

Jan Lundquist

# Latterens logik i Madonnas maskerade

Mod en gentænkning af Bachtins teori  
om den folkelige latterkultur

*»Diogenes var den første europæiske filosof, der i stedet for en masse ord forrettede sin nødtørft på det atheniensiske torv. I naturen finder vi intet, vi behøver at skamme os over, siger han. Virkelig bestialitet og perverterede ånder finder vi først der, hvor moralens arrogance og kulturens forviklinger begynder. Hovederne vil imidlertid ikke acceptere, at dette var en af fornuftens tidligste stjernestunder, [og] insisterer på deres opfattelse; det kan kun have været ment som en spøg og et provokerende svineri. De vægrer sig ved den tanke, at der kan have ligget en sandhedsproducerende mening skjult i en sådan manifestation.«*

Sloterdijk, 1989.<sup>1</sup>

## Tilløb

Diogenes' iscenesættelse af sin kyniske filosofi, hans hundefilosofi, kan læses som en eksemplarisk illustration af hovedtankerne i Bachtins teori om den folkelige latterkultur. At han skider på den officielle orden, både i konkret og overført betydning, lader sig forstå som et muntert opgør med denne orden. På ambivalent manér vender han op og ned på højt og lavt, ret og vrang, sandt og falsk, og fremhæver således i en degraderende bevægelse alt det, den officielle kultur fortrænger og fornægter. Som Sloterdijk antyder, ligger der en *sandhedsproducerende mening* i dette, og på kort begreb kan man sige, at det netop er denne sandhedsproducerende mening, Bachtin er på jagt efter i sin bog om *Rabelais og latterens historie* og til dels i bogen om *Dostojevskijs poetik*.<sup>2</sup>

I nærværende artikel skal jeg forsøge at få greb om denne mening og dermed blande mig i diskussionen omkring Bachtins teoridannelse. Men det bør

bemærkes, at artiklen har en præliminær og pragmatisk karakter. Præliminær for så vidt der nærmest kun postulerende peges på et perspektiv, hvis ud- og gennemarbejdelse kræver en længere redegørelse. Pragmatisk for så vidt ønsket ikke er at bidrage til Sandheden om, hvad Bachtin egentlig mente, men i stedet gøre hans teori om den folkelige latterkultur tilgængelig og anvendelig i en konkret analytisk praksis. Der vil således blive tale om en operationalisering af Bachtins teori, som forhåbentligt også er klagørende i forhold til den sandhedsproducerende mening, han lokaliserer i den folkelige latterkultur.

Fremskrivningen af det præliminære og pragmatiske perspektiv vil ske via en gentænkning af hovedtrækkene i Bachtins fremstilling af den folkelige latterkultur med udgangs- og omdrejningspunkt i hans egne genreteoretiske overvejelser. Denne genreteoretiske gentænkning skal først og fremmest muliggøre en afgrænsende bevægelse: Fra at fokusere på den folkelige latterkultur som en historisk-kulturel formation og tradition skal jeg begrænse mig til at vurdere dens betydning for dannelsen af en bestemt genretradition, *den groteske realisme*, med dens lange række af enkeltgenerer. Men samtidig skal gentænkningen muliggøre konstruktionen af en idealtypisk genremodel, som mutatis mutandis lader sig applicere på alle de grotesk-realistiske generer. Og her tænker jeg ikke kun på de litterære generer, Bachtin selv beskæftiger sig med, men også på det man med inspiration fra semiotikkens udvidede tekstbegreb kan kalde for tekstgenerer, altså litterære, kunstneriske, filmiske, musiske mv. generer. Bachtin lægger på forskellig vis selv op til denne gentænkning af hans teori, og således skal det understreges, at jeg her forsøger at tænke *med* Bachtin – en med-tænken, som gerne skulle udgøre et tilløb til at vise, hvorledes Bachtins arbejde kan bidrage til den aktuelle, moderne kulturvidenskab.

For at underbygge de til tider abstrakte og teoretiske udredninger – og fordi Bachtins genreteori, som vi skal se, altid indreflekterer en genres konkrete manifestation – skal jeg afslutte artiklen med et eksempel. Jeg vil forsøge at vise, hvorledes den amerikanske popstjerne Madonna, specifikt hendes video *Express Yourself* (1989), kan læses som en nutidig genremanifestation af den groteske realisme, og dette valg skal samtidig indikere, at selv om Bachtin kun arbejdede inden for den kanoniserede litterære og mandsdominerede tradition, er det ikke en nødvendig implikation ved hans teorier og tanker.<sup>3</sup>

## *Grundtræk af Bachtins genreteori*

Afsættet og strukturen i denne artikel er altså givet af Bachtins genreteoretiske overvejelser, og til trods for at han aldrig har givet en systematisk fremstilling af sin genreteori, kan man med rimelighed bestemme dens grundtræk i fire

dimensioner: *genrens historiske indlejrethed, dens immanente logik, dens konstitutionelle træk* og *dens manifestationer*, hvor det er væsentligt at påpege, at dimensionerne er analytiske konstruktioner, som i praksis nok er interdependente, men ikke sammenfaldende.<sup>4</sup>

For Bachtin er den *historiske dimension* helt central i forbindelse med både genrens dannelse og dens manifestation. Og tages genrens dannelse først, så understreger Bachtin, at enhver genre opstår i et specifikt historisk rum, dvs. et rum gennemtrukket af socio-økonomiske og kulturel-ideologiske forhold, og han pointerer, at disse forhold indlejres i genren, de er konstitutive for selve genredannelsen og vedbliver med at eksistere i genren. Derfor er en genres skæbne også bestemt af dens mulighed for at udgøre en relevant del af den udviklende historiske kontekst, og det vil ikke mindst sige: at udvikle sig med konteksten, og Bachtin peger bl.a. på det klassiske heltepos som en genre, der på et tidspunkt mistede denne relevans og udviklingsevne og derfor ikke længere blev skrevet.

Det betyder også, at *genrens immanente logik* er konstitueret af de historiske socio-økonomiske og kulturel-ideologiske forhold, men Bachtin fremhæver samtidig, at genrens logik ikke lader sig reducere til disse forhold: Den er både en refleksion og en refraction af de socio-økonomiske og kulturel-ideologiske forhold, hvilket forlener den med såvel en afhængighed som en selvstændighed i relation til det omgivende samfund. Det centrale ved genrens immanente logik er videre, at den udgør selve den organisationsmåde, som ikke blot betinger udnyttelsen af genrens konstitutionelle træk, men også dens konkrete manifestation, dvs. en given teksts udsigelsesmæssige forhold af form- og indholdsmæssig karakter.

Og *genrens konstitutionelle træk* udgør så at sige de formale forhold, enhver genre er defineret ved, og med Bachtin kan man bestemme de seks konstitutionelle træk eller forhold som den genremæssigt bestemte relation, den implicitte forfatter kan indtræde i til: 1) det indholdsdannende materiale, 2) den anden (/den implicitte adressat), 3) tegnmaterialet, f.eks. sproget, 4) andre genrer, 5) den samtidige historiske kontekst, især de kronotopiske forhold dette implicerer, og 6) stilformerne. At der netop er tale om en 'genremæssigt bestemt' relation skyldes, at genrens immanente logik som nævnt sætter rammerne for de konstitutionelle forholds bevægelsesfelt, den bestemmer udfoldelsesmulighederne og -relationerne, f.eks. kan et epos, ifølge Bachtin, ikke have nutiden som emne, da det strider mod dens immanente logik.

I forhold til *genrens konkrete manifestation* betyder dette, at genrens immanente logik og de deraf betingede konstitutionelle træk sætter de rammer, som en konkret manifestation med nødvendighed må befinde sig indenfor – ellers vil der være tale om en anden genres manifestation. At man bliver nødt til at

formulere sig med let diffuse begreber à la 'udfoldelsesrum', 'rammer' osv. skyldes, at Bachtin som antydnet samtidig insisterer på, at en genres manifestation også er afhængig af det socio-økonomiske og kulturel-ideologiske tid, sted og rum, hvorindenfor den finder sit udtryk. Det er denne konkrete kontekst, der leverer det konkrete materiale og giver manifestationen dens konkrete form, og en genremanifestation er derfor, ifølge Bachtin, en forening af gammelt og nyt, arkaisk forhistorie og levende samtid, og begge dele er afgørende for den konkrete tekst som unik forekomst.

Den konkrete, unikke genremanifestation er endvidere garanten for genrehistoriske udvikling og forandring, ja, Bachtin hævder, at genre kun eksisterer i manifesteret form. Dermed afviser han at operere med et radikalt skel mellem en genre og dens manifestationer, ligesom han ikke opererer med et bastant skel mellem en tekst og dens kontekst: Hverken en genre eller en tekst er noget uden for virkeligheden, men en del af virkeligheden, som den afsætter betydning og virkninger i. Dette skal videre forstås på baggrund af, at Bachtin betragter en genre som helhed, altså foreningen af alle fire dimensioner, som udtryk for en bestemt måde at anskue og forholde sig til virkeligheden, en bestemt menings- og værditillæggende omgang med verden: En genre udtrykker kort sagt en ideologisk position. Og ifølge Bachtin udgør alle udsagn fra den lille, dagligdags ytring til de store videnskabelige afhandlinger genre-mæssigt organiserede udsagn, ideologiske positioner. En omfattende del af virkeligheden er således konstitueret af genrer, og de enkelte genrer er ikke specifikt tilforordnet et bestemt individ eller en bestemt gruppe af individer, de er nærmere kontekstuel bestemt, men det er altså først som manifesteret, dvs. som legemliggjort i en person og dennes tale (/tekst), at de får deres konkrete form og mening og indgår i den faktuelle, sociale dialog, der ifølge Bachtin er en essentiel del af alle menneskers liv.

## *Den historiske dimension*

Bachtins insisteren på, at forståelsen af en genre må tage udgangspunkt i den historiske kontekst, hvori genredannelsen finder sted, er vanskelig at opretholde i forbindelse med den groteske realismes opståen i den folkelige latterkultur. For med en typisk gestus afstår Bachtin fra en egentlig lokalisering af den folkelige latterkulturs opståen, han taler blot om, at den fortaber sig i en årtusindelang (for)historie, og »begrænser« sig til en beskrivelse af den folkelige latterkultur som historisk-kulturel formation og tradition i historien fra den græske antik til begyndelsen af det 20. århundrede. Denne beskrivelse kan

imidlertid give et udmærket billede af den folkelige latterkulturs betydning for den groteske realisme, og jeg skal derfor give et rids af den.

Strukturerende for Bachtins opsporing og beskrivelse af den folkelige latterkultur er den komplementære opsporing og beskrivelse af den officielle kultur. Der er tale om to kulturelle formationer, som begge er indskrevet i den historiske udviklings dynamik, begge er karakteriseret ved at udgøre en socio-økonomisk og kulturel-ideologisk drivkraft, der har en egen, immanent logik og en egen manifestationsform, og begge afsætter effekter i alt fra genrer og ytringer til narrative helheder, fra gestiske omgangsformer til mere eller mindre veletablerede institutionelle arrangementer. Deres formelle lighed ændrer dog ikke på deres faktuelle forskellighed. Det er to kulturelle formationer med hver deres verdenssyn, og deres forskellighed skyldes, at de genereres og udvikles i to forskellige kontekstuelle sammenhænge, den officielle og den uofficielle, hvilket – i en vis udstrækning – også betyder, at de er tilfornordnet hver sin side af det lagdelte, hierarkiske samfund.

Den officielle kultur betegner de dominerende socio-økonomiske og kultur-ideologiske magtrelationer, som det især er i den herskende classes interesse at reproducere og opretholde. Dette er begrundet i, at den officielle kulturs immanente logik er kendetegnet ved en søgen efter entydighed, stabilitet og uforanderlighed, dét Bachtin i »Ordet i romanen« sammenfatter under begrebet *centripetalkræfter*,<sup>5</sup> som skal sikre, at der etableres en fast orden, hvor det ophøjede, sande og rigtige såvel som det lave, falske og forkerte har deres veldefinerede og urokkelige plads. Hermed skal det også være sagt, at den officielle kultur manifesterer sig i en bestemt orden af normer, restriktioner, forbud, moralkodeks og forskrifter, der altså lader sig lokalisere i alt fra det enkelte ord til institutionelle arrangementer og gennemtrænger hele den sociale flade. Bagsiden er, at den officielle kulturs funktionsmåde implicerer en undertrykkelse og marginalisering af alt det, der ikke går op i den etablerede orden. Den installerer en hierarkisering, der medfører en ulige distribuering af magten langs klasse-, køns-, race- og generationsmæssige akser, og derfor afkaster en grundlæggende ufrihed, ulighed og mangel på et egentligt fællesskab mellem mennesker.

Men den officielle orden er flankeret af den uofficielle kultur, der legemliggør en mulig modmagt til den dominerende magt. Dette afsløres allerede ved, at dens egenlogik lader sig bestemme som en bekræftelse af det flertydige, udviklende og forandrende, dét Bachtin i »Ordet i romanen« kalder *centrifugalkræfter*.<sup>6</sup> Og når den uofficielle kultur specifikt udgøres af den folkelige latterkultur, manifesteres den i forskellige former – i fester af karnevalistisk tilsnit, disse synkretistiske skuespil på grænsen mellem liv og kunst, i den groteske realismes mangfoldige litterære genrer med de menippæiske satirer, de

sokratiske dialoger, parodierne, travestierne og de komiske skuespil som nogle af hovedgenrerne. Den manifesteres i markedspladsens pulserende liv og i bestemte taleformer og -genrer, især eder og forbandelser, ordlege og ordspil. Som historisk-kulturel tradition bæres latterkulturen primært frem af folket, dem der befinder sig på magtens bagside, omend det bør bemærkes, at hovedparten af f.eks. den parodiske litteratur er skrevet af officielt anerkendte digtere, munke osv. – billedet af de to kulturelle formationer er ikke entydigt. Men kendetegnende for den folkelige latterkultur er, at den ideologisk udtrykker et forsvar for mellem menneskelig frihed, lighed og fællesskab, og at dette sker i specifik opposition til den officielle kultur, idet latterkulturens manifestationer er formet som et muntert opgør med den officielle kultur, et leende og legende opgør.

Forholdet mellem disse to forskellige, kulturelle formationer er, ifølge Bachtin, langt fra et statisk og entydigt forhold, det har ændret sig markant i løbet af den historiske udvikling. Således indtræder den folkelige latterkultur i den græske antik og til dels også under Romerriget i det officielle rum nærmest på lige fod med den dominerende kultur, f.eks. udgør den latterkulturelle komedie, parodien eller satyrspillet, afslutningen på den tragiske trilogi ved de årlige festspilsdage i Athen. Men i samme udstrækning som stats- og klasse-dannelsen tager til, udelukkes den folkelige latterkultur fra det officielle rum, og i middelalderen er latterkulturen fuldstændig ekskluderet fra de officielle områder, dens eneste halvt om halvt legaliserede udfoldelsesmuligheder er begrænset i tid og rum til fest- og højtidsdage, gader og torve. Bachtin pointerer dog, at den folkelige latterkultur stadig besidder en væsentlig historisk-kulturel betydning, f.eks. kan fester af karnevalistisk karakter optage tre måneder eller mere af året i de store byer, og han fremhæver, at folket lever et dobbeltliv, hvor det i lige grad underkastes den officielle, herskende kultur og udfolder sig i den uofficielle, folkelige kultur. Denne insisteren på den folkelige latterkulturs betydning er vigtig at fastholde som forklaring. For ifølge Bachtin bliver den folkelige latterkultur i renæssancen den officielle kultur, eller mere præcist: Den officielle kultur karnevaliseres, som Bachtin kalder det. Fokuseringen på mennesket og menneskets kultur, optagetheden af de jordnære og sanselige sider af tilværelsen, de frembrydende empiriske videnskaber, den historiske bevidsthed og selve humanismen osv. – alt dette er udtryk for karnevaliseringen, som også finder sit kunstneriske udtryk hos Bosch og Bruegel, Shakespeare, Boccaccio, Cervantes og Rabelais.

Hos Bachtin læses renæssancen således som kulminationen på den folkelige latterkulturs historie, men renæssancen bliver intet andet end en overgangsperiode af 60-70 års varighed. Herefter forfalder den folkelige latterkultur i samme udstrækning som kapitalismens socio-økonomiske og kulturel-

ideologiske system udbreder sig, hvor borgerskabet rykker tættere og tættere på at blive den nye, herskende klasse, og oplysningstænkningens centripetale ideologi sætter den officielle dagsorden. Detaljerne i dette forfald skal ikke aftegnes her, men hovedlinjen er, at den folkelige kulturs latter reduceres. Fra at være universel, hvor alle ler ad alle og sig selv, reduceres den til ironi og satire, hvor man kun ler ad den anden, og fra at være ambivalent, hvor både det positive og negative, opvurderingen og degraderingen mv. fastholdes, reduceres den til ensidig degradering. Og det er i denne reducerede udgave, hvis sandhedsproducerende mening er begrænset, at Bachtin lokaliserer en genkomst af den folkelige latterkultur i romantikken og dele af det 20. århundredes litteratur.

Denne nærmest entydige forfaldsbane, som altså også er en opløsning af en mulig modmagt til den dominerende magt, danner den melankolske konklusion i *Rabelais og latterens historie*, og denne melankoli bringer tankerne hen på Adorno og Horkheimers *Oplysningens dialektik*. Værkerne er da også skrevet med få års mellemrum, i 1940 hhv. 1944, og på trods af forskelle danner erfaringerne af kapitalismens tingsliggørende system og fascismens og stalinismens udbredelse baggrundsresonansen for dem begge.

Man kan derfor også formode, at det er 'tøbruddet' i Sovjetunionens socio-kulturelle atmosfære fra midten af 1950'erne, som stemmer den aldrende Bachtin mildere, da han i 1963 genskriver sin bog om Dostojevskij fra 1929. I hvert fald indføjer han et helt afsnit om den folkelige latterkultur og giver en let revideret version af dens skæbne. Ikke således at forstå, at Bachtin fraviger den forfaldsbane, som blev tegnet i *Rabelais og latterens historie*, men dels giver han en anderledes positiv vurdering af den reducerede latter, den udstyres med samme sandhedsproducerende mening som den ikke-reducerede latter, og dels lader han hele den folkelige latterkultur udgøre forhistorien til Dostojevskijs skabelse af den polyfone roman, der således kommer til at bære på lige så utopiske og universelle forestillinger om frihed, lighed og mellemmenneskeligt fællesskab som den folkelige latterkultur. Hermed (gen)indskriver Bachtin også modmagtens mulighed i det socio-kulturelle landskab, omend den nu nærmest er eksklusivt lokaliseret i kunsten som tildeles en normativ og sandhedsproducerende mening.<sup>7</sup>

Det interessante er her, at Bachtin så at sige redder den folkelige latterkultur ved at hævde, at selv om den har mistet sin brede folkelige basis, så har den overlevet i form af en litterær genretradition, der viderefører latterkulturens immanente logik, dens sandhedsproducerende mening, dens verdenssyn og status som mulig modmagt til magten. Og det er denne mere optimistiske linje, der fastholdes i nærværende artikel: Det antages, at den genretradition, omend ikke af eksklusiv litterær karakter, som den folkelige latterkultur har fo-

stret, stadig eksisterer inden for det socio-kulturelle landskab, og at det derfor giver god mening at udarbejde en genremodel, der kan anvendes til at identificere og analysere dens manifestationer.<sup>8</sup>

### *Kritik. En vej til præcisering*

Receptionen af Bachtins teori om den folkelige latterkultur er en lang og – som altid når det gælder Bachtin – langt fra entydig historie. Teorien er blevet udlagt som alt fra en religiøs forestilling over et fordækt opgør med Stalintidens terror til en social og politisk revolutionær praksis, og den er blevet forbundet med ungdomsoprøret (Rabelais-bogen blev oversat til engelsk i 1968) og senere med den muntre udgave af postmodernismen. Religiøse, kulturhistoriske, marxistiske, dekonstruktivistiske mv. udlægninger konkurrerer således om at identificere og beslaglægge Sandheden om Bachtins teori. Men i deres forskellighed bevidner de mest af alt den radikale åbenhed, der er indlejret i Bachtins værk, og de skal ikke diskuteres her, da Sandheden om Bachtins teori som bemærket falder uden for artiklens erkendelsesinteresse.

I stedet skal koncentrationen samle sig om de kritikpunkter, der har været fremført mod Bachtins teori, fordi det kan give anledning til en præcisering af nærværende projekt. Og blandt de hyppigste kritikpunkter kan nævnes: At Bachtins teori er overidealiseret og ahistorisk, at konceptet omkring 'folket' er vagt og uden reelt historisk indhold, at det virkelige karneval også kunne være en voldelig og undertrykkende affære, at karnevallets halvtlegaliserede status fratager det dets revolutionerende betydning og i stedet lader det udgøre en form for social kontrol, og at beskrivelsen af den officielle kultur og dens immanente logik er indsnævret og forenklet.<sup>9</sup> Hertil kommer dem, der diskuterer Bachtins teori om den folkelige latterkultur i forhold til Bachtins samlede værk. Og blandt de hårdeste kritikere er Morson og Emerson, der betragter *Rabelais og latterens historie* som et fremmedlegeme i Bachtins forfatterskab. De ser bogen som en modsætning til alt, hvad han ellers repræsenterer: Bachtins advokatur for en individualistisk humanisme, hans prosaiske forsøg på at lokalisere en kronotopisk ordnet verden, altså en tids- og rumligt struktureret verden omkring mennesket som en positiv og værdiskabende krop osv., bliver ødelagt af den anti-humanistiske, anti-prosaiske, anti-kronotopiske osv. sammenhæng, Bachtin fremskriver i karnevallet og den folkelige latterkultur.<sup>10</sup>

Mange af disse kritikpunkter er korrekte og berettigede, når man diskuterer Bachtins karnevalsteori i forhold til det realhistoriske karneval. Her har teorien karakter af overidealisering, begrebet om folket *er* vagt, det virkelige karneval *kunne være* undertrykkende, voldeligt og uden tvivl en form for social kontrol,



omend man ikke må glemme, at karneval også blev forbudt fra officielt hold. Men karnevallet er kun én af den folkelige latterkulturs manifestationsformer, og det er vanskeligt at gennemføre samme kritik over for den folkelige latterkulturs litterære og sproglige manifestationsformer. Kritikken rammer således kun en del af Bachtins samlede teori. De andre kritikpunkter er ligeledes diskutabile. At anklage Bachtin for at være ahistorisk kræver, at man stædigt ser bort fra Bachtins lige så stædige insisteren på den historiske refleksions nødvendighed, og at han skulle være indsnævret i beskrivelsen af den officielle kultur kræver, at man selv indsnævrer hans ellers dynamiske og differentierede begreb. Også Morson og Emerson synes både stædige og indsnævrede i deres kritik af Bachtins teori om den folkelige latterkultur. Og dette stemmer til betænkelighed. For i deres fastholdelse af Bachtin som fortaleren for en humanistisk individualisme og hverdagslivets goder, der ikke lader sig forene med karnevallets immanente kritik af individualismen og hverdagen, kommer de til at minde om »hovederne« fra denne artikels epigram. Det er som om de vil gøre Bachtins værk gangbart i tidens politisk korrekte og let diffuse, men altgennemtrængende liberal-konservative atmosfære, og derfor reducerer de Bachtins teori om den folkelige latterkultur til »en spøg og et provokerende svineri.«

De afmærkede kritikpunkter af Bachtins teori om den folkelige latterkultur har et fællestema: konvergens, konvergens mellem Bachtins teori og den historiske virkelighed og konvergens mellem Bachtins teori og resten af hans værk. Og selv om kritikken altså kan debatteres, så markerer den en præciserende begrænsning for nærværende projekt. Interessen er ikke rettet mod disse eksterne konvergenser, men mod konstruktionen af en internt konsistent teori i form af en idealtypisk genremodel, herunder en idealtypisk rekonstruktion af genrens historiske indlejrethed, således som det er blevet forsøgt i det foregående. Og det er selvsagt en pointe at tale om en idealtypisk model, da der hermed trækkes veksler på Max Webers begreb om idealtypen som en analytisk konstruktion, hvis mål er en teoretisk klarlæggelse og isolering af betydningsfulde egenskaber ved en bestemt sammenhæng. Det gælder en konstruktion, som kan anvendes til at forklare og forstå sammenhængen, men der er aldrig fuldstændig konvergens mellem konstruktionen og virkeligheden.<sup>11</sup> At Bachtins teori ikke konvergerer fuldstændigt med virkeligheden er således et accepteret vilkår i denne gentænkning af hans teori, og det er specifikt også denne »mangel« som muliggør gentænkningens operationaliserende bevægelse – fremstillingen af en idealtypisk genremodel, der kan bringes i anvendelse over for alle den groteske realismes forskellige genremanifestationer. Og frem for at det lukker af for teoriens anvendelighed, åbner det for en stadig brug af den.

## *Den logiske dimension*

Med denne præcisering kan jeg vende tilbage til konstruktionen af den idealtypiske genremodel, og i dette afsnit skal jeg koncentrere mig om den immanente logik, det jeg skal kalde for *latterens logik*, inden for den groteske realisme.

Det centrale træk ved den folkelige latterkultur er som nævnt dens opgør med den officielle, kulturelle orden, og dette opgør udgør også det væsentligste træk ved den groteske realisme: Dens immanente logik er struktureret som et opgør med den officielle kultur. Dette viser sig ved, at latterens logik så at sige har samme objekt som den officielle orden. Den retter sig mod de samme love, restriktioner, forbud, normer mv., som produceres og reproduceres af den officielle orden og som medfører ikke så lidt undertrykkelse, marginalisering, ulighed mv. I modsætning til den officielle kultur ophæver latterens logik imidlertid disse love, forbud og normer gennem en række forskellige manøvrer, det jeg skal kalde *logiske figurer*, og lidt metaforisk kan man sige, at latteren gør sig munter på magtens bekostning: Den tillader det ulovlige, den udstiller det forbudte, den giver frit løb for det undertrykte, den sætter det marginaliserede i centrum osv. Hermed skaber latteren en egen modverden til den officielle verden, en komisk verden af munter relativitet, som Bachtin skriver, hvor menneskene legende og muntert kan omgås med hinanden i lighed, frihed og fællesskab (jvf. *RL*, pp.95f., p.19)

Med denne bestemmelse er latterlogikkens ideologi blevet aftegnet, og denne skal jeg gentagne gange vende tilbage til i det følgende, hvor jeg skal gennemgå de ni logiske figurer, der tilsammen konstituerer latterens logik som et sammenhængende system og som en ideologisk position. Det er dog væsentligt at fastholde, at de forskellige figurer dels har en selvstændig betydning og dels gensidigt henviser til og forudsætter hinanden, for ellers kan dele af teorien let blive reduceret til en variation over strukturalismen eller poststrukturalismen. Disse aspekter skal jeg forsøge at få frem, selv om den følgende gennemgang er kort og opremsende.

1) *Festfiguren*. Denne figur er på spil, når og hvis der sker en latterlogisk subversion af den officielle verdens orden samtidig med etableringen af en munter modverden, hvor mellem menneskelig frihed, lighed og fællesskab udgør grundlaget (jvf. *RL*, p.18-20).

2) *Universalitetsfiguren*. Denne figur indeholder det, man kunne betegne som latterlogikkens utopiske dimension, idet den henviser til, at ingen udelukkes, marginaliseres eller undertrykkes, dvs. at den mellem menneskelige frihed og

lighed, der er på spil i festfiguren, i emfatisk forstand gælder for alle (jvf. *RL*, p.21).

3) *Ambivalensfiguren*. Denne figur er helt central i forbindelse med festfiguren og den muntre subversion af den officielle verden, især når den optræder i sammenhæng med negerings- og degraderingsfiguren. Figuren peger på alle fænomeneres dobbelttydighed og er i en given manifestation udtrykt ved, at f.eks. både fødsel og død, højt og lavt, velsignelse og forbandelse, ansigt og røv mv. er fastholdt på en og samme gang i en mesalliance. Herved indeholder figuren en insistering på, at intet besidder entydighed, stabilitet og uforanderlighed, som den officielle kultur foregøgl (jvf. *DP*, p.135), og således lader den sig nok forbinde med f.eks. poststrukturalismens talen om ubestemmelighed, men hos Bachtin er ambivalensfiguren hægtet sammen med universalitetsfiguren: At intet besidder entydighed og uforanderlighed betyder først og fremmest, at den givne hierarkiske orden kan forandres til en anden og bedre orden. Ubestemmeligheden er altså en mulighed, ikke en konklusion.

4) *Negeringsfiguren*. Denne figur udgør i sig selv en omvendingslogik: Højt og lavt, ret og vrang, forside og bagside, indre og ydre, konge og nar mv. bytter plads således, at der skabes et omvendt hierarki og en vrangvendt verden. På denne måde kan negeringsfiguren bringe tankerne hen på strukturalismen og dens optagethed af binaritetlogikker i den analytiske praksis, men det er vigtigt at fastholde, dels at omvendingen er subversivt rettet mod den officielle verdens normer og restriktioner, det er dem der negeres, ellers ville der ikke være tale om en latterlogisk figur, og dels at Bachtin påpeger, at negeringen altid er ambivalent: Forkastelsen er suppleret af troen på forandringen af den sociale orden, altså selve latterlogikkens utopiske dimension (jvf. *RL*, pp.89-90).

5) *Degraderingsfiguren*. De samme forhold, som gælder i forbindelse med negeringsfiguren, gælder i forhold til degraderingsfiguren. Denne figur, som Bachtin også kalder nedsættelse, er ligeledes en negering, men i den mere specifikke forstand, at her tages det, som den officielle kultur har bestemt som det høje, sande og rigtige, og føres ned til det materielt-kropslige niveau, det bringes i kontakt med jorden og kroppens liv: samleje, svangerskab, fødsel, fødeindtagelse, afføring mv. Således indebærer degraderingen en fornægtelse og underminering af det høje, sande og rigtige; men vel at mærke på ambivalent manér, idet kontakten med jorden og kroppen også er livgivende og bekræftende – det er her nyt liv opstår (jvf. *RL*, pp.30-31).

6) *Den materielt-kropslige figur*. Aspekterne og perspektiverne omkring de-  
graderingen bliver tydeligere ved inddragelsen af den materielt-kropslige fi-  
gur, da den ikke alene er forbundet med degraderingsfiguren, men også udgør  
en selvstændig figur. Og som sådan betegner den en modstand mod alt, der er  
ophøjet, isoleret eller afskåret fra jorden og kroppen, herunder at æde, drikke,  
skide, dyrke sex osv., og det vil sige at den udgør en modstand mod den offi-  
cielle verden, der netop afskærer forbindelsen til det materielt-kropslige. I ste-  
det peger den materielt-kropslige figur på, at det materielt-kropslige skal være  
stedet for betydningsdannelser – og præcist betydningsdannelser, der er ambi-  
valente, forandrende og vekslede såvel som utopisk-universelle, idet det ma-  
terielt-kropslige er forbundet med en forestilling om en tid, en historie og et  
folk, dvs. menneskeheden, der konstant fødes og føder, forandres og ældes,  
dør og genfødes (jvf. *RL*, pp.28-29).

7) *Excentricitetsfiguren*. Denne figur gælder selve det, at den menneskelige  
natura skjulte og undertrykte sider kan vise sig og udtrykke sig i konkret, san-  
selig form. Hermed henviser excentricitetsfiguren ikke blot til, at den store  
ydre censur, den officielle orden sætter, men også den indre frygt, mennesket  
følgeligt bærer på, er blevet overvundet, og således er excentricitetsfiguren tæt  
forbundet med festfiguren, degraderingsfiguren og den materielt-kropslige  
figur, fordi den kræver det almene og vedtagne, idet den giver frit løb for de  
ellers undertrykte materielt-kropslige behov og drifter (jvf. *DP*, p.132, 135).

8) *Overdrivelsesfiguren*. I forbindelse med etableringen af latterens muntre  
udtryk står overdrivelsesfiguren endvidere centralt, fordi netop overdrivelsen  
skaber en komisk effekt. Bachtins eksempler er i øvrigt den overdrevne frem-  
hævelse af næsen, munden, røven, brysterne og genitalierne som et excentrisk  
og degraderende udtryk, der henviser til det materielt-kropslige både i konkret  
forstand og i den forstand, at de fremhævede dele af kroppen er dem, som gør  
kroppen åben og lader den træde ind i den konstante proces af fødsel, foræl-  
delse og død. Denne krop kalder Bachtin *den groteske krop*, og han peger end-  
videre på, at både overdrivelsesfiguren, excentricitetsfiguren og negerings-  
figuren ofte finder deres udtryk i udklædningen, der følgeligt læses som en ma-  
nifestation af, at menneskets identitet (personligt, socialt, økonomisk mv.) ik-  
ke er en fast og uforanderlig størrelse (jvf. *RL*, p. 301, 312-16, 89).

9) *Familiaritetsfiguren*. Den sidste af de ni figurer er det Bachtin omtaler som  
*den familiære kontakt mellem mennesker*, her forkortet til familiaritetsfiguren,  
og denne figur betegner en bestemt gestisk og sproglig omgangsform. Gestisk  
viser den sig ofte ved degraderende handlinger: Man klapper hinanden på ma-

ven, røven mv., og sprogligt viser den sig ved en degraderende sprogbrug: Man vælter sig i eder og forbandelser, besværgelser og sjofle udtryk, obsceniteter, uanstændig tale og slang – og det vil kort sagt sige, at man formulerer en sproglig protest mod den officielle ordens sprognormer og -konventioner. Men denne protest kan også tage form af ordlege, ambivalente vendinger og andre åbne, dialogiske og legende udtryk, der ligeledes udtrykker et brud med den officielle ordens betydningstvang, dens forsøg på entydiggørelse og stabilisering. Den familiære kontakt er således også konstitueret af og konstituerende for festfiguren, idet den gestisk og sprogligt på ambivalent manér negerer og degraderer den officielle orden og fører den ned på det materielt-kropslige niveau, hvor menneskene ikke blot kan udfolde deres excentriciteter, overdrevent og muntert, men samtidig omgås familiært med hinanden, altså omgås med hinanden på en måde, der ikke er påtrykt den officielle kulturs regler og normer, restriktioner og forbud, men en måde, der vidner om en mellemmenneskelig og universel lighed, frihed og fællesskab. Og således peger familiaritetsfiguren ligesom resten af de latterlogiske figurer på såvel forandringens mulighed – hverken menneskenes identitet eller den sociale orden udgør stabile og uforanderlige forhold – som på forandringens ønskelighed (jvf. *DP*, pp.131-32; *RL*, pp.26-27, 416-19).

Tilsammen udgør disse ni figurer den immanente logik i den groteske realisme, latterens logik i en idealtypisk konstruktion, og i fællesskab udgør de den ideologiske position, genren udtrykker – en ideologisk position, som er markeret i politiske, sociale og kulturelle perspektiver og involverer antagelser af ontologisk, epistemologisk, antropologisk og aksiologisk karakter. De forhold, der legitimerer, at Bachtin omtaler denne genre som et særegent verdenssyn.

## *Den konstitutionelle dimension*

Som tidligere nævnt betinger latterens logik også udnyttelsen af de genremæssige, konstitutionelle træk, men da den konkrete udnyttelse samtidig er bestemt af det historisk-kulturelle rum, hvori manifestationen finder sted, kan der kun blive tale om en aftegning af de betingede træk i generaliseret form. Dette hindrer dog ikke en afsluttende bestemmelse af genrens sandhedsproducerende mening.

Trods forbeholdet kan man sige, at inden for den groteske realisme er forholdet til *det indholdsdannende materiale* nødvendigvis præget af en familiaritet og frihed, som opløser enhver form for ærbødighed og pietet i forhold til den officielle kultur, de nationale traditioner og myter mv. og sikrer det frie

påhits, eksperimenternes og fantastikkens mulighed. Denne familiaritet og frihed gør sig også gældende i forhold til anvendelsen af *tegnmaterialet*, men samtidig sætter genrens logik nærmest en tvang til at bryde med den officielle kulturs normer og konventioner – at udstille disse officielle normer i en negerende og degraderende bevægelse, der gør op med de implicerede restriktioner og forbud. Det samme forhold vil gøre sig gældende på *stilmiveauet*, der må være gennemtrængt af den groteske billedlogik: de ambivalente, degraderende, overdrevne og negerende billeder, som inddrager det undertrykte og marginaliserede, udstiller det forbudte og muntert leger med de etablerede regler. Af det sagte følger også, at den groteske realisme er kendetegnet ved en bevidst inddragelse af *andre genrer*, idet de genrer, hvorigennem den officielle kultur reproduceres, i det mindste – omend ikke eksklusivt – udgør en konstitutiv del af genrens udtryk, indholdsmæssigt og stilmæssigt. Det gælder blandingen af det høje og det lave, det alvorlige og komiske gennem en brug af forskellige genrer. Slutteligt bør det nævnes, at samtiden spiller en stor rolle i den groteske realisme, både i forhold til *den anden* (*den implicite adressat*), der altid optræder som den samtidige anden, og i forhold til *den samtidige historiske kontekst*, som altid udgør afsættet og landingsbanen, uanset hvorledes gestaltningen end tager sig ud. At samtiden indtager denne centrale position skyldes, at den forstås som en åben, udviklende og forandrende samtid: Samtiden betragtes som et sted, der er svanger med fremtiden, og i dette svangerskab ligger håbet om, at de eksisterende forhold kan blive ændret til det bedre.

Den foregående skitse af den groteske realisme afslører også, hvorfor man kan sige, at Bachtin lokaliserer en *sandhedsproducerende mening* i denne genre, som adskiller den fra andre genrer. For baggrunden er ikke, som man kunne forledes til at tro, at denne genre skulle indholde et større sandhedspotentiale i sig selv end andre genrer: Bachtin sidestiller på nietzscheansk manér generne som perspektiver på verden med hver deres sandhed, mening, værditillægelse osv. – selv den monologiske genre, Bachtin ellers grundlæggende kritiserer i *Dostojevskijs poetik*, har sin plads og berettigelse. Der vil, som Bachtin skriver, altid være områder af den menneskelige tilværelse som kræver en monologisk tilgang (jvf. *DP*, p.289). Dette skal naturligvis ikke dække over Bachtins forkærlighed for den groteske realisme, han privilegerer uden tvivl dens ideologiske position, men det væsentlige ved latterens logik er, at den så at sige peger ud over sig selv og peger på en metarefleksivitet, der fastholder sandheden som en proces frem for et absolut. Det vil sige, at den udgør et korrektiv til alle faste værdier og forestillinger, den fremtvinger en stadig gentænkning af alle hierarkiserede forhold ved at løsne tingene fra deres etablerede, entydige positioner, og den forlanger en ubegrænset åbenhed og frihed

til denne konstante gentænkning og refleksion. Således er den sandhedsproducerende mening i latterens logik ikke dens egen sandhed, men dens kritik af enhver form for begrænsning og undertrykkelse til fordel for en frihed og åbenhed, så alle sandheder, meninger og perspektiver kan komme til orde, alle mennesker få en stemme og indgå i dialog med hinanden.

Hermed er konturerne af den folkelige latterkultur som idealtypisk genremodel blevet aftegnet, og som tidligere bemærket er denne aftegning forbundet med en pragmatisk intention, nemlig ønsket om at gøre Bachtins teori anvendelig i forhold til dele af den nuværende kultur, de dele som kan siges at befinde sig inden for den groteske realisme. Dette skal naturligvis ikke forstås således, at det ikke er nødvendigt at inddrage de forskellige mediers særegne og specifikke måder at gestalte på – en roman og en film vil gestalte f.eks. den groteske krop på forskellig vis; men den idealtypiske genremodel vil kunne afgøre, om der er tale om en grotesk krop eller ej. En demonstration af denne anvendelighed skal lægge beslag på resten af artiklen, og det vil ske i forhold til den amerikanske popstjerne Madonna og hendes video *Express Yourself*.

## *Manifestationsdimensionen*

I 1996 udråbte det amerikanske magasin *Biograph* Madonna til »århundredets superstjerne«,<sup>12</sup> og selv om dette naturligvis vidner om en historisk amnesi over for fænomener som Elvis Presley, The Beatles, Marilyn Monroe osv., så har Madonna tiltrukket sig en stadig stigende opmærksomhed gennem de sidste 10-15 år, som gør hende til en af de mest interessante skikkelser i det populærkulturelle landskab.<sup>13</sup>

Baggrunden for denne opmærksomhed er umiddelbart Madonnas omfattende produktion. Hun har siden 1980 medvirket i 16 film og 2 skuespil, udsendt 13 plader, omkring 40 musikvideoer, bogen *Sex* og været på 4 verdensomspændende turneer med efterfølgende udgivelse af fotobøger, videoer og cd'er. Og undervejs har hun givet en mængde eksklusive interviews til aviser, blade og tv og prydet flere magasinforsider end nogen anden, Marilyn Monroe undtaget. Men produktionen kan ikke i sig selv forklare den store opmærksomhed Madonna modtager – den nærmest konstante omtale i pressen, den uhyre mængde af seriøse artikler og essays, de akademiske og tungt teoretiske bogudgivelser, rækken af seminarer i universitært regi, de 3-4 biografier osv. Denne opmærksomhed må, som Bakhtin hævder, først og fremmest forstås på baggrund af de kontekstuelle sammenhænge af historisk, socio-økonomisk og kulturel-ideologisk karakter, som Madonnas produktion, hendes tekster og deres ideologiske position, er forbundet med – da det selvsagt også gælder, at

opmærksomheden og dens forskellige ideologiske positioner selv indgår i og er udtryk for de kontekstuelle relationer. Og den primære kontekst, man må forstå Madonna og hendes reception ud fra, er det amerikanske samfund, dets sammensætning og udvikling.

Dette er ikke stedet at levere en længere præsentation af det amerikanske samfund, men i grove træk kan man sige, at den officielle amerikanske kultur lader sig karakterisere som en liberal-kapitalistisk, protestantisk og patriarkalsk kultur, hvis normer, forbud, restriktioner, moralkodeks osv. implicerer en privilegering af traditionelle borgerligt-kapitalistiske værdier såsom individualisme, høj arbejdsmoral, målrettethed og konkurrenceevne, værdier som nationalisme, familie og religion mv. I forhold til den historiske udvikling i USA betyder disse privilegeringsmønstre ikke blot en rimelig stabil reproduktion af de traditionelle kønsroller, både i hjemmet og på arbejdsmarkedet, men også en undertrykkelse og marginalisering af fattige, af alle ikke-hvide befolkningsgrupper, især sorte og latinamerikanere, og af den normale heteroseksualitet i almindelighed og alle former for pervers seksualitet i særdeleshed, hvor pervers forstås i klinisk, freudiansk forstand som alle former for sex, der ikke har reproduktion som mål, f.eks. er oral- og analsex forbudt ved lov i nogle amerikanske stater. Denne officielle kultur er regulerende for såvel det hverdagslige rum som de politiske, sociale, konstitutionelle og religiøse institutioner, og det er således karakteristisk for den officielle amerikanske kultur, at den insisterer på en traditionsbunden borgerlig-liberal ideologi som bolværk mod det kapitalistiske systems afkast af økonomiske og sociale forstyrrelser og fragmenteringer, dets afkast af fremmedgørelse, anomi og social isolation, ulighed og ufrihed.<sup>14</sup>

Det interessante ved Madonna, som både negative og positive kritikere bemærker, er, at hun specifikt træder i karakter i forhold til den officielle kultur: Hendes fremtræden er kendetegnet ved, at hun nærmest ikke har lavet en musikvideo eller en koncert, hvor sorte eller latinamerikanere ikke har optrådt, ligesom hun undervejs har trukket kraftige veksler på disse gruppers musiktraditioner, deres kulturelle og subkulturelle udtryksformer, forestillinger og problematikker. Det er kendetegnende at mange af hendes musikvideoer foregår i urbane fattigkvarterer med spørgsmålet om sociale relationer og social mobilitet som et underliggende tema. At hun har udfordret religionen i almindelighed og katolicismen i særdeleshed, både i sine videoer, i sin musik og sine udtalelser til offentligheden. At iscenesættelser af seksualiteten, ikke mindst den eksplicite og perverse seksualitet, indtager en dominerende plads i hendes produktion. Og slutteligt at hovedtemaet for Madonnas produktion som helhed er spørgsmålet om og problematiseringen af kønnenes indbyrdes forhold, især fokuseret på kvindens position og de kønsidentitetsmæssige re-



lationer, der er sat af den dominerende officielle kultur. Allerede dette indikerer en vis tilstedeværelse af latterens logik hos Madonna. Hun inddrager i vidt omfang de undertrykte og marginaliserede områder, og dette forhold underbygger hun ved sin umiddelbare fremtræden, som mest af alt minder om en maskerade: Hun har iscenesat sig selv som gadgetøs, luder, madonna, 'kopi' af bl.a. Marilyn Monroe og Rita Hayworth, teenagepige, forretningskvinde, 68-hippie osv. Hun skifter kort sagt konstant identitet og social position, og hele denne maskerade har hun fremhævet ved at hævde, at hun er sort, mand, arbejderklasse og lesbisk, samtidig med at hun hele tiden insisterer på sig selv som kvinde og en kvinde med magt og kontrol over sit eget liv.<sup>15</sup>

Denne fremtræden har afsat effekter i forhold til receptionen af Madonna, og på kort form kan den reflekteres i tre dimensioner: *depravation*, *repression* og *subversion*,<sup>16</sup> hvor kun den sidste kritikholdning er positiv i forhold til Madonna.

I forbindelse med *depravationen* kritiseres Madonna på forskellig vis for at være udtryk for den laveste æstetiske kultur, da hun anses for at være talentløs som sanger, danser, skuespiller mv. og tilmed bevæger sig inden for den kommercielle og uoriginale popmusik; hun placeres som den laveste form for uansvarlig social kultur, repræsenterende det dybeste moralske forfald og en degeneration, der korrupperer børn og unge; og hun bliver betragtet som den laveste form for femininitet, nemlig luderen, og dermed som antitesen til feminisme og feminin identitet.<sup>17</sup>

I forbindelse med *repressionen* bliver Madonna set som et rent produkt af senkapitalismen og kulturindustrien, hvor hun alene leverer en pseudotilfredsstillelse af folks utilfredsstillede sociale og psykiske behov og ønsker og således er med til at opretholde og reproducere den dominerende patriarkalske og kapitalistiske kultur. Et forhold, der genfindes i diskussionen af Madonnas omgang med de marginaliserede grupper: sorte, latinamerikanere, homoseksuelle, fattige osv., hvor omgangen bestemmes som appropriering, dvs. Madonnas inddragelse af de marginaliserede grupper er alene en udnyttelse og udbytning, som skal sikre hende en mere omfattende succes, mens hun selv befinder sig i sikkerhed som hvid, heteroseksuel og rig uden de reelle erfaringer af at være sort, homoseksuel eller fattig. En lignende holdning er repræsenteret i diskussionerne af Madonnas version af feminisme, hvor hun nærmest ses som anti-feminist, enten fordi hun entydigt opretholder samfundets normer om femininitet og derved opfordrer til stadige investeringer i slankekur, skønhedspleje, tøj osv., fastholdende piger og kvinder i en undertrykt position, eller fordi hun læses som et rendyrket postmoderne fænomen, der ikke blot opløser alle epistemologiske krav om et udsigelsessubjekt, historie, engagement og ansvar sammen med mulighederne for at tale om køn, mening mv., som andet

end et endeløst spil af indholdstomme tegn, men derved også opløser muligheden for en feministisk position.<sup>18</sup>

Det interessante er, at denne læsning af Madonna også er til stede i *subversionsdimensionen*, omend med modsat fortegn: Her ses Madonnas postmodernisme, hendes opløsning af grænserne mellem høj og lav, mand og kvinde, kultur og natur mv., og hendes fragmentering og simulering af køn, kønsidentitet og seksualitet som spørgsmål om stil, som en ophævelse af alle de ontologiske, epistemologiske og kulturelle antagelser, der har været med til at fastholde kvinden i en undertrykt position. Det skal dog nævnes, at ikke alle som ser en subversiv dimension i Madonnas produktion forbinder den med postmodernismen – hendes subversive potentiale læses også som et opgør med den dominerende kultur, hvor vægten typisk lægges på, at Madonnas version af det feminine spolerer de patriarkalske konventioner, og at hun således udgør en mulig modmagtsposition, eller at hun på en positiv måde synliggør de marginaliserede grupper og derved bryder med den officielle kulturs hierarki.<sup>19</sup>

Sammenfattende kan man således sige, at Madonna kritiseres positivt eller negativt alt efter om man mener, at hun forholder sig affirmativt eller oppositionelt til den officielle kultur, og alt efter om man mener, at hendes oppositionelle holdning, dvs. læsningen af hende som normbrydende, amoralsk mv., bliver betragtet som god eller dårlig, regressiv eller progressiv – i øvrigt uanset om man selv forholder sig kritisk eller affirmativt til samfundet. Og dette er efter min mening det interessante ved Madonna, eller mere præcist hendes ideologiske position: Den afsætter en lang række af vurderinger, som krydser på tværs af klasse-, race-, køns- og generationsskel og svinger mellem ensidig hyldest og total afvisning. Derfor er det også særligt interessant at forsøge at indfange den ideologiske position i Madonnas produktion, og som allerede bemærket mener jeg, at dette kan ske ved at se den som en grotesk-realistisk genremanifestation. Hermed går jeg naturligvis på tværs af en række af de kritiske vurderinger, som Madonna har været udsat for, men det er min opfattelse, at denne betragtning ikke blot kan anvendes til at give en gennemgribende analyse af Madonna, men også forklare, hvorfor Madonna har modtaget både den positive og negative kritik, hun har. Dette skal jeg forsøge at få frem i den følgende analyse af Madonnas video *Express Yourself* (1989).

Det direkte form- og indholdsmæssige afsæt for *Express Yourself* er Fritz Langs klassiske storværk *Metropolis* fra 1927, og frem for at se dette som en ren stilistisk manøvre, hvor der på postmodernistisk manér svælges i citater fra fortidens 'imaginære museum', er det min opfattelse, at valget er velovervejet og meningsgivende. Det skal jeg forsøge at vise ved en kort gennemgang af Langs film, men da *Express Yourself* naturligvis er bl.a. tematisk begrænset i

forhold til *Metropolis* – en musikvideo på ca. 4 minutter kan ikke besidde samme bredde som en film på 2 timer – og primært tematiserer spørgsmålet om køn og seksualitet, skal jeg også fokusere på, hvorledes filmen omgås med dette spørgsmål.

I *Metropolis* er vi placeret i en ubestemt fremtid, hvor samfundets hierarkiserede, klassesdelte orden har antaget en konkret fysisk form: Den herskende klasse med Frederson, *Metropolis*' enevældige hersker, i spidsen, er placeret på jordens overflade. På det første niveau under jorden ligger hele den maskinelle industri, som sikrer *Metropolis*' funktionen, mens arbejderklassen lever endnu et niveau længere under jorden – og under kummerlige vilkår og umenneskelige arbejdsbetingelser.

Allerede her afsløres således et af de modsætningspar, som filmen er struktureret langs, og ved siden af denne modsætning mellem herre og slave kan nævnes bevidsthed og krop, rationel og emotionel, mand og kvinde, madonna og luder, kærlighed og seksualitet, menneske og maskine, orden og kaos, god og ond mv., der alle indgår som centrale faktorer i filmen og dens udvikling. Og følger man Huysens læsning af *Metropolis* handler den fundamentalt om elimineringen af den trussel, som den anden del af modsætningsparrene udgør mod den entydige maskuline kontrol og magt.<sup>20</sup>

Dette er reflekteret på flere måder gennem filmen, men set i forhold til fremstillingen af køn og seksualitet er det værd at bemærke, at enhver kvinde, uanset om hun er luder eller madonna, potentielt eller reelt udtrykker en seksualitet, som er en trussel mod mandens kontrol og magt. Dette er tydeligt i forbindelse med, at Freder, Fredersons søn, ser Maria, en ung kvinde fra arbejderklassen, som inkarnerer en madonnaagtig femininitet (moderlighed, medfølelse, omsorg osv.). Dette syn medfører nemlig, at der vækkes et seksuelt begær i Freder, og at Freder, da han følger efter Maria, opdager arbejderklassens eksistens og kummerlige vilkår, hvilket skaber en konflikt mellem ham og hans fader. Og det er tydeligt i forbindelse med Marias dobbeltgænger – en robot, som videnskabsmanden Rotwang har skabt på Fredersons befaling, og som i løbet af filmen kommer til at 'inkarnere' Marias aktive seksualitet. I denne egenskab, altså som luder, sendes hun ned til arbejderklassen, egentlig for at vække modvilje mod den virkelige Maria, men med den konsekvens, at hun i stedet vækker arbejdernes begær – og dermed vækker til et oprør, der truer *Metropolis*' herskende orden. I filmen identificeres den kvindelige seksualitet således som den truende, dæmoniske kraft, der alene bringer kaos og konflikter, destruktion og uorden, men da Maria-robotten præcist udgør samlingsstedet for den kvindelige seksualitet, så implicerer den sluttelige likvidering af robotten en genoprettelse af ordenen.

Denne slutning peger imidlertid på et dobbeltforhold: Det er kun via mandens beherskelse af kvinden, at hun kan blive en virkelig madonna, asexuel og passiv, uselvsk og lydig, men samtidig må manden også beherske sit eget begær, hvis en endelig kontrol og magt skal opnås. Heraf følger, at filmens slutning: forsoningen mellem herre og slave, kapital og arbejderklasse, mand og kvinde, fader og søn mv. sker på bekostning af en undertrykkelse af seksualiteten i almindelighed og den kvindelige seksualitet i særdeleshed.

Set ud fra denne vinkel afmærker filmen en række normer, regler og restriktioner omkring køn og seksualitet, der stadig kan genfindes i den officielle amerikanske kultur, hvor opfattelsen af den mandlige og kvindelige seksualitet såvel som opfattelsen af kvinderne, deres rolle, identitet og sociale position endnu er præget af et puritansk og patriarkalsk arvegods. Hermed være ikke sagt, at denne opfattelse har entydig dominans – den er blevet udfordret gennem de sidste mindst 100 år og i stigende grad gennem de sidste 30 år, men alligevel reproduceres den til stadighed i både de socio-økonomiske forhold og de kulturel-ideologiske udtryk. Og dette afslører det meningsgivende ved anvendelsen af *Metropolis* i *Express Yourself*: Den tjener til at introducere den officielle amerikanske kultur i musikvideoen, og derved muliggøres videoens centrale bevægelse – opgøret med den officielle orden.

Anvendelsen af *Metropolis* i *Express Yourself* er således af essentiel betydning for en forståelse af den ideologiske position musikvideoen udtrykker. Det er derfor også afgørende at identificere anvendelsesformen, og efter min mening må den bestemmes som parodiens form: *Express Yourself* er *Metropolis*' parodiske dublet. Dette stemmer overens med ideen om, at *Express Yourself* er en grotesk-realistisk genremanifestation, da parodien befinder sig inden for den groteske realismes genretradition, tilmed som en af dens hovedgenerer, og ifølge Bakhtin er parodien specifikt kendetegnet ved en særlig form for re-repræsentation, in casu: I *Express Yourself*'s re-repræsentation af en del af *Metropolis*' visuelle, stilistiske udtryk og indholdsmæssige udsagn er indlejret en modsatrettet intention, der vender op og ned på sandt og falsk, ret og vrang, højt og lavt osv. (jvf. DP, p.206). Gennem en identificering af genretypiske træk og latterlogiske figurer i *Express Yourself* skal jeg forsøge at vise dette.

I begyndelsen af *Express Yourself* befinder vi os i *Metropolis*' melankolske, futuristiske landskab, og gennem det videre forløb genkendes centrale elementer fra *Metropolis*, bl.a. møder vi på et tidspunkt Frederson i samtale med Rotwang, og han er sikkert placeret oppe, over jorden, i modsætning til slaverne, som er placeret nede, under jorden, hvor de håndterer de store maskiner, der sørger for byens fungeren, og bor i små, mørke fængselsceller. Modsætningen

mellem herre og slave, kapital og arbejder, kontrol og kontrolleret synes desuden at være overlejret med modsætningen mellem bevidsthed og krop, rationalitet og emotionalitet, f.eks. udtrykt i forskellen mellem Fredersons tættlignende jakkesæt over for slavernes nøgne og svedende overkroppe.

Allerede i fremstillingen af disse centrale elementer fra *Metropolis* bemærkes imidlertid en genreblanding, dette typiske grotesk-realistiske genretæk. For i *Express Yourself* trækkes der i vid udstrækning veksler på reklamegenren: Dens formsprog med en højtgæret montagestil, en rendyrket forenkling af farveholdningen og en ikonografisk iscenesættelse genfindes overalt i *Express Yourself*, og således indskrives videoen en blanding af høje og lave genrer i sit eget univers. Der gives i videoen mange eksempler på dette, men særlig interessant er fremstillingen af slaverne. De fremstår i reklamens ikonografiske iscenesættelse ved, at de på en og samme gang er identifikationsobjekter og begærsobjekter, både undertrykte og veltrænede, smukke mænd, ligesom deres adfærd vidner om både undertrykkelse – anstrengelsen ved det hårde arbejde står ofte malet i deres ansigter – og en fysisk vitalitet, f.eks. danser de på et tidspunkt med alle de undertoner af karneval og fest, der ligger i dansen. Hermed befinder de sig milevidt fra den ensartede, grå masse, slaverne i *Metropolis* udgør, for selv om de deler den undertrykte position, legemliggør de samtidig kropsligheden, begæret og seksualiteten i en konkret fysisk, men også latterlogisk forstand: De er en af den *materielt-kropslige figurs* repræsentationer i videoen.

Med dette skal der peges på, at sammenblandingen af den kanoniserede, klassiske film og den populærkulturelle reklameform i *Express Yourself* tjener til at introducere latterens logik, og det gælder på såvel det stilistiske som det indholdsmæssige niveau: Videoens re-repræsentation af filmen er overlejret af ambivalente, degraderende, overdrevne og negerende billeder, der muntret udstiller det forbudte og marginaliserede, og alene den nævnte fokusering på køn og seksualitet som hovedtema – frem for f.eks. menneske og teknologi – kan antyde, at videoens omgang med filmens indhold er styret af latterlogikken. Disse forhold vil blive tydeligere, de udgør det egentlige emne for gennemgangen af de latterlogiske figurer i *Express Yourself*, men det skal her indikere, at *Express Yourself* også besidder de typiske grotesk-realistiske genretæk, der består i en fri og familiær omgang med såvel tegnmaterialet som det indholdsdannende materiale.

Her bør det muligvis pointeres, at den frie, familiære omgang med materialet naturligvis også rammer brugen af reklamegenren. I sen-80'erne, hvor *Express Yourself* blev til, var der i reklamegenren – og generelt i tidens socio-kulturelle atmosfære – en udpræget optagethed af kønsroller, magtspil og seksualitet, hvor forskelligheden mellem det maskuline og feminine blev dyrket.

*Express Yourself* inddrager gennem brugen af reklamegenren hele dette felt, men re-repræsenterer det via *overdrivelsesfiguren*: Slaverne er ekstremt maskuline i en konkret fysisk forstand, Frederson er en ekstrem udgave af den forbenede, kyniske, borgerlige rationalist, og den figur, Madonna spiller, er en ekstrem feminin figur, der i lige grad henter sin sensuelle femininitet hos 30'ernes femme fatale og 80'ernes erotiserede kvindeidoler – Kim Basinger, Béatrice Dalle, Isabella Rossellini m.fl. Overdrivelsen installerer en parodisk distance, der forvandler sceneriet til en maskerade, hvor kønsroller og magtspil – som vi skal se – også sættes i spil på latterlogisk manér.

Inkorporering af reklamegenren, tidens tendenser og en række intertekstuelle referencer til samtidens kultur – Michael Jackson, 9 1/2 uge mv. (jvf. nedenfor) – understreger også, at *Express Yourself*'s re-repræsentation af *Metropolis* er en aktualisering: *Express Yourself* er rettet mod sin egen samtid, dens forståelsesmønstre og forestillingsunivers indgår i kommenteret udgave i videoen, og dette underbygger tanken om, at *Metropolis* netop tjener til at introducere samtidens officielle kultur. Hermed er det også sagt, at *Express Yourself* har samtiden som afsæt og mål, ligesom den anden (den implicite adressat) er den samtidige anden, tydeligt udtrykt i *Express Yourself*'s indledning, der henvender sig direkte til den anden: »Come on Girls! Do you believe in love!« Således har videoen de centrale latterlogisk betingede konstitutionelle genretræk, og allerede dette antyder, at den tilhører den groteske realisme.

Som beskrevet gentager *Express Yourself* en række af de modsætninger mellem herre og slave, ånd og krop, rationalitet og emotionalitet, som strukturerer *Metropolis*, men som det kan forventes af en parodi, bliver slutresultatet et andet. Dette kan aflæses på mange måder i videoen, men her skal afsættet tages i fremstillingen af seksualiteten, der i udgangspunktet er undertrykt, ligesom i filmen.

Fredersons undertrykkelse af seksualiteten er fremstillet eksplicit i en montage, hvor han med en remote control tænder for et musikanlæg, der består af tre negere i et glasbur, og dette krydsklippes med scener, hvor Madonna ligger nøgen i en seng med en lang massiv kæde om halsen, mens teksten går: »And when you are gone he might regret it/ Think about the love he once had/ Try to carry on/ But he just won't get it/ He'll be back on his knees/ To express himself/ You've got to make him/ Express himself«. Måden hvorpå montagen er klippet i forhold til teksten tydeliggør, at Fredersons kontrol, magt og beherskelse implicerer en undertrykkelse af hans egen og den kvindelige seksualitet, og at Madonna har haft et forhold til ham, men har forladt ham, fordi han ikke kunne udtrykke sig selv, sine følelser og seksualitet og samtidig undertrykte

hendes seksualitet. Tilmed bliver det klart efterhånden som videoen skrider frem, at det ikke er Frederson, som kommer tilbage til Madonna: Han kan ikke træde ud af rollen som undertrykker.

I modsætning hertil er slavernes seksualitet kun delvist undertrykt, eller mere præcist: Under overfladen ulmer et fyrværkeri af seksualitet, begær og kropslighed. Undertrykkelsen af seksualiteten kan da også primært aflæses som en effekt af den underkuede situation, de befinder sig i; men den viser sig også ved, at da Madonnas dobbeltgænger, hendes seksualitets inkarnation, som her ikke har form af en robot, men i form af en kat – en underholdende ‘oversættelse’ af *familiaritetsfigurativt* tilsnit, da det spiller på kælenavnet for kvindens køn, missen – har været på ‘besøg’ i slavernes verden, som alene består af mænd, opstår der slåskamp og furore i parallellitet med *Metropolis*. Kattebesøget har desuden til formål at hente en af slaverne op til Madonna, og det er ham, som i slutningen af videoen udtrykker sig selv, sin sanselighed og seksualitet. Det er uklart om slaven har haft et forhold til Madonna eller ej, men budskabet er klart: Madonna vil have en mand, der kan udtrykke sig selv.

Hermed er nogle af ændringerne i forhold til *Metropolis* antydet, og i denne forbindelse står den figur, Madonna spiller, endvidere helt centralt. Madonna lader sig ikke indplacere i relation til *Metropolis*. Hun er ikke Maria, selv om hun er kvinde som Maria og har en dobbeltgænger, for i modsætning til Maria, der kommer fra underklassen, er Madonna gennem hele videoen ‘oppe’ over jorden. Og hun er ikke Freder, selv om hun også har været underlagt Frederson og nu står i et konfliktuelt forhold til ham. Og hun er ikke Frederson selv, selv om hun undervejs optræder ‘som ham’ med monokel og jakkesæt.

Denne optræden er dog helt central. Den er skåret over *ambivalensfiguren*, for samtidig med, at Madonna optræder som mand og citerer Michael Jacksons berømte crotch-grab – i øvrigt en *familiaritetsfigurativ* gestus – fremhæver hun sin kvindelighed, bl.a. ved gentagne gange at flå jakken tilside, så man kan se en feminin og veludfyldt bh. Og dét, denne *ambivalente* optræden foreslår og resten af videoen underbygger, er, at Madonna er den egentlige herre af *Metropolis*. Og at hun kan indtage denne magtposition er forklaret ved, at hun er sin egen herre og formår at give udtryk for sig selv, sine følelser, sanselighed og seksualitet. Det gælder kort sagt *excentricitetsfigurens* og den *materielt-kropslige figurs* tilstedeværelse, det *excentriske* (selv)udtryk for de ellers undertrykte *materielt-kropslige* lyster, behov og drifter.

Disse forhold er tydelige i videoen. Først og fremmest ved at inkarnationen af Madonnas seksualitet, katten, netop er i hendes besiddelse, det er hendes kat og det er hende, som sender den afsted – modsat *Metropolis*, hvor det er mændene, som konstruerer, kontrollerer og slutteligt destruerer den kvindelige seksualitet, robotten. Og Madonna kravler da også senere hen over gulvet, netop

som en kat, klædt i en sort kjole, frem mod en skål med mælk, som hun hæl-der ned af ryggen og som slaven fra underverdenen med velbehag bader i – en scene som er tydeligt erotisk-seksuelt betydningsladet, understreget ved den interfilmiske reference til det erotiske drama *9 1/2 uge*. Men at Madonna har sin egen kvindelige og feminine seksualitet, og at hun forstår at udtrykke den, kommer også til udtryk i den lange række af scener, hvor Madonna optræder mere eller mindre nøgen, hvor hun iklædt sexet undertøj leger med det eroti-ske blik osv. Og i tekstens budskab er en opfordring til alle andre kvinder om at gøre det samme: I videoens begyndelse sidder Madonna på ryggen af en stor fuglestatue, placeret på taget af et hus, og råber ud over hele verden – eller i hvert fald hele Metropolis: »Come on Girls! Do you believe in love! Cause I've got something to say about it! And it goes something like this!« – et råb, der kan minde om markedspladsens 'cris de Paris' (jvf. *RL*, pp.183f) – hvorefter teksten som antydning handler om, at kvinden ikke skal lade sig underkaste den patriarkalske orden, men udtrykke sig selv. Det gælder her *negeringsfigu-rens* omvendning, magtforholdet mellem mand og kvinde skal vendes om. Kvinden skal være den stærke og under- eller forkaste manden, hvis han ikke udtrykker sig selv, for »He'll be back on his knees«, og når han kommer til-bage, bliver det muligt for dem at mødes i et egentligt fællesskab, kærlighe-dens fællesskab (som teksten primært kører på) eller seksualitetens fællesskab (som videoen primært kører på) – et lykkeligt, frit og lige fællesskab, der ikke er påtrykt magtens undertrykkelse, ulighed og ufrihed. Videoen slutter således også med, at Madonna sætter sig ned til manden (/slaven), som ligger på knæ foran hende. *Negeringsfiguren* er på den måde overlejret af *ambivalensfigu-ren*.

På denne baggrund kan Madonnas omgang med *Metropolis* blotlægges. Og i første omgang er det naturligvis indlysende at pege på *negeringsfigurens* centrale rolle. Den er på spil i forhold til kønsidentiteten: Frem for at det er en mand (/mænd), der hersker i Metropolis, er det en kvinde, Madonna, og frem for at det er en kvinde, som føres fra det nedre til det øvre, fra underverdenen til oververdenen, er det en mand. Men *negeringsfiguren* er også på spil i for-hold til den officielle kulturs privilegering af ånd og rationalitet. I *Express Yourself* privilegeres kroppen, sanseligheden og seksualiteten, den *materielt-kropslige* nydelse – vist ved Madonnas fravælgelse af Frederson til fordel for slaven. Men ligesom *negeringen* af kønsidentiteten er *ambivalent*, er *negerin-gen* af relationen ånd/krop *ambivalent*: »He needs to start with your head«, lyder det i teksten, dvs. at kunne udtrykke sig selv er både en kropslig og ån-delig, følelsesmæssig og fornuftig affære.

I anden omgang er det imidlertid særligt interessant at bemærke, at den række af konfliktsuelle forhold, der eksisterer i *Metropolis*, og som i slutningen



finder deres løsning i en forsoning, hvor beherskelsen af seksualiteten generelt og den kvindelige seksualitet især sættes lig med (en patriarkalsk) magt, kontrol og orden, omskrives i *Express Yourself*, så 'magt', 'kontrol' og 'orden' sættes lig med, at seksualiteten generelt og den kvindelige seksualitet især bliver udtrykt. Der er her tale om, at *degraderingsfiguren* supplerer *negeringsfiguren*. Dette viser sig ved, at Madonna sidder på magten i *Metropolis*, *fordi* hun kan udtrykke sin seksualitet; hun forsones *ikke* med Frederson, *fordi* han undertrykker sin egen og den kvindelige seksualitet; og hun mødes i lykkelig *seksuel* forening med slaven, *fordi* han formår at udtrykke sig selv. Og netop denne forening er værd at bemærke, for med den gentager *Express Yourself* den forsoning mellem herre og slave, som *Metropolis* også lancerer, men forsoningen finder præcist sted i en lykkelige, seksuel forening. Og idet denne forening afslutningsvist er krydsklippet med den slåskamp og furore, som følger efter kattens besøg i underverdenen, synes videoen at foreslå, at frem for orden fører undertrykkelsen af seksualitet til uorden og kaos. Derfor er slagsmålet konsekvent positivt betydningsladet i videoen: Det betegner et oprør mod undertrykkelsen af seksualiteten og en kamp for at kunne udtrykke sig selv.

Hermed har Madonna gennemført en komplet parodisk modsatrettet strukturerung af *Metropolis*, hvor det der i *Metropolis* giver forsoningens mulighed (undertrykkelsen af seksualiteten) ikke fører til forsoning, mens det der i *Metropolis* hindrer forsoningen (seksualitetens udtryk) bliver forsoningens sted. Dette betyder også, at når Madonna følger Lang og lader slutteksten være: »Without the heart. There can be no understanding between the hand and the mind«, må dette ligeledes forstås som en parodisk udstilling af forsoningsideologien i *Metropolis*, netop fordi der i *Express Yourself* er vendt op og ned på forsoningens mulighed og umulighed.

Hele denne omstrukturering er som vist konstitueret af latterlogikkens figurer, og dette underbygges af Madonnas mange udklædninger, herunder ikke mindst hendes optræden som mand/kvinde, af hendes eksplicite fremhævelser af det *materielt-kropslige*, især seksualiteten og begæret, af den nævnte *overdrevne* iscenesættelse af det ekstremt maskuline og ekstremt feminine osv., som gør videoen til en munter maskerade i bedste karnevalistiske ånd.

Gennemgangen af *Express Yourself* skulle også have mere end antydnet det mønster, der er styrende for Madonnas omgang med køn og kønsidentitet. Ved at anvende *Metropolis* som afsæt introducerer Madonna sin samtids officielle kultur, dens normer og regler, og herved får hun formidlet erfaringerne af den undertrykkelse, som kvinderne må bære i et samfund reguleret af en patriarkalsk orden. Og som Morton korrekt påpeger, er erfaringerne ikke lokaliseret inden for en romantisk, privat eller hjemlig kontekst, men indskrevet i de mest

fremtrædende logikker og praktikker for beherskelse i den vestlige kultur.<sup>21</sup> Dette betyder, at Madonnas opgør har et bredt sigte: Det er alle kvinder, hun opfordrer til at tro på sig selv, udtrykke selvstændighed og selvværd – *Come on girls* – hvor dette selvudtryk i Madonnas version implicerer en negering af over/underordningsforholdet mellem mand og kvinde sammen med en række af de modsætninger som dette forhold oftes kobles med – ånd/krop, rationel/følelsesmæssig, kærlighed/sexualitet osv. Men som det også gælder andre steder hos Madonna, peger hun på muligheden af et fællesskab mellem kønnene ved at karnevalisere de etablerede ordener og lade kønnene mødes i fællesskab, et festligt fællesskab. Det gælder en bekræftelse af *universalitetsfigurens* sociale utopi.

Hvis denne læsning af *Express Yourself* tages for pålydende er det svært at give de kritikere ret, som alene ser en udfoldet *depravation* hos Madonna – videoen er både så æstetisk og tematisk gennemarbejdet, at det ikke giver mening at affeje den som ren kommerciel og uoriginal populærkultur og frem for at repræsentere en uansvarlig social kultur og et moralsk forfald, repræsenterer den en social utopi om en gensidig anerkendelse mellem mennesker, omend det er mennesker af *både* ånd og krop, fornuft og følelse. Samtidig betyder læsningen, at det er muligt at se, hvorfor Madonna både i positiv og negativ forstand kan klassificeres som et postmoderne fænomen: Der leges med de etablerede modsætninger mellem høj- og lavkultur, ånd og krop, mand og kvinde osv., men denne leg har ikke som resultat, at der kun bliver tale om fritsvævende, indholdstomme tegn og en simulering af køn og sexualitet som stil – begreberne og deres indhold fastholdes, selv om de indskrives i en anden orden og i denne orden ikke placeres som modsætninger, men præcist får deres reviderede betydning ved at blive hægtet sammen. Og den betydning *Express Yourself* afsætter kan kun opfattes som *repression*, hvis man ser bort fra den latterlogiske konstitution og kun opfatter den som en elegant opvisning af stilren selvscenesættelse, der netop reducerer selvudtryk til stil og skønhedspleje. Ligeledes kan videoens placering af tre sorte musikere i et glasbur antyde, at approprieringstanken ikke holder tæt.<sup>22</sup>

Jeg tilslutter mig derfor det kor af kritikere, som i Madonnas produktion ser en *subversion*, selvom jeg ikke mener, at det foregår på postmodernismens præmisser, og selvom jeg mener, at det brud med den officielle kulturs konventioner og regler, Madonna gennemfører, har en dybere og mere sammenhængende logik bag sig end de fleste kritikere bemærker. De går sjældent længere end til konstateringen af denne subversive og normbrydende omgang, og hermed overser de det latterlogiske spil, negeringen, degraderingen og ambivalensen, som ikke blot bryder med konventionerne, men samtidig insisterer

på forestillingen om forandringen, en social utopi, hvor verden kan vise sig i »dens maksimalt glade og maksimalt *fornuftige* aspekt« (RL, p.101), som Bachtin selv formulerer det.

## *Forløb*

I begyndelsen af denne artikel mødte vi Diogenes. Han sad midt på det atheniensiske torv og sked – sked på Platon, Aristoteles og alle de andre ophøjede herrer, der sammen med resten af den officielle kultur ikke ville vide af, at der i en lort kunne ligge en *sandhedsproducerende mening*. Afslutningsvist har analysen af Madonna – i det mindste – skullet antyde, at der i hendes omgang med den officielle kultur ligger en lignende form for provokatorisk og muntert opgør, som på sin vis skider på den officielle orden og dens normer, regler og konventioner til fordel for den sansende og sanselige krop, der har behov for både fornuft og følelse, åndelighed og seksualitet. Den latterlogiske strukturering af dette opgør markerer, at Madonna udgør en mulig modmagtsposition, da den dominerende, officielle magt og orden udstilles i en parodisk gestus, som samtidig peger på en social utopi om frihed, lighed og et mellemmenneskeligt fælleskab. Og videre betyder den latterlogiske struktur, at Madonnas opgør besidder den samme form for *sandhedsproducerende mening*, som Diogenes' skidende gestus: Begge insisterer refleksivt på en konstant korrektion og gentænkning af de etablerede, hierarkiske værdier, som kan åbne op for, at en given magtsammenhæng ikke får lov til at stivne og reproducere undertrykkelse og marginalisering.

Mellem Diogenes og Madonna står Bachtin som en inspirerende mediator med sin sans for den folkelige latterkultur, dens organisationsform, ideologi og sandhedsproducerende mening. Og gennem det pragmatiske og operationaliserende perspektiv, denne artikel har gennemført, kan man se, ikke blot hvordan den folkelige latterkultur kunne fortsætte sin livsbane som tekstlig genre og herigennem bl.a. skabe en forbindelse mellem Diogenes og Madonna, men samtidig også, hvorledes det er muligt at anvende Bachtins teori som analytisk model i forhold til dele af den moderne kultur. Hermed er ikke alle problemer løst – hverken i forhold til Bachtins teori om den folkelige latterkultur, hans genreteori eller anvendelsen af teorien inden for moderne kulturvidenskab, men håbet er, at der er blevet peget på et perspektiv, der kan åbne op for nye tanker og horisonter, nye dialoger og diskussioner, for som Bachtin siger i *Dostojevskijs poetik* (p.270): »At være betyder at omgås dialogisk. Hvor dialogen ophører, ophører alt. Derfor kan og må dialogen ikke ophøre.«

## Noter

1. Citatet er hentet hos Peter Sloterdijk: *Kritik af den kyniske fornuft*, København 1989, p. 84. Det er forkortet.
2. I det følgende vil der være en del henvisninger til disse to værker. Henvisningerne vil være indskrevet i hovedteksten, og *Rabelais og latterens historie*, min oversættelse af den svenske titel *Rabelais och skrattets historia*, Gråbo 1991, vil være forkortet *RL*; mens *Dostojevskijs poetik*, Gråbo 1991, vil være forkortet *DP*.
3. Diskussionen af Bachtins teori og dens implikationer i forhold til såvel en feministisk strategi som populærkulturelle tekster er ret omfattende. Jeg har valgt ikke at diskutere disse forhold her, men de bliver bl.a. diskuteret hos M. Russo: »Female Grotesques. Carnival and Theory«, in: T. de Lauretis (ed.): *Feminist Studies/Critical Studies*, Indianapolis 1986; N. Glazener: »Dialogic subversion. Bachtin, the novel and Gertrude Stein«, in: K. Hirschkop et al. (ed.): *Bachtin and Cultural Theory*, Manchester 1989; R. Stam: »Mikhail Bachtin and Left Cultural Politics«, in: E.A. Kaplan (ed.): *Postmodernism and Its Discontents*, New York 1988; og J. Fiske: *Understanding Popular Culture* og *Reading Popular Culture*, begge London 1989.
4. Denne konstruktion af Bachtins genrebegreb er bygget på mine hovedtekster, *Rabelais og latterens historie* og *Dostojevskijs poetik*, samt teksterne i Bachtins *Dialogic Imagination*, Austin 1994. Det er desværre ikke muligt at inddrage alle de perspektiver, Bachtin selv tillægger genrebegrebet, og især de interessante diskussioner i essayet »The Problem of Speech Genres«, in: Bakhtin: *Speech Genres & Other Late Essays*, Austin 1994, burde tilføjes.
5. Jvf. M. Bakhtin: *The Dialogic Imagination*, Austin 1994, p.270.
6. *Ibid.*, p.271.
7. At Bachtin tildeler kunsten normativ status er ikke noget nyt, det gjorde han hele vejen gennem sit forfatterskab, jvf. også Jørgen Bruhn & Jan Lundquist: »Arkitektoniske momenter. Om moralske og æstetiske refleksioner hos den tidlige Bachtin« i dette nummer. Det nye er, at den folkelige latterkultur og hele dens verdenssyn udpeges som normativitetens kilde.
8. Det er ikke muligt i denne sammenhæng at vise, hvorledes den folkelige latterkultur som tekstgenre har levet videre i det 20. århundrede, men der er gjort mange andre forsøg på at lokalisere den, f.eks. i de nævnte bøger af J. Fiske (jvf. note 3), hos P. Kohl: »Looking Through a Glass Onion. Rock and Roll as a Modern Manifestation of Carnival«, in: *Journal of Popular Culture*, vol. 27., nr.1, 1993, hos V. Pedersen: »Daytime talkshows og karneval. Gyselige kvinder i skadeligt tv?«, in: *Kvinneforskning*, årg. 19, nr.3, 1995, og hos R. Stam: *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*, Baltimore 1992, m.fl.
9. Kritikpunkterne er fremsat af mange forskellige, men her opsamlet primært fra den fremstilling, der findes hos Michael Gardiner: *The Dialogics of Critique. M.M. Bakhtin & the Theory of Ideology*, London 1992, p. 182.
10. Jvf. Morson/Emerson: *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Stanford 1991, pp. 431ff.
11. Weber indfører begrebet i sin bog *Den prostetantiske etik og kapitalismens ånd*, København 1972. Her er definitionen citeret efter *Politikens Filosofileksikon*, København 1988, p.205.
12. Jvf. *Biograph*: Madonna – »Superstar of the Century«, New York 1996.

13. Det bør bemærkes, at jeg her ikke tager hensyn til Madonna som person, hendes biografiske baggrund mv. Jeg beskæftiger mig alene med hende som populærkulturelt fænomen. Det betyder også, at jeg ikke vil gå ind i en diskussion af, hvilken indflydelse Madonna har på sin egen produktion. At hun er afhængig af producere, instruktører, stylistere osv. er klart, ligesom det er klart, at hendes produktion påvirkes af disse mennesker, men resultatet betragtes altså her kun som udtryk for Madonna-fænomenet. Det kan dog nævnes, at David Fincher er instruktør på *Express Yourself*-videoen, som jeg skal beskæftige mig med.
14. Denne korte, stiliserede fremstilling af den amerikanske officielle kultur bygger primært på D. Mauk og J. Oakland: *American Civilization*, London 1995.
15. Madonnas påstand om at være sort, mand, arbejderklasse og lesbisk er diskuteret udførligt hos Amy Robinson: »Is She or Isn't She? Madonna and the Erotics of Appropriation«; in: L. Hart et al. (ed.): *Acting Out. Feminist Performances*, Michigan 1993; mens Madonnas insisteren på at være en kvinde med magt og kontrol over sit liv er diskuteret af stort set alle, bl.a. hos Anne Jerslev: »Donna og Madonna – stjernen, der sætter sig selv i scene, som iscenesættelse«, *Nyt Forum*, 12. årg., nr. 3, 1992, der vinkler diskussionen på en interessant måde.
16. De tre kategorier er opstillet med inspiration fra E.A. Kaplan: »Madonna Politics. Perversion, Repression, or Subversion? Or Mask and/or Mater-y«; in: C. Schwichtenberg (ed.): *The Madonna Connection*, Boulder, Colorado 1993.
17. Et godt eksempel på en kritiker, der kun ser deprivations hos Madonna er Steve Allen: »Madonna«; in: *Journal of Popular Culture*, vol. 27, nr. 1, 1993; men holdningen som helhed er receptions-kritisk diskuteret hos L. Schulze et al.: »'A Sacred Monster in Her Prime': Audience Construction of Madonna as Low-Other«; in: Schwichtenberg: *The Madonna Connection*.
18. Denne holdning er bl.a. repræsenteret af D. Tetzlaff: »Metatextual Girl: – Patriarchy – Postmodernism – Power – Money – Madonna«, og S. Bordo: »'Material Girl': The Effacement of Postmodern Culture«; begge essays trykt in: Schwichtenberg, *The Madonna Connection*.
19. Denne holdning er i forhold til det postmoderne repræsenteret af bl.a. C. Schwichtenberg: »Madonna's Postmodern Feminism. Bringing Margins to the Center«; in: Schwichtenberg, *The Madonna Connection*, og E.A. Kaplan: *Rocking Around the Clock*, London 1988; mens de ikke-postmoderne subversionsteoretikere bl.a. repræsenteres af C. Freccero: »Our Lady on MTV. Madonna's 'Like a Prayer'«; in: *Boundary 2*, vol. 19, nr.2, 1993; L. Henderson: »Justify Our Love: Madonna & the Politics of Queer Sex«; in: Schwichtenberg, *The Madonna Connection*, samt til dels L. Layton: »Like a Virgin. Madonna's Version of the Feminine«; in: A. Sexton: *Desperately Seeking Madonna*, Delta 1993.
20. Huysen har lavet en meget interessant læsning af Langs *Metropolis*, som min gennemgang af filmen trækker kraftige veksler på, jvf. Huysen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Bloomington og Indianapolis 1986, pp.65ff.
21. Jvf. M. Morton: »Don't Go for Second Sex, Baby!« in: Schwichtenberg, *The Madonna Connection*, p.213.
22. Dette er ikke den mest oplagte video at diskutere spørgsmålet om Madonnas såkaldte appropriering af minoritetsgrupper ud fra – *Like a Prayer* eller *La Isla Bonita* ville være mere velegnede. Men at de tre sorte musikere placeres i et glasbur, vel at mærke ikke som et positivt indslag, kan dog indikere Madonnas generelle holdning til den officielle kulturs omgang med andre etniske grupper end hvide. Et in-

teressant forsvar for Madonna er i denne sammenhæng R.B. Scott: »Images of Race and Religion in Madonna's Video *Like a Prayer*: Prayer and Praise«; in: Schwitchenberg: *The Madonna Connection*.