

DET SJOVES NORMATIVITET I ALENKA ZUPANČIČ' KOMEDIETEORI & SIMON CRITCHLEYS HUMORTEORI



Speciale af Kristoffer Schønnemann Andersen

Vejledt af Esther Oluffa Pedersen

Filosofi og Videnskabsteori

Roskilde Universitet

2018

DET SJOVES NORMATIVITET I ALENKA ZUPANČIČ' KOMEDIETEORI & SIMON CRITCHLEYS HUMORTEORI

Speciale af Kristoffer Schønnemann Andersen
(Studienummer: 44836)

Vejledt af Esther Oluffa Pedersen

Specialet er udarbejdet i perioden fra januar til november 2018

Specialet er skrevet i faget Filosofi og Videnskabsteori som afslutning på kandidatuddannelsen i Filosofi og Videnskabsteori + Socialvidenskab på Roskilde Universitet (RUC)

Antal anslag (ekskl. forside, kolofon, abstract, indholdsfortegnelse og litteraturliste): 191.809

Kontaktinformation:

krscan@ruc.dk

kristoffer_s_andersen@hotmail.com

+45 30326568

English abstract

The Normativity of Fun in Alenka Zupančič' theory of Comedy and Simon Critchleys' theory of Humour

This thesis discusses two philosophical theories about the concept of fun; the Slovenian philosopher Alenka Zupančič' (b. 1966) theory of comedy and the English philosopher Simon Critchley's (b. 1960) theory of humour.

None of these theories are just about what that is funny or why we find something funny. With Critchley's notion of humour and Zupančič' notion of comedy, they each formulate a theory about what they believe is the most authentic and normatively best sort of fun. For Critchley, the distinction between real and good humour and problematic sorts of fun is the distinction between *Laughing at Oneself* and *Laughing at Others*. Zupančič sees the distinction as invalid, as she believes that *laughing at one self*, can be part of a problematic ideological submission. Zupančič' purpose is to formulate a theory that encapsulates the *truly subversive edge of comedy*. **These two different normative fun-ideals are the main focal point for the discussions in this thesis.**

It is argued that Critchley ends with an individualistic and therapeutic humour ideal, even though he also ascribes the humour liberating qualities in a societal context. On the other hand, it is argued that *critique of ideology* is a foundation for Zupančič comedy theory. As part of this argument, philosopher Slavoj Žižek's (b. 1949) notion of *ideology* is used. Žižek is along with Zupančič is part of the school of thought know as *Ljubljana school of psychoanalysis*.

Psychoanalysis is a main inspiration for both Critchley and Zupančič. Critchley is especially inspired by Sigmund Freud's (1856-1939) essay "Humour" (1984 [1927]), while Zupančič' theory is anchored in Jacques Lacan's (1901-1981) psychoanalytical theory. **These two different uses of psychoanalysis are also a focal point for the discussions in this thesis**, and it is concluded that Critchley's reading of Freud is therapeutically oriented, and thus part of his individualism, while Zupančič' use of Lacan, and especially his notion of *the symbolic*, is central for her society-oriented and ideology critical approach to comedy.

Henri Bergson's (1859-1941) theory on laughter and comedy (1963 [1900]) is also introduced and discussed, as this theory is an inspiration and a point of critique for both Zupančič and Critchley.

Bergson defines the comical as *something mechanical encrusted on something living*, and in his philosophy the *mechanical* and the *living* is a foundational duality. Both Critchley's and Zupančič' critique of Bergson leads to a replacement of Bergson's duality. For Critchley, the *body* vs. *soul*-duality is seen as the basic duality for both the human and the humour, while Zupančič defines the human condition, as that the overlap of *the natural* and *the cultural*, a duality which for her is also the *heart of the comedy*. It is argued that the fact that Critchley defines humanity by two poles that are both found in the single individual is part of his individualism, while Zupančič determination of the cultural as a pole in the human duality is part of her society-oriented approach.

The final part of the thesis, the discussed theories are used as a theoretical foundation in a series of **analysis of the transgressive, sexist, and racist “fun” that is taking place in the forums on the websites 4chan and Reddit**. Based on the analysis it is concluded that Critchley's *Laughing at Oneself* vs. *Laughing at Others*- distinction to a certain extent is suitable as prism for understanding and criticizing the “fun” on these websites. But I do also find elements of self-irony and *Laughing at Oneself*, which can be seen as part of a problematic ideological submission, and I therefore conclude that Zupančič to a certain extend is right in her critique of this distinction.

Indholdsfortegnelse

Indledning	5
Del 1: Crichtleys humor – at grine af sig selv.....	8
Kapitel 1.1: At grine af sig selv vs. at grine af andre - i et samfundsmæssigt perspektiv	9
Kapitel 1.2: Crichtleys egen Freudiansk-inspirerede humorteori	13
Del 2: Zupančič' komedie – den subversive kant	19
Kapitel 2.1: Uendelighedens fysik vs. endelighedens metafysik.....	20
Kapitel 2.2: Den ægte subversive komedie vs. den falske konservative komedie.....	25
Kapitel 2.3: Komedien vs. vitsen	29
Kapitel 2.4: Det komiske objekt og splittelsen af den imaginære enhed	37
Del 3: Diskussioner.....	45
Kapitel 3.1: Bergsons komedieteori og dens betydningen for Zupančič og Crichtley	46
Kapitel 3.2: Krop vs. sjæl, natur vs. kultur - menneskelig dualitet hos Zupančič og Crichtley ..	55
Kapitel 3.3: Humor som terapi - komedie som ideologikritik	60
Del 4: <i>Doing it for the LULZ</i> – ”sjov” på 4chan og reddit.....	71
Kapitel 4.1: Præsentation	72
Kapitel 4.2: Analyser af ”sjov” på 4chan og reddit	76
Kapitel 4.3: Diskussion af teorierne på baggrund af analyserne.....	86
Konklusion og perspektivering	88
Litteraturliste.....	90

Indledning

I dette speciale diskuterer jeg ”det sjove” ud fra et filosofisk perspektiv med udgangspunkt i den slovenske filosof Alenka Zupančič (f. 1966) og den engelske filosof Simon Critchley (f. 1960).

I bogen ”Komedie – kunsten at skille sig ind” (2012 [2008]) udfolder Alenka Zupančič en filosofisk teori om *komedien*. Hun skriver sig her op imod en udbredt forestilling om at humor, latter og komik altid står i modsætning til ideologi, undertrykkelse og dogmatik og kritiserer idéen om at spørgsmålet om, at hvad der er god og dårlig sjov, er et spørgsmål om hvorvidt man griner af sig selv eller griner af andre, da hun mener at det at grine af sig selv kan være led i en problematisk ideologisk tilslutning. Hun søger med sin teori derimod at finde komediens ”ægte subversive kant” (ibid.: 9). For hende er komedien en distinkt form for ”sjovhed”, der strukturelt adskiller sig fra andre sjove genrer. Hendes teori handler derfor ikke om at give et svar på, hvorfor vi griner eller om at formulere en generel teori om, hvad der gør noget sjovt, men er derimod en teoretisering af denne ægte subversive komedie, som hun favoriserer i forhold til andre sjovhedsformer.

Zupančič inddrager et bredt udsnit af filosofihistorien, men teorien er overordnet forankret i en filosofisk læsning af den franske psykoanalytiker Jacques Lacans (1901-81) videreudvikling af Sigmund Freuds (1856-1939) oprindelige psykoanalyse.

Zupančič’ komediebog var det oprindelige udgangspunkt for at skrive dette speciale. Som en modspiller til Zupančič’ komedieteorier faldt valget på Simon Critchley, der i bogen ”On Humour” (2002) også udfolder en filosofisk teori om ”det sjove”. Her er det imidlertid ikke *komedien* men *humoren* der er i centrum. I bogen formulerer Critchley sit eget humorbegreb, der ligesom Zupančič’ komedie-begreb ikke er et forsøg indfange hvad der er sjovt, men derimod fungerer som et normativt ideal for den gode form for sjov. I modsætning til Zupančič mener Critchley netop at den gode og ægte humor er den hvor man griner af sig selv, hvilket for ham står i modsætning til de dårlige former for sjov hvor man griner af andre end sig selv. Ligesom Zupančič trækker Critchley på et bredt udsnit af filosofihistorien. Han ender med at forankre sit eget humorideal i Freuds oprindelige psykoanalyse og især i den sene Freuds essay om humoren (Freud 2000 [1927]).

Opsummerende er der tale om to filosofiske teorier om det sjove der begge er forankrede i psykoanalysen, og begge indebærer en favorisering en bestemt form for sjov som den mest ægte og

som den normativt bedste. Dermed er de enige om at tilskrive det sjove en stor normativ værd og at det sjove ikke kun ”er for sjov”.

På trods af at deres fælles udgangspunkt i psykoanalysen kommer de frem til to vidt forskellige idealer, hvor Zupančič finder komediens kvalitet i den *subversive kant*, mens Critchley, på trods af at han også har en række overvejelser om den gode humors frigørende og opbyggende egenskaber i en samfundsmæssig kontekst, ender med et at tilskrive humorens normativ til dens evne til at fungere som en form for individuel terapi.

Da mit oprindelige udgangspunkt var Zupančič’ teori, og da denne er mere omfangsrig og kompleks, fylder Zupančič noget mere i specialet end Critchley.

Selvom begge filosoffer tager udgangspunkt i psykoanalysen forholder de sig (af forskellige årsager) begge kritisk til Freuds ”Vitsen og dens forhold til det ubevidste” (1994 [1905]), der ellers kan ses som det vigtigste psykoanalytisk værk om det sjove. Min oprindelige idé var at lade Freuds vits-teori spille en central rolle for specialet, og denne teori har stadig en vis betydning. I stedet har jeg ladet den franske filosofi Henri Bergsons (1859-1941) ”Latteren – Et essay om komikkens væsen”, (Bergson (1997 [1900]) spille en betydelig rolle. Bergsons tese er at vi griner når vi oplever: ”*Noget mekanisk presset ned over noget levende*” (Bergson 1997: 37), hvilket hænger sammen med at *det levende og det mekaniske* for Bergson udgør en grundlæggende dualitet. Zupančič og Critchley henter begge inspiration fra Bergson, men forholder sig overvejende kritisk til Bergsons teori, og ender begge med at erstatte Bergsons dualitet med hver deres egen dualitet. For Critchley bliver forholdet mellem *krop og sjæl* til den grundlæggende menneskelige dualitet, mens Zupančič bestemmer menneskelivet som noget der udspiller sig mellem *naturen og kulturen*. Det forhold at Critchley lader menneskelivet være bestemt af noget i enkelte menneske, mens Zupančič også inddrager *kulturen* i sin menneske- og komedieforståelse, indgår i min argumentation for at Critchleys humorforståelse er individualistisk og terapeutisk, mens Zupančič’ komedieforståelse er mere samfundsorienteret og *ideologikritisk*. Som en del af argumentation for at Zupančič’ teori er en form for ideologikritik, inddrager jeg Zupančič’ landsmand og teoretiske allierede, filosofen Slavoj Žižek (f. 1951), hvis ideologibegreb jeg bruger som udgangspunkt for en diskussion af det ideologikritiske perspektiv i Zupančič’ komedieteori.

I specialets sidste del sætter jeg Zupančič’, Critchleys, Bergsons og Freuds sjovhedsteorier i spil ved at lade disse være det teoretiske grundlag i en analyse af den transgressive, racistiske og sexistiske ”sjov” der udspiller i debatterne på hjemmesiderne 4chan og reddit.

De foregående dele skal ikke læses som indledende teori-afsnit, der alene har analysen som mål, da analysen primært fungerer som et yderligere grundlag for en diskussion af teorierne.

Spørgsmål:

I specialet udfolder jeg diskussionen af Zupančič' og Critchleys teorier med udgangspunkt i følgende spørgsmål:

- 1) Hvorvidt rammes Critchleys humorteori af Zupančič' kritik af de positioner som hun kritiserer for at være konservative og ideologisk problematiske?
- 2) Hvordan fører de to filosofers læsning og brug af henholdsvis Freuds og Lacans psykoanalyse til så forskellige sjovheds-idealer?
- 3) Hvordan kan teorierne bruges til at forstå og kritiserer den racistiske og sexistiske "sjov", der udspiller sig på 4chan og Reddit? Herunder i hvilken udstrækning Critchleys idé om "at grine af andre" fungerer som en kritisk prisme, og hvorvidt Zupančič har ret i at "det at grine af sig selv" kan være led i en problematisk ideologisk tilslutning.

Derudover argumenterer jeg for at Critchleys humorforståelse er individualistisk, mens Zupančič' komedieideal kan ses som en form for ideologikritik. Dette indebærer en læsning af Zupančič' komedieteorier, med udgangspunkt i Žižeks ideologiforståelse.

Begrebsafklaring:

Zupančič og Critchley bruger henholdsvis *komedie* og *humor* i hver deres specifikke betydning der adskiller sig fra andre morsomme eller latterfremkaldende genrer. Hvad der ligger i disse begreber vil jeg ikke redegøre for her, men det skulle gerne blive klart i løbet af specialets to første dele, hvori jeg præsenterer de to teorier. Med inspiration fra Zupančič (Zupančič 2012: 14) har jeg valgt at bruge udtrykket "sjov", der bredt kan defineres som: "situation, forestilling el.lign. der morer eller underholder nogen" (Den Danske Ordbog: sjov), som en neutral fællesbetegnelse der både dækker over Zupančič' komediebegreb, Critchleys humorbegreb og de sjovhedsformer de skriver sig op imod. Når jeg bruger betegnelsen "vits" frem for "vittighed" om det man på engelsk kalder "joke" og på tysk kalder "witz", skyldes det at det er den gængse terminologi inden for dansksproget psykoanalytisk litteratur (Olsen 2002: 855-856).

Del 1:

Critchleys humor – at grine af sig selv

Simon Critchleys bog ”On Humour” indeholder en historisk optegning af de vigtigste teorier om humor og andre beslægtede fænomener så som latteren og vitsen samt en række af Critchleys egne filosofiske betragtninger, hvor han gennemgående argumenterer for at den *gode form for humor* er den hvor man *griner af sig selv*, mens den *dårlige form* er den *hvor man griner af andre*. I bogens sidste kapitel ”Why the Super-Ego is Your Amigo – My Sense of Humour and Freud’s” udfolder Critchley, på baggrund af den sene Freuds essay om humoren, sin egen humorteori, hvor idealet igen er *at grine af sig selv*.

I denne dels 1. kapitel præsenterer jeg en række af Critchleys samfundsorienterede betragtninger af humoren i form af distinktionerne mellem *den frigørende* vs. *den reaktionære humor*, *den etiske* vs. *den etniske humor* og *(dis)sensus communis - humor* vs. *narrestreger*. Disse tre distinktioner indgår alle i hans overordnede argumentation for at den ægte gode form for humor, er den hvor man griner af sig selv.

I det 2. kapitel præsenterer jeg Critchleys egen mere individ-orienterede humorteori på baggrund af hans bogs sidste kapitel. I den forbindelse udlægger jeg også min egen læsning af Freuds ”Humoren”.

Kapitel 1.1:

At grine af sig selv vs. at grine af andre - i et samfundsmæssigt perspektiv

Den reaktionære og den frigørende humor

For Critchley har den gode form for humor et element af noget frigørende og opløftende. Han præsenterer denne tese i forlængelse af en diskussion af *forløsningsteorien*. Denne er ifølge John Morreall (f. 1947), en af den moderne humorforsknings grundlæggere, en hovedretning inden for humorteoriene, og den forklarer latter som en *forløsning* af ellers undertrykte tanker eller energi. Denne forståelse finder vi fx i Freuds vitsteori, som vi vender tilbage til i kapitel 1.2 og 2.3 (Critchley 2002: 2).

Critchley forholder sig kritisk til den individualisme der ligger i forløsningsteorien, da han mener at humoren ikke kun kan bidrage med en individuel oplevelse af forløsning, men at den også har en større samfundsmæssige relevans (ibid. 9.) da den gode form for humor kan vende det bekendte og hverdagsagtige på hovedet: "A true joke [...] lets us see the familiar defamiliarized, the ordinary made extraordinary and the real rendered surreal..." (ibid.: 10). Med disse betragtninger lægger Critchley sig nærmere den, ifølge Moreall, humorteoretiske hovedretning der ser humor som noget der opstår på baggrund af en *inkongruens*, et misforhold, mellem hvad vi forventer, og hvad der faktisk sker (ibid.: 3).

Det frigørende ved denne omvending af det selvfølgelige ligger i at en vits kan vise os at de praksisser vi normalt udfører og tager for givet kunne være anderledes (ibid. 10). Selvom det ikke ekspliciteres af Critchley, er det tydeligt at denne frigørende grinen af egne værdier og praksisser er en form for *grinen af sig selv*. Vitsens frigørende potentiale ligger i at den kan gøre os bevidste om en kontingens der kan danne grundlag for en kritisk stillingtagen til samfundet. Denne form for humor ser Critchley som en måde at grine *af* magten (ibid. 10-11), og på den måde kobler han det at *grine af magten* med det at *grine af sig selv*.

Den reaktionære humorform adskiller sig fra den frigørende humor ved at man her ikke griner *af* magten men *med* magten, og ifølge Critchley er denne mere udbredt end den frigørende form. Denne humorform handler om at genetablere et konsensus fremfor at udøve en kritik af det bestående. Med den reaktionære humor griner man *af andre*, og den indebærer fx sexistisk humor og humor, hvor

samfundets outsiders udstilles og latterliggøres. Den reaktionære humor stemmer overens overlegenhedsteoriens humorforståelse (ibid.: 12), den sidste af Morells tre humorteoretiske hovedretninger, der indebærer at latterens funktion er at lade den der griner føle sig overlegen i forhold til det eller dem der grines af (ibid.: 2-3). Han finder dog også et vist frigørende potentiale i den *reaktionære humor*, da den også kan være en måde at afsløre undertrykkelse på (ibid.: 12). Ud fra Critchleys forståelse er en racistisk vits dermed i udgangspunkt problematisk, da den kan være med til at opretholde en racistisk undertrykkelse, men den kan også være frigørende, da den kan afsløre og muligvis udbedre en ellers skjult racisme.

Humorens etik og etnicitet

Den overstående problematik udfolder Critchley i en diskussion af et *etisk* og *etnisk* perspektiv på humoren. Han forstår humor en som stor del af en national identitet; humor kan fungere som et hemmeligt kodesprog der gør det muligt at kommunikere med ens ligesindede, og samtidig kan éns hjemlands humor være det man savner, når man har hjemve (ibid. 66-68). Humoren kan sende os tilbage til vores *ethos*, hvor han her bruger begrebet *ethos* i den oprindelige græske betydning som ”both custom and place, but also as disposition and character” (ibid.: 68). Det vil sige at humoren knytter os til det land, nabolag mm. vi stammer fra og til de værdier der gør sig gældende der. For Critchley er dette ikke nødvendigvis problematisk. Ethos-siden af humor bliver dog problematisk hvis *ethos* bliver til *ethnos*. *Ethnos* forstår han som et folk, en social gruppe eller en nation. Overgangen fra det etiske til den etniske beskriver han således:

”... humour puts us back in place, where the latter is our neighbourhood, region or nation. Now it can do this triumphantly, and this is the basic feature of ethnic humour.” (ibid.: 74)

Pointen er her at denne etniske humor er kendetegnet ved at den bruges til at definere én selv og sin egen kultur på baggrund af et nedsættende modsætningsforhold til *de fremmede*. Humorens rolle kan være at man ser de fremmede som dem der ikke har nogen humor i modsætning til ens egen kultur, der deler en fælles humor. Men vigtigst kan den etniske humor bestå i at man ser de fremmede som sjove i den forstand at man finder dem latterlige og *griner af dem* (ibid.: 68). Det etiske i humoren, altså at det humoren skaber tilknytning til vores *ethos*, er mere generelt end den specifikke *etniske humor*. Den etniske humor er kendetegnet ved at leve op til den *overlegenhedsteoretiske*

humorforståelse da den indebærer en overlegen latter rettet mod de fremmede, og den er derfor en problematisk *grinen af andre* (ibid: 71).

Humor vs. narrestreger

Critchley mener at der i den gode humor findes en bestemt form for fornuft. Denne betegner han med det latinske *sensus communis*, der etymologisk set er udgangspunktet for det engelske *commonsense*-begreb, som vi på dansk typisk oversætter til *sund fornuft*. Critchley holder fast i at bruge begrebet i sin oprindelige betydning, der på engelsk nærmere bør oversættes til *sociableness*. *Sensus communis* forstås altså som en form for fælles social fornuft (ibid. 79-80). Pointen er at den fornuft der kommer til udtryk i fx en vits, og som kræves for at den skal fungere, og som den kan bryde med, er en fælles fornuft der indebærer fælles vaner og tænkemåder. Hvis man fortæller en vits til en person som man ikke deler denne fællesfornuft med, vil vitsen falde til jorden da personen ikke deler den fornuft vitsen udstiller og gør grin med (ibid. 79-80).

Critchleys inspiration til koblingen mellem *sensus communis* og humoren hentes hos filosofen Shaftesbury (1671 – 1713). Shaftesbury så ikke humoren som en modsætning til fornuften da humoren gør det nydelsesfuldt, og dermed motiverer os til at bruge vores fornuft (Shaftesbury i ibid.: 81). Shaftesbury så humoren som noget frigørende, hvilket hænger sammen med at han anså fornuften (og humoren) som et modstykke til dogmatikken (Lübcke 2010: 664)

For Critchley består vitsens *sensus communis*-elementet i at en vits kan give os et billede af det sociale tilstand. Det er den form for sandhed vi finder i vitsen (ibid.: 86). Vitsen kan både fortælle os ”hvem vi er”, men der er også et fremtidselement i vitsen idet de kan fortælle os ”hvad vi kan blive”. I den gode form for humor bliver der kastet nyt lys over vores normale praksisser (ibid.: 87). Derfor ser han også humor som en form for *dissensus communis*, da humoren også kan pege mod en anden fælles fornuft end den gængse (ibid.: 90). Vi kan både drage en parallel til den *etiske humor*, da den også bygger på fælles kulturel fornuft, men også til den frigørende humor da den handler om at kunne udstille problematiske og ufornuftige sider af den gængse fornuft.

Narrestregerne:

Med inspiration fra Shaftesbury placerer Critchley *narrestregerne* (buffoonery) som modsætning til den gode *sensus communis*-humor. Narrestregerne, der bl.a. indbefatter satire og transgressiv humor, er en reaktion mod forskellige former for politisk eller religiøs undertrykkelse og fungerer som et

comic relief. Som eksempler nævner han *karnevallet*, der for en ordnet og tidsbegrænset periode tillader et brud med de gængse sociale normer og inddragelsen af en nar i den retslige praksis, hvilket var en tradition i middelalderen og renæssancens England. Men på trods af at disse narrestreger er rettet mod magten og undertrykkelsen, mener Critchley at narrestregerne står på undertrykkelsens side. Det skyldes at denne form for drillerier og latterliggørelse af magten giver en midlertidig følelse af forløsning, som i sidste ende gør det muligt at leve under undertrykkelsen der derigennem opretholdes (ibid.: 81-83).

Jeg finder her en vis uoverensstemmelse imellem Critchleys kritik af *narrestregerne* og hans idé om at den gode frigørende humor er den hvor man griner af magten. Narrestregerne bliver netop udlagt som en form for dårlig *reaktionær* sjov da den i sidste ende støtter magten, samtidig med at den gør grin *med* magten. Jeg finder også et element af *grinen af sig selv* i narrestregerne da hoffets eller rettens brug af en nar kan ses som en måde for magthaverne at gøre sig selv til grin.

Kapitel 1.2: Critchleys egen Freudiansk-inspirerede humorteori

I humorbogens sidste kapitel "Why the Super-Ego is Your Amigo – My Sense of Humour and Freud's" (Critchley 2002: 93-111), udfolder Critchley sin egen humorforståelse på baggrund af Freuds korte essay "Humoren" (Freud 2000) fra 1927. I dette essay præsenterer Freud en anden forståelse af det sjove end den der skitseres i "Drømmetydning" fra år 1900, og som udfoldes i "Vitsen og dens forhold til det ubevidste" (Freud 1994) fra år 1927.

Freuds vits-teori og Critchleys kritik af denne

Den overordnede tese i Freuds vits-bog er at det nydelsesfulde ved at høre eller fortælle en vits primært består i at man med vitsen kan ytre noget ellers fortrængt (Critchley 2002: 3), og at det er det *sparede følelsesbrug* der er årsagen til den nydelsesfulde latter (Freud 2000: 28). Ud over den forløsende nydelse, producerer vitsens sproglige form en *før-lyst* der tillader os at acceptere vitsens ofte transgressive eller vulgære indhold (Olsen 2002: 855-856).

Critchley er kritisk overfor den tidlige Freuds vitsteori og forståelse af latterens funktion. Han mener at teorien har et for simpelt årsag-virkningsforhold, idét den gør det fortrængte materiale til vitsens *egentlige* årsag. Ifølge Critchley indebærer dette perspektiv at vitsen reduceres til at handle om det allerede eksisterende, og dermed mister man blikket for vitsens opbyggelighed; som jeg har vist i det foregående kapitel, mener Critchley at vitsen ikke kun kan fortælle os hvordan virkeligheden forholder sig, men også hvordan virkeligheden kan være anderledes (ibid. 88-90).

Han kritiserer også den tidlige Freuds overlegenhedsteoretiske forståelse af latteren som en hævde af sig selv overfor andre, der indebærer at vitsens latter bliver *en grinen af andre*. Dog beholder den sene Freud i essayet om humoren forståelsen af latteren som en selvhævdelse, men her sker denne selvhævdelse inden for individet selv, og den humoristiske latter bliver derfor en *grinen af sig selv* (ibid.: 95-96).

Freuds "Humoren"

Inden jeg redegør for Critchleys freudiansk inspirerede humorteori, præsenterer jeg her min egen læsning af Freuds humor-essay. Dette essay er ikke et direkte opgør med den tidlige vitsteori, men

Freud påpeger dog en begrænsning ved denne da han i vits-bogen kun belyser humoren ud fra et *økonomisk perspektiv*, hvor fokuset er *den sparede følelsesbrug* (Freud 2000: 18). I essayet beholder Freud den økonomiske forståelse af latteren, men hvor vitsens kvalitet alene består i den nydelsesfulde latter, der er et produkt de sparede følelser, mener han at humoren indeholder noget ”storladent og ophøjet” (ibid.). På trods af at den nydelsesfulde latter der er forbundet med vitsen normalt er større end den der er forbundet med humoren, tilskriver han humoren den største værdi (ibid.: 20).

Freud adskiller to former for humoristiske relationer; én relation hvor den humoristiske proces fuldbyrdes i den enkelte person *selv*, og hvor andre personer evt. kan deltage som tilskuere, og en anden relation hvor en person på humoristisk vis fortæller om *andre* virkelige eller fiktive personer der ikke selv deltager i den humoristiske proces, men alene bliver et objekt for den humor der udspiller sig mellem fortælleren og hans publikum (ibid.). Disse distinktioner svarer til Critchleys *at grine af sig selv* overfor *at grine af andre*, og Freud favoriserer også den første type da han ser den som ”sandsynligvis mere oprindelig” (ibid.: 19), mens den anden type sættes i forbindelse vitsens nedladdenhed overfor dem der gøres grin med (ibid.).

Som et eksempel på den første type humor, bruger Freud historien om: ”... forbryderen, der bliver ført til galgen om mandagen og udbryder ”Når, ugen starter godt”...” (ibid.)

Forbryderen laver her sjov med sig selv og sin egen situation, og det humoristiske udspiller sig alene mellem forbryderen og de tilhørende. I Freuds analyse består den humoristiske lystfølelse, for både forbryderen og de tilhørerne, i det sparede følelsesforbrug da begge parter sparer de ubehagelige følelser der er knyttet til forbryderens triste situation (ibid.).

Som nævnt finder han noget storladent i denne humoristiske position hvilket består i:

”... jegets sejrrikt hævdede usårlighed. Jeget nægter at lade sig krænke på realitetens foranledning, at lade sig nøde til lidelse; det holder fast ved, at omverdenens traumer ikke kan gå det nær, ja det viser, at de for det kun er anledninger til lystudbytte. ”
(ibid. 18-19)

Og det er netop det at kunne vende traumer til lyst der for Freud er det vigtigste ved humoren. Han formulerer humorens to vigtigste principper som: ”afvisning af realitetens fordring” og ”hævdelsen af lystprincippet” (ibid. 19). *Lystprincippet* indebærer at vi som mennesker grundlæggende søger at opnå lyst og undgå ulyst. Freud forbinder lyst med afspænding og ulyst med spænding (Olsen 2002: 451-452). Det ser vi i den økonomiske forståelse af latteren hvor nydelsen består i afspænding i form

af det sparede følelsesbrug. ”Realitetens fordring” henviser til *realitetsprincippet*, et princip der ligesom lystprincippet indbefatter en søgen efter at opnå lyst og undgå ulyst. Hvor lystprincippet alene indbefatter et kortsigtet (u)ønske om (u)lyst, er *realitetsprincippet* det princip der tager højde for realiteten for at undgå, at det kortsigtede ønske om lyst fører til en ulyst på længere sigt (ibid.: 688-689). Realitetsprincippet indebærer dermed *en fordring om at tage højde for realiteten* på bekostning af lystprincippet. At humoren afviser realitetens fordring til fordel for en hævde af lystprincippet, ser vi i eksemplet med den humoristiske dødsdømte, der tillader den nydelsesfulde latter, på trods af den ulyst der er forbundet med realitetens forstående henrettelse.

Humoren er derfor en ”afværgelse af lidelsesmuligheden”, og Freud drager en parallel til en række andre former for menneskelig lidelsesafværgelse: ”som begynder med neurosen, kulminere i vanviddet og som indbefatter rusen, selvfordybelsen og ekstasen” (ibid.: 19). Men i modsætning til humoren, er disse ikke sunde for sjælen.

Barnet og den voksne – jeget og overjeget:

Når der gøres grin med andre end én selv, som i f.eks. vitsen, har humoristen en overlegen attitude over for den eller dem der gøres grin med, som *den voksne* overfor *barnet*. En parallel voksen-barn relation finder han i den *værdige humor*, men her forholder humoristen sig derimod til *sig selv* som den voksne, eller forælderen, forholder sig til barnet. At et individ både kan repræsentere barnet og den voksne, grunder i Freuds jeg-topologi, hvor det psykiske apparat, ud over det beviste jeg, består af overjeget og id’et (der dog ikke inddrages her). Overjeget fungerer som en indre forældre der udsætter jeget for forbud og påbud.

Freud beskriver humoristens psykiske proces som en ”forskydning af store besætningsmængder” (ibid.: 19) fra jeget til overjeget. Begrebet *besætning* er en betegnelse for den *psykiske energi* der ifølge Freud findes en vis mængde af i psyken, og som der til en vis grad kan flyttes eller forskydes mellem psykens forskellige instanser (Olsen 2002: 122-123, 636-637). Når humoristens psykiske energi forskydes fra jeg til overjeg, mener Freud at det medfører at jeget bliver ”lillebitte” og næsten betydningsløst i forhold til overjeget. Med denne forskydninger får overjeget en anden rolle end han normalt tilskriver den. ”Vi kender ellers overjeget som en streng herre” (ibid.: 20) skriver Freud, men med humoren får overjeget en anden blid karakter og er ligefrem med til at give jeget et lystudbytte gennem latteren. Dette milde overjeg siger til det, nu *lillebitte*, jeg: ”Se her, det er nu den verden, der ser farlig ud. Ren barneleg; lige til at drive gæk med!” (ibid. 20). Med humoren kommer overjeget derfor til at fungere som en kærlig forældre der fortæller jeget at det ikke skal tage sig selv og realiteten så tungt.

Freud giver i denne tekst ikke noget endeligt svar på om hvorvidt denne trøstende og kærlige instans er den samme som det velkendte strenge overjeg. Han lader dette være et åbent spørgsmål og påpeger at hvis det er den samme instans: ”så vil dette være påmindelse om, at vi stadig har mangt og meget at lære om over-jegets væsen” (ibid.)

Tilbage til Critchley

Critchleys videreudvikling af Freuds humorteori kan læses som et forsøg på et svar på dette åbne spørgsmål. Den tvetydighed Freud finder ved overjeget fører til at Critchley opdeler overjeget i ”overjeg I” og ”overjeg II”. *Overjeg I* er ”den strenge herre”, mens *Overjeg II* derimod er det modne og kærlige overjeg der, ved hjælp af den humoristiske grinen af sig selv, griner af jeget og på den måde lærer jeget ikke at tage sig selv så seriøst. (Critchley 2002: 103)

I denne diskussion introducer Critchley også det psykoanalytiske begreb *jegideal*, og han bruger her Annie Reichs distinktion mellem jegideal og overjeg: ”The ego ideal represents what one wishes to be, the super-ego what one ought to be” (Reich i ibid.: 104) Jegidealet er den psykiske instans der udspringer af *primær narcissismen*, der er det lille barns fantasi om at være omnipotent, og som på problematisk vis kan fortsætte ind i voksenlivet.

Critchley mener at der med humoren sker to ændringer i relationen mellem de tre psykiske instanser, *overjeg I*, *overjeg II* og *jeg-ideal*. For det første sker der denne modning af det strenge *overjeg I* så det bliver til *overjeg II*. For det andet overtager *overjeg II*, *jegidealets* plads. Humoren bliver på den måde det der kan redde mennesket fra fantasien om sin egen omnipotens (ibid.: 104-105). Hvis vi vender tilbage til Freuds eksempel med den dødsdømte humorist, kan vi eksemplificere Critchleys tese således: Hvis ikke den dødsdømte havde været humorist, ville hans situation have været voldsomt ulykkelig. Den ulykkelige realitet, i form af den forestående henrettelse, kan humoren selvfølgelig ikke lave om på, men hvis ikke den dødsdømte havde haft denne humoristiske indstilling, ville han for det første være tynget af det strenge *overjeg I*, der ville give ham en stor skamfølelse som følge af de forbrydelser der har ført til dødsdommen. Men igennem den humoristiske indstilling udskiftes det strenge overjeg I med det formildede og kærlige overjeg II, der ikke straffer jeget, men faktisk tillader det ellers skyldige jeg en vis humoristisk lystfølelse.

Derudover ville jegidealet, altså selvbilledet som perfekt, omnipotent og på narcissistisk vis verdens centrum, gøre det enormt traumatisk og kræve en stor affektiv investering for jeget at erkende sit

endeligt. Men humoren flytter identifikationen fra jegidealet til overjeg II, der ikke ser jeget som ufejlbarligt og altafgørende, og derfor gør det muligt for jeget at forlige sig med sit endeligt i form af dødsdommen.

Humor som terapi:

En af de vigteste grunde til Critchleys favorisering af Humoren er dens *terapeutiske* funktion. I den overstående sammenlæsning af Critchleys argument og Freuds historie om den dødsdømte humorist, får humoren en terapeutisk funktion da den hjælper forbryderen (og tilskuerne) igennem en ellers ubærlig situation. I det kapitel i Critchleys bog der her diskuteres, har et afsnit titlen ”Humor as anti-depressant” (ibid.: 101). Den form for depression som Critchley mener at humoren er et modsvar til, er *melankolien*¹. I psykoanalysen har melankolien en række fællestræk med sorgen, men de to adskiller sig ved at sorgen er rettet mod tabet af et objekt uden for det enkelte subjekt – det kunne eksempelvis være sorgen over en nær vens død. For melankolikeren er problemet derimod tabet af ”sig selv”. Det grunder i forståelsen af selvet som opdelt i *overjeg*, *jeg* og *id*, hvor jeget på den måde bliver et objekt der er adskilt fra personen som helhed, og det er dette tab af *jeget* der er årsagen til melankolien (ibid.: 96-97). Melankolien er ikke kun problematisk, da melankolikeren faktisk har opnået en højere selverkendelse (ibid.: 98), men problemet er at den melankolske selvindsigt og selvkritik nemt kan blive vendt til et problematisk *selvhad* (ibid.: 100).

Melankolien vil også ofte vende til sin modsætning *manien*, der igen vil have tendens til slå tilbage i en endnu værre melankoli. Melankolien og manien er to sider af samme kompleks i form af tabet af jeget. Men hvor melankolikeren bukker under for tabet, forsøger manikeren at skubbe tabet væk. Den euforiske lykke der opleves i manien, stammer fra forløsningen af den energi der blev undertrykt i melankolien (ibid.: 100).

Det er her at humoren som antidepressiv kommer ind i billedet i form af et alternativ til melankolikeren og manikerens forholdelse til tabet af selvet. Humoren er også et produkt af tabet af jeget, men hvor melankolikerens fortvivlelse over dette tab fører til selvhad, og hvor manikeren forsøger at flygte fra problemet gennem excessiv nydelse, er humoren derimod en måde at forlige sig med dette tab ved at kunne se sig selv udefra og grine af sig selv (ibid.: 101-102).

¹ Critchley diskuterer ikke forholdet mellem melankoli og depression, men bevæger sig direkte fra at skrive om humor som modstykke til melankoli til at betegne humoren som et antidepressiv.

Opsummerende kan man sige at humoren for Critchley både er terapeutisk da den afhjælper den problematiske narcissisme og det strenge overjeg I ved at modne dette så det bliver til det milde overjeg II, der med humoren overtager *jegidealets* plads, og samtidig også er terapeutisk da den afhjælper melankolien og manien, der begge er et produkt af det tab af jeget, som humoren kan hjælpe os med at forlige os med.

Del 2:

Zupančič' komedie – den subversive kant

I denne del af specialet præsenteres Zupančič' komedieteorier, der sigter mod at fremskrive komediens *subversive kant*. I de tre første kapitler præsenterer jeg tre vigtige distinktioner i form af *den uendelighedsfysiske* vs. *den endelighedsmetafysiske* komedieforståelse, *den ægte subversive* vs. *den falske konservative* komedie og *komedien* vs. *vitsen*. For alle tre distinktioner gælder at det første begreb repræsenterer Zupančič' egen komedieforståelse, mens det andet begreb repræsenterer forståelser af, eller former for, sjov og komik som hun skriver sig op imod, og kritiserer for at være konservative eller ideologisk-problematisk. Jeg perspektiverer løbende til Critchleys humorforståelse og diskuterer hvorvidt Critchleys teori rammes af Zupančič' kritik. I denne del sidste kapitel præsenterer jeg Zupančič' centrale begreb *det komiske objekt* og hendes bestemmelse af komedien som "en splittelse af en imaginær enhed" og diskuterer de tidligere præsenterede facetter af hendes komedieteorier med udgangspunkt i disse to begrebsliggørelser.

Kapitel 2.1: Uendelighedens fysik vs. endelighedens metafysik

I Zupančič' komediebog formulerer hun en distinktion mellem, hvad hun kalder, uendelighedens fysik og endelighedens metafysik. Hun skriver sig op imod *endelighedens metafysik*, som kommer til udtryk i en udbredt forståelse af komedien². Denne indebærer at det gode ved komedien er at den lærer os at erkende vores menneskelige begrænsethed og endelighed. Zupančič positionere sin egen filosofi og komedieforståelse inden for *uendelighedens fysik*, hvilket bl.a. indebærer at mennesket ikke forstås som en endelig størrelse, og at det netop er det forhold at mennesket aldrig "bare er et menneske" der er komediens omdrejningspunkt. Hun kritiserer både endelighedsmetafysikken og dens tilgang til komedien for at være *forsimplet* og *ideologisk problematisk*.

Endelighedsmetafysikken

Den endelighedsmetafysiske komedieforståelses ideologisk-problematiske antagelse udlægger Zupančič således:

"Komedien er en genre, der lægger stærk vægt på vor grundlæggende fælles menneskelighed med alle dens glæder og begrænsninger. Den opfordrer os – tvinger os måske endda – til at anerkende og acceptere det faktum, at vi *trods alt kun er mennesker*, med alle de fejl, mangler og svagheder det indebærer, og den hjælper os med at komme overens med denne endelighedens byrde på en positiv og fornøjelig måde" (ibid: 52)

Endelighedsmetafysikken forstår altså komedien som noget der skal lære os at komme overens med vores fejl og mangler på en behagelig måde. Vi kan her drage en parallel til Critchleys humorideal idét at han også ser humoren som noget, der på en lystfuld måde skal lære os at erkende og leve med en ufuldkommenhed i form af tabet af jeget.

Zupančič ser ikke kun endelighedsmetafysikken i en bestemt komedieforståelse, men finder noget meget tidstypisk i dens endelighedsdyrkelse, som hun kendetegner ved en afstandtagen til alle *uendeligheds- og transcendensmetafysiske teorier*, og hun finder denne tilgang i både kompleks

² Den eneste repræsentant for den endelighedsmetafysiske komedieforståelse der nævnes er, litterat og teolog, Nathan A. Scott Jr. (1925 -2006), der kobler komedien med den kristne inkarnation (Scott: 1961).

filosofi og i hverdagspsykologi. Hun beskriver den ligefrem som ”vores (nuværende) Store fortælling” (ibid.: 52-53). Det er denne side af endelighedsmetafysikken der bliver ideologisk problematisk da Zupančič tilskriver den en præskriptiv funktion:

”... det deskriptive: ”vi er begrænsede, splittede, udsatte væsner” ophøjes til et præskriptivt: ”Vær begrænset, splittet, udsat!” (mao. du bliver *nødt* til at acceptere dette)...” (ibid.: 56)

Og dette præskriptivt er udgangspunktet for det ideologiske påbud og forbud:

”Det drejer sig her [...] om at det mulige, det der findes, på paradoksal vis *påbydes*. På trods af, at man indenfor denne etik finder utallige henvisninger til muligheden for forandring og emancipatorisk politik, forhindres denne mulighed for forandring i vid udstrækning af det selvsamme ”muliges imperativ”.” (ibid.: 56)

Som jeg læser Zupančič, ligger det ideologiske i at fordringen om at *gøre det mulige* bliver til et forbud mod at *kaste sig ud i det umulige*, og dermed bliver fordringen konservativt og reaktionær da det fordres at man ikke må have for store tanker om en anden virkelighed, og dermed ikke forsøge for alvor at ændre det eksisterende. Fordringen om at ”gøre det mulige” bliver dermed en fordring om at ”bevare det eksisterende”. Spørgsmålet om forholdet mellem ideologi og komedie vender jeg tilbage til i kapitel 3.3.

Endelighedsmetafysikkens forsimplede komedieforståelse:

Den endelighedsmetafysiske forståelse af komedien indebærer at de komiske karakterer bliver set som modsætningen til tragediens helte, hvis tragedie består i at de aldrig har lært deres egen begrænsning at kende. Det forsimplende ligger i at den komiske karakterer ses som en jordnær modsætning til tragediens helts *ekstremisme*. For Zupančič er de komiske karakterer i lige så høj grad kendetegnet ved en *ekstremisme* (ibid. 50-51). Her kan vi igen drage en parallel til Critchley da han ser humoren som et modstykke til narcissismen, der i Critchleys udlægning kan ses som en form for *ekstremisme*, da han bl.a. beskriver den som: ”... ecstasy, superman affirmation, fusion with god...” (Critchley 2002: 105)

Forsimplingen ligger også i at denne tilgang anskuer komedien som noget der alene bevæger sig fra det ophøjede og åndelige og ned mod det jordnære og fysiske – for Zupančič går bevægelsen begge veje (ibid.) - en pointe der udfoldes i næste kapitel.

Den defekte endelighed – et lacaniansk alternativ til endelighedsmetafysikken

Som nævnt kritiserer Zupančič den endelighedsmetafysiske idé om at komedien handler om at ”mennesker bare er mennesker”, da hun mener at der ikke ville eksistere komik hvis mennesker ”kun var mennesker”. Hun finder bl.a. et element af noget uforgængeligt i komediens karakterer:

”Der er noget reelt ved komediens tilsyneladende urealistiske insisteren på det uforgængelige, på det der fremturer, bliver ved med at melde sit tilstedevær og ikke vil gå væk. Som et *tic*, der fortsætte selvom dets ejer for længst er død (ibid. 54)”

Denne forgængelighed finder vi eksempelvis i komiske tegnefilm som fx Tom & Jerry, hvor de antropomorfe karakterer udsætter hinanden for den groveste vold for i den næste scene at vende uskadte tilbage.

Det symbolske, imaginære og Reelle:

Begrebet *det Reelle* har en kompleks og central betydning i den lacanianske teori. Kort fortalt opererer Lacan med en tredeling af den psykiske *realitet*. *Det Reelle* er ikke synonymt med *realiteten*, da det reelle blot er en del af *realitetens* tre registre, der ud over det reelle udgøres af *det imaginære* og *det symbolske*. *Det imaginære* er den del af subjektets virkelighed der beror på forestillingen om *jeget* som en fast identitet, en forestilling der har grundlag i en spejling i andre individer. *Det symbolske* henviser til den del af subjektets virkelighed der er sprogligt konstitueret. Den symbolske og imaginære konstituering af subjektet er aldrig komplet, da der altid bliver en ikke-symboliserbar rest tilbage af subjektet hvilket er det Lacan betegner *det reelle* (Porsgaard 2011: 56-57). Mens det imaginære og det symbolske kan ses som den menneskeligt bevidstheds strukturering af omverdenen, repræsenterer *det reelle* det der falder uden for denne strukturering (Rösing 2005: 108). Vi kan se Zupančič’ idé om at mennesket aldrig bare er mennesker, altså at der er noget umenneskeligt ved mennesket, som et udtryk for *det Reelle*. *Det reelle* er det ubegribelige *mere* ved mennesket der kommer til udtryk i de komiske karakters uforgængelighed.

Betegner, begær og objekt lille a:

I Zupančič’ *uendelighedsfysiske* filosofi er idéen om ”mennesket som endeligt” kun den halve sandhed – for hende er der også en i mennesket iboende uendelighed, der betyder at endeligheden altid vil være *defekt*:

”Vor endelighed er altid-allerede en defekt endelighed. Man kunne kalde den en ”utæt” endelighed. Lacan lokaliserer denne ”utæthed” i betegnerens

anknytningspunkt [...] Simpelt formuleret kan man sige, at for at denne forbindelse [forbindelsen mellem krop og betegner] kan etableres, må noget trækkes fra (kroppen). Herved produceres et tredje element [...], noget som ikke bare er kropsligt, og som heller ikke har symbolsk status. Lacan kalder [...] ”objekt a.” Objekt a er den lacanianske betegnelse for utæthedens materialitet” (ibid 57).

Her bliver vi præsenteret for Lacans begreb ”objekt (lille) a” og begrebet *betegner*, der oprindeligt stammer fra Ferdinand de Saussures (1857-1913) strukturalistiske lingvistik. Saussure opfattede sproget som et tegnsystem hvor selve tegnet er en tosidet størrelse. På den ene side har vi udtrykssiden kaldet *betegner* eller *signifiant*, der i det talte sprog er selve lyden af ordet. Tegnets anden side, indholdssiden, kaldes *det betegnede* eller *signifié* (Dinesen 1994: 11-27). I Lacans udvikling af Saussures teori er det afgørende at tegnenes betydning består i den indbyrdes forskelsrelation, men i modsætning til Saussures relativt statiske forståelse af sprogets struktur, forstås forskellene som et graderet spektrum hvor betegnerens betydning er afhængig af hvilken relation af betegner de indgår i. Betydningen af en betegnelse afgøres ved at den refererer til andre betegnelser - et forhold der indfanges Lacans begreb *betegnerkæde* (Røsing 2005: 101-102). Det er netop denne orden af betegnelser der udgør *det symbolske* (ibid. 106). Subjekt konstitueres af den symbolske ordens betegnelser. Et subjekt konstitueres f.eks. gennem navn, jobtitel osv. Men betegnelsesprocessen er aldrig *endelig* - subjektet oplever aldrig at betegnelserne stemmer helt over ens med det *imaginære jeg* og bliver derfor fremmedgjort af sproget (ibid. 106, Porsgaard 2011: 57). Denne sproglige fremmedgørelse kalder Lacan for en *kastration* - en kastration der er et grundlæggende menneskeligt vilkår.

Objekt lille a bruges på flere forskellige måder hos Lacan. Bl.a. bruges det om det der bliver tilbage når det symbolske introduceres i det reelle (Evans 1996: 129). *Objekt lille a* er dermed det der bliver tilbage eller produceres, når *subjekt* forsøges indfanget af betegnelserne. *Objekt lille a* kan både forstås som selve *manglen* i subjektet, men også *begærets objekt-årsag*, altså årsagen til vores begær (ibid.). Begæret er et produkt af kastrationen; da subjektet altid er kastreret eller *spærret*, søger det at opnå en umulig fuldkommenhed igennem *objekt lille a*. *Objekt lille a* er ikke et virkeligt objekt, men nærmere en ubevidst forestilling om et objekt der kan gøre subjektet helt. Selvom *Objekt lille a* ikke findes, antager subjektet at det findes i virkelige objekter, der dermed begæres. Derfor kan begæret aldrig helt tilfredsstilles. Et yndet eksempel blandt lacanianere for denne dynamik, er Coca Colas tidligere slogan ”this is it”, hvor ”it” er *objekt lille a*, et ikke eksisterende objekt, som subjektet ubevidst antager vil tilfredsstille dets begær, og dermed er årsagen til begæret efter Cola, der aldrig helt opfyldes. (Røsing 2005: 106-107)

Objekt lille a som endelighedens defekt:

Hvis vi vender tilbage til citatet der var anslaget til denne redegørelse, kan Zupančič' idé om den defekte endelighed forstås som det forhold at det imaginære og symbolske aldrig helt indfanger subjektet, og den rest der produceres er begæret i form af objekt lille a. Begæret er måske det vigtigste begreb i den Lacanianske teori, og Lacan anså ligefrem begæret som *menneskets essens* (Evans 1996: 61), hvilket yderligere kan belyse hvorfor Zupančič forholder sig så kritisk til endeligheds-metafysikkens formaning om at erkende sin egen endelighed. Denne formaning underkender dermed *begæret* - den *uendelige* side af den menneskelige virkelighed.

Begæret og objekt lille a er et gennemgående tema i mange af de facetter af komedien som Zupančič diskuterer, men vi kan dog ikke reducere Zupančič' teori til en teori om begær alene. Zupančič' uendelighedsfysiske perspektiv på komedien kan også forstås mere abstrakt, da det er gennemgående at hun forstår komedien som noget der, på den ene eller anden måde, viser os og leger med sprækker, brister og kontingens i en på overfladen endelig virkelighed.

Critchley vs. Zupančič

Der er en vis lighed mellem Zupančič og Critchley, da de er enige om at se en grundlæggende uoverensstemmelse, et tab eller en splittelse, som en uundgåelig del af den menneskelige virkelighed, der for dem begge er relevant for hver deres forståelse af sjov. Men for Critchley er manglen, i form af tabet af jeget, kun *negativ*. Den er negativ fordi den fører til patologier i form af narcissisme, mani og melankoli, hvis vi ikke lærer at komme over ens med den. For Critchley handler humoren om at komme overens med denne mangel.

Men for Zupančič har denne mangel, i form af den *defekte uendelighed*, en mere positiv betydning, da denne i sig selv er produktiv – på trods af at begæret er et produkt af, hvad man kunne kalde *en mangel i virkeligheden*, bliver den selv en positiv del af virkeligheden. Komedien handler ikke om at komme overens med denne mangel, men om at udstille hvordan manglen, i form af begæret, er en produktiv del af den menneskelige virkelighed.

Kapitel 2.2:

Den ægte subversive komedie vs. den falske konservative komedie

Den ægte subversive komedie - en kortslutning mellem det almene og konkrete

I den første del af Zupančič' komedie-bog er udgangspunktet George Wilhelm Friedrich Hegels (1770 - 1831) "Åndens Fænomenologi" (2006 [1807]) hvor Hegel i afsnittet om "Kunst-religionen" (ibid.: 489-520) beskæftiger sig med komedien (i relation til tragedien og eposset). Det er på baggrund af Hegels filosofi at Zupančič udleder den centrale distinktion mellem den ægte *subversive komedie* og dens falske aftapning i form af den *konservative komedie*.

I "åndens fænomenologi" finder Zupančič en dualitet der kan opsummeres i begreberne *det konkrete* og *det almene*, som hun selv beskriver som: "en ret brutal opdeling af verden" (Zupančič 2012: 27). Denne dualitet dækker over følgende begrebspar, hvor det førstnævnte i hvert par indgår i *det konkrete*, mens det sidste er en del af *det almene*: *Menneske vs. guddom*, *subjekt (selv) vs. substans*, *kontingens vs. nødvendighed*, *individualitet vs. almenhed*, *selvbevidsthed vs. ydre væren* og til sidst *væsenets verden vs. handlingens verden* (ibid.).

Zupančič skriver Hegels forståelse af komedien op imod en gængs komedieforståelse, der ser komedien som det konkrete og jordnæres genre (der står i modsætning til den alvorlige tragedie der omhandler livets store og tunge spørgsmål) (ibid.: 33). Zupančič' læsning af Hegels komedieforståelse indebærer at komedien gør grin med det almene, i form fx af guderne eller moralen, ud fra det konkrete og subjektives perspektiv. Det vil dog ikke sige at *det konkrete* undergraver *det almene*, men at komedien producerer sin egen almene nødvendighed der afslører *det almene* som kontingent og dermed konkret (ibid.: 30 - 31).

Baronen og bananskrællen:

I udlægningen af den hegeliensk-inspirerede side af komedieteorien, vender Zupančič flere gange tilbage til følgende billede af en baron der falder i en bananskræl:

"En storsnudet baron glider i en bananskræl (og viser hermed, at også han er underlagt tyngdeloven), men i næste øjeblik er han oppe igen og går omkring ligeså arrogant og ligeså selvsikker på Hans Højheds Højhed som før, – indtil det næste uheld indtræffer og forsøger at bringe ham "ned på jorden" igen osv." (ibid.: 33)

I følge Zupančič står dette scenarie i modsætning til forestillingen om at komedien er ”det konkrete og jordnæres genre” da det jordnære her fremstår ligegyldigt; når baronen falder til jorden, rejser han sig som om intet var sket. Men Zupančič mener heller ikke at komedien blot er ”det almene genre” – det der derimod sker i eksemplet med baronen (og i komedien generelt), er at det almene og det konkrete bytter plads (ibid.: 33 -34). Hvis scenariet med baronen og bananskrællen fremstilles ægte komisk, så griner vi ikke af den almene ”baronhed” der undergraves af det klodsede konkrete menneske. Det menneskelige og konkrete i denne situation er derimod baronens egen tro på denne ”baronhed”, der medfører at han hver gang han falder, ufortrødent fortsætter som intet var sket. Det urealistiske og ikke-menneskelige i denne komiske situation er nærmere de snedigt installerede bananskræller og mudderpøle, hvis tydelige formål er at få karaktererne til at glide i dem. Her bytter det konkrete og almene plads så den ellers almene forestilling om den rene baronhed, pludselig fremstår som konkret, kontingent og menneskelig. Og det er netop denne kortslutning mellem det almene og det konkrete der kendetegner den *ægte subversive komedie*. Denne forståelse af komedien står i modsætning til endelighedsmetafysikkens, som Zupančič kritiserer for alene at forstå komedien som en bevægelse fra det ophøjede til jordnære.

Den falske konservative komedie

Som nævnt står den subversive komedie i modsætning til *den falske konservative komedie*. En modsætning der ikke består i komediens indhold (hvad der gøres grin med), men i hvordan den komiske procedure udfoldes (ibid.: 35). I den falske komedie sker der ikke, som i den subversive, en ombytning eller kortslutning af forholdet mellem det almene og det konkrete. Zupančič nævner hvordan vi kan forestille os en konservativ komedie hvor en konge snorker, prutter og skvatter, så vi der igennem kan se at kongen også bare er et menneske. Hvor det almene og konkrete bytter plads i den ægte komedie, bliver det almene også konkret i den falske konservative komedie, men uden at miste sin almenhed:

”Vægten ligger naturligvis på dette ”også”. Det konkrete og det almene eksisterer side om side, da det konkrete fungerer som det almene uundværlige jordforbindelse. Heri består altså den dybe visdom for de komedier, der kun når halvvejs ud ad det komiske spor: Vi må acceptere de materielle, fysiske, konkrete og menneskelige sider af tilværelsen, ellers ender vi i farlig abstrakt idealitet, ekstremisme eller ligefrem fanatisme (og glemmer eksempelvis vor egen dødelighed og vore egne

begrænsninger) – som om dette perspektiv, der kombinerer det universelle og det konkrete, aristokraten og mennesket, ikke allerede selv var aldeles abstrakt” (ibid. 35)

I dette citatet ser vi en tydelig parallel til den ideologisk-problematiske side af endeligheds-metafysikken, og vi nærmer os en forståelse af den normativitet der ligger i Zupančič' komediebegreb. Hvor den ægte komedie udstiller det almene kontingens, ligger der i den falske komedie en form for distanceren overfor det almene, der samtidig lader det almene forblive uberørt:

”Den [falske konservative komedie] efterlader alt det almene, hvis menneskelige side den forsøger at afsløre, fuldstændig urørt i dets abstrakte renhed, eftersom alt skidtet absorberes af den menneskelige side.” (ibid.)

På baggrund af denne udlægning kan vi sammenligne de paradigmatiske eksempler som vi er blevet præsenteret for. I eksemplet med baronen der glider i bananskrællen, er det selve den almene baronhed der latterliggøres og bliver gjort til noget konkret og kontingent. I eksemplet med den pruttende og bøvsende konge, bliver det pruttende og bøvsende gjort til noget konkret menneskeligt der er adskilt fra, men samtidig en jordlige forbindelse til, den almene aristokrathed. Den konkrete menneskelige side af aristokraten får altså lov at tage sig af alle partikulariteterne, så det almene kan forblive alment.

En ægte komedie om aristokraten må derimod gøre grin med aristokratens egen tro på sin aristokrathed for på den måde at udstille selve idéen om den almene aristokrathed som partikulært menneskelig (ibid. 36).

Jegideal:

Ifølge Zupančič er den falske komedie konservativ fordi den tilbyder publikum at identificere sig med fx kongen som et ”jegideal”. Dette begreb er vi allerede stødt på i forbindelse med Critchleys humorteori, men det har en anden betydning i den lacanianske teori. Freud opererede både med begreberne ”jegideal” (ich-ideal) og ”idealjeg” (idealich), men brugte dem som regel synonymt. Lacan lavede derimod en klar distinktion mellem de to begreber, der indebærer at *idealjeget* er det idealiserede selvbillede som jeget spejler sig i og vil se sig selv som, mens *jegidealet* er den psykiske instans hvis blik subjekt forsøger at realisere sig selv for (Žižek 2006: 79-80). Ud fra den lacanianske terminologi svarer Critchleys brug af ”jegideal” nærmere til ”idealjeg”. Zupančič skriver ikke selv i hvilken betydning hun bruger jegideal-begrebet, men hvis vi antager at hun bruger det i den lacanianske betydning, kan det yderligere belyse hvori konservatismen ligger i den falske komedie.

Da det lacanianske *jegideal* er den psykiske instans der udstikker de etiske retningslinjer for subjektet³ (ibid.), medfører en identifikation med kongen som jeg-ideal dermed en ideologisk tilslutning til kongen, der indebærer at kongens ord skal adlydes.

At grine af sig selv

I forlængelse af kritikken af den konservative komedie, kritiserer Zupančič gyldigheden af distinktion mellem at grine af *sig selv* og sin egen kultur overfor af *de andre* og deres kultur, hvilket netop er den distinktion der for Crichtley afgør om der er tale om ægte og god humor. Hun nævner hverken Crichtley eller andre navngivne filosoffer som repræsentanter for denne holdning, men beskriver denne position som udbredt blandt ”visse forfattere, med udgangspunkt i en form for asketisk etik (ibid.: 38) ”.

Zupančič mener ikke at det at grine af sig selv og sine egne værdier nødvendigvis er godt, da det at grine af sig selv sagtens kan foregå som en konservativ komik hvor man griner af sin egen kultur eller ideologiske partikulære bagside, for på den måde beholde identifikationen med det almene ved denne kultur.

Zupančič eksemplificerer den konservative *grinen af sig selv* med den tidligere amerikanske præsident George Bush jr. Ifølge Zupančič var en del af hans mediestrategi at gøre grin med sig selv og udstille sine egne dumheder. På den måde kunne han fremstille sig selv som en hyggelig og sympatisk ”guy next door”, samtidig med at han førte en militaristisk og aggressiv udenrigspolitisk (ibid. 38). Her er der tale om at den almene præsidenthed blev styrket ved at udstille præsidenten som en der *også* bare er et konkret menneske med fejl og mangler. Denne form for selv-latterliggørelse sætter Zupančič overfor den sande subversive komik der opstod når:

”han [Bush] ikke gør nogen indsats for at være sjov, men simpelthen fremtræder som en Amerikansk Præsident, der virkelig tror, at han er en amerikansk præsident. ”
(ibid.)

Her er det selve det præsidentagtige almene ved Bush der gøres grin med, og gøres til noget konkret, hvilket en del af den kortslutning mellem det almene og konkrete, der er afgørende for den ægte subversive komedie.

³ Det er dog ikke kun jegidealet der stiller krav til subjektet. I den lacanianske psykoanalyse er *overjeget* jegidealets sadistiske bagside, der kræver at subjektet skal nyde på en måde det aldrig kan leve op til (Žižek 2006: 79-90)

Kapitel 2.3: Komediens vs. vitsen

Zupančič specificerer sit komediebegreb ved at distingvere komedien fra vitsen og derigennem formulere en teori om komediens tidslige og strukturelle dynamik. Her er det centrale er at komedien er en form for *kontinuer diskontinuitet* der udstiller virkelighedens grundlæggende kontingens. I det følgende kapitel præsenterer jeg først Zupančič forståelse vitsen for derefter at diskutere hendes vitsforståelse overfor Critchleys idéer om humoren og vitsen. Derefter præsenterer jeg Zupančič' idé om komediens tidslighed for at diskutere hvorfor hun favoriserer komedien over vitsen.

Vitsens struktur og indhold

For at forklare vitsens *tidslige modus*, bruger Zupančič de lacanianske begreber "point de capiton" og "mester-betegner" der kan forstås i forlængelse af den skitsering af Lacans sprogforståelse jeg præsenterede i kapitel 2.1. Lacan forstår betegnerkæden som en konstant glidebane hvor mening hele tiden forskydes idet betegnerne ikke referer til et fast indhold men til andre betegnere. Dog skabes der en illusion om en fast betydning, ud fra det punkt Lacan kalder "*point de capiton*". "Point de capiton", er det franske ord for den knap en møbelpolstrer brugere til at holde møblets form ved at holde sammen på fyldet. Det metaforiske ligger i at knappen er et punkt der giver form til indholdet, på trods af at alt fyldet ikke er i kontakt (Evans 1996: 151). Mester-betegneren er en bestemt privilegeret betegnere der repræsenterer subjektet for alle andre betegnere (ibid.: 189-190). Så vidt jeg har erfaret præciserer Lacan ikke forholdet mellem *point de capiton* og *mester-betegneren*, men man kan forstå *point de capiton* som selve punktet hvor fra betydningen fastlægges, mens *mester-betegneren* henviser til betegneren, der udfylder denne funktion. Dette stemmer overens med Zupančič forklaring af *point de capiton*, "som det punkt, hvor en mesterbetegnere indtræder [...] og retroaktivt fikserer betydningen af de hidtidige betegnere..." (Zupančič 2012: 138), og de to begreber bruges næsten synonymt.

Zupančič' teoretisering af vitsen tager udgangs i følgende eksempel:

"En mand kommer hjem fra en lang arbejdsdag, smider sig i sofaen foran fjernsynet og siger til sin kone: "Stik mig en øl, før det begynder." Konen sukker og henter ham en øl. Et kvarter senere siger han "Stik mig en øl, før det begynder." Hun begynder efterfølgende at se tvær ud, men henter endnu en øl og smækker den hårdt i bordet foran ham. Han drikker den og siger så efter et par minutter: "Skynd dig at hente mig en øl, det kan begynde når som helst." Konen bliver rasende og råber. "Er dét det

eneste du har tænkt dig at lave i aften? Sidde foran fjernsynet og drikke øl? Du er et dovent, fordrukkent, fedladent fjols, og desuden..." Hvorpå manden sukker og siger: "Så er det begyndt..." (Zupančič 2012: 137-138)

I Zupančič analyse fungerer sætningen "Så er det begyndt" som *point de capiton* idet at den giver hele den hidtidige historie en ny betydning. Efter denne indtrædelse finder vi ud af at "det" der begynder ikke er noget hovedpersonen skal se i fjernsynet men derimod skænderiet. At *point de capiton* virker *retroaktivt* vil sige at betydningen ændres med tilbagevirkende kraft. Sætningen "så er det begyndt" har den paradoksale retroaktive egenskab at *efter* artikulationen har "det" *hele tiden* henvist til skænderiet (Zupančič 2012: 138). I denne vits er der en yderligere grad af paradoksal retroaktivitet idet at det er mandens gentagelse af "at det snart begynder" der er årsagen til at "det", skænderiet, begynder (ibid.: 147).

Zupančič mener at næsten alle vitser følger den struktur hun finder i den citerede vits; en fortælling hvor en afsluttende punchline fungerer som et *point de capiton* der retroaktivt, og på overraskende vis, radikalt ændrer fortællingens betydning.

En del af det nydelsesfulde ved vitsen tilskriver hun denne overraskende punchline, som hun kobler til det lacanianske begreb "jouissance". *Jouissance* kan i denne sammenhæng forstås som en form for overraskende mer-nydelse der ikke svarer til et behov eller ønskes opfyldelse (ibid 135-137). Zupančič citere Lacan for følgende:

"Man kan sige, at vitsen giver jouissance tilbage til ønsket, der i sit væsen er utilfredsstillet. Den gør det dog gennem det dobbelte aspekt, som dog i bund og grund er ét af hhv. overraskelse og lyst – nemlig lysten ved overraskelse og det overraskende ved lysten" (Lacan i ibid.: 137)

Der er altså tale om en form for paradoksalt fænomen, hvor årsag og virkning ikke kan adskilles, idet vi morer os over det overraskende forhold at vi more os over vitsen (ibid.: 137).

Zupančič' udvikling af Freuds vits-teori:

I forlængelse af dette perspektiv, udvider Zupančič Freuds vitsteori (Freud: 1994 [1905]), som jeg præsenterede i kapitel 1.2, og som indebærer at vi nyder at fortælle og høre vitser, fordi der sker en forløsning af den energi, der ellers har været brugt på at undertrykke det upassende indhold. Men for Zupančič er det ikke kun det upassende indhold, men selve virkelighedens kontingens som vi normalt fortrænger, som vitsen lader komme til udtryk:

”... enhver konkret vits [...] er en vits om hele vort symbolske univers – da måden, det fungerer på, er bestemt af betegnere og deres særlige, kontraintuitive, måde at danne mening på. Med andre ord fremviser vitsen [...] noget, som vi er dybt og permanent indlejret i, uden at vi nødvendigvis er klar over dets virke: nemlig at vort (symbolske) univers på paradoksal, ”ulogisk”, non-linær og ganske ustabil vis er konstitueret i kraft af tale” (ibid.: 148)

Dette kan forstås i forlængelse af *det symbolske* og *betegnernes* rolle der indebærer at vores forståelse af virkeligheden er et produkt *betegnerne* der i sig selv er meningsløse og blot refererer til andre betegnere, og at ”meningen” er en kontingent illusion der produceres af ”*point de capiton*”. Det er denne dynamik der fremvises med vitsens *point de capiton* i form af *punchlinen*, og Zupančič beskriver vitsen som en måde ”konfrontere den universelle meningsløshed, som er forudsætning for al mening...” (ibid.: 150).

Idéen om at vitsen udstiller virkelighedens kontingens, fører til at Zupančič udvider Freud vitsteori med en omvendning af forholdet mellem form og indhold. Freud vits-teori indebærer at vi oplever en *før-lyst*, der fremkaldes af selve vitsens form, inden vi oplever nydelsen ved at grine af vitsens sjove *pointe* og *indhold*. Zupančič sammenligner *før-lysten* med en drinks berusende og forløsende effekt, og dens funktion er at den tillader os at more os over vitsens ofte vulgære indhold, som vi ellers ville væmmes ved. Der er dermed tale om at vitsens *form* tillader os at grine af vitsens *indhold* (ibid.: 149-150). Men ifølge Zupančič er det også *indholdet* der tillader os at grine af *formen*:

”Når vi ler ad det, der bliver genstand for vittigheden, så udløses en vis mængde lyst og gør det muligt for os også at grine af den mere foruroligende dimension (som udstiller ustabiliteten i vor verden og dens afhængighed af betydningsdannelsens kontingente mekanismer), i stedet for at blive grebet af angst.” (ibid.: 149)

For Zupančič er det dermed vitsens form der på morsom vis udstiller virkelighedens angstfremkaldende struktur, mens det er vitsens sjove *indhold* der har den forløsende effekt der lader os at tilgå virkelighedens ubehagelige struktur på en lystfuld måde.

Hun forholder sig dog kritisk til vitsens måde at tilgå denne ubehagelige, kontingente side af virkeligheden, da hun ikke mener at der er tale om en *afsløring*, men derimod at vitsens indhold fungerer som et ”røgslør” der slører for den kontingente virkelighed, som vitsens form lader os grine af (ibid.: 150).

Paralleller til Critchleys forståelser af vitsen og humoren

Vi kan i denne sammenhæng drage en parallel mellem Critchley og Zupančič idét de enige om at kritisere Freuds vits-teori for, på et strukturelt plan, at være for simpel: Critchley mener at teorien operer med et for simpelt årsags-virknings forhold, da vitsen her alene ses som et produkt af det undertrykte materiale (kap 1.2.). Zupančič er ikke uenig med Freuds idé om at vitsens form tillader os at grine af det ellers fortrængte indhold, men hun finder dog denne forklaring utilstrækkelig, da hun også mener at det er vitsens indhold der tillader os at grine af virkelighedens ellers fortrængte kontingens.

Vi kan også drage en parallel mellem Zupančič vits-forståelse og Critchleys humorforståelse, idet de begge ser det sjove ved henholdsvis vits og humor som en måde at tilgå en mere ubehagelig side af virkeligheden. Ifølge Zupančič ville et *u-sjovt* møde med virkelighedens ubehagelige kontingens resultere i en patologisk tilstand af eksistentiel angst, mens Critchley ser splittelsen og tabet af jeget som det humoren hjælper os med at tilgå på en måde så vi undgå patologiske tilstande i form af narcissisme, melankoli eller mani. Men hvor Critchley ser dette som noget positivt og tilskriver det den gode form for humor, beskriver Zupančič vitsens evne til at lade os tilgå noget ubehageligt på en behagelig måde i kritiske termer, og kalder det et røgslør. Og ligesom at Critchley favoriserer humoren overfor vitsen, favoriserer Zupančič komedien overfor vitsen - hvorfor hun gør det, vender jeg tilbage til efter at have forklaret hvordan hun mener at komedien adskiller sig fra vitsen.

Komediens struktur

Som et eksempel på en komisk sekvens bruger Zupančič en variation over komikerparret Abbott og Costellos klassiske "Who's on first"-sketch. Handlingen er nu rykket frem til starten af de 21. årh. og udspiller sig i det Hvide Hus hvor George Bush er præsident, og Condoleezza Rice er udenrigsminister:

"Hu's on First"

Af James Sherman

(We take you now to the Oval Office.)

George: Condi! Nice to see you. What's happening?

Condi: Sir, I have the report here about the new leader of China.

George: Great. Lay it on me.

Condi: Hu is the new leader of China.

George: That's what I want to know.

Condi: That's what I'm telling you.

George: That's what I'm asking you. Who is the new leader of China?

Condi: Yes.

George: I mean the fellow's name.

Condi: Hu.

George: The guy in China.

Condi: Hu.

George: The new leader of China.

Condi: Hu.

George: The Chinaman!

Condi: Hu is leading China.

George: Now whadd'ya asking me for?

Condi: I'm telling you Hu is leading China.

George: Well, I'm asking you. Who is leading China?

Condi: That's the man's name.

George: That's whose name?

Condi: Yes.

George: Will you or will you not tell me the name of the new leader of China?

Condi: Yes, sir.

George: Yassir? Yassir Arafat is in China? I thought he was in the Middle East.

Condi: That's correct.

George: Then who is in China?

Condi: Yes, sir.

George: Yassir is in China?

Condi: No, sir.

George: Then who is?

Condi: Yes, sir.

George: Yassir?

Condi: No, sir.

George: Look, Condi. I need to know the name of the new leader of China. Get me the Secretary-General of the U.N. on the phone.

Condi: Kofi?

George: No, thanks.

Condi: You want Kofi?

George: No.

Condi: You don't want Kofi.

George: No. But now that you mention it, I could use a glass of milk. And then get me the U.N.

Condi: Yes, sir.

George: Not Yassir! The guy at the U.N.

Condi: Kofi?

George: Milk! Will you please make the call?

Condi: And call who?

George: Who is the guy at the U.N.?

Condi: Hu is the guy in China.

George: Will you stay out of China?!

Condi: Yes, sir.

George: And stay out of the Middle East! Just get me the guy at the U.N.

Condi: Kofi.

George: All right! With cream and two sugars. Now get on the phone.

(Condi picks up the phone.)

Condi: Rice here.

George: Rice? Good idea. And a couple of egg rolls, too. Maybe we should send some to the guy in China. And the Middle East. Can you get Chinese food in the Middle East?"

(Sherman *i* *ibid.*: 143-144)

Eksemplet bruger Zupančič til at illustrere en afgørende forskel mellem komedie og vits; hvor vitsen er bygget op omkring én punchline der fungerer som *point de capiton* der ændrer den foregående histories betydning, er komedien en konstant leg med forskellige *point de capiton*, der hele tiden omvender og ændre betydningen. Hvor vitsens punchline er et enkelt diskontinuert brud, der etablerer en ny mening, er komediens leg med betydningsfastlæggelse, en kontinuer diskontinuitet (*ibid.* 142-146). I "Hu's on First"- sekvensen er homonymerne *who-Hu*, *yes sir-Yassir*, *Kofi-coffee* og *Rice - rice*, altså årsagerne til George og Kondis misforståelser, alle *point de capiton*, idet de skaber nye misforståede meninger. Der er altså tale om to forskellige former for *tidslighed*, i og med at vitsens forløb er en bevægelse mod den afsluttende sjove *pointe*, hvorimod den komisk sekvens er komisk igennem hele sekvensen.

Favorisering af komedien overfor vitsen:

I Zupančič' kapitel om vitsen og komedien favoriseres kun implicit komedien, hvilket vi bl.a. ser i hendes kritik af vitsen for at være et *røgslør*. I komediebogens sidste del vender Zupančič kort tilbage til diskussion af vitsen overfor komedien, hvor det bliver tydeligt at hun tilskriver komedien en subversiv kvalitet som vitsen mangler.

Her bestemmer hun den "(symbolske) identifikation, som er identifikation med en bestemt mesterbetegner. I denne identifikation opstår der en nydelse der fastholder subjektet identifikation. Hun beskriver denne symbolske identifikation som en tilslutning til et "herredømme", og det er derfor tydeligt at idealet er bryde med identifikationen. En simpel afsløring af den nydelse der er forbundet med identifikation, er ikke nok til bryde den. Det afgørende for identifikationens virke er derimod at: "samlingspunktet mellem (mester-)betegneren og den hermed forbundene nydelse, [...] forblive skjult." (ibid.: 210). Det er derfor ikke nydelsen men samlingspunktet der må afsløres for at bryde med identifikationen. I denne sammenhæng beskriver hun vitsens funktion som ambivalent – på den ene side sker der faktisk en sådan afsløring af denne mekanisme, da punchline indstifter en ny mesterbetegner, hvis virkning er afhængig af den nydelsesfulde latter. Men samtidig er der også tale om en sløring da der blot er tale om en mesterbetegner ved hjælp af latteren får lov at sejre, og sidste ende bliver vitsen derfor en tilslutning til *herredømmet* (ibid.: 211). Anderledes forholder det sig for komedien; i eksemplet fra det Hvide Hus, er der ikke tale om at én mesterbetegner får det sidste ord, Georgi og Condi insisterer derimod på hver deres *mesterbetegner*:

"... "who" er den betegner, som bestemmer betydningen, mens "Hu" er det i Condis version. De konstituerer på samme tid hinandens *a* [nydelse⁴]: "who" er den grinagtige mening-i-det-meningsløse, når "Hu" er mesterbetegneren. Og "Hu" er den grinagtige mening-i-det-meningsløse, når "who" indtager positionen som mesterbetegner. Gennem dette dobbeltspil (som forstærkes ved tilførelsen af nye elementer – Yes sir/yassir, etc.) bliver sammenføjningspunktet mellem S₁ [mesterbetegneren], hvorfra de opstår ud af hinanden, selve dialogens tekstil..." (ibid.: 211-212)

Komediens kontinuere diskontinuitet medfører her at sammenføjningspunktet mellem betegner og nydelse konstant bliver udstillet i komedien. Vitsen udstiller derimod kun det punkt i et kort øjeblik.

⁴ *a* står normalt for *objekt lille a*, men i denne sammenhæng står det for nydelsen, hvilket hænger sammen med at *objekt lille a* også indbefatter hvad Lacan kaldte "mer-nydelse" (plus-de-jouir), der netop er et produkt af mester-betegnerens forsøg på at repræsentere subjektet (Evans 1996: 128-129)

Med andre ord betyder den kontinuerlige diskontinuitet at komedien i hele sit forløb har et element subversivitet, mens vitsens subversivitet kort indtræder med punchlinen, som straks genetablere en ny orden under mester-betegneren. Det er bl.a. i denne forstand at Zupančič tilskriver komedien en subversiv kant som vitsen mangler.

Kapitel 2.4:

Det komiske objekt og splittelsen af den imaginære enhed

Begrebet ”det komiske objekt” er centralt i Zupančič’ komedieteori da det spiller en afgørende rolle i næsten alle hendes diskussioner af komediens facetter. I det følgende klarlægger jeg betydningen af *det komiske objekt*.

Hvis vi starter på et etymologisk plan og ser på betydningen af selve ”objekt”- begrebet, kan vi med hjælp fra Oxfords ordbog finde to betydninger der begge er relevante for at forstå Zupančič’ *komiske objekt*:

- “1) A material thing that can be seen and touched.
 - 1.1) *Philosophy*: A thing external to the thinking mind or subject.
- 2) A person or thing to which a specified action or feeling is directed
 - 2.1) A goal or purpose.” (Oxford Dictionaries: Object)

Den sidstnævnte overordnede betydning er her relevant da *det komiske objekt* ifølge Zupančič er det vi griner af når vi griner af komedien (Zupančič 2012: 107), m.a.o. det vi må rette vores (u)bevidsthed mod for at finde komedien morsom. Dog er det ikke i sig selv tilstrækkeligt at et objekt er latterfremkaldende for at det er et *komisk objekt* (ibid.). *Det komiske objekt* skal heller ikke kun forstås som komediens årsag; det komiske objekt er på paradoksal vis både den komiske bevægelses årsag og virkning (ibid.: 146)

Betydning af objektet som noget materielt eller en ting der er ekstern fra bevidstheden, er også relevant her. *Det komiske objekt* er dog ikke nødvendigvis en fysisk genstand, men det er noget selvstændigt der er adskilt fra den harmoniske helhed det normalt optræder som en del af.

Det nærmeste vi i komediebogen kommer en egentlig definition er denne parentetiske bemærkning: ”et komisk objekt i den her udviklede forstand (nemlig som det *mere*, der legemliggør et bestemt subjekts eller en bestemt situations grundlæggende antagonisme) ” (ibid.: 107). Når Zupančič beskriver det komiske objekt som en *legemliggørelse* af en antagonisme, kan det forstås som at antagonismen, der før fremstod som en iboende del af subjektet eller situationen, pludselig fremstår som en delvist (og kun delvist) selvstændig ting. Dermed fremstår antagonismen som en antagonisme.

Den komiske formel og splittelsen af den imaginære enhed:

For Zupančič er en af komediens vigtigste kendetegn og egenskab at den er *en splittelse af en imaginær enhed*. Hun forklarer denne konfiguration således:

”Det er et snit, et brud med en eller anden imaginær Enhed eller et Ene, efterfulgt af en spillet med de to elementer, som kommer til syne i bruddet [... hvilket] fremviser to pointer på samme tid: Det viser os, at de to pågældende dele er uafvendeligt forbundene og aldrig vil kunne adskilles, og det viser os desuden, at de to, hvor meget de end prøver, aldrig kan smelte (”tilbage”) sammen til et uproblematisk En. [...] Der opstår noget ekstra i denne spaltning, og det forstyrrer konstant det Ene.” (Zupančič 2002: 195)

Det komiske objekt er netop *det ekstra* der opstår i denne splittelse, og som umuliggør at de to enheder igen kan forenes. I forlængelse af overstående citat, sætter hun komedien på matematisk formel, og med denne formel nærmer vi os en definition det komiske objekt:

”

$\frac{1}{2} + \frac{1}{2} = 1 + x$ (hvor x betegner, hvad jeg kalder det komiske objekt).

[... ↓]

$x = 1 - (\frac{1}{2} + \frac{1}{2})$ ”

(ibid.: 196)

Den første ligning repræsenterer den imaginære enheds splittelse og senere sammenføjning, hvor X 'et står for det komiske objekt. Umiddelbart kan vi deducere os frem til at $x=0$, men Zupančič pointe, der strider mod matematikkens love, er at der i den komiske proces opstår noget mere og at x (*det komiske objekt*) *ikke er lig 0*. For at der tale om komedie skal dette X være mere (eller mindre) end 0. Det er dette *mere*, det komiske objekt, der forhindrer at den splittede enhed igen at samles (ibid.: 196). Denne ulogiske pointe om at *det komiske objekt* komiske objekt opstår som noget *mere* end den enhed den udspringer fra hænger sammen med førnævnte ulogiske bestemmelse af *det komiske objekt* som både årsag til og virkning af komedien og dermed et produkt af sig selv.

Det komiske objekt i komedien

I de følgende afsnit viser jeg hvordan Zupančič selv placerer det komiske objekt i de tre facetter af hendes teori, jeg har præsenteret i de foregående kapitler.

Det komisk objekt og den komiske struktur:

I Zupančič diskussion af komediens og vitsens struktur (kap 2.3), kommer begrebet om *det komiske objekt* også i spil. Med udgangspunkt i ”Hu’s on first”-eksemplet beskriver hun hvordan de omskiftende *point de capiton* eller *mesterbetegnere* selv bliver et ”komisk objekt”, og hvordan der i det komiske spil inddrages nye Mester-betegnere der også kommer til at fungere som komiske objekter (ibid.: 153). I denne sammenhæng knytter hun den lystfølelse man oplever ved komedien til det komiske objekt, hvilket underbygger den indledende pointe om at *det komiske objekt* er det er det vi more os over i komedien. Hun bruger det lacanianske begreb *jouis-sense*, der på engelsk kan oversættes til *enjoy-meant*. På dansk kan vi desværre ikke konstruere et passende ordspil, men begrebet kan oversættes til en ”nydelses-mening”. Pointen at der er noget grundlæggende nydelsesfuldt ved oplevelsen af produktion af mening – især når den som komedien og vitsen opstår på en overraskende måde. Men i modsætning til vitsen, hvor denne nydelse er forbundet med punchlinens klimaks og afslutning, bruges *det komiske objekts joui-sense* til en videre opbygning af den komiske sekvens (ibid.).

Det er i denne sammenhæng at hun fastlægger at det komiske objekt (og dets medfølgende lystfølelse) ikke blot er en effekt af komedien, men samtidig også en årsag til komedien og dens videre udfoldelse. I forhold til komediens kontinuere diskontinuitet skriver hun:

”det komiske objekt [er] på samme tid den komiske bevægelses, virkning og årsag; den er det punkt, hvori det nedbrydende, uregerlige overskud, som bryder den flydende kæde af handlinger, også begynder at fungere som den ingrediens, der tillader den komiske bevægelses videre forløb, dens udvikling (i en ofte uventet retning). Med andre ord inkarnerer det komiske objekt selve samlingspunktet for den kontinuerlige diskontinuitet.” (ibid.: 146)

Dette paradoksale forhold at det komiske objekt både er *årsag til* og *virkning af* den komiske procedure, er relevant i forhold til koblingen mellem *det komiske objekt* og *det Reelle* da det Reelle bl.a. er kendetegnet ved både at være en årsag til og en virkning af symboliseringen (Žižek 1989: 191). Begge begreber kan dermed siges på engang at være sin egen årsag og virkning. I afsnittet om

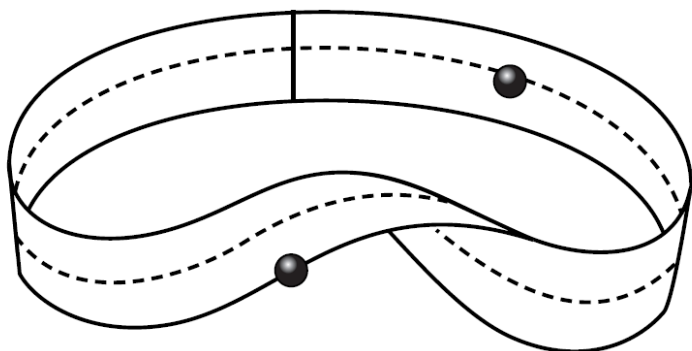
Zupančič komedieteori som ideologikritik (kap 4.2) vender jeg tilbage til forholdet mellem *det reelle* og *det komiske objekt*.

Det komiske objekt i den subversive komedie:

I eksemplet med baronen der glider i bananskrællen, som fungerer som et paradigmatiske eksempel på den subversive komedie, er *det komiske objekt* selve "baronheden" der er adskilt (partielt) fra baronen selv. Hvis vi bliver inden for subversive komedies begreber, medfører denne komiske objektliggørelse af baronheden at den almene baronhed bliver menneskeligt træk (ibid.: 36). Det egentligt komiske i denne situation er baronens hårdnakkede tro på sin egen baronhed, der står i modsætning til den klodsede menneskelighed han præsenterer ud ad til (ibid.: 37).

Det komiske objekt som den umulige artikulation af to gensidigt udelukkende virkeligheder:

I Zupančič diskussion af *endelighedens metafysik* og *uendelighedens metafysik* (kap. 2.1) bestemmer hun den komiske procedure som en artikulation to gensidigt udelukkende sider af virkeligheden. I denne sammenhæng kobler hun idéen om et *den defekte endelighed* med Lacans brug af möbius-båndet:



Möbius-båndet er den figur der opstår hvis man vender den ene ende af en papirstrimmel 180 grader og derefter limer de to ender sammen, så der opstår en figur der kun har en overflade, men hvor hvert punkt på denne ene overflade samtidig har en bagside. Zupančič forklarer möbius-båndet med denne billedlige beskrivelse, hentet fra Lacan: "Et insekt, der går på denne overflade, kan hvert øjeblik tro på, at der er en side, som det ikke har udforsket, nemlig den modsatte side. Uvidende herom udforsker insektet således den eneste side der er" (ibid.: 60).

I diskussion af uendelighedens fysik placerer Zupančič sin egen filosofi i det hun kalder *den indre kontradiktions princip* hvilket indebærer en *immanent transcendens*⁵. Det at möbius-båndet kun har én side repræsenterer immanensen, mens det at der på et hvert punkt altid er en anden side repræsenterer muligheden for at immanensen kan transcenderes, og at et hvert punkt dermed aldrig er rent endeligt. I komedien sker der en objektliggørelse eller singularisering af selve denne modsigelse (ibid.: 60-61). Med denne formulering nærmer vi os en bestemmelse af *det komiske objekts* rolle i forhold til *den indre kontradiktions princip*. Der også her tale om en ”kortslutning” der sker mellem et bestemt punkt og dets modsatte side. Her kommer Zupančič’ kortslutningsmetafor i højeste grad til sin ret; den komiske procedure medfører at der sker slutning fra den ene side af båndet til den anden der er så kort at begge sider opleves på samme tid. Dette står i modsætning til den almindelige bevægelse over båndet hvor en bevægelse fra et givent punkt til dets bagside opleves som én kontinuerlige bevægelse over samme flade. Bindeleddet mellem de to sider er normalt *manglende* eller *umuligt*, men i komedien objektliggøres dette manglende bindeled. Det kan ske igennem to forskellige komiske procedure hvor den første sker: ”... når et pludseligt indbrud fra den anden side efterfølges af en ”umulig artikulation” af begge de to sider indenfor den samme ramme” (ibid.: 62). Som et eksempel på den første type bruger hun følgende komiske reklamefilm⁶:

”En mand kommer hjem fra arbejde lidt tidligere end normalt og finder sin kone i sengen. Hun er tydeligt overrasket over hans hjemkomst og hævder at ligge i sengen på grund af en frygtelig hovedpine. Mens han er i gang med at udtrykke sin bekymring for hende, begynder en telefon at ringe. Manden tager sin telefon og svarer, men telefonens ringen fortsætter. Han er forvirret og bliver ved med at kigge på telefonen i sin hånd, da døren i soveværelsets tøjskab pludselig går op, og en anden mand træder ud kun iført sokker. Han undskylder for ulejligheden og skynder sig søgende over mod en tøjbunke i hjørnet af værelset, alt imens telefonen bliver ved med at ringe. Han finder den, svarer og bliver straks opslugt i intens samtale. Imens gestikulerer han til det stirrende ægtepar for at udtrykke sin beklagelse over at have forstyrret dem med sit telefonopkald. Som for at minimere denne uhøflige forstyrrelse bevæger han

⁵ Begrebsparret immanens, iboende, og transcendens, overskridende, har spillet en betydelig rolle i filosofien siden d. 13. årh.s skolastik. Skolastikerne så forholdet mellem gud og menneske således at det fra menneskets perspektiv er den endelige verden der er *det immanente*, mens at den skabende gud, der overskrider denne endelighed, er *transcendent*. I Kants erkendelsesteori er *det immanente* det der ligger inden for den menneskelige erfaringsmuligheder, mens det der overskrider den menneskelige erfarings muligheder (tingen i sig selv og erfaringsens mulighedsbetingelser) er *transcendent* (Lübcke 2010: 336). Zupančič’ *immanente transcendens* kan læses som et forsøg på at formulere en filosofi hvor det der er overskrider den menneskelige virkelighed, samtidig er en del af denne virkelighed.

⁶ Kan ses her: <https://youtu.be/f7A3GLDtaaE>

sig tilbage mod skabet, kravler ind, lukker døren efter sig og fortsætter roligt sin samtale indenfor... ” (ibid.: 62).

I Zupančič analyse er det strukturelt komiske i reklamefilmen det forhold at elskereren opfører sig som om at den pinlige situation slet ikke finder sted – han agerer dermed i en anden virkelighed end den ”virkelige” virkelighed, hvor situationen ville være yderst pinlig og ubehagelig for både ægtemanden, konen og elskereren. Hun understreger at elskerens ageren ikke skal ses som et desperat forsøg på aflede opmærksomheden fra den pinlige situation, men at hans fokus på telefonopkaldet frem for den pinlige situation skal læses som ”ægte”. Denne karakteriserer hun som det: ”... det umulige, fastholdte møde mellem to, hinanden udelukkende realiteter” (ibid.: 62), ”hvilket tillader de to uforenelige virkeligheder at eksisterer side om side og at lade sig artikulere indenfor samme scene” (ibid.: 63). Det er dermed centralt at de to modstridende scener ikke blot eksisterer side om side i et kort øjeblik, men at der derimod i komedien udvikler sin egen form for ulogisk logik hvor elskerens ageren faktisk giver mening.

Vi finder her en tydelig parallel til hendes bestemmelse af komediens tidslighed, idét hun også her kendetegner komedien ved det temporalt udstrakte og kontinuere, i form af legen med *point de capiton* og *mester-betegnelsernes* betydningsfastlæggelse (kap 2.3).

Zupančič synes her at tilskrive komedien en stor epistemologisk betydning. Det hun mener der kommer til syne i denne samartikulation af de to gensidigt udelukkende virkeligheder er: ”... det konstitutivt manglende led (der præcist i kraft sin mangel giver tilsyneladende kohærens til en given lineær virkelighed)” (ibid.: 63). Hun knytter det manglende led til det lacanianske begreb om det *det (strukturelle) Reelle*, ”hvis fortrængning opretholder selve vores virkeligheds kohærens” (ibid.: 64). *Det strukturelt Reelle* kan forstås som selve det forhold at noget må fortrænges og udelukkes fra den symbolsk strukturerede virkelighed for at virkeligheden opleves sammenhængende og meningsfuld. Men ved at producere en virkelighed hvor det ulogiske har sin egen logik, kommer vi i nærheden af at se hvordan den virkelighed, som vi normalt oplever som logisk og meningsfuld, også i sig selv er kontingent.

Den komiske acceleration og overdrivelse:

Dog skal det understreges at dette brud fra ”den anden side” ikke handler om at afsløre en total kontingens, men at virkeligheden også er afhængig af dette manglende led. Dette er ikke så tydeligt i det diskuterede eksempel, men bliver det i hendes diskussion af en beslægtet komisk procedure der består i:

”...den komiske acceleration eller overdrivelse. Med henvisning til billedet af Möbius-båndet kan vi beskrive den som en forceret [...] og stærkt accelereret bevægelse, et par skridt frem fra vort umiddelbare udgangspunkt. (ibid.: 64)

Denne procedure finder Zupančič i filmen *Borat* (2006), hvor komikeren Sacha Baron Cohen optræder som den fiktive kasakhiske journalist Borat, der tager til USA for at blive klogere på amerikanerne. Filmen er lavet således at de virkelige personer som Borat møder ikke ved at Borat er en fiktiv karakter spillet af en komiker. Mødet mellem ham og amerikanerne resulterer i komiske scener som denne⁷:

”... Borat går ind i en (virkelig) våbenforretning og (på sit ”kasakhiske engelsk”) stiller våbensælgeren et meget ligefremt spørgsmål: ”What is the best gun to defend from a jew?” Hvorpå ekspedienten uden så meget som at blinke svarer: ”I would recommend either a 9 mm or a 45.” Denne ordveksling er på samme tid både chokerende og komisk, hvilket skyldes den umiddelbare lethed, hvormed den ret spektakulære kortslutning mellem ”retten til selvforsvar” (ved at eje skydevåben) og smagen for at ”at skyde jøder” går ubemærket hen over hovedet på ekspedienten. Og selvfølgelig er pointen netop at de to ting *rent faktisk ikke kan* adskilles. (ibid.: 37)

Her består möbius-båndets ”ene side” af USA’s pæne side, hvor retten til at bære skydevåden alene handler om retten til selvforsvar, mens ”den anden side” er USA’s mindre pæne side hvor retten til at bære skydevåben også implicerer muligheden for at begå xenofobiske skuddrab. Men da möbius-båndets i virkeligheden kun har en side er der tale om to sider af samme sag. Borat provokerer sin samtalepartner til tage så stort og hurtigt skridt hen over båndet at vi pludselig befinder os på den anden side, således at vi oplever de to gensidigt udelukkende virkeligheder på samme tid. For Zupančič er pointen ikke at denne komiske procedure viser os at USA i virkeligheden blot er en svinesti, og at retten til at bære skydevåden blot er en maskering af en underliggende trang til xenofobiske skuddrab, men at de to sider er uløseligt forbundet (ibid.: 64).

Det er ikke den ene eller den anden position der den sande. Zupančič mener derimod at:

”Deres sandhed findes i deres samartikulation, som aldrig er synlig i den givne realitet, men som ikke desto mindre er konstitutiv for den. Denne ”umulige” samartikulation er, vil jeg påstå, det sande komiske objekt.” (ibid. 65)

⁷ Scenen kan ses her: Klip fra Borat: <https://youtu.be/ZWNsTkogfLU>

I forlængelse af denne bestemmelse af *det sande komiske objekt*, kan vi igen se hvordan det komiske objekt er en legemliggørelse af en antagonisme – antagonismen mellem de uoverensstemmende virkeligheder.

Del 3:

Diskussioner

I denne sidste teoretiske del af specialet diskuterer jeg Zupančič komedieteorier overfor Critchleys humorteori ud fra tre perspektiver. Det 1. kapitel starter med en præsentation af Bergsons latter- og komedieteorier, der bygger på en grundlæggende dualitet mellem *liv* og *mekanik*. Der efter præsenterer og diskuterer jeg Zupančič' og Critchleys inspiration fra og kritik af Bergson, der for både Zupančič og Critchley indebærer at de erstatter Bergsons dualitet med deres egen. For Critchley bliver *krop og sjæl* en grundlæggende menneskelig dualitet, der også er et af humorens vigtige omdrejningspunkter, mens Zupančič ser menneskelivet som det der udfolder sig mellem *natur og kultur*, en dualitet der for hende udgør "selve hjertet af komedien". Disse to dualiteter er temaet for det 2. kapitels diskussion. Det forhold at Critchleys dualitet består af to dele der begge er en del af det enkelte menneske, mens Zupančič også lader menneskelivet være bestemt af kulturen, leder os videre til denne dels 3. og sidste kapitel hvor jeg udfolder mit argument for at Critchleys humorteori og ideal er individualistisk og terapeutisk, mens Zupančič komedieteorier kan læses som en form for ideologikritik. I den forbindelse præsenterer jeg Žižeks ideologibegreb og læser Zupančič teori ud fra dette.

Kapitel 3.1:

Bergsons komedieteori og dens betydningen for Zupančič og Critchley

Den franske filosof Henri-Louis Bergson (1859 - 1941) skrev med ”Latteren: Et essay om komikkens væsen”, (1997 [1900]) et af de filosofiske hovedværker om humor, latter og komik. I både Critchleys humor-bog og Zupančič’ komedie-bog dedikeres et kapital til at diskutere Bergsons latterteori.

Bergson – noget mekanisk presset ned over noget levende

I essayet finder Bergson frem til komikkens formel – ifølge Bergson griner vi når vi oplever: ”*Noget mekanisk presset ned over noget levende*” (ibid.: 37). I modsætning til både Zupančič og Critchley der bruger henholdsvis humor- og komediebegreberne om en specifik form for sjov der adskiller sig fra andre latterfremkaldende genre og aktiviteter, bruger Bergson begrebet komik om alt hvad der fremkalder latter og det er netop spørgsmålet om hvad der får os til at le der er essayets hovedspørgsmål (ibid.: 15-19). I essayet indgår både karikaturtegninger, almindelige menneskers komiske bevægelser, vittighedstegninger, komedie-skuespil mm (ibid.: 30, 32, 58-59).

For Bergson er modsætningen mellem det levende og det mekaniske ikke blot én blandt flere modsætningspar som kan danne grundlag for komikken, men selve den komiske modsætning som alle de andre modsætninger kan reduceres til (Zupančič 2012: 116-117). Modsætningsparret er ikke iboende i empiriske genstande eller fænomener, og de to modsatte positioner kan nemt bytte rolle. Eksempelvis mener Bergson at *menneskekroppen*, både kan være *levende* og *mekanisk*; hvis en person er iklædt noget tøj der for længst er gået af mode, oplever vi det som komisk fordi krop og tøj ikke, som hos den moderigtigt klædte, flyder sammen en i organisk helhed, men derimod kommer tøjet til at fremstå som noget *mekanisk* der er presset ned over den *levende* krop (Bergson 1997: 37-38). I denne sammenhæng består det mekaniske i den *stivhed* vi oplever at tøjet har når det ikke går i ét med personen. I mødet mellem *krop* og *sjæl* er det derimod kroppen der fremstår som noget mekanisk – som *en stiv maskine* der er presset ned over den levende sjæl (ibid.: 44-45).

Formlen for komik bruger Bergson også til at forklare hvorfor at komedier i udstrakt grad gør brug af gentagelsen⁸ (ibid.: 58). Bergson antager at de fleste af vores *glædesfølelser* skyldes en genoplivelse af et glædeligt minde fra den tidlige barndom, og han bruger derfor barnets leg som en ramme for at forstå de voksnes komedier (Bergson 1997: 55-56). Som et eksempel bruger han legen med *trolden i æsken*, et stykke legetøj hvor en trold er monteret på en fjeder der i den anden ende sidder fast i bunden af en æske. Legen går ud på at presse trolden ned i æsken og derefter lukke låget hvorefter trolden hopper op igen for på ny at blive presset ned i æsken. Bergson finder den samme dynamik i mange komedier, og han diskuterer en række af komedieforfatteren Molieres komedier ud fra dette princip. I flere tilfælde er det selve *gerrigheden* der på mekanisk vis hopper frem som trolden i æsken. I ”Scarpins rævestreger” får karakteren Géronte at vide at hans søn er tilfangetaget om bord på et galejskib, og han er derfor nødsaget til at betale en løsesum:

”Gerrigheden når knap nok at blive undertrykt før den automatisk springer op igen, og det er denne automatisme Molière har villet understrege med den mekaniske gentagelse af en sætning hvor ærgrelsen over de penge det vil koste kommer til udtryk: »Hvad pokker ville han også på den galej?«” (Bergson 1997: 59)

I komedien der bærer titlen ”Den gerrige”, er det hovedpersonen Harpagon der på komisk vis gentager en sætning der udtrykker hans gerrighed:

”Valère foreholder Harpagon at det ville være forkert af ham at bortgifte sin datter til en mand hun ikke elsker. »Uden medgift!« afbryder den gerrige Harpagon hver gang.
” (ibid.)

I begge eksempler bliver de gentagende sætninger der udtrykker gerrighed kategoriseret som en form for mekanisk *automatisme*. Dette viser os hvorledes gentagelsen i komedien fungerer ud fra Bergsons overordnede komedie-formel; gentagelsen bliver i disse tilfælde noget mekanisk og automatisk der står i modsætning til det levende. Bergson understreger at en gentagelse af en replik ikke i sig selv nødvendigvis fremkalder en komisk effekt, men specificerer at det kun er når gentagelsen står i et modsætningsforhold:

”Når gentagelsen af en replik er komisk, skyldes det i reglen tilstedeværelsen af to begreber, en undertrykt følelse der slappes som en fjeder og en tanke der morer sig med på ny at undertrykke følelsen. ” (ibid. 58-59)

⁸ En observation der er også et tema for både Zupančič (2012: 155 - 193) og Critchley (2016).

I Harpegons og Gérontes tilfælde er det gerrigheden der springer frem som en fjeder, mens det er samtalepartnerne Valére og Scarpin der repræsenterer det *begreb*, eller den *tanke*, der fører samtalen i andre retninger og undertrykker gerrigheden så den senere kan springe frem igen – som barnet der forsøger at proppe trolden tilbage i æsken.

For Bergson har idéen om det mekaniske og gentagelsen som modsætning til det levende ikke kun med komedien at gøre, men udgør er en grundlæggende dualitet i hans filosofi der på grund af dens fokus på og favorisering af *det levende* kategoriseres som en *vitalisme* (Lübcke 2010: 724). I latter-essayet præciserer han kort den grundlæggende antagelse om hvorfor gentagelsen står i modsætning til levende. Fra et tidsligt perspektiv er livet en ”fortsat udvikling af et væsen der bliver ældre og ældre [...] et væsen der aldrig vender om og gentager sig selv” (Bergson 1997: 68). Vi ser altså her at Bergson tænker det levende som det der altid er i forandring, hvilket betyder at gentagelsen kommer til at stå i modsætning til det levende. Han forklarer også det levende fra et rummeligt perspektiv ved at beskrive det levende væsen som det der ”er et lukket system af fænomener som ikke kan blande sig med andre systemer” (ibid.). På baggrund af disse to perspektiver på livet, forklarer han kriterierne for hvornår noget opleves som levende, og hvornår det opleves som mekanisk:

”Et udseende der hele tiden forandrer sig, fænomener der er irreversible og en fuldendt individualitet i et lukket system – om de er virkelige eller tilsyneladende er ligegyldigt – der adskiller liv fra simpel mekanik”. (ibid.)

Latterens korrektive funktion:

Jeg har nu præsenteret hvad Bergson lægger i begrebet liv og hvorfor gentagelsen og det mekaniske står i modsætning til dette, samt berørt hvordan mekanikken kommer til udtryk i komedien i form af gentagelsen. Jeg vil nu gå videre til spørgsmålet om latterens funktion.

For Bergson er det komiske altid noget menneskeligt: ”Et landskab kan være smukt, henrivende, sublimt, ligegyldigt eller grimt, men det kan aldrig være latterligt” (ibid.: 16). Det vil dog ikke sige at vi kun kan grine af mennesker, men når vi griner af f.eks. et sjovt dyr eller en fjollet hat, er det fordi vi ser noget menneskeligt i disse ting (ibid.: 16). Han beskriver hvordan ”komikken er den side af mennesket der får det til at ligne en ting” (ibid. 67), men også hvordan ting kan fremstå latterlige når de ligner mennesker. Det eksemplificerer han med en skov hvis træer er dækket af valgplakater. Dette mener han kan fremstå komisk fordi træerne minder os om en mand der er udklædt, og det udklædte fremstår komisk da udklædningen er noget stift og mekanisk der er presset ned over den levende bærer. Men selvom vi sagtens kan resonere os frem til at træerne ikke er mennesker, er det

vores *fantasi* der laver denne kobling. For Bergson er det fantasiens logik der fremkalder latteren, og fantasiens logik er anderledes end ræsonnementets logik (ibid.: s. 39-40).

At det i sidste ende er det altid noget menneskeligt vi griner af, hænger sammen med *latterens korrektive funktion*, som er at lære os ikke at opføre os mekanisk. Som nævnt er Bergsons komedieteorier ikke kun rettet mod komedie-forestillinger, men også mod hverdagssituationer: En mand kommer løbende ned ad gaden og falder, hvor efter folk på gaden griner af ham. Denne situation læser Bergson som et komisk møde mellem det levende og det mekaniske: ”*som følge af stivhed eller den igangværende acceleration* fortsatte musklerne med at udføre den samme bevægelse, selv om omstændighederne krævede noget andet” (ibid.: 20). At den mekaniske stivhed står i modsætning til levende, er afgørende for komediens korrektive funktion – den mekaniske stivhed ses ikke kun hos personer der er rent fysisk klodsede, men kan også være personer der er så distraerede, eller på anden vis så optagede af deres egne handlinger og interesser at de ikke tilpasser sig omgivelserne (ibid.: 20-22). Molières gerrige karakterer er netop komiske fordi de er så fokuserede på deres egen økonomi at de ikke kan tilpasse sig deres samtalepartnere. Disse uheldige træk eller egenskaber ved personer ser Bergson som en form for *laster*; de komiske laster er en form for færdig ramme som vi træder ind i, så vi dermed påtvinger os en stivhed (ibid.: 23). For at disse laster bliver komiske, må personen være ubevidst om dem (ibid.: 24). Det er netop her latteren bliver korrektiv – latterens funktion er at informere personen om disse laster, og samtidig straffe personen igennem den overlegne latter; med Bergsons ord tugter latteren sæd og skik (ibid.: 25). Dette behov for at straffe og korrigere igennem latter hænger sammen med at Bergson ser den mekaniske stivhed som noget problematisk, og samfundet er noget grundlæggende levende:

”Hvad livet og samfundet kræver af hver enkelt af os, er en konstant vågen opmærksomhed der er i stand til at opfatte omridsene af den øjeblikkelige situation, og ligeledes en vis spændstighed i sjæl og legeme, der sætter os i stand til at indrette os efter den.” (ibid.)

Der bliver dermed sat lighedstegn mellem mekanisk stivhed og en manglende tilpasningsevne. Hvis kroppen eller karaktertrækkene hos en person mangler tilpasningsevne, fører det til sygdomme, ulykker og forbrydelser (ibid.). Men tilpasningsevne hos individerne er også vigtig for at et velfungerende samfund; det er ikke nok at en befolkning har en række vaner og traditioner til fælles, samt overholder en række fælles regler. Det gode samfund kræver også at individerne hele tiden opfører sig smidigt, og kan tilpasse sig hinanden og ændrede forhold fremfor blot at bekymre sig om dem selv. Mens et brud på formelle regler kan imødegås med en håndgribelig straf, er manglen på

tilpasningsevne så u håndgribelig at den i stedet må straffes med latterliggørelse (ibid.: 26). Det er selve denne stivhed, den manglende tilpasningsevne, der udgør komikken, og latteren er straffen (ibid.: 27).

Denne *korrektive funktion* kan derfor forstås den egentlige årsag til komikken og latteren, og årsagen til at vi finder *noget mekanisk der er presset ned over noget levende* komisk og møder det med latter. Man kunne her indvende at vi ikke kun griner når virkelige personer er usmidige og ikke kan tilpasse sig; når vi griner af en vittighedstegning eller et teaterstykke, har det ikke noget samfundsmæssigt formål at få tegningen eller skuespillerens karakter til at blive mere smidig. Bergson vedkender sig at latteren ikke altid rammer rigtigt. Latteren er ikke et produkt af fornuften, men derimod noget der er lejret så dybt i os at vi også ler selvom der ikke er nogle virkelige personer der kan tilpasses (ibid.: 133).

Zupančič' stramning af Bergsons skrue

Titlen på Zupančič kapitel om Bergson, "En yderligere stramning af Bergsons skrue", er et passende billede på hendes inspiration fra og kritik af Bergson; hos Bergson finder hun en original idé om at det er selve differencen – i Bergsons tilfælde differencen mellem det levende og det mekaniske – der udgør komikkens kerne. En idé hun holder fast i og radikaliserer eller "strammer" i en sådan grad at det bliver dét hun tager med fra Bergson, mens hun forkaster idéen om at liv og mekanik skulle være en grundlæggende modsætning.

Zupančič ser Bergsons komedieteori som en del af en længere tradition for at forstå komedien som et sammenstød mellem modsætninger, som fx komedien om det på overfladen fines skjulte ufine bagside, eller det komiske ved to elementer der ellers udelukker hinanden pludselig eksisterer side om side (Zupančič 2012: 116). Zupančič nævner ikke hvem der indtager denne position, men hun henviser sandsynligvis til en variation over *inkongruensteorien* (kap. 1.1) som indebærer at noget mod vores forventninger opfører sig som sin modsætning. I Bergsons teori består den latterfremkaldene *inkongruens* i at noget vi forventer bør opføre sig levende, opfører sig mekanisk⁹.

⁹ Ifølge Asger Sørensen forener Bergson *inkongruensteorien* med *overlegenhedsteorien* i form af teorien om latterens korrektive funktion, der indebære en overlegenhed overfor den der grines af (Sørensen 1993: 143). Sørensen nævner ikke forløsningsteorien, men Bergson er faktisk opmærksom på latterens forløsende effekt. Ifølge Bergson indebærer latteren som regel ikke kun en nedlæthed overfor den komiske person, men ofte også en vis sympati og indlevelse med denne. Den komiske person udsætter ikke sig selv for den *intellektuel anspændelse* som det kræver at leve op til samfundets ideal

Zupančič skriver sig delvist ind i den tradition, hvilket vi fx har set i hendes bestemmelse af komedien som en kortslutning mellem *det almene og det konkrete* og mellem möbius-båndets ”to sider”. Og som jeg viser dette afsnits sidste del, ender hun selv med at placere *natur* og *kultur* som en modsætning der er grundlæggende for komedien.

Zupančič finder hos Bergson kimen til en formel begrebsliggørelse af komedien idét *det mekaniske* og *det levende* ikke er iboende i empirisk givne genstande eller fænomener, hvilket ifølge Zupančič, medfører at det for Bergson er *differencen* mellem det mekaniske og det levende vi griner af (ibid.: 117-118). Zupančič beholder denne idé om at det er *differencen* vi griner af, men forkaster idéen om at det nødvendigvis er forskellen mellem *det mekaniske* og *det levende* der er det egentligt komiske. Hun holder dog fast i idéen om at *det mekaniske* og *presset ned over-heden* er en central del af komedien. Men hun ser ikke *det mekaniske* som en grundlæggende pol, men mener derimod at det er selve relationen eller *differencen* mellem de poler der i komedien fremstilles som *mekanisk*, idet at den ene pol på komisk vis fremstilles som *presset ned over den anden* (ibid.: 120)

Det mekaniske som en del af det levende:

Når Zupančič forkaster idéen om *det levende* og *det mekaniske* som afgørende for komedien, hænger det sammen med at hun ikke tilslutter sig Bergsons idé om at denne modsætning skulle være en universel dualitet. I hendes psykoanalytiske optik er ”den levende personlighed” i højeste grad et udtryk for mekanik og automatik i form af ufrivillige og ubevidste vaner og tics (ibid.: 120-122). Denne kritik udfolder hun ved et gennemgå en række af Bergsons eksempler og pege på hvordan det han beskriver som mekanisk, lige såvel kan ses som noget levende og omvendt. Mens Bergson ser trolden der springer frem af æsken som noget mekanisk der af det levende barn presses ned igen, indvender Zupančič at det levende barns insisteren på gang på gang at presse trolden på plads selvom trolden hver gang springer op igen, er lige så mekanisk og gentagende som trolden (ibid.: 130). Hun mener derimod at der er noget levende ved Harpavons påtrængende gerrighed i Molières komedie. Vi fascineres ikke kun af det mekaniske ved gerrigheden, men:

”fordi vi selv kan føle dens særdeles livlige pressen på, der synes at give den en evne til altid, selv i de mest umulige situationer at bringe sig til udtryk. [...] Set i det perspektiv kunne det synes som om, gentagelsen strengt taget er en følge af en livfuldhed, der nægter at lade sig ”underkue” og som rent faktisk af og til kan give

om *smidighed*. Når vi lever os ind i den komiske karakter, oplever vi dermed en forløsning fra denne anspændte smidighed. For Bergson er latteren dog frem for alt er en ydmygende tilrettevisning (Bergson 1993.: 132-133)

indtryk af at bruge hele personen som en dukke, med hvilken [...] den forfølger sine egne mål.” (ibid.: 131)

I begge tilfælde omvender Zupančič Bergsons liv-mekanik matrice – Harpagon's gerrigheden kan ses som en ren livskraft, mens det levende barns ageren beskrives som mekanisk. Men hun mener ikke at Bergsons fejl består i hvad han kategoriserer som *mekanisk* og *levende*, men som nævnt derimod i at han ser de to kategorier som en grundlæggende modsætning. Zupančič mener derimod at den mekaniske gentagelse er en del af livet, idet: ”at livagtighed som sådan først opstår i og med gentagelsen og ikke eksisterer uafhængigt heraf” (ibid.).

Denne kritik af liv-mekanik dualiteten fører ikke til at hun *direkte* erstatter *det levende* og *det mekaniske* med et andet begrebspar. Hun ser derimod komedien som en splittelse af en enhed der retroaktivt genererer en modsætning (ibid.: 127-128). Heri finder vi koblingen mellem Zupančič ”stramning af Bergsons skrue”, og hendes egen bestemmelse af komediens konfiguration som en splittelse af en imaginær enhed (kap. 2.3). Komedien udstiller altså ikke, som hos Bergson, en på forhånd givet dualitet, men det er derimod selve den komiske splittelse der producerer modsætningen.

Natur vs. kultur:

I komedie-bogens konklusion ender Zupančič dog alligevel med at lægge sig fast på én dualitet som ”selve hjertet [...] af komedien” (ibid.: 226). Det er dualiteten mellem *liv*, *det biologiske* eller *natur* vs. *betegner*, *det symbolske* eller *kultur*. Denne modsætning har ikke kun med komedien at gøre; hun mener ligefrem at: ”Menneskelivet kan defineres som en zone hvor de to områder mødes” (ibid.: 227). Ifølge hende er en af Bergsons styrker at hans liv-mekanik-dualitet ligger relativt tæt på denne.

Ligesom hos Bergson er ”liv” en del af ene pol. Men i modsætning til hos Bergson findes der for Zupančič ikke noget ”rent liv”; forholdet mellem de to poler er et ”ikke-forhold” idét de to poler ikke eksisterer uden hinanden. For hende har dualiteten den paradoksale status at det netop er i mødet mellem *liv/natur* og *betegner/kultur* at de to poler produceres (ibid.: 226-228). Relationen mellem de to poler i denne dualitet hænger også sammen med idéen om komedien som en splittelse der producerer en polarisering, der samtidig viser en intim forbindelse mellem de to poler: I begge tilfælde findes polerne kun i kraft af deres modsætning, og de kan hverken samles eller adskilles helt. Zupančič’ *natur vs. kultur*-dualitet vender jeg tilbage til i næste kapitel (kap. 3.2).

Critchleys Bergson-læsning – om at grine af mennesker og ting

I Critchleys kapitel om Bergson ligger fokuset et helt andet sted end hos Zupančič. Hvor Zupančič hos Bergson fremlæser et abstrakt fokus på selve differencen, indsnævrer Critchley Bergsons komedie-teori til alene at handle om det sjove ved mennesker der opfører sig som ting (ibid.: 56). Men ligesom Zupančič formulerer han en kritik af Bergsons liv-mekanik-dualitet for at erstatte den med hans egen dualitet. Critchleys kritik og diskussion af Bergson handler ikke om at omformulere Bergsons komedieteori til sin at indgå i hans egen teori, men nærmere om at teoretisere den specifikke form for sjov der på den ene eller anden måde handler om mødet mellem noget tingsligt og menneskeligt. Han mener at Bergsons teori for alvor kommer til sin ret når det handler om at forstå komiske stumfilm som fx eksempelvis Chaplins *Moderne Tider*¹⁰ (1936), hvor fabrikken på komisk vis får Chaplins karakter til at opføre sig som om at han var en del af fabrikkens maskineri (ibid.: 57-58). I Critchleys læsning er det centrale ved Bergsons tese, at vi griner når et menneske giver os et indtryk af at være en ting – denne tese sætter han overfor dens modsætning: at vi griner når vi ser en ting der opføre sig som et menneske.

Critchleys læsning mener jeg her bliver reduktionistisk. Som beskrevet i dette kapitels første afsnit, er Bergsons pointe ikke at vi kun griner når vi direkte ser et levende menneske der opfører sig som en mekanisk ting, men derimod at årsagen til vores latter er at vores fantasi ser noget som *noget mekanisk presset ned over noget levende*, hvilket kan ske på trods af at det ikke umiddelbart fremtræder således. Som nævnt forklarer Bergson selv det at vi kan finde menneskelignende ting morsomme med at vores fantasi ser de menneskelignende ting som udklædte mennesker.

Som en repræsentant for tesen om at vi griner af ting der ligner mennesker, bruger Critchley kunstneren Wyndham Lewis, der kritiserer Bergson i essayet ”The Meaning of the Wild body” (1927). Ifølge Lewis er det problematisk at påstå at vi griner af personer der opfører sig som ting da en person altid også er en ting i form af sin krop, og at vi derfor burde finde alle personer morsomme. Wyndham peger også på den absurditet vi kan finde ved ting der opfører sig som

¹⁰ Denne klassiker også diskuteres af Zupančič, men i hendes analyse er det ikke kun Chaplin der bliver til en maskine, men også at fabrikken der bliver levende og menneskelig. Der er derfor tale den kortslutning der for hende er central for den ægte komedie (Zupančič 2012: 208-209). Scenerne kan ses her: <https://youtu.be/HPSK4zZtzLI>
<https://youtu.be/17PkUsTVa7g?t=81>

mennesker: "Suppose you came upon an orchid or a cabbage reading Flaubert's *Salamamboô*..." (Lewis i *ibid.*: 58). Lewis bruger selv begrebet *absurd*, hvilket i Critchleys læsning bliver til *sjov* (fun). I forlængelse af Lewis kritik af Bergson, konkluderer Critchley at vi både griner af *mennesker der opfører sig som ting*, af *ting der opfører sig som mennesker*, men også *mennesker der opføre sig som mennesker* (*ibid.*: 59-60). For Critchley er denne en splittelse af noget indre i form mennesket *der er et menneske*, og noget ydre i form af mennesket *der opfører sig som et menneske*, i sidste ende er en splittelse af *krop og sjæl*. Critchley henter et eksempel fra Lewis: I et metrotog der er begyndt at køre fra stationen, ser Lewis en overvægtig mand der med en vis elegance løber efter toget, og lige akkurat når at klemme sig ind imellem de halvlukkede døre:

"Yet this running, neat and deliberate, but clumsy embarkation, *combined with the coolness of his eyes*, had a ludicrous effect to which several of us responded. His *eye* I decided was the key to the absurdity of the effect. It was its detachment that was responsible for this." (Lewis i *ibid.*: 59-60)

Det er altså modsætningen mellem mandens øjne der udstråler en seriøsitet og den klodsede krop som Lewis mener generere den sjove absurditet. Critchley læser dette som at der sker en adskillelse af (den klodsede) krop fra (den seriøse) sjæl (*ibid.*: 60), hvilket kan ses som Critchleys alternativ til Bergsons dualitet:

"...everything becomes laughable when I begin to detach myself from my body, when I imagine myself, my ego, my soul, or whatever in distinction from its corporal housing." (*ibid.*)

Med denne formulering kan vi se at Critchley ikke blot udskifter Bergsons liv-mekanik dualitet med en krop-sjæl dualitet, men at der også sker en ændring af forholdet mellem de to poler. For Bergson ligger der en favorisering af det levende, idet det levende både ses som noget mere gavnligt og mere egentligligt for mennesket, og komikken opstår når disse to flettes sammen og det mekaniske presses ned over det levende. For Critchley består det sjove ikke i en *sammenfletning*, men derimod en *adskillelse*. Hvis man skal tale om noget *egentligt* for Critchley, så er vi som mennesker både krop og sjæl, og det sjove består altså ikke i at det ene presses ned over det andet, med derimod når de to viser sig som noget adskilt. På mange måde minder Critchleys (og Lewis') antagelse om Zupančič idé om *splittelsen af en imaginær enhed*, som det første led i den komiske bevægelse. Forholdet mellem Critchleys krop-sjæl-dualitet og Zupančič' natur-kultur-dualitet er temaet for det næste kapitels diskussion.

Kapitel 3.2:

Krop vs. sjæl, natur vs. kultur

- menneskelig dualitet hos Zupančič og Critchley

I det foregående kapitel så vi hvordan både Zupančič og Critchley ender med at formulere hver deres alternativ til Bergsons liv-mekanik dualitet i form af Critchleys krop-sjæl-dualitet og Zupančič' natur-kultur-dualitet. Disse dualiteter handler for hverken Zupančič eller Critchley alene om humor eller komedie, men udgør for dem begge polerne i en form for antropologisk model.

En iøjnefaldende forskel er måden hvorpå de to dualiteter er relateret til Bergsons dualitet. Hvis vi skal sætte et delvist lighedstegn mellem Critchley og Zupančič' dualiteter, må det sættes mellem Critchleys krops-pol og Zupančič natur-biologi-pol. Men denne kropsligt-biologiske kategori svarer til hver sin pol i Bergson dualitet; Zupančič nævner selv at hendes naturlige kategori kan forstås som "liv" (Zupančič 2012: 226) , mens Critchleys *krops*-kategori derimod svarer til Bergsons *mekanik*-kategori, idét Bergson som nævnt selv skriver at kroppen i mødet med den levende sjæl fremstår som det mekaniske (Bergson 1997: 44-45).

Critchleys krop vs. sjæl-dualitet – at være en krop og at have en krop

I Critchleys diskussion af *kroppen og sjælens* betydning for humoren inddrager han Peter L. Bergers (Berger 1997) latterteoretiske læsning af Max Scheler distinktion mellem *at have* og *at være* en krop og han henter herfra idéen om at et grundlæggende vilkår for mennesker er at vi på engang *har* og *er* vores krop. Det at vi *har* en krop betyder at vi kan distancere os fra til kroppen, og det at *have en krop* svarer derfor til *sjælen* i Critchleys dualitet. Denne distanceren fra vores egen krop kan medføre at vi fremmedgøres for os selv, en fremmedgørelse der ikke i sig selv bør undgås da den er et grundlæggende menneskeligt vilkår. Samtidig er vi også denne krop, og vi kan derfor heller ikke helt distancerer os fra den. Vi er derfor både krop og sjæl (ibid.: 42-43).

Disse to poler kalder han også *den fysiske* og *den metafysiske* side af at være menneske, hvor den kropslige side hvor vi *er* en krop er *det fysiske*, mens den sjælelige side hvor vi *har* en krop er *det metafysiske*. Humorens rolle bliver i denne sammenhæng at lade *det fysiske* eller *kroppen* vende tilbage og få overtag over *sjælen* eller *det metafysiske*. Når vi griner af kroppen, griner vi af det forhold at vi *har* en krop – hvilket humoren på akavet vis kan udstille som i fx *Monthly Pythons* klassiske "Ministry of Silly Walks" – sketches (ibid. 43-44). Ifølge Critchley er en af humorens funktioner at

udstille dette gab mellem *at have* og *at være* en krop, hvilket især gør sig gældende i de humorgenrer der har menneskekroppen som tema. Dette er tydeligst i det Critchley kalder ”Skatologisk humor” – humor der har prutter og af afføring som tema. Her bliver dualiteten mellem *det fysiske* og *det metafysiske* til modsætningen mellem ”Our souls and arseholes” (ibid.: 45-46).

Krop og sjæl som endelighedsmetafysik?

Med denne præsentation af Critchleys brug af begreberne *fysik* og *metafysik*, kan vi passende vende tilbage til spørgsmålet om hvorvidt Critchley skriver sig ind den retning Zupančič’ kalder *endeligheds metafysik* (kap. 2.1), som hun bl.a. kritiserer for alene at se komedien som en bevægelse fra det ophøjede mod det mod det jordnære og fysiske. Når Critchley mener at fysik-metafysik-dualiteten i den *skatologiske* humor bliver til en modsætning mellem *røvhullet* og *sjælen*, er det tydeligt at kroppen og fysikken her står for det jordnære, mens sjælen og metafysikken står for det ophøjede. Med Zupančič’ hegelianske termer kan vi også tale om det konkrete overfor det almene. Når Critchley bestemmer den kropslige humor som det fysiske og kropsliges tilbagevenden i det metafysiske og sjælelige, kan det netop ses som bevægelse der alene går fra det ophøjede og åndelige mod det kropslige og jordnære. Ud fra Zupančič’ perspektiv overser Critchley, ligesom endelighedsmetafysikken, at denne bevægelse går begge, hvilket er det afgørende for at der for Zupančič er tale om en ægte komedie, der er kendetegnet ved en kortslutningen mellem det almene og konkrete.

Som en metafor for forholdet mellem menneskets krop og sjæl bruger Critchley et billede af en båd der er trukket halvvejs op på en bred, og derfor på samme tid er i vandet og på land. Det vil sige at vi ikke blot er fysiske kroppe da den metafysiske og sjælelige dimension også er en del af mennesket. Han skriver ligefrem at vi grundlæggende er metafysiske enheder. Dette gab mellem det fysiske og metafysiske, der udstilles i humoren, skal ikke forstås et gab der lukkes af humoren – gabet er et menneskeligt vilkår – vi kan aldrig på en og samme tid være og have os selv (ibid.: 36, 50). Dette perspektiv ligger ikke så langt fra Critchleys diskussion og videreudvikling af Freuds humorteori, hvor humoren handler om at forlige sig med et uundgåeligt tab og splittelse af jeget.

Også med disse formuleringer skriver Critchley sig ind i endelighedsmetafysikken, da denne grundlæggende uoverensstemmelse mellem den værende og den havende side af mennesket, bliver en form for endelig dimension ved mennesket, der samtidig tilskrives en grundlæggende metafysisk dimension.

Zupančič kritik af endelighedsmetafysikken består bl.a. i at hun mener at denne alene ser de komiske karakterer som noget forbilledligt der skal lære os at holde os til det jordnære, og at ”vi blot er mennesker”. Denne forestilling skriver Critchley sig dog også op imod:

”... I think, Comic figures like Panurge and Gargantua, or Harlequin Scaramouche from the *commedia dell’arte* [...] do not represent *human* possibilities, but rather some outbreak of the inhuman or the more-than-human, some reminder of relation to the body that is not available to us.” (ibid.: 51)

Critchley eksplicerer ikke selv hvad disse ekstreme komiske karakterers *umenneskelige kerne* består i, men som jeg læser ham, er det det forhold at de opfører sig som om at de ikke er splittede mellem *at have* og *at være* en krop. Selvom Zupančič og Critchley er enige om at finde en form for ekstrem umenneskelig kerne i de komiske karakterer, skriver Critchley sig alligevel ind i endelighedsmetafysikken da denne umenneskelige kerne, her forstås som noget der for mennesket er *umuligt* og *umenneskeligt* i bogstavelig forstand; de komiske karakterer repræsenterer en fuldkommenhed der er umulig for det virkelige begrænsede og splittede menneske. For Zupančič er den *umulige og umenneskelige kerne*, i form af begæret og objekt a, derimod en afgørende del af den menneskelige virkelighed, der i komedien overdrives og udstilles.

Sjæl og kultur – det imaginære og det symbolske

Jeg har allerede peget på at man kan sætte et delvist lighedstegn mellem Zupančič liv/biologi/natur-pol og Critchleys krop/værende/fysik-pol. Men hvis vi ser på de modsatte poler, er der en iøjnefaldende forskel; for Critchley er kroppens modsætning den indre og individuelle sjæl, mens det for Zupančič er noget ydre i form af kulturen.

Her kan forskellen på Critchley og Zupančič anskues ud fra Lacans begreber om *det imaginære* og *det symbolske* (se kap 2.1), da dualiteten mellem krop og sjæl kan siges at være en dynamik der udspiller sig i det imaginære register, mens Zupančič også det lader det symbolske (og betegner og kultur) være bestemmende for menneskelivet.

Michael May definerer det lacanianske *imaginære* som:

”en struktur, der forbinder jeget og narcissismen, idet jegets imaginære konstitution omkring kropsbilledet strukturerer individets første enhedsprægede identitet” (May 2002: 337).

Der er her to temaer på spil der er centrale i Critchleys humorteori: 1) jegets forhold til narcissismen og 2) jegets¹¹ forhold til kroppen. Udgangspunktet for Lacans begreb om det imaginære er hans teori om spejlstadiet¹², der i en vis grad svarer til Freuds *primær-narcissistiske stadie* hos det lille barn. Ifølge Lacan indtræder det lille barn normalt i spejlstadiet omkring 6-månedersalderen. Her overgår det fra at have levet i en tilstand af ustrukturerede sansninger, hvor orientering alene er rettet mod moderen til at synssansen bliver det primære og orienteringen rettes mod andre jævnaldrende børn samt barnets egen krop, hvilket det gør ved at få øje på sin egen krop i et spejl (eller anden blank overflade). Barnet begynder nu at identificere sig selv med sit eget kropsbillede (*kropsimago*). Barnets spejling af sig selv og i andre børn fører til at det fejlagtigt identificerer sig og ser sig selv som værende det andet barn eller billedet i spejlet.

I diskussion af den kropslige humor fokuserer Critchley på modsætningen mellem det indre *jeg* og *kroppen* i form af et ydre mig, og hvordan mennesket grundlæggende beror på begge instanser. I den imaginære fase sætter det lille barn lighedstegn mellem *jeget* og dets egen erfaring af kroppen, hvilket medfører en narcissistisk selvforelskelse som samtidig fører til et tab igennem denne splittelse af et indre jeg og selvbillede. Den kropsligt orienterede humor, handler om at minde os om begge sidder, altså at vi både har krop og sjæl, på en behagelig måde så vi overkomme det traumatiske ved dette tab. Vi kan her drage en tydelig parallel til Critchleys formulering af humoren som en *kur* mod narcissismen, der ifølge Lacan opstår i spejlstadiet, samt en kur mod melankolien og manien, der er et resultat af tabet af jeget, hvilket fra et lacaniansk perspektiv kan ses som det tab der opstår ved den imaginære splittelse i et indre jeg og et ydre mig.

På trods af at Critchley også har overvejelser om humorens samfundsmæssige betydning, ender han med sit eget humorbegreb alene med en forståelse af humoren som noget der udspiller sin inden for det imaginære. Det gode ved humoren kan ses som dens evne til at løse individuelle problemer der opstår indenfor det imaginære.

¹¹ Critchley sætter selv lighedstegn mellem *Sjæl* og *Jeg/ego*: "... everything becomes laughable [...] when I imagine myself, my ego, my soul, or whatever, in distinction from its corporal housing" (Critchley 2002: 60)

¹² Lacan bevæger sig dog senere væk fra anskue det reelle, symbolske og imaginære ud fra det udviklingspsykologiske perspektiv (Olsen 2002: 757).

Det symbolske og komedien

Det symbolske har derimod en afgørende betydning i Zupančič komedieteori¹³. Zupančič ser begæret og objekt lille a, der kan forstås som den rest der bliver tilbage ved symboliseringen, som den uendelige og umenneskelige side af mennesket som er central for komedien, og som det endelighedsmetafysikken kritiseres for at overse. Den konservative komedie kritiseres for, i modsætning til den subversive komedie, at tilbyde en identifikation gennem et jegideal, der i Lacans teori er den symbolske identifikation (mens idealjeget er den en imaginær identifikation, og overjeget er de to instansers Reelle bagside) (Žižek 2006: 79-80). Både vitsen og komedien teoretiseres som en leg med meningsproduktion gennem *point de capiton* og *mester-betegner*, og komedien bliver der igennem en udstilling af den symbolske ordens kontingens.

Dette symbolske perspektiv på komedien er grundlæggende for det ideologi-kritiske perspektiv som jeg finder i Zupančič komedieteori. For Zupančič udstiller komedien den måde vi som subjekter bliver delvist *produceret af den symbolske orden*. Zupančič og Critchley er enige om at se menneskelivet som et produkt af en række modsætninger. I det menneskebillede Critchley lægger til grund for sin humorteori, er modsætninger noget der alene handler individet selv. Når Zupančič lader menneskelivet været bestemt af en modsætning mellem biologi og kultur og lader komedien handle om denne modsætning, åbner det op for komedien kan handle om hvordan individets subjektive position er bundet op på en symbolsk, samfundsmæssig eller kulturel orden. Komedien viser på en gang hvordan vi er bundet op på denne orden, men samtidig også hvordan denne orden er kontingent, hvilket altså vil sige at komedien kan vise os at det faktisk er muligt at ændre denne.

¹³ Dermed ikke sagt at *det imaginære* og *det Reelle* negligeres i hendes komedieteori. Hun dedikerer f.eks. et kapitel til at diskutere hvad hun kalder jeg-komedier, der karakteriseres ved at udstille den imaginære identifikation (Zupančič 2012: 77-92). Og *det Reelle* er også et gennemgående tema. Fx kan begæret og objekt lille a ses som et Reelt produkt af symboliseringen, og som jeg vil vise i det næste kapitel, kan det komiske objekt forstås en materialisering af *det Reelle*.

Kapitel 3.3:

Humor som terapi - komedie som ideologikritik

Som jeg pegede på i det foregående kapitel, kan man anskue forskellen på Critchleys og Zupančič' forståelse af det sjove, som en individ-orienteret terapeutisk humorforståelse overfor en samfundsorienteret ideologikritisk komedieforståelse. Deres forskellige måder at bruge psykoanalysen på er afgørende for deres forskellige positioner. Critchley læser og bruger psykoanalysen individ-psykologisk og *terapeutisk*, hvilket indebærer at humoren kommer til at fungere som en form for kur mod narcissisme, mani og melankoli. Zupančič' brug af, især Lacans, psykoanalyse medfører at komedien ikke kun kommer til at handle om individets forhold til sig selv, men om individets forhold til det omgivende samfund.

Zupančič' komedie som ideologikritik

Den psykoanalytiske teori fungerer hos Zupančič som en form for *ontologi* i den forstand at denne teori i Zupančič' udlægning bruges som en ramme for at menneskelige *virkelighed*, der bl.a. er kendetegnet ved at subjektet bliver konstitueret omkring *point de capiton* og *mester-betegneres* relative fastlæggelse af de almindelige betegners betydning. Komediens rolle i Zupančič teori er at give en form for bevist eller ubevist "blik" ind i denne ontologi, ved at afsløre *virkelighedens* kontingens – komedien bærer altså en form for epistemologisk dimension. Men det epistemologiske gør det ikke alene – jeg vil derimod her argumentere for at der ligger en ideologikritisk normativitet i teorien – komediens værdi er ikke bare at give et billede af virkelighedens kontingens, men at dette blik gerne skulle føre til emancipatorisk forandring. Zupančič er ikke selv særligt eksplicit om komediens emancipatoriske potentiale, men diskuterer det kort i komediebogens konklusion – mere specifikt i forhold til komediens rolle i sociale krisetider, hvor der er en tendens en opblomstring af komediegenren. Hun finder her en ambivalens – på den ene side kan komedien opretholde en illusion om en *indre frihed* der gør det muligt at leve med de undertrykkende forhold og dermed tilslutte sig dem (ibid. 230). Denne overvejelse viser at Zupančič ikke er helt entydig i sin hyldest af den ægte og subversive komedie – selv denne kan også være udgangspunkt undertrykkelse og ideologisk tilslutning. Men på den anden side mener hun også at komedien kan danne udgangspunkt for social forandring og mobilisering, idét komedien kan producere en *subjektiveret tom plads*, hvilket også er et udgangspunkt for social forandring (ibid. 230). Dette kan forstås som at komedien kan afsløre subjektiveringens kontingens og dermed skabe rum for at subjektet kan ændre denne subjektivering.

Zupančič er mere eksplicit i sin kobling mellem komedie og ideologi når hun kritiserer andre former for og forståelser af sjov og komedie ved at pege på det ideologisk problematiske ved disse. Eksempelvis kritiseres den konservative komedie samt den humoristiske ironiske distance og evnen til at grine af sig selv for at være en måde at tilslutte sig given ideologi, mens endelighedsmetafysikken kritiseres for at ideologisk problematisk imperativ om "at gøre det mulige". Zupančič' komedieteorier kan læses som et ideologikritisk modstykke til disse ideologisk problematiske positioner.

Den slovenske skole:

I de følgende afsnit vil jeg specificere hvilke antagelser om ideologi, der ligger til grund for Zupančič komedieteorier, og som legitimerer at hendes komedieteorier kan læses som en form for ideologikritisk modstykke til de positioner hun skriver sig op imod. Det begreb om ideologi og ideologikritik jeg belyser Zupančič komedieteorier ud fra, henter jeg fra filosofen Slavoj Žižek (f. 1949). Zupančič og Žižek udgør sammen med filosofen Mladen Dolar (1951) i dag hovedskikkelserne i hvad der kendes som *den slovenske skole* (Bjerre 2011), der er en betegnelse for en gruppe af teoretisk beslægtede og samarbejdende slovenske filosoffer. Skolen har bl.a. rødder i det slovenske *Selskab for Teoretisk Psykoanalyse*, der etableredes i 1981 i det daværende Jugoslavien (Bjerre 2011: 34). Bjerre beskriver de tre som udgørende den slovenskes skoles "fraværende centrum", og på trods af stilistiske forskelligheder og fokus på forskellige emner, er de ikke bare fælles om at tage udgangspunkt i Freuds og især Lacans psykoanalyse, marxismen og den tyske idealisme, men også enige om hvordan disse bør læses (Bjerre 2011: 9). I Zupančič' komediebog er der en lang række henvisninger til Žižek og Dolar, der som regel omtales i meget positive vendinger¹⁴.

Žižek er den af de tre der mest indgående har beskæftiget med ideologi-begrebet, hvilket han bl.a. gør i gennembrudsværket "Ideologiens Sublime Objekt" (1989) og antologien "Mapping Ideology" (1994), som han har redigeret og skrevet teksten "The Spectre of Ideology" til. På baggrund af disse to tekster skitserer jeg den ideologi-teoretiske ramme, der kan ses som grundlaget for Zupančič kritik af de positioner som hun skriver sig op imod, og derefter skitserer jeg den del af Žižeks forståelse af ideologi og ideologikritik der kan ses som et grundlag for at komedien for Zupančič får et ideologikritisk potentiale.

¹⁴ Fx: "om det sidstnævnte kan læses Slavoj Žižeks fremragende og udtømmende analyse" (Zupančič 2012: 46)

Ideologiens 3 momenter:

I "The Spectra of Ideology" (Žižek 1994) diskuterer Žižek ideologibegrebet i forlængelse af den marxistiske forståelse, der indebærer at ideologi forstås som et tankesæt der legitimerer eksisterende magtforhold ved at sløre de faktiske forhold (Lübcke 2010: 334). Med inspiration fra Hegel formulerer Žižek en 3-delning af ideologien i momenterne *i-sig-selv*, *for-sig-selv*, og *i-og-for-sig-selv*. De tre momenter er både tre forskellige former for ideologi, men kan også ses en trinvis regression mod Žižeks særegne ideologiforståelse.

Ideologiens første moment, *ideologi i-sig-selv*, indbefatter ideologi som en eksplicit doktrin eller et set af idéer der udgiver sig for at være objektivt sande, men i sidste ende fungerer som en legitimering af bestemte magtfulde gruppers interesse. Fx foreskriver liberalismens doktrin at det "frie" marked er lige og frit for alle, og samtidig øger den samlede velstand i hele samfundets interesse. Men fra et ideologikritisk perspektiv er dette blot en legitimering af kapitalisternes interesser (Žižek 1994: 9-10).

Det andet moment, ideologi "for-sig-selv", er ideologiens materielle side i form af praksisser, ritualer og intuitioner (ibid. 11-12). Žižek knytter *ideologien for-sig-selv* med *troen*, der for Žižek ikke er noget intern der kommer til udtrykkes gennem religiøse ritualer, men derimod et produkt af disse ritualer, da ritualet retroaktivt generer forestillingen om at man til at starte med udførte ritualer fordi man troede (ibid.) Med liberalismens som eksempel kan dennes materielle side bl.a. siges at være, den frie presse, de demokratiske valg og markedet, der giver subjektet den oplevelse af en frihed, som er en central del af liberalismen *i-sig-selv*.

Det sidste element Žižeks opdeling af ideologiens tre momenter er "i-og-for-sig-selv": "the 'spontaneous' ideology at work at the heart of social reality itself" (ibid 9). Ideologi *i-og-for-sig-selv* er en umiddelbart ikke-ideologisk praksis, der alligevel fungerer ideologisk. Žižek definerer denne i modsætning til de to tidligere momenter, samtidig med at det også er en syntese af de to.:

"neither ideology *qua* explicit doctrine, articulated convictions on the nature of man, society and the universe [ideologi i-sig-selv], nor ideology in its material existence [ideologi for-sig-selv] [...], but the elusive network of implicit, quasi-'spontaneous' presuppositions and attitudes that form an irreducible moment of 'non-ideological' (economic, legal, political, sexual...) practices." (ibid.: 15)

Pointen er at bestemte praksisser hverken i sig selv behøver at udtrykke et bestemt ideologisk tankesæt eller direkte at materialisere dette tankesæt for at være ideologisk. Ideologi kan også være

noget der står i direkte modsætning til den eksplicitte ideologi, men alligevel gennem en praksis er en del af ideologien. Med denne bestemmelse af i-og-for-sig selv nærmer vi os en ramme for at forstå hvorfor sjov og latter kan være ideologisk, selvom den umiddelbart hverken udtrykker eller er praktiserer en bestemt ideologi.

Kynisk ideologi:

Denne ideologi i-og-for-sig-selv mener Žižek især kommer til udtryk i hvad han, med inspiration fra filosofen Peter Sloterdijk (f. 1947), kalder *kynisk ideologi*, som han ser som den mest udbredte ideologiform i den moderne vestlige verden¹⁵ (ibid.: 15, Žižek 1989: 24). Hvor Marx oprindeligt forstod ideologien som "falsk bevidsthed", hvis virkning kan formuleres med sætningen: "de ved ikke hvad de gør, men de gør det", mener Žižek at den kyniske ideologi er en *oplyst falsk bevidsthed*, hvis virkning indfanges af sætningen "de ved godt hvad de gør, men de gør det alligevel". Den kyniske position indebærer at man kan sige til sig selv, at man har gennemskuet ideologien, og at man godt ved at magthavernes "universelle" udsagn blot er udtryk for deres egne interesser. Men denne kyniske position medfører ikke en egentlig kritik af ideologien, men derimod at man tilslutter sig den ved at distancere fra den (Žižek 1989: 25-26).

Ligesom begrebet ideologi *i-og-for-sig-selv* indebærer denne kyniske "oplyste falske bevidsthed" at ideologi ikke kun er en falsk viden, men at den ideologiske tilslutning sker igennem en praksis.

Rosens navn og den ideologiske latter:

Žižek ser netop latteren og det at kunne grine af magten som en måde at kunne opretholde denne distance til ideologien, der muliggør at man kan tilslutte sig den igennem sin praksis. Vi kan derfor se en tydelig parallel til Zupančič' kritik af de ideologisk problematiske positioner. Som et anslag til diskussionen af *den kyniske ideologi* diskuterer Žižek Umberto Eco's roman "Rosens navn". Den samme roman diskuterer Zupančič i indledning i komediebogen, og indholdet af Žižeks og Zupančič analyser er omtrent det samme.

I romanen, hvis handling udspiller sig på et kloster i 1400-tallets Italien, er helten den fornuftige, oplyste og fritænkende detektiv-munk, William af Baskerville, der er modstander af den dogmatiske kristne fanatisme, og han anser latteren som et grundlæggende menneskeligt træk. På klosterets bibliotek findes det eneste tilbageværende eksemplar af Aristoteles' bog om komedien og latteren.

¹⁵ De to tekster der er grundlaget for dette afsnit er fra 1989 og 1994. Hvorvidt den *kyniske ideologi* stadig er den mest udbredte ideologiform, er et interessant spørgsmål, som jeg dog kun vil tilgå indirekte idet begrebet spiller en vis rolle i den næste dels analyser af nutidig internet-sjov.

Bogens antagonist er den fanatiske munk Jorge, der går så langt som at brænde biblioteket ned for at undgå nogen få kendskab til denne bog, da han ser latteren som noget kan underminere religion, og han frygter at et offentligt kendskab til Aristoteles' bog vil ødelægge den kristne ordens fundament (Zupančič 2012: 8).

Zupančič ser Ecos bog som et udtryk for en udbredt forestilling om humor og latter som en frigørende modsætning til den humorforladte dogmatik og ideologi. Det er denne forsimplede modsætning hun skriver sig op imod, idét hun ser latteren som centralt for ideologien. Hun citerer Dolar:

”Latter er en betingelse for ideologi. Den tilvejebringer distancen og selve det rum, hvori ideologien kan få sin fulde effekt. Først med latteren bliver vi ideologiske subjekter, tilbagetrukne fra de ideologiske dogmers direkte tvang og hensat til en fri enklave. Det er først når vi ånder frit, at ideologien virkelig har fat i os. Det er først nu, den fuldt ud begynder at fungere som ideologi, der har til formål at sikre vort frie samtykke og foregøgle spontanitet, så behovet for ikke-ideologiske former for *ydre* tvang elimineres.” (Dolar i *ibid.*: 8-9¹⁶)

Žižek ser ligesom Zupančič romanen som et udtryk for idéen om at humoren, latteren og komikkens kritiske potentiale ligger i at den står i en modsætning til dogmatikken. Han påpeger at bogen udtrykker den (mis-)forståelse af at årsagen til totalitarismens, og den ideologiske tilslutning generelt, er den dogmatiske tro på *ordet*. Det er denne forestilling som han skriver sig op imod med begrebet om kynisk ideologi, da dette indebærer at ideologibegrebet ikke kan reserveres til en dogmatisk tro på et ideologisk idé-sæt. Humoren og latteren fungerer som en måde at fortsætte med at tro igennem sin praksis, samtidig med at man holder en humoristisk eller ironisk distance til ideologien (Žižek 1989: 23-24).

De ideologisk-problematiske positioner:

Vi har nu fået fastlagt at Žižeks forstår ideologi som noget der legitimerer eksisterende magtforhold uden nødvendigvis at være en falsk bevidsthed. Ideologien kan derimod også komme til udtryk gennem umiddelbart ikke-ideologiske praksisser, hvilket især gør sig gældende for den moderne kyniske ideologi, hvor ironi og latter med til skabe en distance der tillader en *oplyst* tilslutning til ideologien. Ud fra disse betragtninger kan vi belyse Zupančič kritik af de ideologisk problematiske positioner:

¹⁶ Kun i den originale engelsksprogede udgave af komedie-bogen fremgår det at der er tale om et Dolar-citat (Zupančič 2008: 15).

Den konservative komedie kritiseres for at være *ideologisk* idet den legitimerer det almene status som alment, der som regel også er magtens status som legitim, ved at vise at det almene *også* er konkret i modsætning til den ægte subversive komedie der kortslutter forholdet mellem det almene og det konkrete (kap. 2.2). Den form for ideologi som *den konservative komedie*, tilbyder følger den kyniske ideologis struktur. Når den konservative komedie på komisk vis viser os at kongen eller George Bush *også* bare er et menneske, kan vi sige til os selv at vi udmærket godt ved kongen eller præsidenten bare er et almindeligt menneske af kød og blod, og ikke har en iboende guds-given autoritet. Samtidig lærer den konservative komedie os at der ikke nødvendigvis er en modsætning mellem den menneskelige konkretitet og den kongelige eller præsidentielle almenhed. Med andre ord kan man sige til sig selv at man udmærket godt *ved* at kongen blot er et menneske og ikke som sådan *er* konge i sig selv, samtidig med at man i sin praksis stadig opfører sig *som om* kongen faktisk *er* konge.

Den teoretiske idé, der bl.a. repræsenteres af Critchley, om at distinktion mellem at grine af sig selv og at grine af andre er det der afgør humoren eller komediens normative værdi, kritiserer Zupančič da hun mener at det at grine af sig selv og sine egen værdier kan være en måde opretholde en nødvendig distance der muliggør en ideologisk tilslutning (kap. 2.2). Her er parallellen til Žižeks begreb om kynisk ideologi også tydelig, da denne grinen af sig selv og sine egne værdier netop kan ses som en kynisk distanceren til sin egen ideologiske tilslutning.

Endelighedsmetafysikken og dens komedieforståelse kritiserer Zupančič for at være ideologisk problematisk da hun her finder et påbud om at *gøre det mulige*, der i sidste ende bliver en konservativ fordring om at bevare det eksisterende (kap. 2.1.). Denne kritik kan yderligere belyses ud fra begrebet om ideologi i-og-for sig selv, da der også her er tale om en umiddelbart ikke-ideologisk position der alligevel er ideologisk. Da endelighedsmetafysikken ser komedien som noget der skal lære os at fokusere på og se det skønne i de små dagligdags ting frem for de store abstrakte idealer (Zupančič 2012: 51), kan man måske ligefrem tale om at endelighedsfysikken er en umiddelbart *anti-ideologisk position* da den indebærer at vi skal fokusere på det jordnære frem for de store ideologiske fortællinger, hvilket dog i sidste ende fører til en ideologisk tilslutning. Det forhold at ideologi virker ved at placere sig selv som en ikke-ideologisk modsætning til det en anden ideologi, kalder Žižek for ”ideologiens ideologi” (Žižek 1994: 19).

Vi kan også drage en vis parallel mellem Zupančič favorisering af komedien over vitsen (kap 2.3) og begrebet om den kyniske ideologi, da hendes kritik af vitsen indebærer at den i udgangspunktet udstiller den sproglige kontingens, men i sidste ende bliver konservativ da den lader mester-

betegneren sejre til sidst. Igen er der tale en form for (ideologisk) tilslutning gennem en kritisk distancering.

Som skrevet i indledning til dette afsnit, mener Zupančič også at selv den ægte gode komedie kan være ideologisk problematisk da den – ligesom den kyniske ideologi – kan skabe en distance til ideologien der gør det muligt at leve under den.

Ideologi som sløring af den Reelle antagonisme:

Vi har nu set hvordan der kan drages en række paralleller mellem Žižeks ideologi-forståelse og Zupančič kritik af de ideologisk problematiske positioner hun skriver sig op imod. Tilbage står nu spørgsmålet om hvorledes hendes egen position er et ideologikritisk alternativ til de ideologisk-problematiske positioner. For at besvare dette må vi igen vende blikket mod Žižeks ideologibegreb.

I "The Spectre of Ideology" diskuterer Žižek en række problemer ved og indvendinger mod ideologibegrebet, hvor en gennemgående problematik er forestillingen om at ideologi er noget der står i modsætning til virkeligheden. Problematikken består i hvorvidt en ideologikritik er mulig inden for sådan en ideologiforståelse da den kan falde ud i følgende to positioner, der i sidste ende viser selv at være ideologiske (Žižek 1994: 6):

- 1) Man kan udføre ideologikritik hvor idealet er et "god's view"; en forestilling om at man selv har adgang til den objektive virkelighed, uden om det ideologiske "slør". Denne position er i sig selv ideologisk, da en af ideologiens grundmekanismer som nævnt er *ideologiens ideologi*, hvilket indebærer en forestillingen om at ens egen (ideologiske) praksis og verdensforståelse er den objektivt sande, der står i modsætning til de andres ideologiske forblindelse (Žižek 1994: 3, 19, 25).
- 2) En anden problematisk indstilling er simpelthen at sige at i-og-med at vi ikke kan lave en klar skillelinje mellem ideologi og virkelighed, må vi simpelthen sige at "alt" er ideologisk. I denne position ligger flere problemer – for det første bliver ideologibegrebet her så bredt at de bliver meningsløst. Et andet problem bliver at man kan ende i en form for postmoderne relativisme hvor hele virkeligheden blot anses for at være diskursive fiktioner. Denne position bliver altså en måde helt at affeje ideologikritikken på, og fører til en ukritisk ideologisk tilslutning, der for Žižek er "*ideology par excellence*" (ibid.: 17).

Žižek finder løsningen på denne *ideologikritikkens hårdknude* i den Lacanianske psykoanalyse ved at omformulere ideologibegrebet så det ikke længere er en objektiv *virkelighed* som ideologien har til formål at slører til fordel for magtens interesser. I stedet for *virkeligheden* bruger han Lacans begreb *det Reelle* (kap. 2.1.) om den *sociale antagonisme* som ideologien fortrænger og slører. Tanken er at virkeligheden aldrig bare er virkeligheden i-sig-selv, men at den altid er en form for symbolisering. Fra det lacanianske perspektiv er den symbolisering aldrig fuldkommen eller nødvendig – den er nærmere et bestemt perspektiv – da det er umuligt at symbolisere hele virkeligheden (ibid.: 21). *Det Reelle* er på paradoksal vis på engang den ”før-symbolske” virkelighed som symboliseringen er et altid mislykket forsøg på at indfange, og derfor det symbolskes årsag, samtidig med at det Reelle er et produkt af denne symbolisering, da det er den rest der bliver tilbage efter symboliseringen, og derfor også en virkning af det symbolske (Žižek 1989: 191). Žižek forklarer dette samfundets reelle med udgangspunkt i det marxistiske begreb om *klassekamp* (Žižek 1994: 21-22), som han dog nævner ikke nødvendigvis er den mest givende ramme for at forstå de *sociale antagonismer* i moderne vestlige samfund, og begreber tjener derfor primært en begrebslig afklaring (ibid.: 25). Klassekampen er på en gang det der holder sammen på samfundet da enhver samfundsformation er et forsøg op at overkomme disse indre modsætningsforhold, samtidig med at klassekampen er det der forhindrer samfundet i at samle sig som en organisk helhed. Ud fra dette perspektiv er samfundet en virkning af sit eget forsøg på at udrydde sin egen årsag. Da klassekampen i Žižeks forståelse er *Reel*, kan vi aldrig direkte se klassekampen i sig selv, men kun se dens virkning. Selv hvis et samfund på overfladen ser ud til at fungere som en organisk helhed uden indre modsætning, er dette også en virkning af klassekampen, da denne ”klasse-fred” blot er et udtryk for den ene klasses midlertidige hegemoniske status (Žižek 1994: 22-23).

I denne sammenhæng pointerer Žižek at reduktionen af *en antagonisme* til *komplementær polaritet af modsætninger*: ”perhaps [...] is one of the elementary ideological operations” (Žižek 1994: 23). Denne reduktionen finder han bl.a. inden for bestemte progressive bevægelser der forstår klasserne som positivt givne enheder der eksistere side om side. Problemet er at der her antages en *neutral grund* hvor disse modsætninger mødes, men for Žižek er selve den *neutrale grund* et produkt af antagonismen (ibid.).

Med denne bestemmelse af *ideologi* som et det der slører *en Reel social antagonisme* frem for en sløring af en objektiv virkelighed, mener Žižek at være kommet over den førstnævnte ideologikritiske problemstilling da hans ideologikritiske position ikke kræver en privilegeret adgang til en objektiv

virkelighed (ibid.: 25). Samtidig overkommer han også over den anden problemstilling, da ideologibegrebet nu er blevet så snævert at det ikke dækker hele den sociale virkelighed.

Komedien som ideologikritik:

Jeg vil ikke her gå videre ind i Žižeks overvejelser over hvad en *kritik* af ideologien må bestå i, da denne skitsering af Žižeks ideologiforståelse er tilstrækkelig for at kunne belyse hvorledes komedien i Zupančič teoretisering kan ses som en form for *kritik* eller *subversion* af *ideologi*.

Vi kan drage en tydelig parallel mellem Žižeks ideologiforståelse og Zupančič bestemmelse af den komiske konfiguration som en *splittelse af imaginær enhed* (kap. 2.4). For Žižek er ideologiens funktion at fremstille samfundet som en organisk helhed, og det er netop en sådan imaginær organisk helhed som den komiske konfigurations første bevægelse er en splittelse af. Konfigurationens anden bevægelse består i at fremvise hvordan der alligevel findes en intim forbindelse mellem de dele der er opstået af splittelsen, og her kan vi drage en parallel til Žižeks beskrivelse af hvordan den *Reelle sociale antagonisme* ikke kun er en virkning af samfundets ideologiske ”forsøg” på at fremstille sig selv en organisk helhed, men samtidig også er årsag til samfundet som sådan og de antagonistiske positioner i form af fx klasser. Det vil sige at Žižeks ideologi-kritiske blik også indebærer at disse antagonistiske positioner er et produkt af samfundet og hinanden og dermed er i en intim forbindelse.

Zupančič’ subversive komedie (kap. 2.2.) kan ses som et modstykke til den ideologiske reduktion af en *antagonisme* til *komplementær polaritet af modsætninger*. Den konservative komedie fremstiller netop det almene og det konkrete som to modsætninger der på uproblematisk vis eksistere side om side (som fx Bush der fremstilles som en repræsentant for den almene præsidenthed, samtidig med at han blot er den fejl-barlige ”guy next door”). Den sande subversive komedie kan derimod siges at præsentere det almene og det konkrete som værende i et antagonistisk forhold hvor de både er hinandens modsætninger og samtidig hinanden iboende.

Jeg har flere gange antydnet at der kan drages paralleller mellem Zupančič begreb om *det komiske objekt* (kap. 2.4) og begrebet om *det Reelle*. Bl.a. fordi begge begreber kan siges at være sin egen årsag og virkning. Denne parallel kan tydeliggøres med Žižeks bestemmelse af *den sociale antagonisme* som *Reel*. Når Zupančič bestemmer *det komiske objekt* som *legemliggørelsen af en situations antagonisme*, kan det forstås som at komedien ved hjælp af *det komiske objekt* kan udstille *den Reelle sociale antagonisme* som ideologien ellers har til formål at sløre og derfor kan fungere som en form for ideologikritik.

Zupančič beskriver ikke selv sin komedieteorier som en ideologikritik, og i hendes eksempler fremstilles komedien ikke direkte som noget der fungerer ideologikritik. Hendes teori kan heller ikke reduceres til at være en ideologikritik. Fx bestemmer hun som nævnt *det komiske objekt* som legemliggørelse af et ”bestemt subjekts eller en bestemt situations grundlæggende antagonisme” (Zupančič 2012: 107), og det er derfor ikke kun *den sociale antagonisme*, som Žižek indskrænker ideologibegrebet til at handle om, der ifølge Zupančič udstilles i komedien. På baggrund af min læsning af Zupančič’ komedieteorier på baggrund af Žižeks ideologiforståelse, er det dog blevet tydeligt at den ideologiforståelse er et fundament i Zupančič komedieforståelse, og at et ideologikritiske ideal er afgørende for hendes teoretisering og normative favorisering af komedien.

Critchleys humor som terapi?

Det samfundsorienterede perspektiv:

Som vi har set i kapitel 1.1, er der i Critchleys humorbog er en lang række samfundsmæssige betragtninger der alle er knyttet til hans overordnede ideal om at den rigtige og gode form for humor er den hvor man griner af sig selv.

Med begrebet om den frigørende humor tilskriver han, ligesom Zupančič, den gode sjov et frigørende potentiale; den gode humor eller vits viser os ikke blot tingenes tilstand, men viser os også hvordan virkeligheden kunne forholde sig anderledes. Omtrent det samme perspektiv finder vi i hans idé om *disensus communis* elementet i humoren, da dette indebære at humoren kan udstille det ufornuftige i den gængse fornuft. Dermed tilskriver han den gode humor en form for *subversiv* karakter da humoren kan udstille eksisterende problematiske normer og rationaler. Samtidig kan humoren også udstille disse normer og rationalers *kontingens*, da den kan vise det ufornuftige og unødvendige ved disse, hvilket han i sidste ende mener kan føre til en ændring af de problematiske normer. Humoren tilskrives dermed også et *emancipatorisk* potentiale. Der er derfor en vis lighed mellem Zupančič komedie-ideal og Critchleys humor-ideal, da den samfundsorienterede del af dette ideal indbefatter en humor der kan karakteriseres som *subversiv*, *emancipatorisk* og som kan udstille *virkelighedens kontingens*.

Med Critchleys begreb om *narrestregerne* kan vi drage en parallel til Zupančič idé om at, især den konservative men også den ægte subversive, komedie kan skabe en form frirum der giver grundlag for en tilslutning til ideologien og undertrykkelsen. Som jeg allerede har påpeget finder jeg en uoverensstemmelse mellem Critchleys favorisering af at grine af sig selv og af magten og hans kritik

af narrestregerne. Narrestregerne kan netop ses som en *grinen af magten*, og magtens *grinen af sig selv*, der i sidste ende muliggør en tilslutning til undertrykkelsen.

Critchley individualistiske humor-ideal

Undertitlen på humorbogens sidste kapitel, der er udgangspunkt for redegørelsen i kapitel 1.2, er ”My sense of humour and Freud’s”. Humor-bogen foregående kapitler har karakter af at være en række mere eller mindre sammenhængende filosofiske perspektiver på humoren, hvor den røde tråd er at de fleste af disse betragtninger fungerer som en del af det overordnet argument for at den gode humor er den hvor man griner af sig selv. I dette sidste kapitel udfolder han derimod, som titlen antyder, en egentlig humorteori og et egentligt humorideal.

Her ender han med en rent individualistisk forståelse af humoren og hans brug af Freuds psykoanalyse bliver rent terapeutisk orienteret. Her bliver humorens normative værdi reduceret til at handle om et individuelt velbefindende, idet humoristen gennem humoren kan komme overens med sin egen mangelfuldhed for på den måde at undgå den problematiske narcissisme, melankoli og mani. Selvom disse tilstande også kan have en negativ betydning for individets omgivelser, bruger Critchley i overvejende grad psykoanalysen til at formulere en teori om hvordan humoren kan have en terapeutisk effekt, som dermed fører til individet kan få det bedre med sig selv.

Som nævnt i kapitel 1.1 kritiserer Critchley forløsnings-teorien, der indbefatter den tidlige Freuds vitsteori for alene at se humor og vitser som noget der kan tilbyde en individuel oplevelse af forløsning og dermed overse at humoren og vitserne også har et overindividuel frigørende potentiale. Men jeg mener at han med sin egen humorteori selv kommer til at reducere humorens normativitet til alene at handle om en individuel forløsning og velbehag. Hans teori ender dermed i en individualisme, der også står i modsætning til de idealer han tilskriver humorens samfundsmæssige rolle.

Del 4:

Doing it for the LULZ – ”sjov” på 4chan og reddit

Ind til videre har jeg diskuteret Critchleys og Zupančič’ teorier ud fra et alene teoretisk perspektiv. I denne del vil jeg sætte både Critchleys, Zupančič’, Bergsons og Freuds teorier i spil ved at lade disse danne grundlag for en række analyser og diskussioner af den racistiske, sexistiske og transgressive ”sjov” der udspiller sig i foraene på hjemmesiderne 4chan og reddit. Jeg har valgt dette emne fordi både Critchley og Zupančič tillægger henholdsvis humoren og komedien en normativ betydning, og jeg vil derfor jeg undersøge i hvilken grad disse to teorier kan bruges til at forstå og kritisere denne umiddelbart moralsk-problematisk sjov. Jeg tager her udgangspunkt i tre artikler fra forskning i emnet¹⁷, hvori jeg både har fundet de eksempler jeg analyserer, og en række analytiske og teoretiske betragtninger som jeg belyser ud fra Critchleys, Zupančič’, Bergsons og Freuds teorier.

For en del af det materiale jeg inddrager, kan man stille spørgsmålstegn ved om det det overhovedet kan kategoriseres som sjov, eller om der nærmere er tale om rendyrkede udkramninger fornærmelser. Grænsen er i mange tilfælde sløret, hvilket er en del af den sociale dynamik der udspiller sig på disse fora.

Jeg finder ikke nogle eksempler på hvad der for Critchleys eller Zupančič’ perspektiv kan kaldes ægte humor eller komik, og det bliver derfor kun Critchley og Zupančič’ *negative* begreber der kommer i spil, i form af de sjovhedsformer de skriver deres egne idealer op imod. Det er derfor blot en lille del af den teori jeg har præsenteret og diskuteret der inddrages i denne analyse.

I det 1. kapitel præsenterer jeg de artikler analysen har taget udgangspunkt i, meme-genren samt hjemmesiderne 4chan og Reddit og en række begreber der er relevante for at forstå kulturen på disse hjemmesider. I det 2. kapitel præsenteres selve analyserne, der i det 3. kapitel danner grundlag for en yderligere diskussion af teorierne.

¹⁷ Den seneste af artiklerne er fra 2015, og artiklerne forholder sig ikke til den omfattende politisering af miljøet på 4chan og dele af reddit der er fundet sted de seneste år. Denne udvikling er beskrevet af Angela Nagle i bogen ”Kill all normies” (Nagle: 2017), hvor hun trækker tråde mellem 4chan og kvindedrab, all-right bevægelsen og valget af Donald Trump som amerikanske præsident. Dette ellers relevante og interessante perspektiv har jeg dog afgrænset mig fra at inddrage i analyserne.

Kapitel 4.1: Præsentation

Litteratur om 4chan og reddit

I analyserne tager jeg udgangspunkt i følgende tre artikler:

- ”Tits or GTFO - The logics of misogyny on 4chan’s Random - /b/” af kommunikationsforskeren Vyshali Manivannan (2013), hvor kvindehadet på 4chans random-board (/r) er temaet. Manivannan konkluderer at kvindehadet kun i lille grad er oprigtig og politisk motiveret, da det i højere grad er en del af de erfarne brugeres distancering overfor de nytilkomne.
- “Internet memes as contested cultural capital: The case of 4chan’s /b/ board” af humor- og kommunikationsforskerne Asaf Nissenbaum og Limor Shifman (2015). Her undersøger forfatterne hvordan *memes* på 4chans random-board (/b) fungerer som en for kulturel kapital, og de fokuserer især hvordan en forkert brug af memes mødes med fordømmelse.
- ”Hacking the Social: Internet Memes, Identity Antagonism, and the Logic of Lulz” (Milner 2013) af kommunikationsforskeren Ryan Milner. Artiklen handler om både kvindehad og racisme på 4chan og Reddit. Milner lægger et kritisk perspektiv på kulturen idet han diskuterer hvorvidt dette miljø giver lige muligheder for kvinders og ikke-hvides deltagelse.

4chan, reddit, A-culture og Memes

Reddit er en stor og velbesøgt hjemmeside hvor der debatteres om alverdens emner, og hvor kun en mindre del af boardsne er præget af transgressiv, racistisk og sexistisk ”sjov”. 4chan er en mere niche-præget hjemmeside hvor racismen, sexismen og transgressionen er mere udbredt, hvilket især udspiller sig på boardsne ”random” (/b) og ”political incorrect” (/pol). For at kunne deltage på Reddit skal man registrere sig med et unikt brugernavn, der dog ikke nødvendigvis er koblet til ens virkelige identitet, mens langt de fleste 4chans brugere er helt anonyme og agerer under brugernavnet ”Anonymous”.

A-culture:

På især 4chans random-board (/b) er subkulturen *A-culture*, hvis vigtigste ideal er anonymitet, udbredt. Dette ideal knytter sig til en grundlæggende selvforståelse af at denne kultur står i modsætning til det omgivende samfund, og især dets brug af sociale medier, der fra A-kulturens perspektiv er kendetegnet ved narcissisme og selvscenesættelse.

Memes:

En meget udbredt *sjovheds*-genre i disse fora er *memet*. Begrebet *meme* stammer oprindeligt fra etologen Richard Dawkins "the Selfish Gene" (1976), og er en sammentrækning af "mimeisthai", det oldgræske ord for at efterligne eller mime, og "gene", det engelske ord for gen. Memet er en kulturel enhed der ligesom et gen udveksles af individer inden for inden art, men hvor udvekslingen ikke sker biologisk men igennem menneskelig efterligning. Dawkins understreger også den sproglige sammenhæng med *memory*, da memes lagres i den menneskelige hukommelse. (Online Etymology Dictionary: meme). Begrebet er blevet folkeligt udbredt med fænomenet *internet-meme*, der betegner en gruppe af digitale enheder, typisk i form af videoer, billeder eller tekst, der har en række fællestræk, og hvor den enkelte enhed bliver skabt med en bevidsthed om fællestrækkene med de andre enheder. Mens begrebet *meme* henviser til samlingen af beslægtede enheder, følger jeg Nissenbaum og Shifmans terminologi og bruger udtrykket *meme-tilfælde* (meme instance), om den enkelte enhed (Nissenbaum & Shifman 2015: 404). Memes er ikke pr. definition sjove eller humoristiske, men indeholder dog som regel et element af sjov, og Nissenbaum & Shifman peger også på hvordan memes ofte underkendes som alene værende "silly jokes" og "trivial humor" (ibid.: 484, 497).

Logic of lulz, Trolling og Poes Law

I Milners artikel introduceres tre beslægtede begreber, "Logic of lulz", "trolling" og "Poes Law", der er vigtige for at forstå den rolle sjov og ironi spiller disse fora.

Logic of lulz og trolling:

"Logic of Lulz" er en teoretisering af den logik der knytter sig til begrebet *lulz*. *Lulz* er en omskrivning af udtrykket LOL, der er en forkortelse af "Laughing Out Loud", et internetslangord der udtrykker at man finder noget morsomt. *Lulz* har en mere specifik betydning, i det *lulz* henviser til en bestemt form for morskab der indebærer andres ulykke. Dette knytter sig til begrebet *trolling*. En troll er en person

der, som en drilsk trold, ytrer sig på måder der gør andre vrede og for derigennem at afspore en debat. ”Logic of lulz” idealiserer ligeledes ytringer der gør andre vrede. (Milner 2013: 66)

En udbredt måde at bruge udtrykker *lulz* på er ”doing it for the lulz”, der på standard-dansk kan oversættes til ”at gøre det for sjov”, et udtryk der ofte bruges som en legitimering af ytringer eller handlinger som personen ellers ikke kan stå inde for, hvilket indebærer at ”sige noget for sjov” bliver set som en modsætning til at mene noget alvorligt. Denne logik er i højeste grad en del ”the logic of lulz”, da *lulz* netop legitimerer ytringer og handlinger alene ved at de provokerer og forarger. Ytringerne behøver derfor ikke at være udtryk for ytrereens egne holdninger, og en del af denne logik består i et det skal være uklart for modtageren om hvorvidt ytringen er udtryk for en oprigtig holdning.

Vi kan her drage en parallel mellem ”logic of lulz” og den logik Freud tillægger vitsen (kap. 1.2 & kap. 2.3), da de begge legitimerer ytringer der normalt ikke er tilladt. Men fra et psykoanalytisk perspektiv kan de ytringer der undskyldes med ”blot at være for sjov”, netop være et udtryk for noget fortrængt der er en del af ytrereens ubevidste. På trods af at en bruger måske siger til sig selv og andre at vedkommende kun uploader sexistiske memes ”for the lulz”, kan der være tale om en undertrykt sexismen som på denne måde for lov til at komme til udtryk.

Der er dog en vigtig forskel på ”logic of lulz” og vitsen i Freuds teoretisering – mens vitsens struktur entydigt fortæller os at der er tale om netop en vits, så er en del af *logic of lulz* at det ikke skal være tydeligt om ”det er for sjov” – for at en trolling skal virke, skal der netop være nogle modtagere der faktisk tager budskabet alvorligt.

Poe’s law:

Det ambivalente forhold at det er uklart hvorvidt noget skal tages alvorligt, eller er ”for sjov” eller ment ironisk, er afgørende for kulturen på 4chan og reddit. Dette forhold betegner både forskere og deltagere ”Poe’s Law”. Udtrykket har sit ophav i en onlinedebat om kreationisme hvor en anonym bruger med aliaaset Poe postede følgende kommentar:

”without a winking smiley or other blatant display of humor, it is utterly impossible to parody a Creationist in such a way that someone won’t mistake for the genuine article.” (sic) (“Poe” i Milner 2013: 74).

Med denne kommentar har Poe lagt navn til loven:

”which states that it is difficult to distinguish extremism from satire of extremism in online discussions unless the author clearly indicates his/her intent” (Know Your Meme i Milner 2013: 74).

”Poe’s law” er altså en betegnelse for det forhold at man på internetfora aldrig kan være sikker på om det en bruger skriver menes seriøst eller er for sjov. ”Poe’s law” er også blevet en stor del af den interne selvforståelse på 4chan og Reddit. At denne usikkerhed eller ambivalens er en del af deltagerens selvforståelse, ses eksempelvis i advarselsteksten på forsiden til 4chans b/ forum: ”The stories and information posted here are artistic works of fiction and falsehood. Only a fool would take anything posted here as fact” (4chan: /b). Denne tekst udtrykker i høj grad den tvetydighed om troværdighed der er herskende på /b, i det den kan læses som en variationen over det klassiske ”løgnerantinomi” eller ”løgneparadoks” (Lübcke 2010: 537): Ved første øjekast siger teksten blot at man ikke skal tage noget på 4chan/b seriøst. Men da teksten selv er at finde på 4chan/b må denne dom også gælde udsagnet selv, og dermed underminere den sin egen sandhedsværdi. Men hvis udsagnet ikke skal tages seriøst, så undermineres også udsagnet om at det skal tages seriøst og skal derfor tages seriøst... og sådan kan regressionen fortsættes i det uendelige. Det paradoksale ved dette udsagn udtrykker den tvetydighed og uklarhed om troværdighed der er så central for den kultur som især findes på 4chan/b.

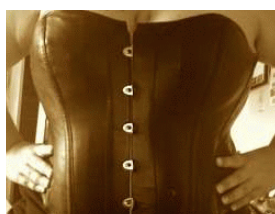
Kapitel 4.2: Analyser af "sjov" på 4chan og reddit

Den komiske grænsedragning – fordømmelse og latterliggørelse

I Manivannans artikel (2013) belyser hun det fænomen at kvinder bliver mødt med fordømmelse og latterliggørelse hvis de på 4chans /b (random)-board afslører at de er kvinder. Ifølge Manivannans skyldes det A-kulturens anonymitetsideal, der indebærer at alt der kan pege på den virkelige identitet er uønsket, her i blandt kønnet. Manivannan mener derfor ikke at disse kvindehadske ytringer er et udtryk for et egentlig kvindehad (ibid.: 110-111).

Cumdumpster:

Som et eksempel på en sådan fordømmelse og latterliggørelse bruger hun en sag hvor en kvinde på /b spørger om hjælp til et dilemma omkring hvorvidt hun skal gifte sig. Overvejelserne indebærer bl.a. den økonomiske vinding ved ægteskabet og mulighederne for at være den potentielle ægtemand utro. Hun betegner sig selv som en "femanon", hvilket er en sammentrækning af "female" og "anon" der er en forkortelse af "anonymous", som er en betegnelse 4chan-brugere ynder at bruge om sig selv. Kvindens forespørgsel blev ikke mødt med et svar, men derimod med en meget aggressiv fordømmelse og latterliggørelse. Moderatorerne ændrede hendes post ved hjælp af et lægge et wordfilter ned over /b. Wordfilter er en teknologi der automatisk udskifter bestemte ord. Teknologien er oprindeligt udviklet til at bortcensure upassende ord, men på 4chan bruges den til udskifte bestemte ord med andre vulgære alternativer, hvilket også var tilfældet her. Bl.a. blev *femanon* udskiftet med *cumdumbster*. Her ses hendes post efter det har været udsat for wordfilteret:



Anonymous 06/15/08(Sun)04:11:1 No.72993021 [Explain]

soup /b/, cumdumpster here.

My imaginary boyfriend of over 9000 decades broke up with me last Saturday saying he thought i was fat. But, a friend just asked me to defecate on him. It's definitely a love thing... he's joining the Circus and would get more peanuts if he was shat on. Also, I would get Ringling Bros. lions/tigers/bears (oh my!) insurance for as long as I stayed and shat on to him. I haven't had lions insurance in about 6 decades.

The only thing i'm worried about is my gay furry porn collection. Would trannies be less interested in beating/glomping me if i were shat on under these circumstances?

(pic related... it's my pokey mans)

(USER WAS BANNED FOR THIS POST)

(ibid.: 109-110)

Dette kan belyses ud fra Zupančič forståelse af vitsens struktur (Kap. 2.3). Ud over den allerede nævnte parallel mellem vitsen og *logic of lulz* der også er på spil her, er der en vis parallel mellem

vitsen og wordfilteret på et strukturelt plan. I vitsen fungerer punchlinen som et *point de capiton* der retroaktivt fastlægger betydningen af den forudgående historie på en ny og overraskende måde. I dette tilfælde generer wordfilteret også en ny betydning af den forudgående historie. Men hvor vitsens betydningsændring sker på indholdssiden eller det *betegnedes* side, generer wordfilteret den nye betydning på ved at ændre udtrykssiden eller *betegnernes* side idet det er selve ordlyden af den oprindelige tekst der ændres. Især udskiftningen af *femanon* til *cumdumpster* kan ses som indtrædelsen af en ny mester-betegner, der også retroaktivt giver en ny betydning af det oprindelige post. Brugen af wordfilteret er endnu mindre radikal end vitsen i sin udstilling af den symbolske virkeligheds kontingens da betydningsændringen sker på en mere banal måde idet det er selve ordene der udskiftes. Alligevel er der et element af en leg med en ny og overraskende betydningsdannelse, der sammen med forløsningen af en ellers undertrykt kvindehad, muligvis kan være en årsag til at brugerne finder brugen af wordfilteret morsomt og nydelsesfuldt.

Denne udstilling og latterliggørelse kan ses som et udtryk for latterens ifølge Bergson korrektive funktion (kap. 3.1). A-kulturen ser sig selv og dets anonymitetsidealet som en modsætning til mainstreamen og dens brug af sociale medier, der her anses som en forfængelig selviscenesættelses-kultur. Bergson ser netop forfængeligheden som et af det mest og komiske træk, hvilket forklares ved at den forfængelige selvoptagethed i højeste står grad i modsætning til samfundets interesse i individernes tilpasningsevne (Bergson 1997: 117-120). Fra A-kulturens perspektiv ses det anonyme forum som et sted hvor deltagerne har mulighed for at ytre sig frit uden at skulle tage stilling til det omkringliggende samfunds vaner og kutymmer, og uden at tage stilling til de kroppe som deltagerne bærer rundt på. Når individets krop og køn blandes ind i en diskussion kan det ses som at det mekaniske i form af kroppen og vanerne fra den fremmede mainstreamkultur presses ned over forummets levende debatkultur, og m.a.o. noget mekanisk der presses ned over noget levende.

Forced meme og original content:

I Nissenbaum og Shifmans artikel undersøges de hvordan memes bruges som et middel til at opnå en privilegeret position på /b (ibid.: 484). Et centralt begreb i artiklen er *memets dualitet*; på /b er der et ideal om at et meme-tilfælde på den ene side skal bidrage med noget nyt og originalt, men på den anden side også skal være tro overfor de (uskrevne) regler der kendetegner det meme det er en del af, og de regler og den etikette der findes er i det fora det bliver postet i (ibid.: 493-494).

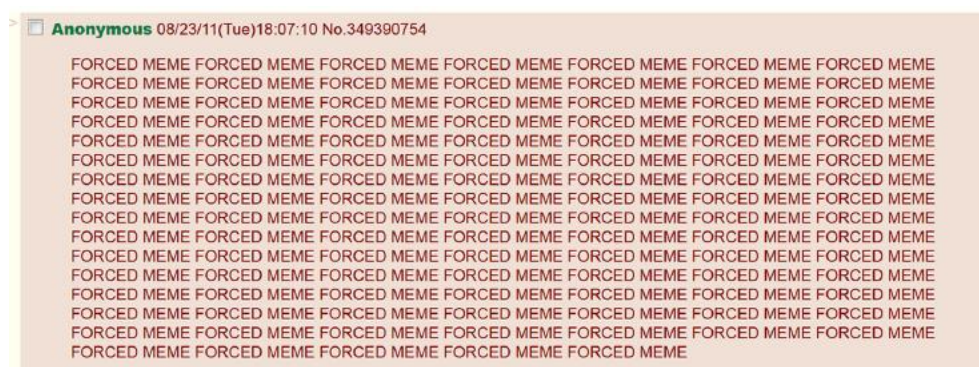
Når materiale bliver postet som om det er en del af et meme, men af de andre brugere ikke bliver anset for være det, bliver det mødt med fordømmelsen "Forced meme" (ibid.: 491-493). Især denne fordømmelse er oplagt at forstå bergsonianisk - med udtrykket *forced meme* har vi næsten allerede en

del Bergsons komik-definition, da ”forced” kan oversættes til ”forceret” eller *presset ned over*. Ud fra dette perspektiv fordømmes og latterliggøres disse memes fordi de på mekanisk vis presses ned over den levende kultur de ikke er en del af.

Memets dualitet indebærer også et ideal om at et meme skal bidrage med noget nyt. Når brugere poster meme-tilfælde der ikke er originale nok bliver de beskyldt for ikke at levere ”OC” - originalt indhold (Original content) (ibid.: 493-494). Denne umiddelbart modsatrettede meme-fordømmelse, kan også læses bergsonianisk idét Bergson ser gentagelsen som noget mekanisk der står i modsætning til det levende.

Er det sjovt?:

Som nævnt er der en bred gråzone på 4chan for hvad der skal forstås som sjovt og hvad der er alvor. I analysen af eksemplet med brugen wordfilteret, pegede jeg på hvordan vi kunne drage en vis parallel til en vits, men alligevel tenderer eksemplet mod en rendyrket fordømmelse. I Shifmann & Nissenbaums artikel tales der alene om fordømmelse af memes og ikke om latterliggørelse, og de eksempler de fremhæver tenderer mod rendyrkede fordømmelser. Eksempelvis bliver et meme-tilfælde fordømt for et være *forced*, på følgende vis:



Fordømmelserne af memes indebærer ofte grove fornærmelser der henviser den fordømte bruger til helt at forlade forummet, mens en mindre grov type fordømmelserne indebærer at brugeren bedes følge mere med på forummet inden brugeren selv poster. Her bruges den faste vending ”LURK MOAR” (sic) (ibid.: 493), hvilket er en sammensætning af ”lurk” (lure), en vending der bruges om brugere der følger et forum uden selv at deltage, og ”moar”, der betyder ”more” på LOLspeak der er en udbredt slang-form på 4chan hvor stavfejl er del af sproget. (Know Your Meme: LURK MOAR, LOLspeak). At fordømmelsen udtrykkes med en bevidst stavfejl kan ses et element af sjov.

Men hvis vi holder fast i at anskue disse fordømmelser som primært ”ikke-sjove”, kan vi hos Bergson finde et svar på hvorfor komikken ikke er nødvendig her. Kvinder der afslører deres der køn, forbryder

sig mod et centralt ideal for A-kulturen, og selvom at grænserne for om at meme er *forced* eller *OC* er flydende (Shifmann & Nissenbaums 2015: 494), er der enighed om at *OC* er idealet og at et *forced meme* er uønsket. Ifølge Bergson bruges latteren som en irettesættelse når ”forbrydelsen” ikke er håndgribelig og derfor ikke kan imødegås med en håndgribelig undertrykkelse (Bergson 1997: 26). I disse tilfælde er der tale om relativt håndgribelige overtrædelser af forummets kutyme, og det er muligvis derfor at overtrædelserne i overvejende grad mødes med håndgribelige fordømmelser fremfor komisk latterliggørelse.

Hvor Bergson alene fokuserer på hvordan personer der ikke passer ind i samfundet *er sjove*, peger Critchley i diskussionen af *ethos* og *ethnos* på hvordan man både kan distancere sig fra de fremmede ved at se dem som *sjove*, men også ved at se dem som nogen der *ikke har humor* (Kap. 1.1). Det er nærmere den sidstnævnte logik der gør sig gældende i fordømmelsen af upassende memes. Brugen af memes har en afgørende rolle i opretholdelsen af kulturen på /b, hvilket knytter sig til vigtige karakteristika ved 4chan. For det første er der den høje grad af anonymitet – brugerne har ikke et fast ID da det skifter fra tråd til tråd. Derfor kan en brugers status ikke basere sig på hvad man tidligere har postet – man må konstant, bl.a. igennem en korrekt brug af memes vise man ikke er ”newfag”, der er en nedsættende betegnelse om nytilkomne brugere. Der er heller ikke et indbygget arkiv på 4chan – når en tråd i en længere periode har været inaktiv, slettes den. Disse forhold forstærker den korrekt brug af memes rolle som et bevis på at man er en vant og aktiv bruger af forummet (Shifmann & Nissenbaum 487-488). Memes spiller i høj grad den rolle som Critchley tilskriver humorens betydning for den nationale identitet; humoren fungerer som et hemmeligt kodesprog der kun deles af andre inden for fællesskab, og den skaber derigennem et tilhørsforhold til kulturen. På samme måde bliver de korrekt-brugte memes, et hemmeligt kodesprog som deles af brugerne på /b. Når brugere der ikke bruger memes korrekt fordømmes, kan det ses som at det etiske ved humoren bliver etnisk, idét humoren bruges som en del af en nedladende distancering fra de udefrakommende da fordømmelsen kan ses som en fordømmelse for ”ikke at være sjov”.

Racistisk ”sjov” og racistisk ideologi

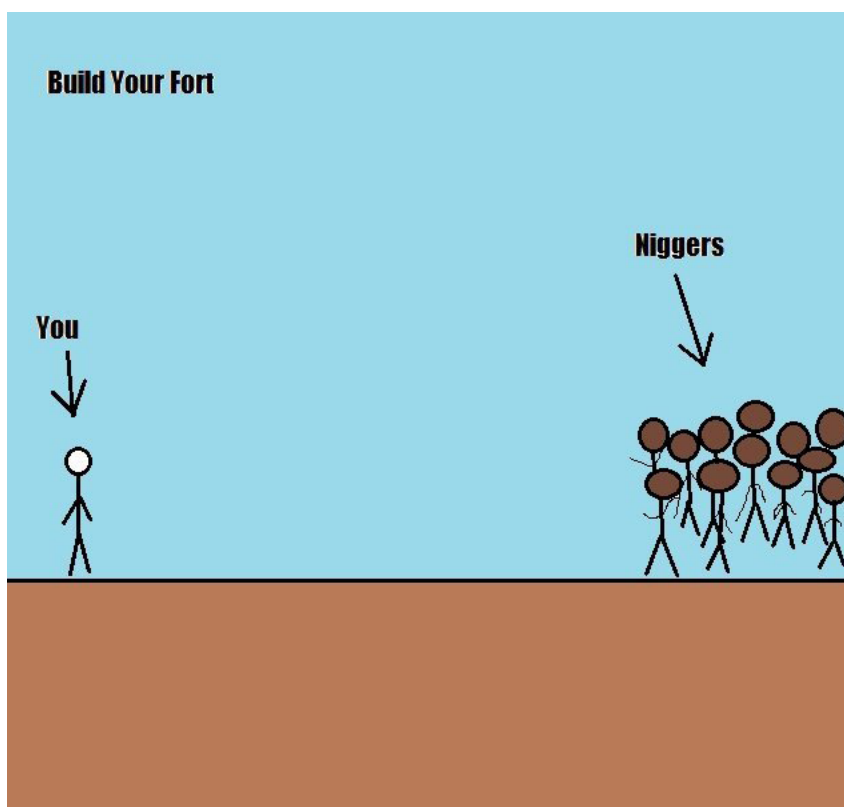
I Manivannans artikel var en af pointerne at de kvindehadske memes, ikke var udtryk for et egentlig kvindehad. Anderledes forholder det sig for Milner (2013), der beskæftiger sig med både kvindehad og racisme på både 4chan og reddit. Begge hjemmesider samt deres historiske forløbere er både kulturelt og i forhold til antallet af deltagere præget hvide mænd, og i artiklen undersøger Milner

kvinders og ikke-hvides, primært afroamerikaneres, mulighed for lige deltagelse på 4chan og Reddit (ibid.: 70, 78). Han lægger dermed et mere kritisk blik på hvilken rolle de racistiske og kvindehadiske memes spiller.

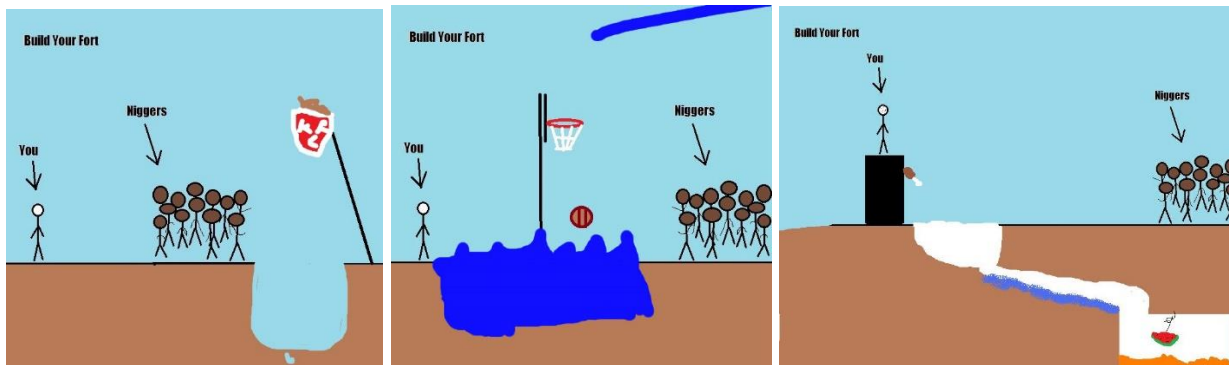
Han finder elementer af en debatkultur der inkluderer og giver en stemme til minoriteterne, og han forholder sig derfor ikke kun kritisk til kulturen på 4chan og reddit. Han mener dog at især 4chans random-board (/b) er præget af en hård racistiske og sexistisk debatkultur der udelukker kvinder og ikke-hvide fra lige deltagelsesmuligheder.

Build your fort:

Milner analyserer en række memes af racistisk karakter. Nogle af disse er meget eksplicitte i deres racisme, mens det i andre tilfælde er mere tvetydigt hvorvidt de skal forstås racistisk. Et af disse eksplicit racistiske memes er "built your fort" (ibid.: 72-74), hvilket i sit udgangspunkt består af en skabelon med en opfordring om at bygge et fort til forsvar mod gruppen af "niggers":



Memet er eksplicit racistisk på flere planer. Det bruger det racistiske udtryk "niggers", og grundantagelsen er at "niggers" er nogen man skal beskytte sig imod. I de enkelte meme-tilfælde indgik der ofte lokkemidler som en stereotyp fremstillet afroamerikanere holder af, som fx Kentucky Fried Chicken, Basket Ball, et kyllingelår og vandmelon:

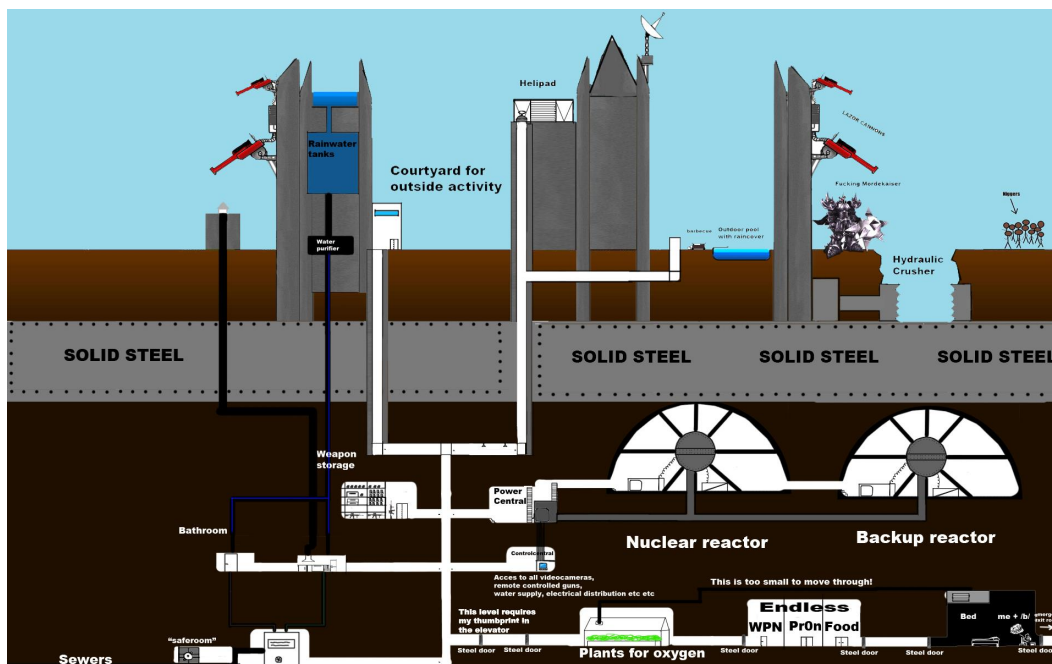


Disse meme-tilfælde kan også forstås ud fra Bergsons komedieforståelse; gruppen af ”Niggers” bliver ikke fremstillet som *levende* og tænkende individer, men som en gruppe af ting der på *mekanisk* vis kan tiltrækkes af lokkemidlerne, som jernspåner der tiltrækkes af en magnet. Samtidig kan den hvide ”you” ses som en repræsentant for det levende, i det at det er et individ og at denne karakter der har til opgave at handle aktivt og rationalisere sig frem til en måde at undgå horden af ”niggers”. I og med at ”you” skal undgå ”niggers”, kan de mekaniske ”niggers” ses som noget der presses ned over den levende ”you”. Ifølge Bergson indebærer den komiske latterliggørelse et fravær af empati med dem der gøres grin med (Bergson 1993: 13), hvilket igen kan underbygge racismen i disse memes; Memet implicerer at *man*, den hvide *you*, ikke har nogen empati med mennesker af afrikansk afstamning, ”niggers”.

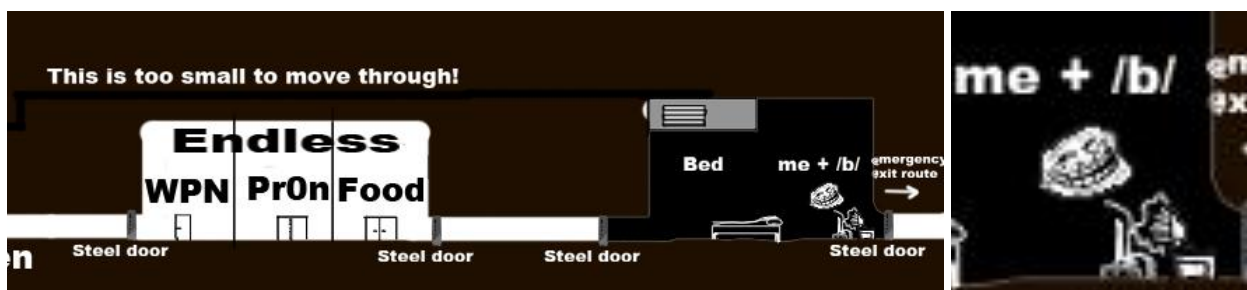
Dette leder os videre til den vigtigste pointe i Milners analyse, nemlig at hvidhed impliceres og fremstilles som det neutrale – hele memets præmis er at man som modtagere eller bidragyder selv er hvid. Denne antagelse om at det hvide er det neutrale, finder han gennemgående i mange af de memes han analyserer.

”Built your fort”- memet er yderst problematisk ud fra Critchleys perspektiv. Memet er lavet til og fra et *hvidt* perspektiv, og det er det de *fremmede* ”niggers” der udstilles og latterliggøres. Der er altså tale om en *grinen af andre*, samtidig med at gruppen af primært hvide 4chan brugere igennem denne form for humor distancere sig selv fra, og opretholder fællesskabet som en modsætning til, ”niggers”. Memet kan også ses som et eksempel på Critchleys kobling mellem at grine ”af andre” og ”med magten” idét at personer med afrikansk afstamning på disse fora er en minoritet der, bl.a. igennem racistiske memes og antagelsen om ”hvidhed”, ikke har de samme privilegier som hvide brugere.

”Built your fort”- memet er altså i overvejende grad båret af en ”grinen af andre”, men hvis vi ser nærmere på følgende eksempel finder vi også et element af selv-latterliggørelse:



Overordnet er det her også gruppen af personer af afrikansk oprindelse der grines af, og man skal igen identificere sig med den hvide ”me”, der er villig at bygge dette enorme forsvarsværk for at undgå kontakt med gruppen af ”niggers”. Men hvis vi ser nærmere på den del af tegningen hvor ”me” karakteren er placeret, finder vi et element af selv-ironi og selv-latterliggørelse.



”Me”-karakterens indretning af sit underjordiske hjem spiller på en række stereotype fordomme om den arketypiske computernørd: Han er glad og tilfreds for at sidde i et mørkt kælderlokale med en seng, adgang til uendelige mængder porno (pr0n er internetslang porno) og en computer med adgang til /b/ (4chans random-forum). Denne selv-identifikation med den stereotype og latterliggjorte computernørd er udbredt i på 4chan (Manivannan 2013: 115). ”Me” karakterens ansigt er det såkaldte ”trollface” – et symbol på trolling (Know your meme: trollface). Dermed siger meme-eksemplet selv at dets formål er at trolle, men siger det på en måde så kun forstås af vante brugere der er bekendte med kulturens lingue franca. Det er som nævnt netop også en af ”trollingens” præmisser. På den ene side er den ”kun er for sjov”, men på den anden side er det kun sjovt hvis nogen tager det alvorligt.

i middel-, eller overklassen kunne have sagt som fx ”I can’t read ... the newspaper without my coffee”.



”Succesfuld Black Man”-memet, og ”image macro”-memes generelt, følger overordnet den struktur som Zupančič finder i vitsen. Når man blot ser på fotoet og læser den øvre tekst, giver de til sammen, ligesom den første del af vitsen, én betydning, her i form af en racistisk stereotyp, mens den nedre tekst fungerer som *punchlinen* der retroaktivt fastlægger betydningen af billedet og den øvre tekst. I eksemplet finder vi også den dynamik Freud tillægger vitsen, da memets morsomme struktur tillader en grinen af en ellers fortrængt racisme.

Ifølge Milner kan memet både forstås racistisk og anti-racistisk. Memet kan ses som en udstilling af stereotype forestillinger om afroamerikanere hvor inkongruensen mellem øvre og nedre tekst punkterer den stereotype forestilling. ”The mischief reminds us – in a small way – to not take all stereotypes at face value.” (Milnr 2013: 71). Hvis vi belyser dette perspektiv ud fra Critchleys ”af sig selv, vs. af andre”- distinktion kan man (i tilfælde at man ikke selv er afroamerikaner og til en vis grad, bevist eller ubevist, abonnere på disse stereotype forestillinger), se memet som en måde at grine af sig selv og sine egne uheldige stereotype forestillinger om afroamerikanere.

Men Milner peger også på at memet kan ses som en måde at opretholde disse fordomme – disse racistiske fordomme ligger som en grundlæggende antagelse, og de er nødvendige at have kendskab til for at memet overhovedet er sjovt. Memet skriver sig ind i tendens til at neutralisere ”hvidhed”, og gøre minoriteter som afroamerikanere til ”den mærkede anden”. Han pointerer også hvordan selve titlen ”succesfuld black man” kan ses et udtryk for en *undtagelsen der bekræfter reglen*-logik. I og med at de skal understreges at han er succesfuld, impliceres det at sorte som udgangspunkt ikke har succes (ibid.: 71-72).

På den måde kan memet også siges at indebære en latter der fra et hvidt perspektiv er rettet mod den sorte minoritet. Selvom man som hvid kan ”grine af sig selv” og sine egne dumme racistiske

fordomme, ender memet alligevel med at skrive sig ind i en racistisk anden-gørelse af afroamerikanere og neutralisering af hvidhed.

***Poe's Law* og *logic of lulz* som ideologisk tilslutning igennem humoristisk distancering**

Poe's law og *logic of lulz* kan belyses ud fra Žižeks begreb om kynisk ideologi og Zupančič' beslægtede kritik af forestillingen om at humor, latter og ironi er en modsætning til ideologi (kap. 3.3). Den, ifølge Milner, udbredte antagelse om mandlighed og hvidhed, der især hersker på 4chan, hvor brugen af kvindehadiske og racistiske memes er mest udbredt, kan kategoriseres som en form for racistisk og sexistisk ideologi, da antagelsen er med til at sløre og legitimere et hvidt og mandligt overherredømme på disse fora. Selvom vi her finder memes som "built your fort" der tenderer mod at udtrykke en i-sig-selv racistisk ideologi, er der i udstrakt grad tale om en ideologi i-og-for sig selv. Fx kan a-kulturens anonymitetsideal ses som et umiddelbart ikke ideologisk ideal der inden for a-kulturen selv ses som et universalistisk ideal der ikke skelner til køn eller etnicitet, men som i praksis legitimere en fordømmelse og latterliggørelse af kvinder, og derigennem opretholder det mandlige herredømme. A-kulturen selvfortælling indebærer at anonymiteten giver et frirum der står i opposition til mainstreamkulturens undertrykkende selvscenesættelses-ideal, og at a-kulturens "sjov" står i modsætning til mainstreamkulturen der fejlagtigt tager denne sjov alvorligt. Dette kunne tyde på at der her hersker en af at sjov og latter er et modstykke til ideologi og undertrykkelse, der minder om den både Zupančič og Žižeks kritiserer og finder i Ecos rosens navn.

Logic of lulz kan ses som en måde at legitimere denne problematiske ideologi, ved at man kan sige til sig selv at man kan kun latterliggør og udstiller "for sjov", og at denne latterliggørelse ikke er udtryk for ens egen ideologi, samtidig med at den at man i praksis er med til at opretholde ideologien. I modsætning til vitsen hvor selve præmissen er at der blot er tale sjov, er *logic of lulz*' ideal at nogen faktisk skal tage ytringerne seriøst. Denne grundlæggende ambivalens mellem "sjov" og alvor og mellem sandhed og fiktion er yderligere med til at forstærke at disse "sjove" ytringer for lov at materialisere sig som en ideologisk undertrykkelse.

Kapitel 4.3:

Diskussion af teorierne på baggrund af analyserne

Bergsons forståelse af komikken som *det mekaniske der bliver presset ned over det levende* og af latterens korrektive funktion har i analyserne giver teoretisk ramme til at forstå den sjov der udspiller sig på 4chan og reddit og det sjoves rolles i onlinefællesskaberne. Med Bergson har jeg bl.a. andet kunnet forklarer hvorfor meme-tilfælde både bliver mødt med fordømmelse og latterliggørelse, hvis de er forcerede, og hvis de ikke bidrager med noget nyt, da begge tilfælde af en forkert brug af memes kan forstås som *noget mekanisk der bliver presset ned over noget levende*.

I forlængelse af Zupančič kritik af Bergsons liv-mekanik dualitet kan man stille spørgsmålstegn ved om ikke alle disse skrevne og uskrevne regler, og den udbredte brug gentagelse i form af memes der skal følge bestemte strukturer, er et udtryk for at det mekaniske og gentagelsen ikke står i modsætning til, men er en central del af det liv der udfolder sig 4chan og Reddit. Ofte er brugerne uenige om hvorvidt et meme skal hyldes eller fordømmes (Nissenbaum og Shifman 2015: 494). Dette kunne tyde på at hvad der anses for at være et godt og originalt indhold, hvad der anses for være en problematisk uoriginal gentagelse, og hvad der anses for at være *forceret*, i høj grad er et *produkt* af fordømmelsen og latterliggørelsen, og vi kan her drage en vis parallel til Zupančič idé om at *det mekaniske* og ”*presset nedover-heden*” ved komedien er et retroaktivt *produkt* af den komiske procedure (kap 3.1).

Flere steder har jeg brugt Freuds vitsteori, og jeg har draget paralleller mellem denne og både *memes*, *wordfilteret* og *Logic of Lulz*. På trods af at Freuds vitsteori som udgangspunkt er en forløsningsteori, kritiserer Critchley denne for alene at operere med en overlegenhedsteoretisk forståelse latteren som en hævde af sig selv overfor andre (kap. 1.1. & kap 1.2). Bergson skriver sig også delvist ind i overlegenhedsteorien da latteren for ham har til formål at straffe den der grines af (kap 3.1). Critchley kritiserer overlegenhedsteoriene for alene at forstå humor som den for ham problematiske *grinen af andre* (kap 1.1.), og ud fra Critchleys perspektiv er det i høj grad den problematiske *grinen af andre*, i form af den etniske humor, der udspiller sig på 4chan og Reddit. At disse to teorier i udstrakt grad har kunnet bruges til at indfange den sjov der udspiller sig på 4chan og Reddit, kan derfor ses i lyset af Critchleys kritik af overlegenhedsteoriene.

Critchleys forståelse af den etniske humor har, i modsætning til Bergsons teori, givet en ramme for også at forstå det sjoves betydning i den rendyrkede fordømmelse af memes, idet der her ikke er tale en latterliggørelse af de fremmede, men en fordømmelse af dem for ”ikke at have nogen humor”

Med Zupančič har jeg har fået et overordnet perspektiv på hvordan den humoristiske og ironiske distance, der ligger i *logic of lulz*, kan indgå som en del af en ideologisk tilslutning. Jeg har også fundet elementer af selv-latterliggørelse; dyrkelsen af den latterliggjorte nørdestereotyp og identifikationen med *trollface*, som oprindeligt stammer fra en latterliggørende karikatur af den typiske troll, tyder på at selv-latterliggørelsen også spiller en betydelig rolle. ”Successfull Black Man”-memet, kan forstås som en måde at grine af sine egne dumme racistiske fordomme, men ifølge Milner skriver dette meme sig også ind i en kultur hvor ”hvidhed er antaget”, hvilket jeg har peget på er en del af en racistisk ideologi.

På trods af Critchleys normative distinktion mellem at *grine af sig selv og andre* i de fleste tilfælde indfanger den måde som sjov her fungerer som en måde for brugerne til at distancerer sig fra de udefrakommende, samt kvinder og sorte og derigennem opretholde en undertrykkende ideologi, har jeg også fundet elementer af selv-latterliggørelse der indgår i denne tilslutning. Dette taler for Zupančič idé om at *grine af sig*, ikke nødvendigvis er udtryk for en moralsk god og frigørende form for humor, men at denne netop også kan være del af en problematisk ideologisk tilslutning.

Konklusion og perspektivering

Konklusion

I specialets indledning spurgte jeg ind til hvorvidt Critchleys teori bliver ramt af den kritik Zupančič retter mod de positioner hun skriver sig op imod. Jeg har peget på en vis lighed mellem Critchleys humorteori og endelighedsmetafysikken, som Zupančič kritiserer, da både Critchley og endelighedsmetafysikken reducerer det sjove til at handle om at lære os at leve med vores begrænsethed og endelighed, der for Critchley er tabet af jeget (kap 2.1). Zupančič mener at endelighedsmetafysikken ofte indebærer et emancipatorisk ideal, men ender med en ideologisk konservativ fordring om ”at gøre det mulige” der i sidste ende bliver en fordring om at bevare det eksisterende. I kapitel 3.3 diskuterede jeg hvordan Critchley også tilskriver humoren en emancipatorisk og subversiv kvalitet, men ender med et rent individualistisk humorideal. Dermed kan man sige, at Critchley også ender med en humorteori, der mister blikket for det sjoves emancipatoriske kvalitet, og dermed bliver konservativ, hvilket til dels kan tilskrives at Critchley, ligesom endelighedsmetafysikken, reducerer det sjove til at handle om at individet skal lære at leve med sin egen begrænsethed.

Critchleys ideal om at grine af sig selv, et ideal der kritiseres af Zupančič, bliver også individualistisk da det i hans egen humorteori bliver en måde at undgå de problemer der opstår ved tabet af jeget. Dette leder os videre til indledningens andet spørgsmål om psykoanalysens betydning for de to forskellige sjovhedsideal. Inspirationen fra Freuds humor-essay og inddragelsen af Freuds jeg-topologi bruger Critchley til at formulere en humorteori hvor humoren er noget der udspiller sig mellem *det enkelte individs* psykiske instanser. Lacans psykoanalyse, og især begrebet om det symbolske, bruges derimod af Zupančič til at formulere en teori om hvordan komedien kan udstille subjektets konstituering af det samfundsmæssige symbolske. Dermed ikke sagt at spørgsmålet om deres brug af psykoanalysen kan reduceres til et spørgsmål om Freud overfor Lacan. Zupančič’ samfundsorienterede brug af psykoanalyse er nærmere et udtryk for den slovenske særegne kobling mellem lacanianisme og marxistisk ideologikritik.

På trods af at jeg her har kritiseret Critchleys *af sig selv vs. af andre*-distinktion for at føre til en individualisme, viste denne distinktion sig langt hen ad vejen at fungere som en prisme til at forstå og kritisere den sjov der udspiller sig på 4chan og reddit. Dog fandt jeg her også elementer af selvironi og selvblatterliggørelse, hvilket taler for Zupančič idé om at det ”at grine af sig selv” også kan være led i en problematisk ideologisk tilslutning.

Perspektivering

I specialet har jeg primært diskuteret de to sjovheds-idealere ud fra teoretisk perspektiv, og i den empiri jeg har analyseret fandt jeg hverken eksempler på Critchleys ægte humor eller Zupančič' ægte komedie. De to teorier ville selvfølgelig yderligere kunne belyses på baggrund af flere analyser hvor også Critchleys og Zupančič' positive begreber kom i spil.

Critchley og Zupančič har det tilfælles, at de begge formulerer et ideal om den normativt gode form for sjov, der ikke for alvor skeler til de omstændigheder sjoven er en del af eller de faktiske konsekvenser. For Critchley bliver det sjoves normativitet alene et simpelt spørgsmål om *relationen* mellem hvem der griner og hvad der grines af, mens spørgsmålet om det sjoves normativitet for Zupančič bliver et mere komplekst, men rent strukturelt spørgsmål.

En bredere analyse på baggrund Critchleys og Zupančič' teorier ville kunne danne grundlag for en metateoretisk diskussion af hvorvidt det er meningsfuldt at reducere spørgsmålet om det sjoves normativitet til et rent relationelt eller strukturelt spørgsmål, uden at skele til omstændighederne og de faktiske konsekvenser.

Litteraturliste

4chan: /b (*random*). Besøgsdato: 27.10.2018

<http://boards.4chan.org/b/> (*Advarsel - indeholder potentielt stødne materiale*)

Bergson, Henri (1993). *Latteren: Et essay om komikkens væsen*. København: Rævens Sorte Bibliotek / Politisk Revy. Overs.: Else Henneberg Pedersen efter Le lire. *Essai sur la signification du comique*, 1900.

Berger, Peter L. (1997). *Redeeming Laughter: The Comic Dimension of Human Experience*. Berlin: Walter de Gruyter & Co.

Bjerre, Henrik Jøker (2011). Skolen der ikke stopper med ikke at etablere sig. *Slagmark* nr. 62: Den slovenske skole s. 33-49

Critchley, Simon (2002). *On Humor*. London: Routledge (Thinking in action).

Critchley, Simon. (2016). Repetition, repetition, repetition: Richard Prince and the three r's. I: Patricia Gherovici & Manya Steinkoler (red.): *Lacan, psychoanalysis, and comedy* (s. 237-242). New York: Cambridge University Press.

Den Danske Ordbog: *Sjov*. Besøgsdato: 22.10.18

<https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=sjov>

Dawkins, Richard (1976) *The Selfish Gene*. Oxford University Press

Dinesen, Anne Marie (1994). *Grundbog i semiotik*. Akademisk Forlag A/S (Akademisk forlags semiotikserie).

Evans, Dylan (1996): *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge

Freud, Sigmund (1983). Om indførelsen af begrebet narcissisme. I: Ole Andkjær Olsen, Børge Kjær & Simo Køppe (red.): Sigmund Freud: *Metapsykologi 1*. (2. udgave, s. 89-117). København: Hans Reitzels Forlag A/S. Overs.: Redaktørerne efter: Zur Einführung des Narzissmuss, 1914.

Freud, Sigmund (1994). *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*. Oslo: Pax Forlag. Norsk overs.: Geir Farner efter: Der Witz und seine Beziehung zum Ubewussten, 1905.

Freud, Sigmund (2000). Humoren. *Passage - Tidsskrift for Litteratur Og Kritik* Vol. 34 (Årg. 15): Det morsomme s. 18-20. Overs.: Camilla Skovbjerg Paldam efter: Der Humor, 1927.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (2005). *Åndens Fænomenologi*. Gyldendal. Overs.: Claus Bratt Østergaard efter: Phänomenologie des Geistes, 1807.

Know Your Meme:

LOLspeak. Besøgsdato: 27.10.2018. <https://knowyourmeme.com/memes/lolspeak-chanspeak>

LURK MOAR. Besøgsdato: 27.10.2018. <https://knowyourmeme.com/memes/lurk-moar>

LOLspeak. Besøgsdato: 24.10.2018. <https://knowyourmeme.com/memes/trollface>

Lübcke, Poul (red.) (2010). *Politikens Filosofileksikon*. København: Politikens Forlag.

Milner, Ryan M. (2013a). FCJ-156 Hacking the Social: Internet Memes, Identity Antagonism, and the Logic of Lulz. *The Fibreculture Journal*, nr. 22: Trolls and the Negative Space of the Internet, s. 62-92

Milner, Ryan M. (2013b). Media Lingua Franca: Fixity, Novelty, and Vernacular Creativity in Internet Memes. *Selected Papers of Internet Research* nr.: 14.0

Miltner, Kate M. (2014). "There's no place for lulz on LOLcats": The role of genre, gender, and group identity in interpretation and enjoyment of an Internet meme. *First Monday*, vol.: 19 nr.: 8.

Manivannan, Vyshali. (2013). FCJ-158 Tits or GTFO: The logics of misogyny on 4chan's Random - /b/. *The Fibreculture Journal*, Vol. 22: Trolls and the Negative Space of the Internet, s. 109-132

May, Michael. (2002): Det Imaginære. I: Ole Andkjær Olsen (red.): *Psykodynamisk leksikon*. København: Gyldendal. (s. 337-338)

Nagle, Angela (2017). *Kill All Normies: The online culture wars from Tumblr and 4chan to the alt-right and Trump*. Alresford: Zero Books.

Olsen, Ole Andkjær. (2002): s. 122-124: besætning, s. 451-452: lystprincip, s. 636-637: Psykisk energi, s. 688-689: realitetsprincip, s. 754-757: Spejlstadium, s. 855-856: vits I: Ole Andkjær Olsen (red.): *Psykodynamisk leksikon*. København: Gyldendal.

Online Etymology Dictionary: *Meme*. Besøgsdato: 27.10.2018

<https://www.etymonline.com/word/meme>

Oxford Dictionaries: *Object*. Besøgsdato: 27.10.2018

<https://en.oxforddictionaries.com/definition/object>

Porsgaard, Kasper (2011). Det umuliges kunst – Om Alenka Zupančič' teori om komedien. *Slagmark* nr. 62: Den slovenske skole s. 51-65

Rösing, Lillian Munk. (2005). Psykoanalyse: Lacans formalisering af Freud. I: Anders Esmark, Carsten Bagge Laustsen & Niels Åkerstrøm Andersen (red.): *Poststrukturalistiske analysestrategier* (97 - 124). Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

Scott, Nathan A. Jr. (1961). The Bias of Comedy and the Narrow Escape into Faith. *The Christian Scholar*, vol. 44 (nr. 1), 9-39.

Shifman, Limor & Asaf Nissenbaum (2015). Internet memes as contested cultural capital: The case of 4chan's /b/ board. *new media & society*, 2017, Vol. 19(4), s. 483-501.

Shifman, Limor & Yuval Katz (2017). Making sense? The structure and meanings of digital memetic nonsense. *Information, Communication & Society*, Vol. 20:6, s. 825-842.

Sørensen, Asger (1993). Teoriens latterlighed – Prolegomena til enhver fremtidig teomik. Efterskrift I: Henri Bergson. *Latteren: Et essay om komikkens væsen*. København: Rævens Sorte Bibliotek / Politisk Revy.

Žižek, Slavoj (1989). *The sublime object of ideology*. London/New York: Verso

Žižek, Slavoj (1994). The Spectre of Ideology. I: Slavoj Žižek (red): *Mapping Ideology* (s. 1- 33). London/New York: Verso (Mapping Series).

Žižek, Slavoj (2006). *How to Read Lacan*. London: Granta Books. (How to Read. red.: Simon Critchley).

Zupančič, Alenka (2008). *The Odd One in - On Comedy*. Cambridge/London: The MIT Press (Short Circuits. red.: Slavoj Žižek).

Zupančič, Alenka (2012). *Komedie - Kunsten at skille sig ind*. Århus: Forlaget Philisophia (Radikalfilosofi). Overs.: Kasper Porsgaard efter The Odd One in. On Comedy, 2008