonskomedien svært ofte utspilt seg i familien. Ser vi på de mest sette situasjonskomediene i USA i årene 1986-1987, finner vi *Cosby show* (1984-1992) og *Family Ties* (1982-1989) på de to øverste plassene. Drøyt ti år etterpå var *Seinfeld* (1989-1998), som sees på som en av de første situasjonskomediene sentrert rundt en vennegjeng, den mest sette situasjonskomedien. På plassene bak ligger imidlertid *Home Improvement* (1991-1998) og *Grace Under Fire* (1993-1998), som begge utspiller seg i familien (Marc, 1997:xiv).<sup>4</sup> I boken *Honey I’m Home* (1992) tar forfatter Gerard Jones for seg hvordan de amerikanske situasjonskomediene behandler familielivet. Han peker på at situasjonskomediene om familielivet svært ofte fungerer som en moralsk pekefinger, og at disse følger en gjenkjennelig oppskrift:

Domestic harmony is threatened when a character develops a desire that runs counter to the group’s welfare, or misunderstands a situation because of poor communication, or contacts a disruptive outside element. The voice of the group – usually the voice of the father or equivalent chief executive – tries to restore harmony but fails. The dissenter grabs at an easy, often unilateral solution. The solution fails, and the dissenter must surrender to the group for rescue. The problem turns out to be not very serious after all, once everyone remembers to communicate and surrender his or her selfish goals. The wisdom of the group and its executive is proved. Everyone, including the dissenter, is happier than at the outset. (Jones, 1992:4)

---

<sup>4</sup> Her er det viktig å ha i bakhodet de store teknologiske endringene som endret folks TV-hverdag. Med kabel-TV’s inntog ble også valgfriheten større.

Også i *Klovn* er familien et sentralt tema. Frank og Caspers handlinger er ofte egoistiske og i strid med fellesskapets ønsker. Dette etableres allerede i den første episoden, ”5-årsdagen”, hvor Frank sier at han ikke kan feire femårsjubileet med Mia fordi han og Casper skal på et monstertruckshow. Gutteturen blir imidlertid avlyst av Casper, fordi Ibens bestemor er blitt syk. Her kommer det tydelig fram at Casper bare avlyser fordi dette er forventet av Iben, ikke fordi han egentlig har lyst. Når Frank så kommer hjem til Mia igjen, må han rette opp sin tidligere feil. Han foreslår da at de to skal dra til en fotograf å ta bilder som et minne om femårsjubileet. Dette utløser en serie hendelser som ender opp med at Frank står igjen som klovnen. På samme måte som i den siterte oppskriften er det altså en som har interesser som går på bekostning av familien, som utløser handlingen.

En interessant forskjell fra Jones’ framstilling er at det i *Klovn* er kvinnene, Mia og Iben, som er gruppens fornuftige stemme, mens mennene, Frank og Casper, alltid har rollen som de barnslige utbryterne. I artikkelen ”Har Casper Christensen og Frank Hvam læst Goffman?” trekker Mads Peter Karlsen og Kaspar Villadsen fram dette poenget. De peker på ”[s]erienes forestilling om kvindelige værdiers hegemoni”, som et sentralt punkt i forståelsen av serien (Karlsen & Villadsen, 2008:74). Kvinnene har enorm betydning for hvordan Frank og Casper oppfører seg, enten det gjelder å gjøre deres kjærester fornøyde, eller de må finne måter å slippe unna deres moralske kontroll. Vi ser også at Jones går enda lenger enn Mintz i sin beskrivelse av situasjonskomediens ”happy ending”. Her er ikke bare episodens utgangssituasjon gjenopprettet, men alle, inkludert rebellen, er ”happier than at the outset” (Jones, 1992:4). Dette står i sterk kontrast til beskrivelsen av *Klovn*, der alle karakterene, og spesielt Frank, har det verre enn utgangssituasjonen ved episodens slutt.

## 2.2 Latteren og det komiske

Litteraturen om det komiske er like omfattende som den er variert. Den strekker seg ikke bare over flere tusen år, men den er også behandlet i en rekke ulike fagfelt. Innenfor denne litteraturen finnes det mange likheter, men også betydelige forskjeller som får stor betydning i en analyse av det komiske. For å skape en viss oversikt over de ulike retningenes syn på det komiske har nyere teoretikere operert med en tredeling av de mest betydningsfulle teoriene (Critchley, 2002) (Mills, 2009). Tredelingen vil selvsagt til en viss grad være en generalisering, og det er ikke gitt at teoretikerne som plasseres sammen ville vært enige i en slik tredeling. Likevel er selve essensen i disse teoriene såpass like, og tredelingen i dag så allment akseptert, at oppgaven vil støtte seg til disse. Da disse teoriene ble utviklet lenge før

TV-komedien, vil det også være nødvendig å vise deres relevans ved eksemplifisering. Oppgaven vil derfor redegjøre for disse teoriene ved hjelp av Mills' nevnte bok *The Sitcom*, der han redegjør for disse med en analyse av situasjonskomedien som formål. Hver av disse kan gi verdifulle perspektiver på situasjonskomedien som behandles i denne oppgaven.

### 2.2.1 Superioritetsteorien

Superioritetsteorien er den eldste av de tre teoriene, og kan dateres tilbake til Platon. Den tar utgangspunkt i at latteren kommer av en følelse av suverenitet, og da spesielt overfor andre mennesker (Mills, 2009:77). For Platon var dette en negativ følelse som gjorde at mennesket viste seg fra sin verste side, da spesielt fordi latteren ofte rettet seg mot andre personers ulykke. Aristoteles tok sin læremesters synspunkt enda lenger da han senere sammenlignet latteren med et overgrep (ibid.). I deres øyne lo mennesket *av*, og ikke *med* objektet latteren rettet seg mot. Teorien ble senere videreutviklet av Thomas Hobbes, som omtalte latteren som et resultat av "sudden glory", og tilskrev den stor sosial makt: "Humour is, by this account, an undesirable consequence of social distinctions and an inappropriate way to deal with such tensions" (Hobbes, 1651, ref. i Mills, 2009:77). Her ser vi også at denne teorien drar inn klasseforskjeller. For Hobbes var humoren ofte underklassens måte å ta et oppgjør med overklassen ved å latterliggjøre den gjennom vitser. I dag får humor ofte kritikk for å stigmatisere og latterliggjøre svake og utsatte grupper og personer i samfunnet.

En slik kritikk viser seg også arbeidet med *Klovn*. Lykke Christensens beskrivelser av seriens humor som en latterliggjøring av personer som ikke følger de sosiale normene, er et eksempel på dette. Som Platon, Aristoteles og Hobbes trekker også hun fram nytelsen over de andres feil som en kilde til latteren:

Således får latteren både sin energi fra en politisk ukorrekthet, idet man griner af 'de svage' selv om man ikke 'må', og fra nydelsen ved at se den socialt velfungerende orden gentagende blive brudt af 'de svage', der ikke lever op til kravene og derfor kan virke som pirrende underholdning som det forstyrrende sociale element, de udgør. (Lykke Christensen, 2009:88)

Superioritetsteorien drar også, i motsetning til de andre teoriene inn latterens skamaspekt. Offeret for latteren er ment å føle skam, mens vitsefortelleren og de som ler, tar avstand fra offeret.

Mills argumenterer for at denne teorien er problematisk å overføre direkte til situasjonskomedien av flere grunner. For det første legger denne teorien stor vekt på selve latteren som oppstår i de sosiale situasjonene vitsene skapes i. Ved at fortelleren av vitsen



skaper en latter som rammer vitsens offer, blir offerets posisjon i den sosiale settingen svekket (Mills, 2009:80). Her blir altså latteren tillagt en bestemt sosial funksjon, da den bidrar til å skape en asymmetri mellom den som ler, og den som blir ledd av. Det er viktig å huske at denne teorien, lik de andre dominerende teoriene innenfor humor, ble skapt før TV-komedien. Superioritetsteorien legger i stor grad opp til at fortelleren av vitsen og vitsens offer skal være på samme sted, slik at latteren treffer offeret direkte. Dette betyr imidlertid ikke at TV-seerens latter ikke kan være av samme karakter som det beskrives i superioritetsteorien. Vi kan fortsatt le nedsettende av karakterene i *Klovn*, men vår latter vil ikke treffe disse på samme måte som en latter i sosiale sammenhenger vil gjøre.

### **2.2.2 Inkongruensteorien**

Mens superioritetsteorien i stor grad ser på latteren som et emosjonelt fenomen, ser inkongruensteorien latteren som et kognitivt fenomen. Der superioritetsteoriens latter er nedsettende for å forskyve eller bekrefte sosial status, er inkongruensteoriens latter et resultat av den overraskende inkongruensen mellom det vi forventer, og det som faktisk skjer. Denne teorien spores tilbake til Immanuel Kant, som i 1790 definerte latteren som "[A]n affection arising from the sudden transformation of a strained expectation into nothing" (Mills, 2009:82). Mens Kants tidlige form for inkongruensteori har som forutsetning at forventningene skal lede ut i *ingenting*, har senere former for inkongruensteorien modifisert dette. Arthur Schopenhauers tanker om latteren er et godt eksempel på dette: "The cause of laughter in every case is simply the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and laughter itself is just the expression of this incongruity" (Mills, 2009:83). Begge utsagnene peker på bruddet mellom forventninger og faktisk utfall, noe som viser viktigheten av normer i humoren. For at noe skal oppfattes som et brudd på forventningene, er det nødvendig at TV-serien og seerne har samme oppfatning av hva som er forventet. Felles for utsagnene er også at de påpeker timingen som viktig. Opplevelsen av inkongruens skal være plutselig og overraskende.

I en analyse av *Klovn* gjør inkongruensteoriens forhold til normene den spesielt relevant. Mye av humoren i *Klovn* baserer seg på at Frank og Casper ikke opptrer korrekt i forhold til de sosiale normene, noe som implisitt skaper en enighet mellom seeren og serien om hva som er korrekt oppførsel. På denne måten kan humoren ha en didaktisk effekt, som både kan være konservativ og radikal. På den ene siden kan inkongruensene være med på å opprettholde status quo ved å latterliggjøre de som faller utenfor, lik kritikken Lykke

Christensen retter mot *Klovn* antyder. På den andre siden kan inkongruensene gjøre normene i seg selv til offeret for vitsen. Hvam og Christensen trekker selv fram det didaktiske aspektet i *Klovn*: ”Frank giver en mulighed til at se hvordan det går om vi går hele vejen, så kan man selv la være at gøre det. Vi kan godt sige at det er som et oplysningsprojekt” (Information, 2013). Om det hovedsakelig er avvikerer eller normene som latterliggjøres i *Klovn*, vil bli grundigere behandlet i oppgavens analysekapittel.

### 2.2.3 Lettelsesteorien

Lettelsesteorien bygger på at latteren spiller en viktig rolle for individets utløp av undertrykte tanker og følelser. Latteren blir her en måte å få utløp for de følelsene og tankene som samfunnet ellers ikke tillater å komme opp i lyset. Selv om flere teoretikere har vært innoen denne, blir Sigmund Freud tilskrevet rollen som opphavsmannen til lettelsesteorien. For Freud er vitser om sex, død og vold en konsekvens av måten sivilisasjonen legger lokk på slike saker, til tross for at dette er en viktig del av menneskets liv (Mills, 2009:88). Undertrykkelse av slike temaer og følelser vil ifølge Freud føre til alvorlige psykoser, og humoren og latteren er derfor en nødvendig ventil.

I en analyse av *Klovn* kan lettelsesteorien spesielt brukes i arbeidet med seriens allerede nevnte rolle som utfordrer av tabuer. Der Freud beskriver tabuet som nødvendig for å undertrykke latente menneskelige lyster og behov, beskriver han latteren som en ventil for det samme. Hvam og Christensen har i intervjuer også vært inne på at serien kan fungere som nettopp dette:

Jeg tror at man søger efter noget man kan kende sig igen i. *Klovn* giver dig mulighed til at spejle nogen sider som du måske ikke får lov til å spejle så mange andre steder. De steder vi går er det ikke så mange andre som går. [...] Humor er også et eller andet sted i yderste konsekvens en accept af ens instinkt og nedtrykte, gale tanker, som alle ved er fejl, men som man alligevel må forholde sig til. De dumme impulser som man får fra sin underbevidsthed i alle mulige retninger. [...] Man må leve med dem, og så sørge for at de ikke vokser sig store og manifesterer sig i handling. Der er vi heldige som bare får lov til at lege med det på TV og på film. (Information, 2013)

Hvams utsagn viser hvordan de ser på *Klovn* som en aksept av de gale tanker og instinkter som samfunnet ellers legger lokk på. Gjennom humor, der skaperne og seeren inngår en kontrakt om at det vi skal se er normbrudd, kan slike tanker få utløp. Som nevnt under inkongruensteorien kan humoren ha en didaktisk rolle når man ler av Franks grenseoverskridende oppførsel. Tilhengere av lettelsesteorien vil ikke nødvendigvis undergrave dette perspektivet, men argumentere for at en slik humors eksistens kommer av at

vi til daglig må undertrykke slike ideer. For Freud spiller latteren dermed en viktig rolle i samfunnet, da den forhindrer at de undertrykte ideene fører til alvorlige psykiske lidelser hos enkeltpersoner.

I dag blir ofte humor som beskjefter seg med sex, ekskrementer og vold sett på som en annenrangs humor (Mills, 2009:90). Dette kan vi også se i arbeidet med *Klovn*.

Innledningsvis nevnte oppgaven at Hvam og Christensen ønsket å ha en annonse for *Klovn* i *Information* før serien hadde hatt premiere på TV. Annonsen ble da sett på som for vulgær, og kom ikke på trykk. Fem år senere, da *Klovn – The Movie* skulle promoteres, trykket flere medier en annonse hvor Frank og Casper henger fra en diger rumpe. I forkant av dette lå selvsagt seriens suksess, samt en intellektualisering av denne. Når det er sagt, er både serien og filmens innhold fortsatt sett på som kontroversielt, og enkelte mener fortsatt at Hvam og Christensen burde skifte kurs og lage en viktigere form for humor (Gotfredsen, 2010).

#### **2.2.4 Signalteorien**

For at man skal kunne le av vitser som tar opp temaer som er sett på som tabu, må forholdene ligge til rette for dette. Det viktigste av alt er kanskje at den som hører vitsen, skjønner at det faktisk er en vits. Filosofen Simon Critchley forklarer dette sosiale samspillet på følgende måte: "There has to be a sort of tacit consensus or implicit shared understanding as to what constitutes joking 'for us', as to which linguistic or visual routines are recognized as joking" (Critchley, 2002:4). Han siterer videre Ludvig Wittgensteins sammenligning av vitsefortelling og ballspill, som også kan videreføres til TV-komedien:

What is it like for people not to have the same sense of humour? They do not react properly to each other. It's as though there were a custom among certain people for one person to throw another a ball which he is supposed to catch and throw back; but some people, instead of throwing it back, put it in their pocket. (Wittgenstein, 1980, ref. i Critchley, 2002:4)

På samme måte er det nødvendig for situasjonskomedien og seerne å oppnå en slik enighet. En situasjonskomedie er imidlertid ikke bare en serie med vitser, men har også et narrativ som disse vitsene skal plasseres i. Dette er også en forventning fra seerne, noe som kommer tydelig fram i Mintz' og Jones' nevnte definisjoner, som i stor grad beskrev et forventet narrativ. Her kommer vi igjen inn på det Mills trekker fram som særegent ved situasjonskomedien, den komiske drivkraften. Han argumenterer for at de tre presenterte teoriens fokus på vitsen gjør at de andre virkemidlene i situasjonskomedien blir glemt (Mills, 2009:92). En nøkkel til å forstå situasjonskomedien er å ta høyde for at den ikke bare har et

behov for å vise sin intensjon om å være morsom, den må også skape en diskurs hvor det er akseptabelt å le. Kontroversielle situasjonskomedier blir ikke kritisert fordi man ikke skjønner at de er ment å være morsomme, men fordi humoren blir sett på som uakseptabel, noe vi også ser i resepsjonen av *Klovn*. Da *Klovn*-episoden ”Et knus for et krus”, vakte negativ oppmerksomhet for en scene hvor Frank sitter i badekaret med en ni år gammel jente, var det ikke fordi kritikeren ikke forstod at det var ment humoristisk, men fordi humoren ble sett på som uakseptabel.

Mills tar derfor til orde for en ny teori i arbeidet med situasjonskomedien, signalteorien. Hans teori retter fokus på hvordan situasjonskomedien fremmer sin komiske intensjon, og hvordan den skaper en diskurs hvor det er akseptabelt å le. Slik tar også teorien høyde for at humoren i serien faktisk ikke fungerer, i motsetning til de tre hovedteoriene, som bare beskriver hvordan vellykket humor fungerer. Signalteorien, lik metoden til Bateman og Schmidt, redegjort for i kapittel 1.5, ser på situasjonskomedien som en tekst der det er nødvendig å ta med alle virkemidlene i lesningen: ”It is the notion of the ’comic impetus’ which helps bring the theories and the genre together, for sitcom can be seen as a text whose every facet is intended to ensure the pleasures of the comedy are successfully achieved” (ibid.). Her er det altså situasjonskomediens *hvordan*, ikke *hva* og *hvorfor* det rettes fokus mot.

Mills siterer Don Handelman og Bruce Kepferer når han redegjør for komediens to måter å signalisere sin komiske intensjon på. De første kaller han for ”category-routinised joking”. Disse bygger på at komedien og publikum allerede har etablert en forståelse om at hendelsene på skjermen er komiske (Mills, 2009:95). Når publikum ser en situasjonskomedie, bringer de med seg forventninger basert på deres tidligere møter med serien. Disse forventningene kan også være knyttet til tidligere erfaringer med skuespillere i serien. Da *Klovn* ble lansert i Danmark, var Frank Hvam og Casper Christensen allerede etablerte komikere i landet, noe som bidro til seernes forventning av serien som komedie.

Den andre formen for signaler omtaler Mills som ”setting-specific joking”. Dette forekommer når det ikke er et etablert forhold mellom situasjonskomedien og seeren, noe som tvinger komedien til å opprette dette. Komedien må dermed gi tydelige signaler på når den skal leses som komisk. Her kommer vi inn på trekkene som Larry Mintz redegjorde for i sin definisjon av situasjonskomedien: latterboksen, kameravinkelen, kjenningsmelodien, det forutsigbare handlingsmønsteret og moralen på slutten. Alle disse er med på å etablere en forståelse av at situasjonskomedien skal leses som komisk. Som tidligere vist har *Klovn* gått bort fra mange av disse kjennetegnene, og det er derfor nødvendig å se etter andre signaler.

I tillegg til å signalisere sin komiske intensjon, må komedien som sagt også skape en diskurs hvor det er akseptabelt å le. Professor i psykologi, Peter McGraw, som leder *Humor Research Lab* (HuRL) ved University of Colorado, har utviklet det han kaller for ”The Benign Violations Theory”. Med denne teorien ønsker McGraw å undersøke hva som skal til for at normbrudd skal oppfattes som komiske. Slik tittelen på teorien antyder, mener McGraw at et normbrudd på et eller flere nivåer må oppfattes som godartet for at det skal kunne være komisk. I artikkelen ”Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny” (2010), skrevet sammen med professor i markedsføring Caleb Warren, lanserer McGraw tre faktorer som kan gjøre at normbrudd oppfattes som godartete: ”(a) a salient norm suggests that something is wrong but another salient norm suggests that it is acceptable, (b) one is only weakly committed to the violated norm, or (c) the violation is psychologically distant” (McGraw & Warren, 2010:1142). Teorien understreker også at alvorlige moralske normbrudd ofte skaper en ambivalens, og at vi ofte kan oppfatte en situasjon som både komisk og ubehagelig. Som tidligere nevnt er dette ofte tilfellet med *Klovn*, der seerne både ler og blir pinlig berørt. Sammen med signalteorien, som påpeker viktigheten av å skape en akseptabel komisk diskurs, vil McGraws teori kunne fungere som potensielle forklaringer på hvorfor normbruddene i *Klovn* oppfattes som komiske.

Mens de tre første teoriene vil kunne si oss mye om hvilken effekt humoren i *Klovn* kan ha på publikum, vil Mills’ signalteori være spesielt verdifull i arbeidet med å si hvordan humoren i serien uttrykkes. Da Mills’ teori understreker viktigheten av både å tydelig signalisere sin komiske intensjon, og skape en akseptabel diskurs, vil McGraws teori kunne fungere som et nødvendig supplement i anvendelsen av signalteorien.

## 2.3 Skamfølelse

Litteraturen om skamfølelse er bred, og viser hvordan holdningene til skammen har endret seg gjennom årene. I boken *In Defense of Shame* viser filosofiprofessorene Julien A. Deonna, Raffaele Rodogno og Fabrice Teroni hvordan synet på skamfølelsen har endret seg, og konkluderer med følgende: ”The contemporary consensus on shame is pessimistic” (Deonna, Rodogno, & Teroni, 2012:4). Mens teoretikere som Platon, David Hume og Helen Merrell Lynd anerkjente viktigheten av skamfølelsen som et moralsk kompass, mener enkelte moderne teoretikere, som psykologen Paul Gilbert, at skamfølelsen ikke fører til noe godt, men er noe vi bør kvitte oss med:

Shaming people can lead to various unhelpful defensive emotions, such as anger or debilitating anxiety, concealment or destructive conformity. Moreover, in a shame system people can behave very immorally in order to court favor with their superiors and avoid being rejected for not complying with requests or orders. Prestige seeking and shame avoidance can lead to some very destructive behaviors indeed. (Deonna, et al., 2012:3)

Denne oppfatningen av skamfølelsen som destruktiv, er noe av det forfatterne bak *In Defense of Shame* vil til livs.

I det innledende kapittelet i antologien *Skam*, gir Trygve Wyller en beskrivelse av skamfølelsens plass i det moderne samfunn, som kan tyde på at Gilberts negative syn på skammen deles av flere:

Man skal helst ikke skamme seg [...] Det moderne individet tar selv stilling til de normative spørsmål og skal derfor ikke bli belastet med det kulturen eller andre innflytelsesrike måtte mene om hva som gir verdighet, og hva som er å passere en grense. Det avgjør mennesket selv. Skam er førmoderne. (Wyller, 2001a:10)

Wyller tilskriver i stor grad dette synet til kultursosiologen Christopher Lasch, som hevdet at det moderne samfunnet var preget av intellektuelle som ikke lenger brydde seg om samfunnsmoralen (ibid.). Gilbert og Laschs syn på skamfølelsen bærer altså preg av det moderne samfunnets fokus på fornuft og individualisme, som ikke har rom for en ødeleggende skamfølelse.

Forfatterne bak *In Defense of Shame* og *Skam* er imidlertid uenig med denne oppfatningen av skamfølelsen, og tar begge til orde for at skamfølelsen også har en plass i vårt moderne samfunn. Det gjør også sosiolog Ivar Frønes i sin artikkel "Skam, skyld og ære i det moderne" (2001). Her peker han blant annet på hvordan den moderne skamfølelsen skiller seg fra den tradisjonelle. Han mener at dagens oppnåelsessamfunn øker risikoen for skamfølelsen, og gir den en annen karakter enn den tradisjonelle: "Som følelse er skammen forankret i det hypermodernes identitetsproblematikk, i selvrealiseringens og selvrepresentasjonens komplekse krav. Skammen har beveget seg fra posisjon til identitet, fra familien og slekten til selvet" (Frønes, 2001:79). Selv om skamfølelsen i det moderne er knyttet nærmere til selvet enn den tradisjonelle, påpeker Frønes, i likhet med andre teoretikere, at skammen er knyttet til det sosiale: "[M]an påføres skam av andre. Man kan selv utføre noe skammelig, men det er de andres sanksjoner som skaper skam. Dermed kan man slippe unna skammens sosiale kontroll hvis man ikke observeres" (Frønes, 2001:72). *Klovn* gir et godt bilde på denne moderne skamfølelsen. Frank og Caspers handlinger er ofte basert

på hva som gagnar dem, og ikke familien. De prioriterer seg selv, og har identiteter som skifter ut fra hvilken situasjon de er i. Mot slutten av episoden, når fasaden rakner, kommer skamfølelsen fordi de oppdages av familien, og identitetene kolliderer med hverandre.

Selv om skamfølelsen knyttes til en fordømmelse av andre, enten ved en konkret konfrontasjon, eller en følt opplevelse av hva andre tenker om en selv, dreier den seg i sin essens om selvet. I *In Defense of Shame* argumenterer forfatterne for at skammen dypest sett er en negativ vurdering av en selv, men at denne kan forsterkes av andres negative vurdering:

The crucial issue here is whether making reference to a judgment we disagree with is sufficient to explain the occurrence of this emotion. Clearly it is not. Adverse judgements passed on ourselves with which we disagree or demeaning treatment at the hands of others do not by themselves explain the occurrence of shame. Indeed, they may rather make one react with anger towards those who make these judgments or treat us this way, insofar as one regards their behaviour as unjustified [...] (Deonna, et al., 2012:128)

Den sosiale skammen har altså som forutsetning at en selv er enig i den negative vurderingen av selvet. I *In Defense of Shame* knyttes skamfølelsen uløselig til vår egen identitet og verdiene som preger vår oppfattelse av oss selv. Disse verdiene styrer vår selvevaluering, og det er direkte brudd på disse som utløser den negative vurderingen av oss selv som knyttes til skamfølelsen (Deonna, et al., 2012:99). Med direkte brudd menes her at en utfører handlinger som kan stå som eksempler på det motsatte av den verdien man søker å opprettholde.

Grunnet det uløselige båndet mellom identiteten og skamfølelsen vil skammen fungere som en siviliserende instans. Knut Inge Riksens artikkel ”Om å se sin neste, skammen og det etiske” (2001) har dette som et sentralt poeng. Hans syn på skamfølelsen er lik den vi ser i *In Defense of Shame*, og trekker fram skamfølelsen som essensiell i menneskets fundament som rasjonelt vesen:

Idet det menneskelige fellesskap forutsetter en viss medmenneskelig livsorientering og hensyntagen til den etiske fordring, gjelder det å kunne se seg selv som relatert til en norm eller verdistørrelse som overskrider selvet. Ved å sensibiliseres gjennom skammen overfor en slik normerende instans aktualiseres en for selviaktakelse som er avgjørende for den moralske dannelse. (Rixsen, 2001:197)

For Rixsen er altså skamfølelsen essensiell for at samspillet mellom mennesker skal fungere. Den tvinger oss til å vurdere oss selv ut fra størrelser som overskrider de aktuelle situasjonene, og dermed ut fra det vi vil oppleve som allmenngyldige størrelser. Skamfølelsen er ikke bare essensiell i mennesket som rasjonelt vesen, men hindrer oss også fra å gjøre oss ”overrasjonelle”, og la fornuften gjøre oss kyniske.

### 2.3.1 Skyld

At skam- og skyldfølelsen er tett knyttet sammen, er noe de fleste artikler om emnet er enige i. Det aller meste av litteraturen om skamfølelsen tar også opp skyldfølelsen. Skillet synes i stor grad å gå ved at skyldfølelsen er nærmere knyttet opp mot en spesifikk handling, der skamfølelsen er knyttet til et dypere verdigrunnlag. Da skamfølelsen ligger nærmere identiteten, vil denne oppleves som rystende for hele selvet, mindre verbal og mer primitiv enn skyldfølelsen (Deonna, et al., 2012:74). Deonna m.fl. viser i boken *In Defense of Shame* til en studie foretatt i 1994 av Paula Niedenthal, June Tangney og Igor Gavinski som underbygger dette synet:

After having been presented with shame- and guilt-eliciting situations, subjects were asked how they would try to "undo" these situations. The results were the following: subjects tended to say that they would undo their *behavior* in guilt-related situations (e.g., "if only *I hadn't done* so and so"), while they tended to say that they would undo their *traits* in shame-related situations (e.g., "if only *I weren't* so and so"). (Ibid.)

Mens skyldfølelsen er opptatt av våre handlinger, og bare det, går skamfølelsen dypere, og konsentrerer seg om årsaken til våre handlinger.

*In Defense of Shame* gjør her et skille mellom verdier og normer, der et brudd på egne verdier utløser skamfølelsen, mens et brudd på normer utløser skyldfølelsen. Skyldfølelsen vil da dreie seg om brudd på skrevne eller uskrevne regler og forbud, for eksempel religiøse eller sosiale (Deonna, et al., 2012:81). I skyldfølelsen vil selvet dermed alltid være en del av evalueringen, men det er ikke selvet som blir evaluert eller degradert, bare selvets handling: "[T]he contrast between values and norms, on the one hand, and between self and behavior on the other, are made for one another, since only actions or omissions are in accordance or in conflict with norms" (Deonna, et al., 2012:84). Med dette skillet er det altså fullt mulig å være skamløs, og samtidig føle skyld for normbrudd. Dette inviterer til en diskusjon om hvilke følelser Frank faktisk føler i *Klovns* avsluttende, pinlige konfrontasjoner.

### 2.3.2 Skamløshet

"Skam burde være det karaktertrekk ved mennesker som vernet oss mot å behandle andre som ting. Det skamløse er å gjøre akkurat det" (Wyller, 2001b:243). Selv om Wyllers skambegrep i artikkelen "Se det blev fantefølgets jul" er normativt, harmonerer hans skambegrep med følelsen slik den forekommer i andre artikler. Slik tittelen *In Defense of Shame* antyder, er også forfatterne her opptatt av skammens positive funksjon i vår sosialisering.



Da skamfølelsen er uløselig knyttet til identiteten, vil en skamløs oppførsel kunne bære preg av en flytende og skiftende identitet. I artikkelen ”Har Casper Christensen og Frank Hvam læst Goffman?” diskuterer Mads Peter Karlsen og Kaspar Villadsen hvordan *Klovn* tematiserer rollekompetanse. Her framstår Frank og Casper som kontraster. Mens Frank er idealisten, som lever etter et sett med egne, uskrevne regler, er Casper strategen, som skifter karakter ettersom situasjonen krever dette (Karlsen & Villadsen, 2008:80). Casper framstår som praktksempelen på den moderne skamløsheten, der selvrealisering er hovedformålet med tilværelsen. Frank er mer dratt mellom to ideologier, på den ene siden er han lik Casper, men på den andre siden viser han, i hvert fall i pilotepisoden, et verdsett som harmonerer mer med det som beskrives som den tradisjonelle skamfølelsen. Da Frank balanserer mellom disse to, og ikke mestrer det like godt som Casper, er det nærmest alltid Frank som havner i skamfulle situasjoner. Her vil imidlertid oppgavens analysekapittel i større grad problematisere om Frank hovedsakelig føler skam, eller bare skyld, for sine handlinger.

### 2.3.3 Tabu

Et viktig moment som stadig trekkes fram i omtalen av *Klovn* er dens overtredelse av tabuer. I nær sagt hver eneste anmeldelse av både serien og filmen trekkes dette frem, og skaperne selv har også sagt at de med serien ønsket å bryte tabuer (Information, 2013). Et hovedverk innenfor behandlingen av tabuet er Sigmund Freuds *Totem og tabu*. Her beskriver Freud tabuet som et tosidig begrep som på den ene siden betyr ”hellig, innviet”, og på den andre siden ”farlig, forbudt, uren” (Freud, 2013:37). Dette gjør det problematisk å gi en klar definisjon av hva tabu er, og ikke minst hva som er tabubelagt. Det siste er problematisk fordi det er avhengig av hvilke kulturer som undersøkes, mens det første er problematisk fordi begrepet rommer ytterpunktene av skalaen det selv skisserer opp. Samtidig er det nødvendig å se på både den ”hellige, innviede” siden ved tabuet, og den ”farlige, forbudte, urene” siden ved tabuet, for å forstå ambivalensen som er knyttet til overtredelse av tabuer.

”Hellig, innviet” må ikke i denne sammenhengen leses som noe religiøst, da Freud presiserer at tabuet er noe annet enn et religiøst eller moralsk forbud, men at det forbyr seg selv:

De skriver seg ikke fra en guds påbud [og] skiller seg fra moralske regler fordi de ikke inngår i et allment system som fastsetter og begrunner at det er nødvendig å avstå fra visse ting. Tabuforbudene savner enhver begrunnelse, og har ukjent opprinnelse. [...] Wundt kaller tabuet menneskehetens eldste uskrevne kodeks. (ibid.)

I dag er det nok det forbudte, farlige og urene som mest forbindes med tabuet, noe også dagens ordbokdefinisjon viser: ” 1 forbud mot bestemte handlinger el. mot å nevne el. røre visse mennesker, dyr el. ting [...] 2 noe som omfattes av tabu (1); noe som det ikke skal snakkes om” (Bokmålsordboka, 2010). Likevel, kanskje spesielt innenfor humor, er det viktig å fastholde at begrepet fortsatt rommer en sterk ambivalens, noe Freud også påpeker. Temaer som for eksempel homofili, handicappede og etnisitet, er ikke noe som kan sies å være farlige eller forbudte i seg selv, men noe ”hellig”, i form av at det burde beskyttes, som ikke blir farlig før det blir tatt i av humoristene.

Dette kan kobles til Freuds tanker om hvordan den som bryter et tabu, blir tabu i seg selv: ”Det mennesket som har overtrådt et tabu, blir selv tabu, fordi det har den farlige evnen til å friste andre til å følge dets eksempel. Det vekker misunnelse: hvorfor skulle det ha lov til noe som er forbudt for andre?” (Freud, 2013:56). En forutsetning for tabuet er altså at det i seg selv er fristende, og den som overtrer tabuet, frister de andre i stammen til å gjøre det samme. Her er vi også inne på linkene mellom Freuds teori om tabuet, og hans nevnte teori om humor, lettelsesteorien: De springer begge ut fra undertrykte lyster og følelser hos mennesket. I humoren får mennesket utløp for de undertrykte tankene og følelsene som reguleres av tabuet, noe som hindrer at menneskene blir nevrotiske av å undertrykke latente følelser (Mills, 2009:88).

Det store spennet innad i begrepet viser altså både hvordan en ser på tabuet i seg selv, og hvordan en ser på de som berører det. En måte å si det på kan være at farene ved tabuet først blir synlige når det kommer i kontakt med mennesker. Da tabuet ikke er et religiøst eller moralsk forbud, er straffen også overlatt til det Freud omtaler som ”en indre innretning, som virker automatisk” (Freud, 2013:39). Dette kan minne om beskrivelsene av skamfølelsen, som også retter seg mot en selv, og fordrer til en dyptgående endring av selvet. Da overtredelse av tabuer føret til at overtrederen selv blir tabu, bringes det dermed ikke bare skam over den som overskrider tabuet, men også de som står overskrideren nær. Når Frank og Casper bryter tabuer i *Klovn* blir også de tabuer i seg selv. Det samme kan vi også si om selve verket *Klovn*, som også blir et tabu fylt med ambivalens. I noens øyne blir serien ”hellig” og opphøyes gjennom akademiske analyser, mens i andres øyne er serien noe farlig og urent, som frister andre til å følge deres moralske eksempel. Dette blir senere et viktig tema i diskusjonen av de ambivalente følelsene som har blitt beskrevet i seerens møte med serien.

I likhet med skamfølelsen er også tabuene siviliserende instanser. Da disse eksisterte i førsiviliserte samfunn, uten nedskrevne lover og regler, var tabuene viktige, styrende faktorer

i folks liv. Freud siterer antropologen Northvot W. Thomas når han lister opp tabuets hensikter:

[B]eskytte viktige personer som høvdinger, prester [...] de svake, kvinner barn og folk flest [...] beskyttelse mot farer, som er forbundet med berøring av lik [...] forsikring mot forstyrrelse av viktige hendelser i livet, som fødsel, mannbarhetsrifter, giftermål og seksuelle aktiviteter [...] beskyttelse av ufødte og små barn mot de utallige farene som truer dem[.] (ibid)

I *Klovn* ser vi overtredelser av alle de ovennevnte tabuer, og spesielt seriens omgang med barn altså har vakt reaksjoner. Både episoden ”Et krus for et knus”, hvor Frank bader med den ni år gamle jenta, og *Klovn – The Movie*, der Frank og Casper tar bilder av penisen til Franks nevø Bo, har fått kritikk. Pedofili og incest trekkes begge fram av Freud som sterke tabuer, som viser hvordan formen for seksuell omgang ble regulert av totemismen, et førsivilisert bilde av rang- og familierelasjoner.

Lik dagens definisjon av ordet er også Freuds beskrivelser av berøringsangsten tilknyttet tabuet. I begrepet ligger ikke bare den fysiske berøringen, men også berøring i billedlig forstand: ”Alt som leder tankene til det forbudte, og fremkaller en berøring i tankelivet, er like forbudt som den umiddelbare kroppskontakten” (Freud, 2013:49). En overtredelse av tabuet vil altså føre til en fordømmelse både av andre og av en selv. Overtredelse av tabuer i *Klovn* vil da kunne vekke ambivalente følelser også hos seeren, som ”berører” serien gjennom TV-skjermen.

Dette er interessant i arbeidet med *Klovn* der det flere ganger har blitt trukket fram at seeren selv føler et ubehag når de ser serien. Et eksempel på dette får vi i kommentarsporet til episoden ”Ups” (2006). Der forteller journalisten Georg Metz at han ofte må forlate rommet under de pinligste seansene i serien (Nørgaard, 2006a). At *Klovn* tematiserer skam, er tydelig i promoteringen av *Klovn – The Movie*. Kinodistributøren Nordisk Film skrev i en pressemelding i anledning premieren på *Klovn – The Movie*: ”De har fået dig til at græmme dig. De har spoleret dine hyggeligste stunder. De har trukket dig igennem de værste pinsler. De har givet dig nogen af de grimme øjeblikke i ditt liv” (Nordisk Film, 2010). Filmens trailer peker også eksplisitt på skamtematikken i *Klovn* der den avslutter med: ”Skammen starter den 16. desember” (Trailer 1 – *Klovn: The Movie*, 2010). Slik inviterer *Klovn* til å bli lest ut fra teorier om det komiske og skam-, skyldfølelse og skamløshet.

## 3 Analyse

Som nevnt i det innledende kapittelet vil analysen ta for seg fire episoder av *Klovn*, samt det foreløpig siste verket i serien, *Klovn – The Movie*. I den første analysen, av pilotepisoden ”5-årsdagen”, vil også åpningsvignetten og rulleteksten i serien bli undersøkt. Disse er like i hver episode, og danner et viktig rammeverk i lesningen av serien. Den første analysen vil også undersøke Frank og Caspers skam-, og skyldfølelse slik den etableres i piloten. Dette vil danne grunnlaget for den videre undersøkelsen av skam-, og skyldtematikken i *Klovn*. De videre analysene vil vise hvordan pilotens etablering av skam-, og skyldfølelse påvirker den videre forståelsen av serien, og til slutt filmen.

Analysen av episodene vil bli gjort tematisk, der hver analyse behandler ulike tematikker som bygger oppom *Klovns* bruk av skam- og skyldfølelse som komisk fenomen. Som nevnt vil den første analysen hovedsakelig danne grunnlaget for en videre analyse av seriens skamtematikk og humor. Deretter vil analysen av ”Nina kære Nina” vise tabubehandlingens ambivalens og hvordan kvinnekarakterene blir brukt for å fremme mennenes skam-/skyldfølelse. I den påfølgende analysen av ”Unge hjerter”, vil seriens karnevalske underbuksehumor diskuteres, og seriens kollektive og individuelle skamfølelse vil utforskes videre. Den fjerde og siste TV-analysen, av ”Et krus for et knus”, vil vise hvordan den kontemporære situasjonskomediens sjangerblanding kan føre til en opphøyning, samtidig som den vanskeliggjør lesningen av *Klovn* som komedie. I den avsluttende analysen av *Klovn – The Movie*, vil filmen bli analysert med dannelsesromanen som bakteppe, for å vise hvordan den tar et oppgjør med den skamløse kulturen serien har etablert.

### 3.1 ”5-årsdagen” - piloten

Den første episoden av *Klovn*, ”5-års dagen”, ble sendt på TV2 Zulu 7. februar 2005. Som pilotepisode spiller den en viktig rolle når det kommer til å etablere den komiske intensjonen til serien. En situasjonskomedies pilotepisodes kanskje viktigste rolle når det kommer til å etablere den komiske intensjonen, er å skape det som Mills omtaler som ”category-routinised joking”. Da en episode av *Klovn* er ment og sees i lys av de foregående, må den første episoden tydelig markere hva seerne kan forvente seg, og hva de skal le av. Pilotepisoden følger derfor også den samme syklusen som de øvrige episodene. Den starter ved null, og ender litt lavere.

Episoden starter på soverommet til Frank og Mia (Nørgaard, 2005). De har femårsjubileum, noe Frank har glemt. Han har en avtale om å dra på monstertruckshow med Casper, og nekter å bryte denne. Når han kommer til Casper, kommer det imidlertid fram at Casper har lovet kjæresten Iben at de skal ha en hyggelig dag hjemme siden Ibens bestemor har blitt syk. Frank gjør et mislykket forsøk på å få Iben i godt humør, og drar hjem igjen til Mia. Som en unnskyldning for å ha glemt jubileet foreslår Frank at han og Mia skal dra til fotografen og ta parbilder av de to. Fotografen, som er handicapet og sitter i rullestol, er en stor fan av Frank, og sier at bildene er på huset. Frank er tydelig forlegen over oppmerksomheten, samtidig som han synes det er vanskelig å holde seg alvorlig over at fotografen sitter i rullestol. Under fotograferingen er Frank tydelig brydd av situasjonen, og sliter med å smile naturlig.

Senere har Casper fått Frank med på å rydde ut av leiligheten til Ibens bestemor, som nå er død. I leiligheten blir Frank skuffet over at den eneste andre medhjelperen Casper har skaffet, er interiørdesigneren John Zoffman. Frank mener at han ikke er riktig person til en sånn type jobb, en kommentar som er tydelig rettet mot hans feminine yrke og framtoning. Frank utfordrer Zoffman til å gjøre et tungt løft, noe som fører til at interiørdesigneren får kink i ryggen. Casper kjører Zoffman på legevakten, og Frank må rydde ut av leiligheten alene. Han kjører tingene på søppelfyllingen slik han har fått beskjed om av Casper, og får de destruert. Når Frank så drar til Casper og Iben for å fortelle at jobben er gjort, oppdager Iben at Frank har glemt en liten eske med barndomsbilder av henne, noe hun hadde gitt streng beskjed om at ikke skulle skje. Kameratene setter seg derfor i bilen, og drar for å hente den bortkomne esken. De kjører forbi fotografen, og ser at han har utstilt et stort bilde av Frank og Mia i vinduet. Fotografen nekter å ta bort bildet, og Frank truer med å ta rullestolen til fotografen. Forhandlingene fører ingen vei, Frank tar rullestolen og kjører til søppelfyllingen. Her får de tak i boksen med Ibens bilder, men ved en feiltagelse har rullestolen som stod i tilhengeren, blitt destruert. Frank blir konfrontert med dette av Mias venninne Susan, og skriver ut en sjekk på åtte tusen kroner som erstatning for rullestolen. Episoden slutter der den startet, på soverommet. Frank og Mia blir avbrutt av at Casper ringer på døren. Han må igjen ha hjelp av Frank, denne gangen som kistebærer. Siden Zoffman fortsatt har vondt i ryggen, må Frank tre inn i rollen som kistebærer. I et avsluttende bilde ser vi Frank sitte mellom Iben og Zoffmann på vei til begravelsen.

### 3.1.1 Åpningsvignett og rulletekst

I *Klovns* åpningsvignett etableres det Julie Hornbek Toft omtaler som ”den lirekasse-agtige kendingsmelodi” (Toft, 2008:173). Denne er med på å etablere den komiske stemningen, og sender tankene i retning av fransk sirkus. Toft trekker fram at musikkens enkle, gjentagende tema fungerer som en lydlig parallell til klovnsens gjentatte hodeløse oppførsel (ibid.). Musikken brukes også ved jevne mellomrom i serien, ofte sammen med seriens særegne klippestil: ”Temaet går igen i seriens bruk av tydelige *wipes*, hvor en højrød skillelinje som et sceneteppe rydder innstillingene til side ved sceneskift og indrammer *Klovn* som en sirkustekst” (ibid.). Slik kan serien stadig minne seerne om sin komiske intensjon, på samme måte som latterboksen gjør i tradisjonelle situasjonskomedier.

Åpningsvignetten bruker også musikken aktivt, og kombinerer denne med en stop motion-klipping som følger den enkle takten. Vi ser først logoen til produksjonsselskapet Zentropa, som er en etablert leverandør av både kvalitetsfilm og –TV i Danmark. Logoen beveger seg nærmere, og til slutt ”forbi kamera” i en takt som følger den enkle sirkusmusikken. Stop motion-klippingen fortsetter i samme takt når Franks hode kommer inn fra høyre. Han har på seg en malplassert hvit caps, briller og en litt for stor dress. Kontrasten til Casper blir tydelig når han så kommer inn i bildet. Han er kledd i en tettstående sort dress, med hvit skjorte og sort slips. Casper smiler, før han sender Frank et oppgitt blikk. Kameraet sveiper da forbi Frank, og viser Mia, som står bak ryggen hans. Hun legger armene i kors, og smiler mot kameraet. Vi vender da tilbake til Frank, som blunker mot Iben. Hennes blikk mot Frank må leses som skeptisk, med hevede øyenbryn og munnen som en rett strek. Frank puster tungt ut og ser ned i bakken, før han snur seg og ser mot sekretæren Claire. Hun slår ut med armene, og ser oppgitt mot Frank. Avslutningsvis går alle de introduserte karakterene vekk fra Frank, som slår uforstående ut med armene. Kameraet zoomer ut, Frank står midt i øen i tittelen *Klovn*. Åpningsvignetten rammer dermed inn Frank som klovnen, og lar de andre karakterene i serien tydelig ta avstand fra han. Sammen med musikken og stop motion-klippingen, som gir et inntrykk av karakterene som dukker eller animerte figurer, rammer tittelen inn serien som en komisk sirkustekst.

Mens åpningsvignetten etablerer hver episode som komisk, avslutter rulleteksten hver episode med å minne oss på om at det vi har sett, skal sees på som komisk. Dette er, spesielt i de senere episodene hvor avslutningene er mer tragiske enn i piloten, en viktig kontrast til den pinlige konfrontasjonen som avslutter hver episode. I rulleteksten hentes sirkusmelodien opp igjen, og vi ser Frank stå i helfigur ved siden av teksten som ruller over skjermen. Også her

benytter *Klovn* seg av en stop motion-klipping som sender tankene i retning dukketeater og animasjonsfilm. Rulleteksten viser seeren en smilende, lattermild Frank, også her iført en noe stor blazer og caps, stå og klø seg i skrittet. Slik følger rulleteksten opp åpningsvignettenes innramming av *Klovn* som komisk, og viser samtidig Frank som en klovn styrt av det kroppslige.

### 3.1.2 Frank og Casper som klovner

Ved å ramme inn Frank som klovnen skapes det spesifikke forventninger og krav til hans opptreden i serien. John H. Towsen, som har undervist i fysisk humor ved blant annet Princeton University, skriver i boken *Clowns* (1976) om hvordan vi tradisjonelt har sett på klovnen:

Throughout history, the idea of the clown has been linked with the fool. *Fool* is usually taken to mean someone lacking common sense, if not totally devoid of reason – and encompasses a broad range of characters, including both the village idiot and the harmless eccentric. [...] The fool's characteristic traits are very much those of a "natural" man. Lacking social graces and blissfully operating outside the laws of logic, he is often seen as a child or even an animal, but only rarely as a mature adult [...] Unimpressed with sacred ceremonies or the power of rulers, he is liable to be openly blasphemous and defiant; uninhibited in sexual matters, he often delights in obscene humor. (Towsen, 1976:5)

Denne beskrivelsen av klovnen passer godt på karakteren Frank, og flere av karakteristikkene blir godt etablert i pilotepisoden. Allerede i åpningsscenen, når Frank prioriterer å dra på monstertruckshow med Casper, framfor å markere femårsjubileet med Mia, viser Frank at han stiller seg på siden av det normale. Han responderer ikke på Mias kjærlige "Til lykke", men spør istedenfor hva klokken er. Når han så skjønner at han har forsovet seg, spretter han opp av sengen mens han roper "Fuck, fuck, fuck". Han framstår her mer som et barn uten oppdragelse enn som en voksen mann. Hans mangel på sosial eleganse går igjen gjennom hele episoden. Spesielt tydelig er dette når Frank, i et desperat forsøk på å få Casper med på monstertruckshowet, prøver å overbevise Iben om at hennes syke bestemor ikke er noe å bry seg om. Her viser han også en total mangel på selvinnsikt når han i forkant påpeker overfor Casper at han har et godt tak på Iben. Hennes umiddelbare reaksjon når hun ser Frank, viser tydelig det motsatte. At Casper, samtidig som Frank lirer av seg de upassende kommentarene om sykdom og død, sitter ved siden av Iben og smiler og ler, understreker her det latterlige ved Franks oppførsel.

Towsens beskrivelse av klovnen som hemningsløs når det kommer til seksualitet passer bare i noen grad på Frank. Spesielt utover i serien viser Frank og Mias forhold seg å ligne mer på forholdet mellom en mor og en sønn, enn et ektepar. I seng med Mia har Frank nær sagt alltid på seg en hvit helsetrøye og en matchende hvit truse; dette er klesplagg som må kunne kategoriseres som usexy, i hvert fall ut fra mannsidealet serien utstråler. De gangene serien viser en seksuell relasjon mellom Frank og Mia, bærer det som regel galt av sted, noe vi også ser i ”5-årsdagen”. Etter å ha fått det endelige avslaget fra Casper, drar Frank hjem til Mia, og forteller at avtalen med Casper er avlyst. Han roper så at han er klar for å feire femårsdagen, og foreslår at de ”knalder”. Når han så kommer opp og ser Susan, Mias venninne, i stuen prøver han å unnsnippe en konfrontasjon ved å si at han har arbeid å gjøre på kontoret. Når Susan likevel konfronterer han med det glemte femårsjubileet, sier Frank at han er litt nedfor på grunn av Ibens syke bestemor. Her går Frank fra rollen kåt mann, via rollen som skamfullt barn, før han til sist viser liten respekt for det ”hellige” temaet sykdom og død. Ibens syke bestemor blir også hentet opp igjen i slutten av episoden, når Frank motvillig må avbryte samleiet med Mia for å være kistebærer i hennes begravelse. Den uanstendige klovnen Frank blir dermed tvunget inn i rollen som aktivt sørgende, noe episodens avsluttende bilde viser at han er tydelig misfornøyd med. Når Casper så i samme scene beklager for Mia at han avbrøt deres forspill, kommer det fram at Mia slett ikke hadde tenkt å ha sex med Frank. Hun sier til Casper at hun har mensene, noe Frank ikke vet. Vi ser altså at Mia er mer åpen med Casper enn med Frank om sin seksualitet, noe som igjen understreker mangelen på seksuell kontakt i deres forhold.

I Towsens beskrivelse av den typiske klovnen kommer det også fram andre, mer tvetydige, aspekter ved karakteren: ”On another level, the fool represents the free spirit, the unconventional thinker whose example encourages others to view the world in new and extraordinary ways. Most cultures recognize, consciously or unconsciously, the value of the fool’s perceptions” (Towsen, 1976:6). Disse karaktertrekkene fungerer på Frank på flere nivåer. For det første er det ofte lett å være enig med Franks prinsipper, samtidig som man er dypt uenig i hans handlinger. Hans oppgjør med den handicappede fotografen fungerer som et eksempel på dette. Franks ønske om å holde sitt privatliv for seg selv, er enkel å kjenne seg igjen i, og tar opp en tematikk om privatliv som er viktig for serien. For det andre er det Frank Hvam og Casper Christensen som selv har skapt komedien, der de selv spiller klovnene. Det er altså de som presenterer perspektivet for oss, og lar oss aktivt ta stilling til det. Slik oppgaven tidligere har vært inne på, ligger det et didaktisk perspektiv i humor, og Hvam og



Christensen har selv også kalt *Klovn* for et opplysningsprosjekt. Dette krever imidlertid et performativt aspekt, noe også Towsen påpeker:

[I]f the fool's vision is to be of any use to society, it must be presented in a more palpable form. While the real fool, the village idiot, may merely be an object of pity, the performer who can present the fool's perception in a socially acceptable manner often proves quite popular – even if everything he stands for runs counter to prevailing beliefs. (ibid.)

Vi som seere vet at Frank Hvam er en komiker som ønsker å få oss til å le, noe som gjør det akseptabelt å le i situasjoner som ellers ville vekket andre følelser. Han er det som Towsen omtaler som en ”artificial fool”, og ikke en ”natural fool”. Seriens delvis naturalistiske uttrykk, sender imidlertid tankene mot dokumentarsjangeren, og gir oss hele tiden et inntrykk av at dette skal framstå som ekte. Dette understrekes allerede i episodens åpning, hvor undertittelen sier at det vi ser, er basert på virkelige hendelser. Her finnes det ingen sminke, ingen maske å gjemme seg bak, og alle spiller seg selv. Frank blir dermed en ”artificial fool” som spiller en ”natural fool”. Den nevnte lirekassemusikken og den røde streken i overgangene mellom scenene er et tydelig brudd med den naturalistiske stilen, og minner oss på at det vi ser, er fiksjon.

Her kan vi også trekke inn det Henri Bergson omtaler som grunntrekket i komiske skikkelser – stivheten: ”Det er [den] som er mistenkelig for samfunnet” (Bergson, 1971:86). Det er Franks stivhet som gjør at han ikke klarer å leve i takt med normene, og kjører sitt eget løp ved enhver anledning. Uansett om vi er enige med Franks grunnholdning eller ikke, gjør hans stivhet ham til en komisk karakter, og distanserer oss følelsesmessig. Slik balanserer serien hele tiden mellom det ekte og det fiktive, og karakteren Frank mellom bygdetullingen fra Jylland som ikke er klar over egne feil, og den profesjonelle komikeren fra Københavns stand up-scene.

Der Frank faller inn under det Towsen kategoriserer som ”the fool”, faller Casper inn under det Towsen kategoriserer som ”the trickster”.<sup>5</sup> Tricksteren har mange likhetstrekk med narren, men Towsen tilskriver tricksteren enkelte karaktertrekk som tydelig skiller den fra narren:

[T]he trickster figure plays an important role in the folklore of most societies. He is an instinctual creature who, like the real-life fool, is often compared to a child or an

---

<sup>5</sup> Selv om trickster-figuren er representert i norsk litteratur, synes det ikke å eksistere et godt norsk navn på figuren. Det nærmeste jeg har kommet en oversettelse av begrepet, er den norske Wikipedia-artikkelen, som oversetter trickster-figuren til *luring*. Denne oppgaven vil dermed bruke det engelske begrepet med et lånt norsk bøyingsmønster.

animal: psychologist Carl Jung, for example, describes Trickster's consciousness as "corresponding to a psyche that has hardly left animal level. [...] In many cultures the trickster spirit is incarnated in an animal – such as the sly fox of European folk tales or the cunning coyote-clown of the California Indians. (Towsen, 1976:5)

Figuren finnes i de fleste kulturers folkeeventyr og mytologier. I Norge kan både den norrøne mytologiens Loke og folkeeventyrenes revefigur betegnes som en trickster. Betegnelsen har også blitt brukt om Ibsens Peer Gynt (Erika & Barbara Gronnd Christel, 2010:162), som har mange likhetstrekk med karakteren Casper. Disse beveger seg ofte på grensen mellom det gode og det onde, og inntar ulike roller etter hvem de omgås. Den franske antropologen Laura Makarius, som har skrevet flere artikler om trickster-figuren, beskriver den ambivalente figuren på følgende måte:

The mythic hero transforms nature and sometimes, playing the role of a demiurge, appears as the creator, but at the same time he remains a clown, a buffoon not to be taken seriously. [...] [H]e is the protagonist of obscene adventures from which he escapes humiliated and debased. [...] Admired, loved, venerated for his merits and virtues, he is represented as thievish, deceitful [and] parricidal[.] (Makarius, 1993:67)

Casper har ikke, i motsetning til Frank, noen tydelig moral eller identitet, og er på mange måter lik tricksteren slik den blir beskrevet ovenfor. Han er overfladisk og følger sine instinkter, som et dyr. Samtidig er han kalkulerende og bruker ulike strategier for å få det som han vil. Dette inkluderer også mennesker, noe vi ser i hans handlinger både ovenfor venner og fans. På den ene siden er han Franks beste venn, og på den andre siden ofrer han Frank for å redde seg selv. Han er en folkekjær komiker og programleder, men er ikke interessert i fansen så lenge de ikke har noe som gagnar ham. I seerens første møte med Casper står han ved en søppelkasse med en telefonkatalog i hånden. Han vil kaste den, fordi han ikke kjenner noen av folkene om står i den. Casper blar opp på en tilfeldig side, leser opp et tilfeldig navn og spør Frank hvorfor han skulle ønske å ringe denne personen. Frank foreslår at hun kanskje ser bra ut, hvorpå Casper sier at det burde vært bilder i den. Dette er et godt bilde på Casper, som bare er interessert i mennesker hvis de har en nytteverdi for han. Scenen ender så med at han kaster hele telefonkatalogen i søppelkassen. Like etter viser Casper hvordan han inntar ulike roller for å komme helskinnet ut av enhver situasjon. Først inntar han rollen som den barnslige kompisen til Frank som ikke kan dra på monstertruckshow fordi han har "Iben hell drivers" i stuen. Så inntar han rollen som den kjærlige ektemannen som bestemt sier til Frank at familien kommer først. Deretter går han tilbake i kompisrollen og må skuffet konkludere med at "der var en mulighet der, men vi klarede det ikke".

I diskusjonen av tricksteren, spesielt i en analyse av en situasjonskomedie som *Klovn*, er det imidlertid viktig å ikke glemme den delen av Makarius' beskrivelse som tar for seg karakterens komiske trekk. For seeren, som ser alle Caspers sider og hører alle hans tankerekker, er han ikke bare en kyniker som mestrer spillet, han er også en klovn vi ikke tar seriøst. Når Casper ser verden så fundamentalt annerledes enn oss, og hans metoder skiller seg så kraftig fra det vi anser som akseptabel oppførsel, oppstår det en inkongruens som kan oppfattes som komisk. Motsetningene mellom hvordan Casper ser verden, og hvordan vi som seere vet verden er, og ikke minst hvordan den burde være, er så store og tydelige at vi kan le av han. Caspers strategi er også i stor grad preget av hans ekstreme selvopptatthet og forfengelighet. Dette er karaktertrekk som løftes fram av Bergson som det urkomiske karaktertrekket: "Jeg tror ikke det finnes noen mer overfladisk og heller ikke noen dypere feil" (Bergson, 1971:106). Han blir dermed i sin ekstremitet både komisk stiv og hypotetisk.

Dette er interessant med tanke på Makarius' beskrivelse av tricksteren som ydmyket og nedverdiget. Da inkongruensteorien sier at vi aktivt tar stilling til, og dømmer det vi ser, fører også dette til at vi dømmer Casper. Han slipper dermed kanskje unna de skamfulle situasjonene på skjermen, men han blir kraftig bedømt av oss som seere. I *Klovn – The Movie*, som er det foreløpig siste bidraget til *Klovn*, er det også Casper som til slutt får den kraftigste ydmykelsen og nedverdiggelsen.

Makarius beskriver også trickster-figuren som en nødvendig og naturlig bryter av tabuer. Hun peker på at figuren i sin ambivalens ofte befinner seg et sted mellom det menneskelige og det gudommelige, og mener tabuene har en sentral rolle i denne ambivalensen:

The theory that sees in the trickster the mythic projection of the magician/taboo-violator allows us – in unraveling the contrasts and contradictions between the aspects of the practical joker-buffoon and those of the civilizing hero – to go beyond the controversy concerning this character's unity or duality. The trickster is well named, for he knows the trick, the essential magical *knack* that enables him 'to play tricks', to enjoy laughter himself, as well as to instigate laughter at the expense of others. [...] The asocial character of the taboo violation explains how the trickster, represented as the friend of humans [...] may also be represented as an asocial being, he who ends up being banished from the community. (Makarius, 1993:83)

Da tabuene er hellige i seg selv, gjør trickster-figurens brudd på disse han til en synder. Samtidig er det hans brudd med disse som gjør han hellig, og løfter han over menneskene. Dette er også et interessant moment i karakteren Casper. På den ene siden er han en klovn, en vi ler av i sin skamløse og virkelighetsfjerne holdning til omgivelsene. På den andre siden er

han en ”hellig” kjendis, en som lykkes i det han gjør, og hvis brudd på normene gjør den beundringsverdige avstanden enda større. Dette skillet trekkes også fram av Julie Hornbek Toft:

’De kendte’ udgør den ene af de to stereotyper, som persongalleriet sætter i spil. Den anden, kontrasten, er de nysgerrige fans. Casper er den ukronede kendiskonge, som nidkært værner om sin egen selvforståelse og sit image som ’macho-jetsetter’, kører på motorcykel uden hjelm og bliver inviteret til ’sådan noget kulturelite-noget’. Han og Iben (der også danner par i virkeligheden) er kendisparret, der verken bryder sig om offentlige transportmidler eller at ’almindelige mennesker’ gæster deres liebhavervilla. (Toft, 2008:176)

Den mytologiske tricksteren som beskrives i Makarius tekst, som både er en skitten synder og det nærmeste man kommer det gudommelige, manifisterer seg i *Klovn* som superkjendisen Casper.

Slik blir også de to klovnenes behandling av tabuer vidt forskjellige. Mens Frank representerer narren, som havner i situasjoner fordi han ikke forstår hvordan de sosiale kodene fungerer, representerer Casper trickster-figuren, som kjenner spillereglene utmerket godt, men bryter de fordi han kan. Når Frank prøver å mestre ulike roller, slik Casper lykkes med, resulterer dette i pinlige situasjoner, noe som understreker forskjellen på de to. Forskjellen vises også i deres bekledding. Frank har alltid på seg en karakteristisk hvit caps, og ofte også hvite joggesko. I kombinasjon med en litt for stor dress skaper dette et bilde av et barn som prøver å passe inn i en voksen verden. Casper derimot, er alltid korrekt antrukket for enhver anledning, noe som understreker hans rollekompetanse.

Tittelen *Klovn* er altså med på å etablere seernes lesning av serien som en komisk tekst. Den stempler Frank og Casper som klovner, hvor den ene har de typiske kjennetegnene vi forbinder med narren, mens den andre kan leses som en trickster. Samtidig er karakterene som sagt kraftig basert på sine opphavsmenn, komikerne Frank Hvam og Casper Christensen. Karakterene deler omgangskrets, bosted, forhistorie og yrke med sine opphavsmenn. Hvam og Christensen er komikere som spiller seg selv, og med det også komikere som spiller komikere. Gjennom serien følger vi deres arbeid med utvikling av nye prosjekter, og vi ser de på scenen mens de har stand up. Det er imidlertid de to karakterene som privatpersoner serien er opptatt av, og det er her humoren ligger. Vi ler ikke med karakterene Frank og Casper når de utøver sitt yrke som komikere, men vi ler av dem når deres klovneriske karaktertrekk ufrivillig dukker opp i private situasjoner.

Her er vi inne på en moderne versjon av et performativt aspekt som lenge har preget skuespillet i komedien. Film- og TV-klovnens opptreden har alltid, til forskjell fra andre

former for skuespill, vært preget av en kontrakt med publikum som legger til rette for de planlagte uhellene. Alex Clayton, professor i film- og TV-studier ved University of Bristol, bruker Charlie Chaplins opptredener som et eksempel på dette. Han beskriver en situasjon hvor Chaplins velkjente *tramp*-figur er på audition på et sirkus, og får beskjed av sirkusdirektøren om å være morsom. Det viser seg imidlertid at karakteren var morsommere når han ikke prøvde å være morsom, noe som igjen er morsomt for publikum: "As the audience of the film, however, we have an additional layer of comic intent – we are perched differently in relation to the act. The Tramp's audition is *meant* to be awful" (Clayton, 2012:50). På samme måte vet vi at karakterene Frank og Casper i *Klovn* er ment å være morsomme når de dummer seg ut. Dette, som Clayton kaller "The deliberate accident" (Clayton, 2012:51), der komedien tydelig legger opp til hendelser som skal virke klumsete og tilfeldig, skaper en ekstra spenning i *Klovn* der de fleste skuespillerne spiller "seg selv".

Dette selvironiske aspektet trekkes fram av professor i medievitenskap ved Aarhus Universitet, Louise Brix Jacobsen. Hun understreker at vi ikke bare ler av karakterene i *Klovn* som privatpersoner, men også som kjendiser: "When similarities with real life are established so massively it becomes even more toe-curlingly funny, forbidden and pleasurable to witness the intimate lives of the famous and watch them make fools of themselves" (Jacobsen, 2008:90). Når vi ler av klovnene Frank og Casper i serien, ler vi ikke av to stakkarer som ikke lykkes i livet, men vi ler av to vellykkede kjente komikers egen selvironiske framstilling av seg selv. Dette øker den psykologiske avstanden mellom seeren og hendelsene på skjermen, slik Peter McGraw har som tredje punkt i sin "Benign Violation Theory". Det performative aspektet lar seeren observere det tilsynelatende private, samtidig som det performative aspektet både øker den psykologiske avstanden og minner oss på at det hele er fiksjon.

### **3.1.3 Frank og Caspers skamfølelse**

Mette Størum Krogh, skribent i *Information*, tar i artikkelen "Alting har en ende" opp karakteren Franks skamfølelse: "[S]elv om Frank ganske vist godt kan skamme sig, tager han aldrig skylden på sig. Frank skaber selv sine problemer, men han tager ikke ansvar for dem. Og han synes aldrig rigtigt at angre sine handlinger" (Krogh, 2010:9). Hun karakteriserer samtidig Franks oppførsel i serien som uforskammet og skamløs, og mener dermed at Frank bevisst bryter sine egne idealer, noe som kan vekke antipati hos seerne. Krogh mener Frank redde av sin gutteaktige sjarm og naive holdning til verden, noe som ofte forsterkes av kjæresten Mias endeløse forståelse. I samme artikkel trekker hun fram et sitat fra Frank

Hvam, hvor han blir spurt om karakteren Frank er i besittelse av en skamfølelse. Her svarer serieskaperen bestemt ja, men legger til: ”[V]i har givet ham et karakterbrist. Han oppdager det lige lidt senere enn alle andre og vil nødvendig indrømme det. Han er stadig en kverulant, men han er jo ærlig” (ibid.).

I likhet med Kroghs oppfatning av skamfølelsen, viser også definisjonen av skamfølelsen, slik den blir redegjort for i oppgavens teorikapittel, at det forutsettes et brudd på egne verdier for at skamfølelsen skal oppstå. For at Frank skal føle skam, holder det dermed ikke å bli konfrontert med sitt tyveri av rullestolen, han må også ha gått på akkord med seg selv i gjerningsøyeblikket. Scenen hvor Frank stjeler den lamme fotografens rullestol i pilotepisoden av *Klovn*, fungerer godt som et bilde på de to hovedkarakterenes etiske ståsted. Etter en kort diskusjon med fotografen, hvor det blir klart at han nekter å ta ned bildet av Frank og Mia fra sitt butikkvindu, truer Frank med å stjele fotografens rullestol. Når fotografen fortsatt står på sitt, sier ”ha’ en god weekend” og legger armene i kors, som et tegn på at diskusjonen er over, peker Frank usikkert mot døren. Han ser usikker ut, og viser både med kroppsspråk og tonefall at dette var noe han helst ville unngå. For å gi fotografen en siste sjanse til å ombestemme seg, teller han sakte til tre, før han ruller ut av butikken. På utsiden blir han usikker på hva han skal gjøre med stolen. Mens Casper går mot bilen for å komme seg videre til søppelfyllingen, blir Frank stående ved stolen. Han spør Casper hva de skal gjøre med den, hvorpå Casper svarer at de bare kan la den bli stående der. Frank er redd for at stolen da kan bli stjålet, noe Casper ikke bryr seg om. Der Frank tydelig viser at han ikke vil at stolen skal bli verken skadet eller stjålet, er Casper fullstendig likegyldig. Når rullestolen så senere blir destruert, og Casper konfronteres av Susan, ser vi tydelig at Frank skjemmes. Vi som seere vet da også at Frank egentlig synes det var galt å stjele rullestolen, noe som gjør det lettere både å forstå skammen, og ha sympati med Frank.

I lys av dette er det også interessant å se på Franks reaksjoner på de andre normbruddene som begås i episoden. Vi ser at han også er skamfull når han konfronteres av Susan med at han hadde glemt femårsdagen med Mia, og hans forslag om å dra til fotografen er en direkte konsekvens av dette. Han framstår imidlertid verken skamfull eller angrende etter å ha forårsaket at John Zoffmann fikk kink i ryggen. Frank og Caspers latterliggjøring av Zoffmann i etterkant av opptrinnet viser at de ser på det som en bekreftelse av Franks mistanke om at den feminine Zoffmann ikke var rett mann til å hjelpe til med flyttingen. De ler spesielt av at han utbryter ”min røv brænder”, noe som må leses i retning av Zoffmanns antatte homofile legning.

### 3.1.4 ”Min røv brænder” – Den skamløse klovnen

Scenen hvor Frank og Casper skal rydde ut av leiligheten sammen med John Zoffmann, finner sted midt i episoden. Serien har da sendt ut flere signaler om at den skal leses som komisk, og også etablert karakterene Frank og Casper som de nevnte typer klovner, narren og tricksterfiguren. Like før scenen har kjenningsmelodien og den særegne klippestilen hvor bildet dras over skjermen med den karakteristiske røde streken, igjen minnet seerne om at dette er en sirkustekst. Musikken avsluttes mens vi ser Frank løpe bortover mot leiligheten han har lovet Casper å hjelpe til å rydde. Den komiske musikken og utsnittet hvor den løpende Frank framstår som liten, er med på å understreke bildet av Frank som komisk, nærmest patetisk, noe som er nødvendig for denne scenen. Dette gjør at Franks behandling av Zoffmann, som i utgangspunktet er på grensen til mobbing, kan føles akseptabel å le av. Uansett hvilken teori en ønsker å støtte seg på for å undersøke komikken i denne scenen, vil det være naturlig å understreke at det er Frank som er offeret for latteren. Det er han som blir rammet inn som klovnen, ikke har fungert i de sosiale situasjonene forut for scenen, og som nå arrangerer den barnslige utfordringen som utløser Zoffmanns ryggproblemer.

Ser vi på scenen ut fra superioritetsteorien, vil det være mulig å hevde at latteren retter seg mot, og dermed også at man ler av, John Zoffmann. Scenen vil i så fall være en latterliggjøring av hans svakheter og hans legning. Latteren til Frank og Casper i etterkant av opptrinnet, der de gjentar hans utbrudd ”min røv brænder”, er definitivt av en slik karakter. Franks mistanker om den feminine interiørdesigneren Zoffmann ikke var rett mann til jobben, viste seg å stemme, og suverenitetsfølelsen utløste latteren. Scenens oppbygning, med fokus på Franks skepsis i forkant av opptrinnet, og scenens avslutning, der Frank skjønner at han nå må gjøre hele jobben selv, rammer imidlertid tydelig Frank inn som offeret for vitsen. Dette tyder på at seernes latter ikke er ment å ramme Zoffmann, men heller Frank. At Frank får sin fortjente straff i slutten av scenen vil dermed være til ekstra glede for seerne, og øke deres følelse av superioritet.

Der superioritetsteorien sier at latteren oppstår ut fra en følelse av overlegenhet ovenfor andre, vil inkongruensteorien hevde at latteren oppstår som et kognitivt fenomen, når våre forventninger ikke står i stil med hva som faktisk skjer. I den aktuelle scenen begår Frank tydelige normbrudd ved å stille spørsmålstegn til Zoffmanns evner som bærehjelp, og ved å ikke bry seg når hans barnslige utfordring utløser et ryggproblem. Frank i sin rolle som klovn er konstant et brudd med våre forventninger. Han har sine regler, som ofte er i strid med våre, og som oppfattes som komiske. Slik kan vi også argumentere for at serieskaperne,

Frank Hvam og Casper Christensen, deler vår oppfatning av hva som er akseptabel oppførsel i den gitte situasjonen. Når deres karakterer så står og ler av at rumpen til Zoffman ”brænder”, er dette egentlig et tydelig bilde på hva som er uakseptabel oppførsel. Frank og Casper tar altså selv på seg rollene som de uakseptable klovnene.

Analysere vi scenen ut fra lettelsesteorien, vil det være nødvendig å ta tak i de momentene i scenen som kan sies å være tabubelagte. Som tidligere nevnt mente Freud, at latteren var en nødvendig ventil som gav utløp for undertrykte tanker og ideer som ellers ikke var godtatt i samfunnet. Sett ut fra denne teorien vil Franks homofobi, eller i hvert fall homoskepsis være sentral. Med lettelsesteorien kan vi argumentere for at slike tanker daglig undertrykkes, og at humoren kan være et godt sted å få utløp for slike ideer. Her er det viktig å presisere at mens de to foregående teoriene nødvendiggjør en uttalt holdning til vitsen, at man ler *av* Frank, gjør ikke lettelsesteorien dette. Den presiserer bare nødvendigheten av å kanalisere undertrykte tanker ut gjennom latteren. Slik gir komedien en mulighet til å le av situasjoner som ellers er forbundet med skam.

### **3.1.5 ”Den rullestol vand Lau guld med i Sydney 2000” – Den skamfulle klovnen**

Mens hendelsen med John Zoffman bare strekker seg over en enkelt scene, bygges komikken rundt Franks rullestoltyveri opp over flere scener. Oppbygningen fram mot tyveriet gir noen viktige nyanser til hendelsen som er viktig for komikken i serien. Den viser Franks holdning til handicappede, tar opp kjendistematikken som er viktig for serien og, kanskje viktigst, den nyanserer skyldspørsmålet. Sammen skaper oppbygningen en ambivalens som gjør Frank både skyldig og uskyldig i at rullestolen blir destruert.

Oppbygningen til scenen kan sies å starte når Frank og Mia er hos fotografen Lau for å bli fotografert i anledning deres jubileum. Etter en kort prat, der Lau sier at han vil ta bildene gratis siden han er stor fan av Frank, triller fotografen ut bak skrivebordet sitt. Som for å understreke at han sitter i rullestol krasjer han i sitt eget skrivebord, og bruker litt tid for å komme seg inn i fotostudioet. Rett etter det blir avslørt at fotografen er lam, zoomer kameraet inn på Franks ansikt for å understreke at dette er noe som plager Frank. Når Lau har trillet ut av rommet, ler Frank, og sier til Mia at han ikke kan gjennomføre fotograferingen. Det er tydelig at Frank er ukomfortabel med situasjonen, men Mia overtaler han til å bli med likevel. Under fotograferingen er Lau klønete, og velter flere ting inne i studioet. Også da zoomer kameraet inn på Franks ansikt for å vise hans ubehag med situasjonen. Disse scenene er med



på å ytterligere ramme inn Frank som klovnen latteren retter seg mot. Scenene er også med på å bygge opp Franks ambivalens rundt rullestoltyveriet. Hans reaksjoner kan tyde på at Frank selv opplever handicappede som et tabu, noe som kan forklare hans, tilsynelatende, skamfulle reaksjon i den senere konfrontasjonen med Susan.

Det er også interessant hvordan hele situasjonen, som i bunn og grunn er en strid om hva som skal holdes privat og ikke, blir skapt av Franks egen kjendisstatus. Grunnen til at Frank og Mia får fotograferingen gratis, er som nevnt at Lau er stor fan av Frank som komiker. Dette bruker han også som argument for at han skal få lov til å stille ut bildet av Frank i butikkvinduet; siden Frank fikk bildene gratis, må Lau få lov til å stille det ut. Selve destruksjonen av stolen skjer også på grunn av Franks kjendisstatus. Sjøppelmannen uttaler at han er stor fan av både Frank og Casper, og vil yte litt ekstra service når de leverer søppel på fyllingen. Som et resultat av denne ekstra servicen, ender rullestolen opp med å bli destruert i søppelpressen.

Disse hendelsene er nødvendige for å nyansere skyldspørsmålet rundt ødeleggelsen av stolen. Som tidligere vist er det åpenbart at Frank ikke har som intensjon at rullestolen skal bli ødelagt, men at han tar den som et pressmiddel for å få fjernet bildet fra butikkvinduet. At stolen til slutt blir destruert av søppelmannen, er rett og slett uflaks for Frank, noe som kan påvirke vår moralske bedømmelse av handlingen. Thomas Nagel, professor i filosofi ved New York University, tar opp dette temaet i artikkelen "Moral Luck" (1979): "Prior to reflection it is intuitively plausible that people cannot be morally assessed for what is not their fault, or for what is due to factors beyond their control" (Nagel, 1982:20). Nagels poeng bygger på en videreutvikling av Kants etikk, der meningen bak handlingene vi gjør, skal være grunnlaget for den moralske bedømmelsen, og ikke konsekvensene av våre handlinger. Dette gjør at normbruddet til Frank kan oppfattes som godartet, noe som i følge "The Benign Violation Theory" er viktig for å skape den komiske diskursen. Ved at konsekvensene av Franks rullestoltyveri blir så mye større enn utgangspunktet skulle tilsi, blir Susans oppgjør med en skamfull Frank i slutten av episoden ikke bare pinlig og ubehagelig, men også komisk.

Hovedpoenget i denne analysen har vært å vise at Frank må forstås ut fra måten han rammes inn som klovn på. Oppbygningen av episodene, både narrativt og ved de sjangerspesifikke tekniske virkemidlene i TV-komedien, utstiller Frank som komisk gjennom sin stivhet. Der Frank i pilotepisoden som vist har en noe ambivalent holdning til noen av sine normbrudd, vil vi i de senere episodene se at Frank framstår som mer skamløs i sin opptreden. Dette kan forklares ved å peke på situasjonskomedien som TV-sjanger. Pilotepisoden må i

større grad enn resten av episodene etablere et komisk forhold til seeren, noe som gjør det nødvendig å gjøre Frank mer balansert og menneskelig i ”5-årsdagen”.

## 3.2 ”Nina kære Nina”

Mens analysen av piloten hovedsakelig viste hvordan karakterene Frank og Casper kan leses som henholdsvis narr og trickster, og serien kan leses som komedie, vil analysen av episoden ”Nina kære Nina” vise hvilket samfunn som framstilles i *Klovn*, og hvordan humoren kan være ambivalent. Analysen vil ta for seg tre aspekter som preger både den aktuelle episoden, og *Klovn* som helhet. Først vil den ta for seg temaet sosial ulikhet, deretter vil den diskutere humorens ambivalens i sin behandling av tabuet, før den til slutt vil diskutere hvilken rolle kvinnene spiller i serien.

Episoden ”Nina kære Nina”, ble først sendt på TV2 Zulu 27. mars 2006, og er den fjerde episoden i den tredje sesongen av *Klovn*. Den er regissert av Niels Gråbøl, som hadde regien på hele den tredje sesongen. Tittelen ”Nina kære Nina” spiller på en sang ved samme navn av den folkekjære danske musikeren John Mogensen, en sang som ifølge Eddie Skoller er skrevet til vaskedamen Nina som er sentral i episoden. Undertittelen på den tredje sesongen er ”Mod nye katastrofer”, og peker mot de mange tabuene som tas opp i denne sesongen. Dette gjelder også denne episoden, som tar for seg de tabubelagte temaene død og nazisme.

”Nina kære Nina” starter på skytebanen, der Frank og Casper skyter på leirduer med hagle (Gråbøl, 2006). Casper skyter godt, mens Frank har et problem med geværet som gjør at sikringen stadig slår seg på. Casper tilbyr seg å kjøre Frank hjem. De diskuterer kort en teateroppsetning av deres situasjonskomedie *Langt fra Las Vegas*, og Frank spør Casper hvem som skal spille Liva, Ibens karakter i serien, nå som Casper og Iben har en pause i forholdet. Casper forsikrer da Frank om at Iben fortsatt skal spille Liva, og at de to har begynt å prate sammen igjen. På tur mot bilen treffer de skuespilleren Sofie Lassen-Kahlke. Casper gir henne et kyss på kinnnet mens han utbryter at hun ser deilig ut; Frank tar henne vennlig i hånden. Etter en kort prat tilbyr Casper henne skyss hjem, og foreslår at Frank tar drosjen Lassen-Kahlke har bestilt. Når Casper og Sofie så kjører vekk fra skytebanen, kommer Frank på at han har glemt sitt hagleetui i bilen. Bildet klipper til Frank som sitter og venter på taxien med haglen innpakket i en jakke. Når taxien så kommer, vil ikke sjåføren ha noen hagle i bilen, og Frank blir nødt til å gå hjem.

Når Frank kommer hjem, vandrer han inn i stuen med sko på, noe Mia reagerer på. Hun ber Frank vaske det opp, men Frank utsetter dette. Bildet klipper så til Casper og Frank som er på teateret for å diskutere den nevnte teateroppsetningen sammen med bl.a komiker Lars Hiortshøj og skuespilleren Sofie Stougaard. Under diskusjonen av oppsetningen kommer spørsmålet om hvem som skal spille Liva, opp. Casper sier at Iben ikke lenger har den samme

appellen hos folket, og foreslår Sofie Lassen-Kahlke til rollen. De andre synes dette er en god ide. I bilen etterpå spør Frank Casper om det er noe mellom han og Lassen-Kahlke, noe Casper bekrefter.

Senere er Frank og Casper på møte i deres ølklubb, sammen med blant annet Eddie Skoller. Her spør Frank de andre mennene om de vet om en god rengjøringskone. Det kommer da fram at alle i ølklubben bruker Eddie Skollers vaskekone, Nina. De andre er redde for at Nina skal få for lite tid til dem hvis hun også skal begynne å vaske hos Frank, men siden Casper bor på hotell for tiden, får Frank lov til å benytte seg av henne. Når Frank så kommer hjem, sitter Iben i stuen sammen med Mia. Hun forteller at hun har begynt å få meldinger av Casper på kvelden, og at de er på vei tilbake til hverandre. Mens Iben er på toalettet, ringer det på døren. Det er Casper og Sofie Lassen-Kahlke, som er kommet for å levere tilbake Franks hagleetui. Franks desperate forsøk på å få Casper ut av døren før Iben oppdager dem, mislykkes, og hun spør Casper hva de to gjør sammen. Lassen-Kahlke forteller Iben at hun har fått rollen som Liva i Casper og Franks oppsetning, men Frank sier at det hele er en misforståelse, og at hun skal spille en annen rolle. Senere presiserer Frank overfor Mia at de ikke lenger kan ha kontakt med Iben. Casper er deres eldste venn, og det er han de må holde kontakten med nå som de har slått opp. Her ser vi også at Frank leser Adolf Hitlers *Mein Kampf*, ut fra en interesse om å vite mer om mannens ideer.

I neste scene kommer vaskekonen Nina hjem til Frank. Hun ber om et forskudd på tusen kroner, noe Frank motvillig blar opp. Han drar så for å kjøpe ny hagle sammen med Casper. De blir da enige om at Lassen-Kahlke må ta over rollen til Sofie Stougaard, nå som Iben har tatt dem på fersken. Når Frank kommer hjem med den nye haglen, ser han at Nina sitter død på en stol med en bok i fanget. Han ringer alarmsentralen og forteller at han har et lik i stuen. I et forsøk på å flytte haglen, går det av et skudd som treffer Nina. Det klippes så til at politiet forteller Frank at han er siktet for drap. Han geleides ut i politibilen, hvor han bedyrer sin uskyld.

Vi er så tilbake i ølklubben, der Eddie Skoller er sint på Frank for at han har drept Nina. De andre bedyrer Franks uskyld, før Frank forteller at Nina satt og leste *Mein Kampf* før hun døde. Skoller forteller at Nina og familien måtte flykte til Sverige under krigen, noe som gjorde henne svært traumatisert. De andre konkluderer da med at dødsårsaken til Nina må ha vært at hun leste *Mein Kampf*, og scenen avsluttes med at Skoller sier til Frank: ”Du har klaret det som tyskerne aldri klarte”.

### 3.2.1 ”I maltens rige, er vi alle lige” – Sosial likhet og ulikhet i *Klovn*

Gjennom hele den tredje sesongen av *Klovn* ser vi Frank og Casper i jevnlig møter med deres ølklubb. Scenene innledes ofte med at medlemmene skåler med hverandre, mens de sier mantraet: ”I maltens rige, er vi alle lige”. Mantraet står som en komisk kontrast til medlemmenes faktiske holdninger til sosial status. Klubben består utelukkende av kjente, vellykkede, hvite menn som dyrker en interesse for eksklusivt øl, og samtalen rundt bordet viser at de åpenbart ser på seg selv som forskjellig fra den gemene hop. De danske professorene i henholdsvis systematisk teologi og politikk og filosofi, Mads Peter Karlsen og Kaspar Villadsen, trekker fram denne ølklubben som et klart eksempel på fetisjeringen som bedrives av kjendisene som portretteres i serien:

Seriens karakterer viser gang på gang, at de udmærket er klar over, at der endog er stor forskel på folk [...]. Denne forskelsbevidsthed illustreres fortræffelig i det afsnit, som passende nok hedder ”Længe leve demokratiet” (Sæson 3), hvor øl-klubben forhandler Carlsbergs bestyrelse 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”. (Karlsen & Villadsen, 2008:84)

Karlsen og Villadsen benytter seg i artikkelen av den slovenske filosofen Slavoj Zizeks begrep fetisjisme. Zizek mener fetisjeringen av objekter er et kjennetegn ved det moderne fenomenet ”opplyst falsk bevissthet”, som i korte trekk går ut på å bevisst ikke følge den ideologi man vet er ”riktig”. Eller som Karlsen og Villadsen sier, det er:

[E]n 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[.] (Karlsen & Villadsen, 2008:82)

Dette har klare likhetstrekk med både holdningen til den tradisjonelle tricksteren, som bevisst bruker mennesker for å få det som han vil, og Trygve Wyllers beskrivelse av modernitetens skamløse menneske, som behandler mennesker som ting for å realisere seg selv. Fetisjeringen er i Zizeks øyne ”selve inkarnationen af løgnen, der gør os i stand til at utholde den ulidelige sandhed [...] et objekt, der gøres til genstand for fetischisme [...] legemliggør den tro, man officielt afsværger” (ibid.). I ølklubben er det ølet som er i sentrum når mantraet ”I maltens rige, er vi alle lige” sies, et mantra som viser den offisielle holdningen, eller troen, til medlemmene. Hva mantraet faktisk betyr, om det menes at alle som drikker øl, altså den gjengse danske, er like, eller om det bare gjelder de som drikker den spesielle ølen de drikker

i ølklubben, altså den mannlige kjendiseliten, er like, er vanskelig å svare på. Diskusjonen som følger, viser nemlig at medlemmene ser at det er stor forskjell på folk både innad og utenfor ølklubben. Uansett hvor bredt likhetsmantraet så kan sies å gjelde, ser vi at medlemmene ikke følger denne offisielle holdningen, og at de dermed lever i en ”opplyst falsk bevissthet”.

I scenen som følger, utløser Franks spørsmål om noen i klubben har en god vaskekone, en diskusjon som viser gruppens skamløshet ovenfor både Frank og Nina. Frank henvender seg først til Lars Hiorthøy, og sier at han vet at hans vaskekone gjør en god jobb. Lars har fått nummeret av Eddie Skoller, som har hatt henne i mange år. Eddie forteller at alle i ølklubben nå har Nina som vaskehjelp, og at han nå blir neglisjert siden så mange har henne. De andre i klubben synes derfor ikke det er noen god ide at Nina begynner å vaske hos Frank. Lars sier så at han gjerne kunne tenke seg å bruke henne mer, til for eksempel bilen og sommerhuset. Strategiske Casper kommer da med løsningen. Siden han nå bor på hotell, kan Frank få låne henne litt. Frank lover så at hvis han får henne, så skal han ikke nevne henne for noen, og gjør henne dermed til en eiendel som bare tilhører ølklubben. Eddie går dermed med på å gi Frank nummeret til Nina, men presiserer at det er for en prøveperiode. Når det nevnte likhetsmantraet kommer like etterpå, fungerer dette som en komisk kontrast til samtalen om Nina. Denne forsterkes av at Frank litt forsiktig sier: ”Skål for Nina”, og ikke får respons på dette fra resten av gruppen. Skålen kan oppfattes upassende av flere grunner. For det første er skålen til Nina, som de tydelig ikke ser på som likeverdige dem selv. For det andre er det Frank som foreslår skålen, og de andres manglende reaksjon bekrefter hans outsiderposisjon i gruppen. Dette viser hvordan gruppens offisielle likhetsmantra verken synes å gjelde innad eller utenfor ølklubben.

Samtalen tegner et tydelig hierarki. Nederst er Nina, som fordeles rundt etter de andres interesser. Eddie sier riktignok at hun er søt og snill, men dette er beskrivelser som kan beskrives som nedlatende, og i beste fall overfladiske. De andres argumenter for at Frank ikke skal kunne benytte seg av Ninas tjenester, går utelukkende på egne interesser, og omtalen av henne framstiller henne mer som en gjenstand enn som et menneske. Nina har også vasket hos Suzanne Brøgger og John Mogensen, som begge tilhører den eldre garde i Danmarks kulturliv, og har altså vært den faste vaskekone for den kreative klasse i svært mange år. Slik blir hele hennes karakter rammet inn som et redskap for Danmarks kulturelite. Hun framstår også som et redskap etter sin død. En reaksjon som først kan tolkes som sorg over en død venn, viser seg å være frustrasjon over at de nå ikke har noen vaskedame. Dette vises når Lars Hiorthøi sier at Frank er et kaldt menneske, og avslutter med: ”Du har satt os alle i en

vanskelig situation”. Denne behandlingen av Nina fungerer som et kroneksempel på skamløsheten Wyller beskriver i det moderne samfunn. Den er kjennetegnet av et sterkt ønske om selvrealisering, noe som kan gå på bekostning av de svakere gruppene i samfunnet (Wyller, 2001b:245). Nina er ikke bare i en lavere klasse enn mennene i ølklubben, hun er også kvinne, sannsynligvis jødisk, og hun er sterkt traumatisert av andre verdenskrig.

Der Karlsen og Villadsen peker på at ølklubbens likhetsmantra viser en fetisjering som kjennetegnes ved en opplyst falsk bevissthet, er det også viktig å påpeke det komiske potensialet som ligger i dette. Kontrasten mellom ”i maltens rige, er vi alle like” og samtalen som følger, er stor. Følger vi inkongruensteorien, som mener latteren skapes ved at man intellektuelt oppfatter en motsigelse som ikke aktørene selv ser, kan vi hevde at latteren her rettes mot medlemmene i ølklubben. Vi oppfatter at handlingen er gal, og vi oppfatter at medlemmene lever i en løgn. Der det konstant messes om likhet, viser medlemmene gang på gang at de bryter deres eget, uttalte mantra. Latteren retter seg dermed mot skamløsheten i seg selv, og scenen kan leses som en direkte latterliggjøring av denne. En slik latterliggjøring av overklassen, kan også leses ut fra superioritetsteorien, hvor det å ”sparke oppover” står sentralt. Her kan en imidlertid alltid dra inn det performative aspektet i serien, og si at Hvam og Christensen ikke ”sparker oppover”, men latterliggjør seg selv og sin egen klasse. Dette betyr imidlertid ikke at klasseaspektet ikke har innvirkning på seerens oppfattelse av humoren. Klassesematikken har også blitt trukket fram av Hvam og Christensen selv, der de ser på karakteren Casper som en representant for overklassen, og Frank som en representant for middelklassen (Information, 2013).

Det er derfor naturlig at samtalen i ølklubben også plasserer Frank tydelig inn i det tenkte hierarkiet. Fra en tidligere episode vet vi at Frank bare så vidt fikk tillatelse av Jarl Friis Mikkelsen, som i serien bare omtales som ”Jarlen”, til å være med i ølklubben, og at Frank flere ganger har vært nær ved å bli kastet ut. Han har da blitt reddet av Casper, som forklarer Frank hvordan han mestrer de sosiale spillereglene. I disse tilfellene blir det også tydelig hvordan Casper går på akkord med det han selv mener er rett, for å passe inn i gruppen. Et eksempel på dette er i episoden ”London kashmir”, der Frank må kjøpe en ny genser til Mikkelsen, fordi han pusset brillene sine på Mikkelsens genser. Når Frank kommer til butikken har Mikkelsen holdt av den dyreste genseren i butikken. Casper er da enig med Frank om at Mikkelsen utnytter situasjonen, men forklarer Frank at om han fortsatt vil være med i ølklubben, må han gjøre som ”Jarlen” sier. Det blir gang på gang tydelig at Frank ikke mestrer de sosiale spillereglene på samme måte som de andre medlemmene, noe som gjør han til klovnen i gruppen. I denne sammenhengen fungerer Franks rolle som narr på en litt annen

måte enn i pilotepisoden. Der de øvrige medlemmene i ølklubben er skamløse trickstere, på linje med Casper, er det narren Frank som understreker normbruddene som begås.

### **3.2.2 ”Du har klaret det som tyskerne aldri klarede” – Humorens ambivalens**

Ninas død, og Franks påfølgende skyting av henne, er et eksempel på hvordan *Klovns* narrativ benytter seg av sin egen etablerte, gjenkjennelige struktur, noe som er typisk for situasjonskomedien. Etter å ha sett to og en halv sesong av serien, vet seeren at serien starter ved null, slutter litt lavere, og at ingenting i serien introduseres uten at det følges opp. Seeren vet at når Frank og Casper skyter leirduer med hagle i starten av episoden og Frank leser *Mein Kampf* på senga, så vil dette hentes opp igjen og resultere i en pinlig situasjon for Frank. Dette er det Brett Mills omtaler som ”category-routinised joking”, der seerne og serien har etablert et komisk forhold, og kan gjøre det mer akseptabelt å le av tabubelagte temaer. Serien vil også i løpet av de tidligere episodene ha etablert en fast seerbase, som oppsøker serien igjen og igjen nettopp på grunn av den tabubaserte humoren som finnes i serien.

I Freuds *Totem og tabu*, trekkes de dødes tabu spesielt fram. Boken beskriver hvordan ulike kulturer har tabubelagte restriksjoner knyttet til de døde. Mens noen går så langt som å ikke nevne de dødes navn, er den fysiske berøringen tabubelagt i de fleste kulturer. Freud mener de dødes tabu har flere forklaringer. Den første, og mest åpenbare, er den naturlige gruen et lik vekker (Freud, 2013:89). Denne utløser både frykt for det uforståelige, og sorg over å ha mistet noen. Freud trekker imidlertid også fram ambivalensen, som for han er uløselig knyttet til tabubegrepet, når han omtaler de dødes tabu. På den ene siden sørger vi over de døde, mens på den andre siden frykter vi de døde, og ser på dem som fiender. For Freud handler dette både om en gammel, latent tro på at de døde forvandles til onde demoner som vil ta oss, men også om at et dødsfall kan vekke vonde minner om personen, ofte ubevisst (Freud, 2013:98). Fristelsen knyttet til de dødes tabu, vil da være fristelsen til å ta hevn på en død, forsvarsløs kropp (Freud, 2013:96).

Hvorvidt Freuds antagelser om, og forklaringer av, det dødes tabu gjelder for vårt samfunn i dag, går det selvsagt an å sette spørsmålstejn ved. Det er likevel interessant at episoden skaper et ambivalent forhold mellom Frank og Nina. I starten av scenen hvor Nina kommer hjem til Frank, ser vi han gå rundt i leiligheten å lete etter støv, blant annet bak radiatoren. Når Nina så kommer, ber om å få sette seg ned, for så å be om et forskudd, ser vi at Frank reagerer. Han spør om de andre kundene også har betalt forskudd, og får til svar at



siden Nina kjenner dem, trenger de ikke. Her skapes det igjen et skille mellom Frank og de andre medlemmene i ølklubben. Vi vet fra tidligere episoder at Frank er både gjerrig og opptatt av å bli likestilt med de andre i omgangskretsen, og det er tydelig at han irriterer seg over Nina. Dette understrekes ved at Frank presiserer at han gleder seg til å se at det er skinnende rent, før han minner Nina om å vaske alle overflater. Franks siste ord til Nina kan leses som et maktspråk for å ta igjen på Ninas ønske om forskudd, som han opplever som nedlatende. Den viser også igjen hvordan han ikke klarer å spille med i det sosiale spillet, men alltid lar sine prinsipper skinne igjennom. Frank omtales ofte som ”småborgerlig” i litteraturen om *Klovn* (Lykkeberg, 2008); (Karlsen & Villadsen, 2008:81), et begrep som er mer etablert i det danske språket enn i det norske. Ut fra ordboksdefinisjonen er en småborger smålig og sneversynt, noe som må kunne sies å passe bra på karakteren Frank (Den Danske Ordbog). Hans sneversynte smålighet gjør at han ikke klarer å mestre de sosiale situasjonene han så ofte blir satt i. Dette viser han også i en diskusjon med medlemmene i ølklubben etter Ninas død. Han spør da Eddie Skoller hvor god Nina egentlig var, da hun satt i en stol og leste i en bok da hun døde. Frank har da ved å både skyte Nina, og snakke nedsettende om henne etter hennes død, brutt de dødes tabu slik det beskrives av Freud. Hevnaspektet, som kanskje er det mest grunnleggende i Freuds avklaring av de dødes tabu, blir her forsterket både ved Frank og Ninas diskusjon i forkant av hennes død, og ved mangelen på skam Frank viser ved å stille spørsmålsteget ved hennes ferdigheter etter hennes død.

Som i scenen hvor Frank stjeler fotografen Laus rullestol, ligger mye av komikken i graden av skyld Frank har, og hva han faktisk blir beskyldt for. Vi som seere vet at Frank ikke leser *Mein Kampf* fordi han er nazist, men fordi han er interessert i å vite mer om ideologien. Hans utsagn når Mia spør hvorfor han leser den fæle boken: ”Man må vite hva manden faktisk mente før man kalder ham en idiot”, fungerer godt som et bilde på hvordan Frank spiller etter sine egne regler, og ikke nødvendigvis det som er politisk korrekt. Selv om handlingen i seg selv ikke er verken farlig eller direkte gal, er nazismen allment fordømt, og de fleste vil tillate seg å ha en mening om Hitler, uten å ha lest *Mein Kampf*. Når han senere uten skrupler forteller ølklubben at det var den boken Nina leste, viser han en mangel på forståelse av at Hitler og nazismen kan oppfattes som tabubelagt i samfunnet for øvrig, spesielt i sammenheng med et dødsfall. I kombinasjon med Frank og Ninas korte, men dårlige, forhold skapes det her en ambivalens. Frank er uskyldig, men var sannsynligvis en indirekte årsak til Ninas død, skjøt henne etter hennes død og snakker nedsettende om Nina etter hennes død.

I Peter McGraw og Caleb Warrens tidligere nevnte artikkel, ”Benign Violations: Making Immoral Behavior Funny”, diskuteres det hvorfor følgende scenario kan oppfattes som et godartet, og dermed komisk, normbrudd: ”A man goes to the supermarket once a week and buys a dead chicken. But before cooking the chicken, he has sexual intercourse with it. Then he cooks the chicken and eats it” (McGraw & Warren, 2010:1142). Ut fra sine tre kriterier lanserer de tre grunner til at denne hendelsen kan oppfattes som godartet:

First, it is harmless – after all, the chicken was already dead – and therefore acceptable according to a moral norm based on harm [...]. Second, as unlikely as it may seem, some people may not be strongly committed to the violated sexual norms [...]. Third, the scenario seems hypothetical and thus psychologically distant. (ibid.)

Disse argumentene kan til en viss grad overføres til situasjonen der Frank skyter Ninas døde kropp. Det første argumentet er kanskje det enkleste å overføre til scenen i *Klovn*. Hadde Frank skutt en levende person, ville normbruddet vært betraktelig mindre godartet. For å avgjøre hvorvidt det andre argumentet er direkte overførbart, vil det være nødvendig å avgjøre hva normbruddet faktisk er. Om vi sier at normbruddet er å skyte en person, vil de fleste føle en sterk aversjon mot dette, og dermed også mot Frank. På den andre siden kan vi si at normbruddet som begås, er likskjending, noe seerne sannsynligvis har en svakere tilknytning til, og føler er en mindre alvorlig overskridelse. Den psykologiske avstanden som nevnes i det tredje argumentet er også viktig. I *Klovn* kan vi si at den psykologiske avstanden øker av to årsaker. For det første er serien fiksjon. Den har som nevnt et gjenkjennelig narrativ i hver episode, og hendelsene i serien blir også mer og mer overdrevne, noe som øker den psykologiske avstanden. For det andre gjør det selvironiske aspektet i serien den psykologiske avstanden større. Det er de vellykkede komikernes mislykketheter vi ler av, og ikke mannen i gata.

Slik tabuene innebærer en følelsesmessig ambivalens, peker McGraw og Warren på at også en slik form for humor kan føre til ”mixed emotions”: ”Thus, we suspect that some humorous situations may arouse negative emotion in addition to amusement and laughter. A similar idea was initially suggested by Plato [...] who believed that humor involves a mixture of pleasure and pain” (McGraw & Warren, 2010:1144). McGraw og Warren lanserer altså ideen om at vi ikke må velge om noe enten skal være morsomt, trist, grusomt, skummelt, flaut eller fælt, men at alle disse kan eksistere på en gang. Deres studier viser at en gruppe personer oppfattet utvalgte situasjoner som både galt, ekkelt og morsomt, på samme tid (ibid.) Kanskje vil humor som i så stor grad baserer seg på å bryte tabuer, alltid innebære en viss ambivalens.

Ut fra Freuds lettelsesteori og teorien om tabuet, kan det synes rimelig at en slik form for humor alltid vil utløse motstridende følelser.

### 3.2.4 ”Knalder de to?” – Kvinnenes makt i *Klovn*

Selv om Frank og Casper lyver, bedrar og lurer sine kjærester gjennom hele serien, har også kvinnene en enorm makt over mennene i serien. I Karlsen og Villadsens nevnte artikkel, legges de kvinnelige scripts som grunnlag for hele tematikken om rollekompetanse:

Et grunnleggende utgangspunkt 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. (Karlsen & Villadsen, 2008:73).

Med scripts, et begrep som hentes fra sosiologen Erving Goffman, menes her et system som individenes bidrag til samhandling er formet ut fra, og som kan sammenlignes med normer (ibid.). Dette aspektet trekkes også fram av Frank Hvam i et intervju med *Information*:

Serien er en karikatur over de to succesfulde komikeres virkelige liv og beskriver den moderne mand mellom to yderpunkter. Casper Christensen som den megalomane tv-stjerne, der ved præcis, hvordan man skal håndtere kvinner uten at komme i problemer med hverken konen, elskerne eller vennene, over for den uheldige makker Frank Hvam, der konstant roder sig ud i pinagtige episoder, fordi han ikke kender spillets regler. Men for begge figurene gjelder det, at de er sterkt underordnet kvindene i deres liv. (Lavrsen, 2006)

Mennene er altså bevisst skrevet inn i rollen som de skamløse, med Casper som arketyper og Frank som en dårlig kopi, mens kvinnene er de som representerer norm og moral. *Klovn* følger her en trend oppgaven tidligere har påpekt, der situasjonskomedien går bort fra det klassiske patriarkalske, moraliserende familieoverhodet, og erstatter dette med en eller flere kvinnelige figurer. I *The Office*, som tidligere er nevnt som en tydelig forløper til *Klovn*, var nettopp et av hovedpoengene å portrettere ”men as boys and women as adults” (Gervais & Merchant, 2011). Ane Farsethås skriver denne tendensen over til *Klovn*: ”De rike barna, som aldri vokser opp, er blitt en kulturell stereotyp, en som utforskes til det fulle i *Klovns* skildring av Frank som en liten guttemann som i hver eneste episode ender med bukse på knærne og må få trøst av sin trygge mammakvinne” (Farsethås, 2012).

Både i ”5-årsdagen” og ”Nina kære Nina”, ser vi tydelige eksempler på at det er kvinnene som representerer moralen og normen. Når rullestolen til Lau har blitt ødelagt, er Frank først og fremst redd for ”at Lau skal si det til Susan, som så skal si det til Mia”.

Selv om vi vet at Frank selv skammer seg over det som har skjedd, virker det som om skaden forverres om Mia får vite om hendelsen. I *Klovn* ser vi imidlertid sjelden at Mia irettesetter Frank. Hun blir sjelden sint, men framstår heller som oppgitt og støttende, noe som fikk *Informations* anmelder til å omtale henne som et ”empati-monster” (Information, 2005). Hvam og Christensen har selv også bekreftet at Mias kvinnerolle skulle ha denne funksjonen: ”På den ene siden har vi den alltid tilgivende Mia, og på den anden side har vi den aldrig tilgivende Iben” (Information, 2013). Det er dermed ikke selve konfrontasjonen med Mia Frank er redd for. Hun fungerer mer som et bilde og en representant for den moralen som Frank vet er riktig. Dette forsterker inntrykket av Mia som en morsfigur. Mens Iben skjeller ut Casper, og slår opp med han flere ganger i løpet av serien, er Mias kjærlighet og tålmodighet ovenfor Frank tilsynelatende endeløs. Mias karakter kan dermed sies å være en typisk ”angel in the house”-karakter, en karakter som stammer fra madonnaskikkelsen. Sandra M. Gilbert og Susan Gubar redegjør for denne kvinneskikkelsens opprinnelse i boken *The Madwoman in the Attic* (1979):

In the Middle Ages, of course, mankind’s great teacher of purity was the Virgin Mary, a mother goddess who perfectly fitted the female role [...] as ’merciful dispenser of salvation’ [...]. For the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house. Nevertheless, there is a clear line of literary descent from divine Virgin to domestic angel[.] (Gilbert & Gubar, 1984:20)

Idealet er viktig i feministisk litteraturteori, der Gilbert og Gubar mener denne mannlige framstillingen av idealkvinnen har vært til hinder for kvinnelige forfatteres utfoldelse. I komedien *Klovn* må denne kvinneskikkelsen leses som en del av seriens komiske intensjon. Mia blir her virkelig Franks bedre halvdel. Hun fungerer som hans rettesnor, og blir kontrasten som belyser Franks feil. Samtidig vet seerne at Mia alltid tilgir Frank. Dette er med på å etablere den nevnte mor-sønn-relasjonen de synes å ha, noe som gjør narren Frank mer ufarlig og patetisk. For komikken er dette essensielt, da det ufarliggjør situasjonene Frank havner i, og vi vet at ved starten av neste episode, har Frank og Mia blitt venner igjen. Vi kan si at Mia fungerer som en slags buffer mellom Frank og seeren, der hennes tilgivelse kanskje gjør det enklere for seeren å tilgi Frank.

Da Hvam og Christensen også trekker fram at serien er en komedie som harselerer med menns syn på verden, må Mias kvinneskikkelse selvsagt også kunne leses som et satirisk blick på idealkvinnen som Gilbert og Gubar beskriver. Satiren kan her rette seg mot den passive kvinneskikkelsen i seg selv, men kanskje først og fremst, spesielt lest opp mot Hvam

og Christensens egne kommentarer, kan den passive kvinneskikkelsen være et stikk mot menns bilde av idealkvinnen. For Frank er engelen Mia både tilgivende og støttende, men står som engel samtidig også som en påminnelse om alt det gale han gjør.

Mias passive rolle gjør at det er andre kvinner som blir satt i direkte konfrontasjon med Frank. I ”5-årsdagen” er det Mias venninne, Susan, som har denne rollen, både når Frank kommer hjem etter sitt mislykkete forsøk på å overtale Iben, og i den avsluttende scenen hvor Frank blir nødt til å betale for den ødelagt rullestolen. Det er imidlertid som oftest Iben som konfronterer Frank. For mens Mia kan klassifiseres som en ”angel in the house”, kan Iben klassifiseres som den andre kvinneskikkelsen Gilbert og Gubar trekker fram: ”[R]epeatedly, throughout most male literature, a sweet heroine inside the house [...] is opposed to a vicious bitch outside” (Gilbert & Gubar, 1984:29). Der vi på den ene siden har den kvinnelige engelen, har vi på den andre siden den kvinnelige ”bitchen”, eller monsteret, som er den betegnelsen Gilbert og Gubar oftest bruker. Denne monsterskikkelsen truer ofte engleskikkelsens renhet og dydighet, og har mer maskuline egenskaper:

[W]e will see that the monster-woman, threatening to replace her angelic sister, embodies intransigent female autonomy and thus represents [...] the mysterious power of the character who refuses to stay in her textually ordained ”place”[...] [...] Similarly, assertiveness, aggressiveness – all characteristics of a male life of ”significant action” – are ”monstrous” in women precisely because ”unfeminine” and therefore unsuited to a gentle life of ”contemplative purity. (Gilbert & Gubar, 1984:28)

For Gilbert og Gubar er denne kvinneskikkelsen et uttrykk for mannlige forfatteres frykt for kvinnen, og at monsterkvinnen viser hva som skjer om en kvinne ikke siviliseres av mannen. I *Klovn* er det motsatt, der frykter mennene monsterkvinnens siviliserende refs.

Casper gjør sitt for å framstille Iben som en monsterkvinne i ”5-årsdagen”, når han beskriver henne som ”Iben hell drivers” overfor Frank. Vi ser tidlig at Iben har karaktertrekkene som nevnes i sitatet, og at hun dermed er en mer maskulin karakter enn Mia. Hun har selvtillit, er aggressiv og konfronterende, i sterk kontrast til Mia. Sett ut fra Gilbert og Gubars beskrivelse er Mia virkelig en ”angel in the house”, som forbindes med typiske kvinnelige gjøremål i huset og jobber i en tebutikk, mens Iben er en kjent skuespiller med sin egen karriere å ta vare på, og befinner seg dermed utenfor huset. Hun er, i likhet med Frank og Casper, en suksessfull kjendis, og veldig klar over det selv – et trekk som i stor grad er forbeholdt mennene i *Klovn*. I motsetning til monsterkvinnen som beskrives av Gilbert og Gubar, framstår imidlertid ikke Iben som en kvinne ute av kontroll, men er i likhet med Mia en moralsk rettesnor for Frank og Casper. Hun har, i likhet med Mia, en renhet når det

kommer til moral, samtidig som hun har de maskuline egenskapene som lar henne konfrontere mennene.

I ”Nina kære Nina” oppstår en slik situasjon når Casper kommer innom Frank for å levere tilbake hagleetuiet, sammen med Sofie Lassen-Kahlke. Som tidligere nevnt er Iben på besøk hos Frank og Mia, og oppdager så det nye paret. Uvitende forteller Sofie Lassen-Kahlke at hun er blitt lovet Ibens rolle i teateroppsetningen av *Langt fra Las Vegas*, noe som tvinger Frank og Casper til å lyve, og si at det er Sofie Stougaards rolle hun er lovet. Iben skjønner tegningen: ”Nu holder vi kunstpause, og så begynner du at knalde little Miss Sunshine her”. Casper unngår da situasjonen enkelt med å bare forlate huset, noe som levner Frank igjen for å rydde opp. Frank viser da sitt totale mangel på pokerfjes når Iben spør han om Casper og Sofie Lassen-Kahlke ligger sammen. Etter en lang pause svarer han et langt ”Neeej”, før han sier ”Jeg ved sagtens ikke hvad de to gør”. Dette er et eksempel på at Frank levnes i skam også når det er Casper som gjør noe galt, og på hvordan Casper konsekvent unngår konfrontasjoner.

Likevel ser vi at Iben har stor makt over Casper, og setter grensene for hans spillerom. Han er avhengig av Iben både personlig og profesjonelt, noe som kommer fram i samtaler med Frank. I første scene, hvor de to er på skytebanen, forteller Casper at han og Iben har begynt å prate sammen igjen, og at han har lyst at de to skal bli sammen. Han virker oppriktig, og vi får senere bekreftet av Iben at de har begynt å finne tonen igjen. Senere kommer det også fram at Casper er avhengig av Iben profesjonelt: ”Jeg og Iben kommer til at blive sammen igen, før eller siden. Vi er kendispar nummer to i Danmark, og det vil jeg ikke miste”. Denne samtalen viser også hvor høye tanker Casper har om seg selv når Frank spør hvilket par som innehar førsteplassen: ”De kongelige. Mary og Frederik”.

Hovedpoenget med denne analysen har altså vært å vise at Frank konstant må kjempe for sin sosiale status i gruppen av mannlige elitekjendiser, og konstant mislykkes. Dette er ikke bare på grunn av hans komiske stivhet, men også fordi han er uheldig. Kombinasjonen av uflaks og stivhet, gjør at Frank ikke lykkes med å navigere seg ut av de komiske situasjonene han havner i, men gjør det hele verre. Franks omgang med tabubelagte emner er dømt til å ende i en pinlig konfrontasjon, noe som kan gjøre *Klovn* både vond og morsom å se på. For Frank selv stikker ikke hendelsen med Nina spesielt dypt. Han betaler en bot for likskjending som eksisterer på grunn av en ”gammel, gammel paragraf”, så er han ferdig med den saken. De skamløse, mannlige klovnene rammes i serien inn av kvinnerollene, som representerer samfunnets norm og moral. Slik bruker *Klovn* de litterære typene narr, trickster, engel og monsterkvinne til å utstille skamløsheten som komisk feil.

### 3.3 ”Unge hjerter”

Mens analysen av ”Nina kære Nina” drøftet ambivalensen seerne kan oppleve ved tabuoverskridende humor, vil analysen av ”Unge hjerter” vise hvordan skamfølelsen kan være en del av denne tabuoverskridende humoren. Den vil vise hvordan de ambivalente følelsene knyttet til tabuet kan komme i veien både for latteren, og for humorens kritiske potensial, noe vi ser i resepsjonen av denne episoden. Analysen av episoden kan stå som et godt eksempel på hvordan tabuet både er ”hellig, opphøyd” og ”nedrig, skittent”. For å belyse sistnevnte vil oppgaven også dra inn Mikhail Bakhtins karnevalisme, som begrunnelse for hvorfor den nedrige, fysiske humoren synes å tillegges et mindre kritisk potensial, og dermed sees på som mindre viktig, enn humor som behandler en høyere, mer abstrakt tematikk.

”Unge hjerter” ble sendt på TV2 Zulu første gang 11. september 2006. Den er episode nummer 31 totalt i *Klovn*, og den første episoden i den fjerde sesongen. Denne sesongen av serien har fått tittelen ”Sidste chance”, en tittel som nok kan leses i retning av Frank og Caspers førtiårskrise. Mens Casper gjennom hele serien har vært opptatt av å nedlegge flest mulig damer, er også Frank opptatt av andre damer enn Mia denne sesongen.<sup>6</sup> ”Unge hjerter” skapte debatt i Danmark da den kom på grunn av episodens behandling av stomi. Enkelte medlemmer i COPA, Landsforeningen af Colostomiopererede i Danmark, reagerte på måten stomi ble framstilt på, og foreningen sendte også ut en pressemelding hvor de presiserte at episoden kunne bidra til å forsterke fordommer om stomi (COPA, 2007). Frank Hvam selv har også trukket fram episoden som spesiell, og har beskrevet humoren i denne episoden som å balansere på en knivsegg (Fredensborg, 2010).

”Unge hjerter” starter på Falconergårdens Gymnasium der Mias fetter, Andreas, som Frank har et anstrengt forhold til, venter på sin datter, Julie, som er oppe til muntlig eksamen (Nørgaard, 2006b). Han forteller Frank og Mia, som er kommet for å feire at Julie er ferdig med gymnaset, at Julie minst må ha karakter 8 for å komme inn på skolen hun har søkt. Julie, eksaminator og sensor kommer ut, og sensoren gir Julie karakter 7. Han begrunner karakteren med at Julie sa at vitaminet B-12 tas opp i tynntarmen, mens det egentlig tas opp i tolvfingertarmen. Frank, som har studert til å bli veterinær, reagerer på dette, og forklarer for sensor at Julie har rett. Sensor ser da feilen, Julie går opp til karakter 8, og Frank blir den store helten. Full av selvtillit havner Frank i en flørtende prat med Julies venninner, før Mia avbryter og sier de skal på restaurant.

---

<sup>6</sup> I episode 40, ”Ups”, som er den avsluttende episoden i sesongen, går også Frank over streken, og er utro mot Mia.

Senere har Frank og Mia besøk av Casper og Iben. Her kommer det fram at Frank har takket nei til å være DJ på et arrangement i regi av Amnesty sammen med Casper. De andre mener at Frank er kaldhjertet, men han holder fast ved at han ikke vil bidra med noe han ikke kan. I neste scene går Frank og Casper langs gaten i København, og Frank forteller Casper om de søte studentjentene han traff dagen før. De går forbi Amnesty, der Casper vil stikke innom for å se på en plakat for arrangementet han skal være DJ på, og Frank blir motvillig med opp. Mens Frank venter på Casper, kommer en afrikansk mann som har et avtalt møte. Frank sier at mannen kan sette seg ned. Den afrikanske mannen setter seg ned, og forteller Frank om hvordan han har blitt utsatt for tortur. Når Frank så ber han snakke med en representant for Amnesty, blir mannen opprørt: ”Arbejder du ikke for Amnesty?” ”Nej, jeg sidder bare og hænger ud, og hygger”. På vei ut fra Amnesty treffer Frank og Casper Julies studievenninner fra dagen før. De skal i parken for å feire at de er ferdig på gymnaset, og spør om ikke guttene skal bli med. Casper tilbyr seg å spandere på jentene, noe han får med seg Frank på.

Vi ser så en lengre montasje med Frank, Casper og jentene som hygger seg i parken med røyk, øl og drikkeleker, akkompagnert av den etter hvert velkjente lirekassemusikken. Når Frank sitter alene med en av jentene, Marie, spør hun hvordan Frank vet så mye om tarmsystemet. Han svarer, som en spøk, at det er fordi han har stomipose. Jenta svarer så at det har hun også, men det forteller hun bare til andre som også har det. Ubekvem av situasjonen, foreslår Frank så at de går tilbake til de andre. Der sier Casper at han og Frank skal være med jentene på ”pool party” kommende fredag.

På vei til festen, kjørende gjennom byen mens de drikker og synger på lasteplanet til en lastebil sammen med studentene, ser Frank plutselig Mia. Han sier da at Amnesty-arrangementet er avlyst, men det er tydelig at Mia ikke tror han. Vel framme på festen, mens Casper hopper i bassenget mens han roper ”pool party”, snubler Frank i sine egne bukser, faller ut i bassenget, og river Marie med seg i fallet. Det går da hull på hennes stomipose, og det renner avføring ut i bassenget. Hun sier så til Frank at det også kan være hans stomipose, men han forteller at han faktisk ikke har noen. Gråtende svømmer hun vekk, og løper fra festen. Episoden slutter med at Frank kommer hjem til Mia, som ligger irritert i sengen. Det blir ikke noe oppgjør mellom de to, men Mia er stille og kort i svarene til Frank. I en liten scene etter rulleteksten ser vi Frank og Mia hos blomsterhandleren. På disken står en bøsse hvor man kan gi penger til Amnesty. Full av skam- og skyldfølelse putter Frank en seddel i bøsken.



### 3.3.1 "Der er lort i vandet" – Underbuksehumor i *Klovn*

I *Klovn* blir seeren stadig dratt med ned i underbuksene på Frank og Casper. Julie Hornbek Toft knytter dette opp mot det intime forholdet fiksjonsbiografismen skaper: "For en del af komikken i *Klovn* ligger i dette grænseoverskridende indblik i Franks privat- og kønsliv, der rulles ud ufiltreret – ofte knyttet til de mest intime kroppslige funktioner" (Toft, 2008:171). Kjendisenes selvironiske nedverdiggelse av seg selv blir komplett når vi gang på gang blir vitne til de pinlige, intime situasjonene som oppstår. Avstanden som kjendistilværelsen skaper, blir her snudd på hodet, og de kjente og vellykkede blir nedgradert.

En slik latterliggjøring av autoriteter er et vanlig motiv i komedien, og noe vi kjenner igjen fra den russiske språkfilosofen og litteraturviteren Mikhail Bakhtins tekster om karnevalismen. Bakhtins teorier om karnevalismen springer ut av studier av den franske renesanseforfatteren Francois Rabelais' tekster, som Bakhtin mente ikke kunne forstås uten å ha kjennskap til karnevalskulturen som preget Rabelais' samtid. Jostein Børtnes, professor i russisk litteratur, tillegger Bakhtin følgende intensjon: "Hans målsetting var nettopp å klarlegge forbindelseslinjen mellom de 'karnevalske' avsnittene i Rabelais' tekst og karnevalstradisjonen som bakenforliggende system av forskjellige uttrykksmidler, verbale tegn, bilder, gester, kroppens eget tegnsystem" (Børtnes, 1993:118). Denne overgangen fra et før-litterært tegnsystem til litteraturen, omtaler Bakhtin som en karnevalisering av litteraturen.

Et av kjennetegnene ved karnevalskulturen Bakhtin beskriver, var et stort fokus på det fysisk-kroppslige, der fokuset ble flyttet fra det høye, Gud, ned til de nære, nedrige ting som mat, drikke og ikke minst underliv. Dette omtaler Bakhtin som en grotesk realisme, og trekker også fram de store overdrivelsene som sentrale i karnevalets estetikk (Bakhtin, 2003:34). På samme måte kan man lese *Klovn* som et karneval med grotesk realisme, der de høytstående kjendisene blir degradert til sine kroppslige funksjoner. Mens Frank i løpet av serien blant annet får hemoroider ("100 dage i forum"), gjør fra seg i kattedoen ("London Kashmir") og ender opp i et svømmebasseng med avføring ("Unge hjerter"), er Casper kraftig styrt av sin kjønnsdrift.

I diskusjonen av karnevalet er det også interessant å se hvilken funksjon Bakhtin tillegger karnevalets latter. Han presenterer latteren som en befriende nødvendighet i middelalderens alvorskultur, og sammenligner den med små pustehull for befolkningen. Bakhtins karnevalslatter kan dermed plasseres under lettelsesteorien, og i likhet med Freud mente Bakhtin at en mangel på en slik latter, kunne få alvorlige konsekvenser: "Vintønner sprenghes hvis man ikke fra tid til annen åpner dem og slipper luft inn. Alle vi mennesker er

dårlig sammenspiikrede tønner som sprenges av visdommens vin” (Bakhtin, 2003:48).

Bakhtins karneval rommer dermed heller ikke noen kritisk latter, men en latter som tilbyr en pause fra alvorret som preger hverdagen. Karnevalet bidro dermed til å opprettholde systemet og undertrykkelsen mot de lavere klasser, snarere enn å utfordre det.

I omtalen av *Klovn* har mangelen på kritisk brodd til tider blitt brukt mot serien. Sogneprest og journalist Sørine Gotfredsen kommenterer nettopp de karnevalske trekkene ved serien når hun i sin kronikk, ”En nation af klovne” (2010), som omhandler både serien og filmen, beskriver *Klovn* som et verk uten kritisk potensial. Kronikken er spesielt interessant ved at Gotfredsen konsekvent omtaler *Klovn* som god, samtidig som hun kritiserer den for sin fordummende effekt:

Den trækker fulde huse i biograferne, og inden for sin genre er den skam også udmærket godt lavet, [...] men den er dybt problematisk, idet den repræsenterer en komik og en tilgang til begrepet tabu, der forдумmer og bedøver. [...] [*Klovn*] illustrerer, hvordan dette at bryde tabuer kan blive til et tomt princip uden mål eller mening, og den er gennemsyret af den mentalitet, der stammer fra generationen av komikere, der helt mangler samfundsmæssigt engagement. (Gotfredsen, 2010)

Gotfredsen viser i kronikken hvordan hun ser på noen former for komedie som mer verdt enn andre. Her er det ikke nok at hun ser på *Klovn* som både godt laget og godt spilt, komedien må også ha et samfunnsmessig engasjement. Hun mener vårt samfunn ikke trenger en komedie som utfordrer tabuer som dreier seg om kropp og sex, da dette er å sparke inn åpne dører. Istedenfor å være utfordrende, mener hun *Klovn* blir ”et uttrykk for armod” og en representant for ”det åndelige niveau i dette land, hvor vi er så stolte af egen platte frigjorthed” (ibid.). *Klovns* humor blir dermed, likt Bakhtins karneval, opium for folket, som bidrar til å opprettholde de normene vi har i dag. Som et eksempel på tabuutfordrende humor som er nødvendig, trekker hun fram de danske Muhammed-karikaturene fra 2005: ”[H]er gav det bestemt mening at krænke, eftersom det var tale om et tabu, der i den grad trængte til at blive brudt” (ibid.). Kronikken viser hvordan det karnevalske aspektet fortsatt kan bidra til at komedie blir vurdert som overflatisk og uten kritisk potensial, men også hvordan et fokus på det kroppslige synes å overskygge et potensielt kritisk potensial.

Gotfredsens kritikk tar nemlig ikke opp de tabuer som behandles i *Klovn* som opplagt kan ha et kritisk potensial. Oppgaven har allerede vært inne på homofili, handicappede, sosial ulikhet og nazisme, og i ”Unge hjerter” tas også temaet kollektiv skamfølelse ovenfor den tredje verden opp. Kanskje er det nettopp i *samspillet* mellom disse tabuene *Klovn* kan kritisere og utfordre på måter vi ikke har sett tidligere. Ved å invitere seeren inn i et karneval

med klovner som behandler både de universelle, nedrige, kroppslige tabuene og de kulturelle, abstrakte, sosiale tabuene, plasserer *Klovn* seg i en mellomposisjon, og det blir igjen fristende å trekke fram de ambivalente følelsene. På den ene siden kan kombinasjonen forsterke inntrykket av episoden som forbudt og mer skambelagt, der den behandler kroppslige unntakstilstander som i stor grad forbindes med smitte- og spredningsfare (Freud, 2013:42). De kroppslige, universelle tabuene kan, i kombinasjon med de sosiale, rett og slett gjøre ”Unge hjerter” for pinlig, og tabuene vil dermed komme i veien for både humoren og dens kritiske potensial. På den andre siden kan kombinasjonen av en universell latterkultur vi kjenner godt, og finner befriende, og en komikk basert på sosiale tabuer det ofte er vanskelig å ta opp, gjøre det enklere å le av sistnevnte. Kanskje er det nødvendig for seeren at Frank blir badet i dritt for å også le av hans manglende engasjement ovenfor den tredje verden.

I ”Unge hjerter” blir det tidlig klart at tarmsystemet, assosiert med avføring, spiller en viktig rolle. Allerede i episodens åpningsscene blir det klart at Frank er ekspert på tarmsystemet. Når Frank for en gangs skyld gjør noe riktig, og blir situasjonens helt, er det typisk at det er hans kunnskap om tarmsystemet som ligger bak. Etter å ha smilt fornøyd med seg selv en liten stund, uten å gratulere Julie med verken karakter eller fullført utdanning, utnytter han sin nyvunne heltestatus med å slå av en prat med Julies studievenninner. Etter en kort samtale blir han imidlertid raskt nedgradert igjen, i det det klippes til at Frank sitter på toalettet. Her prøver Mia å føre en samtale med Frank gjennom døren, noe han vil ha seg frabedt. Frank vil være i fred mens han er på toalettet, men Mia står likevel utenfor døren og forsøker å føre en samtale. Scenen viser hvordan Frank ikke har kontroll over situasjoner som har med intime funksjoner å gjøre. Både Mia, og vi som seere, er i varierende grad med Frank inn på toalettet.

Senere, når Frank snakker med Marie i parken, trækker han igjen i salaten når temaet tarmsystemet kommer opp. I et fortrolig øyeblikk spør Marie som sagt Frank hvordan han kan så mye om tarmsystemet. Med et smil om munnen forteller han at det er fordi han har stomipose. Vi som seere vet at dette er ment som en spøk, men det gjør ikke Marie. Før Frank rekker å si noe, svarer hun altså at det har hun også. Når hun så sier at hun ikke forteller det til andre enn de som har det selv, fordi hun synes det er så pinlig, oppstår det en falsk fortrolighet mellom Marie og Frank, som er bygget på at de deler noe tabu- og skambelagt.

Professor i sosiologi ved Universitetet i Bergen, Lise Widding Isaksen, skriver i sin artikkel ”Om angsten for de andres avsky” (2001) om hvordan det å ha kontroll over kroppens organiske funksjoner oppfattes som grunnleggende i spørsmålet om menneskeverd. Slik

tittelen antyder, peker Isaksen på at slike problemer kan skape store problemer i relasjoner til andre mennesker; særlig gjelder dette mennesker man har kjær, som venner og familie:

Å unngå at venner og andre trekker seg unna om plutselig 'ulykken skulle være ute' og kroppsvæskenes lukt og/eller fukt gjør seg gjeldende i samværet, handler ikke bare om hygiene, men også om angsten for å framtre som frastøtende og aversjonsskapende. (Isaksen, 2001:231).

Problemet strekker seg altså lenger enn bare til de praktiske implikasjonene disse problemene forårsaker; de skaper også en sterk negativ vurdering av selvet – skamfølelsen. Isaksen beskriver også tabuet på en måte som vi kjenner igjen fra Freuds tekster om temaet: "Siden det i liten grad lar seg gjøre å skille mellom skam- og tabubelagte sider ved menneskers kroppslighet og personen som åpenbarer dem, kan det være vanskelig å snakke om slike erfaringer uten en følelse av å blamere både seg selv og sine nærmeste" (Isaksen, 2001:227). Sitatet viser hvordan den som berører tabuet, også blir tabu i seg selv. Slik blir både Marie, med sin stomipose, og Frank, som tar på seg rollen som en forståelsesfull eldre med samme problem, tabuer.

Etter å ha fulgt *Klovn* over lengre tid, vet seeren nå at Franks beskjeftigelse med tabuer, er dømt til å ende i katastrofe. Situasjonen vil derfor kunne oppfattes som svært ambivalent, der den legger opp til en tragikomisk avslutning. Her er det heller ikke Frank som er den svake parten, slik det ofte er, men Marie. Hun har delt sin intime hemmelighet med narren Frank, og vi skjønner at Frank i sin uunngåelige nedverdiggelse, denne gangen blir nødt til å ta med Marie. Dette kan skape et "empatiproblem", der seerens empati med Marie blir så stor at den overskygger det komiske, og gjør det uakseptabelt å le av situasjonen. Her er det ikke bare en karnevalistisk, overflatisk harselering med det fysisk-kroppslige, men også en situasjon preget av en sterk skamfølelse. Empatiproblemet kan oppleves ekstra sterkt i *Klovn* grunnet den naturalistiske estetikken, der dokumentarformen gjør at vi i større grad må ta ansvar for vår egen latter (Mills, 2005:64). Det er derfor, som tidligere nevnt, viktig at latteren i størst mulig grad retter seg mot Frank og Casper. Dette ser vi et eksempel på i episodens klimaks, der Frank snubler i sine egne bukser, river Marie med seg i bassenget, og det går hull på hennes stomipose, der oppbygningen tydelig styrer seerens sympati mot Marie.

Som tidligere nevnt har Frank Hvam og Casper Christensen understreket at de alltid har som intensjon å gjøre narr av seg selv, og aldri er ute etter å latterliggjøre den svake parten. De sier også spesifikt om episoden "Unge hjerter" at det er omverdens reaksjon på det som skjer, som latterliggjøres: "De uberørte mennesker reagerer ofte utrolig apatiske, og mange gang isolerer katastrofeofferet, slik at det føler sig stadig mere ensomt og ulykkelig"

(Information, 2013). Christensen sier i samme intervju at det episoden virkelig handler om for han, er voksne menns latterlige liderlighet ovenfor unge jenter, noe også episodens tittel spiller på. For at dette skal komme til uttrykk, og humoren skal oppfattes som akseptabel, er det nødvendig at det er nettopp de to latteren retter seg mot. Vi ser derfor at Frank og Casper i ”Unge hjerter” framstår som enda mer latterlige og patetiske i sine forsøk på å mestre nye roller, enn hva vi har sett tidligere.

Frank, som vanligvis tidlig viser sin inkompetanse når det kommer til å innta nye sosiale roller, får i denne episoden en sjelden selvtillit på området. Først ved å irettesette Julies lærer, og redde hennes karakter, deretter ved en god kontakt med Marie, som riktignok er bygget på en løgn, og til slutt ved å spille rollen som den bedrevitende eleven under en av foreldrenes avsluttende tale til klasse 3B. Han blir riktignok tatt ned på jorden ved et par anledninger, og spesielt pinlig er det når han treffer Mia på vei til studentenes pool party. Dette minner oss på hvordan det hele er dømt til å ende som det alltid gjør i *Klovn*. Mens Frank spiller rollen som den bedrevitende eleven, spiller Casper rollen som den kule, bøllete eleven. Som vanlig er deres roller synlige i deres bekledding, der Frank har sin studenterlue rett fram, med den sorte strikken under haken, og Casper har sin bak fram, kombinert med et par store solbriller. Under lærerens avslutningstale til klassen, ler Casper overdrevet av Franks irettesettelser ovenfor læreren, etterfulgt av at han setter i gang en skål mens han roper ”3B!”. Han flørter åpenlyst med de yngre jentene, og er også den første til å kle av seg og hoppe i bassenget mens han holder armene i været og roper ”pool party”. Der Franks rollekompetanse som vanlig er preget av usikkerhet og små feil, er Caspers så gjennomført at den bikker over til å bli karikert og komisk.

Når Frank river Marie ut i bassenget, er Casper i fokus mens han peker og ler av opptrinnet. Han er også den første til å påpeke at det har gått hull på stomiposen, og at det lekker avføring ut i bassenget: ”Der er lort i vandet! Der er lort i vandet! Op! Der er lort i vandet, skynd jer op. Fy for helvede!”. Flytende i bassenget forteller så Frank til Marie at han ikke har noen stomipose, og at det derfor må være hennes det har gått hull på. Marie svømmer da gråtende til bassengkanten, der hun blir hjulpet av sine klassevenninner, som legger et håndkle rundt henne og klemmer henne. Igjen i bassenget med avføring ligger Frank. Han ser opp på de andre og sier at han bare ville tulle med henne, og gjør med det seg selv enda mer usympatisk. Frank er tydelig skamfull med hånden over ansiktet og blikket ned. Casper rekker han en hjelpende hånd, men trekker den tilbake siden Frank er full av avføring. Scenen viser altså eksplisitt hvordan Marie blir omfavnet etter hendelsen, mens Frank ligger igjen i bassenget som et tabu ingen vil røre. Han er her ”dratt ned i dritten” både metaforisk,

gjennom de andres blikk og avstand, men også konkret, der han faktisk ligger alene i et basseng med Maries avføring. Slik ser vi også her hvordan de fysiske, nedrige tabuer kombineres med de abstrakte sosiale, noe som forsterker Frank som tabu, og dermed også hans skamfølelse. Fokuset er tydelig på den skamfulle Frank, og de andres avstand fra han. Caspers nære forhold til Frank gjør også at han rammes av situasjonen. Han gir ikke lenger ”high fives” til studentene, men står også igjen som en person ingen vil røre. Slik blir også han ”dratt ned i dritten”, og får sin fortjente straff. Det er også et viktig poeng at ingen på skjermen ler når det går hull på stomiposen, bare akkurat i det øyeblikket Frank og Marie faller i bassenget. Dette viser tydelig hvordan intensjonen ikke er å latterliggjøre Maries tilstand, men å vise Franks, og til dels også Caspers, skamfullhet.

Musikken i scenen brukes her heller ikke til å understreke at dette skal leses som komisk, slik den ellers ofte gjør. Der *Klovn* vanligvis bruker den lystige lirekassemusikken i overgangen til en ny scene, er musikken her rolig, og understreker det tragiske i scenen. Her prøver altså ikke musikken å minne oss på at det vi ser, er lystig harselering, men spiller på ambivalensen som kjennetegner *Klovns* behandling av tabuet.

Nettopp denne ambivalensen som synes å være uløselig knyttet til tabuet, gjør at tabuutfordrende humor alltid vil oppleves som kontroversiell. Når en stomipose som revner, er det sentrale premisset i en episode av *Klovn*, er det forståelig at medlemmene COPA frykter at dette vil styrke fordommene de kjemper mot å bryte ned. Selv om skaperne av serien har en bestemt oppfatning av hva de mener med episoden, kan humor alltid leses på flere måter, og hver seer vil ha sin bestemte oppfatning av hva de ler av. Fristelsesaspektet som er så sentralt for Freud, er nok viktig i denne sammenhengen. Selv om en komedies behandling av tabuet kan være ment å utfordre våre forestillinger om emnet, kan det også bidra til å forsterke inntrykket vi allerede har, og friste til en nedsettende latterliggjøring. Slik artikkelen til Isaksen viser, fører mangelen på kontroll over kroppens intime funksjoner til en kraftig skamfølelse knyttet til en nedgradering av seg selv som menneske. Det blir en ubalanse i maktforholdet mellom denne svake gruppen og kjendiskomikerne Frank Hvam og Casper Christensen, noe som kan gjøre *Klovns* behandling av temaet ekstra sårbart. Ser vi da serien som et bakhtinsk karneval, der humoren bare skal fungere som et pustehull for å holde liv i de etablerte sosiale relasjoner, blir ”Unge hjerters” behandling av tabuet bare fordummende og bedøvende slik Gotfredsens hevder. Tolkingsmulighetene vil derfor alltid være flere, og da det ligger i humorens natur å være subjektiv, vil en analyse av humor aldri kunne si med sikkerhet hva hver enkelt seer ler av, bare tilby ulike tolkningsmuligheter.

### 3.3.2 ”Det er din forfængelighed der afgør hvorvidt du vil være god eller ond” – Kollektiv og individuell skamfølelse i *Klovn*

Parallelt med handlingstråden om Maries stomipose, preget av en individuell skamfølelse, behandler ”Unge hjerter” også en kollektiv skamfølelse, som kommer til uttrykk gjennom Amnesty-arrangementet hvor Frank og Casper er ønsket som DJer. Denne kollektive skamfølelsen behandles blant annet av filosofen Martin Buber i teksten ”Guilt and Guilt feelings” (1957). Selv om Buber konsekvent bruker uttrykket *existential guilt*, er det tydelig at den skyldfølelsen han skriver om, er så dyptgående og så rystende, at den også har karaktertrekkene oppgaven tidligere har tilskrevet skamfølelsen. Der oppgavens teorikapittel viste at skyldfølelsen var sterkt tilknyttet en eller flere spesifikke handlinger, mens skamfølelsen var knyttet til de dyptliggende årsakene til disse handlingene, skiller ikke Bubers tekst like klart mellom disse. Dette er spesielt tydelig når Buber skriver om det han kaller *existential guilt*: ”[It] occurs when someone injures an order of the human world whose foundations he knows and recognizes as those of his own existence and of all common human existence” (Buber, 1999:116). Denne skaden kan mennesket påføre både ved direkte handling, slik som når Frank dytter Marie i bassenget, eller ved å unnlate å handle, slik som når Frank unnlater å hjelpe Amnesty. Selv om, eller kanskje nettopp fordi, denne skyldfølelsen er så overveldende, forsøker mennesket å unnsnippe den: ”Not seldom, certainly, he attempts to evade it – not the remembered fact, however, but its depths as existential guilt – until the truth of this depth overwhelms him” (ibid). En slik unnlattelsesstrategi ser vi ofte i *Klovn*, både hos Frank og Casper, og den overveldende sannheten kommer da som oftest i form av en ytre konfrontasjon. Buber beskriver *existential guilt* som en ubalanse som skapes når mennesket bryter en verdi som anerkjennes av en selv, lik det vi så i oppgavens definisjon av skam- og skyldfølelsen.

”Guilt and Guilt Feelings” skiller seg også fra tidligere nevnte teorier om skyldfølelsen ved at den ikke bare kommenterer de overtredelsene vi direkte gjør mot andre mennesker, men også ved at den tar for seg overtredelser mot menneskeheten. Buber utdyper dette senere i sin tekst:

We who are living today know in what measure we have become historically and biographically guilty. [...] Each man stands in an objective relationship to others; the totality of this relationship constitutes his life as one that factually participates in the being of the world. (Buber, 1999:121)

Her ser vi hvordan også en kollektiv skyldfølelse vil føles subjektiv for enkeltindividet. Buber skriver både at alle lever med en historisk, kulturell skamfølelse bare ved å være født inn i et samfunn, men også at hver enkelt står i et objektivt forhold til hverandre. Selv om det kan sies å eksistere en skamfølelse i en kultur, er det altså fortsatt opp til individet å handle, eller ikke handle, for å regulere sin egen skyldfølelse. Denne kollektive, eksistensielle skamfølelsen som vi besitter bare ved å være en del av den vestlige verden, ser vi spor av i ”Unge hjerter”. Her er Frank og Casper blitt bedt om å være DJer på et arrangement i regi av Amnesty. Frank har som sagt takket nei, og begrunner dette med at han ikke vil bidra med noe som er utenfor hans kompetanseområde. Hans kommentar ”Der er alt for mange, synes jeg, kendisser, som stadig deltager i ting som de slet ikke forstår”, kritiserer en moderne reality-kultur der kjendiser stadig oftere brukes til helt andre ting enn deres kompetanseområde, både for å forsterke egen kjendisstatus, og for å fronte politiske saker. Kommentaren kan imidlertid framstå som ”ufrivillig” komisk på Franks vegne. Vi har tross alt sett kjendiskomiker Frank Hvams ”privatliv” gjennom flere sesonger av *Klovn*, der han flere ganger har brukt kjendisstatusen til egen vinning, og kritikken oppfattes dermed som hul og komisk.<sup>7</sup> En tilnærmet lik effekt får også Caspers angrep mot Frank: ”Det er din forfængelighed der afgør om du vil være god eller ond. Derfor er du ond”. Caspers utsagn kan her selvsagt oppfattes som sant og viktig, men for publikum som kjenner Caspers karaktertrekk, vil det samtidig oppfattes som komisk. Den komiske effekten understrekes ved å like etterpå vise Caspers forfængelighet. Når Mia spør om han og Iben vil bli til middag, spør han ”Hva’ skal vi have?”, som et bortskjemt barn. Casper blir irettesatt av Iben, før han sier at han ikke vil ha mat som har blitt tint opp. Som den forfængelige kjendisen han er, spiser han bare fersk mat. Diskusjonen mellom Frank og Casper viser hvordan de begge er utstyrt med en mangel på selvinnsikt, der de begge kritiserer hverandre for saker de selv må sies å være skyldig i.

Diskusjonen viser også hvordan skamfølelsen spiller en sentral rolle i spørsmålet om Frank skal være DJ på arrangementet. Både i sitatet til Casper, der Frank beskyldes for å være ond som ikke stiller opp, og i Ibens argument, der Frank indirekte blir gjort skyldig i å forårsake lidelser i den tredje verden: ”En stakkels lemlæstet mand i El Salvador, han er da ligegladd med om du ikke kan høre forskel på folkemusik og ABBA”. Ved å sette sine prinsipper og behov foran andres, viser Frank fram det Ivar Frønes kaller ”skammens moderne dynamikk”: ”Individualiseringen oppløser den tradisjonelle skammen og skaper en ny skamdynamikk: min identitet er knyttet til hvordan jeg framtrer. [...]”

---

<sup>7</sup> Blant annet i episoden ”Farvel igen mor”, der Frank bruker kjendisstatusen for å få en bedre gravplass for sin mor.



Usikkerhetssamfunnets identitetsproblematikk dreier seg om å skape seg selv, konstruere seg selv” (Frønes, 2001:77). For Frank er det mer skamfullt å gå på akkord med sine egne prinsipper, enn å ikke framstå som et medmenneske. Derfor kan han uten skam bekrefte både for de andre ved middagsbordet, og senere også for en ansatt ved Amnesty, at det ikke er fordi han ikke har mulighet til å stille opp, men fordi han ikke synes det er riktig. Han fungerer dermed som et bilde på det Frønes omtaler som det moderne menneskets skam: ”Som *følelse* er skammen forankret i det hypermodernes identitetsproblematikk, i selvrealiseringens, individualiseringens og selvpresentasjonens komplekse krav” (Frønes, 2001:79). Som sagt oppfattes Franks prinsippfasthet her som komisk, grunnet vår kunnskap om hans tidligere bruk av kjendisstatus til egen vinning, men den framstår også som komisk i sin stivhet. Seerne kan kanskje anerkjenne Franks prinsipp om å ikke melke egen berømmelse, særlig når Casper sitter som kontrast på andre siden av bordet, men når hans prinsipper kommer i veien for det å gjøre noe godt for andre, oppfattes prinsippfastheten som stiv og komisk. Frank viser fram det komiske ved Frønes samtidsdiagnose ved å plukke de prinsippene som passer han best, og tilpasse de akkurat slik han selv vil.

Som i ”Nina kære Nina” er det tydelig at Frank og Casper selv er klar over at de lever etter andre regler enn det de vet er de ”riktige” i samfunnet, altså det Karlsen og Villadsen kalte opplyst falsk bevissthet. Mens de i ”Nina kære Nina” viste dette gjennom mantraet ”I maltens rige er vi alle like”, viser de det i ”Unge hjerter” gjennom sin strategiske bruk av det nevnte Amnesty-arrangementet. Casper, som lenge framstår som moralens vokter i episoden, er rask med å si ”Fuck Amnesty”, når muligheten for å dra på fest med studentene byr seg. Det blir her tydelig hvor sterk viljen til selvrealisering, og kjønnsdriften, er for Casper – så snart en ”bedre” mulighet byr seg, forsvinner hans vilje til å bidra til fellesskapet. Frank, som er prinsipielt i mot å stille opp, bruker ved to anledninger arrangementet for å vri situasjonen til sin fordel. Først ser vi dette i parken når Casper forteller at de skal på pool party med jentene. I skam over å ha løyet til Marie om at han har stomipose, og i frykt for å gjøre situasjonen enda verre, prøver da Frank å bruke Amnesty-arrangementet for å unngå å dra på festen. Senere bruker Frank arrangementet som unnskyldning for å slippe unna en avtale med Mia, slik at han kan dra på festen. For Frank brukes sannsynligvis Amnesty-arrangementet her rent strategisk, og, basert på hans prinsippfasthet, er det lite trolig at han noen gang faktisk har tenkt å stille som DJ på Amnesty-arrangementet.

Som i de tidligere episodene er det igjen kvinnene som framstår som de moralske vokterne, som Frank og Casper har som oppgave å navigere seg rundt på best mulig vis. I tillegg til Casper, hvis motiver vi stiller spørsmålsteget ved, er det Iben og en kvinnelig ansatt

ved Amnesty, som i størst grad konfronterer Frank med at han ikke ønsker å stille som DJ. Vi ser også hvordan Mia igjen spiller en mer symbolsk rolle, som en påminnelse som forsterker Franks skam- og skyldfølelse, uten å ta et reelt oppgjør med han. Ved den nevnte samtale ved middagsbordet der Amnesty-arrangementet først blir nevnt, skifter Mia samtaleemne uten å ta stilling i saken, kanskje som et forsøk på å beskytte Frank fra Casper og Ibens oppgjør. Hun blir riktignok glad når Frank senere lyver for henne, og sier at han skal delta på arrangementet likevel, men prøver aldri å overtale han til å gjøre det mot sin vilje. Med å være den evig støttende og tilgivende kjæreste, forsterker Mia sin uskyldighet, og gjør Franks skam over å lyve og skuffe henne enda større. Dette ser vi tydelig når Mia ser Frank drikke øl på lasteplanet sammen med studentene. Vi ser ingen stor konfrontasjon, men vi ser tydelig hvordan Frank er skamfull etter episoden. Det er som om Frank blir dratt ut av rollen, og Casper prøver å lokke han tilbake ved å synge "Vi gik på Falkoner, 3B på Falkoner". Senere ser vi det i episodens avslutning, når Frank kommer hjem fra festen, og Mia ligger i sengen og leser. Hun viser tydelig at hun er irritert på Frank, men heller ikke her blir han direkte konfrontert. Vi ser likevel at han føler skyld over å ha løyet for henne, og ønsker å rette opp ubalansen ved å gå ut å se på de flotte blomstene Mia har plantet i hagen. I en kort scene midt i rulleteksten er Frank og Mia i blomsterbutikken, der Frank ser den tidligere nevnte bøssen med Amnestys logo. Frank putter da en 1000-kroneseddel i bøssen, noe som kan synes å være et direkte resultat av hans skam- og skyldfølelse.

Dette viser hvordan den kollektive og den individuelle skamfølelsen knyttes sammen i episoden. Franks skamfølelse over det han har gjort mot Mia og Marie, fører til slutt til et direkte forsøk på å gjøre noe godt for mennesker i den tredje verden. Sett fra Bubers teori kan vi si at skyldfølelsen til slutt ble for overveldende for Frank, og at han til slutt aktivt måtte handle for å overkomme denne. Buber skriver at handlinger som forsøker å opprette ubalansen forårsaket av skyldfølelsen, ofte utspiller seg et annet sted enn der selve ugjerningen ble begått: "[F]or the wounds of the order-of-being can be healed in infinitely many other places than those at which they were inflicted" (Buber, 1999:126). Her er vi inne på skille mellom skam- og skyldfølelsen. For mens skyldfølelsen dreier seg om en spesifikk handling, dreier skamfølelsen seg i større grad om grunnen til at handlingen ble gjort. Skamfølelsen kan dermed oppfordre til handlinger som viser en grunnleggende endring i selvet, og ikke bare en bot som oppretter den enkelte ugjerningen. Dette ser vi tydelig om vi sammenligner Franks donasjon til Amnesty i "Unge hjerter" med sjekken han gir til fotografen Lau i "5-årsdagen". Når Frank skriver sjekken til Lau, er det et direkte resultat av Susans konfrontasjon. Vi vet at Frank skammer seg over å ha ødelagt rullestolen, men der

sjekken i stor grad bidrar til å rette opp den umiddelbare skaden, og dermed bærer preg av å være et resultat av skyld, er Franks donasjon til Amnesty annerledes. Når Frank velger å legge en hel 1000-kroneseddel i bøsken, er ikke dette resultat av noen konfrontasjon. Han gjør det uoppfordret og i skjul for Mia, og dermed bare for sin egen skyld. Donasjonen minner om avlaten som kirkegjengere betaler for sine synder, også her blir ubalansen rettet opp et annet sted enn der ugjerningen ble begått.

Selve møtet med en mann preget av krigens herjinger, ser derimot ikke ut til å ha noe betydning for Frank. Han presiserer tydelig overfor mannen at han ikke har noe med Amnesty å gjøre, og at han burde prate med noen som kan det. Frank sier også på et tidspunkt at han bare sitter der ”og hygger seg”, noe som viser hvor kraftig han distanserer seg fra Amnestys arbeid, og hvor lite forståelse han har for situasjonen mannen befinner seg i. Vi vet også fra tidligere episoder at Frank har sterke fordommer mot mørkhudede, og at Hvam og Christensen selv trekker fram dette som det mest usympatiske av Franks karaktertrekk (Information, 2013). Etter møtet på Amnesty er Frank ikke påvirket av mannens lidelser, men gjør seg selv til offer i situasjonen, noe som vises i den påfølgende samtalen med Casper: ”Jeg var på et tidspunkt bange for at han skulle begynne å hyle. Det ene øye var slået i stykker. Han hadde simpelthen fået tortur”. I stedet for å vise empati med den torturerte mannen, føler Frank situasjonen som ubehagelig på egne vegne. Franks oppførsel her ligner på Bubers beskrivelse av menneskets flukt fra skyldfølelsen. Her anerkjenner Frank tydelig faktaene i situasjonen, men føler ingen form for ansvar for situasjonen, og dermed ingen skyldfølelse. Denne kommer som sagt ikke før han har gått igjennom de skamfulle situasjonene med Mia og Marie. Episoden viser dermed hvordan Frank enten ikke har, eller i det minste kraftig undertrykker, den eksistensielle skylden som Buber beskriver, men blir drevet av sin personlige skyldfølelse ovenfor andre, da som regel kvinner, i sitt eget liv. ”Avlaten” Frank betaler til Amnesty, blir dermed da mer et forsøk på å rette opp ubalansen forårsaket av hans direkte handlinger ovenfor Mia og Marie, enn den er et resultat av en skamfølelse overfor sitt manglende bidrag til Amnesty. Det at han til slutt velger å betale for sine synder til Amnesty, viser imidlertid hvordan Frank anser Amnesty og deres arbeid som noe godt, og dermed egnet som en høyere enhet han kan betale sin ”avlat” til. Slik blir også dette et eksempel på Franks ”opplyste falske bevissthet”, der han bevisst lever etter andre regler enn det han anser som akseptable ellers i samfunnet.

Analysen av ”Unge hjerter” viser altså hvordan Frank skamløst forsøker å håndplukke sine egne prinsipper, på tross av at disse ikke er i takt med samfunnet rundt han. Der Frank i det ene øyeblikket nekter å være DJ på et veldedig arrangement, før han i det neste finner

fram sin studenterlue fra kjelleren, viser han at forskjellen mellom han og Casper ikke ligger i hvor stor grad de føler skam over brudd på deres uttalte verdier, men i hvor stor grad de lykkes med sin rollekompetanse. Episoden står som et godt eksempel på hvordan seriens tabuoverskridelser både har karakter av å være ”hellig, innviet”, der den behandler sosiale tabuer, samtidig som den er nedrig og skitten i sin behandling av kroppslige tabuer. Denne kombinasjonen vekker ambivalente følelser hos publikum, og reaksjonene er deretter. Som i Freuds definisjon av tabuet blir serien både løftet opp og ”helliggjort” gjennom akademiske analyser, samtidig som andre mener serien står som en ”tilgang til begrepet tabu, der fordummer og bedøver” (Gotfredsen, 2010).

### 3.4 ”Et krus for et knus”

Der de tidligere sesongene av *Klovn* jevnt over fikk gode kritikker for sin pinlighetshumor, møter serien i den sjette sesongen større motstand hos kritikere. Mens de tidligere anmeldelsene så på den nyskapende humoren som kontroversiell og morsom, ser vi i anmeldelsen av den sjette sesongen at enkelte kritikere mener *Klovn* nå ikke lenger er noe å le av. *Klovn* blir nå omtalt som en situasjonstragedie, og det komiske synes å være vanskeligere å spore. Da den komiske intensjonen står som selve definisjonen på situasjonskomedien, synes det derfor nødvendig å ta resepsjonen av *Klovns* sjette sesong inn i en større diskusjon om sjangerens utvikling, før selve episoden analyseres. Den påfølgende analysen av ”Et krus for et knus”, vil så vise hvordan karakterene Frank og Casper fortsatt er klovnene som framhever seriens komikk.

#### 3.4.1 ”Røvtur” – Den kontemporære situasjonskomediens sjangerblanding

Den sjette og siste sesongen av *Klovn* har fått navnet ”Røvtur”, noe som peker mot at det går jevnt over nedover med karakterene i serien. Frank og Casper har ikke lenger like stor suksess, forholdet mellom Frank og Mia skranter, og Casper har attpåtil gått inn i en depresjon. Dette fikk Henrik Palle, TV-redaktør i *Politiken*, til å omtale sesongen som ”en trist affære”. Han gav sesongen, basert på de tre første episodene, terningkast tre, og begrunnet det med at han ikke lenger synes serien var morsom:

Jeg kalder den med vilje blot tv-serie, selv om den stadig sendes under betegnelsen situationskomedie, men det skyldes, at den for længst har fjernet sig så langt fra komediegenren, at det ikke er meningsfyldt at kalde den for komedie. For et af de helt afgørende elementer ved netop komedien er, at den er morsom, og det er ’Klovn’ kun i meget ringe grad. Til gengæld er den overmåde pinagtig at se, fordi det er så ind i helvede sørgeligt, hvad der foregår i den. (Palle, 2009)

Palle viser her at han har samme syn på situasjonskomedien som Brett Mills. De er begge enige om at situasjonskomediens primære funksjon er å være morsom, og når Palle ikke finner den sjette sesongen av *Klovn* morsom, men tvert imot ”ind i helvede sørgelig”, resulterer dette i en dårlig kritikk. Det som redder sesongen fra en totalslakt i Palles anmeldelse, er seriens estetiske originalitet som gjør at ”man ser [*Klovn*] med fornøjelse, fordi det er rigtig godt lavet”. Han skryter også av Casper Christensens skuespillerferdigheter, som han mener har en skremmende realisme.

Som i Sørine Gotfredsens kronikk ”En nation av klovne”, ser vi også her en som mener at *Klovn* er godt laget, men samtidig påpeker at de ikke synes den er en god serie. Der Gotfredsen mente at serien ”fordummer og bedøver” (Gotfredsen, 2010), mener Palle at den blir for tragisk til å være morsom, og foreslår å heller kalle serien for situasjonstragedie. Dette er eksempler på tilfeller hvor humoren feiler, og situasjonskomedien dermed må anees som mislykket. En situasjonskomedies suksess er, i større grad enn andre verker, basert på publikums spontane reaksjoner. Mills argumenterer derfor i *The Sitcom* for at publikum er et viktig, men til nå utforsket element i analysen av situasjonskomedien:

While critics and audiences might be impressed by a sitcom’s narrative, performances or aesthetics, these are minor concerns in the context of its success in making you laugh or not. [...] To find a sitcom unfunny is to unarguably define it as a bad sitcom, no matter what else the programme in question might be doing[.] [...] It is for this reason that the audience becomes a textual element in the sitcom. (Mills, 2009:101)

At situasjonskomedier splitter publikum, er ikke noe nytt fenomen. Det er imidlertid interessant å undersøke hvordan sjangerblandingen vi ser i *Klovn* både kan forsterke og være til hinder for latteren.

Mills skriver i artikkelen ”Comedy verite: contemporary sitcom form” om hvordan seeren går til situasjonskomedien med forventninger om en bestemt, positiv emosjon:

[T]he audience position offered by sitcom ’is manifestly one of the satisfaction of watching sitcom’ and the distinctions between sitcom’s form and those of other genres help to maintain and promote such satisfactions, while clearly distinguishing them from those offered by more ’serious’ forms. (Mills, 2004:67)

Publikum går altså til situasjonskomedien med en bestemt forventning om hva de skal, og hva de ikke skal, få servert. Den kontemporære situasjonskomedien, som benytter seg av virkemidler vi kjenner fra andre sjangre, utfordrer denne forventningen.<sup>8</sup> Der den tradisjonelle situasjonskomedien så ofte og så tydelig som mulig har signalisert sin komiske intensjon, er ikke de nye komediene alltid like tydelige. Typisk for disse komediene er at de oppnår en høyere kulturell status enn de klassiske situasjonskomediene, mye fordi de låner sjangertrekk fra mer seriøse, og dermed mer høyverdige, sjangere, som for eksempel dokumentarfilmen og de seriøse dramaseriene (Mills, 2004:68). Disse situasjonskomediene har både vist seg å gjøre

---

<sup>8</sup> Disse situasjonskomediene beveger seg vekk fra den tradisjonelle scenetilknytningen som lenge var ensbetydende med sjangeren. Brett Mills’ uttrykk *comedy verite* spiller på cinema verite-bevegelsen i dokumentarfilmsjangeren. Her gikk kameraet fra å være en ”usynlig” aktør til å bli en aktiv deltaker som aktørene forholdt seg til. I *The Office* er en viktig del av humoren karakterenes samspill med kameraet. Dette er ikke tilfellet i *Klovn*, hvor kameraet har en observerende rolle.

det bra på prisutdelinger, og har, i motsetning til de tradisjonelle, også vakt interesse i akademiske miljøer.

Et godt eksempel på dette er den allerede nevnte britiske situasjonskomedien *The Office*. Serien vant både Golden Globe og BAFTA<sup>9</sup>, solgte flere DVDer enn noen annen BBC-komedie, og over 80 land har laget sin egen versjon av serien (Garison, 2011). *The Office* signaliserer i svært liten, om noen, grad at den er en komedie, noe som stiller økte krav til seeren. Mills bruker en anekdote fra da han underviste ved Indiana University for å påpeke dette. Her måtte han bruke lang tid for å overbevise studentene om at *The Office* faktisk var en situasjonskomedie som forsøkte å være morsom:

This is not to suggest that they were fooled into thinking it was a real documentary for they were quickly aware that it was a piece of fiction, but for many it was a struggle to place the programme within any genre, and the programme failed to contain enough conventional sitcom characteristics for it to be read as one simply enough. [...] While I assumed not finding the programme funny would lead them to the legitimate conclusion that it wasn't a very good sitcom, many of my participants instead assumed it *was* a good sitcom[...] [...] They insisted that they were 'not clever enough to get it', which makes clear links to notions of cultural capital and their perceived lack of interpretative expertise. (Mills, 2009:111-113)

I Mills' anekdote spiller selvsagt de kulturelle forskjellene mellom USA og Storbritannia en stor rolle, men den illustrerer fortsatt noen interessante poenger. For det første tar den opp det nevnte problemet med at de kontemporære situasjonskomediene ofte ikke viser sin komiske intensjon like tydelig som de klassiske. Dette vil, for de som ikke plukker opp humoren og må få den forklart, ødelegge serien som komedie. Det vil selvsagt være mulig å få en komedie forklart, for deretter å sette objektivt pris på humoren, men spenningen og subjektiviteten i humoren vil da ikke lenger være til stede. Som Simon Critchley skriver innledningsvis i sin bok om humor: "A joke explained is a joke misunderstood" (Critchley, 2002:2). For det andre illustrerer den hvordan de kontemporære komediene synes å bli tillagt en større kvalitet, også av de som ikke synes seriene er morsomme. Som Mills også antyder, kan dette være fordi seeren rett og slett ikke føler seg smart nok til å ta humoren, og fordi sjangerblandingen gir komedien en høyere kulturell verdi.

I *Klovn* går det lav- og det høykulturelle hånd i hånd, noe journalist Lasse Lavrsen også påpeker i artikkelen "Klovn sigter lavt og rammer højt" (2010): "I grunden er *Klovn* en lavkomisk, latrinær og pinagtig sag, og sammenblandingen af Grand Teatret (som det kalder sig), Balzac og ja, Dagbladet Information, der jo i nogle selskaber kalder sig intellektuel, kan

---

<sup>9</sup> The British Academy of Film and Television Arts årlige pris.

virke lidt underlig” (Lavrson, 2010). En serie som i så stor grad henter elementer fra de seriøse sjangrene dokumentar og drama, samtidig som mye av humoren baserer seg på det kroppslige og nedrige, er kanskje dømt til å skape forvirring blant publikum. *Klovns* videreutvikling og eksperimentering med sjangeren utfordrer våre lesninger av serien, noe som vises i tekstene denne oppgaven refererer til. Mens Mads Peter Karlsen og Kaspar Villadsen skriver en tjue-siders artikkel i *Dansk sociologi* hvor de spekulerer i om Hvam og Christensen har lest Goffman, og tillegger serien et stort samfunnskritisk potensial, avfeier Sørine Gotfredsen serien som fordummende og bedøvende, på grunn av dens behandling av seksuelle tabuer hun mener ikke lenger trenger å brytes. Dette viser både hvordan situasjonskomedier som har adoptert trekk fra de seriøse sjangrene, ansees som mer høyverdige og innholdsrike enn de tradisjonelle, og hvordan trekk fra de mer tradisjonelle, annenrangs komediene kan overskygge et kritisk potensial, samtidig som komedien fortsatt kan sees på som estetisk god.

I tillegg ser vi at sjangerblandingen og eksperimenteringen både kan forsterke og være i veien for det komiske i serien. Mills mener utviklingen er et uunngåelig og nødvendig steg i situasjonskomediens utvikling, og skriver at sjangeren nå endelig har tatt steget vekk fra revyscenen og blitt en fullblods TV-sjanger (Mills, 2004:78). Da de moderne situasjonskomediene bruker de seriøse TV- og filmsjangrenes virkemidler, forholder de seg i større grad til dagens publikum enn de klassiske, som aldri brøt den fjerde veggen. Der de klassiske situasjonskomediene stadig påminnte publikum om at det de så var fiktivt, likt det vi ser på en scene, insisterer de moderne situasjonskomediene på at de er ”ekte”, likt det vi ser på TV. For komedien, som alltid tar utgangspunkt i det aktuelle, vil dette derfor være et naturlig steg i TV-komediens utvikling. Med den påståtte ektheten kommer også scener som ikke i seg selv nødvendigvis er ment som morsomme, men som er nødvendige for seriens narrativ, karakterutvikling og andre aspekter som forsterker denne ektheten (Mills, 2009:93). Disse er nødvendige for å opprettholde komediens logikk. Om ikke komedien har noe vi kjenner igjen fra livet selv, oppstår det heller ingen ”feil” som kan utløse latteren.

Her er vi inne på en balansegang som påpekes allerede hos Henri Bergson:

[Komedien] tilhører verken kunsten eller livet helt. På den ene side ville ikke det virkelige livs personer få oss til å le om vi ikke var i stand til å bivåne deres foretagender som et skuespill fra vår losje; de virkelige er bare komiske når de gir oss komedien. Men på den annen side er gleden ved å le selv i teatret ingen ren glede, ingen utelukkende estetisk og absolutt desinteressert glede. Det sniker seg inn en baktanke, som samfunnet sørger for på våre vegne om vi ikke gjør det selv: det ubevisste ønske om å ydmyke og dermed nok også om å rette på[.] (Bergson, 1971:85)



I *Klovn* har vi sett flere grep bli gjort for å opprettholde balansen mellom det ekte og det fiktive. Det tilsynelatende naturalistiske uttrykket blir stadig brutt opp av musikken og klippingen, og Hvam og Christensen gjør i stor grad seg selv, og, intensjonelt, ikke andre ”svakere” grupper, til latter. Når dette så utfordres i blant annet ”Et krus for et knus”, der musikken ikke lenger er lystig etter de pinlige situasjonene, og Frank og Casper ikke lenger er sterke og suksessfulle, kan det komiske bli vanskeligere å spore, og latteren kan være lengre unna. Når Palle foreslår å kalle serien for en situasjonstragedie, fungerer ikke den komiske balansen for han. Hans anmeldelse er et eksempel på det som påpekes av blant annet Bergson: ”At latteren ikke er forenlig med følelsen, og at komedien dermed må appellere til intellektet” (Bergson, 1971:87).

### 3.4.2 Et krus for et knus – resepsjon og handlingsreferat

Episoden ”Et krus for et knus” ble sendt for første gang den 13. april 2009, og er episode nummer 58 av totalt 60 episoder i serien. ”Et krus for et knus” vakte debatt i Danmark da den kom, grunnet sin behandling av temaene incest og pedofili. I artikkelen ”Må Frank Hvam tage karbad med 9-årig”, refererer journalisten Thomas Harder om en seers kraftige reaksjon mot episoden: ”Der hvor jeg får dårlig smag i munden og en brækfølelse er at Frank Hvam går i bad med et fremmed barn. Personligt vil jeg sige det læner sig op af pædofili. Og jeg forstår ikke hvordan Frank Hvam og Casper Christensen kan vise sådan noget” (Harder, 2009). Reaksjonene viser hvordan *Klovns* siste sesong behandler enda sterkere tabuer enn tidligere, og minner om reaksjonene *Klovn – The Movie* fikk av enkelte i USA.

I første scene ser vi Frank jobbe i Mias tebutikk. Det er mangel på ansatte, og Mia kommer inn med en ny ansatt (Nørgaard, 2009). Hun har med datteren sin, Anna, som gjerne vil ha et jordbærkrus fra butikken. Frank sier at hun kan få det, jenta sier takk og gir han en klem. ”Et krus for et knus”, sier Frank, og legger til at han synes hun er riktig søt. Han drar så over til Casper, som i denne sesongen sliter med en depresjon. Dette har gått utover deres samarbeid, og Frank har derfor fått tilbud fra komigruppen ”Drengene fra Angora” om å bli en del av dem. Casper sier da at han føler seg mye bedre, og lover Frank bedre tider: ”Du kan godt blive en del av ’Drengene fra Angora’, men jeg har ideén!”. Hva ideén går ut på, vil imidlertid ikke Casper si noe om enda. Frank går motvillig med på å vente et par dager, men er glad for at gode gamle Casper er tilbake.

Vi ser så Frank og Mia på togstasjonen, der de skal hente Mias elleve år gamle nevø Patrik. Mia gleder seg stort over å se Patrik, og de gir hverandre en stor klem. Når de er

hjemme igjen, forsøker Frank å fortelle Mia om at han og Casper igjen skal lage noe sammen, men Mia er opptatt med Patrik. I neste scene er Frank og Casper ved havnen i København. Der forteller Casper om planene han har for "Copenhagen Showboat", en komedieklubb på havet, der han og Frank kan tjene penger på sine egne og andres opptredener. Han nærmest lover Frank både nasjonal og internasjonal suksess, og Frank synes det hele er en kjempeide. Frank drar så hjem til Mia for å fortelle at de nå har blitt båteiere. Mia og Patrik kommer ut fra badet, der de har badet sammen. Dette reagerer Frank på. Han mener Patrik er for gammel til å bade sammen med Mia: "Han er da kønsmoden nu".

I møte med "Drengene fra Angora", forteller Frank at han dessverre må takke nei til samarbeidet. De ønsker gjerne å ha med Frank, og tilbyr seg å flytte opptaksdagene, men Frank sier at dette prosjektet kommer til å ta for mye tid. Senere på kvelden vil Frank ha sex med Mia, men Mia føler ikke det er riktig når Patrik fortsatt er våken. De blir enige om å gjøre det stille, men mens Frank utfører oralsex på Mia, kommer Patrik inn døren. Mia sier så at han kan sove sammen med henne, noe som fører til at Frank må ligge på gjesterommet i sovepose.

Tilbake i havnen står Frank, Casper og deres revisor og skåler i champagne. De har kjøpt båten for 7.7 millioner, men regner med at båten gir rask avkastning. Da kommer en representant fra Københavns Havn, og sier at båten må flyttes innen tre dager. Revisoren har ikke sett at båten ikke har havneplass, og ventelisten i havnen er på tre år. Prosjektet har gått i vasken. Skuffet drar Frank hjem, der han hører Patrik ligge i sengen og rope på Mia: "Må jeg få sove hos dig?". Frank går inn på rommet, ber Patrik slutte å se på Mia og oppfordrer han til å heller "rive sig selv i pikken". Morgenen etter har Patriks far kommet. Han har hørt om samtalen mellom Patrik og Frank, og konfronterer Frank med denne. Frank innrømmer at han formulerte seg uheldig, men er bestemt på at det er unaturlig at Mia og Patrik bader sammen.

Senere på dagen har Frank vært på joggetur, og når han kommer tilbake sitter Mia og prater med den nye ansatte i tebutikken og datteren. Når Frank kler av seg, og skal til å gå i badekaret, kommer Anna opp trappen. Han tilbyr henne hundre kroner for å bli med han i badekaret, og roper så på Mia. Det er imidlertid ikke bare Mia som kommer opp, men også moren. Hun drar Anna opp av badekaret, og gir klar beskjed om at hun ikke lenger kan jobbe i butikken. I den avsluttende scenen står Frank igjen i tebutikken, når "Drengene fra Angora" går forbi. De kommer inn i butikken, og spør hvordan det går med prosjektet. Frank prøver da å lyve om at Casper er i London, men i samme øyeblikk mister Casper noen kasser på bakrommet, og de står skamfulle tilbake foran øynene på representanter fra den mannlige kjendiselite.

### 3.4.3 ”Jeg sagde jeg var tilbake, mand!” – Den tragikomiske klovnen

En nøkkel for å forstå humoren i den sjette sesongen av *Klovn* er kanskje å gå tilbake til Mills’ signalteori og Frank og Casper som komiske karakterer. Som tidligere nevnt ser vi et mønster i at tabuene som tas opp utover i sesongene i *Klovn*, er mer og mer kontroversielle. Når vi samtidig ser at den komiske intensjonen blir signalisert i mindre og mindre grad utover i sesongene, kan dette synes å være risikabelt. Når *Klovn* likevel gjør dette, kan det være et tegn på at de utover i sesongene i større grad baserer seg på ”category-routinised joking”, der publikum og serien allerede har et avklart, komisk forhold. Etter å ha hengt med serien i flere år, er sannsynligheten større for å le av hendelser vi kanskje ikke ville ledd av i de tidligere sesongene. Dette forholdet gjelder både seriens form og karakterene i seg selv.

Som vist tidligere sier Mills at seeren møter situasjonskomedien med en forventning om hva han skal få servert, og at seeren må få oppfylt nok av denne forventningen for å akseptere dette som en situasjonskomedie. Gjennom de tidligere sesongene har *Klovn* etablert sin egen form for situasjonskomedie, som skaper sine egne forventninger hos tilhengerne av serien. Hvis vi ser på pilotepisoden av *Klovn*, ser vi at denne har flere innslag av ”setting-specific joking” enn ”Et krus for et knus”. Her er musikken alltid i en lystig tone, klippingen med sin karakteristiske røde strek forekommer oftere, og Frank og Casper signaliserte selv humoren tydeligere gjennom kroppsspråk og latter. I ”5-årsdagen” ser vi blant annet at Casper smiler og ler under Franks pinlige, mislykkete forsøk på å overtale Iben til å la Casper dra på monstertruckshow, og at Frank prøver å fortelle en vits mens han skriver ut en sjekk som for å erstatte den lamme fotografen Laus rullestol. Pilotepisoden ligger på mange måter nærmere den klassiske definisjonen av situasjonskomedien slik den er formulert av Larry Mintz i oppgavens kapittel 2.1, Situasjonskomedien og familiens rolle. En slik ”myk start”, kan synes å være nødvendig for å introdusere seeren for *Klovns* komiske univers. De senere episodene beveger seg dermed, som vist, lenger og lenger bort fra denne definisjonen, noe som favoriserer de som allerede er tilhengere av serien, men som kan gjøre det vanskeligere for nye seere å ta humoren (Mills, 2009:95).

Minst like viktig som kjennskapet til seriens form, er seerens kjennskap til seriens karakterer. Analysen av ”5-årsdagen” viser hvordan pilotepisoden etablerer Frank og Casper som de to klovnetypene narr og trickster. Disse karaktertrekkene er uløselig knyttet til Frank og Casper gjennom hele serien, og fungerer dermed som en komisk rettesnor gjennom alle sesongene av *Klovn*. For uansett hvor mye omgivelsene forandrer seg, forblir de de samme. Nettopp dette er ifølge Bergson hele grunnlaget for den komiske karakteren: ”Det er

*stivheten*[.] Enhver som isolerer seg, utsettes for latter, fordi det komiske utspringer nettopp av denne isolasjon” (Bergson, 1971:86). Denne stivheten og isolasjonen, som hindrer Frank og Casper i å fungere i samspill med samfunnet rundt dem, bidrar til å føre komikken videre i de senere sesongen av *Klovn*, selv om alt som skjer er ”så ind i helvede sørgelig”.

Denne isolasjonen utarter seg forskjellig for de to hovedkarakterene i ”Et krus for et knus”. Casper, som har gått fra å være i samme kjendisklasse som kronprinsparet i Danmark til å være sengeliggende i et halvt år med depresjon, prøver fortsatt desperat å være den samme gamle. I scenen hvor Frank forteller Casper at han vurderer å gå inn i et samarbeid med ”Drengene fra Angora”, ser vi at asymmetrien mellom de to kompisene nå har vippet i Franks favør. Casper er ustelt, med bustete hår og ufrisert skjegg, og har på seg en hvit helsetrøye som vanligvis forbindes med Frank. Vi skjønner ut fra Franks replikker, og fra de tidligere episodene i den sjette sesongen, at Casper ikke har jobbet på et halvt år. Der Caspers depresjon kunne vekket seerens sympati, gjør hans replikker det imidlertid enklere for oss å le av han. Han avfeier enhver antydning på at ting ikke har gått riktig vei i karrieren. Når Frank antyder at deres samarbeid i praksis har tatt slutt, sier Casper at det har vært på stand by, og at han trodde Frank var glad for å få en pause i arbeidet. Idet han forklarer for Frank at han har idéen som igjen skal få samarbeidet i gang, avfeier han også sitt eget sykdomsbilde: ”Jeg ligger jo ikke ned i et halvt år uten at lave en skid. Den kører”. For seeren, og sannsynligvis også for Frank, blir løgnen tydelig når Casper ikke vil si hva idéen faktisk er, men ber Frank komme tilbake om et par dager.

Der andre framstillinger av depresjon ville kunne vekke sympati hos publikum, preges Caspers oppførsel av Bergsons *stivhet*: ”Derimot preges den slags følelse som holder oss i likegyldighet, og derved blir komisk, av en stivhet som hindrer den i å tre i forbindelse med sjelen for øvrig. [...] [F]or hvordan skal en kunne føle seg i samklang med en sjel som ikke er i samklang med seg selv?” (Bergson, 1971:88). En sjel som ikke er i samklang med seg selv er riktignok et trekk ved psykisk sykdom som ikke alltid oppleves som komisk, men i Caspers tilfelle er det hans velkjente, komiske karaktertrekk som kommer til syne. Han handler på automatikk, og hans evige jag etter suksess og popularitet kommer til syne også når han er alvorlig syk. Det framstår ikke som en villet handling, men mer som det Bergson omtaler som en *gest*: ”[D]e holdninger, bevegelser og endog de uttalelser hvorigjennom en sjelstilstand manifesterer seg, [...] kun som utslag av en indre drivkraft” (Bergson, 1971:89). Her er vi igjen inne på det ufrivillige og automatiske, lik det vi så i Alex Claytons teorier om komedieskuespilleren og hans uttrykk ”The deliberate accident” (Clayton, 2012:51). Gestene er de egenskapene ved en person som kommer automatisk, og som personen ikke selv ser

fordi de er så dypt forankret i identiten. Caspers komiske gester kommer også fram når Frank og Casper innser at båtkjøpet var en fiasko. I stedet for å innse sitt eget nederlag kommer Casper umiddelbart opp med en ny, storslagen idé som skal få fart på deres karrierer igjen: ”Jeg har en idé til noget andet. Et Stratego-spil med fotomodeller”.

Mens Caspers gester hindrer han i å leve i takt med seg selv. Hindrer Franks gester han i å leve i takt med samfunnet for øvrig. Hans reaksjoner på at Mia bader med Patrick, vil sannsynligvis være forståelig for mange seere, men framgangsmåten hans for å få Mia til å forstå dette, er preget av Franks sosiale stivhet. For uansett om man er enig med Franks synspunkt eller ikke, hindrer hans stivhet han i å leve i takt med samfunnet. Slik kan også de som lever etter den strengeste moral, framstå som komiske (Bergson, 1971:86). Det er nettopp i slike tilfeller klovnen, med sine feil, kan påpeke hva som er feil med samfunnets normer. Nå er det ikke nødvendigvis slik at Frank i dette tilfellet påpeker noen stor feil i samfunnets normer, men vi kan si at han viser hvor stor forskjell det er på om det er en voksen mann eller en voksen kvinne det er snakk om i behandlingen av pedofilitabu. Reaksjonene på episoden var ikke at Mia badet med Patrick, men at Frank badet med Anna.

For den virkelige stivheten i Franks person kommer sterkt til uttrykk i det Frank velger å gjøre det han selv mener er galt, for å få Mia til å se at det hun gjør, er galt. Kanskje kommer reaksjonene fordi Frank i sin utgreiing for Mia har så stort fokus på det seksuelle med badingen. For Frank er Mias bading med Patrick forbundet med noe seksuelt, og det er dette han bruker som argument overfor Mia. Dette ser vi også når han ber Patrick om å ”rive sin egen pik”, istedenfor å se på hans kjæreste. Når Frank så inviterer Anna i badekaret, med en hundrelapp som lokkemiddel, er det seksuelle med badingen etablert så tydelig av Frank selv, at det er dømt til å skape en ambivalens, uansett, eller kanskje spesielt om, man er enig med Franks grunnleggende synspunkt om at badingen ikke er riktig.

Vi ser også at Franks stivhet er sterkere i ”Et krus for et knus” enn hva tilfellet var i ”Unge hjerter”. For mens Frank tydelig skammet seg i ”Unge hjerter”, er dette ikke tilfelle i denne episoden. Tvert imot gjentar Frank ved flere anledninger ”Jeg gi’r mig ikke på den her”, når han blir konfrontert med sine handlinger. Dette skjer først når Patrick har ringt sin far, Jens, og fortalt om at Frank har bedt han slutte å se på Mia, og senere når Frank har badet med Anna. Franks svar til Jens står som et godt eksempel på forskjellen mellom skam- og skyldfølelse, og viser hvordan Frank i den situasjonen bare føler sistnevnte:

J: Og det gi’r dig så ret til at sige til ham at han skal rive sin egen pik og ikke kigge på Mias bryster?

F: Det er riktig, det angrer jeg lidt nu, men altså selve kernen i diskussionen, hvorvidt det er naturligt eller unaturligt for en kvinne at gå i bad med en 11-årig dreng. Der må jeg sige, at jeg synes det er unaturligt.

Han føler seg altså skyldig for å ha sagt noe upassende til Patrick, men noen dyptgående skamfølelse som handler om grunnen til at det ble sagt, føler Frank ikke.

Når han senere bader sammen med Anna, er det mulig at skamfølelsen er større. Frank roper da Mia opp på badet, for å vise henne hvor feil det er at voksne bader sammen med relativt store barn, men blir bekymret når Mia også roper opp moren til Anna. Her ser vi nok et eksempel på at en annen kvinne enn Mia tar konfrontasjonen med Frank. Det var ikke meningen at hun skulle se det, og Frank avviser ikke hennes konfrontasjon like kraftig som han avviste Jens. Når Anna og moren har dratt, er Frank imidlertid ikke det spor skamfull, men fornøyd med at han klarte å vise Mia hvor galt det er at hun badet med Patrick: ”Der kan du selv se hvor sygt det er. Altså folk bliver jo vrede over den slags”. Den komiske stivheten til Frank kommer her til uttrykk gjennom mangelen på skam- og skyldfølelse, og blir dermed den feilen vi korrigerer, eller, ifølge lettelsesteorien bare reagerer på, med vår latter.

Men, som vanlig avsluttes også denne episoden av *Klovn* med et skamfullt oppgjør. I den avsluttende scenen i ”Et krus for et knus” står Frank og jobber i Mias tebutikk, når ”Drengene fra Angora” går forbi. De kommer inn og spør hånlig hvordan det går med prosjektet til Frank og Casper. Frank lyver og sier at Casper er i London for å ordne noen avtaler, da Casper mister noen kasser på bakrommet. Vi ser her at skamfølelsen for Frank og Casper ikke kommer før de framstår som mislykkete i deres karrierer, og at denne skamfølelsen oppstår i en konfrontasjon med menn, ikke kvinner. Igjen viser dette hvordan Frank og Casper er uttrykk for den hypermoderne skamfølelsen som er knyttet til selvopptak og suksess, en type skamfølelse som i *Klovn* er sterkt knyttet til menn (Frønes, 2001:79). Denne situasjonen oppstår på grunn av Franks bading med Anna, som gjorde at moren ikke lenger ønsket å jobbe i Mias tebutikk. Franks tabubrudd fører dermed indirekte til den avsluttende skamfølelsen. Slik opprettholder også ”Et krus for et knus” *Klovns* nedadgående spiral, der det starter på null og slutter litt lavere. For seeren får Frank og Casper også denne gangen sin velfortjente skamfølelse ved episodens slutt.

### **3.4.4 Oppsummering av *Klovn* som situasjonskomedie**

De fire analysene som nå ligger til grunn, har forsøkt å vise hvordan situasjonskomedien *Klovn* tematiserer skam- og skyldfølelser som komiske fenomener. I serien tegnes et tydelig bilde av de skamløse menn på den ene siden, og de moralske og normangivende kvinnene på

den andre siden. Der Karlsen og Villadsen argumenterer for at serien bærer preg av at mennene Frank og Casper må tilpasse seg de kvinnelige scripts, vil jeg hevde at kvinnene her brukes som en normgivende instans som belyser mennenes umoral. Normene Frank og Casper må navigere seg rundt i serien, er ikke utpreget feminine, men representerer snarere et tradisjonelt verdsett, der fellesskap og etikk kommer før skamløs selvrealisering. Kvinnene representerer på mange måter det normale i serien, og framstår dermed ikke som komiske. Henri Bergsons sitat om sosiale normer versus moralske idealer, egner seg like godt i dag, og kan brukes om kvinneskikkelsene i *Klovn*: ”Riktignok må det sies til menneskehetens honnør at det sosiale ideal og det moralske ikke skiller seg vesentlig fra hverandre” (Bergson, 1971:86). Engelen i huset, Mia, og monsterkvinnen på utsiden, Iben, representerer dermed normaliteten, og vil dermed ikke være komiske.

Der mennene står som representanter for den moderne skamløsheten redegjort for av Trygve Wyller og Ivar Frønes, er det også utelukkende mennene som er de stive, *komiske* figurene i serien. Kvinnene, som også kan sies å være typer, har ikke den samme komiske stivheten, og brukes dermed til å understreke det komiske ved mennene. Klovnns sykluspregede narrativ, der hver episode starter på null, og slutter litt lavere, krever denne stivheten hos de mannlige karakterene, og umuliggjør en mannlige karakterutvikling. Dermed er det skamløsheten som utstilles som den komiske feilen igjen og igjen. Slik går det selvsagt an å anerkjenne Christa Lykke Christensens påstand om at serien latterliggjør de som ikke mestrer det sosiale spillet, men disse viser også en moral vi kan enes om å være uenig i. De som ikke mestrer det sosiale spillet, er mannlige, vellykkede kjendiser som viser en skamløs, kynisk fornuft, ikke mannen i gata.

Om vi skal snakke om en kritikk av mennenes skamløse moral, slik Hvam og Christensens utsagn om at de ønsker at serien skal være et opplysningsprosjekt antyder at vi kan, må denne kritikken ligge implisitt i komikken som vises fram. En kan da se på publikums latter som en korrigerende av feilene som begås, og dermed anta at publikum tar avstand fra den moralen som vises fram. Da de tradisjonelle situasjonskomediene lar den rebelske karakteren, gjerne den unge gutten i familien, utvikle seg gjennom episoden, med en uttalt moral i episodens avsluttende scene, er det ikke gitt at denne, eventuelle, implisitte kritikken blir oppfattet av publikum. Ser vi komikken ut fra lettelsesteorien, vil en kunne hevde at latteren bare er en befriende ventil som bekrefter at vi alle deler en slikt undertrykt moral. Situasjonskomedien viser dermed fram en komisk skamløshet, som den ikke eksplisitt, men kanskje implisitt, tar avstand fra. Vi skal nå se at denne skamløsheten eksplisitt blir tatt avstand fra i *Klovn – The Movie*.

### 3.5 Klovn – The Movie

I den avsluttende analysen vil det være naturlig å ta for seg endringene Frank Hvam, Casper Christensen og Mikkel Nørgaard har gjort i overføringen av *Klovn* til det store lerret. Da skaperne selv presiserer at det å lage en film er noe helt annet enn å lage en TV-episode, og at filmen sprang ut av et ønske om å lage en historie der karakteren Frank gjennomgår en utvikling, vil det være interessant å se hva denne utviklingen innebærer. Etter en kort redegjørelse for hvilke sjangermessige endringer *Klovn* har gjennomgått i overgangen fra situasjonskomedie til filmkomedie, vil analysen argumentere for at filmen kan leses ut fra teorier om dannelsesromanen.

Som i pilotepisoden, starter også *Klovn – The Movie* på soverommet til Frank og Mia (Nørgaard, 2010). Her ligger Frank og leser Joseph Conrads *Heart of Darkness*, en bok som står som en kraftig intertekstuell referanse i filmen. Ikke bare knytter den filmen opp mot Conrads kanoniserte roman, og dermed fungerer som et ironisk frampek mot kanoturen han og Casper skal på, men den åpner også opp for å lese filmen opp mot dannelsesromanen. Som analysen senere kommer nærmere inn på, trekkes *Heart of Darkness* fram som et eksempel på en dannelsesroman som følger den særegne britiske tradisjonen, der selve dannelsesreisen for protagonisten er en ufrivillig reise, preget av umoralen helten beveger seg vekk fra. Filmen knytter også boken direkte til filmens hovedkonflikt, når Mia ser at Frank bruker et brev som bokmerke. Hun åpner brevet, hvor det står at fakturaen for deres fadderbarn har forfalt, og at fadderbarnet nå er gitt videre til noen andre. Dette får Mia til å stille spørsmålstegn ved Franks farskapsevner, noe som står som hovedkonflikten i filmen. Det viser seg nemlig i den påfølgende scenen at Mia er gravid, men er usikker på om det er riktig å få barn med Frank. Hennes tvil forsterkes når Frank levner Mias nevø, Bo, sovende i stuen når han stikker av fra en innbruddstyv som har tatt seg inn i deres hus.

Samtidig har Frank og Casper planlagt en kanotur, som skal ende ved bordellet til komponisten Bent Fabricius Bjerre. I et forsøk på å overbevise Mia om at han egner seg til å være far, tar Frank Bo med på kanoturen. Casper som har døpt kanoturen ”Tour de fisse”, er rasende over avgjørelsen, men går med på å hjelpe Frank med å gi Bo en så god opplevelse som mulig. Han har imidlertid en betingelse: at ”far ikke skal slå fisse ihjel”. Turen preges av Frank og Caspers interessekonflikt, og mens Frank og Casper krangler om hva som er viktigst av ”far og fisse”, er Bo mest opptatt av å samle nok Underberg-korker til å kunne vinne en lekebil. Etter et opphold på en campingplass hvor Casper blir beskyldt for voldtekt av en skolejente, resulterer en brytekamp mellom Frank og Casper i at kanoen deres velter.



Det viser seg da at Bo ikke kan svømme, og Frank må dra han inn til land. De søker ly i et hus med elven. Ronja, som bor i huset ved elven, gir guttene husly, og serverer pannekaker, før Casper har sex med henne på kvelden. Frank våkner under akten, og stikker på Caspers oppfordring en finger i rumpa på Ronja. Hun virker fornøyd med akten i øyeblikket, men sier dagen etter at hun følte det hele som et overgrep, og ber guttene forlate huset. Oppholdet hos Ronja markerer likevel starten på en bedring i forholdet mellom Frank og Bo. Lystige montasjer, der Frank lærer Bo å svømme, og den unge gutten introduseres for Franks kjendisvenner, understreker den gode stemningen.

Dessverre for Frank varer ikke dette lenge, og igjen er det Casper som står i veien for idyllen. For å hindre at Bo skal fortelle noen om hans sidesprang, må Frank og Casper ”ha noget på Bo”. Dette ”noget” bestemmer Casper skal være bilder av Bos lille penis. Filmen har tidligere vist at Bo blir mobbet for å ha liten penis, og nakenbilder av Bo er derfor det perfekte pressmiddel. I en samtale om disse fotografiene, hvor Frank vitser om størrelsen på kjønnsorganet, våkner Bo, og stikker av. Frank forsøker fortvilt å finne Bo, men til ingen nytte.

Morgenen etter våkner Frank i kraftig bakrus. Han og Casper blir da konfrontert av Mia og Iben, som forteller at Bo ligger på sykehuset etter en drukningsulykke. De drar på sykehuset, der en sykepleier kan fortelle at Bo ble funnet i elven mens han dykket etter sine Underberg-korker. På sykehuset treffer de også Bos redningsmann. Det viser seg å være Ronja. Hun forteller om sitt møte med Frank, Casper og Bo, og dette blir tungen på vektskålen for Mia – som bestemmer seg for å ta abort og gjøre det slutt med Frank.

For å gjøre det hele godt igjen bestemmer Frank seg for å samle nok Underberg-korker til å vinne bilen Bo så gjerne vil ha. Han får med seg Casper og Bo, og samler det nødvendige antall korker. Underberg sier så at de ikke har flere biler igjen, noe som gjør Frank så desperat at han truer de ansatte med pistol han stjeler fra noen skoleelever. Han gir den lille utstillingsbilen til Bo, og overgir seg så til vaktene. Frank får seks måneder i fengsel for opptrinnet, men hans innsats for Bo får Mia til å innse at Frank er klar for å bli far.

Filmen avsluttes i Bos konfirmasjon, som finner sted etter Frank har sonet ferdig. I en samtale mellom Frank og Bo, mens de står og tisser i hagen, forteller Bo at kanoturen ”Var riktig god, en af de bedste”. Her kan Frank også konstantere at Bos penis har blitt større, noe som understreker hvor mye Bo har vokst av turen. Konfirmasjonen avsluttes med at Bo viser noen bilder fra kanoturen med Frank og Casper. På denne framvisningen blir det også vist bilder som ikke var ment for allmennheten, blant annet av Frank som holder Bos penis, og

Casper som har sex med en annen mann. Slik sørger også filmen for at Frank og Casper står skamfulle igjen til slutt.

### 3.5.1 *Klovn som film*

”[E]r man fan af tv-serien Klovn, går man bestemt ikke forgæves til film-versionen” (Dürr, 2010:55), skriver filmanmelder i *Børsen*, Morten Dürr, i sin anmeldelse av *Klovn – The Movie*. Han peker på at filmen i liten grad gir serien noe nytt, men spiller videre på den samme oppskriften som serien, med de komiske karakterene Frank og Casper som viktigste ingrediens. Filmen tilbyr, som episodene, et nytt rom som de to hovedkarakterene kan boltre seg i, for å skape nye komiske situasjoner for tilhengerne. *Klovn – The Movie* skriver seg dermed inn i en tradisjon som Geoff King, professor i film- og TV-studier ved Brunel University i London, kaller *Comedian Comedy* (King, 2002:32). I slike komedier er det en eller flere kjente komikers komiske opptreden som er det viktige, og det narrative rammeverket skal sørge for at stjernene i størst mulig grad får skinne.

King peker videre på flere narrative trekk ved denne typen komedie, som vi ser igjen i *Klovn – The Movie*:

These films do have carefully developed narrative frames, however. They obey the dominant conventions of the 'classical' Hollywood narrative format to a large extent. The central characters are strongly goal-driven[...] [...] The plot is entangled, in each case, with a heterosexual romance sub-plot of one kind or another. The movement of comic events is generally driven forward quite briskly through a succession of causes-and-effects. Films such as [these] are structured with the intent to ensure that we do, actually, care about [the] characters[...] (King, 2002:33)

De komikerbaserte komediene beskrives av King som en hybrid mellom komediene fra stumfilmtiden, som primært var en serie med vitser<sup>10</sup>, og de klassiske dramaene, som også skulle få publikum følelsesmessig involvert (ibid.). I disse komediene fører både komikeren og sjangeren til å forme publikums forventninger til filmen. Det er forventet at stjernekomikerens karakter til slutt vinner, noe som også gjør det enklere for publikum å le av hindringene han møter på veien.

Her kommer vi inn på noe av det som skiller *Klovn – The Movie* fra de klassiske komikerbaserte komediene. Publikum møter ikke filmen bare med en forventning om hva komikerne som skuespillere skal bringe til filmen, men også en forventning om hvilke

---

<sup>10</sup> Her finnes det selvsagt unntak. Charlie Chaplin og Buster Keaton nevnes av King som eksempler på stumfilmskuespillere som etter hvert hovedsakelig spilte bestemte typer karakterer, og dermed skapte filmer som nærmer seg den komikerbaserte komedien.

karakterer de skal møte, og hvilke type utfordringer disse karakterene skal møte. Filmen skal ikke bare legge til rette for at komikeren skal få utfolde seg, men også for at seeren kjenner igjen *Klovn* slik han er vant til å se det. Dette kan føre til utfordringer i overgangen fra serie til film, kanskje først og fremst på det narrative nivået. Seerne har muligens ikke, etter seks sesonger uten karakterutvikling, forventninger om at filmen de skal se, følger den klassiske Hollywood-modellen de er vant til fra andre komedier. Dette bekreftes også av skaperne selv, som i et intervju med *Børsen* viser en sjangerforståelse som harmonerer med Brett Mills, og Geoff Kings: ”For det første ville vi gjerne have Frank-figuren til at utvikle seg. Det er svært i en TV-serie, hvor man skal starte forfra ved hvert afsnit” (Nielsen, 2010:42). Der serien kan tillate seg å bruke den tidligere omtalte negative spiralen, der vi i hver episode starter på null, kan ikke en film med et uttalt mål om å vise en utvikling for karakteren Frank gjøre det samme.

En forutsetning for komediens helt vil ironisk nok være at den komiske stivheten gjøres mindre. Mens Frank i ”Et krus for et knus” gjennom hele episoden skamløst lever i utakt med samfunnets normer, ser vi at Frank i *Klovn – The Movie* fortvilt unnskylder sine handlinger ovenfor Mia. Det pinlige oppgjøret på sykehuset, ville kanskje i en vanlig episode av *Klovn* stått som en avsluttende scene, mens det i filmen heller markerer et skifte, som lar Frank gjøre det godt igjen. Mens TV-serien *Klovn* slutter etter de pinlige oppgjørene, og starter neste episode som om ingenting har skjedd, lar filmen oss se hvordan Franks skam- og skyldfølelse fører til en karakterutvikling som ligner det vi ser i dannelsesromanen.

### **3.5.2 ”Jeg har farspotensiale!” – *Klovn – The Movie* som dannelsesfilm**

Som tidligere påpekt kan vi si at *Klovn* i stor grad portretterer menn som gutter og kvinner som voksne, med Frank og Mias sønn–mor-relasjon som det tydeligste bildet på dette. Denne relasjonen er også hovedkonflikten i *Klovn – The Movie*, der Mia ikke ser Frank som et godt farsemne. Med dannelsesromanen som forståelseshorisont, kan vi se hvordan *Klovn – The Movie* tydelig følger Frank i en utvikling fra gutt til far.

Dannelsesromanen presenteres av Jakob Lothe m.fl. i *Litteraturvitenskapelig leksikon* (2007) som en framstilling av heltens dannelsesprosess. Denne prosessen skjer ”under innflytelse av indre krefter som vilje, opprørstrang, kjærlighet osv. og utvendige faktorer som kultur, studier, reiser, lærere, familie og venner – frem til et ’modent’ stadium” (Lothe, Refsum, & Solberg, 2007:33). Konflikten i dannelsesromanen er tradisjonelt sett mellom individ og samfunn, der avstanden mellom hovedpersonen og den implisitte forfatter gradvis

forminskes. Hvis vi skal ta Frank Hvam og Casper Christensen på ordet, og se *Klovn* som et opplysningsprosjekt, vil en dannelsesfilm dermed være en naturlig avslutning på deres prosjekt.

Professor i litteratur ved Stanford University, Franco Moretti, kaller i boken *The Way of the World – The Bildungsroman in European Culture* (1987) dannelsesromanen for en symbolsk form for moderniteten (Moretti, 2000:5). For Moretti er ikke bare dannelsesromanen en bevegelse fra det unge og ville, til det voksne og siviliserte, men også en problematisering av de paradoksale motsetningene vi finner i sjangeren:

[T]his symbolic form could indeed exist, not despite but *by virtue of its contradictory nature*. It could exist because within it – within each single work and within the genre as a whole – *both* principles were simultaneously active, however unbalanced and uneven their strength. It could exist: better still, it *had* to exist. For the contradiction [...] between opposing values and symbolic relationships, is not a flaw – or perhaps it is *also* a flaw – but it is above all the paradoxical *functional principle* of a large part of modern culture. (Moretti, 2000:9)

Videre stiller Moretti spørsmålet om hvordan en modernitet som i så stor grad er preget av individualisering, kan eksistere sammen med samfunnets evige behov for normalisering (Moretti, 2000:16). Sosialiseringen til dannelsesromanens helt er dermed ikke en utvikling uten et sterkt indre spenningsforhold. Lothe peker også på denne indre spenningen, som etter hvert førte til at dannelsesromanen også begynte å kritisere den etablerte sosiale orden for å ikke lenger inneha de verdiene dannelsen forutsetter (Lothe, et al., 2007:34).

Denne spenningen har oppgavens analyser også tidligere vært inne på. I *Klovn* eksisterer det hele tiden en spenning mellom det skamløse, moderne mennesket, representert ved mennene, og normene ellers i samfunnet, representert ved kvinnene. Mens TV-episodene viser hvordan Frank forgjeves forsøker å passe inn i begge gruppene, tar filmen direkte avstand fra modernitetens selvrealisering ved å la Frank utvikle seg i motsatt retning. Som den klassiske dannelsesromanen tar filmen hovedpersonen med på en reise der målet er å finne seg selv, og sin måte å leve på.

Sirkelkomposisjonen hjemme – borte – hjemme, som kjennetegner dannelsesromanen ser vi også i *Klovn – The Movie*. Start- og slutt punktet er tradisjonelle familiesammenkomster, henholdsvis et bryllup og en konfirmasjon.<sup>11</sup> Det er interessant hvordan filmen starter med et bryllup, en hendelse som tradisjonelt sett avslutter dannelsesromanen, og viser hvordan hovedkarakteren har blitt sosialisert inn i samfunnet: ”A very plausible thesis, and one that

---

<sup>11</sup> Filmens første scene er riktignok på soverommet til Frank og Mia, men den første scenen etter filmens åpningsvignett er et bryllup, noe som gjør det riktig å markere den som starten i sirkelkomposisjonen.

helps us understand why the classical *Bildungsroman* 'must' always conclude with marriages. It is not only the foundation of the family that is at stake, but that 'pact' between the individual and the world" (Moretti, 2000:22). Der dannelsesromanens avsluttende bryllup står som den ultimate kontrakten både individuelt og kollektivt, blir det innledende bryllupet i *Klovn – The Movie* et bilde på hvordan Frank ikke følger fellesskapets sosiale koder, og tar avstand fra de tradisjonelle familieverdier. Når Frank og Mia ankommer bryllupet, som de siste av alle gjestene, er Frank mer opptatt av å få seg noe å drikke enn å hilse på Mias nevø Bo. Han står og prater med Casper mens resten av familien står oppstilt for fotografen, og når Mias fetter, Andreas, prøver å legge en hånd på Franks skulder under fotograferingen, skyver Frank den raskt vekk. Senere, når han forteller Michael Carøe om kanoturen Casper og han planlegger, tar han avstand fra barnepasset av Bo med å avfeie han som "Mias prosjekt", før han legger til: "Hvis jeg ville ha' passet barn, ville jeg være blevet pædagog". Barn avvises her av Frank som et kvinnelig prosjekt, et prosjekt som ikke skal komme i veien for kanoturen han har planlagt med Casper. Når det så kommer overraskende på Frank at Mia ikke har fortalt han om sin graviditet, blir det igjen tydelig hvor lite selvinnsett Frank har. I den påfølgende scenen, hvor hele bryllupet danser, viser kameraet et oversiktsbilde hvor Frank og Bo sitter hver for seg og ser på det hele. Bildet plasserer Frank og Bo i samme bås, som barn som står utenfor de voksnes verden.

Frank forsøker så å søke råd i bokklubben han og Casper er medlem av. Bokklubben består av en samling kjente, suksessfulle menn fra Danmarks kulturelle elite, som for eksempel filmskaperen Jørgen Leth og komponisten Bent Fabricius Bjerre. Klubben minner på mange måter om ølklubben vi har sett i serien, men medlemmene her er eldre og, tilsynelatende, enda mer kultiverte enn hva tilfellet er i ølklubben. Den komiske effekten blir dermed enda større når disse medlemmene bekrefter bildet *Klovn* allerede har skapt av den skamløse, moderne mannen, med å råde Frank til å gi Mia en "pearl necklace". Dette er ikke, slik Frank tror, et dyrt smykke fra Tiffanys, men går ut på at Frank skal ejakulere på Mias hals mens hun sover. Overklassen viser seg her som det journalisten Lasse Lavrsen i *Information* omtaler som "En overklasse uten bøger og smag". Bokklubben reduseres til gutter styrt av kjønnsdrift og barnslige fysiske ritualer. Når medlemmene i bokklubben ikke har lest den aktuelle boken som skal diskuteres, må de få en nesetyver for å fortsatt få lov til å være med i klubben: "Man kan kalde det en slags trailerpark-jetset, hvor man ikke har læst bøger og gjennomgående har dårlig smag" sier tekstforfatter Martin Kongstad i Lavrsens artikkel (Lavrsen, 2009). Frank Hvam bekrefter deres intensjon om å skape en hul, mannlig overklasse i serien:

Vi forsøker jo at kjøpe os til noget mer dybde. Og der er kunst jo noget meget fint, og det er udtryk for dannelse. Og det er præcis det, miljøet mangler: dannelse og god smag. Det er ekstremt ukultiveret, der ingen, der er belæste, så Casper og Frank forsøker at kjøpe sig til en magisterhat, men det er jo kun halvhjertet. Casper går jo ind i det fordi han synes det ser godt ud[.] (ibid.)

*Klovns* dannelsesideal befinner seg altså utenfor de som tilsynelatende tilhører den kulturelle eliten, og tvinger fram en dannelsesreise.

Med på dannelsesreisen, eller kanskje mer korrekt, initiativtageren til dannelsesreisen, er imidlertid den fremste representanten for gruppen som Frank trenger å bevege seg bort fra: Casper. Det er han som arrangerer "Tour de fisse", og det er også han som tipser Frank om å gi Mia en "pearl necklace", som er den utløsende faktoren til at Frank ser seg nødt til å ta med Bo på kanoturen. Her skriver filmen seg inn i det Moretti omtaler som typisk for den britiske dannelsesromanen, der det er romanens antagonist som utløser dannelsesreisen, en reise Moretti omtaler som "The Devil's Party". Mens dannelsesromaner som for eksempel Goethes *Wilhelm Meister* (1796) sender protagonisten ut på en frivillig dannelsesreise, er dannelsesreisen i de britiske romanene forårsaket av antagonistens:

A monster *inside* an unyielding system. Here, finally, narrative becomes possible: or rather – alas – unavoidable. For with the villain's every action anomalies multiply, and with them disequilibrium, suspense, unpredictability. The villain, in fact, generates plot merely by existing: from his point of view, after all, it is the only way to achieve what he wants. He needs plot, the 'story' is his element and also [...] his trade. But if this is true, then the opposite is true for the hero and his allies: the plot affects them as a merely 'negative' force. (Moretti, 2000:201)

Motsetningene mellom Frank og Caspers mål med turen viser seg tydelig i scenen hvor Frank forteller Casper at det er han som har tatt initiativ til at Bo skal være med på kanoturen. Casper forklarer for Frank at han trenger en "Tour de fisse", og legger til: "Det er mit drug". Han går likevel med på å hjelpe Frank med å gi Bo en god tur, men, som sagt, på en betingelse: "Fisse slår far". De to målene viser seg selvsagt å være uforenelige, og mens Frank forsøker å være en farsfigur for Bo, blir Casper anklaget for voldtekt av gymnasjejenter. Når Frank så prøver å si til Casper at "Fisse slår far ihjel" minner Casper om at "Det er Tour de fisse for fanden! Ikke Tour de alt mulig andet". Slik blir vi hele tiden minnet om hvem som styrer handlingen, og Casper og Frank får henholdsvis en narrativ og en evaluerende funksjon (ibid.).

Her er det selvsagt viktig å nyansere motsetningene mellom Frank og Casper. Frank blir ikke med på kanoturen mot sin vilje, men markerer en avstand mot Caspers umoral. Dette

vises allerede første gangen kanoturen nevnes i bryllupet. Mens Casper skryter av hvordan han endelig har klart å arrangere en tur Iben ikke vil være med på, slik at han nå kan nedlegge flest mulig damer, skyter Frank inn at de også skal bruke tid på å se på den vakre naturen. Han markerer altså også før Bo er inne i bildet, at han ikke har samme mål med turen som Casper. Det viktigste er imidlertid hvordan karakterene reagerer etter scenen på sykehuset hvor de blir konfrontert av Mia og Iben. Mens Frank bruker denne muligheten til å gjøre noe uselvvisk for å glede Bo, og dermed forandrer seg, er Casper fortsatt løgnaktig og selvsentrert. Ved første øyekast er det Casper som har gjennomgått den største forandringen av de to. I den påfølgende scenen sitter han med brukket nese, etter å ha blitt slått av Iben, og snørr og tårer rennende nedover fjeset, mens han ber Frank om å hjelpe han å få Iben tilbake. Det viser seg imidlertid raskt at han fortsatt vrir seg unna situasjoner ved å pynte på sannheten. Han får Frank til å lyve for Iben, og si at det var Frank som lå med Ronja, mens han fikk Casper, mot sin vilje, til å stikke en finger i rumpa hennes. Mens Frank snakker med Iben, spiller Casper rollen som angrende synder på en overdreven og komisk måte, der han gråter og klemmer Iben. Når Iben så har tilgitt Casper, viser han sitt sanne seg ved å raskt gå tilbake i rollen vi kjenner han fra, og mens de går fra stedet sier han entusiastisk ”Fedt, fedt, fedt”.

Vi kan likevel si at tricksteren Casper får sin hittil sterkeste straff og degradering i *Klovn – The Movie*. I tillegg til den ovennevnte episoden hvor Iben brekker nesen på Casper, slår et av hans triks, manneflørtning, kraftig tilbake på han. Manneflørtningen blir første gang lansert når Casper skal overbevise kanoutleieren om at han ikke trenger å ha på seg redningsvest. Han tar da tak i håndleddet til utleieren, mens han skryter av utleierens sølvarmbånd, før han overbeviser utleieren om at redningsvest ikke er noe for han. Casper forklarer så ovenfor Frank hvordan han tar kontroll over den livgivende pulsen ved å ta tak i håndleddet, før han legger begge hendene på en manns skuldre for å vise at han tar kontroll: ”Alle mænd er jo lidt homoseksuelle, Frank”. Denne manneflørtningen, som i stor grad dreier seg om seksuell makt, bruker Casper også på læreren til gymnasieklassen de møter i filmen. Manneflørtningen fører her ikke bare til at Casper unngår juling, som var det opprinnelige formålet, men også til en stående penetrasjon med gymnasielæreren som den aktive part. Regissør Mikkel Nørgaard forklarer hvordan denne scenen markerer noe grenseoverskridende for karakteren Casper:

Casper har alltid i vores univers været et seksuelt væsen. Han skal bare ha’. ”Fisse, det er mit drug. Jeg skal have det fisse, Frank”. Det er ligesom hans drive. Det seksuelle er hans drive. [...] Og derfor kunne vi godt mærke, da vi optog scenen, at når Casper blev taget, så var det mere interessant, for så var han for første gang sat uden for

kontrol. Nu var der nogen, der gjorde ved ham, som han havde gjort ved andre.  
(Rasmussen, 2011)

Journalist og sosiolog, Anders Hahr Rasmussen, omtaler denne ideen som et klassisk bilde på maskulinitet. Han viser spesielt til antropologiske studier i Latin-Amerika der det å være den som gir i homoseksuelle samleier ikke gjør deg til homofil, men er noe som underbygger din maskulinitet: ”[I] Mexico er ’soy tan macho que hasta el perrico me cogo’ en fast vending. Det betyr, frit oversat, at man er så meget mand, at man knepper alt, hvad der rører sig, selv papegøjen” (ibid.).

Caspers skamfulle reaksjonsmønster viser at han utvilsomt har et lignende syn på hendelsen. Når Frank blir vitne til samleiet, avbryter Casper akten umiddelbart, og sier ingenting om det som har skjedd. I en senere scene, der Frank, Casper og Bo endelig har samlet nok Underberg-korker til å få en Underberg-bil, ber Frank Casper om å manneflørte med sjefen på fabrikken. Casper nekter, og sier rett ut at manneflørtingen bokstavelig talt har gitt baksmell, og kaller det hele for en voldtekt. Like før har han vist hvordan han ser på anal penetrasjon som ydmykende, når han sier til en av de kvinnelige ansatte på Underberg-fabrikken at han skal ”stikke en paraply opp i røven” på henne om hun ikke gir ham en Underberg-bil. Vi ser også hvordan gymnasielæreren har stor makt over Casper, når de får skyss med skolebussen til Underberg-fabrikken. Med et flørtende blick i speilet roper læreren Casper fram fra bakerst i bussen, der Casper må sitte hele turen mens læreren har en hånd på låret hans. Casper har ikke bare fått en kraftig ripe i lakken i sin egen oppfatning av maskulinitet, han har også underkastet seg læreren, og inntatt en permanent mottakerposisjon.

Slik følger karakteren Casper trickster-utviklingen slik den beskrives i Laura Makarius’ tidligere brukte definisjon:

The mythic hero transforms nature and sometimes, playing the role of a demiurge, appears as the creator, but at the same time he remains a clown, a buffoon not to be taken seriously. [...] [H]e is the protagonist of obscene adventures from which he escapes humiliated and debased. [...] Admired, loved, venerated for his merits and virtues, he is represented as thievish, deceitful [and] parricidal[.] (Makarius, 1993:67)

Der Casper i TV-serien nesten alltid slipper unna den pinlige konfrontasjonen, ser vi at han i filmen, både før og etter det aktuelle samleiet, blir tatt mindre seriøst av Frank, og at han ikke slipper unna nedverdighelsen. I den avsluttende scenen, hvor Bo viser fram bilder fra kanoturen, blir det også vist et bilde av Casper mens han utfører oralsex på gymnasielæreren,



noe som viser fram hans homoseksuelle underkastelse, og lar tricksteren Casper stå igjen ydmyket og nedgradert.

Den britiske dannelsesromanen har også til felles med *Klovn – The Movie* at antagonisten tilhører overklassen, og bruker løgnen som sitt språk for å holde på posisjonen. Slik blir ikke skurken bare en person som forsøker å motarbeide helten, men snarere en kultur som gjennomsyrer hele verkets univers. Her er det også interessant hvordan Moretti trekker fram Joseph Conrads *Heart of Darkness*, som et eksempel på et verk som gjør det samme. *Heart of Darkness* er også kraftig til stede i *Klovn – The Movie*, der den, som tidligere nevnt, ikke bare er gjenstand for diskusjon i bokklubben Frank og Casper er en del av, men også er en viktig del av filmens åpningsscene. Her ligger Frank i sengen med Mia og leser boken, når Mia ser at Frank bruker et brev som bokmerke. Brevet er fra Child Foundations, hvor det står at Frank og Mia ikke har betalt for deres fadderbarn på halvannet år, og at barnet derfor er blitt gitt videre til noen andre. Mens Mia blir lei seg over at de ikke har det barnet lenger, blir Frank irritert fordi Mia ikke har minnet han på å registrere betalingen på avtalegiro. Slik blir Franks manglende farsegenskaper, og skamfølelse for å ikke oppfylle et løfte ovenfor den tredje verden, eksplisitt plassert inn i Conrads bok. Når boken så skal diskuteres i bokklubben, har verken Frank eller Casper lest boken, og mens Casper lyver seg unna med en overfladisk kommentar, er Frank ærlig om at han ikke har lest boken. Denne ærligheten gjør at han senere ikke kommer inn på bordellet Castello Alley Cat, som ligger ved kanoturens slutt, og markerer dermed Franks avstand til overklassen. I filmens avsluttende scene blir det ved et uhell vist bilder av Caspers eskapader på hotellet foran venner og familie, og Franks ærlighet viser seg dermed å, delvis, redde han fra filmens avsluttende pinlighet.

Ærlighet og oppriktighet beskrives av Moretti som ”The highest virtue of the English novelistic hero ” (Moretti, 2000:200), og er den klassiske kontrasten til antagonists løgnaktige personlighet: ”Opposing this sincerity, an equally adamant *lie*: the language of the villain. His language and his weapon, for the villain [...] stands for social mobility in a world that does not acknowledge its right of citizenship: it must therefore protect and disguise itself” (ibid.). Ærligheten er i filmen ikke bare et fremtredende karaktertrekk ved Frank, men også ved Bo, som også foretar en dannelsesreise. Det er også Caspers frykt for Bos ærlighet som utløser det som kan sies å være filmens vendepunkt. I frykt for at Bo skal fortelle sannheten om kanoturen, foreslår Casper som sagt at de skal ta bilder av hans lille penis, så de har ”noget på han”. Peniser er i filmen et tydelig symbol på manndom, og ved å fotografere Bos lille penis og vise den til sine kjendisvenner, befester Casper og Frank seg tydelig i en posisjon over Bo.

Der filmen tydelig plasserer Frank og Bo som likeverdige i det innledende bryllupet, følger de to karakterene hverandre som paralleller gjennom hele filmen. For Bo vil både Frank og Casper være antagonister som styrer, og har behov for plottet. Frank trenger Bo for å bevise ovenfor Mia at han har farspotensial, og regelrett tvinger Bo med på turen. Mens Frank forsøker å sjonglere rollene som kompis for Casper og farsfigur for Bo, har Bo den grunnleggende ærligheten som kjennetegner den britiske dannelsesromanen. Dette ser vi for eksempel i Bos replikk når guttene skal sjekke inn på Bamsebo camping: ”Han er ikke min far. Han har bare kidnappet mig fordi han er uven med sin kærester”. Mens Franks utvikling må sies å gå fra gutt til far, må Bos utvikling sies å gå fra gutt til mann. Dette understrekes ved at Bos mangler er typiske maskuline trekk: Han klarer ikke å stå og urinere, og han har liten penis. Bo blir mann av kanoturen med Frank og Casper, noe som markeres i filmens slutt. Den avsluttende seremonien er ikke et bryllup, slik det som sagt ofte er i dannelsesromanene, men en konfirmasjon som markerer at Bo, og Frank, er blitt voksne. Reisen har ikke lært Bo noe nytt, men står som et oppgjør med de negative sidene av det å være ung:

The English journey, to sum up, is eerie, confusing, sterile, dangerous; but nonetheless remains a metaphor for youth, upon which it conveys all its negative attributes. The syntagmatic unfolding of the text fully corroborates the devaluation of youth already manifest in its paradigmatic order. Youth is a haphazard and dangerous interlude: since it is unfortunately impossible to avoid it[.] (Moretti, 2000:204)

Reisen blir her mer som en samling erfaringer som gjør den vanskelige ungdommen enklere å takle og bevege seg vekk fra. Moretti beskriver denne typen dannelsesromaner som ”a series of errors”, og ”a drastic *devaluation* of youth” (Moretti, 2000:184). Dette kan forklare hvordan Bo, og Frank, kan gjennomgå en positiv endring gjennom en reise som er preget av umoral.

En verden preget av umoral, og et narrativ som baserer seg på karakterenes svakheter framfor deres styrker, er også med på å få fram det komiske i filmen. *Klovn – The Movie* viser ikke sin moral bare ved å la Frank gå gjennom en endring, men også ved å vise fram en verden av feil. Moretti er inne på et velkjent poeng når han beskriver dannelsesreisen som en ”comedy of errors” (Moretti, 2000:203). I en komedie, hvis hovedformål er å få publikum til å le, er oppførsel som skiller seg fra publikums aksepterte norm, en nødvendighet. Den komiske dannelsesromanen har dermed som forutsetning at det som vises fram i verden utenfor hjemmet, er feil:

[T]he representative of humour and maturity is – the narrator. A character *sui generis* who reiterates the rupture we had already noticed in Balzac: maturity is no longer achieved within the story, but only in the disembodied universe of discourse. And the relationship between the two levels of the text is inversely proportional: the more devastating the characters' failure, the more impressive the narrator's self-mastery. It is the discontinuity between maturity and life that is stressed here[.] (Moretti, 2000:222)

Selve fortellerstemmen er vanskelig å overføre fra roman til film, men filmen har et tydelig fokus på Frank, som er med i hver eneste scene i filmen. Det er tydelig at det er hans historie som fortelles, både her og i TV-serien som ligger til grunn. Som tidligere vist har Frank en evaluerende rolle i filmen, og er gjennom store deler av filmen, i motsetning til mesteparten av TV-serien, uenig med Casper. Hans komiske reise blir en bekreftelse på *Klovn*-universets umoral, som Frank nå endelig klarer å bevege seg vekk fra. Likevel er ikke Frank en forteller i narratologisk forstand slik Morettis beskrivelse forutsetter, og vi er her inne på noe av det film- og litteraturviter, Seymour Chatman, omtaler som en av hovedforskjellene mellom filmen og litteraturen. I artikkelen "What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa)" (1980) viser Chatman hvordan filmens presentasjoner skiller seg fra litteraturen på et vesentlig område: "The key word in my account of the different ways that visual details are presented by novels and films is 'assert'. [...] The dominant mode is presentational, not assertive. A film doesn't say, 'This is the state of affairs', it merely shows you the state of affairs" (Chatman, 2004:449-450). Der romanen har muligheten til å innta en evaluerende funksjon til det som presenteres, har ikke filmen den samme muligheten.

Slik oppgaven viste i analysen av "Et krus for et knus", slår også *Klovn* fra seg flere av de mulighetene den som komedie har til å evaluere det som skjer på skjermen. Seerne må dermed selv evaluere det de ser, og ta stilling til hvordan dette skal oppfattes. Likevel kan det være rimelig å hevde at *Klovn*, i kraft av å være en komedie, etablerer en rådende diskurs som karakteren Frank skal utvikle seg mot. For der filmen vanligvis bare presenterer, vil komediens mål om å vekke latter, tvinge den til å presentere noe skaperne regner med seeren vil oppfatte som komisk, og dermed etablere en rådende diskurs lik den vi ser i Morettis beskrivelse. Vi ser derfor at Franks utvikling i filmen går fra komisk og feil, der han bryter de etablerte normer både i filmens univers og sannsynligvis også seerens, til mindre komisk og riktig, der han både aksepteres av gjestene i konfirmasjonen og sannsynligvis også hos seeren. Dette ser vi tydelig om vi sammenligner Franks oppførsel ovenfor Bo i filmens start, midtdel og slutt.

Som nevnt tidligere i kapittelet avfeier Frank barnepassing av Bo som ”Mias prosjekt”. Han er mer opptatt av å få seg noe å drikke i bryllupet enn å hilse på Bo, lar Bo være igjen i huset idet han flykter fra et tyveri og kidnapper så Bo med på kanoturen. Frank er i starten komisk i sin barnslighet og egoisme, slik vi kjenner han fra TV-serien. Det komiske understrekes her ved at han ikke forstår hvorfor Mia tviler på hans farsegenskaper, noe som viser hans stivhet og manglende selvinnsikt. I filmens midtdel ser vi hvordan Frank er på vei i utviklingen mot en farsfigur. Når guttene ankommer Ronjas hus, går filmen over i en montasje med lystig musikk som blant annet viser hvordan Frank lærer Bo å svømme, og hvordan Frank forklarer for Bo at det er normalt å ha liten penis når man er på hans alder. I disse scenene er Frank i tråd med det bildet av en farsfigur filmen har tegnet opp, og det er lite som tyder på at Frank i disse scenene er ment å leses som komisk. Også scenen som omhandler Bos penis, et tema som ofte brukes i komiske scener i *Klovn*, tar Frank på seg rollen som en reflektert farsfigur som kommer med råd. Inne i montasjen er det imidlertid en scene hvor Frank og Bo begge vil ha den siste pannekaken. Det ender da opp med at Bo gir denne til Frank, noe Frank takker pent for. Her ser vi hvordan Frank fortsatt ikke er ferdig modnet, og han har fortsatt noe av sin komiske egoisme. Ved filmens avslutning ser vi først at Frank hjelper gravide Mia opp trappen, før han deretter blir møtt av Bo som løper mot Frank for å gi ham en klem. Under middagen holder Bos far, Mads, en skål for at Bo er blitt voksen. Vi ser da at Frank lener seg over bordet for å møte Bos blick, som poengterer hvordan han nå absolutt ser på Bo som sitt prosjekt.

I konfirmasjonen står Casper igjen som den komiske karakteren som fortsatt lever utenfor det filmen og publikum anser som akseptabelt. Han forteller Frank at ”det går skide godt med meg og Iben. Super kærlighed og ærlighed og hele hjertekuglen”, før han snur seg til en av de kvinnelige servitørene og spør hva hun heter. Slik kan vi si at *Klovn – The Movie*, i form av sin komikk, bygger en diskurs lik den vi ser i Morettis beskrivelse av dannelsesromanen. Franks modenhet hentes ikke fra historien og plottet i seg selv, men fra det å distansere seg fra den komiske skamløsheten som preger *Klovn*. Den komiske stivheten til Frank er altså mindre, han har nærmet seg normene, og han har dermed også nærmet seg oss.

## 4 Avslutning

En ødelagt rullestol, en død vaskekone, en sprukket stomipose og et betalt bad med 9-årige Anna, var ikke nok til å fremkalle den siviliserende skamfølelsen hos Frank. Etter utallige konfrontasjoner med Iben, Susan og andre kvinneskikkelser, startet neste episode igjen med en likeglad Frank og en kjærlig Mia. Der Frank i pilotepisoden kanskje framstår noe skamfull over Laus ødelagte rullestol, ser vi etter hvert at Franks reaksjoner i episodenes avsluttende, pinlige konfrontasjoner er preget av skyldfølelse. Frank er redd for konfrontasjoner, og han er redd for at Mia skal se det gale han har gjort. Han er komisk stiv som karakter, og angrer bare på det han faktisk har gjort, ikke grunnen til sine handlinger. Han løser problemene med en handling som retter opp ubalansen han har skapt: Ved å skrive en sjekk til Lau, ved å betale en bot for likskjending eller ved å betale ”avlat” til Amnesty. Det er ikke før Mia, midtveis i *Klovn – The Movie*, gjør det slutt med Frank, at hans skamfølelse endrer han. Etter å først ha kidnappet Bo med på ”Tour de fisse” for å bevise sine egne evner som far, kidnapper Frank nå Bo for å gi han den Underberger-bilen han så gjerne vil ha. Dette er første gang vi virkelig ser Frank gjøre noe altruistisk, og lar ham eksplisitt ta avstand fra Casper og maskulinitetens skamløshet.

For, som oppgavens første analysekapittel viser, representerer Casper, gjennom sin trickster-rolle, den komplette skamløshet. Han handler bare ut fra egen interesse, behandler mennesker som ting og lykkes med sitt prosjekt. Der tricksteren Casper bevisst ”transforms nature and [...] [plays] the role of a demiurge, [...] [and] is represented as thievish, deceitful and parricidal”, er narren Frank, klønete, prinsippfast og, til en viss grad, ærlig (Makarius, 1993:67). Han har kanskje deler av Caspers skamløshet, men han framstår med sine karaktertrekk betraktelig mer menneskelig enn Casper. Vi kan si at pilotepisodens Frank i så måte har flere likhetstrekk med Frank slik vi ser han i filmen, noe som kan være nødvendig for å gi publikum en mer gjenkjennelig form for situasjonskomedie. I Frank har *Klovn* den nødvendige balansen mellom livet selv og kunsten, slik det blir beskrevet av Henri Bergson. Frank blir bindeleddet mellom normen og den komplette skamløsheten, og i sitt mislykkete forsøk på å sjonglere rollene, blir han den komiske klovnen. Mangelen på en dyptgående, endrende skamfølelse er også med på å bidra til Franks stivhet: Vi ser at han føler skyld i slutten av hver eneste episode, men siden han aldri gjennomgår en dyptgående endring, gjør han de samme feilene også i neste episode.

Analysen av ”Nina kære Nina” understreker Franks mellomposisjon. Denne er aldri så tydelig som i settinger hvor Danmarks mannlige, kulturelle elite er samlet. I ølklubben messes

det om likhet, men det er tydelig at Frank er lavt på rangstigen i disse settingene. Her blir Frank kontrasten som understreker skamløsheten. Når Frank så får ”låne” vaskekonen Nina, bærer det hele galt av sted. Han mestrer ikke spillet, blir fornærmet når han må betale forskudd, lar kontroversielle *Mein Kampf* ligge på stuebordet og skyter Ninas lik når han kommer hjem fra våpenforretningen. Tilbake i ølklubben stiller han skamløst spørsmålstegn ved Ninas evner som vaskekone, et spørsmål som leder til at Eddie Skoller beskylder Frank for å ha drept Nina. Igjen ser vi at når Frank forsøker å spille spillet, bærer det galt av sted. Når de sosiale situasjonene Frank faller utenfor i, er så absurd skamløse og umoralske, er det da Frank som outsider vi ler av, eller er det spillets uforståelige, amoralske regler? Som vi tidligere har vært inne på, er det selvsagt umulig å si hva hver enkelt seer ler av, og latteren kan likegodt rette seg mot begge deler. Det er likevel rimelig å hevde at de sosiale reglene, fastsatt av den mannlige kjendiseliten, Frank ikke klarer å følge i *Klovn*, skiller seg kraftig fra de reglene vi vanlige døde spiller etter til daglig.

I ”Unge hjerter” ser vi hvordan en kollektiv, kulturell skamfølelse ovenfor den tredje verden, blandes med en individuell skamfølelse som relaterer seg til manglende kontroll over egen kropp. Franks oppførsel overfor både Amnesty og Marie er preget av hans stivhet, som hindrer han i å leve i takt med samfunnet. Begge kan sies å være et resultat av Franks forsøk på selvrealisering og ønske om å skape sin egen identitet. Han ønsker ikke å være DJ på et arrangement i regi av Amnesty fordi det er utenfor hans kompetanseområde, men han tar gjerne på seg studentertue og lyver om at han har stomipose for å komme nærmere unge Marie. Når Frank forsøker å håndplukke de idealene og verdiene som passer han best, ender det som vanlig ikke godt, og i ”Unge hjerter” begynner *Klovn* virkelig å balansere på grensen mellom det komiske og det tragiske. Ved å vise fram uskyldige Maries skamfølelse ber serien oss ikke bare om å le, den tvinger også fram ambivalensen: Det er umulig å le av Franks feil uten å få medfølelse for Marie. På denne måten tar kanskje vi som seere på oss deler av den skamfølelsen Frank burde følt i situasjonen. I så fall vil både vår skamfølelse og latter påpeke feilene ved Franks skamløse opptreden.

For forskjellen mellom Frank og Casper er kanskje ikke at Casper er mer skamløs og løgnaktig enn Frank slik analysen av ”5-årsdagen” antyder, men at Casper lykkes med sitt prosjekt, og dermed ikke blir tvunget til å føle skyld. Frank er tilsynelatende prinsippfast og moralsk, men også han flørter med skolejenter, lyver for kjæresten og bryter egne prinsipper når det passer seg. Det klareste eksempelet ligger paradoksalt nok i episoden der Frank går lengst for å klargjøre sitt poeng ovenfor Mia. I ”Et krus for et knus” bryter Frank sitt eget prinsipp om at det er galt å bade med barn over en viss alder, for å illustrere nettopp dette. Her

forsøker Frank, akkurat som vi har sett Casper gjøre flere ganger tidligere, å spille etter sine egne regler for å få det som han vil. Da Caspers motivasjon for å bryte så å si alltid springer ut av et ønske om selvrealisering, er ikke eksempelet med Franks bad med Anna direkte overførbart, men det er et treffende eksempel på hvordan Franks prinsippfasthet i serien ofte viser seg som hul og overfladisk. Når en prinsippfasthet blir så sterk at prinsippet selv kan brytes for å vise at du har rett, har det gått over i en komisk stivhet i bergsønsk forstand. Slik kan Frank alltid erkjenne at han kanskje ikke burde handlet slik han gjorde, men fortsatt være klar på at han på prinsipielt grunnlag har rett. Om Frank ikke en gang kan føle skam når han blir tatt i å bryte egne prinsipper, synes det tvilsomt at han noen gang vil kunne føle det i TV-serien *Klovns* narrative spiral.

Når filmen så blir laget som et direkte ønske om å utvikle karakteren Frank, blir det nødvendig å gjøre noen justeringer i han som karakter. Den største forskjellen, slik jeg ser det, er Franks avstand til Caspers verdier. Mens Frank i serien framstår som en dårlig kopi av Casper, er han i filmen i opposisjon til Casper nesten hele veien. Et unntak, sannsynligvis av dramaturgiske årsaker, er når guttene ankommer reisens slutt, Skandenburg-festivalen og bordellet Castello Alley Cat. Frank ønsker da gjerne å besøke bordellet, men slipper ikke inn fordi han ikke spilte etter spillereglene i den tidligere nevnte bokklubben. Senere på kvelden tar han bilder av penisene til Bo, og viser de fram til sine kjendisvenner. Denne hendelsen, sammen med den påfølgende konfrontasjonen, fører til en annen reaksjon enn vi er vant til fra TV-serien. Vi ser nå at Frank legger seg flat, gråter og bestemmer seg for å hjelpe Bo, ikke for å få Mia tilbake, men for Bos skyld. Frank blir altså presentert som en mindre stiv karakter i filmen, som ikke handler ut fra skamløs selvrealisering, men kjemper for sine tradisjonelle verdier. Hvis vi følger Ivar Frønes påstand om at ”den moderne skammen har beveget seg fra familie, slekt og tradisjoner til identitet og selvbylde”, tilhører ikke Frank lenger den moderne skamkulturen, men den tradisjonelle (Frønes, 2001:69). Slik bygger hele filmens konflikt på at Frank må bevise for Mia at han ikke lenger er et produkt av modernitetens skamløse selvrealisering, og markerer slutten på Hvam og Christensens opplysningsprosjekt. Der TV-seriens kritikk kunne leses implisitt gjennom å fremme en moderne skamløshet som en komisk feil, lar altså filmen Frank ta endelig avstand fra denne.

# Litteratur

- Bakhtin, Mikhail. (2003). *Latter og dialog : utvalgte skrifter*. Oslo: Cappelen akademisk forlag.
- Bateman, John & Schmidt, Karl-Heinrich. (2012). *Multimodal Film Analysis*. New York: Routledge.
- Bergson, Henri. (1971). *Latteren*. Oslo: Tanum.
- Bokmålsordboka. (2010). *Tabu*. Hentet 22.10.2014, på <http://www.nob-ordbok.uio.no/perl/ordbok.cgi?OPP=+tabu&begge=+&ordbok= begge>
- Buber, Martin. (1999). Guilt and Guilt Feelings. I J. B. Agassi (Red.), *Martin Buber on Psychology and Psychotherapy* (s. 111-139). New York: Syracuse University Press.
- Bygbjerg, Søren. (2012). 'Klovn' ryster og begejstrer i USA: På kanten af barneporno. *Danmarks Radio*. Hentet 06.09.2014 2014, fra <http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2012/07/27/195308.htm>
- Børtnes, Jostein. (1993). *Polyfoni og karneval*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Chatman, Seymour. (2004). What Novels Can Do that Films Can't (and Vice Versa). I L. Braudy & M. Cohen (Red.), *Film Theory and Criticism* (6 utg.). (s. 445-460) New York: Oxford University Press.
- Clayton, Alex. (2012). Play-Acting - A Theory of Comedic Performance. I A. Taylor (Red.), *Theorizing Film Acting*. (s. 47-61). New York: Routledge.
- COPA. (2007). *Emne: Klovn afsnit om stomi - Er det ok?* Hentet 10.03.2015, fra <http://www.copa.dk/forum/viewtopic.php?f=4&t=788>
- Critchley, Simon. (2002). *On humour*. London ; New York: Routledge.
- Den Danske Ordbog. *Smaaaborgerlig*. fra Det Danske Sprog- og Litteraturselskab. Hentet 07.05.2015, fra <http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=sm%C3%A5borgerlig>
- Deonna, Julien A., Rodogno, Raffaele & Teroni, Fabrice. (2012). *In Defense of Shame*. Oxford: Oxford University Pres.
- During, Simon. (1999). Introduction. I S. During (Red.), *The Cultural Studies Reader* (Vol. 2). London: Routledge.
- Dürr, Morten. (2010, 16.12.). Op på fars lem, *Børsen*. (s. 55)
- Erika, Fischer-Lichte & Barbara Gronnd Christel, Weiler. (2010). *Global Ibsen: performing multiple modernities Routledge advances in theatre and performance studies 15*: United Kingdom: Routledge Ltd.



- Farsethås, Ane. (2012). Pinlig Berørt, *Morgenbladet*. Hentet 01.05.2015, fra [http://morgenbladet.no/boker/2012/pinlig\\_berort-.VT4gqqZtHYo](http://morgenbladet.no/boker/2012/pinlig_berort-.VT4gqqZtHYo)
- Filmmagasinet Ekko. (2011, 30.11.) Filmmagten top 25. *Filmmagasinet Ekko*.
- Fredensborg, René. (2010, 01.12). Bag om den røde næse. *Filmmagasinet Ekko*
- Freud, Sigmund. (2013). *Totem og tabu*. Oslo: Vidarforlaget.
- Frønes, Ivar. (2001). Skam, skyld og ære i det moderne. I T. Wyller (Red.), *Skam: perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (s. 69-80). Bergen: Fagbokforlaget.
- Garison, Laura Turner. (2011). Exploring the International Franchises of The Office. *Splitsider* Hentet 03.04.2015, fra <http://splitsider.com/2011/05/exploring-the-international-franchises-of-the-office/>
- Gervais, Ricky & Merchant, Stephen (Writers). (2011). *The Office - Anniversary edition* DVD. London: BBC Worldwide Limited.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. (1984). *The Madwoman in the Attic* (Vol. 2). New Haven: Yale University Press.
- Gotfredsen, Sørine. (2010, 29.12). En nation af klovne, *Berlingske Tidende*.
- Gråbøl, Niels (Regissør) & F. Hvam & C. Christensen (Manus). (2006). *Nina kære Nina, Klovn*. København: Zentropa.
- Harder, Thomas. (2009). Må Frank Hvam tage karbad med 9-årig?, *Ekstra Bladet*. Hentet 28.09.2014, fra <http://ekstrabladet.dk/nationen/article4279061.ece>
- Information. (07.05.2013). *Mød folkene bag Klovn. [Podcast]*. Hentet fra <https://itunes.apple.com/us/podcast/information.dk/id645460483?mt=2>: Information.
- Information. (2005, 08.02). Naturalisme/Dogme-comedy. Hentet 15.09.2014, fra <http://www.information.dk/102011>
- Institutt for lingvistiske og nordiske studier. (2013). *Vi forsker på: Nordisk litteratur*. Hentet 02.10.2014, fra <http://www.hf.uio.no/iln/forskning/vi-forsker-pa/nordisk-litteratur/>
- Isaksen, Lise Widding. (2001). Om angsten for de andres avsky. I T. Wyller (Red.), *Skam: perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (s. 213-242). Bergen: Fagbokforlaget.
- Jacobsen, Louise Brix. (2008). Hello, my name is Frank Hvam - Autofictional humor in the Danish TV series *Klovn*. *P.O.V* (26), (s. 88-98.)
- Jones, Gerard. (1992). *Honey I'm Home*. New York: Grove Weidenfeld.
- Karlsen, Mads Peter & Villadsen, Kaspar. (2008). Har Casper Christensen og Frank Hvam læst Goffman?. *Dansk sociologi, Nr.3/19* (s. 71-91.)

- King, Geoff. (2002). *Film Comedy*. London: Wallflower Press.
- Krogh, Mette Størum. (2010, 09.12.). Alting har en ende, *Dagbladet Information*. (s. 8-9)
- Lavrsen, Lasse. (2006). Var vi det I ville have?, *Information*. Hentet 12.01.2015, fra <http://www.information.dk/120689>
- Lavrsen, Lasse. (2009). En overklasse uden bøger og smag, *Information*. Hentet 01.02.2015, fra <http://www.information.dk/183271>
- Lavrsen, Lasse. (2010). Klovn sigter lavt og rammer højt, *Information*. Hentet 10.04.2015, fra <http://www.information.dk/253383>
- Lohse, Gregers Pind. (2011). *Klovn kan blive den bedst selgende film på 25 år*. Hentet 06.09.2014, fra <http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/2011/02/22/102237.htm>
- Lothe, Jakob. (1994). *Fiksjon og film*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian & Solberg, Unni. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lykke Christensen, Christa. (2009). Når humoren sætter grænser. I C. Lykke Christensen & A. Jerslev (Red.), *Hvor går grænsen?: brudflader i den moderne mediekultur : en antologi* (s. 65-91). København: Tiderne Skifter.
- Lykkeberg, Rune. (2008). Komikeren som småborger, *Information*. Hentet 07.05.2015, fra <http://www.information.dk/158426>
- Makarius, Laura. (1993). The Myth of the Trickster: The Necessary Breaker of Taboos. I W. J. Hynes & W. G. Doty (Red.), *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticisms*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press.
- Marc, David. (1997). *Comic Visions* (2 utg.). Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers Inc.
- McGraw, A. Peter & Warren, Caleb. (2010). Benign Violations: Making immoral Behavior Funny. Hentet 03.02.2015, fra <http://pss.sagepub.com/content/21/8/1141.full.pdf+html>
- Mediawatch. (2008). *Klovn: Vi sendte ikke dummyerne*. Hentet 06.09.2014, fra <http://mediawatch.dk/Medienyt/TV/article5159988.ece>
- Miles, James Kristoffer. (2010, 14.10.). Størst i Norden, *Berlingske Tidende*
- Mills, Brett. (2004). Comedy verite: contemporary sitcom form. *Screen* (Spring edition).
- Mills, Brett. (2005). *Television sitcom*. London: Macmillan.
- Mills, Brett. (2009). *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Moretti, Franco. (2000). *The Way of the World - The Bildungsroman in European Culture*. London: Verso.
- Nagel, Thomas. (1982). *Moral Luck*. Cambridge: Cambridge University Press

- Nielsen, Silas Bay. (2010, 10.12.). "Det er genkendeligheden der gør det", *Børsen*. (s. 42-43)
- Nordisk Film. (2010). Zentropa & Nordisk Film Biografdistribution Præsenterer KLOVN THE MOVIE. (Pressemelding hentet fra databasen til Det Danske Filminstitut)
- Norges forskningsråd. (2005). *Nordisk språk og litteratur - En evaluering av forskningen ved universitetene og utvalgte høyskoler i Norge*. Oslo.
- Nørgaard, Mikkel (Regissør) & F. Hvam & C. Christensen (Manus). (2005). 5-årsdagen, *Klovn*. København: Zentropa.
- Nørgaard, Mikkel (Regissør) & F. Hvam & C. Christensen (Manus). (2006b). Unge hjerter, *Klovn*. København: Zentropa.
- Nørgaard, Mikkel (Regissør) & F. Hvam & C. Christensen (Manus). (2006a). Ups, *Klovn*. København: Zentropa.
- Nørgaard, Mikkel (Regissør) & F. Hvam & C. Christensen (Manus). (2009). Et krus for et knus, *Klovn*. København: Zentropa.
- Nørgaard, Mikkel (Regissør) & F. Hvam & C. Christensen (Manus). (2010). Klovn - The Movie. København: Zentropa.
- Palle, Henrik. (2009, 15.03.). Sjette sæson af 'Klovn' er en trist affære. *Politiken*. Hentet 01.10.2014, fra <http://politiken.dk/kultur/ECE669713/sjette-saeson-af-klovn-er-en-trist-affaere/>
- Rasmussen, Anders Hahr. (2011, 13.01.). Casper Christensens kontroltab, *Information*. Hentet 29.04.2015, fra <http://www.information.dk/blog/anders-haahr-rasmussen/256319>
- Riksen, Knut Inge. (2001). Om å se sin neste, skammen og det etiske. I T. Wyller (Red.), *Skam: perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (s. 191-212). Bergen: Fagbokforlaget.
- Toft, Julie Hornbek. (2008). Latterligt! Pinligt! Virkeligt? *Kosmorama*, 242 (Vinter).
- Towsen, John H. (1976). *Clowns*. New York: Hawthorn Books, Inc.
- Trailer 1 - Klovn: The Movie*. (2010). [Videoklipp]. Hentet 01.10.2014, fra <http://www.kino.dk/nyheder/2010/11/trailer-1-klovn-movie>
- Wang-Naveen, Maia. (2011, 18.10.). Ikke helt perfekt. *Aftenposten*. Hentet 04.09.2014, fra <http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Ikke-helt-perfekt-6667346.html>
- Wyller, Trygve. (2001b). "Se det blev fantefølgets jul". I T. Wyller (Red.), *Skam: perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (s. 243-264). Bergen: Fagbokforlaget.
- Wyller, Trygve (2001a). Skam, verdighet, grenser. I T. Wyller (Red.), *Skam: perspektiver på skam, ære og skamløshet i det moderne* (s. 9-18). Bergen: Fagbokforlaget.