



Frank Hvam på spanden i tv-serien *Klovn* (framegrab).

Latterligt! Pinligt! Virkeligt?

Virkeligheden som komisk reference i *Klovn*

Af Julie Hornbek Toft

Frank Hvam sætter sig på hug over en kattebakke på Frederiksberg. For han har forspist sig i krydderkage, mens han passede Michael Carøes kat. Og toilettet i Mias bleghvide te-forretning virker ikke. Nu kan han ikke holde sig længere, så han giver efter og lader det ske. I grynede billeder dokumenterer det håndholdte kamera ubarmhertigt først den febrilske panik og

nu den langstrakte, pinagtige forløsning. Og vi vrider os – for han gør det. Frank Hvam skider i en kattebakke. Grundigt og tungt. Og knap har det ramt gruset, før Mia og Carøes kone banker på den aflåste fordør, ”Fraaank?”...

Baseret på virkelige hændelser. Den danske sitcom *Klovn* (TV 2 Zulu, 2005-)



De to antihelte Casper og Frank i *Klovn*.

præsenterer sig som en slags *docu-soap* om komikeren Frank Hvams (Frank Hvam) hverdag med vennen og kollegaen Casper Christensen (Casper Christensen). Vi følger Frank rundt på Frederiksberg, hjemme med Mia (Mia Lyhne), på kontoret med Casper og i et hårdtpumpet, overspændt celebrity-miljø befolket af mediepersonligheder – alle sammen i rollen som 'sig selv'. Man bemærker lynhurtigt et vist sammenfald mellem karakterer og skuespillere, for Frank og Casper er også seriens forfattere og idémænd. Og sammensmeltningen af fiktion og virkelighed er *Klovns* komiske skelet, som parforhold, prutter og 'power-sladder' spændes ud over. Seriens første sæson bærer titlen "Baseret på virkelige hændelser" – en påstand, der insisterer på, at dette skam er en rekonstrueret flig af Casper Christensen og Frank Hvams

virkelige liv. Men *Klovn* er iscenesat. Og den dokumentariske stil; de håndholdte billeders illusion om et uforberedt kamerateas observation af 'virkelige hændelser', er et påtaget look, der både underbygger og ironiserer over seriens dokumentariske påstand. Vi ved godt, at det ikke er en *dokussoap*. Men vi lader som om.

Klovn rider på en nybølge af sitcoms, der leger med grænsen mellem fakta og fiktion. Internationale seer-succeser som *The Office* (BBC 2, 2001-03) og ikke mindst *Klovns* amerikanske forlæg, *Curb your Enthusiasm* (HBO, 2000-) med Seinfeld-forfatteren Larry David i klovnerollen som sig selv, anvender på lignende vis en række forskellige faktakoder. Herhjemme har vi kunnet følge mockumentary-serier om såvel det hårdtprøvede amatørensemble *Trio van Gogh* (DR2, 2007)

som dilettantskuespillerne på *Teatret ved Ringvejen* (DR2, 2006).

Målet med denne artikel er ikke at trække den stiplede linje mellem fiktion og fakta i *Klovn*, men at analysere, hvordan seriens faktapostulater, *cinéma vérité*-billedstil, der får serien til at fremstå som en slags 'comedy vérité', og brug af skuespillere, der spiller 'sig selv', er en del af den komiske strategi. Dels som en effekt, der trækker den tåkrummende seer helt ind i seriens pinagtige univers, og dels som et væv af referencer, der ironiserer på forskellige fortolkningsniveauer.

Endvidere argumenterer jeg for, at *Klovn* – trods en parodisk distance – inviterer os indenfor i et selvironisk univers, der via en intertekstuel og intern kontrakt med seeren giver os mulighed for ikke bare at grine ad Casper Christensen og Frank Hvam, men i lige så høj grad at grine ad dem *sammen med dem*.

Pinligt virkeligt. Den ydmygende scene med kattebakken ender selvfølgelig galt. Franks lort ligner jo ikke noget, der kan være i en rask huskat. Så katten kommer til dyrlæge sammen med lorten, som Carøes kæreste omhyggeligt vipper op i en klar plasticpose, mens Frank ser på og nervøst aner det pinagtige resultat.

Episoden er karakteristisk for Frank, der ikke evner at kontrollere, hvad der sker ham. For han kender ganske enkelt ikke reglerne for, hvad man gør eller ikke gør, og ender konsekvent med at gøre det utilladelige: Han fniser respektløst ad store problemer, insisterer på ligegyldige detaljer og kan hverken tie stille eller sige det rigtige. Han er blottet for situationsfor-nemmelse, men udstyret med en principfast ærlighed, der konstant bringer ham i absurde problemer.

Casper er Franks bedste ven, business-

partner og diametrale modsætning: en charmerende *celeb* med damerne, selvtilliden og ordet i sin magt. Men også friskfyren Casper med den ultrapotente VIP-selvtilfredshed er karikeret – som den latterlige, narcissistiske hvide klovn. Ligesom resten af det naragtige persongalleri i øvrigt er det: den forurettet overbærende Mia og Caspers primadonna-hysteriske kæreste Iben (Iben Hjejle).

Seriens pseudo-biografiske udsagn underbygges af en dokumentarisk billedstil, der illuderer et uforberedt kameras jagt på 'virkelige hændelser', som det halser efter med ujævne zooms og kamerabevægelser. Nogle indstillinger er over- eller underbelyste, andre blokeret af Frank, der uforvarende skridter ind foran linsen. Billederne foregiver således at dokumentere en virkelighed, der udspiller sig uafhængigt af formidlingssituationen. Kameraet registrerer manegen, upåagtet af sit objekt, der hverken henvender sig til eller censurerer sig selv for seeren.

Klovns visuelle stil imiterer her en dokumentarisk repræsentationsform, som Bill Nichols har defineret som observerende dokumentar (Nichols 1991). Stilen har rødder i den amerikanske Direct Cinema, der med lange, tålmodige indstillinger og 'fluen på væggen'-stil søger at udviske formidlingsprocessens intervention og tilbyde seeren en rå, uformidlet virkelighed og en positionering som uhindret voyeuristisk betragter (Roscoe og Hight 2001: 19). Disse stiltræk er typiske i reality-tv og dokusoapens undersøgelser af det intime 'virkelige liv', og i *Klovn* virker grebene også som koder, der betinger modtagelsen. For en del af komikken i *Klovn* ligger i dette grænseoverskridende indblik i Franks privat- og kønsliv, der rulles ud ufiltreret – ofte knyttet til de mest intime kropslige funktioner. Frank skider i en



Dobbelt skældud. Framegrab fra *Klovn*.

kattebakke, Frank får hæmoroïder (og får Mia til at ”kigge ham i numsen”), Frank får udløsning i bukserne under et besøg hos kiropraktoren, Frank bliver brændt på det, der konsekvent og hyppigt omtales som ”tissemanden”, under en strandtur. Og så videre.

Men de vedtagne grænser for på- og afklædthed og ind-og-ud-af-kroppen-oplevelser er ikke de eneste barrierer, *Klovn* overskrider. Franks liv er på alle måder grænsebrydende. Særligt trods forholdet til Mia alle gængse idealer om parforhold baseret på ømhed og respekt. Det synes i stedet at være funderet på Franks vanepregede underbukse-libido og hjælpeløshed samt Mias moderinstinkt og misforståede solidariske flovhed. For Mia er ”lille skat”, der nok har et ”kønt lille hoved”, men mest tuller rundt og laver te og siger ”skaaat” med forurettet trutmund. Hun følger Frank gennem alle hans pinlige fejl- og optrin, men er samtidig autoriteten med det bebrejdede ”arj, Frank altså”, som Frank dukker nakken for. Det forvredne forhold står knivskarpt, da Frank og Casper har givet Franks kiksede ven, Pivert, en overdosis

heroin til en herrefrokost hos Casper. Dagen derpå har Pivert nemlig sladret til sin kæreste, der har sladret til Mia, og Frank må stå skoleret i strømpesokker i parrets ILVA-korrekte køkken. Mia er mor-skuffet og giver Frank stuearrest: ”Jeg vil ikke ha’, at du ser Casper mere”. Frank accepterer slukøret: ”Nej ... en uge eller hvad?” – men Mia folder armene over brystet og trumfer bestemt: ”Nu kan vi jo starte med en måned.” Og så snakkes der ikke mere om det.

Som seere indgår vi i den leg, at Franks grænseoverskridende klovnerier ikke er en konstruktion, men udspiller sig lige nu – pinligt virkelige.

Seriøst latterligt. *Klovns* pseudo-dokumentariske påstand må forstås som et redskab i forhold til sitcom’ens grundlæggende intention: latter. *Klovn* skal være ikke bare pinligt virkelig – men virkelig pinligt latterlig. Når Frank for 117. gang mister kontrollen over sin krop, sine løgne og sit liv, så skal vi grine ad ham – ikke græde med ham.

Som Geoff King beskriver i bogen *Film Comedy*, afhænger komedien af en særlig komisk modalitet – en tone og en fortællerramme, der placerer teksten i forhold til en umiddelbar virkelighed, således at vi nok berøres af fortællingen, men samtidig distanceres tilstrækkeligt til at kunne grine ad karakterernes fejl og fald (King 2002: 9). Komedien må derfor perforere sin egen illusion eller sætte den i citationstegn, der markerer, at ’her må grines’.

Og hvor *Klovn* på ét niveau foregiver en realisme, der opfordrer os til at tage pinlighederne alvorligt (eller i det mindste lade som om), så afbalanceres denne påstand både i og omkring diegesen af en stribe virkemidler, der gennemhuller dens virkelighedsstatus og kategoriserer situationerne som det, de er: en forestilling fyldt til ran-

den med naragtigheder.

Serien har intet *laugh track*, et ellers typisk virkemiddel i sitcoms, der tydeligt fortæller publikum, hvornår det er tilladt og korrekt at grine. I *Klovn* er der ikke et anonymt publikum til at guide seeren gennem spændingsopbygning, *punch lines* og *pay-offs*. Serien benytter i stedet nogle knap så didaktiske, men dog tydelige, sitcom-signaler. Eksempelvis den lirekasse-agtige kendingsmelodi, der gentager det samme simple motiv. Det lallede cirkustema anvendes jævnligt som en lydlig parallel til klovnens gentagelse af den samme hovedløse opførelse. Temaet går igen i seriens brug af tydelige *wipes*, hvor en højrød skillelinje som et scenetæppe rydder indstillingerne til side ved sceneskift og indrammer *Klovn* som en cirkustekst.

Ligeledes punkterer det stereotypificerede persongalleri illusionen om virkelighed. Klovnens Frank med kasketten – en overdrevet friskfyr-agtig udgave af klovnkostumet. Den uærlige charmer Casper. Hystaden Iben. Snerpen Mia. De endimensionale karakterer tillader, at vi ler, når Mia skuffes over en graviditet, der ikke var alligevel, eller Frank igen afsløres med bukserne nede.

Endelig sikrer fortællingens beroligende cyklus, der altid starter ved nul og slutter lidt lavere, at klovnens fiaskoer er næsten ufarlige og ikke svier længere end resten af episoden. Hvert afsnit byder på konflikter af samme skuffe centreret om Franks manglende evne til at navigere socialt. Men selv om Frank gør i brændenælder og kattebakker og får banale uoverensstemmelser med naboer og parkeringsvagter til at eskalere til koldkrigs konflikter, så får det ingen konsekvenser. Mia forlader ham ikke, og venskabet med Casper forbliver intakt.

I artiklen ”Privat og pinlig – om tendenser i dansk tv-satire efter år 2000” beskri-

ver Christa Lykke Christensen, hvordan samtidssatiren spiller på denne *smertelige humor*, der fremmer ”negative følelser af ubehag, pinlighed og af, at ’noget er for meget’, for vulgært og grænseoverskridende til, at det egentlig er morsomt” (Christensen 2006: 1). Komikken opbygges af pinlige, intime afsløringer af ureflekterede mennesker, der ikke magter at navigere som sociale og private individer – nøjagtigt som Frank, der hverken magter at træde i karakter som ’voksen’, ’mand’ eller ’kendt’, men konstant blamerer sig i alle tre roller. Og, skriver Christensen, den latter, der runger, er ikke bare en ventil, der løfter os ud af den ubehagelige situation – men også en social dom. Vi griner medfølelse, men også hånende og opdragende ad dem, der opfører sig uacceptabelt (ibid: 17). Det afgørende ved *Klovn* er dog, at dem, vi ler ad, selv beder os om det. Så selv om serien implicit trækker grænser for acceptabel adfærd ved at udstille det fatale og latterlige i at krydse dem, så er latteren ikke rettet mod en bestemt gruppe mennesker, hvis ureflekterede og forkerte stil, sprog, selvforståelse eller seksualitet overskrider disse grænser. I *Klovn* er de latterliggjorte ikke blot ofre for en fordømmende parodi, men også de ekstremt selvbevidste afsendere, der aktivt lægger hovederne på blokken.

Baseret på virkelig stand-up. Virkelighedens Frank Hvam og især Casper Christensen er kendt for at være de både pinlige og latterlige komikere bag en række underholdningsprogrammer – heriblandt det aparte sketch-program *Casper og Mandrilaftalen* (DR2, 1999) og sitcom’en *Langt fra Las Vegas* (TV 2 Zulu, 2001-3). Produktionerne er i form og indhold meget forskellige, men kendetegnes alle af en ironisk og demonstrativt ’drengerøvet’ crazy-humor, der efterhånden er blevet en



Frank Hvam er – igen – en lus mellem to negle i *Klovn* (framegrab).

Christensen'sk og Hvam'sk signatur. Med baggrund i stand-up-komik trækker de bukserne af alt det, man ikke må grine ad – seksuelle afvigere, impotens, handicappe, kræftsyge, etc.

Kendskabet til denne forhistorie har stor betydning for *Klovn* og vækker nogle særlige forventninger hos seeren. Først og fremmest, at dette er en komedie. Desuden kopieres forhistorien også konkret ind i *Klovn*, hvor Franks og Caspers arbejde som komikere er den overordnede ramme. Seriens første sæson præsenterer de to venner midt i jagten på et nyt tv-projekt efter *Langt fra Las Vegas*, og siden følger vi deres anstrengelser med projekter som *Matador* – *The Cartoon*, en musical-opsætning af *Langt fra Las Vegas* og et forsøg på at sælge samme sitcom til kinesisk tv.

Men det er ikke kun på plotniveau, at *Klovn* fremhæver de to komikeres professionelle identitet. For parallelt med seriens sammensmeltning af manusforfattere, skuespillere og karakterer, så lader den fortælle-mæssige struktur og spilleteknik Casper Christensen og Frank Hvam træde

frem som performende stand-up'ere og komikere. For alle scener i *Klovn* er improviseret over en detaljeret storyline og dogmet: ingen jokes (Carlsen 2006). Formålet med denne arbejdsmetode har været at erstatte sitcomens skematiske jokes med en mere spontan dialog – og således underbygge seriens naturalistiske stil. Men teknikken, den såkaldte *retro scripting*, som i øvrigt også er anvendt i *Curb your Enthusiasm*, giver samtidig de to komikere plads til at demonstrere deres evner som opfindsomme og kvikke performere.

I serien skinner det igennem i den konstante, causerende smalltalk mellem Frank og Casper. Alting kommenteres – på kontoret, i bilen, i soveværelset – og en del af seriens komik ligger i de to skuespilleres spontane sproglige performance, der giver serien en klangbund af stand-up: Mias tykke veninde, Bodil, får ny kæreste, og Frank improviserer over frodige kvinders orgasme i forhold til Richter-skalaen. Frank og Casper køber stort ind og diskuterer underspillet, hvorvidt indkøb af toiletpapir afslører, at man "skider helt sindssygt". Og så videre.

Kommentarerne har en vis karakter- og stemningsopbyggende funktion, men ofte er de uden egentlig fremdrift og svæver lidt som pauser i handlingen. Sådanne momenterne afbræk, hvor den enkelte skuespillers performance prioriteres over historien, forekommer ofte i sitcoms. Typisk er det små passager, hvor skuespillerne fremviser deres komiske evner – verbalt som i *Klovn* eller fysisk som eksempelvis John Cleeses gakkede slapstick-performance som hotelværtten Basil i *Fawlty Towers* (*Halløj på badehotellet*, BBC 2, 1975 og 1979). Men det kan også være ikke-diegetiske indklip som i *Seinfeld* (NBC, 1989-98), hvor fortællingen afbrydes af sekvenser, hvor titelpersonen optræder som stand-up-komiker.

I sin gennemgang af genren, *Television Sitcom*, knytter Brett Mills dette genretrekk til sitcom'en som særligt karaktercentreret og afhængig af seerens *pleasure of character* – en betragtning, der bekræftes af produktionen af såkaldte *spin-offs*, hvor særligt populære sitcom-karakterer får deres eget show – som for eksempel serien *Frasier* (NBC, 1993-2004), der er et *spin-off* over Kelsey Grammars karakter i *Cheers* (*Sams Bar*, NBC, 1982-93). Mills fæstner sig ved, at hvor andre fiktioner typisk tilstræber en naturalistisk spillestil, hvor skuespilleren 'opløses' i karakteren, så søger sitcom'en en transparens, der tydeliggør skellet mellem karakter og skuespiller og trækker begge frem i fiktionen. Med andre ord: beskueren præsenteres både for karakteren og for skuespillerens performance som karakteren. Og sitcom'ens *pleasure of character*, skriver Mills, knytter sig således til både den diegetiske karakter og den optrædende komiker. I *Klovn* rækker nydelsen ved karakteren ud over fortællingen og trækker på noget uden for den – nemlig glæden ved mediefiguren med alt, hvad den indebærer af sladder og stereotypi. Og det er således ikke kun det pseudobiografiske greb, der gør *Klovn* til en serie om Frank Hvam og Casper Christensen – den improviserende form gør, at også skuespillerne Frank Hvam og Casper Christensen med alle de betydninger, de som mediepersoner er ladet med, træder frem som fortællingens centrale klovner.

De latterligt kendte. Men Frank Hvam og Casper Christensen er ikke de eneste velkendte ansigter i *Klovn*. Eftersom serien foregiver at dokumentere Frank Hvams hverdag som 'kendt', så følger vi ham og Casper rundt i et københavnsk kendis-univers, hvor mediepersonligheder optræder som sig selv, og hvor der ofte snakkes om

kendte og deres arbejde som kendte. Nogle gæster optræder jævnligt som Franks og Caspers venner, mens andre blot optræder i enkelte episoder.

Det særlige ved *Klovn* er her, at mange af de kendte gæster optræder på 'hjemmebane'. Når Frank og Casper skal pitche et program for deres chef på TV 2 Zulu, kommer Palle Strøm ind ad døren. Og når de holder julefrokost med 'drengene', er det de samme komikerdrengene, som vi i forvejen kender som deres stand-up kolleger: Lars Hjortshøj, Jan Gintberg, Lasse Rimmer m.fl. Brugen af 'virkelige personer' er altså umiddelbart med til at opbygge *Klovns* dokumentariske påstand.

Men samtidig er det jo også sjovt, for vi ved godt, at *Klovn* ikke er en dokumentar, og at gæstestjerneerne er nøje udvalgt. Brugen af sådanne gæstestjerner er en typisk *gag* i sitcoms, hvor de kendte gæster genkendes af et *live studio audience*, som med bifald markerer, at de nyder referencen og den karakter, der introduceres. I *Klovn* er den bevidste brug af 'virkelige kendte' en vigtig del af en komisk strategi, hvor seeren forventes at bide mærke i de betydninger, de tilføjer fortællingen – og følgelig: hvor genkendelse på forskellige niveauer bliver nøglen til mange af seriens jokes.

Overordnet optræder de egentlig blot som det, de er – kendte. Tilsammen tegner de mange gæstestjerner et karikeret Billedblads-miljø, hvor alle er på fornavn med hinanden, og hvor Casper og Frank går til 'kendis-karate' med Jimmy Jørgensen, passer Morten Olsens hund, drikker øl med Ib Michael, køber vin af Michael Laudrup og heroin af Steen Jørgensen, forsangeren i Sort Sol.

'De kendte' udgør den ene af to stereotyper, som persongalleriet sætter i spil. Den anden, kontrasten, er de nysgerrige fans. Casper er den ukronede kendiskonge, som

nidkært værner om sin egen selvforståelse og sit image som 'macho-jetsetter', kører på motorcykel uden hjelm og bliver inviteret til "sådan noget kulturelite-noget". Han og Iben (der også danner par i virkeligheden) er kendisparret, der hverken bryder sig om offentlige transportmidler eller at 'almindelige mennesker' gæster deres liebhavervilla.

I det hele taget kendetegner det stereotypificeringen, at det for de kendte er altafgørende at holde en overdrevet parodi på deres eget offentlige image intakt. Det bliver sat på spidsen i afsnittet, hvor Jarl Friis-Mikkelsen (der jovialt omtales som "Jarlen") meget uheldigt dør under en bowlingtur til Valby. Det er naturligvis Frank, der har arrangeret den ikke særlig glamourøse tur, som i forvejen har plettet både Caspers og Jarlens kendis-image. Da Jarlen så oven i købet går hen og dør under turen, må Frank og Casper få dødsfaldet til at fremstå mindre uhensigtsmæssigt for Jarlens eftermæle. Historien bliver i stedet, at han kom af dage på den fashionable restaurant Umami. *Klovn* adopterer altså den virkelighed, der er konstrueret omkring 'de kendte' i medierne, overdriver den og gør den til sin egen parodiske virkelighed.

Heroverfor står de latterlige fans, der konstant genkender Frank og Casper – på lossepladsen, hos lægen, i Irma. Overalt. Michael Carøes gangbesværede, gumpetunge genbo, der får idolet Frank til at gennemlæse et tommetykt tv-manuskript. Den handicappede portrætfotograf, der udstiller sit "portræt traditionelle" af Frank og Mia i sit butiksvindue. Og så videre.

Det naragtige i de to stereotyper – mediefiguren og forbrugeren af samme – og forholdet imellem dem beskrives ofte gennem referencer, der placerer dem i forhold til den populærkulturelle ramme, som *Klovn* som Zulu-produkt og comedy spin-off bevæger sig indenfor. Et eksempel

er episoden, hvor Frank, Casper og Jarlen planlægger et tegnefilms-remake af tv-serien *Matador*, *Matador – The Cartoon*. Sammen brainstormer de over rollebesætningen til projektet, og Jarlen prøver med en udefinérbar grimasse at mime sit bud på en skuespiller i rollen som bankdirektør Varnæs. Frank gætter på Ole Stephensen, hvilket de alle tre griner ad, og Jarlen svarer, at han hellere vil have "noget ... Wulff-agtigt ind i hr. Varnæs".

Det pseudo-dokumentariske medieunivers motiverer altså en dialog, der nasser intertekstuelt på både et fiktivt persongalleri og virkelige skuespillere kendt fra medierne. Det komiske opstår i den usandsynlige kobling mellem så ikoniske figurer som karakteren Hr. Varnæs, den besindige bankdirektør i Danmarks nok mest kanoniserede tv-serie, *Matador*, og skuespilleren Ole Stephensen, der bl.a. er kendt fra rollen som Jarl Friis-Mikkelsens småt begavede *sidekick* i folkekomedierne om *Walter og Carlo* (1985-89), og den underspillet sære komiker Mikael Wulff, der medvirkede i *Langt fra Las Vegas*. Referencerne afslører en åbenlys fejlcasting til et i forvejen latterligt, ja nærmest kulturblasfemisk projekt og afslører samtidig Frank, Casper og Jarlen som selvfede mediemagere uden kvalitetsfølelse eller selverkendelse.

Det komiske i karaktertegningen og forholdet mellem stereotyperne tydeliggøres altså her gennem intertekstuelle referencer, der får en central betydning for fortællingen og dermed betinger seerens adgang til komikken. Et vist kendskab er nødvendigt for at få sig et grin.

Den komiske kobling mellem forskellige kultur-referencer gentages senere i samme afsnit, da der afholdes læseprøve på *Matador – The Cartoon*. Frank har som følge af uheldige omstændigheder lovet rollen som den sippet sladdervorne herr Schwann til

sin 'etniske' underbo, Ataf (Ataf Khawaja), der er pakistaner med skuespillerdrømme, men intet talent. Ataf er benøvet over at møde Jarlen og udbryder, "Hva' så Jarlen, dér? Op på fars hat, dér," hvilket Jarlen irriteret ignorerer. Atafs reference til Jarl Friis-Mikkelsens dumsmarte figur i *Walter og Carlo*-filmene bliver en del af persontegningen: Ataf som den kiksede fan med en utjekket referenceramme og Jarlen som arrogant kendis, der ikke vil kendes ved de folkelige 80'er-film, som ikke længere harmonerer med hans image. Endvidere lægger den meget bevidste 'modcasting' op til et indforstået grin, for Ataf Khawaji hører til i den danske rap-undergrund, kendt for sine socialt bevidste tekster, der ofte kredser om hans egne pakistanske rødder. Hans rolle som ivrig fan, der dumper på sine 'kiksede' referencer til danske folke-komedier og manglende kendskab til *Matadors* højhellige karakterer, bliver et komisk kultursammenstød, der smælder hårdere, jo mere man ved.

Som Helle Kannik Haastrup skriver i *Genkendelsens Glæde – intertekstualitet på film*, så er parodien "jo altid en parodi på noget" (Haastrup, 2004: 9), og referencens fortælle-mæssige funktion afhænger derfor af beskuerens evne til at genkende det *noget*, der parodieres. De karikerede kendte og deres fans udstiller det uvirkelige i et miljø og nogle typer – eller rettere: vores forestillinger om dem. Objektet for denne generelle parodi er en bred gruppe af erfaringer, men jo klarere seeren genkender og konkretiserer referencerne, desto mere afslører *Klovnen* en ekstremt bevidst (fejll-)casting af gæsteskuespillere og en parodi på mediebilledets indforståede statusforhold.

Se og Hør-sandheden. Stereotypificeringen af karaktererne i *Klovnen* er langt fra vilkårlig. Klovnerne Frank og Casper lægger sig

i forlængelse af mediepersonaerne Frank Hvam og Casper Christensen – forstået som den offentlige forestilling om deres personer, der er konstrueret af tidligere roller og det væv af betydninger og medietekster, der udgør deres offentlige image.

Frank Hvam har lagt krop til excentriske, nørdede typer som den uheldige Ken-ny Nickelman i *Langt fra Las Vegas* og excessive sketch-personager som den obskure nazist, pædofil og satanist Gentleman Finn i *Casper og Mandrilaftalen*. Til gengæld har Casper Christensen oparbejdet et alter ego som kækt-tjekket studievært – både gennem en række letbenede underholdnings-shows, som værten Casper i *Casper og Mandrilaftalen* og som tv-værten Casper Christensen i *Langt fra Las Vegas*. Ligeledes er det ulige forhold mellem Casper og Frank i *Klovnen* i tråd med deres fremtræden i medierne, hvor Frank Hvam lever mindre offentligt (udskejende) end Casper Christensen, der jævnlige optræder i de kulørte blade.

De mange gæstestjerner optræder også som forvrængede parodier på deres egen mediepersona. Som Casper Christensen formulerede det i et interview om serien: "Vi bruger det, som på en eller anden måde er den offentlige sandhed om de mennesker – Se & Hør-sandheden" (Monggaard Christensen, 2005).

Når Jarl Friis-Mikkelsen over flere afsnit spiller en karikeret glat og snobbet Jarlen, der går i 5.000 kroners kashmir-sweatere og kindkysser alle de rigtige i dansk showbiz, så er det en selvironisk reference til den medietekst, der er konstrueret omkring ham som quiz-vært og skuespiller i roller som den opportunistiske Walter fra *Walter og Carlo*-filmene (og desuden hans rolle som den narcissistiske tv-stjerne Hans Jørgen Wilder i Ole Bornedals tv-serie *Charlot og Charlotte* (1998) – en karakter,



Kendis-reading i *Klovn* (framegrab).

der i øvrigt også parodierer Jarl Friis-Mikkelsen selv).

Hvor det komiske i figuren Jarlen ligger i overdrivelsen af hans berømmelse og selvbevidsthed, så spiller andre parodier på kontrasten til skuespillerens offentlige image. Eksempelvis bliver forestillingen om Lars Hjortshøj som folkelig og venlig morgenradiovært vendt på hovedet i hans karakter, der nok har børn og et offentligt flink-fyr-image – men også tilbagevendende problemer med at styre sin halvflommede libido og derfor kommer til at voldtage sin thailandske au-pair pige og derefter i panik låse hende inde i kælderen. Ligesom det også er Lars og hans kone Tina Bilsbo (journalisten, der også i virkeligheden er gift med Lars Hjortshøj), der skræmmer Frank og Mia ved først at foreslå et swinger-arrangement og senere dyrke så højlydt sex, at Frank og Mia ligger søvnløst foragede i værelset ved siden af.

Og da Casper og Frank i et afsnit vil sætte *Langt fra Las Vegas* op som musical (som Klaus Riskær i øvrigt optræder som producent for), taber Frank sin rolle som Kenny Nickelman til skuespilleren Martin

Brygmann, der ”synger bedre”. Komikken ligger implicit i forestillingen om, at Martin Brygmann og Frank Hvam er diametralt modsat placerede typer i dansk komik – og at den høje, små-exhibitionistiske Brygmann-persona aldrig kunne personificere den hæmmede, kaki-farvede Kenny Nickelman.

Brugen af virkelige personer i rollen som sig selv bliver en del af den komiske strategi, der spiller på vores forestillinger om skuespillerne og evne til at genkende og placere den enkelte i et system af referencer. Parodien indsnævrer således sit objekt fra den generelle type til den konkrete mediepersona. Eller med andre ord: Referencen bliver mere specifik, og genkendelsen af de selvironiske parodier afhænger ikke længere af kendskab til blot nogle generelle medietyper eller værker, men derimod til en bestemt tolkning af konkrete personers offentlige image og rolle i et selvreferentielt medieunivers.

VIPcom. Den virkelighed, som *Klovn* parodierer, er således ikke kun en ydre virkelighed, men derimod et væv af referencer til en medievirkelighed, serien selv medvirker til at konstruere. Det satiriske projekt i *Klovn* lukker sig således delvist om sig selv og den ’Se og Hør-sandhed’, som den på én gang bekræfter og underminerer.

Klovn tilbyder altså groft sagt to former for komik: dels et voyeuristisk indblik i Franks pinligt grænseoverskridende privat- og intimsfære, dels en satirisk parodi på et oppustet medieunivers. Christa Lykke Christensen beskriver dette fokus på individets private liv og en selvrefererende medieverden som kendetegnende for en stor del af nutidig dansk tv-satire. Hvor satiren tidligere rettede skytset og latteren mod en virkelighed uden for den selv (og enten ’sparkede opad’ i et oprør mod magthavere

Mia inspicerer Franks numse i *Klovn* (framegrab).

og institutioner eller 'nedad' mod borgere, der forvaltede deres rolle som borgere uansvarligt), så fæstner den smertelige humor sig ved mennesket som privat individ; ved individets forvaltning af det intime og personlige liv knyttet til bl.a. seksualitet, selvscenesættelse og livsstil.

Christa Lykke Christensen tolker denne tendens som ...

... en kritisk kommentar til, at udsynet ikke er videre, specielt inden for medieverdenen med dens optagethed af selvbekendende genrer og dens selvcentrerede dyrkelse af en profan celebritykultur. Men samtidig er det også ved tematiseringen af denne indadvendthed, at satireprogrammerne lever og langt hen af vejen selv er med til at opretholde en forestilling om vigtigheden af at beskæftige sig med disse områder (2006: 28).

Den satiriske udstilling af det intime og de

kendte er altså et ambivalent angreb, der både latterliggør og reproducerer en række forestillinger. I *Klovn* bliver den overdrevne offentliggørelse af privatliv på én gang opløftet i anden potens – og kastreret. For mens karaktersammenfaldet skærper og tydeliggør den latterlige voyeurisme og selvscenesættelse i seriens bærende parodi på et forestillet kendisunivers, så er det jo samtidig *Klovns* skelet og primære attraktionsværdi. Måske er det latterligt at interessere sig for de kendte – men hvis man ikke gør det, er det svært at forstå de satiriske bid.

Mellem venner. Derfor er *Klovns* kritik af medieuniverset – trods seriens satiriske tone – uden brod. Vi ler jo ikke blot hånligt ad en karikeret celebritykultur – vi

griner også med de selvironiske celebs, der kommer latteren i forkøbet ved villigt at stille op som klovn. Illusionen om at overvåge en virkelig Casper Christensen og Frank Hvam udhules jo tydeligt ved, at de to komikere demonstrativt agerer sig selv. Afhængigt af seerens referenceramme og mediebevidsthed står faktapostulaterne tilbage som et ironisk udsagn, der sætter fortællingen i citationstegn og minder os om, at dette blot er en konstruktion.

Sådanne meta-greb tjener ofte til at skabe en distance til fortællingen, der så at sige holdes ud i strakt arm. Men illusionsbrud er som nævnt en del af den komiske modalitet og en præmis, som beskueren affinder sig med. Og som Torben Grodal skriver i bogen *Filmoplevelse*, så kan det også "etablere et varmt ikke-diegetisk fællesskab mellem film og publikum" (2003: 207), fordi fortællingen åbenlyst tilkendegiver, at det hele bare er en (indforstået) joke, den gerne indvier seeren i.

Men ved sådan at ironisere over fiktionen gør *Klovn* også implicit opmærksom på et andet, højere fortællerniveau. Kort sagt: Den fortæller os, at nogen ironiserer over noget. Og mere konkret: Den peger på Frank Hvam og Casper Christensen som de (selv-) ironiserende afsendere. De to præsenteres ikke kun som de pinagtigt ureflekerede ofre for parodien, men også som de ekstremt reflekterede bagmænd – og de professionelle, improviserende komikere, der jonglerer rundt med seerens forestillinger om deres person.

Så hvor *Klovn* syrligt udstiller sine karakterer og tillader os at grine ad deres latterlige pinagtigheder, så giver den os også muligheden for at grine med Frank Hvam og Casper Christensen. Og latteren bliver pludselig harmløs.

tilskrives Casper Christensen og Frank Hvams komiske signatur, så har også TV 2 Zulu, der bragte alle fem sæsoner, anstrengt sig for at markere sig som afsenderen af den indforståede humor.

Klovn har været et flagskib i Zulus markedsføring som Danmarks originale comedy-kanal og afspejler kanalens selvbi-lede som en ung og uhøjtidelig kanal, der ikke er bange for hverken at underholde eller provokere sin målgruppe, som den selv på sin hjemmeside beskriver som "the young at heart". Og det kendis-landskab, som udgør *Klovns* indforståede og ironiske virkelighedsreference, er også den konkrete medievirkelighed, der indrammer serien på TV 2 Zulu. Niche-kanalen stod også bag serien *Langt fra Las Vegas* og har siden med programmer som den fortløbende 'stand-up-battle' *Comedy Fight Club* satset på at indlemme det danske comedy-miljø i sin profil, ligesom den joviale omgang med 'kendte' er integreret i en række underholdningsprogrammer – eksempelvis kanalens eget kendis-rally, *Zulu-djævleræs* og quiz-showet *Shooting Stars* (hvor Casper Christensen og Frank Hvam også var værter). Det univers af mediemennesker, som *Klovn* bygger sin virkelighed på, er altså en forestilling, som Zulu også på andre måder lukrerer på og bidrager til.

Generelt er de seneste års sitcom-hybrid-er, der udfordrer formatet, blevet bragt på smalle kanaler. Ofte har de fungeret som såkaldte *signature pieces*, kondenserede udtryk for kanalens profil, i kampen for at ramme et specifikt publikum. I Danmark har TV 2 Zulu som nævnt (co-)produceret *Klovn* og *Langt fra Las Vegas*, ligesom DR2 lagde sendeflade til en række 'comedy vérité'-formater som *Teatret ved Ringvejen* og *Trio Van Gogh*. Og internationalt er billedet det samme. Den succesrige mockumentary om dagligdagen i et kontorartikel-

firma, *The Office*, blev skabt som BBC 2's forsøg på at forny og sikre sin profil som BBC 1's sofistikerede lillesøster – ligesom også de intertekstuelle højspændte 'anomics' *The Simpsons* (Fox, 1989-) og *South Park* (Comedy Central, 1997-) har været en central del af henholdsvis Fox og Comedy Centrals selv-branding (se evt. Mills, 2005: 53).

De nye sitcoms, der gør op med genrens faste koder og leger med ironiske og indforståede referencer, afhænger nemlig ikke blot af modtagerens evne og vilje til at nyde de grænseoverskridende jokes. De er også med til at bygge og bekræfte en eksklusiv relation, hvor 'vi' – seeren, kanalen og fiktionen – er enige om, hvad der er sjovt og tilladt, og om, hvilke grænser det er pinligt at krydse. Eksempelvis plasticanterne på en kattebakke.

Tilbage på Frederiksberg slår dyrlægen selvfølgelig fast, at der er tale om menneskelig afføring. Lorten ender hos Frank, der med kasketten i hånden må tilstå sit besøg i gruset for Mia, der forarget lukker historien: "arj, Frank altså" ...

Litteratur

- Carlsen, Per Juul (2006). "Alle mennesker er naragtige". In: *EKKO* nr. 33, maj-juli, s. 20-21
- Christensen, Christa Lykke (2006). "Privat og pinlig – om tendenser i dansk tv-satire efter år 2000." In: *Arbejdsblad nr. 2*, forskningsprojektet 'Hvor går grænsen? – Højspændingsæstetik og etisk kvalitet i den aktuelle mediekultur'. Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet.
- Christensen, Christian Monggaard (2005). "Interview med Casper og Frank". www.zulu.tv2.dk
- Grodal, Torben Kragh (2003). *Filmoplevelse*. København, Samfundslitteratur.
- Haastrup, Helle Kannik (2004). *Genkendelsens glæde – intertekstualitet på film*. Ph.d.-afhandling, Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Københavns Universitet.
- Jørgensen, Eva Lykke (2008). "TV2 Zulu frisk på mere Klovn". <http://mediawatch.dk/tv-2-zulu-frisk-pa-mere-klovn>. 05.03.2003
- King, Geoff (2000). *Film Comedy*. London, Wallflower Press.
- Mills, Brett (2005). *Television Sitcom*. London, British Film Institute.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality*. Bloomington, Indiana University Press.
- Roscoe, Jane og Hight, Craig (2001). *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester, Manchester University Press.
- TV 2 Zulus hjemmeside: http://stud.tv2mediaforum.dk/kollage/menu/TV_2s_forskellige_medier/tv2zulu