

Blind maskine og gakket klovn

Komiske fremstillinger af arbejderen fra taylorismen til i dag

Når kong Christian 2. i Johannes V. Jensens *Kongens Fald* farer rundt som en flue i en flaske i sit fangenskab på Sønderborg Slot, fra han vågner, til han går i seng, er det komisk. Det er komisk, fordi han er en falden konge, som ikke kan opgive sit ævred. Han knokler ufortrødent videre – ude af stand til at give slip på sin idé om sig selv som en virksom konge. Når Anders And snubler fra det ene improviserede job til det andet, altid med udsigt til sikker afskedigelse til sidst, er det også komisk. Og når personalet på tv-stationen Jump Start går lidenskabeligt op i deres arbejdsliv i den danske sitcom *Langt fra Las Vegas*, er det komisk. Man finder i disse eksempler en tæt sammenknytning af komik og arbejde, og denne sammenknytning er ikke helt tilfældig.

I hvert fald har mange af de tænkere, der har arbejdet med komik gennem tiden trods deres vidt forskellige afsæt haft dét slående punkt til fælles, at de har beskæftiget sig med arbejdets forbindelse til det komiske. Et tidligt eksempel er Søren Kierkegaard. Når han i *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift* lader Johannes Climacus fundere over humoren, er det især menneskets tjenstvrighed og foretagsomhed, han hæfter sig ved som komisk, bl.a. udstilles “den formaaende Mand i hans Latterlighed” (Kierkegaard 2002, 410). Et nutidigt eksempel er den slovenske filosof Alenka Zupančič, der udlægger essensen af det komiske således: “*Komedie er det universelle på arbejde*” (Zupančič 2008, 27).¹

Hvor Kierkegaard nærmer sig det komiske i bestræbelsen på at tilegne sig en religiøs livsanskuelse, har Zupančič med sit lacanianske og hegelianske udgangspunkt en noget anden dagsorden med sit begreb om det universelle. Alligevel mødes de altså i den arbejdsomhedens komik, som de begge hæfter sig ved; begge ser de noget grundlæggende komisk ved den menneskelige aktivitet. Både Kierkegaard og Zupančič interesserer sig for komikken som en statisk størrelse, dvs. dens forbindelse med nogle elementære træk ved menneskelig aktivitet som sådan.

Men der er også væsentlige træk ved arbejdet, der er historisk bestemt. Insisterer man på at behandle arbejderen på et rent abstrakt plan uden skelen til specifikke

historiske forhold, støder man hurtigt panden mod muren. Arbejderen forandrer sig, i takt med at produktionsbetingelserne ændrer sig. Og det samme gør komediens fremstillinger af arbejderen. Først når man anskuer komediens nære sammenhæng med arbejdet historisk, kan man få øje på og reflektere over brudfladerne mellem skiftende tiders komiske repræsentationer af arbejderen.

Min særlige sammenføring af komedie, arbejde og historie undersøger og sammenholder kulturelle forestillinger om arbejdet på givne tidspunkter. Dette perspektiv vil hverken en universelt orienteret komedieforståelse eller en undersøgelse af objektive forhold i arbejdets historie uden inddragelse af komedien kunne indfange. Samtidig er dette perspektiv vigtigt: At relatere de komiske repræsentationer direkte til det etablerede arbejdsliv giver et unikt indblik i de rørelser i den menneskelige forestillingsverden, som den pågældende indretning af arbejdet implicerer. Komedien afspejler ikke blot forholdene i sin samtids arbejdsliv, den reagerer aktivt på herskende kulturelle forestillinger om arbejderen, karikerer dem, vender dem på hovedet og leger med dem. Den er et arbejdslivets hurlumhejhus, som forvrænger, forstørrer og formindsker gængse fortællinger om arbejdsmarkedet. Og kaster dem lige tilbage i synet på os selv. Vi reagerer ved at grine, men ikke altid uden foruroligere. Komedien er ikke uskyldig underholdning; den kommenterer på godt og ondt vores eget forhold til arbejdet.

I disse år undergår arbejdslivet drastiske forandringer. Den på én gang engagerede og udsatte arbejder, der i dag er trådt ind på scenen, er i fuld gang med at opløse tidligere skel mellem arbejde og privatliv. Min undersøgelse sætter den aktuelle konstellation i perspektiv ved at sammenligne den med en anden historisk specifik konstellation, der på tilsvarende måde er præget af voldsomme ændringer i arbejdet og dertil forbundne nye komiske former. Jeg tager således først fat i indgangen til det 20. århundrede, hvor industrialiseringen for alvor viser sit ansigt, og hvor filosofen Henri Bergsons komedieteorier *Le rire* lanceres i år 1900, dernæst trækker jeg tråden op til i dag, hvor den postfordistiske arbejdsform er brudt frem, og hvor kulturteoretikeren Sianne Ngai samtidig aktualiserer *the zany* som æstetisk kategori i *Our Aesthetic Categories* fra 2012. Undersøgelsen stiller skarpt på de komiske karakterer, som hhv. Bergson og Ngai identificerer, hvordan de optræder i kulturprodukter fra hhv. starten af det 20. og det 21. århundrede, og hvordan de – med godt et århundredes mellemrum – relaterer til skiftende tiders arbejdsformer.

Ligesom Ngai hævder, at de æstetiske kategorier i dag ikke udelukkende knytter sig til finkulturen, men kan findes overalt i vores kultur, arbejder jeg også med en spredning i kulturprodukterne, hvor de komiske repræsentationer af arbejderen ikke begrænser sig til én bestemt genre eller ét bestemt medie. Men fokus vil især være på de mere populærkulturelle komedier – fra de helt tidlige *silent comedies*, som fx *The Fireman*, til aktuelle mockumentaries, komedie-tv-serier og filmkomedier, som fx *Girls* og *Parks & Recreation* – fordi de meget eksplicit tager fat i den institutionaliserede arbejders vilkår. Franz Kafkas romanfragment *Amerika*, som derimod er et litterært værk, bruges til at problematisere de historisk bestemte skel mellem Bergsons og Ngais komiske karakterer og dermed i sidste ende give et endnu mere nuanceret billede af, hvordan arbejdet i dag aftegner sig på den kollektive nethinde. Her bliver spørgsmålet om personlighed presserende og trukket til sin yderste grænse.

Bergsons stivsindede fabriksarbejder

Hovedpåstanden i Bergsons essay *Le Rire. Essai sur la signification du comique* er, at det komiske opstår, når det levende og åndfulde i den menneskelige tilværelse bliver besat af noget stift og mekanisk. Det excentriske menneske, der har fået en fikts idé og pr. automatik lader alle sine handlinger styre af denne ene idé, er således komisk.

“Den menneskelige krops holdninger, gestus og bevægelser er latterlige, præcis i den udstrækning kroppen minder os om en simpel maskine”, hævder Bergson (Bergson 2007, 22-23). Kort sagt er det den maskinelle logiks overtagelse af både kroppen og sindet, der ifølge Bergson vækker latter. Hele essayet er gennemsyret af forestillingen om, hvordan det komiske opstår, så snart mennesket udviser automatiserede træk. I løbet af den ca. 100 sider lange tekst optræder ord med “mekanik” [mécanique/mécaniquement/mécanisme/mécanisation] 68 gange, “automatisme” [automatisme/automatique/automatiquement] 29 gange og “maskine” [machine/machiné/machinale/machinalement] 14 gange. Det er nærliggende at forbinde dette gennemmekaniserede syn på det komiskes væsen med den gennemmekaniserede form for arbejde, som var udbredt omkring udgivelsestidspunktet for *Le rire*.

Da W.F. Taylor på omtrent samme tidspunkt fremsatte sine principper for *scientific management*, blotlagde han en forestilling om arbejderen som en instans, det var nødvendigt at indstille og justere på, ikke meget anderledes end en maskine. Hvor Taylor er interesseret i arbejdsdelingen på mikroniveau, dvs. de ledelsesmæssige opgaver på den enkelte fabrik og opsplittningen af selve arbejdsprocessen i små bidder, havde Karl Marx forinden og Adam Smith endnu tidligere omtalt arbejdsdelingen på et strukturelt plan. Som den norske filosof Lars Svendsen gør opmærksom på i *Arbejdets filosofi*, udtrykte allerede Smith – på trods af sit forsvar for arbejdsdelingen – faktisk stor bekymring for dens menneskelige omkostninger. Den konstante gentagelse af nogle bittesmå bevægelser gjorde ifølge Smith arbejdet meningsløst og derfor også de enkelte arbejdere indskrænkede som mennesker; de levede ikke bare i økonomisk, men også åndeligt armod. Med henvisning til nogle mindre kendte dele af *The Wealth of Nations*, hvor det kritiseres stærkt, hvordan arbejderens ensformige liv “fordærver hans åndelige mod”, gør ham “dum og uvidende” og fratager ham hans evner til “rationel samtale” og “ømt følsomhed”, er Svendsen på nippet til at læse bogen som en tragedie (Svendsen 2010, 40-42; citerer fra Smith 1776, 366).² Samme problematiske adskillelse af det mentale og det fysiske udpeger Marx og Friedrich Engels i *Den tyske ideologi*: “Arbejdets deling bliver først virkelig deling fra det øjeblik, hvor der indtræder en deling af det materielle og det åndelige arbejde” (Marx 1974, 40).

Det er denne deling, Taylor tager udgangspunkt i og ophøjer til ledelsesmæssig lov. Mønstereksemplerne i *The Principles of Scientific Management* er arbejdere, der udfører hårdt fysisk arbejde som fx at bære råjern på et stålværk, og den ideelle arbejder karakteriseres derudfra: “han skal være så dum og så flegmatisk, at han i sit mentale væsen snarere ligner en okse end nogen anden type” (Taylor 1919, 59). Arbejderen behandles som ren råstyrke, som fraværet af mentalt liv. Grundet sin stærkt begrænsede mentale kapacitet er arbejderen ifølge Taylor ganske enkelt ikke i stand til at sætte sig ind i, hvad arbejdet egentlig går ud på, og hvordan det bedst

udføres (ibid. 46, 48, 59). Derfor må det være ledelsens største opgave at disciplinere arbejderens formbare muskelmasse for at opnå det højeste effektivitetsniveau, fx: “han arbejdede, når han fik besked på at arbejde, og hvilede sig, når han fik besked på at hvile sig” (ibid. 47). Taylorismen implementerer således den totale adskillelse af tanke og krop, af den ledelsesmæssige fordeling af arbejdet og så selve det fysiske arbejde. Arbejderen vil ud fra denne logik ideelt set udføre de pålagte opgaver pr. automatik, fuldstændig blottet for selvstændig tankevirksomhed og stillingtagen.

Bergsons komiske karakter kan anskues som en radikaliseret version af Taylors ideal om den manipulerede industriarbejder, hvis indpiskede monotone bevægelser er taget til deres yderste konsekvens og forekommer som decideret sammensmeltet med maskinen; den arbejder, der ikke længere mærker noget til fremmedgørelsen, fordi arbejderen i sin totalt énsprede optagethed af én opgave fremtræder som ren åndløs materie; en ting. Som Bergson kortfattet og fyndigt opsummerer sin komedieforståelse: “*Vi griner, hver gang en person giver os indtryk af at være en ting*” (ibid. 44).

Idet Bergson sigter mod at indfange, hvad der generelt får folk til at grine, har hans komedieteorier fat i en bred kulturel horisont. Arbejderens tingsliggørelse synes at være et velkendt fænomen; noget folk ynder at relatere til og reagere på gennem latteren. Jacques Rancière har senere søgt at gøre op med den hårdnakkede forestilling om arbejderen som umælende og uvidende, bl.a. gennem sin detaljerede undersøgelse af franske arbejderes egne drømme, fortællinger, skrifter og intellektuelle virke i 1800-tallet i *La nuit des prolétaires* (1981). Samme ærinde har også ført til en disput med den etablerede socialhistorie. Blandt andet omtaler Rancière, hvordan fagforeningslederen Alphonse Merrheim i mødet med den tayloristiske revolution oplevede, at arbejderbevægelsen kom i krise, fordi “intelligensen var blevet ‘drevet ud af værkstederne’: arbejdere, som havde været herre over deres arbejde og deres egne tanker, blev nu underlagt det bevidstløse, ufaglærte arbejdes love” (Rancière 1983, 12).³ Rancière godtager ikke selv en sådan følgeslutning. Men selvom den skarpe adskillelse af arbejder og tankevirksomhed ikke nødvendigvis var en realitet i taylorismens storhedstid, bliver det samtidig synligt i hans undersøgelse, at det var en stærkt udbredt forestilling – en forestilling, som Bergsons komedieteorier altså er impliceret i.

Ngais ultrafleksible blæksprutte

I *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting* søger Ngai at udskifte de gamle æstetiske kategorier som fx det sublime med nogle mere tidssvarende. *The zany* – som vanskeligt lader sig oversætte til dansk, men måske bedst gengives som “det klovnede”, “det skøre” eller “det excentriske” – er en af de tre kategorier, hun ser dominere det senmoderne samfund.⁴ *The zany* er ifølge Ngai i bund og grund “samtidens æstetik om arbejde” (Ngai 2012, 221). *Zany* karakterer er på én gang overspændte, vildt legende og totalt stakåndede i deres evindelige forsøg på at blive til noget. Ifølge Ngai afspejler denne stræben og udsathed nogle væsentlige træk ved selve arbejdet i det senmoderne samfund: “denne legesyge, hyperkarismatiske

æstetik handler i virkeligheden om arbejde – og om en prekær situation [precariousness] skabt specifikt af den kapitalistiske organisation af arbejdet” (ibid. 189).

Hvor Bergsons komiske karakter er stivsindet og blottet for fleksibilitet, er den *zany* karakter omvendt indbegrebet af fleksibilitet og uden egentlige karakteristika ud over at være ren, rastløs aktivitet, lynhurtig til at aflæse en ny situation og altid parat til at udfylde en ny rolle. Hvor Bergsons komiske karakter synes at være forbundet med et monotont, men dog fast og stabilt fabriksarbejde, er Ngais *zany* karakter omvendt defineret ved det altoverskyggende ønske om overhovedet at få et arbejde. På trods af den *zany* stils kreative og til tider nærmest lalleglade udtryk, er den *zany* karakter derfor samtidig drevet af en dyb desperation og vrede, dømt til at være en “ulykkeligt stræbende wannabe [...], der vil det for meget og prøver for hårdt” (ibid. 189).

Også selve arbejdets art ændrer sig fra Bergsons til Ngais komiske karakter. Bergsons maskinelle fokus er fuldstændig forsvundet hos Ngai. Frem for den fysiske krops arbejde er det, med Maurizio Lazzaratos begreb, immaterielt arbejde, som den *zany* karakter typisk udfører – en kategori, som Michael Hardt og Antonio Negri i *Empire* udvider med begrebet om affektivt arbejde, forstået som “produktionen og manipulationen af affekter” (Hardt & Negri 2000, 293). Netop denne type arbejde, som siden slutningen af det 20. århundrede har erstattet den traditionelle industri, er den *zany* karakters element.

Selvom *the zany* ikke er nogen ny kategori inden for komedien, har kategorien ifølge Ngai fået en særlig drejning og relevans, som hun forbinder med kapitalismens indoptagelse af sen-1960’ernes kunstneriske kritik, fremhævet af Luc Boltanski og Eve Chiapello (Ngai 2012, 202). Den kunstneriske kritik angreb mekaniseringen af arbejdet, de rigide arbejdsskemaer og ensformige, på forhånd foreskrevne arbejdsopgaver uden mulighed for selvstændigt initiativ – og krævede mere kreativitet, fleksibilitet og selvstyring. Og det fik man så (Boltanski og Chiapello 2005, 170, 199, 201). I dag opfordres arbejderen til at bringe sine personlige evner til at kommunikere, socialisere, eksperimentere og tænke kreativt med ind i jobbet.

Denne forandring er også omdrejningspunkt for flere italienske kulturteoretikere. Det fremgår fx af titlen på Franco “Bifo” Berardis *The Soul at Work* (2009), som stiller skarpt på den gennemgribende personliggørelse og inderliggørelse af arbejdet, ligesom Lazzarato med kritisk mine konstaterer: “det bliver stadig mere vanskeligt at skelne fritid fra arbejdstid. I en vis forstand bliver liv uadskilleligt fra arbejde” (Berardi 2009, 147). Boltanski og Chiapello stemmer i: “udnyttelsen af menneskelige kvaliteter udfordrer adskillelsen [...] mellem arbejde og arbejder” (Boltanski & Chiapello 2005, 249). Denne udtværing af de tidligere så klare skel mellem arbejde og fritid – og mellem kunstner og arbejder – synes netop udkrystalliseret i den senmoderne *zany* karakter, som er en performer, der ikke er i stand til at lægge afstand til sin rolle, men lever sig ind i arbejdet med liv og sjæl.

Silent comedy og den uduelige arbejder

De første komedier på film så dagens lys omkring samme tidspunkt som udgivelsen af *Le rire*, og Bergsons fokus på “den menneskelige krops holdninger, gestus og

bevægelser” synes da også at passe perfekt ind i den tidlige films stumme verden. Samtidig kan den maskinelle retorik i *Le rire* ses parallelt med filmens mekanisering af populærkulturen. De rykvise, mekaniske bevægelser, som Bergson finder komiske, overeksponeres automatisk gennem de tidlige films teknologi.

Den første *silent comedy* anses for at være den knap et minut lange stumfilm *L'arroseur Arrosé* fra 1895. Scenen fremstiller en gartner, der står med en vandslange. Da der pludselig ikke kommer noget vand ud, kigger han op i slangen og bliver et øjeblik efter sprøjtet til (arrosé). Allerede i dette ultrakorte forløb er det altså en arbejder på arbejde, der fremstilles – gartneren, der vander en have. Komikken er ikke forbundet med gartnerens indlevelse i sit job eller desperate forsøg på at fastholde jobbet, men med hans manglende tilpasningsevne i mødet med skiftende og uforudsete omstændigheder. Faktisk ved vi ikke, om gartneren overhovedet er en gartner. Hans titel er *arroseur*, dvs. en “vander”. Han kan vande en have, dét er han programmeret til; en lille brik i den store arbejdsdeling. Men denne ene simple opgave, som han i filmen identificeres med, afbilder ham også som ensopret, låser ham fast i situationen. Han kan ikke tænke en selvstændig tanke – og bekræfter derved Taylors overbevisning om, at arbejderen er ude af stand til at forstå det større perspektiv i sit arbejde. Da vandet stopper med at pible, står han bare der med slangen. Han evner ikke at finde den ellers meget simple årsag (nogen står og træder på slangen) og fikse det opståede problem, ufleksibel og stiv som han er. Det er dét forhold, komedien går på.

Det er slående, hvor stor en del af *silent comedy*-genren, der omhandler arbejdere, fx også *The Butcher Boy* (1917) og den berømte *Safety Last!* (1923), hvis titel er en fordrejning af udtrykket ‘safety first’ om opprioriteringen af sikkerheden på arbejdspladser. I de tidlige Charlie Chaplin-film *His New Job* (1915) og *The Fireman* (1916) er arbejdet også indskrevet i selve titlen. I hans senere legendariske *Modern Times* (1936) spiller han en fabriksarbejder. Når han går fra samlebandet for at holde et minimum af en pause, er hans gang præget af de monotone bevægelser ved maskinen: stiv og mekanisk.

I *The Fireman* spiller Chaplin en helt igennem uduelig brandmand, som godt nok pligtskyldigt gør det, han har lært, men ikke kan forholde sig til sammenhængen: Han gør fx automatisk hestene klar og kører så af sted med brandvognen, men glemmer at få brandmændene med. En anden tillært gestus, at gøre honnør med hånden, udføres lige så mekanisk og hovedløst, selv når han bliver sparket bagi. Og da han efter ét af de mange slag, han udsættes for, har fået ondt i nakken, bruger han kanden med motorolie fra brandvognen til at smøre sig med og udviser derved også en opfattelse af sig selv som et maskinelt apparat.

Den populære serie med *The Keystone Cops* omhandler også komiske karakterer i arbejde, nemlig to inkompetente politibetjente. I *The Bangville Police* (1913) udviser betjentene en udtalt mangel på tilpasningsevne til de situationer, der opstår. På samme måde som gartneren bare kigger målløs på sin haveslange, bliver de to betjente passivt siddende i deres politibil, selvom den ryger og knalder og snegler sig af sted, og det ville være langt hurtigere at bruge benene i stedet. Deres forestillingsevne synes ikke at række længere end til, at politibetjente kører i politibiler.

På den måde fremviser stumfilmens komiske karakterer, der er tro kopier af Taylors idealarbejder, vrangsiden af den adskillelse af arbejdets ledelse og udførelse, af tanke og krop, som figurerede i forestillingerne om arbejdet på dette tidspunkt. De viser, at dette billede af arbejderen allerede selv er en karikatur – en karikatur, som stumfilmene tager til sig og driver gæk med, sådan at selvsamme adskillelse, som for Taylor er hele grundlaget for arbejdets effektivisering, kommer til at fremstå som dybt ineffektiv, latterlig.

Både *The Bangville Police* og *The Fireman* starter med, at hhv. betjentene og brandmanden sover over sig. Det er i begge tilfælde tydeligt, at når arbejderne først har fået fri, så skal der virkelig meget til for at rykke dem ind i arbejdet igen. Adskillelsen mellem arbejde og privatliv er skarp. Det er ironisk nok heller ikke i skikkelse af brandmand, men som privatperson, at Chaplins karakter til sidst faktisk redder en attrået kvinde ud af et brændende hus. Han forlader en anden ildebrand – dvs. sit embede – for at udføre en heltedåd på privatplan. I *Modern Times* er Chaplins karakter heller ikke sen til at slække på fabriksarbejdet for at hengive sig til privatlivets glæder. Så snart han har fået kastet den mekaniske gangart af sig og er ude af arbejdslivets sfære, lister han sig til en smøg på toilettet. Der er ikke et gran af identifikation med arbejdet. Som den 'little tramp', der blev hans kendingsmærke i utallige film, søger han i det hele taget at arbejde så lidt som muligt og bekræfter således Taylors overbevisning om, at arbejderen har en naturlig hang til at dovne den, som skal modvirkes gennem tvang (Taylor 1919, 83). Portrætteringer af arbejderen i *silent comedies* suppleres da også ofte af portrætteringer af dagdrivertyper som fx Chaplins første film *Making a Living* (1914) eller døgenigten i *Tramp, Tramp, Tramp* (1926).

Mockumentary og den overentusiastiske arbejder

Fremstillingen af arbejderen og dennes dovne sidestykke i stumfilmens komedier står i stærk kontrast til de aktuelle komedieserier og mockumentaries, der også meget ofte har arbejdet i centrum. Fx har Leslie Knope, hovedkarakteren i sitcom'en *Parks and Recreation* (2009-2015), fuldstændig dedikeret sit liv til sit arbejde som middelmådig embedsmand i en nedprioriteret byplanlægningsafdeling. Afdelingens navn, *Parks and Recreation*, vidner i sig selv om fritidens gennemgribende fusionering med arbejdsmarkedet. Og Knope er indbegrebet af denne *zany* fusionering: Hun kan ikke slippe arbejdet, når det er fyraften, men tager det med hjem og knokler videre – og bekræfter på den måde Berardi's pointe om, at arbejderen i dag kendetegnes ved fuldstændig frivilligt at påtage sig overarbejde (Berardi 2009, 79). Helt modsat stumfilmens syvsovere sover Knope som oftest kun få timer ad gangen. Hun er altid "på", grænseløst engageret.

Som koncept er mockumentary-genren egentlig allerede en sammenblanding af arbejde og privatliv. Den foregår påfaldende ofte på en fiktiv arbejdsplads, hvor skellet mellem de ansattes arbejdsfunktion og personlighed udviskes gennem finge-rede interviews. Det er typisk "blødt" arbejde, mockumentary'en skildrer, fx kommunikation og administration som i *Parks and Recreation* og *The Office* (UK 2001-2013, USA 2005-2013) eller showbiz og performance som i spillefilmen *Tristram*

Shandy: A Cock and Bull Story (2005), der følger arbejdet med at filmatisere Lawrence Sternes roman af samme navn, og hvor skuespillerne lever sig så meget ind i deres roller, at skellet mellem fiktion og virkelighed bliver umuligt at drage.

Kigger man ud over mockumentary'en, kan nævnes den *zany* komedie-tv-serie *Girls* (2012-2017), der skildrer en gruppe unge kvinder i New York, som også har store problemer med at skelne mellem arbejdsliv og privatliv. Gang på gang ender de i seng med deres arbejdsgivere, fx faderen til de børn, de babysitter. Denne intimitet er ikke alene initieret af pigegruppen selv, men forventes faktisk også af arbejdspladsen. Da hovedkarakteren Hannah reagerer negativt på sin chefs seksuelle tilnærmelser, er hun således nødsaget til at forlade sin stilling som sekretær. Man kan enten indvillige i at kaste sig ind i arbejdet med hud og hår – eller være arbejdsløs.

Som en konsekvens af dette vilkår involverer karaktererne i *Girls* sig selv kompromisløst i deres arbejde. Hannah har uden tøven sex for at indsamle det nødvendige materiale til en artikel. Senere får hun en artikel i *The New York Times*, der omhandler hendes ekskæreste Adams forhold til Jessa. Charlie får succes med en app inspireret af hans brud med sin ekskæreste. Og Adam og Jessa har planer om at lave en film baseret på deres komplicerede forhold til Hannah. Udleveringen af personlige følelser og intime forviklinger bliver således *måden* at gøre karriere på.

Den prekære arbejder

Selvom de arbejdere, der skildres i *silent comedies*, ofte er elendige til deres jobs, er spørgsmålet om konsekvenserne af deres mangel på ekspertise typisk fuldstændig fraværende. Der er fx ikke noget, der tyder på, at Chaplin står i fare for at miste sin brandmandstitel i *The Fireman*, ligesom *The Keystone Cops* også har grønt lys til at knalde ud i film efter film. Her er det ikke arbejderens prekære stilling, komedien går på, men det automatiserede forhold til arbejdet.⁵ Situationen er helt anderledes i mange af de aktuelle komedieserier. Allerede titlen på komedie-tv-serien *Insecure* (2016-) italesætter fx den karrieremæssige usikkerhed, som serien i høj grad kører på. Komedie-tv-serien *BoJack Horseman* (2014-) handler om den fallerede Hollywood-stjerne BoJack Horsemans desperate forsøg på et comeback i showbiz. Og det, der overhovedet sætter gang i den komiske handling i *Girls*, er, at Hannah mister sin praktikplads i forsøget på at omdanne den til et reelt og betalt job, samtidig med at hendes forældre meddeler, at de ikke længere vil finansiere hendes liv. Hannahs ulønnede anstrengelser kan relateres til Kathleen Kuehn og Thomas F. Corrigan's begreb om *hope labor*, som betegner ubetalt eller underbetalt arbejde udført i det håb, at det på sigt vil kaste en stabil ansættelse af sig, og som placerer økonomiske omkostninger og risiko for fiasko hos arbejderens frem for arbejdsgiveren (Kuehn og Corrigan, 2013).

I de følgende episoder ansættes Hannah i et væld af kortvarige jobs; hun arbejder på en kaffebar, som sekretær i et advokatfirma, på et livsstilsmagasin for mænd og i en længere periode som lærervikar. Hannah er aldrig tilfreds med de jobs, hun har, og knokler altid sideløbende for at få gang i en karriere som forfatter. Denne desperate og *zany* stræben efter kunstnerisk anerkendelse driver en stor del af ko-

mikken i både *Girls*, *Insecure* og *BoJack Horseman*. I *Girls* kendetegner den ikke bare Hannah; Adam forfølger fx en skuespilkarriere, og Marnie går efter en sangkarriere. Man ser på den ene side disse karakterers febrilske kamp for at bevæge sig op ad karrierestigen som kunstnere og på den anden side nødvendigheden af, at de hele tiden opsøger lavt betalte servicejobs.

På trods af de umiddelbart store forskelle befinder den prestigøse kunstner og den ildesete servicearbejder sig måske alligevel ikke så langt fra hinanden. Hverken kunstnerisk eller husligt arbejde er traditionelt blevet regnet som arbejde, der bidrager til produktionen af merværdi. Men det er der vendt op og ned på i den postfordistiske produktion, hvor der netop trækkes værdi ud af affekter og subjektivitet. I Hardt og Negris definition involverer det affektive arbejde "menneskelig kontakt og interaktion" (Hardt & Negri 200, 292) og går grundlæggende ud på at producere velbehagelige følelser hos køberen (ibid. 293). Det må således karakteriseres som omsorgsarbejde og er dermed også nært forbundet med traditionelt kvindearbejde. Yann Moulier Boutangs begreb om vor tids kognitive kapitalisme trækker også på følelsesmæssige relationer og etiske overvejelser, idet de såkaldt positive eksternaliteter i form af fx grøn energi og bekæmpelse af sygdom og fattigdom bliver inkorporeret i markedet som noget, der kan give virksomhederne profit. Man køber fx en rar følelse af at deltage i kampen mod social ulighed, når man køber en plade *fairtrade*-chokolade. Boutang udpeger, at "de tre nøgleressourcer, som i dag viser sig at være knappe, er: kognitiv opmærksomhed, tid, og det folk kalder 'omsorg' (affektiv opmærksomhed)" (Boutang 2011, 72). Dét at give sig tid til at møde andres følelsesmæssige behov med en omsorgsfuld opmærksomhed er altså i høj kurs. I modsætning til den tidligere forestilling om arbejdet som rent fysisk og skarpt adskilt fra det mentale liv, forventes arbejderen i dag netop at lægge følelser og personlighed i produktet.

Det er her, kunstnerisk og husligt arbejde mødes – som den typiske aktuelle arbejdsform: Såvel de kreative jobs som forfatter, skuespiller, filminstruktør, kurator eller sanger som stillingerne som babysitter, lærer for børn, smilende barista-pige etc., der alle figurerer side om side i *Girls*, involverer nemlig et følelsesmæssigt og personligt engagement og sociale og performative kompetencer. Hvor den fastansatte arbejders dobbeltgænger i *silent comedies* er den ikke-arbejdende døgenigt, synes sidestykket til wannabe-kunstneren fra aktuelle komedieserier som *Girls* altså at være den travlt beskæftigede servicemedarbejder. Arbejderen, tjeneren, privatpersonen og kunstneren har i den zany karakter – såvel som på det aktuelle arbejdsmarked – en tendens til at flyde sammen.

En anden aktuel komedie-tv-serie, *Community* (2009-2015), skildrer en gruppe sociale tabere, der i kampen for at blive en del af arbejdsmarkedet har været nødsaget til at indskrive sig på et community college – en lidet prestigefuld uddannelsesinstitution i USA. Fælles for *Girls* og *Community* er, at den komik, der lanceres, langt fra er sorgløs; mange af karaktererne kæmper med psykiske lidelser og misbrug. Anne Edison – den af karaktererne i *Community*, der udviser den mest zany adfærd i kraft af sit nærmest tvangsmæssigt høje aktivitetsniveau og desperate behov for at bevise sit værd – er tidligere misbruger og lider af angst. I *Girls* bakser Hannah med OCD; Jessa har et omfattende alkohol- og stofmisbrug; Marnies

perfektionisme grænser til det maniske; Ray er afhængig af Oxycodon; kunstneren Bedelia har alvorlige selvmordstanker; Adam er tidligere alkoholiker, og hans søster Carolines mentalt ustabile tilstand får hende fyret. På samme måde er performeren BoJack Horseman også en tragisk karakter, der bakser med tungsind og afhængighed.

Den desperation og frustration, som ifølge Ngai er en tro følgesvend for den *zany* karakter, er således højst udtalt i disse aktuelle komedieserier. Deres mørke klangbund kan ses som et vidnesbyrd om, at den aktuelle fordring til arbejderen om personligt engagement og fleksibilitet – og de dertil relaterede mere løse og usikre ansættelsesforhold (Boltanski & Chiapello, 224) – måske nok gør arbejdet mere varieret og humant, men også har sine menneskelige omkostninger.

Kafkas arbejder: en mekanisk *zany*?

En sammenligning af start-1900-tallets *silent comedies* med komedieserier og mockumentaries fra efter årtusindskiftet synes, med den komiske karakter som en art formidler, at tegne et billede af, hvordan arbejds erfaringen har ændret sig i overgangen fra det højindustrielle til det postindustrielle samfund. Imidlertid findes der også kulturprodukter, der forplumrer de skarpe historiske skillelinjer. Et eksempel er Kafkas tidligste romanfragment, *Amerika*, som blev skrevet 1911-1914, dvs. i taylorismens glansperiode, og som endda også udspiller sig i taylorismens hjemland, Amerika.

Amerika er grundkomisk – Walter Benjamin har omtalt den som “ét stort klovneri” (Benjamin 1981, 91) – og er samtidig i en udtalt grad koncentreret om arbejde. Romanen kan opsummeres som én lang skildring af hovedpersonen Karl Rossmanns karrieremæssige deroute i mødet med Amerika. Kort efter sin ankomst havner Karl på landevejen og vandrer omkring efter arbejde. En tid fungerer han som elevatordreng på et hotel – et arbejde han udfører til perfektion. Hans elevator skinner altid mest, og han er yderst serviceminded over for gæsterne. Alligevel bliver han pludselig opsagt. Lige meget hvor hårdt han knokler, befinder han sig altid i en prekær situation med skrøbelige ansættelsesforhold. Siden ansættes han som tjener hos en falleret operasangerinde og til sidst på det såkaldte Oklahoma-Teater. Alle hans jobs er inden for service og performance.

Karl er enormt tjenstvillig og lynhurtig til at aflæse og tilpasse sig de nye arbejdsforhold, han hele tiden står i. Han er så fleksibel og elastisk, at hans personlighedstræk er ikke-eksisterende. Som Benjamin formulerer det: “Gennemsigtig, klar, ja ligefrem karakterløs er Karl Rossmann” (Benjamin 1996, 97). Karl er så at sige ren aktivitet, intet andet. I den forstand står han som et mønstereksempel på Ngais beskrivelse af, hvordan den *zany* karakter underminerer hele ideen om karakter forstået som karaktertræk: “zaniness [...] fremkalder en form for person/karakter, som sprænger begrebet om karakter indefra [...] ved at definere selve personligheden som en uophørlig række af aktiviteter” (Ngai 2012, 193).

Der er i den *zany* karakter en grundlæggende ambivalens mellem på den ene side at leve sig ind i den arbejdsmæssige aktivitet med liv og sjæl og på den anden side slet ikke at *være* nogen sjæl, men ren og skær dirrende ydre fremtoning og per-

formance – hvilket modsvarer den aktuelle tvetydige fordring til arbejderen om at give arbejdet et unikt og personligt præg og samtidig være tilpasningsdygtig, lærevilligt påtage sig nye skiftende opgaver m.v. *Amerika* indfanger denne dobbelthed i Karl, der på den ene side bestræber sig til sit yderste for at komme ind på arbejdsmarkedet og på den anden side præges af en bemærkelsesværdig mangel på karakter.

Også romanens utallige teaterelementer og skuespilpræstationer bidrager til dens *zaniness*. Operasangerindens altan, hvorfra hun betragter gadens liv med en teaterkikkert, fremstilles fx som en scene med det røde gardin som et scenetæppe. Såvel gaden som altanen er teater; ingen undslipper. Teatret gennemsyrrer alle dele af *Amerika*, som endda munder ud i mødet med et konkret teater, nemlig Oklahoma-Teatret, der præsenterer et arbejdsliv, hvor skellet mellem privatliv og arbejde er fuldstændig væk. Der er for det første ingen grænser for, hvor mange arbejdere teatret kan rumme. “Enhver er velkommen!” (Kafka 2014, 251), som Karl læser i stillingsopslaget. For det andet er skuespillernes job sådan set bare at leve videre, som de hidtil har gjort det: “ansøgerne betroes overhovedet intet andet end at spille sig selv” (Benjamin 1996, 103), som Benjamin konstaterer. For det tredje er teatret et friluftsteater, dvs. det har ikke nogen ydre grænse til verden og bliver også af de ansatte omtalt som grænseløst.

Den teatraliske indlevelse, som fordres af arbejderen i *Amerika* – kulminerende i slutkapitlet – udelukker imidlertid ikke, at arbejdet også skildres som en dybt mekaniseret aktivitet. I starten af romanen studerer Karl beundrende et amerikansk skrivebord, hvis uigennemskuelige mekanik bliver et billede på hans oplevelse af hele det amerikanske samfunds uigennemtrængelighed. Men samtidig associerer han de rykvisse bevægelser, hvormed skrivebordet indstilles, med et mekanisk krybbebspil, han har set som barn. Dermed foranstalter skrivebordet et møde mellem billedet af Amerika som et gennemmekaniseret samfundsmaskineri og et skuespilsamfund. Senere beskrives det, hvordan en dommerkandidat, der holder en dybt iscenesat valgkampagne, bevæger sig i mekaniske ryk. Og tilskuerne, der viser sig selv at være en del af det indøvede skuespil, opfører sig lige så maskinelt: “På de altaner der var fulde af kandidatens tilhængere, faldt man i med at synge hans navn og lod hænderne [...] klappe maskinmæssigt” (Kafka 2014, 212).

Lige så umuligt det er at skelne privatliv fra arbejde, lige så umuligt er det altså at skelne det teatraliske fra det maskinmæssige i *Amerika*. Hvor Bergson ser mekanikken i den stivnede personlighed, åbenbarer der sig således i *Amerika* en mindst lige så stærk mekanisk adfærd i den grundlæggende mangel på personlighed, som kendetegner den *zany* performer.

Klovn og maskinen – og den forkætrede personlighed

Komik handler altid om arbejde forstået som menneskelig foretagsomhed i bred forstand. Der er noget grundlæggende lattervækkende ved at vimse rundt og have travlt med et eller andet ærinde, som man selv finder enormt vigtigt. Det er dét, Zupančič og Kierkegaard hiver fat i. For Kierkegaard består det komiske i, at mennesket i grunden intet er og intet formår over for Gud, og fra dét perspektiv er de

små ting, det kan udrette i løbet af sit korte jordiske liv, det rene ingenting. For Zupančič består det komiske i, at en abstrakt idé materialiserer sig som en hektisk fysisk aktivitet og dermed fremviser sig selv som mangelfuld, falden. Eksempelvis idéen om, hvad det vil sige at være en ægte konge, som i *Kongens Fald* inkarnerer sig i den tilfangetagne Christian 2.'s fortsat ustoppelige gøremål, hvilket blot bekræfter hans fald; viser kongen som menneske.

I denne undersøgelse har jeg indsnævret perspektivet til ikke blot at omhandle komikkens forbindelse til menneskelig virkelyst som sådan. Jeg har zoomet ind på komiske fremstillinger af arbejderen i relation til historisk specifikke arbejdsmarkedssituationer. De komiske karakterer, der er kommet på bordet i den forbindelse, synliggør gennem overdrivelser, forvrængninger og vild gestik kulturelle forestillinger om arbejdet på et givet tidspunkt – også de mere dystre vrangbilleder. På den måde bliver arbejdslivet løbende endevendt og kommenteret af dets komiske repræsentationer: fra menneskets omdannelse til ensporet, blind maskine på de tayloristisk ledede fabrikker, som Bergsons komedieteori indirekte behandler, til Ngais gakkede og udskejende klovn, der er flyttet ud af de hårde fabriksomgivelser for at agere i et mere følelsesmæssigt og socialt – men også mere usikkert – rum.

Amerika problematiserer den særlige udformning, som den *zany* kategori ifølge Ngai har fået i det senmoderne, ved at skildre et yderst *zany* amerikansk samfund midt under taylorismens blomstringstid og samtidig med en mekanisk karakter, der har stærk affinitet til Bergsons komedieteori. Dét, at Karls opførsel på én gang forekommer mekanisk, *zany* og tom, stiller skarpt på en grundlæggende uklarhed, som faktisk er til stede i både Bergsons og Ngais komiske karakterer, og som angår spørgsmålet om personlighedens status.

Den mekanik, der hos Bergson foranlediger det komiske, viser sig på den ene side som en stiv, énsporet personlighed, der ikke formår at se ud over sin egen næsetip. Den komiske karakter er den asociale særling, hvis opslugthed af en eller anden latterlig kæphest er nået så vidt, at den virker direkte mekanisk. På den anden side nærmer den mekaniske adfærd sig også en hjernedød automatisme, dvs. en komplet fjernelse af alt personligt, alt særligt, enhver egensindig handlekraft. En lignende uklarhed ses i Ngais *zany* karakter, hvis karaktertræk på den ene side opløser sig i ren aktivitet, men hvis frustration, vrede og ængstelse samtidig indikerer, at der trods alt stadig rumsterer en personlig viljestyrke et eller andet sted.

Bergson forholder sig indimellem til denne tvetydighed ved at minde om, at komikken opstår, når det personlige *fremtræder* maskinelt, ikke i den *reelle* udviskning af personen bag. På det punkt adskiller Karls hovedløse tour de force sig fra Bergsons komedieopfattelse. Latteren hos Bergson er social og har til formål at føre den stivnede personlighed ud af sin enøjede besættelse og tilbage til den sociale verden. Der ville derfor ikke længere være noget at grine af, hvis vejen tilbage blev helt lukket af, hvis mennesket virkelig *var* blevet en ting, endegyldigt absorberet i arbejdsprocessen på fabrikken. På lignende vis må der i den *zany* karakter også være en mørkere bagside, der modarbejder tendensen til en komplet ophævelse af alle karaktertræk, til en total og uhildet tilpasning til det senmoderne arbejdsmarkeds fleksibilitetskrav.

Det er netop dét forhold, der markerer forskellen mellem arbejderen i *Amerika* og i nutidens *zany* repræsentationer. I de ovenfor behandlede mockumentaries og komedieserier er komikken langt hen ad vejen iblandet en stærk desperation over, at det aldrig helt lykkes. En form for inderlig, frustreret stræben, et reelt ønske om at blive en del af arbejdsmarkedet, er altså til stede. I *Amerika* kan man derimod i små glimt her og der blive i tvivl om, hvad Karl egentlig vil, om han er komplet indifferent eller måske ligefrem morer sig lidt over sin deroute – om det hele bare er et spil for galleriet med intet andet formål end selve spillet. Fx da Karl i et flugtforsøg fra en politibetjent gør sig nogle alt “for høje, tidsrøvende og nytteløse spring” (ibid. 185). Her er den maniske aktivitet ikke forbundet med decideret jobstræben, men udgør snarere et uforklarligt gestisk-komisk overskud. Den slags indslag er uforenelige med den institutionaliserede arbejders arbejde. Hvis de står i forbindelse med arbejde, må det være i den bredere betydning menneskeligt virke overhovedet.

En aktuell pendant til disse indslag kunne være Majse Aymo-Boots forfatterskab, der er komisk på en lignende sorgløs måde. Tue Andersen Nexø har karakteriseret Aymo-Boots *Ødelæggelsen 1-11* (2009) som et *zany* værk, men han overser, at den angst, vrede og frustration, som hos Ngai er en helt afgørende komponent i den *zany* kategori, er fraværende i *Ødelæggelsen* (Nexø 2016, 145). Samtidig har *Ødelæggelsen*, som Nexø også bemærker (ibid. 148), ikke rigtig noget at gøre med arbejdsmarkedet. Og de to ting er faktisk nært forbundne, som jeg ser det. Godt nok starter værket med det jobrelaterede spørgsmål: “Er du også i berøringsbranchen?” (Aymo-Boot 2009, 5). Men derfra køres der på med alle mulige forestillede måder at stille sig an og tage sig ud på blot for netop at stille sig an og tage sig ud. Der er hos Aymo-Boot en nydelse forbundet med at foregive indlevelse. Ikke en desperat stræben efter karrieremæssig succes. Noget lignende synes glimtvis at være på færde i *Amerika* og dermed trække romanen væk fra både det *zany* og arbejdslivet. Andre steder i *Amerika* er der omvendt en tydelig – og stærkt *zany* – sammenhæng mellem udflippet aktivitet, jobstræben og desperation, fx da dommerkandidatens mere og mere agiterede og mekaniske valgtale begynder at ligne et nervøst nervesammenbrud: “kandidaten talte hele tiden, men det var ikke længere klart om han forklarede sit program eller råbte om hjælp” (Kafka 2014, 217).

Hvor Karl gør aktiviteten til sin egen og på den måde retter den væk fra jobmarkedet, aner man i den udbrændte jobstræben blandt nutidige *zany* karakterer noget nærmest indebrændt, der peger ud over deres prekære jobsituation på en anden måde. Den aktuelle filmkomedie *Toni Erdmann* (2016) kulminerer i en scene, hvor dette forhold er sat på spidsen. Da arbejdsnarkomanen Ines impulsivt vælger at fremvise sine intime dele til et jobrelateret arrangement – som samtidig er hendes egen fødselsdagsfest – demonstrerer hun, næsten trodsigt, hvordan den ultimative personlige involvering i arbejdet kan antage en gysende mekanisk karakter. Scenen er gribende, fordi Ines’ vanvittige og desperate forsøg på at passe ind kun alt for tydeligt udtrykker, at hun ikke har det godt. Samtidig er scenen utrolig morsom, fordi Ines midt i sin akavethed også handler befriende fandenivoldsk. På den ene side gør hun præcis det, arbejderen forventes at gøre – tage arbejdet med hjem, mingle og socialisere – på den anden side overgør hun det i en grad, så det kommer helt ud af proportioner og bliver dybt pinligt for alle. For Ngai er sådanne kiksede forsøg ud-

tryk for, at den *zany* karakter er dømt til fiasko. Ud fra et arbejdsmarkedsperspektiv, ja. Men ikke nødvendigvis ud fra et personligt perspektiv. I *Toni Erdmann* bliver scenen et vendepunkt og munder ud i, at Ines endelig kan møde sin far i en lang, uforstilt omfavelse. Selvom Ngai selv afholder sig fra at udpege nogen form for frigørende kraft i den *zany* kategori, synes en personlig oprørskhed over for jobmarkedets omklamring altså alligevel at ulme i den *zany* karakters absurd overdrevne opførsel.

Der findes modstandskraft i de komiske fremstillinger. De drager os ind i den kulturelle forestillingsverden, der omgærder arbejderen; forestillinger, som ikke står uden forbindelse til arbejderens faktiske forhold, men som netop er involveret i dem, bander over dem, fantaserer om dem, skubber til dem. Komediens forestillinger om arbejderen er en udfordrende pardans med arbejdslivet, der for hvert danse-trin konfronterer os med modsatrettede følelser og brændende lokummer. Når det institutionaliserede arbejdsliv vendes og drejes i komediens ublu hænder, får man øje på forhold, man ikke før havde hæftet sig ved, vigtigheden af noget, muligheden for noget. De komiske fremstillinger af arbejderen reflekterer ikke blot passivt et historisk betinget arbejdsliv. Med deres legende facon afsøger de aktivt grænserne for en given arbejdssetos. Det sker, når de komiske stumfilmskarakterer lader den hjernedøde arbejdsform, som Taylor sætter sin lid til, løbe løbsk og krænge over i det komplet ubehjælpsomme og uproduktive. Det sker, når Rossmann i sine selvnydende gestus ganske enkelt glemmer jobmarkedets eksistens. Og det sker, når den *zany* karakters uundgåelige fiasko pludselig virker tilsigtet, noget karakteren ligefrem kroner sig med, som en uvillighed til at glatte sig selv helt ud i jagten på karrieremæssig anerkendelse.

Noter

- 1 Oversættelserne til dansk er alle steder mine. Hvor citaterne er kursiverede, som her hos Zupančič og senere i stor stil hos Bergson, skyldes det kursivering i originalteksten.
- 2 De fleste af citaterne fra Smith er også brugt af Svendsen, dog i en lidt anden oversættelse og med sidehenvisninger til en anden udgave af *The Wealth of Nations*.
- 3 Vendingen “drevet ud af værkstederne” har Rancière citeret direkte fra Merrheim i *La Vie ouvrière*, 5. marts 1913.
- 4 Jeg har valgt at bevare det engelske udtryk *zany*, da der ikke findes et tilsvarende ord på dansk, som lige så godt indfanger alle aspekter ved kategorien.
- 5 *Modern Times* stikker lidt ud i den forbindelse, da Chaplins “little tramp” her gentagne gange faktisk står uden arbejde. Det er i den forbindelse værd at bemærke, at *Modern Times* blev Chaplins sidste *silent comedy* – og at den blev produceret på et tidspunkt, hvor talefilmen for længst havde gjort sit indtog, og hvor *silent comedy* var ved at være et overstået kapitel i filmhistorien. At den derfor også tematisk adskiller sig fra andre stumfilm, er ikke så overraskende.

Litteratur

- Ade, Maren; Jonas Dornbach et al. (2016): *Toni Erdmann*. [komedie, spillefilm]. Tyskland og Østrig: Komplizen Film et al.
- Arbuckle, Roscoe; Joseph M. Schenck et al. (1917): *The Butcher Boy*. [komedie, stumfilm]. USA: Famous Players-Lasky Corporation.
- Aymo-Boot (2009): *Ødelæggelsen 1-11*. Blokhus: Anblik.
- Benjamin, Walter (1981): *Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1996): "Franz Kafka. Til tiårsdagen for hans død", i *Fortælleren og andre essays*. København: Samlerens Bogklub, s. 87-123.
- Berardi, Franco "Bifo" (2009): *The Soul at Work. From Alienation to Autonomy*. Los Angeles: Semiotext(e).
- Bergson, Henri (2007): *Le rire. Essay sur la signification du comique*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bob-Waksberg, Raphael, Noel Bright et al. (2014-): *BoJack Horseman* [amerikansk komedie, tv-serie]. USA: The Tornante Company et al.
- Boltanski, Luc & Eve Chiapello (2005): *The New Spirit of Capitalism*. London; New York: Verso.
- Boutang, Yann Moulier (2011): *Cognitive Capitalism*. Cambridge: Polity Press.
- Chaplin, Charlie (1936): *Modern Times*. [komedie, stumfilm]. USA: United Artists.
- Chaplin, Charlie, Henry P. Caulfield et al. (1916): *The Fireman*. [komedie, stumfilm]. USA: Mutual Film Corporation.
- Chaplin, Charlie & Jess Robbins (1915): *His New Job*. [komedie, stumfilm]. USA: Essanay Studios.
- Daniels, Greg, Michael Schur et al. (2009-2015): *Parks and Recreation*. [komedie, tv-serie]. USA: Deedle-Dee Productions et al.
- Daniels, Greg, Ricky Gervais et al. (2005-2013): *The Office*. [amerikansk komedie, tv-serie]. USA: Deedle-Dee Productions et al.
- Dunham, Lena, Judd Apatow et al. (2012-2017): *Girls*. [komedie, tv-serie]. USA: Apatow Productions et al.
- Edwards, Harry, Harry Langdon et al. (1926): *Tramp, Tramp, Tramp*. [komedie, stumfilm]. USA: Harry Langdon Corporation.
- Gervais, Ricky, Stephen Merchant et al. (2001-2013): *The Office*. [britisk komedie, tv-serie]. Storbritannien: Capital United Nations Entertainment & The Identity Company.
- Hardt, Michael & Antonio Negri (2000): *Empire*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Harmon, Dan, Foster, Gary et al. (2009-2015): *Community*. [komedie, tv-serie]. USA: Krasnoff/Foster et al.
- Kafka, Franz (2014): *Amerika. Den borteblevne*. København: Gyldendal.
- Kierkegaard, Søren (2002): *Afsluttende uvidenskabelig Efterskrift. Søren Kierkegaards Skrifter Bind 7*. Søren Kierkegaard Forskningscenteret: Gads Forlag.
- Kuehn, Kathleen & Thomas F. Corrigan (2013): "Hope Labor: The Role of Employment Prospects in Online Social Production", *The Political Economy of Communication*, 1.1, s. 9-25.
- Lazzarato, Maurizio (1996): "Immaterial Labor", Paulo Virno & Michael Hardt (red.): *Radical Thought in Italy*, Minneapolis: The University of Minnesota Press, s. 132-146.
- Lehrmann, Henry & Mack Sennett (1914): *Making a Living*. [komedie, stumfilm]. USA: Mutual Film Corporation.

- Lerhmann, Henry & Mack Sennett (1913): *The Bangville Police*. [komedie, stumfilm]. USA: Mutual Film.
- Lumière, Louis (1895): *L'arroseur Arrosé* [komedie, stumfilm]. Frankrig.
- Marx, Karl (1974): *Skrifter i udvalg. Den tyske ideologi. Filosofiens endelighed*. København: Rhodos.
- Newmeyer, Fred, Sam Taylor et al. (1923): *Safety Last!* [komedie, stumfilm]. USA: Hal Roach Studios.
- Nexø, Tue Andersen (2016): *Vidnesbyrd fra velfærdsstaten*. København: Arena.
- Ngai, Sianne (2012): *Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Rae, Issa & Larry Wilmore (2016-): *Insecure*. USA: Issa Rae Productions et al.
- Rancière, Jacques (1983): "The Myth of the Artisan. Critical Reflections on a Category of Social History", *International Labor and Working-Class History*, 24 (efterår), s. 1-16.
- Smith, Adam (1776): *An Inquiry Into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, b. 2, London: W. Strahan & T. Cadell.
- Svendsen, Lars Fr. H. (2010): *Arbejdets filosofi*. Århus: Klim.
- Taylor, Frederic Winslow (1919): *The Principles of Scientific Management*, New York og London: Harper & Brothers Publishers.
- Winterbottom, Michael & Andrew Eaton (2005). *Tristram Shandy: A Cock and Bull Story*. [komedie, spillefilm]. Storbritannien: BBC Films et al.
- Zupančič, Alenka (2008): *The Odd One In. On Comedy*. Athens, Georgia: Massachusetts Institute of Technology.