

STANDARD FORSIDE

TIL

EKSAMENSOPGAVER

Udfyldes af den/de studerende

Prøvens form (sæt kryds):	Projekt	Synopsis	Portfolio	Speciale	Skriftlig hjemmeopgave
	X				

Uddannelsens navn	Dansk	
Semester	2. Semester	
Prøvens navn (i studieordningen)	Medievidenskab, projekt (HLC220004H)	
Navn(e) og fødselsdato(er)	Navn	Fødselsdato
	Anne-Kathrine Danielsen	28.05.1988
	Louise Thomsen Kristensen	18.07.1990
	Mie Møller Nielsen	25.12.1990
	Simone Jespersen	17.08.1993
Afleveringsdato	24.05.2013	
Projekttitel/Synopsistitel/Speciale-Titel	KLOVN – Analyse af udvalgte afsnit fra serien <i>Klovn</i> med fokus på spændingsfeltet mellem fakta og fiktion samt en diskussion af genren i serien.	
I henhold til studieordningen må opgaven i alt maks. fylde antal tegn	60 * 2400 tegn = 144000 tegn	

Den afleverede opgave fylder (antal tegn med mellemrum i den afleverede opgave) (indholdfortegnelse, litteraturliste og bilag medregnes ikke)*	123640
Vejleder (projekt/synopsis/speciale)	Kim Toft Hansen
<p>Jeg/vi bekræfter hermed, at dette er mit/vores originale arbejde, og at jeg/vi alene er ansvarlig(e) for indholdet. Alle anvendte referencer er tydeligt anført. Jeg/Vi er informeret om, at plagiering ikke er lovligt og medfører sanktioner.</p> <p>Regler om disciplinære foranstaltninger over for studerende ved Aalborg Universitet (plagiatregler):</p> <p>http://plagiat.aau.dk/GetAsset.action?contentId=4117331&assetId=4117338</p> <p>Dato og underskrift</p>	

- Vær opmærksom på, at opgaven ikke er afleveringsberettiget, hvis den overskrider det maksimale antal tegn, som er angivet i studieordningens prøvebeskrivelse. Du/I har dermed brugt et eksamensforsøg.

INDHOLDSFORTEGNELSE

INDLEDNING.....	3
SATIRENS TEORI OG HISTORISKE UDVIKLING	5
FAKTA OG FIKTION.....	12
SATIREN SOM KRITISK KOMMENTAR	22
TVÆRMEDIALITET	30
GENREDISKUSION.....	40
KONKLUSION	45
LITTERATURLISTE	48

INDLEDNING

Vi vil i nærværende opgave se på den danske tv-serie *Klovn* med henblik på de satiriske aspekter i serien. Serien omhandler komikerparret Frank Hvam og Casper Christensen i de selvskrevne hovedroller. Serien blev lanceret i foråret 2005 på TV2 Zulu og er inddelt i seks sæsoner med ti afsnit i hver. *Klovn* er solidt plantet i de flestes erindring, og gennemslagskraften er indiskutabel, da nogle afsnit har tiltrukket op mod 300.000 seere. Der ud over er dvd-versionen solgt i omkring en million eksemplarer, og i 2005, 2006 og 2007 modtog *Klovn* desuden årets danske comedy-pris (Krogh 2010).

Satiren er en genre, der har rødder langt tilbage, og kan litterært allerede spores i de islandske sagaer. Gennem tiden har satiren ændret sig, men denne er stadig den dag i dag en aktuel genre. Satiren udtrykkes qua mange forskellige medier, her i blandt tegninger, radio og tv. Der er et stort udbud af satireprogrammer, hvorigennem satiren kommer forskelligt til udtryk, men en fællesnævner er den kritiske brod, som blandt andet kan referere til personer eller mentalitetsformer i samfundet. *Klovn* kan ses som et eksempel herpå, og er en af de mest populære satireproduktioner i nyere tid.

Motivation for følgende opgave udspringer først og fremmest af nysgerrigheden omkring, hvilke tangenter *Klovn* spiller på samt hvordan. Vores valg af placering af *Klovn* inden for satiregenren har medført en afgrænsning af historie og teori og dermed analysen, som skaber et særligt fokus på seriens kritiske aspekter samt referencer til virkeligheden. *Klovns* interaktion mellem fakta og fiktion skabte undren over, hvorfor seriens hovedpersoner og en stor del af seriens kendte bipersoner hedder deres rigtige navne samt hvilken betydning, dette har for serien. Endvidere forekommer der andre virkelighedsreferencer såsom Casper og Franks profession som komikere samt Caspers daværende forhold til Iben Hjejle. Desuden observerede vi, at serien *Klovn* har affødt en række andre medieprodukter og merchandise, såsom kopper og brætspil, hvilket vi fandt interessant i forbindelse med seriens tværmedialitet.

Til at belyse nedenstående problemstillinger har vi udvalgt fem episoder fra serien, som vi primært vil analysere på. Dette er episode 2: ”De nye danskere”, episode 10: ”Farvel igen mor!”, episode 36: ”Jarlens død”, episode 37: ”Piverts polterabend” og endelig episode 52: ”Shut up”. Disse er valgt, da vi mener, de er velegnede til besvarelse af vores problemstillinger, og ligeledes giver de et repræsentativt billede af serien som helhed, da vi har udvalgt både tidlige episoder i serien men også episoder midtvejs samt fra sidste sæson. Dog vil der også blive inddraget eksempler fra andre episoder undervejs i det omfang, de underbygger vores analyse.

Opgaven tilsigter at skitsere et historisk overblik over satirens historie op til nyere tid, hvori *Klovn* indplaceres. Ydermere vil vi i opgaven se nærmere på følgende problemstillinger:

- 1) Hvorledes forholder *Klovn* sig til spændingsfeltet mellem fakta og fiktion med henblik på indhold henholdsvis form?
- 2) Hvordan kan *Klovn* ses som en kritisk kommentar til samfundet og menneskene deri?
- 3) Hvordan kan begrebet tværmedialitet bruges i forbindelse med *Klovn*? Hvad betyder tværmedialiteten for serien?

Disse problemstillinger tildeles det primære fokus, og vil således være omdrejningspunktet for opgaven. Vores teoretiske afsæt tager først og fremmest udgangspunkt i Hanne Bruuns satireteori, Mikhail Bakhtins karnevalismebegreb samt Klaus Schwinds tre satireelementer, som præsenteres i afsnittet om satirens teori og historiske udvikling. Endvidere vil vi løbende i opgaven inddrage forskellige relevante teoretikere til at underbygge opgavebesvarelsen. Dette være sig blandt andet Erving Goffman, Louise Brix Jacobsen og Anja B. Petersen. Medieforsker Hanne Bruun fokuserer på den kritiske kommentar og virkelighedsreferencen som værende afgørende for satiren, hvorfor disse vægtes og prioriteres højt i opgaven. Undervejs i læsningen af sekundærlitteraturen erfarede vi, at *Klovn* ofte rubriceredes som værende blandt andet komedie og sitcom. Det er dermed intentionen afslutningsvist at diskutere genren i *Klovn*.

SATIRENS TEORI OG HISTORISKE UDVIKLING

Satiren er en humoristisk genre, der latterliggør og udleverer mennesker eksempelvis ved at udstille deres dumdristigheder. Formålet er at underholde ved at udstille tåbelighed eller uretfærdighed. Til forskel fra komedien er satiren bestemt af sin rettedhed. Litteraturkritiker og -teoretiker Frye opsætter to forhold, der er essentielle for satiren. For det første er den satiriske humor baseret på fantasi eller en sans for det groteske og det absurde. For det andet har den altid et gribende sigte og dermed en genstand for latteren (Agger 2005: 471). Hvordan tv-satiren skal ses som noget særligt inden for tv-underholdning vil nu blive belyst ud fra en historisk og teoretisk kontekst, netop fordi historien kan være med til at forklare, hvorfor satiren ser ud, som den gør i dag.

Satiren kan ansæses så langt tilbage som litteraturen selv. Martin Zerlang udtrykker sig på følgende måde: ”Det er simpelthen den måde, litteraturen udvikler sig på – ved at det nye går i flæsket på det gamle og omvendt med drilske kommentarer og små ondskabsfuldheder” (Trap-Lind

2010). Zerlang mener endvidere, at satiren kan spores helt tilbage til de islandske sagaer. Et eksempel er Gunløg Ormstunge, der fik sit navn, fordi han var forfærdelig bidsk og havde en evne til at tilintetgøre folk med sine verbale billeder (ibid.). I 1840erne kom Danmarks første vittighedsblad *Corsaren*, der blev grundlagt af Meir Aron Goldschmidt og kan ses som en forløber for vore dages debatmagasiner og -fora. Denne har en betydning for satirens udvikling, og i samspil med vittighedsbladet *Punch*, som i det 19. århundrede så dagens lys, giver det et billede af den tidlige satire set med danske øjne. *Punch* var et højreorienteret vittighedsblad, der gjorde grin med brødrene Brandes og det moderne gennembrud (ibid.). Videre i starten af det 20. århundrede var Storm P. frontfigur indenfor satiretegninger i Danmark. Om end hans tegninger umiddelbart var uskyldige og folkelige var der alligevel en underliggende satire, som typisk var møntet på manden med magten¹. I dag eksisterer denne form for skriftlig satire blandt andet i form af satiretegninger, som eksempelvis hos Roald Als, der forholder sig satirisk til politikere² samt Wulffmorgentaler, som har det mere absurde, men dog samfundssatiriske for øje³. Muhammed-tegningerne, som blev bragt i morgenavisen Jyllandsposten i 2005, er ligeledes et eksempel på nyere dansk satire, hvor især karikaturtegneren Kurt Westergaards afbildning af profeten Muhammed vakte stor opsigt i forbindelse med artiklen om ytringsfrihed og selvcensur (Berlingske research 2008).

Springer vi nogle år frem fra de tidlige vittighedsblade, bliver dansk tv-satire lanceret i 1968. Dette var en tid, hvor især kulturpolitiske kampe prægede den offentlige debat. Debatten omhandlede især en kritik af tv-underholdningen, og det var blandt andet de nykulturradikale forfattere Villy Sørensen og Klaus Rifbjerg, der gav sine holdninger til kende. Oprindeligt drejede debatten sig om musik, men tv-mediet gjorde sin entre og blev fokuspunkt for de kulturpolitiske debatter, som derfor blev det nye omdrejningspunkt på grund af det store tag, tv havde i befolkningen. Eftersom tv'ets indførelse i 1951 medførte en voldsom stigning af licensbetalere, taler man herefter om tv'et som massemedie (Bruun 2011: 33). Dansk tv-satire havde som nævnt premiere i 1968, og hele genren startede i Danmark med serien *Hov-hov*, der blev vist på DR i perioden 1968-70. Helt tilbage fra dette startskud på satire-tv i Danmark, har formatet overvejende ligget fast i form af en sketchkomedie på omkring 30 minutter i serier på mellem tre og helt op til 48 episoder per sæson. Endvidere er det værd at understrege, at satiren har været en del af et underholdningstilbud til seerne og samtidig sendtes det i weekendens primetime (ibid.: 32). *Hov-hov* byggede på en masse

¹ <http://www.dr.dk/tv/program/lige-til-stregen/arkiv/programmer> (2:6)

² <http://www.roaldals.dk/>

³ <http://heltnormalt.dk/>

erfaringer fra radiosatiren *Søndagsjournalen* fra 1966 og *Holdningsløse Tidende* fra 1967-75. Igennem *Hov-hov* og satiren parodierede Buster Larsen en række forskellige figurer, og satirens form røg direkte ind i karakteren Knud Poulsens "Lorteland"-monologer (Agger 2005: 473). I 1972 kom et nyt satireprogram på skærmen og havde navnet *Uha-uha*. *Uha-uha* spillede i årene op til 1975 og var en direkte opfølger til *Hov-hov*. Det nye show byggede på et fast hold af skuespillere, der alle spillede en række forskellige roller. Motivet til morskab kom frem i og med, at de forskellige skuespillere skulle spille både andre generationer og køn, end de i virkeligheden var (Ibid.). Dette tidlige satirespil udsprang af revytraditionen, og datidens aktuelle satires gennemslagskraft kom i forlængelse af denne. Revyen leverede også stof, manuskriptforfattere, instruktører, skuespillere og erfaring til tv-satiren (ibid.).

I de sene 1980ere kom der mange genreparodier, hvori den danske befolkning blev satirisk udstillet. Det var blandt andet i *Tonny Toupé show* (1985-86), *Sonny Souflé chok show* (1987) og *Søren Kierkegaard Roadshow* (1990), som alle blev sendt på DR. Alle disse shows udstillede danskernes nydelse ved at se på andres handlinger og drikke øl frem for selv at udføre noget her i verden. Dette gjordes gennem et fordrejet, men dog alligevel præcist signalement af den danske befolkning (Agger 2005: 473f). Videre i 1990erne kom en del satire-drama. Her var det *Riget*, som var den største satsning inden for satiregenren på DR, idet den var en gysersatire samt grotesk satire. TV2 derimod lagde sit fokus på voksenjulekalender, som dermed blev en helt ny genre at bevæge sig i. Det hele startede i bund og grund med en idé om at skrive sketches på fem til otte minutter som fiktionsindslag til underholdningsprogrammet *Eleva2eren*. Her opstod de to kendte figurer Flemming og Berit, som var gennemgående i alle afsnit, der blev lavet til programmet. Disse figurer var repræsentanter for den danske mentalitet, som blev gjort til genstand for satiren. Efter disse små sketches blev en realitet, fik én af cheferne hos Nordisk Film idéen om, at lave de små indslag til en føljeton-optakt til primetime programmet kl. 20. Optagelserne til disse føljeton-indslag blev ikke færdige til det planmæssige sluttidspunkt, december 1989, og derfor blev *Jul i den gamle trædemølle*, som julekalenderen kom til at hedde, først færdigproduceret og sendt i 1990. *Jul i den gamle trædemølle* blev afsættet til julekalendere for voksne. Den nye genre fortsatte året efter med *Det er bar' dejli' – The Julekalender* (1991) samt i 1993 med *Andersens julehemmelighed*, og i den forbindelse er julekalendergenren altså den ældste danske lange føljeton (Agger 2005: 474).

Kigger man i et lidt nyere perspektiv, har de to public-service kanaler, DR1 og TV2, begge lavet en supplementskanal, henholdsvis DR2 og TV2 Zulu. Både DR2 og TV2 Zulu er kanalerne, hvorpå der bliver satset på satire. Gennem de seneste år har især DR2 satset på satiren, og de har haft

programmer som *Casper og Mandrilaftalen* (1999), *Drengene fra Angora* (2004), *Dolph og Wulff* (2005), *Flemmings Helte* (2007-08), *Tjenesten* (2007-09), *Skråplan* (2009) og *Krysters Kartel* (2009) på sendefloden. På TV2 Zulu er det mere stand-up-prægede satireprogrammer, der har været på sendefloden: *Tak for i aften – Øgendahl og Klan* (2007-08), *Mørk og Jul* (2009) (Bruun 2011: 208ff) og som et helt nyt igangværende program, *Danish Dynamite* (2013). Fælles for mange af disse nyere satireprogrammer er, at de holder fast i det oprindelige format for satiren med sketch-programmer på omkring 30 minutter – nogle kun 20 minutter – hvori der laves parodier på forskellige typer mennesker med mere eller mindre genkendelige karaktertræk (Bruun 2006).

Danskerne sidder ikke længere samlet omkring fjernsynet i primetime hver lørdag aften og griner af ugens tv-satire, der peger fingre af magthaverne og andre højere instanser i samfundet. I stedet kan seerne frit vælge hver sin kanel og hvert sit program ud af de adskillige humoristiske underholdningsprogrammer eller stand-up-shows, der jævnfør ovenstående gennemgang dukkede op gennem slutningen af '90erne og videre i '00erne og frem til nu. Det er ikke længere afgørende for seerne at holde styr på den politiske situation eller andre samfundsmæssige forhold for at kunne grine af de nye programtendenser (Sørensen 2009), da satiren her er møttet på genkendelige tankesæt i samfundet. *Klovn* er en del af denne nye programtradition og seriens kritiske, satiriske kommentar kommer til udtryk gennem en generel reference til genkendelige mentalitetsformer, livsstile samt sociale og kulturelle tilstande og strukturer i vores samfund. Dette vil vi komme nærmere ind omkring i afsnittet vedrørende satiren som kritisk kommentar. *Klovn* adskiller sig dog fra mængden af de andre ovennævnte, nutidige underholdningsprogrammer, i og med *Klovn* ikke er opbygget ud fra forskellige sketches med forskellige karakterer, jævnfør eksempelvis *Drengene fra Angora*, men i stedet ud fra en sammenhængende historie i hvert episode.

I takt med denne historiske udvikling og herunder *Klovns* tilblivelse, blev der gjort en smule op med tankegangen omkring dansk folkekomedie. Før 1990erne var det utænkeligt, at en dansk komiker stod og bandede på scenen, men dansk satire nåede i '90erne til et punkt, hvor det ikke var tidssvarende i et internationalt perspektiv, og man begyndte derfor at søge udenlandsk inspiration, herunder særligt med blikket rettet mod USA. Karakterernes opførsel i blandt andet *Klovn*, hvor det er i orden at bande og være mere ligefrem i sit udtryk, kan derfor paralleliseres til Eddie Murphys stand-up-shows i USA. Han er meget ligefrem i sit sprog og bander i udpræget grad. Denne amerikanske indflydelse havde stor betydning for oprindelsen af stand-up-traditionen i Danmark, som stadig i høj grad præger den danske comedyscene. Mange af de medvirkende i diverse aktuelle

satireprogrammer har således rødder i stand-up, hvilket også gør sig gældende for flere af de medvirkende i *Klovn*. Referencen til Eddie Murphy er dog ikke den eneste internationale relation, man kan hæfte på serien, i og med *Klovn* er blevet beskyldt for mange referencer og endda direkte plagiat af Larry Davids amerikanske tv-serie *Curb your Enthusiasm* (Stockmann 2005). Denne amerikanske inspiration i *Klovn* vil vi komme ind på i afsnittet om tværmedialitet. Som nævnt skævede de danske komikere i '90erne først og fremmest til USA, men i den forbindelse kan England også nævnes, da Casper Christensen fandt inspiration her, da han med flere lavede *Mandrilaftalen*. Inspirationen blev særlig fundet hos *Monty Pythons* surrealistiske univers (Andersson 2013). Dette er endnu et understøttende led i den historiske udvikling og denne kan også anes videre i *Drengene fra Angora*, der, jævnfør vores historiske oprids, blev til nogle år efter *Mandrilaftalen*.

Med blikket rettet mod den teoretiske interesse for satire, synes denne at kunne manifestere sig både som en fiktionsgenre og som en kommunikativ stil eller modus i forskellige fiktionsgenrer (Bruun 2011: 22). Den tyske litteraturforsker Klaus Schwind har præsenteret tre grundlæggende elementer ved det satiriske, der hænger uløseligt sammen. For det første bærer det satiriske præg af et *personligt element*. Med dette menes, at satiren bærer præg af afsenderens personlighed samt aggressivitet, som er rettet mod et objekt, der eksisterer uden for værkets eget univers. Oftest fremtræder dette som irritationsreaktion fra afsenderside på virkelighedens begivenheder, institutioner eller personer. På denne måde fremstår satiren kritisk og kan ifølge Schwind sammenlignes med en form for ventil. I denne ventil kombineres aggressiviteten med intellektuel distance og kølighed (ibid.), og på denne måde kan mennesker få afløb for indestængte følelser og behov. Det andet grundlæggende element ved satiren er ifølge Schwind et *socialt element*. Dette element lægger sig i forlængelse af det foregående og henvender sig til, at der skal kunne ansøres en normtilknytning og –formidling i det satiriske angreb, som Schwind kalder det (ibid.). Med dette menes, at satirens interesse ligger i at forandre det, den prøver at angribe, og på denne måde oftest fremstår udhængende og irettesættende. Samspillet med modtageren er essentielt, og det er i dette samspil, modtageren kan føle sig ramt af satiren, ophøjet over den eller føle sig etisk provokeret af den. Endelig er der det sidste grundlæggende element, som er det *æstetiske element*. Her understreger Schwind, at satirens kritiske, sociale og normative væsen skabes ved hjælp af sproglige og æstetiske virkemidler (ibid.: 23). Det er dermed via latterliggørende overdrivelser og forvrængninger af træk ved satirens objekt, at satirens kommunikative intention realiseres. Hvordan

Schwind er aktuell i *Klovn*, vil vi komme nærmere ind på senere i nærværende opgave. Hanne Bruun understreger i forbindelse med Schwinds teoretiske bekendtgørelser:

”I forlængelse af Schwinds teoretiske bestemmelser vil jeg understrege, at for at en satirisk intention med kommunikationen kan realiseres, må satiren ikke bare have en reference til en samfundsmæssig og kulturel virkelighed uden for tekstens eget diskursive univers, som modtagerne kan interagere med. Referencen skal være af en sådan art, at både afsender og modtager deler og forstår den. For at en satirisk intention kan indfries, forudsættes en viden hos modtagerne om den samfundsmæssige og kulturelle virkelighed i bred forstand. Den viden kan dog både være med til at inddrage modtagerne i det indforståede fællesskab, som satiren skaber, og lige så vel være med til at udelukke modtageren, hvis vedkommende ikke besidder den nødvendige viden og de tilstrækkelige tolkningskompetencer til at indfri den satiriske intention” (Bruun 2011: 23).

Satiren kommer altså med et *set up*, men det er modtagerne, der skal være med til at skabe det *pay off*, værket ønsker. Med *set up* menes, at der vises eller gives information i værket, som får betydning for, hvordan seeren perciperer og tolker det, denne ser og hører, hvilket er *pay off* (Katz & Poulsen 2002: 35). Denne referentielle funktion og stærke kontekstuelle afhængighed, som satiren har, er en af årsagerne til, at tv-satiren i tv’ets genreunivers befinder sig i et særligt område mellem de faktuelle genrer og tv-fiktion (Bruun 2011: 23). Det er derfor afgørende, at afsender og modtager har en homogen referenceramme, for at satirens potentiale opnås, og det indlagte *set up* afføder det ønskede *pay off*.

Et andet vigtigt begreb i forbindelse med satiren er *karnevalisme*. Dette blev lanceret af den russiske litteratur- og kulturteoretiker Mikhail Bakhtin (1895-1975). Ifølge Bakhtin er latter, underholdning og provokation noget, vi som mennesker kan lide, da dette er folkeligt. I middelalderen og renæssancen havde karnevallet en social og politisk funktion, og folk klædte sig i disse anledninger ud og påtog sig roller i samfundet, som adskilte sig fra deres egne. Med karnevallet blev der vendt op og ned på tingene, og samtidig blev der gjort grin med det hele (Bakhtin 2001: 11ff). Bakhtin beskriver forskellige elementer ved karnevalisme. Først og fremmest understreger han fokuset på det kropslige og vulgære. Hermed menes, at kroppen fremhæves og forvrænges (ibid.: 13). Videre fokuserer han på modkulturen mod den falske, pæne borgerlige facade. I forbindelse med karnevallet sker der en omvendning af det officielle, hierarkiserede samfund: konge bliver til nar og nar bliver til konge. Der ud over centraliserer han et begreb som hån, og endelig pointerer han

elementer som overdrivelse og pral. Karnevallet er en latterkultur, men samtidig skal der også ses en underliggende alvor i denne kultur i og med, dette kan ses som en modreaktion fra folket mod et samfund, som er styret af enevældets feudalsystem og kirkens knusende magt (ibid.: 29).

Bakhtin skelner mellem satire og det, han kalder den folkelige latterkultur (Bruun 2011: 30). Hans opfattelse af satiren skal ses som værende individualiserende, mens hans opfattelse af latterkulturen står i modsætning hertil, da spotten her også rammer folket og ikke blot de magthavende instanser i samfundet: ”Den folkelige, ambivalente latter er et udtryk for en verden, der udvikler sig i retning af at blive en helhed, og som den leende også selv opfatter sig som en del af” (ibid.). Med latterkulturen ler alle af alle og af sig selv, mens satiren står i kontrast hertil, da man her stiller sig selv uden for det, der fremstilles, og opstiller sig selv som en modsætning hertil.

Udviklingen af satirens programhistorie kan ifølge Hanne Bruun opdeles i to forskellige epoker. Den første epoke kalder hun for *den politiske satire* og betegner først og fremmest tiden fra den danske tv-satires oprindelse i 1968 og frem til slutningen af ’90erne, hvor det politiske aspekt er i fokus. Der laves her satire om eksisterende personer samt faktiske begivenheder og fænomener i den kulturelle - og politiske offentlighed. På denne tid blev der primært gjort grin med politikerne og andre højtstående i samfundet. Referenten var let at få øje på, men kun hvis modtageren havde den nødvendige viden om samfundet og dets aktører (Bruun 2011: 62f). I Bruuns beskrivelse af den politiske satire, ses derfor en parallel til Bakhtins definition af satire, hvor det, som beskrevet, er de højere instanser i samfundet, der står for skud. I Bakhtins begreb om folkelig latterkultur gør folk også grin med sig selv, hvilket står i kontrast til Bruuns politiske satirebegreb, hvor man ser sig selv som modsætning til eksempelvis den fremstillede politiker. Den anden epoke, som Bruun benytter til at beskrive den satiriske programhistoriske udvikling, kalder hun *social satire*. Denne henvender sig hovedsageligt til tiden efter 1998, hvor satiren rent historisk som nævnt var nået til et punkt, hvor fokus ændrede sig. Blikket blev rettet ud i det internationale billede, og satiren ændrede sig fra at have været politisk - og kulturelt orienteret til at indlede den anden epoke i dansk tv-satire, som retter fokus mod det sociale aspekt. Her begynder satiren at gøre grin med mediebilledet og den almene borger i samfundet. Satiren peger indad og fremhæver almindelige menneskers selvoptagethed på både godt og ondt. Referenten kan her ofte være sværere at få øje på, da den modsat den politiske satire ikke knytter sig til bestemte personer, begivenheder og fænomener i offentligheden, men i stedet har en generel tilknytning til almene og genkendelige livsstile, sociale - og kulturelle tilstande samt strukturer i samfundet (Bruun 2011: 62f). Med Bruuns sociale satire kan

visse paralleller drages til Bakhtins forklaring af latterkultur i og med, man blandt andet gør sig selv til genstand for latteren. Her er vi opmærksomme på, at der fremstår en terminologisk forskel i og med Bakhtin ikke kalder den folkelige latterkultur for satire, jævnfør ovenstående gennemgang. Hos Bakhtin har hans begreber dog altid indbyrdes berøringsflader, hvormed eksempelvis latterkulturen kan give anledning til det karnevalistiske. Ligeledes er hans skelnen mellem begreberne ikke entydige, og der foreligger paralleller mellem disse, i og med betydningsrammen udvikler sig i relation til konteksten.

FAKTA OG FIKTION

Satirens form lægger ifølge Hanne Bruun op til, at der refereres til virkeligheden. Hvilken virkelighed der er tale om i forhold til *Klovn*, vil vi komme nærmere ind på senere i nærværende afsnit. Virkelighedsreferencen er en del af den satiriske genre, da denne netop forholder sig kritisk over for elementer i samfundet – politiske og/eller sociale samt mediernes fremstillinger af disse. Seernes viden om politiske, kulturelle og sociale aspekter i samfundet er derfor afgørende for, om satiren opleves som havende høj underholdningsværdi. Der indbydes derfor til et tolkningsarbejde hos seeren, som, såfremt underholdningsværdien skal være der, skal tilbydes på en attraktiv måde, der bemestres af seeren (Bruun 2011: 94f). Det er dermed afgørende for satiren, at seeren kan nikke genkendende til de aspekter, der er genstand for humoristisk bearbejdelse, såfremt satirens fulde potentiale skal udnyttes.

Som seer kan man ofte blive i tvivl om, hvorvidt *Klovn* refererer direkte til virkeligheden eller blot lægger sig tæt op ad, hvilket både kommer til udtryk i seriens form og indhold. Først og fremmest indledes hvert afsnit i seriens to første sæsoner med udsagnet: ”Baseret på virkelige hændelser”, hvilket desuden er titlen på første sæson, og det indikeres dermed allerede indledningsvist, at karakterernes forskellige eskapader ikke blot er det rene fiktion, men at det bunder i virkelige hændelser; hvorvidt disse hændelser er virkelige eller ej, vil vi komme ind på senere. Omfanget af autenticiteten i de forskellige episoder er ukendt, og mange hændelser er selvsagt det pure opspind; Jarl Friis Mikkelsens død i episode 36: ”Jarlens død” er det mest oplagte eksempel, men også Caspers ’takkefest’ til sig selv i anden episode i sidste sæson er påfund – til en vis grad. Afsnittet tager nemlig udgangspunkt i Caspers depression, som er inspireret af Casper Christensens depression i det virkelige liv: ””Klovn” er bygget på virkelige hændelser. Vi skruer op og ned for det. Jeg har aldrig været indlagt på den lukkede i virkeligheden, og jeg har aldrig taget

lykkepiller. Men jeg har været nede i et hul. Den følelse kunne vi bruge i Klovn, og så forstærker vi det selvfølgelig” (Ritzau 2009). Det er altså i dette tilfælde følelsen frem for en konkret hændelse, der danner baggrund for virkelighedsreferencen i serien. Ligeledes er det værd at bemærke, at de forstærker følelsen, hvilket sandsynligvis er gennemgående for serien og generelt for værker baseret på virkelige hændelser, således de formår at skabe førnævnte underholdningsværdi. Om end Caspers depression er skildret en smule ekstremt, vil mange kunne nikke genkendende til følelsen af at være nedtrykt, og man kan sige, at *Klovn* generelt behandler nogle universelle følelser og tankemønstre, og derved vil mange kunne identificere sig med aspekter i serien. Et yderligere eksempel på dette er i episode 10: ”Farvel igen mor!”, hvor Frank indledningsvist erfarer, at han både skal genbegrave sin mor og til herrefrokost samme dag: ”Det kan jeg mærke, det river mig midt over, det her”. Situationen er også her sat på spidsen, men de fleste kender til det, at man gerne vil være to steder på samme tid, og at det kan være svært at vælge mellem sin gode samvittighed og det, man egentlig har lyst til. Hvordan *Klovn* bruger i særdeleshed Casper og Frank som metonymier for den almene borger og dennes måde at tænke på, vil vi udfolde yderligere i afsnittet om satiren som en kritisk kommentar.

Om end følelserne forstærkes og hændelsernes omfang ligeså, spiller serien stadigvæk på nogle for seerne genkendelige normer (og brud på disse) og personlighedstyper, som har reference til virkeligheden, hvilket er karakteristisk for den sociale satire (Bruun 2011: 63). Normbrud er gennemgående for serien, og især hovedpersonen Frank havner i situationer, hvor han ofte gør sig uheldigt bemærket over for andre mennesker eller handler amoralsk. En sådan situation opstår, når Frank i episode 58: ”Et krus for et knus” tager Mias nye kollegas datter med i badekar for at demonstrere over for Mia, at det er forkert, når hun går i bad med sin 11-årige nevø. Dette udprægede omfang af normbrud, som ofte er meget politisk ukorrekte, giver serien et tvedelt udtryk af at være morsom og tåkrummende på samme tid: ”Klovn handler om toilet, sex og ydmygelse. Og vi skal grine. Tåkrummende” (Jacobsen 2010). Hermed kommer Bakhtins karnevalismebegreb i spil, da der netop her fokuseres på det kropslige og vulgære, og ligeledes korresponderer førnævnte normbrud med Bakhtins fokus på modkulturen mod den falske, pæne borgerlige facade (Bakhtin 2001: 13). Det vækker ikke udelukkende harme hos seeren, når Frank bryder normerne, da man ofte fatter empati med ham trods hans handlinger. Hans incitament for at tage pigen med i bad var at understrege en pointe, som Mia tidligere ikke kunne forstå, da Frank blot nævnte det for hende. Seeren kan altså delvist forstå de bevæggrunde, som ligger til grund for hans handlinger, hvorimod selve handlingerne fremstår mere forhastede og i nogle tilfælde afstumpede. Spændingsfeltet

mellem misantropi og empati samt mellem det komiske og det tragiske er ifølge Hanne Bruun afgørende for den sociale satires underholdningsværdi (Bruun 2011: 95), og dette er i høj grad gældende for *Klovn*. Spændingsfeltet mellem det tragiske og det komiske ses blandt andet i episode 10: ”Farvel igen mor!”, hvor Frank skal have flyttet sin mors urne til et andet gravsted på grund af fugt. I kølvandet på en række uheldige episoder ender det således med, at Frank kommer til at medbringe sin mors aske til herrefrokost – og samtidig får han begravet en urne med skinkesalat. Dette kan i allerhøjeste grad siges at være tragisk⁴, men situationens absurditet gør, at det bliver komisk på samme tid.

Selvom en stor del af seerne ikke kan identificere sig med miljøet, som seriens personer befinder sig i, er der til stadighed en genkendelighed af dette miljø, som det præsenteres i medierne. Det er nemlig en forudsætning for seerens forståelse af ironien i serien at have kendskab til de kendte og deres mediehistorie (Jacobsen 2011: 65), da det netop er dette, der i høj grad fungerer som katalysator for *Klovn*. Louise Brix Jacobsen har lanceret begrebet *fiktiobiografisme*, som optræder i film og tv-produktioner, der ikke er entydigt fiktion eller ikke-fiktion. Det er desuden karakteristisk for disse værker, at kendte spiller rollen som sig selv, og hvor der foruden geografiske, bibliografiske og biografiske referencer til virkeligheden er en tydelig fikcionalisering, hvormed kendetegnet først og fremmest bliver biografisk uafgørlighed (Jacobsen 2011: 57f). Det faktum, at seeren eksempelvis kender til Jarl Friis Mikkelsens status som en velbjerget og velrenommeret figur i dansk showbusiness, gør, at man i særdeleshed kan se det komiske i, at der skal findes en ny ’dødslocation’ til ham i episode 36: ”Jarlens død”. At han dør under en bowlingaften i Big Bowl i Valby er som Michael Meyerheim siger: ”Det er ikke ham. Det er ikke hans stil”. I stedet finder de på, at Jarlens dødslocation skal være den eksklusive restaurant Umami ved hans stambord 51 vel at mærke efter at have bestilt en udsøgt menu og dertilhørende vin og champagne. Man fornemmer som seer her en selvironi fra Jarlens side, som også gør sig gældende for mange andre medvirkende, da der gøres grin med hans status som komedie- og tv-branchens ”grand old man”, hvis eftermæle hans kendte kammerater skal redde. Bakhtin nævner pral som en del af karnevalismebegrebet (Bakhtin 2001: 29), hvilket kommer til udtryk her i kraft af, at det tillægges stor vigtighed, at Jarlen får en ny og bedre dødslocation. Generelt er det gennemgående for persongalleriet, at de kendte medvirkende spiller sig selv – eller i hvert fald en forestilling om deres karakterer.

⁴ I dette tilfælde benyttes ordet ”tragisk”, som det bruges i folkemunde; nemlig som synonymt med sørgeligt, og ikke med reference til tragedien.

Sociologen Erving Goffman opererer med en dramaturgisk tilgang, hvor han opdeler menneskers forskellige handlinger i *front region* henholdsvis *back region*. Han betegner den handlende som *performer*, og beskuerne til handlinger benævnes *audience*. Handlinger udført af performeren i front region kan ses som en stræben efter at imødekomme gældende standarder, hvormed visse normer og moraler er bestemmende for, hvad der er acceptabelt over for det givne publikum (Goffman 1959: 109f). Omvendt er back region det forum, hvor der ikke skal opretholdes en bestemt fremtoning, men hvor performeren kan slappe af og træde ud af sin karakter (Goffman 1959: 115). Her ser vi referencer til Bakhtins karnevalismebegreb, hvor det netop også handler om at frigøre sig fra de normer, der gør sig gældende for front region, og i stedet, om end i et begrænset tidsrum, vende op og ned på det hele og modstille sig den falske, pæne borgerlige facade (Bakhtin 2001: 11ff).

I kraft af den fiktiobiografiske stil i *Klovn* får seeren en følelse af at være inviteret back region i de kendtes liv, hvor der ikke forsøges at opretholde bestemte standarder. Således foregår en del af serien i særligt Frank og Caspers hjemlige regi i deres boliger, og vi ser eksempelvis Casper i episode 10: "Farvel igen mor!", hvor han sidder hjemme i sin morgenkåbe og skriver på diverse materialer til forskellige komikere. Desuden bliver seeren gennemgående indviet i toiletbesøg og seksuelle eskapader, som Goffman henregner til back region (Goffman 1959: 123). Serien rummer mange scener fra Frank og Mias soveværelse, og seeren bliver her vidne til både mislykkede forsøg med analsex i episode 42: "Mere ost Christian Braad Thomsen?", Mia, der onanerer i episode 16: "It's a jungle down there" samt "Hr. Knaldesen" aka. Frank, der "gerne vil ind" i episode 52: "Shut up".

En tendens i '00ernes litteratur var blandingen af fiktion og selvbiografi og Jon Helt Haarder har med afsæt i dette lanceret begrebet *performativ biografisme*, som er gennemgående for '00ernes biografiske litteratur. Dette dækker over det, at kunstnere bruger sig selv eller andre virkelige personer i et æstetisk betonet spil med modtagerens og offentlighedens reaktioner. Grundlæggende for begrebet er det, at det ikke blot rummer den biografiske reference, men at der også er en markering af brugen af dette, hvorfor det bliver en slags *metabiografisme* (Haarder 2012: 1f). Skønt Haarder lancerer begrebet i forbindelse med litteratur, er han også opmærksom på relevansen for andre medier såsom tv-mediet og i dette specifikke tilfælde tv-serien *Klovn*. Performativ biografisme kan siges at indeholde elementer fra Louise Brix Jacobsens og Erving Goffmans teorier om henholdsvis fiktiobiografisme og mennesket som værende performer jævnfør den dramaturgiske tilgang. Hos Haarder smelter disse sammen, således at mennesket, performeren, 'gør' sin biografi,

hvilket korresponderer med den måde, hvorpå *Klovn* bruger det biografiske element. Ved at forholde sig til de medvirkendes performance i medierne frem for deres reelle, biografiske karakterer, kan man i høj grad sige, at de 'performer' deres biografi i serien. Der er altså en bevidsthed om deres biografi og konstruktionen af denne, som den fremstår i medierne, og som den derfor kommer til at fremstå hos seerne.

Om end vi bemærker forskellige referencer til virkelighedens verden i forbindelse med de forskellige karakterer, er det vigtigt at huske på, at vi allerede i forvejen har et medieret billede af denne virkelighed (Jacobsen 2010), da vores viden om Casper Christensen, Frank Hvam osv. netop stammer fra medierne. For at en serie som *Klovn* skal kunne fungere er man altså afhængig af medierne:

"Klovn er derfor afhængig af sladderpressen, nyhedsmedierne og andre tv-shows og interview, de kendte har deltaget i før den fiktiobiografiske optræden. Men denne afhængighed skaber en vekselvirkning, så Klovn også bliver materiale for de medier, den selv er afhængig af. Klovn's mimen og leg med sladderbladenes skandalefokus og rygteskabelse kan ses som remediering af sladderkonventionerne" (Jacobsen 2010).

Man kan her tale om *metatekstuel tværmediel reference*, da de medvirkendes optræden i andre kontekster, eksempelvis når de omtales i ugebladene, hænger sammen med branding af deres person samt genkendelseeffekt (Petersen 2007: 27). Således er førnævnte brug af udsagnet "Baseret på virkelige hændelser" sandsynligvis farvet af manuskriptforfatternes viden om folks kendskab til seriens persongalleri og deres forestilling om de kendtes livsstil og personlighed. Der gives hermed mulighed for at spille på de forestillinger, som seeren har af de kendte og dermed skabe en virkelighedsreference. Når vi i serien eksempelvis erfarer, at Casper Christensen ofte er dameglad og desuden flere gange er Iben utro, er dette i høj grad i korrespondance med det indtryk, som medierne, og især sladderpressen, giver af ham. Der gives desuden et billede af, at han er arrogant og usympatisk, hvilket også er en del af hans image i medierne (Jacobsen 2011: 65). Denne arrogance oplever vi blandt andet i episode 37: "Piverts polterabend", hvor Casper mod sin vilje er havnet til Piverts polterabend sammen med Frank og en flok af Piverts venner. Han er tydeligvis utilfreds med situationen, og han befinder sig ikke godt sammen med de 'almindelige mennesker'; han er enormt ubehøvlet og kritiserer deres medbragte mad, vil ikke have, de rører ham osv. Seeren indplaceres i et *feedback-loop*, fordi vores viden om de kendte både anvendes, antastes og muligvis også i nogle tilfælde omstøbes (Jacobsen 2011: 66). I ovenstående eksempel med Caspers arrogance

er der formodentligt for manges vedkommende tale om en anvendelse af viden, hvorimod vores viden i andre tilfælde i serien omstøbes. Dette oplever vi blandt andet i episode 36: ”Jarlens død”, hvor Frank møder den ellers så autoritære og saglige journalist, Poul Erik Skammelsen i venteværelset hos en psykolog. Det er her en anden, mere skrøbelig karakter, der vises, hvormed modtagerens viden sættes i spil og udfordres.

Louise Brix Jacobsens begreb om fiktiobiografisme rummer en tredelt referentialitet-struktur, som indebærer *referentialitet*, *non-referentialitet* og *svævende referentialitet*, som er henholdsvis direkte reference til virkeligheden, ingen reference til virkeligheden og den sidstnævnte befinder sig så et sted mellem disse to. Referentialitet medvirker ifølge Noel Carroll til, at modtageren indtager et *assertoric stance*, hvormed vi forventer at kunne cementere begivenhederne i den virkelige verden. Omvendt indtager modtageren et *fiktivt stance* i forbindelse med non-referentialitet, hvor begivenhederne er ulig virkeligheden (Jacobsen 2011: 61). Med hensyn til referentialitet er det oplagt at pege på Casper og Franks foretagender; de er inden for showbusiness og comedy i serien, hvilket de også er i virkelighedens verden. Af non-referentielle træk ved serien er der eksempelvis det faktum, at Frank er kæreste med Mia Lyhne, hvilket ikke stemmer overens med hans reelle situation i modsætning til Casper og Iben, som på det tidspunkt, serien er lavet, var gift. Den sidste kategori, svævende referentialitet, forekommer hyppigt i serien, hvormed der skabes et spændingsfelt, som får seeren til at overveje, hvorvidt der refereres til virkeligheden eller ej. Af svævende referentialitet kan eksempelvis nævnes motivet for Caspers takkefest i episode 52: ”Shut up”, som er, at en stor del af de danske komikere burde sige tak til Casper Christensen for det, han har gjort for deres karriere. For mange af disse komikere gælder det, at Casper Christensen har været en vigtig faktor for deres gennembrud i dansk showbusiness, men om han rent faktisk føler, at de burde sige tak for det, er uvist. Her kommer Bakhtins karnevalismebegreb igen i spil, da der i udpræget grad er tale om pral og overdrivelse fra Caspers side, idet han tillægger sig selv en større betydning, end han reelt har. I en featurette på dvd'en til sæson 6, som omhandler Caspers takkefest, skabes der ydermere tvivl om, hvorvidt det bunder i egentlige overvejelser. Dette fremkommer ved, at Casper, godt nok med et smil på læben, siger som svar på interviewerens spørgsmål om, hvor mange der burde sige tak af de komikere, der er mødt op: ”Der er to, der ikke skulle”. Frank siger desuden: “[...] godt nok er det i fiktionsuniverset, men selvfølgelig er det også en lille reminder til de kollegaer, der kom forbi [...], at der kunne være noget om snakken”. Kort efter siger han dog i forbindelse med, at Lars Hjortshøj i serien ikke vil sige tak: “[...] du kan ikke

engang få *mig* til at sige tak”. Man bliver som modtager herved ikke klogere på, om der er tale om referentialitet eller non-referentialitet, da denne featurette kan være en del i den leg med fakta og fiktion, som er gennemgående for *Klovn*-universet. Dermed har modtageren svært ved at indtage en fast position, og må i stedet være sig bevidst om forholdet mellem det fiktive og det assertoriske. Det er altså intentionen, at modtageren ikke skal have mulighed for at indtage et bestemt stance fuldt ud, da vi hele tiden inviteres til det modsatte (Jacobsen 2011: 62).

Endnu en virkelighedsreference finder vi i seriens form i kraft af måden, hvorpå den er filmet samt i dialogen. Tv-forskeren John Caldwell taler om *liveness* som værende en række visuelle strategier, som kan producere en oplevelse af virkelighed og umiddelbarhed. Han fokuserer på stil og visuel effekt som værende bestemmende for at skabe en fornemmelse af virkelighed, hvilket blandt andet kommer til udtryk via ufokuseret kameraføring (Jerslev 2004: 48f). *Liveness* er i høj grad i spil i *Klovn*, da der benyttes dokumentariske virkemidler, som ud over det håndholdte kamera tæller de tydelige klip, et simpelt realistisk look og det, at scenerne er optaget på location (Ryslinge 2005), hvilket kan siges at drage paralleller til dogme '95, hvor netop disse faktorer er i spil. Her må der dog ikke benyttes underlægningsmusik (Bondebjerg 2003: 188), hvilket er en stor del af *Klovn* jævnfør den gennemgående brug af 'klovnemusik' til at understrege de mere eller mindre heldige situationer.

Der benyttes som nævnt gennemgående håndholdt kamera, som skaber et upoleret, lettere kaotisk udtryk. Ydermere får seeren indtrykket af at være en del af handlingen og oplevelsen bliver dermed mere intens⁵; seeren får følelsen af, at vedkommende kunne være bag kameraet. Man oplever desuden som modtager, at denne let rystende og arbitrære kameraføring kan fremkomme en smule amatøragtig. Dette øger autenticiteten og intimiteten og dermed underbygges virkelighedsreferencen, da det ind i mellem kommer til at minde om en hjemmevideo. Kameraet fungerer desuden i flere tilfælde som Franks øjne, hvilket eksempelvis viser sig i episode 2: ”De nye danskere”, da Frank sidder ved siden af Mia i deres bil, og Frank får øje på to unge mænd med anden etnisk baggrund end dansk, hvis bil han tidligere er kørt væk i. Seeren identificerer sig derved med Frank og den penible situation, han er havnet i; man kan altså sige, at vi indtager Franks *point-of-view* (Rose & Christiansen 2009: 253).

Klippeteknikken er præget af tydelige klip, og der efterstræbes tydeligvis ikke *kontinuitetsklipping*, som det er tilfældet i de fleste Hollywood-film samt andre værker, hvor man

⁵ <https://sites.google.com/site/filmproduktionsvaerktoejer/kamerabevaegelser>

søger at skjule den filmiske konstruktion og klipningen (Rose & Christiansen 2009: 261). Klipningen bliver i særdeleshed tydelig, når der bruges *wipes*, hvor billedet bliver ”bladret” eller skubbet væk af næste billede (ibid.: 260), hvilket i serien markerer, at scenen skifter. Dette er gennemgående for serien, og det ses blandt andet i episode 10: ”Farvel igen mor!”, hvor der klippes fra scenen hjemme i Frank og Mias køkken, hvor Mia pointerer, at der ikke skal være en stripper til deres herreaften, hvortil Frank samtykker. Efterfølgende *wipes* der over til Casper og Frank på deres kontor, hvor Frank som det første siger: ”Skal vi ha’ en stripper?”. Dette bruges desuden til at skabe en komisk effekt, da to modstridende udsagn kommer lige efter hinanden, hvormed det første udsagn ’wipes væk’ til fordel for det andet. Dette korresponderer med Schwinds begreb om det æstetiske element i satiren, da det netop er klipningen, der skaber komikken.

Det er ikke blot brugen af de medvirkendes rigtige navne, beskæftigelse og omgangskreds, der gør *Klovn* til et fiktiobiografisk værk. Det er også de lokationer, de befinder sig i og refererer til, som skaber en virkelighedsreference. Et eksempel herpå er Frank og Caspers kontor, som vi ser tidligt i episode 2: ”De nye danskere”. Her ser vi først miljøet omkring kontoret, som konnoterer storby med biler og cykler, der passerer, samt et blik på den store, moderne bygning, kontoret er placeret i. Herefter entrerer Frank bygningen og går forbi et skilt med adressen Falkoner Allé 7, 3. etage. Seeren bliver hermed sporet ind på, at handlingen udspiller sig på Frederiksberg, som er den mondæne del af København, og som dermed understreger det faktum, at Casper og Frank er succesfulde komikere, der har midlerne. Da Frank ankommer til kontoret bekræftes dette, da det er stort og lyst med store vinduespartier samt lækre lædermøbler og andet interiør. Der er desuden en gennemgående tendens til at referere til konkrete lokationer ved navn, hvormed modtageren i nogle tilfælde kan genkende disse og fornemme ovennævnte referentialitet. Af sådanne lokationer kan der nævnes Café Endestationen, som Frank besøger i episode 2: ”De nye danskere”, hvor han har brug for hjælp fra den pakistanske mand fra hans nabokontor i forbindelse med førnævnte episode, hvor Frank kører væk i to unge mænds bil. Ironisk er det, at Frank virkelig er i problemer her og må tilbyde den pakistanske mand en rolle i Jarlens *Matador*-projekt, for at han til gengæld taler de to unge mænd til ro – Frank er altså virkelig ved endestationen, da han er fanget i en dum situation, som kun lader sig ordne ved et utilfredsstillende kompromis. Af andre lokationer kan restaurant Umami nævnes, som tidligere nævnt er Jarlens officielle dødslocation. Det emmer af eksklusivitet med den rå og industriagtige facade samt det minimalistiske og stilsikre interiør. Det er en lokation, som korresponderer godt med det indtryk, vi ellers får af Frank og i særdeleshed Casper og deres omgangskreds. Der gives desuden et indtryk af, at Casper kender restaurantejeren med den

indledende kommentar: ”Hvordan går det med dig? [...] Og tak for sidst”, hvormed der igen understreges, at de kendte og vigtige personer omgås hinanden i en sluttet kreds. Om end de nævnte lokationer er at finde i virkelighedens verden, er det ikke sikkert, at de medvirkende har en egentlig relation til stedet i virkeligheden, hvilket må stå som en svævende referentialitet.

Dialogen er improviseret i *Klovn* og de medvirkende får blot udstukket en *story line*, hvor ud fra de skal agere: ”Vi ved, hvad der skal ske, og hvordan folk i scenen vil reagere, men hvordan, vi får sagt tingene, er det sjove, for det er nyt, hver gang vi spiller en scene” siger Casper Christensen (Ritzau 2010). Serien er derfor ikke præget af at have indstuderede og stive dialoger, men tværtimod skabes der en umiddelbarhed og en liveness, som er medvirkende til at skabe autenticitet omkring serien, i hvad man kunne kalde den frie improvisations virkelighedsillusion (Torp 2008: 27). De stopper imidlertid heller ikke med at filme en scene, såfremt én eller flere af de medvirkende begynder at grine, da der kan opstå nogle gode øjeblikke, som kan klippes sammen til en sammenhængende scene. Desuden afspejler de medvirkendes grin ofte, hvordan man i virkeligheden ville reagere på bestemte situationer, hvormed reaktionerne bliver mere reelle⁶. Dette ser vi eksempelvis i episode 2: ”De nye danskere”, hvor Jarlen, Casper og Frank sidder og taler om *Matador the Cartoon* på kontoret. Her prøver Jarlen at imitere en djævelsk Varnæs, hvilket Casper og Frank ikke kan gætte. Da Frank i stedet foreslår: ”Ole Steffensen?” bryder Casper ud i, hvad der synes som værende et reelt grin. Dette forekommer også senere i afsnittet, hvor de alle sidder til readingen til Jarlens *Matador*-projekt, hvor Casper hele tiden sidder med et skævt smil. Scenerne er således ikke bygget op omkring jokes, som det typisk ses i sitcoms og stand-up, men der i mod er *Klovn* mindre pointeorienteret og mere optaget af karakterernes og i særdeleshed Frank og hans adfærd (Ryslinge 2005), hvilket vi uddyber i afsnittet om satiren som en kritisk kommentar. I forhold til den improviserede dialog kommer Schwinds begreb om det æstetiske element igen til udtryk, da dette spil med det sproglige foruden en umiddelbarhed også er medvirkende til en frembringelse af det satiriske.

Afsluttende vedrørende fakta og fiktion finder vi det relevant at kigge på *Klovn* i forhold til reality-tv, som kan defineres som værende en type tv, der har serieform, en faktakontrakt med seerne samt en konstituerende hensigt om at underholde (Jerslev 2004: 28). Det er i dag et udbredt fænomen, at det intime og private er trukket i forgrunden af medielandskabet, hvilket vi i udbredt grad ser i reality-tv. Der er en øget interesse for iscenesættelser af det intime rum og den enkeltes erfaringer

⁶ Kommentarspor til fraklip, *Klovn*: Sæson 1

og dermed en øget interesse for programmer, der behandler virkeligheden med almindelige mennesker i centrum (Jerslev 2004: 13). Reality giver på samme måde som *Klovn* et indtryk af, at seeren føres med back region, hvor performeren agerer ucensureret. Anne Jerslev taler om *intimiseringsstrategier* samt *intimiserings diskurs* i forhold til nutidens tv, som betegner det, at meget tv i dag er følelses-tv, der drejer sig om iscenesættelsen af en social og æstetisk transparens, som tilbyder seeren et kig bagved. Den engelske medieforsker John Ellis proklamerer, at tv adresserer alle seerne som øjenvidner. Det er det intime, der oprindeligt figurerede back region, som tilsyneladende optager nutidens tv-seere, da dette formår at vække interessen (Jerslev 2004: 16ff).

Præmissen for henholdsvis realityprogrammer, såsom *Big Brother* eller *Paradise Hotel*, og *Klovn* adskiller sig fra hinanden, hvilket først og fremmest manifesteres i det faktum, at *Klovn* trods virkelighedsreferencer er fiktion, hvorimod reality-tv⁷ i større omfang er faktisk, om end det i vid udstrækning konstrueres og iscenesættes af tilrettelæggerne (Jerslev 2004: 28,36). De er dog begge præget af førnævnte intimiseringsstrategier, da de på hver sin måde bevæger sig i back region. I *Klovn* ses dette som tidligere nævnt blandt andet ved, at der vises adskillige scener fra eksempelvis toiletbesøg, soveværelset samt i intime situationer ved lægen. Det er gennemgående for serien, at modtageren er vidne til Franks defækation, hvad end det foregår i en kattebakke som i episode 22: "London Kashmir", uden for Bille Augusts hus i episode 44: "Tak for svaneæg" eller mens Mias veninde ligger i deres badekar i episode 4: "Dalai Lama". Det er meget intime situationer, der skildres, og netop dette medfører en karnevalistisk humor, hvor der vulgære og kropslige er centralt (Bakhtin 2001: 13). Medieforsker Christina Lykke Christensen mener, at "overeksponeringen af 'det private' og pinlige i de nye satireformer er en kritik af livsstilsprogrammerne og de mange docu-soaps, som søger at fremmane følelser som for medlidenhed" (Sørensen 2009), hvormed en serie som *Klovn* kan siges at være en kritisk kommentar til netop reality-tv. Reality-tv har ikke på samme måde til hensigt at få seeren til at grine, men også i denne type programmer bliver der ofte skildret intime situationer, som skal underholde seeren. I *Big Brother*, som i skrivende stund er aktuel på kanal 5, er der opstillet kameraer i både soveværelse og badeværelse⁸, således deltagerne, eller med Goffmans terminologi performerne, altid er *på*, og seeren får et tilnærmelsesvist voyeuristisk kig ind i deres gøren og laden⁹. Anne Jerslev benævner denne måde at opstille kameraer, der registrerer

⁷ Anne Jerslev opdeler reality-tv i henholdsvis reality-dokumentarer, reality-magasiner og reality-gameshows. Vi vil blot bruge termen reality-tv som værende dækkende for de forskellige typer reality.

⁸ <http://www.kanal5.dk/bigbrother2013>

⁹ Anne Jerslev pointerer dig, at voyeurisme i sin oprindelige definition indebærer, at objektet ikke ved sig betragtet, hvilket ikke er tilfældet i eksempelvis *Big Brother*, da de medvirkende her er fuldt ud bevidste om kameraerne (Jerslev 2004: 104).

det hele, for *overvågningsæstetik*. Dette medfører en autenticitet i billederne, da de henviser til det unikke moment, hvor virkeligheden blev fanget uden at være vidende om det (Jerslev 2004: 103). Referentialitetsbegrebet er relevant i denne sammenhæng, da der i reality kan siges at være referentialitet eksempelvis med hensyn til toiletbesøg, hvorimod *Klovn* trods virkelighedsreferencer er fiktion, hvormed toiletbesøg kommer til at være af svævende referentialitet eller non-referentialitet.

Skønt *Klovn* og reality-tv som *Big Brother* har forskellige præmisser vedrørende fakta og fiktion, er de begge trods deres referencer til virkeligheden i høj grad præget af en mediering af de medvirkende. *Klovn* skildrer som tidligere nævnt de medvirkende karakterers identitet, som de oftest er præsenteret i medierne, hvilket bliver et afgørende element for den referentielle funktion hos seerne. Det er altså ikke nødvendigvis deres sande jeg, som drages nytte af i serien, men i stedet den forestilling, som er gængs hos seeren, og som dermed skaber genkendelse. På samme måde er der i reality-tv typisk et spændingsfelt mellem deltagernes 'ægte jeg' og deres *screen presence* – evnen til at gøre sig pålidelig og ægte på tv-skærmen og dermed skabe *autenticitetseffekt* (Jerslev 2004: 105). Selvom beboerne kan agere nogenlunde frit inden for rammerne af *Big Brother*, skal man ikke undervurdere det faktum, at de medvirkende forinden er blevet valgt ud fra castings og at der skal være nogle forskellige typer repræsenteret – gerne nogle typer, hvor der kan opstå konflikter i mellem. Samtidig medfører bevidstheden om kameraernes tilstedeværelse formodentligt en modificeret adfærd. Man kan sige, at performancen i dette tilfælde er autenticitetens medieformidlede form (Jerslev 2004: 108), hvormed seeren altid vil være i tvivl om, hvorvidt vi er vidne til back region eller front region adfærd. Det skal ligeledes nævnes, at selvom *Big Brother* kan opleves live på deres hjemmeside, er det primære eksponeringsmedie de sammenklippede afsnit, der sendes på tv hver dag. Her udvælges klip fra dagen i *Big Brother*-huset, hvormed der fra programmets skaberes side træffes nogle valg – og fravalg. På denne måde bliver de medvirkende her ligeledes medierede og eksponerede på en måde, så der kommer godt fjernsyn ud af det.¹⁰

SATIREN SOM KRITISK KOMMENTAR

I dette afsnit vil vi gennemgå, hvorledes *Klovn* tilhører den sociale satire, og hvordan satiren bliver en kritisk kommentar til samfundet og menneskene deri. Gældende for satire generelt er, at alt og

¹⁰ Her kan Joshua Meyrowitz' teori om *middle region* have en relevans, hvilket vil blive udfoldet i vores eksamensoplæg.

alle i princippet kan blive latterliggjort (Bruun 2011: 49). For den sociale satire gælder det dog, at objektet for den kritiske kommentar ikke tilknyttes specifikke personer, begivenheder eller fænomener, men i stedet er forbundet med almene og genkendelige tilstande i samfundet, som har referencer til den virkelige verden (ibid.: 63). Som tidligere nævnt i afsnittet om satirens historie og teori, er der en kobling mellem satiren, Mikhail Bakhtins karnevalismebegreb og Klaus Schwinds satireteori. Schwinds personlige element sammenlignes med Bruuns definition af den sociale satire. Her retter *Klovn* som afsender sin aggressivitet mod et objekt, som både eksisterer i mediets eget univers, men også uden for mediet i den ydre verden. *Klovn* behandler tilstande i samfundet, som serien bliver en kritisk kommentar til. Satiren i *Klovn* bliver dermed en ventil, jævnfør Schwinds tidligere nævnte begreb, for at få afløb for indeklemte følelser og behov (ibid.: 22). Schwinds sociale element kan kobles til Bakhtins karnevalismebegreb, da begge forsøger at ændre det, der angribes. Den politiske satire kan ses i forlængelse af dette, da pointen med den politiske satire er at latterliggøre politikere og andre højtstående i samfundet i håb om forandring, hvilket også er kernepunktet i Bakhtins karnevalismebegreb og Schwinds sociale element.

Den sociale satire kan i *Klovn* placeres typologisk i tre undergrupper: Den første af de tre omhandler den foreteelse, at der laves satire over mentalitetsformer i samfundet, som den almene dansker besidder. Anden undergruppe er satire over medierne og deres fremstilling af karaktererne. Sidste undergruppe omhandler den selvironiske satire, hvor de enkelte karakterer gør grin med sig selv. *Klovn* gør altså brug af forskellige former for social satire, hvilket uddybes i følgende afsnit.

Den kritiske kommentars objekt i *Klovn* er blandt andet den almene danskers fordomsfuldhed og afstumpethed i forhold til de i nogen grad genkendelige situationer, karaktererne indgår i. Frank og Casper er repræsentanter for den almene danskers tankesæt, blandt andet på grund af deres selvoptagethed, arrogance og ophøjethed over andre mennesker. Et eksempel, hvor Casper sætter sig på en piedestal og føler sig ophøjet, er i episode 1: ”Femårsdagen”. Her smider Casper Lokalbogen i skraldespanden, da han føler sig hævet over de mennesker, der figurerer deri:

Casper: ”Hvad fanden er det her? Er det at pis’ på mig eller hvad?”

Frank: ”At gi’ dig Lokalbogen?”

Casper: ”Hvad fanden skal jeg med den?”

Frank: ”Finde et telefonnummer i den?”

Casper: ”Til hvem? Prøv at hør her. Det er jo ikke andet. Altså, hvad er det? Jeg kender ikke et menneske i den her bog, hvornår fanden skulle jeg ringe til Janni Rolf?”

I dette eksempel gøres det tydeligt, at Casper distancerer sig fra den almene og ukendte danske borger, da han kun vil omgås med andre kendte personer i serien. Ifølge Schwinds sociale element forsøger satiren at forandre det, den angriber. I dette tilfælde angriber satiren personer ude i det virkelige samfund; personer der ligesom Casper føler sig hævet over andre, og som føler et skel mellem sig selv og den almene borger. Satiren rækker ud over den medierede verden, og *Klovn* som afsender formår at få Caspers irritationsreaktion ført ud i virkeligheden og i genkendelige tilstande i samfundet (Bruun 2011: 63). I ovennævnte eksempel er den kritiske brod i høj grad møntet på celebritykulturen, hvilket i pågældende eksempel, men også gennemgående i serien, fortrinsvist kommer til udtryk via Casper Christensens samt hans partner Iben Hjejles arrogance, forfængelighed og selvoptagethed. De to bliver et symbol på en overlegenhed, som via deres overdrevne karakterer bliver et meget komisk element i serien, men som samtidig bevarer satirens kritiske vinkel. Dette kommer ofte til udtryk ved små kommentarer og situationer, som når Frank i episode 10: ”Farvel igen mor!” fortæller Casper, at et par ”almindelige” mennesker gerne vil møde ham, hvortil Casper responderer: ”Hvem vil ikke det, var jeg lige ved at sige”. I episode 36: ”Jarlens død” ser vi kendisparret Casper og Iben stå med store solbriller inden for til Jarlens mindehøjtidelighed, og særligt Iben prøver på ingen måde at skjule sin irritation over, at Mia ikke begejstrer med sin sangstemme. De kendte er altså i høj grad skildret som værende en kende for bevidste om deres egen succes og værd, og kendiskulturen kommer til at stå mål for mange kritiske kommentarer i serien.

Artiklen: ”Klovn trækker bukserne af danskerne” af Irene Berg Sørensen har fokus på, hvordan kendisser i de senere år er kommet til at præge mediebilledet. Vi har i tidligere afsnit vedrørende fakta og fiktion behandlet, hvorledes Casper Christensen, Frank Hvam samt andre medvirkende via deres karakterer i *Klovn* er skildret i forhold til den måde, de fremstilles i medierne. Idet størstedelen af de aktuelle satireprogrammer, herunder *Klovn*, kan karakteriseres som værende social satire, behøver seerne nu ikke længere have kendskab til indenrigs- eller udenrigspolitiske sager, som var et krav i forbindelse med den politiske satire; nu er det nok blot at følge med i populærkulturen for at vide, hvem aktørerne er (Sørensen 2009), og seeren får på den måde en forudgående viden om karaktererne baseret på mediebilledet. Medierne skruer ofte op for deres historier, således de føres ud i det ekstreme, hvilket *Klovn* forsøger at gøre til et satirisk objekt ved at inddrage historier fra medierne i serien. Et eksempel på en historie, der har været meget oppe i

medierne, omhandler som tidligere nævnt Casper Christensen og hans utroskab. Omgangen med andre damer optræder adskillige gange i serien og er blevet til et af Casper Christensens kendetegn både i *Klovn*, men også i medieverdenen og dermed i mange danskeres perception af ham. *Klovn* bliver således en kritisk kommentar til medieverdets egen logik (ibid.), da mediernes magt over virkeligheden og dens aktører tematiseres. Satiren er i dette tilfælde en medierefleksiv form for underholdning, som afspejler den gældende mediemæssige kontekst (Bruun 2011: 78, 82). Man kan desuden sige, at der i serien forekommer en metabevindsthed om netop medierne og deres måde at behandle historier om de kendte på. Dette manifesteres blandt andet i episode 19: ”Irma-pigen”, hvor Casper har flirtet med en pige i Irma, som han har givet en seddel med et telefonnummer på. Da Frank kommer til at fortælle hende, at Casper ikke er på standby med Iben, bliver hun vred, og Casper frygter for konsekvenserne: ”Så, nu ryger hun til pressen. Og så er vi på skideren Frank”. Mediernes store betydning for de kendte understreges hermed og skildres som værende afgørende for deres image.

I *Klovn* inddrages mange forskellige typer mennesker: den gennemsnitlige danske borger, mennesker med handicap, mennesker med en anden etnisk baggrund end dansk, mennesker med provokerende adfærd osv. Disse karakterer inddrages primært for at bringe usympatiske træk frem hos de medvirkende, hvormed de ofte har funktion som katalysator for handlingen i de forskellige episoder. I episode 2: ”De nye danskere” bliver Frank irriteret over ”arabermusik” på sin arbejdsplads. Irritationen over musikken eskaleres i et forsøg på at sætte en stopper for noget spillende musik i en bil, hvor Frank ender med at køre væk i bilen, som ejes af to mænd med anden etnisk baggrund end dansk. Dette eksempel er med til at illustrere Franks snæversyn overfor andre mennesker, da han finder det uacceptabelt, at de ikke følger, hvad han mener, er en passende opførsel. Situationen er en kende karikeret, da både manden på hans nabokontor og de unge bilejere spiller højt musik samt det faktum, at manden på nabokontoret ved konfrontationen nægter at skrue ned for musikken. Seeren kan således identificere sig med Franks irritation, hvormed det bliver et udtryk for, hvordan den almene dansker vil have det i en sådan situation, hvilket vi også kort nævner i afsnittet om fakta og fiktion. Alle omkring Frank – Claire, Casper og Jarlen – lægger ikke mærke til musikken, hvilket forstærker indtrykket af, at Frank, og dermed den empatiske seer, går i lidt for små sko. *Klovn* formår herved at række ud over fiktionsverdenen i serien og ramme seeren og dennes mindre tiltalende sider. Situationen er ligeledes et eksempel på en fordomsfuldhed, eftersom Frank flygter væk i bilen, da han erfarer, at den tilhører to mænd med anden etnisk

baggrund end dansk. Han bliver tydeligvis bange for dem, hvilket kan siges at være symptomatisk for mange danskeres stereotype syn på nydanskere, som ofte associeres med vold og kriminalitet (Hergel 2012). Frank er med dette en vigtig karakter i forhold til den sociale satire, da han repræsenterer borgere i den virkelige verden, der har de samme usympatiske træk, når det kommer til personer, som man nærer fordomme overfor. *Klovn* peger her ud i virkeligheden, og satirens objekt bliver dermed almindelige menneskers fordomme, som fremmaner irritation på andre mennesker, der adskiller sig fra én selv. Modsat Frank er de fleste mennesker dog i stand til at holde irritationen tilbage eller handle mindre drastisk på det, men det er netop en del af Franks karakter, at han ikke kan lade irritationsmomenter gå ubemærket hen. Dette karaktertræk ser vi generelt i serien, hvilket ud over ovennævnte situation blandt andet ses i episode 36: "Jarlens død", da Poul Erik Skammelsen antyder, at Frank skulle have noget at gøre med Jarlens bortkomne Cartier-ur. Hertil fortæller Frank prompte hele forsamlingen, at Skammelsen går til psykolog og har psykiske problemer. Som Casper siger i et interview: "Vi gør ikke grin med folks ulykke. Vi gør grin med Franks måde at tackle ulykken på" (Ebdrup 2010), og netop dette er pointen med serien og genstand for megen latter, da Frank oftest bærer sig ubehjælpeligt og ufølsomt ad. Frank bliver altså i mange tilfælde repræsentant for den utolerante og ucensurerede side, de fleste af os indeholder. Han agerer, som det gør sig gældende i megen nutidigt satire, en person, der ikke forstår eller ikke vil forstå at indordne sig efter sociale koder i livsstils- og følelseskulturen (Sørensen 2009). Den kritiske kommentar rettes hermed ud i samfundet grundet den genkendelige reference, og det kritiske element eksisterer derfor ikke kun inden for den medierede verden i *Klovn*. Dette er netop et vigtigt aspekt i satiren, da denne har et gribende sigte og dermed er genstand for latteren (Agger 2005: 471).

Ud over hovedpersonerne i serien, der bliver fremstillet, som de ofte opleves i medierne, er der også andre kendte mennesker med i serien såsom Flemming Østergaard, Michael Laudrup, Klaus Bondam, Jarl Friis Mikkelsen med flere. I *Klovn* spiller disse personer typisk deres rolle, med udgangspunkt i aspekter de er kendt for i medierne. Casper Christensen pointerer desuden i et interview, at de bygger videre på og overdriver de forestillinger, som danskerne har om dem i forvejen (Ebdrup 2010). Det er ikke altid den indtagende side, der bliver vist frem, og ofte tager rollen afsæt i enten rygter eller usympatiske karaktertræk. Et eksempel på dette ses i episode 2: "De nye danskere", hvor Jarlen spiller meget usympatisk overfor Artef, som skal lægge stemme til rollen som Hr. Schwann i Jarlens *Matador*-tegnefilm. Da Artef udtaler Oberst Hackel forkert, responderer

Jarlen: ”Ikke HAKEL. Har du ikke set *Matador*? Undskyld mig. Er du den eneste i det her land der ikke har set *Matador*?” Jarlens kommentar er præget af negativitet grundet irritation og forargelse over Artefs uvidenhed om *Matador*. Via Jarlen gives der udtryk for, at *Matador* er en serie, der emmer af danskhed, men satiren gør netop grin med denne forestilling om *Matador* som værende typisk dansk. Samtidig gøres *Matador* til en satire på Jarl Friis Mikkelsens folkekære person og en latterliggørelse af Jarlen, hvilket er typisk for selvironien i serien. For Jarlen er det den gængse norm, at man har den fornødne viden omkring serien, når man bor i Danmark. *Klovn* som afsender formår at få Jarlens irritationsreaktion ført ud i virkeligheden, da Jarlen med dette bliver repræsentant for danskeren. Denne går op i den danske kulturskat og føler sig indigneret af udefrakommende, som ikke kender til den danske kulturhistorie. Umiddelbart ville det ikke virke fristende for de kendte at udstille sig selv som antipatiske personer i en serie, hvor størstedelen af figurerne i det skildrede kendismiljø spiller rollerne i deres eget navn. Men grundet medieringen gøres fokuseringen på deres svage og sårbare sider til selvironi, som hos modtagerne kan opfattes som et sympatisk karaktertræk. Via denne sympati påvirkes modtagernes syn på de kendte i virkeligheden, hvor modtageren samtidig påvirkes af virkeligheden i forståelsen af karakterernes roller i *Klovn*. Der opstår interaktion mellem den medierede virkelighed i *Klovn* og den ydre verden (Jacobsen 2010).

De medvirkende i *Klovn* præges af tendensen til individualisering, som er typisk for det moderne menneske. Med dette omhandler satiren problematikker inden for det enkelte individ såsom udseende, kroppen, seksualitet og forfængelighed (Wøldike 2009), hvilket netop, som tidligere nævnt, er en del af objektet for latterliggørelse i Bakhtins karnevalismebegreb (Bakhtin 2001: 13). Et eksempel, hvor den sociale satire peger mod denne selvoptagethed, samt den måde karaktererne ønsker at iscenesætte sig selv på, ses i episode 36: ”Jarlens død”, hvor Jarlen pludselig dør under et bowlingarrangement i Valby. Allerede fra afsnittets begyndelse bliver der lagt op til en forfængelighed samt følelsen af at være hævet over andre. Dette ses idet personerne, der er med til bowlingaftenen, er meget bevidste om, hvordan de fremstiller sig selv overfor andre mennesker:

Jarlen: ”Kan du ikke spørge, om der er noget aircondition herinde, eller de kan tænde et eller andet?”

Frank: ”Jeg tror, den kører.”

Casper: ”Jamen det er bare, Jarlen sidder og sveder.”

Jarlen: ”Ja der er simpelthen så klamt herinde.”

Casper: ”Og folk glør på os.”

Jarlen: ”Ja, vi kan simpelthen ikke være i fred.”

Jarlen og Casper er særligt opmærksomme på, hvordan deres ydre kommer til udtryk i offentligheden. Selv er de iklædt pænt tøj, og Jarlen er tidligere i episode 22: ”London Kashmir” kendt for ofte at gå i dyre kashmirtrøjer. Begge har de en trang til at sætte sig i forbindelse med andre kendte, kvalitet og overflod, og med dette føler de sig langt fra tilpas iblandt middelmådige mennesker i Big Bowl i Valby. Derfor laves Jarlens dødslocation som tidligere nævnt om til restauranten Umami. Hele historien ændres, således at Jarlens død bliver acceptabel for hans image og eftermæle. I dette eksempel er satirerens objekt den selvoptagethed mange mennesker i samfundet er præget af. Grundet individualisering er det enkelte menneske i centrum, og der fokuseres ofte på ydre kvaliteter. Casper og Jarlen er hermed repræsentanter for mennesker i samfundet, som ønsker at opretholde et godt image, og dette ofte på bekostning af at være jordbundne og holde en god tone over for andre mennesker. Samtidig vil denne gruppe mennesker sjældent omgås andre, medmindre de er af samme kaliber grundet mulig svækkelse af deres image. I episode 37: ”Piverts polterabend” bliver Casper igen meget selvoptaget og hans egocentrisme eskalerer i et udbrud over manglende kost der tilgodeser hans blodtype, som nævnt i fakta og fiktion-afsnittet. Casper kommer med udbrud såsom: ”Jeg stod jo ikke for at smøre de her lortesandwich” hvortil Frank kommenterer, at han ikke har stået for noget, hvormed Casper svarer: ”Jeg står for at være her, jeg er her fucking [...]”. Casper er repræsentant for den egocentrisme, individer i vores samfund er præget af, hvor ”vil-ha”- og ”mig-først”-mentaliteten er i centrum. Der skildres her en fuldt ud infantil opførsel, som udspringer af, at Casper ikke får lige præcis det, han vil have. Denne type opførsel ses typisk hos børn, men det bliver her en kritisk kommentar til den forkælede mentalitet hos voksne, som anser sig selv som værende dét, alt drejer sig omkring.

Som det kort nævnes i fakta og fiktion-afsnittet kan *Klovn* samt mange andre aktuelle satireprogrammer ses som en kritisk kommentar til de mange nutidige livsstilsprogrammer og docu-soaps, der forsøger at fremkalde medlidenhed, med seriens fokus på det private og pinlige. Satirens personer vil som tidligere nævnt ikke indordne sig efter sociale koder i livsstils- og følelseskulturen – enten på grund af mangel på forståelse eller af egoistiske grunde. Satirens selvcentrerede personer vil nemlig ikke diskutere eller forhandle følelser (Sørensen 2009). Dette demonstreres i *Klovn* i særdeleshed qua seriens hovedperson og største klovn Frank, der i udpræget grad mangler situationsfornemmelse, hvormed han ofte virker ufølsom og dermed ender i pinlige optrin. Dette ses blandt andet i Franks måde at tackle situationer på særligt i hans og Mias parforhold. I episode 36:

”Jarlens død” bliver Mia taget for butikstyveri, hvilket er en svær kamel for Frank at sluge: “[...] hvor du for det første har stjålet virkelig mange gange. Og så det du stjæler. Det er fuldstændigt ligegyldige krimmelkrammel-ting”. Herefter foreslår han, at hun skal snakke med en psykolog, idet han siger: ”Altså jeg kan ikke snakke om sådan noget”. Senere spørger han desuden Mia i alle de medvirkende til Jarlens mindehøjtideligheds påhør, om hun har stjålet Jarlens ur, hvortil Mia selvsagt bliver noget stødt. Frank bliver her repræsentant for en manglende evne til at bære sig gelinde ad og have empati med et andet menneske. Hvor Frank ofte fremstår som at mangle forståelse for de sociale koder, skildres Casper i mange tilfælde som en af de satirens personer, der af egoistiske grunde ikke vil indordne sig. Caspers stolthed kommer ofte i vejen for hans evne til at være medfølelse overfor andre mennesker, hvilket igen går ud over Mia i episode 42: ”Mere ost Christian Braad Thomsen?”, hvor Casper kører over Mias fod. I første omgang kører han bare videre, og ved konfrontation afviser han blankt at sige undskyld: ”Skal jeg sige undskyld til hende? Hvorfor skal jeg sige undskyld til hende? [...] Havde jeg sagt ”Mia kom med foden, og så kører jeg den over”, så vil jeg gerne sige undskyld. [...] Altså det gider jeg ikke.” Her bliver Casper et eksempel på en modvilje mod at diskutere eller forhandle følelser, da han kategorisk afviser at skulle sige undskyld, om end Frank understreger, at det bare er et ”udglattende undskyld”.

Det kan afsluttende konkluderes, at *Klovn* som satire især er en kritisk kommentar til den selvoptagethed, forfængelighed og arrogance, der findes i samfundet i dag. Frank og Casper er metonymier for mange danskere og deres tanker og holdninger samt deres måde at tackle mennesker, der differentierer sig fra dem på den ene eller anden måde. Dette forhold mellem *Klovn*-universet og det danske folk kan siges at være cirkulært, da Frank og Casper, samt en stor del af de resterende medvirkende, er en repræsentation af danskerne. Omvendt bliver den almene dansker i nogle tilfælde formodentligt influeret af de medvirkende i *Klovn* samt de situationer og holdninger, de skildrer. Ud fra Klaus Schwinds teori kan det endvidere konkluderes, at satirens elementer er universelle, da de ikke kun eksisterer indenfor mediets verden, men også eksisterer i den virkelige verden; satireelementerne, der findes i *Klovn*, eksisterer altså også ude i samfundet. Kritikken og irritationen rettes derfor ikke kun mod én enkelt person eller et konkret element i samfundet som ved den politiske satire; satiren er i dette tilfælde mere almengyldig, og kritikken påpeger især tidens problematikker, hvad angår mennesker og deres mentalitetsformer, livsstile samt sociale og kulturelle tilstande i samfundet (Bruun 2011: 63).

TVÆRMEDIALITET

Medier bruges i alle afskygninger, men uanset hvilket medie man ser på, har de én ting til fælles: de bruges til at kommunikere et givent emne ud til brugeren af mediet. Når man taler om at kommunikere til flere platforme og medier, er det ikke at sidestille med begrebet tværmedialitet; *tværmedialitet* handler om at skabe et samspil mellem de enkelte medier (Petersen 2007: 16). Tværmedialitet som begreb kan siges at være kendetegnet ved at gå på tværs af to eller flere medieplatforme eller -produkter og samtidig være en kommunikativ arbejdsdeling mellem disse, hvor brugerens opmærksomhed, handlefrihed eller loyalitet er i fokus. Det vil altså sige, at tværmedialitet opstår, når nogle af de samme elementer fra ét medie optræder på ny i et andet. Tværmedialitet ses ofte i forbindelse med tv-serier eller film, hvor et eller flere træk fra det oprindelige medieprodukt bliver gendannet via et nyt medieprodukt eller en ny platform. *Platforme* knytter sig til den fysiske dimension af mediet. Platforme er som regel ikke indlejret i hinanden, men skal i stedet sørge for at supplere hinanden i en kommunikationssituation mellem bruger og designer. Det vil altså sige, at platforme kan være tv, computer, aviser, mobil osv. Der, hvor mediet egentlig bliver udfoldet, kaldes derimod for *medieprodukter*, og det er altså dele af platformene såsom tekst-tv, websites, tv-udsendelser osv.¹¹ Relationen mellem de forskellige medieprodukter, som bliver anvendt, vedrører budskabsformidling. I den forbindelse taler man om *storytelling*, som inden for mere journalistisk orienterede teorier kaldes for *cross promotion*. Cross promotion er måden, hvorpå man binder flere platforme sammen eller måden, som man leder brugernes opmærksomhed videre til andre platforme på. Det er derfor et afgørende element for, at et skift mellem forskellige platforme kan finde sted (ibid.: 20ff).

Relationen mellem medieprodukter skabes også af andre aspekter som eksempelvis *konceptuel tværmedialitet*. Dette er anvendelsen af gennemgående konceptuelle elementer i medieprodukterne på tværs af platforme, så som logo'er, værter eller karakterer samt grafiske elementer. Som vi tidligere i vores afsnit om fakta og fiktion har været inde på, kan værter, eller i vores tilfælde karakterer, blive omtalt i andre platforme uden for konceptet som eksempelvis ugeblade, hvilket benævnes som værende en særlig form for *metatekstuel tværmediel reference*, som også brander konceptet (Petersen 2007: 27).

¹¹ Petersens meget klare skelnen mellem medieprodukter og platforme er dog en kommentar værdig. I nyere tid er det blevet meget populært blandt andet at læse avis på sin computer og smartphone eller se tv-udsendelser på sin tablet, hvorfor man ikke altid kan adskille platformen og medieproduktet samt se disse som statiske størrelser. Det klare skel, som Petersen anvender, blødes dermed op, om end hans definitioner stadig kan være en anvendelig term inden for tværmedialitet.

Eftersom vi arbejder med *Klovn* og tværmedialiteten heri, er det relevant for os at se på tværmedialitet som en relation mellem de forskellige medieprodukter, hvori *Klovn* figurerer. *Klovn* er oprindeligt en tv-serie, hvorfra blandt andet *Klovn – The Movie* er udsprunget. Her er tale om en klar tværmedialitet, eftersom tv-seriens karakterer samt miljø er blevet ført videre i en film, som blev vist i biografen og efterfølgende på tv samt dvd-format. For at belyse tværmedialiteten i forhold til serien og filmen, vil vi se på traileren til *Klovn – The Movie*¹². Traileren er bygget op på den måde, at vi først – gennem klip fra serien – får ridset op, hvor meget vi er blevet græmmet, hvordan de har spoleret vores hyggelige stunder, hvordan de har trukket os igennem de værste pinsler og givet os de grimme øjeblikke i vores liv. Som seer sidder man med de samme følelser, som har været i spil, da afsnittene fra serien blev vist. Man kan genkende pointerne og situationerne fra seriens afsnit, som vises i traileren. Efter klippene fra serien er ridset op, bliver vi fortalt, at de nu vil gøre alting godt igen. De har gjort forskellige ting for at dette skal ske, blandt andet har de samlet det bedste hold, som skal give os seere den smukkeste og mest episke familiefilm. Den vil være livsbekræftende, romantisk og bevægende, hvilket alt sammen bliver underbygget gennem klip, som er sat sammen til at ligne en rigtig kærlighedsfamiliefilm. Vi får som afrunding på dette en tekst, der viser sætningen: ”det lykkedes”, men så falder hele opbygningen af en god og sober familiefilm til jorden, idet teksten skifter til ”bare ikke”. Herefter får vi klip at se, som vi ikke har set før, som altså er klip fra filmen, der alle viser helt nye, pinlige, tåkrummende situationer. Det vil sige, at det første minut af traileren, som ellers kun er 1,22 minutter lang, bliver brugt på at bygge en bestemt stemning op og til at divergere filmen fra serien, hvorefter sidste del af traileren omhandler *Klovns* evindelige pinlighedsfaktor på ny. Traileren er i princippet en meget specifik kobling mellem de to medier, og det er derfor et tydeligt eksempel på den tværmedialitet, som er til stede i forbindelse med filmen og serien. Filmen og serien bliver bundet sammen igennem en historie, som bliver ført videre blandt andet via de mange små anekdoter, der forekommer i løbet af traileren.

Af tværmedielle elementer i filmen, er især cross promotion og konceptuel tværmedialitet brugt. Traileren for filmen er én stor cross promotion, idet seriens historie bliver fortalt videre og altså binder de to platforme, som filmen og serien hver især repræsenterer, sammen. I dette tilfælde er de repræsenterede platforme oprindeligt henholdsvis biografen og tv’et. I forbindelsen mellem serien og filmen er også den konceptuelle tværmedialitet berørt. Her er det blandt andet

¹² <http://dk.filmtrailer.com/dvd/newest-10,30/5983/Klovn+The+Movie.html>

historiens karakterer, logo'et og kendingsmelodien, som bliver ført over i filmen. Som det også nævnes i traileren, har de samlet det bedste hold, som er personligheder, vi kender fra serien, blandt andet Michael Carøe, Michael Meyerheim og Lars Hjortshøj, som alle er en del af castet fra serien, hvor Frank og Casper har mandeklub og lignende med dem, hvor mange af de kendte er samlet.

Ud over at tv-serien succesfuldt er blevet til en film, er seriens indhold som nævnt også blevet ført videre til andre platforme. Der findes mange features til tv-serien blandt andet *Klovn*-spillet og *Klovn*-kopper. For at lægge ud med brætspillet, som de to hovedpersoner Frank og Casper selv er kommet på ideen til, handler det i bund og grund om, at man som spiller selv skal leve sig ind i situationerne, som Frank og Casper kommer ud for i seriens afsnit. Som spillets undertitel – *Godt man ikke er Frank* henviser til, går det ud på ikke at havne i de dumme situationer, som Frank normalt aldrig undgår. Spillet er bygget op som et *Trivial Pursuit*-spil, hvor man bliver stillet en række spørgsmål for at kunne dirigere rundt på spillepladen. Som Casper udtaler i et interview omkring spillet, giver spørgsmålene én lyst til at se alle de gamle afsnit igen, idet spørgsmålene handler om ting, som sker i serien¹³. Man skal derfor også kende det gamle medieprodukt og indholdet i dette godt for at kunne navigere rundt samt orientere sig ordentligt på den nye platform og i det nye medieprodukt. Her er altså igen tale om cross promotion, idet der er en grundig sammenhæng mellem spil og serie, hvormed forudgående viden om serien er en betingelse for at kunne spille spillet. Herudover er det en bonus for *Klovn*, hvis man, som Casper nævner, får lyst til at se afsnittene igen, hvilket kan booste deres brand, selv efter serien ikke bliver sendt i fjernsynet mere.

De førnævnte kopper, som også indeholder et tværmedielt element igennem billederne af Casper og Frank derpå, har de to herrer formået at trække yderligere på og inddrage i et helt nyt koncept uden for *Klovn*-universet. *Klovn*-kopperne er nemlig hele grundlaget for et stand-up-show, som Casper og Frank sammen har lavet, hvilket hedder *Casper og Frank – nu som mennesker*. Showet handler om deres uvenskab, som opstår på grund af, at de ikke kan blive enige om, om det skal være Casper eller Frank, der skal være på den første kop. De har på den måde formået at skabe et helt stand-up-show som et nyt medieprodukt, hvor der er konceptuel tværmedialitet i kraft af, at deres *Klovn*-karakterer er afbilledet på de omtalte kopper. Medieproduktet sendes på tv-plattformen, men er også udkommet på dvd-plattform, hvilket stemmer overens med de platforme, som serien agerer på.

¹³ <http://www.youtube.com/watch?v=FbwOiMnVMU4>

Det er ikke kun kopperne, som skaber et tværmedielt element i showet. Også undertitlen – *nu som mennesker* referer til det syn, vi har på især Frank gennem serien, nemlig en klovn. Hvis man blot ser på titlen til showet og ikke har set *Klovn*, vil man ikke se referencen mellem showet og serien, men med *Klovn* in mente fremstår titlen som en kommentar til serien og herunder Casper og Franks karakterer heri. I deres nye show er det ikke længere to klovne, vi følger, men Frank og Casper som deres rigtige (menneske-) jeg. Som vi også i afsnittet om fakta og fiktion har været inde på, rummer *Klovn* i udpræget grad virkelighedsreferencer. Blandt andet hedder *Klovns* første sæson ”Baseret på virkelige hændelser”, og desuden bliver episoderne i både sæson 1 og 2 indledt med selv samme sætning. Dette bliver relevant i forhold til stand-up-showet, idet titlen *Casper og Frank - nu som mennesker*, indirekte indikerer, at de i *Klovn* og andre tidligere produktioner ikke spiller sig selv, og at det først er i showet, vi får deres menneskelige jeg at se. Da Casper og Frank producerede deres stand-up-show, har det formodentligt været et bevidst valg fra deres side, at de ville lege med deres seere og vildlede dem i, hvorvidt det er virkelighed eller fiktion, vi ser i *Klovn* samt i selve showet. Dette kan kobles til referentialitetsbegrebet, da der her er tale om en svævende referentialitet, idet man bliver i tvivl om, hvorvidt der er tale om fakta eller fiktion, hvorfor man ikke er i stand til at indtage et fiktivt eller assertoric stance.

I forlængelse af ovenstående kan man overveje, hvorvidt Casper og Frank som personer kan ses som værende tværmedierede. Man kan argumentere for, at deres roller er de samme i mange af de medieprodukter, de medvirker i, da disse roller med tiden bliver ført videre til nye platforme og i nye medieprodukter. Platformene bibeholdes stort set hele vejen igennem, idet det hovedsageligt, men ikke udelukkende, er tv, de forholder sig til. De nye medieprodukter, som især Casper bevæger sig i efter *Klovn*, er blandt andet tv-reklamer. Han medvirker, igen som en forestilling om hans person, i en reklame for TDC, som skal vise Caspers dagligdag¹⁴. Man kan derfor sige, at det er samme koncept som i *Klovn*, hvor Frank og Casper skildres i deres hjemlige omgivelser, herunder ofte i en forestillet back region, hvilket også kan siges at være tilfældet i reklamen. Her er der klip fra Casper og hans kæreste i sengen samt hjemmehygge med hans datter. I TDC-reklamen udstilles Casper igen blot via et nyt medieprodukt, som delvist underbygger det jeg, han udadtil har opbygget i kraft af den eksklusivitet, der i reklamen blandt andet udstråles qua perfekte outfits og derby. Denne reklame fokuserer dog også i høj grad på de familiære værdier, hvilket Caspers image ikke tidligere har båret præg af, hvorfor modtagerens viden i nogen grad omstøbes.

¹⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=LEz7vnptmyQ>

Casper har i tidens løb haft flere roller i forskellige programmer, hvor han spiller en forestilling om sig selv og hedder sit eget navn. Her kan blandt andet *Casper og Mandrilaftalen* og senere *Langt fra Las Vegas* nævnes. Frank derimod spiller ikke sig selv før *Klovn*, men han har blandt andet haft forskellige roller i netop disse shows. Det, at Casper i de nævnte programmer spiller sig selv, refereres der i *Klovn* meget til, blandt andet i episode 10: ”Farvel igen mor!”, hvor Casper ikke bliver genkendt i sit ”nye jeg”. Mange danskere husker Casper Christensen fra *Casper og Mandrilaftalen* og *Langt fra Las Vegas* samt fra tv-showet *Husk lige tandbørsten*, som blev sendt i primetime, hvor hele familien Danmark fulgte med. Dengang havde Casper meget mørkt hår og markante, sorte briller, hvilket han i *Klovn* ikke har bibeholdt. Dette er dermed en intertekstuel reference, hvilket vi uddyber i senere afsnit.

I *Klovn* kan man som nævnt i afsnittet om fakta og fiktion nemt blive i tvivl om, hvor virkelighedsnære Casper og Franks karakterer er, og derfor er *Klovn* afhængig af det kendskab til de kendte, som modtageren måtte have opnået gennem diverse andre medier. I sådanne tilfælde skal man derfor som modtager, seer eller bruger have kendskab til flere kulturelle diskurser i landet, som en given serie udsendes i. Det samme billede får man, hvis man ser på den amerikanske serie *Curb your Enthusiasm*, som vi senere i nærværende afsnit vil se nærmere på. Hvis ikke man som bruger har en daglig omgang med amerikanske medier og populærkultur, kan mange af pointerne i Larry Davids program gå tabt, idet de amerikanske celebrities ikke så tit omtales i danske medier (Jacobsen 2011: 65).

Et andet element, som er vigtigt for *Klovn*, er den store tilslutning, der er hos det danske folk. Der findes ikke mange mennesker i Danmark, der ikke kender serien, og derfor er der også mange elementer fra *Klovn* – både film og serie – som er blevet folkeeje. Man kan i den forbindelse se på, hvorvidt *Klovn* er blevet det, som Casper Christensen og Frank Hvam selv tidligere har forsøgt at kritisere. Frank og Casper har helt siden deres produktion af *Casper og Mandrilaftalen* og *Langt fra Las Vegas* i 1990'erne været et eksempel på en kritik af den folkelige komik med deres skæve og surrealistiske universer, som i høj grad adskilte sig fra folkekomedien. For at nævne et eksempel på den omtalte folkeeje i forbindelse med *Klovn*, er det specielt vendinger, som Casper og Frank bruger i serien, som mange har adapteret i deres daglige tale. Det er typisk Casper, der bruger udtryk som ”fedt, fedt, fedt” og ”benægt, benægt, benægt”. Disse bruges i serien, hvilket blandt andet kan ses i episode 52: ”Shut up”, da Casper tager ud til Lars Hjortshøj, som ikke vil komme til hans førømtalte takkearrangement. Lars holder en rigtig slap-af-dag som han kalder Lars-Lars-dag,

og da Frank dukker op i hans dør, vil han stadig ikke sige tak til Casper. Da Frank går tilbage mod bilen og møder Casper på halvvejen, siger han alligevel til Casper, at Lars har sagt tak, hvortil Casper udbryder: ”fedt, fedt, fedt!” Hele *Klovn – The Movies* præmis, ”Tour-de-Fiss”, er også et kendt fænomen i manges øre, og især mange unge mennesker bruger disse udtryk i deres daglige tale, hvilket altså trækker *Klovn* ud i virkeligheden og ind i danskernes begrebsapparat. Dét, at disse vendinger fra *Klovn* bliver trukket ud i virkeligheden, kan ses som endnu en videreførelse af *Klovn*, da virkeligheden bliver et nyt forum for serien, hvor elementer fra serie og film bliver repræsenteret. Tv og i særdeleshed satiren mærker tydeligt denne effekt, hvor seerne tager udtryk og vendinger til sig. *Drengene fra Angora* kan blandt andet nævnes som et andet eksempel herpå. Én af programmets karakterer, Kaare er ophavsmand til udtrykket: ”ja nemli’ ja”, som efter programmets succes blev en meget anvendt vending hos mange mennesker.

Et medieprodukt, som *Klovn* bruger til at kommunikere på og som ligeledes benyttes af modtagerne, er Facebook. Her kan brugeren ”synes-godt-om” *Klovn* på deres Facebook-side og på den måde følge med i, hvad Casper og Frank foretager sig uden for seriens afsnit samt følge med i nye projekter og lignende¹⁵. Her er tale om både cross promotion og konceptuel tværmedialitet. Cross promotion kommer i spil, idet *Klovn*-universet endnu engang bliver ført videre, her til internettet. Den konceptuelle tværmedialitet kommer blandt andet til udtryk via de mange billeder af Frank og Casper, logo’et samt reklamer og konkurrencer i forbindelse med mange af de andre tværmedielle elementer, som findes i forlængelse af *Klovn*, blandt andet deres show *Frank og Casper – nu som mennesker*. Gennem disse konkurrencer og lignende, bliver deres Facebook-side brugt som en kilde til at hype og brande deres produktioner, idet der kommer fokus på de mange andre elementer, som *Klovn*, men også blot Casper Christensen og Frank Hvam har i spil. Man bliver gennem websitet gjort opmærksom på nye milepæle for *Klovn*, eksempelvis kan man ved at læse Frank og Caspers opdateringer på siden se, at der er en ny *Klovn*-film på vej inden længe. Når Frank og Casper kommunikerer på Facebook, kan man som modtager blive i tvivl om, hvorvidt det er Frank og Casper fra *Klovn* eller Frank Hvam og Casper Christensen, som skriver opdateringerne. Her kommer forholdet mellem fakta og fiktion igen i spil i forbindelse med, hvorvidt det skrevne er reelt, idet modtageren kan have svært ved at skelne mellem ironien og alvoren i mange af opdateringerne på Facebook. Forholdet mellem fakta og fiktion bliver således også et spil, som figurerer på deres Facebook-side. Herudover er Facebook med til at skabe PR for både film og

¹⁵ <https://www.Facebook.com/KlovnTheMovie>

serie, og samtidig er det med til at skabe det offentlige medie billede af Frank og Casper, som de selv kan styre, og som ofte fremstår selvironisk og uhøjtideligt. Facebook fungerer både som et medieprodukt, der benyttes af skaberne af *Klovn* til at kommunikere ud til folk, men samtidig forekommer der også tværmedialitet i forhold til, at andre mennesker laver grupper og kommunikerer vedrørende *Klovn*. Således findes der grupper som ”Benægt, benægt, benægt” og ”Klovn Citater”, der fungerer som gratis branding for *Klovn*, men som de ikke kan styre kommunikationen på.

En sidste ting, som er relevant for tværmedialiteten i *Klovn*, er en ny platform, som Frank og Casper har taget i brug. De har indgået et samarbejde med Danske Spil, som har lavet en online *Klovn*-spilleautomat. Her er det dog ikke serien, de har taget udgangspunkt i men derimod filmen, de har ført et skridt videre. Hos Danske Spil bruges endnu engang cross promotion, som især ses via trykte reklamer for spilleautomaten, hvor det er billeder fra filmen, der bruges, og altså den samme historie, som bygges videre på¹⁶. Ud over at have trykte reklamer for spilleautomaten, findes der både mobilreklamer og tv-reklamer. Det er relevant for Casper og Frank at indgå dette samarbejde med Danske Spil, idet det skaber omtale for *Klovn* selv her et stykke tid efter, at filmen gik i biografene. Der er ikke nogle direkte koblinger mellem handlingen i hverken serien eller filmen og det at spille kasino, men den ekstravagance som flere af karaktererne i *Klovn* besidder, stemmer fint overens med det image, det giver, når man går på kasino og spiller. Dette er dog ikke det, som Danske Spil konnoterer, idet de brander sig på at være for alle. Der er desuden en væsentlig forskel på at gå velklædt på kasino kontra at spille online spilleautomat. Den tidligere nævnte folkelighed er dermed formodentligt det primære incitament for spilleautomaten, idet *Klovn* er et brand, som kan tiltrække den almene dansker.

Udover brugen af tværmedialitet som en gennemgående kilde for mediernes sammenspil i *Klovn*, er der også gjort brug af *intertekstuelle referencer*, da *Klovn* benytter mange fragmenter fra andre medieprodukter. Begrebet intertekstualitet er meget bredt. Det betegner, at en tekst aldrig står alene, men udelukkende giver mening i relation og sammenføjning af øvrige tekster eller andre generelle medier. Man får som seer eller læser først skabt helheden og i den forbindelse forståelsen for et produkt gennem disse sammensætninger af teksternes udtryk. Hvis man går ud fra denne teori om intertekstualitet, kan man derfor sige, at *Klovn* først giver rigtigt mening for seeren, når alle

¹⁶ Kilde: Fysisk reklame modtaget med posten.

intertekstuelle referencer indgår sammen. Alle disse intertekstuelle referencer kan tit være med til at gøre en handling særligt svært at forstå, fordi de skal falde på plads i et stort puslespil (Drotner et. al 2007: 16).

De intertekstuelle referencer er ikke nødvendigvis tydelige, men i *Klovn* er der flere eksplicite referencer at se. Casper og Frank snakker tit om andre shows, de sammen har lavet, såsom *Casper og Mandrilaftalen* samt *Langt fra Las Vegas*, men også produktioner, de ikke har medvirket i, omtales, såsom *Tintin* og *Matador*. I episode 52: ”Shut up” vil Casper hyldes for alle de ting, han har hjulpet de mange danske komikere med. Især Lars Hjortshøj vil han gerne have til at sige tak, og da Lars ikke vil det, bryder Casper ud i vrede og fortæller om de ting, han har hjulpet Lars med: ”Lars skylder mig fucking alt! *Mandrillen* og jeg kunne blive ved!” Når man undersøger Casper – og flere af de andre medvirkende, herunder Lars Hjortshøj og Frank Hvam – vil man opdage, at deres karriere hænger meget sammen og er opbygget igennem flere ting, som Casper har været en af ophavsmændene til, heriblandt *Casper og Mandrilaftalen* og *Langt fra Las Vegas*. I disse optræder både Casper, Frank og Lars Hjortshøj. Der er derfor her tale om en intertekstuel reference, som er nødvendig at kende til for at forstå episodens handling til fulde. Ud over de eksplicite referencer ses også en del implicite referencer. Her er tale om referencer, som kun er synlige for de seere, som kender til referenten. Dette ses blandt andet i episode 57: ”Bispebjerg tricket”, hvor Niels Hausgaard, Casper og Frank kommer gående efter hinanden på Olsen Bandens ikoniske måde. Det ikoniske kommer specielt til udtryk gennem Caspers hop, som skaber referencer til Benny i Olsen Banden.

Som tidligere nævnt får vi også en intertekstuel reference til Caspers medvirken i *Husk lige tandbørsten* i episode 10: ”Farvel igen mor!”, idet parret, som gerne vil møde Casper, ikke kan kende ham, efter han har lagt de markerede briller og det mørke hår på hylden. På samme måde bliver der i episode 36: ”Jarlens død” brugt intertekstuelle referencer. I en afskedstale til Jarlen bliver der fortalt om hans storhedstid med *Walter og Carlo*, som dukkede op første gang i 1984, og *Øb og Bøv* som også var fremme i midten af ’80erne. Der bliver også nævnt hans medvirken i flere film af instruktøren Ole Bornedal samt hans rolle på tv som en moderne Otto Leisner. Her skal man altså kende til flere ting, som Jarl Friis-Mikkelsen har medvirket i eller produceret, for at puslespillet kan gå op, og for at man kan forstå referencen til fulde. En anden intertekstuel reference, som benyttes i *Klovn*-universet er i forbindelse med filmen. Plakaterne for *Klovn – The Movie* kan nævnes som havende intertekstuelle referencer til andre værker (BT 2012). I den første af de to plakater er der tydeligvis fundet inspiration fra plakaten til filmen *American Beauty*. Denne

plakat til *Klovn – The Movie* illustrerer Frank, som ligger nøgen på en masse roser. Præcis det samme motiv forekommer på plakaten til *American Beauty*, hvor det blot er en nøgen kvinde, som ligger i roserne. På samme måde har de, til filmens anden plakat, fundet inspiration fra plakaten til Lars von Triers *Anti Christ*, som afbilleder et nøgent par, der har sex op ad en snoet træstamme, hvor der stikker en masse hænder ud fra. Her er det Casper, der er frontfigur, og som ligger nøgen blandt en masse andre nøgne mennesker, der nærmest snor sig ind i hinanden. Parallellen mellem *Anti Christ*- og *Klovn*-plakaten er ikke helt så tydelig, som den tilnærmelsesvis direkte kopi af plakaten til *American Beauty*, men intertekstualiteten er ikke til at tage fejl af.

Summa summarum er tværmedialitet en meget anvendelig term inden for *Klovn*-universet. Casper og Frank har gjort stor brug af at lede opmærksomheden fra én platform til en anden og fra ét medieprodukt til et andet, og det er lykkedes godt for dem at lede *Klovn* videre til nye medieprodukter såsom brætspillet, stand-up-showet osv. Selvom skaberne af *Klovn* har været gode til at anvende de tværmedielle aspekter, er de blevet kritiseret for deres mange og måske for tydelige referencer til Larry Davids amerikanske tv-serie *Curb your Enthusiasm*, der, ligesom *Klovn*, handler om en komikers privatliv. *Klovn* er i den forbindelse blevet anklaget for plagiat, og denne beskyldning menes både at forekomme i koncept og i konkrete dramaturgiske situationer, og der diskuteres hermed, hvorvidt *Klovn* er en direkte kopi af Larry Davids serie eller ej (Stockmann 2005).

Hvis man som dansk TV2-seer får en beskrivelse af en person med hvid, slatten kasket, som kommer sjoskende hen ad gaden, vil de fleste ikke være i tvivl om, at det nemt kunne være Frank Hvam. Er man derimod amerikansk tv-seer, vil man højst sandsynligt se billeder fra serien *Curb your Enthusiasm* for sig, og manden, som kommer sjoskende hen ad gaden, ville i så fald være Larry David. Sammenligner man det konceptuelle disse to serier imellem, er det svært ikke at falde over lighederne. De handler begge om en kendt komiker, der spiller sig selv i en serie, hvor også venner og kolleger spilles af ”rigtige kendte”. Det, at komikere bruger deres egne navne og personligheder, er et gennemgående træk for sitcoms. Heriblandt kan vi nævne *Seinfeld*¹⁷, *The Andy Griffith Show*¹⁸ og *Sams Bar*¹⁹. Fælles for disse serier er, at de alle har hovedpersoner, som spiller sig selv i serien. Dette element, hvor komikere bruger deres egne navne i tv-serier, vil vi komme ind på i et senere afsnit om genrediskussion. Der, hvor de to serier primært adskiller sig fra

¹⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0098904/>

¹⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0053479/>

¹⁹ <http://www.imdb.com/title/tt0083399/>

hinanden, er gennem sproget, dét, at hovedpersonen i *Klovn* er yngre og endelig, at *Klovns* eksplicit gør opmærksom på, at episodernes historier er bygget på virkelige hændelser (Stockmann 2005). På trods af *Klovns* fokus på det faktum, at afsnittene er baserede på virkelige hændelser, er de alligevel blevet beskyldt for at være direkte paralleller til det dramaturgiske i *Curb your Enthusiasm*. Et af de afsnit, der er blevet anklaget for at være en direkte parallel til *Curb your Enthusiasm* er episode 10: ”Farvel igen mor!” Frank skal i dette afsnit have sin mor placeret et andet sted på kirkegården og prøver i den forbindelse at bestikke graveren til at få en bestemt plads. Selv samme hændelse er Larry David ude for i en episode fra 3. sæson, idet han også prøver at bestikke en graver²⁰. I samme episode fra *Klovn* bestikker Frank et par for at få flyttet sin mors grav til en plads, de ejer, ved at love dem et besøg af Casper Christensen. Her menes også at være en direkte forbindelse til Larry Davids serie, idet han i et afsnit fra første sæson bestikker naboerne ved at love et besøg af hans veninde skuespilleren Julia Louis-Dreyfus mod at få flyttet en telefonledning²¹. Parterne er både i den amerikanske og danske episode utilfredse med mødet. Endvidere kan intro-musikken til *Klovn* høres i adskillige afsnit fra *Curb your Enthusiasm* 3. sæson, der blev optaget tre år forinden *Klovn*.

Klovns dramaturgiske genbrug er blevet diskuteret en del, og meningene heromkring er mange. Camilla Stockmann sætter spørgsmålstegn ved, hvorvidt ordet ”inspiration” kan ses som en slags: ”green card til at gå på strandhugst på den amerikanske vestkyst” (Stockmann 2005). Endvidere diskuteres det, hvornår der er tale om inspiration, og hvornår der er tale om kreativt tyveri. Jens Schovsbo mener, at serierne ligner hinanden så meget, at der kan være tale om et brud på ophavsretten (ibid.). I selv samme artikel kommer Anne Jespersen ind på, hvorvidt der findes en etisk grænse mellem inspiration og tyveri. Hun mener i den forbindelse, at der findes en sådan grænse, men at der ikke findes en egentlig definition på, hvornår der er tale om henholdsvis tyveri og inspiration. Hun understreger, at man stiller krav til originalitet inden for sitcom-genren, men dog uden at den behøver at genopfinde sig selv hver gang. I denne forbindelse bliver der yderligere sat fokus på, at inspiration og originalitet ikke er modsætninger, men hun stiller sig undrende over for *Klovns* brug af inspiration: ”Holdet bag ’*Klovn*’ kan selvfølgelig sige, at de er inspireret, men det kunne tyde på, at det var mere end bare almindelig inspiration. Det virker enormt påfaldende”, udtrykker Jespersen og fortsætter: “[...] Men hvis man fra starten har overtaget en andens sitcom-ide, hvor udgangspunktet og præmissen er ens, så synes jeg, det er lidt tvivlsomt. Det er dårlig smag” (Stockmann 2005). I forlængelse af dette kan det nævnes, at det ikke er første gang, Casper Christensen er blevet beskyldt for at kopiere andres koncepter. Der optræder en del eksempler

²⁰ <http://www.imdb.com/title/tt055142/>

²¹ <http://www.youtube.com/watch?v=65kifPAxj0E>

herpå, og et af de programmer, der menes at bære præg af plagiat, er *Husk lige tandbørsten*. Dette program var et indkøbt britisk tv-koncept, men ”tequila-dansen” blev beskyldt for at være kopieret fra filmen *Pee-Wee’s Big Adventure* (Jensen 2005)²². Om Frank og Casper blot har fået inspiration fra *Curb your Enthusiasm*, eller om de har lavet et direkte plagiat i *Klovn* er der ikke noget entydigt svar på, men det vil formentligt altid være til diskussion, når man taler om oprindelsen af *Klovn*.

GENREDISKUSION

Som en afslutning på vores opgave vil vi diskutere og argumentere for, hvorvidt *Klovn* kan placeres inden for en bestemt *genre*. Ifølge Gunhild Agger fremstår genrebegrebet som følgende: ”Genre som en betegnelse for grupper af produktioner inden for et medie, der gennem kortere eller længere tid er fælles om et bestemt referencesystem og deler bestemte karakteristika – til forskel fra andre grupper af produktioner” (Agger 2005: 81). Med andre ord beskriver hun genren som værende en fællesnævner for en gruppe af produktioner inden for et medie, der gennem en given periode har en række referencer og karakteristika til fælles. Vi har igennem vores opgave taget udgangspunkt i serien som værende en del af satiregenren, men måske det er forkert at stemple *Klovn* som udelukkende satire, da det muligvis snarere er en blandingsgenre eller sagt med mere medievidenskabelige øje, en *hybridgenre*. En hybrid er en genreblanding, om hvilken man, for at tage fat i Aggers definition af genrebegrebet, kan sige har karakteristika fra flere typer genrer. *Klovn* har mange ligheder med flere forskellige genre som eksempelvis sitcomgenren, komediegenren og dokumentargenren.

Den rene form for komedie kan overordnet set kendetegnes ved blandt andet morsomme teaterstykker, litteratur, tv-serier og film. Genren stammer fra antikkens Grækenland, hvor den opstod samtidigt med tragedien²³. Komedien indledes med en lykketilstand, hvorefter den bevæger sig over i ulykke for til sidst at ende tilbage i lykke. Tragedien står i modsætning hertil, eftersom denne bevæger sig fra ulykke til lykke for igen at ende i ulykke. Herudover har komedien i modsætning til satiregenren ikke nogle kritiske kommentarer, da formålet primært er at underholde. Frank og Casper bliver i *Klovn* metonymier for danskerne, og er dermed repræsentanter for den kritiske kommentar, som vi tidligere i opgaven har været inde på. Qua komedien skildres

²² <http://www.tvnyt.com/artikel/?id=12208>

²³ [http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/drama/drama_\(Historie\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/drama/drama_(Historie))

morsomme situationer, og dette må man sige, at *Klovn* gør. Hvis man ser bort fra den kritiske kommentar samt den ikke altid lykkelige slutning i *Klovn*, kan denne placeres inden for komediegenren. Episoderne i *Klovn* har somme tider en lykkelig slutning, men det er langt fra altid. Dette kan både ses i forbindelse med serien som en helhed, men også i forhold til det enkelte afsnit. Hvis man ser på serien som helhed, er der tale om alt andet end en lykkelig slutning. I seriens afsluttende episode 60: ”Falsk Lorte Alarm” vil Frank fri til Mia. Episoden ender med at Frank efter mange anstrengelser for at få fingre i ringen, som Bodil i mellemtiden har slugt, får afslag i sit frieri. Mias respons er, at det vil hun ikke, og at Frank skal rejse sig op, eftersom han får våde knæ af at sidde på sneen. Her har *Klovn* altså ikke den lykkelige slutning til fælles med komediegenren.

Komediegenren har flere undergenrer, herunder blandt andet situationskomedien, som vi også tidligere har nævnt. Den klassiske sitcomgenre, som i USA strækker sig helt tilbage til 1950-1960'erne, har en populær serie som *Make Room for Daddy* under sine vinger²⁴. Et eksempel på en nyere amerikansk sitcom er serien *Friends* (1994). I Danmark blev der i 2001 sendt *Langt fra Las Vegas*, som blev en meget populær sitcom hos den danske befolkning. En sitcom har de karakteristika, at den spilles af fast medvirkende personer i humoristiske historier og på faste lokationer. Dette blev også belyst i forrige afsnit om tværmedialitet, hvor vi blandt andet havde et eksempel som *Seinfeld*. Hovedpersonerne i *Klovn* er gennemgående, men mange af karaktererne omkring dem er også faste medvirkende. Herudover er dåselatter et typisk træk for sitcoms, hvilket skaber en kunstig placering af det humoristiske. Dåselatteren gør seeren opmærksom på, at det, der ses, ikke er virkeligt (Ebdrup 2010). Dåselatteren adskiller sig fra *Klovn*, på samme måde som skiftene mellem lokationerne gør, eftersom *Klovn* tilstræber et mere realistisk udtryk. Lokationerne er tit i det hjemlige og arbejdsmæssige regi, men vi følger også jævnlige Frank og Casper på gaden og på andre lokationer. Allerede fra de helt tidlige amerikanske sitcoms som *Make Room for Daddy* har der været karakteristika, såsom kendte par der spillede sig selv i en fiktionsverden, som skulle simulere deres eget liv – et lighedstræk vi i den grad kan sætte i forbindelse med *Klovn*. I de amerikanske sitcoms var dette også tilfældet, men der var forskel på, hvor meget seriernes indhold lignede stjernernes rigtige liv. Det spørgsmål har vi allerede været inde på i forhold til virkelighedsreferencen i *Klovn*. Det førstehåndsindtryk, man får af serien, er, at det er Frank og Caspers rigtige liv, vi ser, idet der er flere elementer fra serien, som stemmer overens med det, vi ved om dem fra medierne. Fælles for de nævnte sitcoms er, at de alle spiller på det faktum, at seriernes hovedpersoner i forvejen er kendte og offentlige ansigter, og dermed får seerne følelsen af

²⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0045410/>

at være fluen på væggen i deres liv. Dette er også gennemgående for *Klovn*, hvorfor vi kan argumentere for, at serien har brudstykker af sitcomgenren i sig. I den forbindelse kan vi konkludere, at serien har flere af de samme træk som mange af de amerikanske sitcoms, hvor kendte spiller sig selv, og hvor man som seer kan følge med i deres gøren og laden²⁵. Det kan imidlertid ikke helt retfærdiggøres at sidestille *Klovn* med sitcomgenren, idet sitcomgenren er en smule stiv og kunstig, mens *Klovn* er mere let og naturalistisk. Denne stive og kunstige form ses i og med, at en sitcom er mere skematisk anlagt, og der er flere kriterier såsom dåselatter, faste lokationer og brugen af punchlines, som skal være opfyldt for at passe ind i genren. *Klovn* derimod har mere frie tøjler, og dette kommer til udtryk i de mange genrer, som er i spil i serien. Lasse Lavrsen skriver, at folk i dag er blevet lige glade med sitcoms. Det går ned ad bakke for genren, da folket vil have en situationskomedie, som er nærmere den type tv-serie, *Klovn* repræsenterer. *Klovn* og den nye form for situationskomedie er en manuskriptsrevet reality-komedie, hvor man kan genkende ting fra sin egen hverdag. Lavrsen mener i den forbindelse, at tv'et ikke er et vindue, men et spejl, hvori folk gerne vil kunne se ligheder med sig selv (Lavrsen 2004). Dog gør *Klovn* kun brug af storylines, og dialogen er som tidligere nævnt improviseret, og serien er derfor kun i nogen grad manuskriptsrevet.

Dette leder os videre til realitygenren, som er blevet belyst i afsnittet om fakta og fiktion. Vi så her på, hvorledes reality-programmerne er bygget op på samme måde som *Klovn*, idet vi kontinuerligt tiden følger Frank både i gode og dårlige tider. Vi vil derfor mene, at denne genre har sin indflydelse på *Klovn*. I forbindelse med sitcomgenrens stille nedgang, er der i de senere år blevet eksperimenteret med at fremstille det intime, autentiske og virkelige for at opnå en øget intimitet mellem seer og tilskuer. Her er det igen som tidligere nævnt følelsen frem for handlingen, som er i fokus og det, at seeren kan identificere sig med hverdagsbilledet i serien (Lavrsen 2004). Denne intimitet ses også i dogme '95, hvor formålet er at udelade eller nedtone teknikkerne fra de store *mainstream*-film. Dogme-instruktørerne blev alle enige om at lave et regelsæt, hvor de skulle skrive under på et kyskhedsløfte og de ti bud for dogmefilm, hvor indholdet af disse blandt andet var, at de igennem deres film skulle finde tilbage til en autentisk samtid og skildre virkeligheden. Nogle af reglerne var blandt andet, at der skulle fokuseres på skuespillerne, og der skulle fremstilles et mere spontant og direkte udtryk. Kameraet skulle være håndholdt, og lyden og lyset skulle være naturlig. Dogmefilmene kom i forlængelse af den europæiske bølge i 1960erne, hvor der blev lagt vægt på virkelighedsreferencen, som også er gennemgående for *Klovn* (Jensen 2003: 187). Selvom der

²⁵ Vi er her opmærksomme på, at dette er med undtagelse af *Friends*.

findes en del fællestræk mellem dogmekonceptet og *Klovn*, herunder blandt andet at *Klovn* og dogme '95 har det samme filmselskab bag sig²⁶, må vi, som vi har nævnt i afsnittet om fakta og fiktion, lægge stor vægt på, at der i *Klovn* er gjort særlig brug af underlægningsmusik, og dermed er et brud med dogme '95. Endvidere kan *Klovn* sættes i forbindelse med mange af genrens træk, og det er især det virkelighedsnære, som dogme og *Klovn* har tilfælles.

Det autentiske og virkelige leder os over i dokumentargenren, som er nært beslægtet med realitygenren, hvilket må siges at være relevant i forhold til *Klovn*. Som vi nævner i afsnittet om fakta og fiktion, er *Klovn* tæt forbundet med den dokumentariske genre grundet seriens valg af filmiske virkemidler: håndholdt kamera, klippeteknikken og optagelser on location er alle dokumentariske træk. De filmiske virkemidler i *Klovn* øger referencerne til virkeligheden, og serien kommer ofte til at virke dokumentarisk. Udsagnet "Baseret på virkelige hændelser" skaber også en forbindelse til dokumentaren, idet denne primært er en skildring af virkeligheden. I en dokumentar ser man ikke udtrykket nævnt eksplicit, da det her er en forudsætning, at dette er tilfældet. I forbindelse med fiktion bruges udtrykket ofte inden handlingsforløbet udspiller sig. Dokumentaren har referentialiteten som grundpræmis, hvorimod *Klovn* ud over referentialiteten i høj grad også indeholder svævende - og non-referentialitet. Der er dermed brudstykker af dokumentargenren, som er relevante for *Klovns* genreplacering. Et andet element, som danner en reference mellem *Klovn* og dokumentargenren, er, når seerne til satireprogrammet kan mærke, hvordan maven snører sig sammen, idet vi ser de pinlige situationer, de optræder i. Dette skyldes, at programmet har anvendt en dokumentarisk stil, hvilket gør vores oplevelse mere intens og levende. Når det virker virkeligt i satireprogrammerne, får vi som seere mere følelsen af, at det er pinligt. Det er noget andet, når man ser sitcoms som *Friends*, hvor dåselatter eksempelvis er et gennemgående virkemiddel. Vi griner godt nok af karaktererne, når de gør noget pinligt eller sjovt, men vi har ikke på samme måde etableret et bånd til dem, fordi vi kan se og høre, at det er et fiktivt univers, vi befinder os i (Sørensen 2009).

En sidste genre, vi vil se nærmere på i forbindelse med *Klovns* placering i samme, er satiren, som vi i nærværende opgave har analyseret *Klovn* ud fra. I afsnittet om satirens historie kommer vi ind på, at satiren som genre kan ses både som en egentlig genre, men også som en modus. Overordnet set er modus stiltræk eller undergenrer i et værk kontra, at noget er en overordnet genre. Typisk for satiregenren er sketchformen, hvor flere karakterer i ét afsnit optræder i flere forskellige historier.

²⁶ <http://www.zentropa.dk/about/historie>

Her ser vi altså, hvordan et af satirens karakteristika ikke lever op til *Klovns* indholdsmæssige side. Vi kan derimod argumentere for *Klovn* som værende en del af satiregenren i forbindelse med nogle af genrens andre parametre heriblandt satirens form, som vi i afsnittet om satirens historie har været inde på. Her så vi, at satiren har et forholdsvist fast format, hvor episoderne er bygget op om sketches og herudover er de tidsbegrænsede til 30 minutter – dog er noget nyere satire kun 20 minutter per episode. Ved dette parameter ser vi altså, hvordan *Klovn* lægger sig til den faste form, idet varigheden i episoderne overvejende er omkring 25 minutter, hvorimod det ikke kan siges at have sketchform. Herudover er et parameter, som er vigtigt for satiren, den omtalte samfundskritiske kommentar, som vi har analyseret os frem til, er en yderst betydelig detalje for *Klovns* pointer. Ligeledes gør *Klovn* i vid udstrækning brug af virkelighedsreferencer, hvilket endvidere er et underbyggende element for satiren. Disse faktorer gør, at vi har valgt at indplacere *Klovn* i satiregenren.

For at konkludere på vores genrediskussion, ser vi *Klovn* som en del af en hybridgenre, hvor der er brudstykker fra flere forskellige genrer og koncepter såsom komedie, dogme, dokumentar, reality, sitcom og satire. Grænsen mellem satiren og den 'rene' komedie i dag synes mere porøs end førhen, og det er derfor svært at genrebestemme en serie som *Klovn* (Bruun 2011: 49). Mest af alt ser vi dog *Klovn* som en satireserie, idet vi igennem vores opgave har lagt vægt på den kritiske kommentar og virkelighedsreference, som *Klovn* har et stort fokus på. Herudover er nogle vigtige faktorer, som har indflydelse på *Klovn*, dogme '95 og de dokumentariske virkemidler, som får handlingen til at virke faktuel og virkelig. Som vi i nærværende opgave har lagt stor vægt på, er forholdet mellem fakta og fiktion i *Klovn* en vigtig instans, når man ser på serien. Det virkelighedsnære og dét, at man som seer kan se sig selv spejlet i seriens episoder, er en egenskab, som *Klovn* bruger til at skabe en fastholdelse mellem afsender og modtager. Ud fra ovenstående bygger *Klovn* således på flere dele fra andre genrer. Når disse strikkes sammen til en ny blandingsgenre, skabes der i forbindelse med førnævnte nedgang for sitcomgenren en ny mulighed for at imødekomme en efterspørgsel efter en mere virkelighedsnær spejling af seernes hverdag, hvilket *Klovn* kan siges at indfri.

KONKLUSION

Fokus i nærværende opgave har i særdeleshed været *Klovns* spil mellem fakta og fiktion, som er blevet analyseret ud fra forskellige, udvalgte episoder. Louise Brix Jacobsen kategoriserer serien som værende fiktiobiografisk i kraft af dens geografiske, bibliografiske og biografiske referencer til virkeligheden samtidig med, at der benyttes en tydelig fikcionalisering, hvormed der skabes en biografisk uafgørlighed. Det faktum, at de medvirkende hovedpersoner, men også diverse kendte bipersoner, hedder deres egne navne, skaber et spændingsfelt mellem, hvorvidt modtageren skal indtage et assertic stance eller et fiktivt stance til serien, hvilket ofte skaber en svævende referentialitet. Dette spændingsfelt kommer også til udtryk i de medvirkendes karakterer samt handlinger, som i flere tilfælde bærer præg af at have fundet inspiration i virkeligheden – eller i al fald den medierede virkelighed. Der trækkes i serien på seerens forudgående viden om personerne, som de bliver fremstillet i medierne, herunder i særdeleshed sladderpressen. Det være sig eksempelvis Caspers kontinuerlige utroskab, som er udpræget i serien, og som ligeledes ofte er skrevet om i medierne. Serien spiller bevidst på forholdet mellem fakta og fiktion, da alle episoder i sæson 1 og 2 indledes med sætningen: ”Baseret på virkelige hændelser”, hvilket ligeledes er titlen på første sæson. Også formen bærer præg af en virkelighedsreference, hvilket manifesteres via det håndholdte, let rystende kamera, den tydelige klipning samt det faktum, at serien er filmet on location.

Klovn giver ofte et indtryk af, at seeren inviteres med back stage jævnfør Erving Goffmans teatermetafor. Der er adskillige scener i serien, som foregår i back region, hvilket i særdeleshed er i Frank og Mias soveværelse samt på toilettet. Denne eksponering af back region ses også i diverse reality-programmer som eksempelvis *Big Brother*, hvor allestedsnærværende kameraer er en del af showet. Hvor situationer i reality i denne henseende kan betegnes som havende referentialitet er der i *Klovn* i kraft af seriens fiktive præmis blot svævende referentialitet eller non-referentialitet.

En afgørende del af satiren er dens kritiske væsen, som har et gribende sigte og dermed en genstand for latteren, som ikke blot er iboende værket, men som også rettes ud i samfundet. I *Klovn* er det den sociale satire, der er dominerende, og *Klovns* kritiske brod manifesteres mestendels via karaktererne Casper og Frank og deres måde at tænke samt tackle situationer på som afspejlinger af det danske folk. De repræsenterer ofte en fordomsfuldhed og afstandstagen over for andre mennesker, der adskiller sig fra dem samt en selvoptagethed og arrogance, hvilket kan ses som en

kritik af den almene dansker, men også af celebritykulturen. Dette kommer desuden til udtryk via en række andre kendte medvirkende, som under egne navne spiller karakterer med mindre flatterende karaktertræk, som seeren i mange tilfælde kan genkende fra den måde, disse fremstår i medierne. Satiren i *Klovn* rettes således også mod medierne og deres magt over virkeligheden og dens aktører. Spillet med de svævende referentialiteter i forhold til de medvirkendes måde at være på, kan ofte ses som en selvironisk kommentar, som når Jarlen skitseres selvhøjtideligt og meget forføngeligt.

Tværmedialitet er i udpræget grad benyttet inden for *Klovn*-universet, da konceptet har spredt sig til andre platforme, herunder film og spil. *Klovn - The Movie* er et oplagt eksempel på tværmedialiteten, da blandt andet seriens karakterer og miljø overføres til denne, hvormed der forekommer konceptuel tværmedialitet. Ligeledes ses tværmedialiteten og cross promotion i brætspillet *Klovn – godt man ikke er Frank*, Danske Spils *Klovn*-spilleautomat samt merchandise i form af kopper med billeder af karaktererne fra *Klovn*, som desuden er genstand for Casper og Franks stand-up-show *Casper og Frank - nu som mennesker*. Ud over disse affødte medieprodukter, som er en del af *Klovns* cross promotion samt konceptuelle tværmedialitet, gøres der brug af Facebook som en kilde til at kommunikere, hvis der sker noget nyt såvel inden for *Klovn*-universet som for seriens hovedpersoner Casper Christensen og Frank Hvam. Denne udbredte brug af tværmedialitet medfører en eksponering, som fører modtageren fra én platform til en anden og fra det ene medieprodukt til det andet. Ud over tværmedialiteten er også intertekstualitet et vigtigt begreb i forbindelse med *Klovn*. Der refereres både eksplicit til andre medieprodukter såsom *Casper og Mandrilaftalen* og *Langt fra Las Vegas*, men også mere implicit til eksempelvis *Olsen Banden* qua den intertekstuelle reference til deres ikoniske gang.

Indledningsvist fremlagde vi, at vores indplacering af *Klovn* som satire er udgangspunktet og afgrænsningen for opgaven, hvormed analysen bærer præg af dette, som det ses i ovenstående. Genren i *Klovn* er således i nærværende opgave behandlet som værende satire, men serien rummer karakteristika fra flere forskellige typer genrer, hvorfor den er svær endeligt at genrebestemme. Man kan se *Klovn* som en hybridgenre, der indeholder træk fra blandt andet sitcom-genren, komediegenren og dokumentargenren. Komediens skildring af komiske situationer korresponderer med intentionen i *Klovn*, men her er den kritiske stillingtagen til samfundet også til stede, hvilket ikke gør sig gældende i komedien. Komedien har ligeledes en lykkelig slutning, hvilket nogle

gange, men langt fra altid, er gældende for *Klovn*. Affødt af komediegenren er sitcoms, hvilket *Klovn* ofte karakteriseres som i det læste sekundærlitteratur. Dette er givetvis på grund af det faktum, at hovedpersonerne, men også en stor del af det øvrige persongalleri, hedder deres egne navne samt den måde, hvorpå de spiller en medieret udgave af dem selv. Dog er det kendetegnende for sitcoms, at disse gør brug af dåselatter, hvilket ikke er tilfældet i *Klovn*, der netop tilstræber en mere realistisk stil jævnfor tidligere nævnte kameraføring, klipning og optagelser on location. Dermed rummer *Klovn* således genretræk fra dokumentarisme i forhold til seriens form, men serien adskiller sig dog også fra dokumentargenren i kraft af dens fiktive væsen. Grundet *Klovns* gennemgående kritiske kommentar til genkendelige aspekter i samfundet ser vi trods de mange forskellige indflydelser dog satiren som den dominerende genre.

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur:

Nørgaard, Mikkel (2005-2009): *Klovn*, sæson 1-6, Danmark: Zentropa Episode ApS

Sekundærlitteratur:

Bøger:

- Agger, Gunhild (2005): *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning*, 1. udgave, København: Forlaget Samfundslitteratur
- Bakhtin, Mikhail (2001 udgivet oprindeligt 1965): *Karneval og latterkultur*, Frederiksberg: DET lille FORLAG
- Bondebjerg, Ib (2003) i *Dansk mediehistorie 4 1995 – 2003*, Frederiksberg: Forlaget Samfundslitteratur
- Bruun, Hanne (2011): *Dansk tv-satire. Underholdning med kant*, København: Books on Demand GmbH
- Drotner, Kirsten, Jensen, Klaus Bruhn, Poulsen, Ib, Schrøder, Kim (2007): *Medier og kultur*, 1. Udgave, 11. oplag, København: Borgens forlag
- Goffman, Erving (1959): *The presentation of self in everyday life*, New York: Anchor Books, Doubleday
- Jerslev, Anne (2004): *Vi ses på tv*, udgave 1, København: Gyldendal
- Katz, Per B., Poulsen, Henrik (2002): *Fokus – en grundbog i film, tv og video*, København: Nordisk Forlag A/S
- Petersen, Anja Bechmann, Rasmussen, Steen K. (2007): *På tværs af medierne*, 1. Udgave, 1. Oplag, Århus: Forlaget Ajour
- Rose, Gitte, Christiansen, Hans-Christian (2009): *Analyse af billedmedier. En introduktion*, 2. Udgave, Gylling: Samfundslitteratur
- Torp, Bjørn (2008): *"Baseret på virkelige hændelser." : 'Klovn-ologiske' bevægelser i et samtidssatirisk tv-perspektiv : Frank Hvam og Casper Christensens sitcom "Klovn", belyst i dramateoretisk/litteraturhistorisk og psykologisk fortolkningsramme*, Cand. mag. spec. indiv., Københavns Universitet

Artikler:

- Andersson, Mikkel: "De sjove journalister er begyndt at pille hinanden i navlen" i Politikken.dk, 4. maj 2013
- Berlingske research: "Tidslinje: Muhammed-krisen", på b.dk, 2. juni 2008
- Bruun, Hanne: "Politisk og social selvrefleksion i dansk tv-satire", 9. maj, 2006
- BT: "Her er inspirationen til diller-plakaterne", 22. september 2012
- Ebdrup, Niels: "'Klovn'-trend spreder sig på tv og film" på videnskab.dk, 17. oktober 2010
- Haarder, Jon Helt: "Hullet i nullerne. Ind og ud af kunsten med performativ biografisme" i Passage nr. 63 2010
- Hergel, Olav: "Medierne viger uden om nydanskere som kilder" i Politikken, 5. januar 2012
- Jacobsen, Louise Brix: "Klovn – en virkelig klovn" på videnskab.dk, 28. november 2010
- Jacobsen, Louise Brix: "Fiktobiografisme – Perception og fiktionisering" i Spring nr. 31/32 2011
- Jensen, Karsten: "Tv-serien 'Klovn' måske plagiat af amerikansk show" på tvnyt.com, 26. september 2005
- Lavrsen, Lasse: "Dåselatter i krise" i Information, 13. maj 2004
- Ritzau: "Casper C: Klovn byggede på min depression" på jv.dk, 5. oktober 2009
- Ritzau: "Improviseret skuespil gavner Klovn" på fyens.dk, 13. december 2010
- Ryslinge, Helle: "Naturalisme/ Dogme-comedy" i Information, 8. februar 2005
- Sørensen, Irene Berg: "Klovn trækker bukserne af danskerne" på videnskab.dk, 14. september 2009
- Stockmann, Camilla: "Tv-serien 'Klovn' stærkt 'inspireret' af amerikansk serie" i Politiken, 24. september 2005
- Trap-Lind, Anne: "En sund respektløs indstilling", Københavns Humanistiske Fakultet, 8. december 2010
- Wøldike, Morten Emmerik: "Senmoderne satire er kulturel massage" på universitetsavisen.dk, Københavns Universitet, 25. september 2009

Websites:

- [http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/drama/drama_\(Historie\)](http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Litteratur/Genrebegreber/drama/drama_(Historie))

- <http://dk.filmtrailer.com/dvd/newest-10,30/5983/Klovn+The+Movie.html>
- <http://www.dr.dk/tv/program/lige-til-stregen/arkiv/programmer> afsnit (2:6)
- <https://www.facebook.com/KlovnTheMovie>
- <http://heltnormalt.dk/>
- <http://www.kanal5.dk/bigbrother2013>
- <http://www.imdb.com/title/tt0045410/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0551421/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0053479/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0551427/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0083399/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0098904/>
- <http://www.roaldals.dk/>
- <https://sites.google.com/site/filmproduktionsvaerktoejer/kamerabevaegelser>
- <http://www.youtube.com/watch?v=65kifPAxj0E>
- <http://www.youtube.com/watch?v=FbwOiMnVMU4>
- <http://www.youtube.com/watch?v=LEz7vnptmyQ>
- <http://www.zentropa.dk/about/historie>

Alle websites er sidst tilgået d. 20. maj 2013 kl. 16.57