

Killjoy eller komiker?

- En retorisk analyse af feministiske træk og humorens funktioner i samtidig stand-up

Killjoy or Comedian?

- A Rhetorical Analysis of Feminist Rhetoric and the Functions of Humor in Contemporary Stand-up

Julie Brams Jensen, 201402339
Speciale i Retorik ved Aarhus Universitet
1. august 2016
171.034 anslag

Indholdsfortegnelse

ABSTRACT	3
INDLEDNING	4
INTRODUKTION	4
CASES	8
OPGAVENS DISPOSITION	10
TEORETISK UDGANGSPUNKT	11
FEMINISTISK RETORIK	11
<i>Feministisk historie og teori</i>	11
<i>Feministisk retorik</i>	13
HUMOR SOM RETORIK	20
<i>Humors retoriske funktioner</i>	20
<i>Standup og det komiske rum</i>	23
<i>Komikerens stil og persona</i>	24
RETORISK POTENTIALE I POPULÆRKULTUREN	26
<i>Retorisk populærkultur</i>	26
<i>Politisk populærkultur</i>	28
<i>Kapitalistisk populærkultur</i>	30
AFRUNDING	31
ANALYSE	32
AMY SCHUMER.....	32
<i>Feministiske træk</i>	32
<i>Funktionen af humor</i>	42
<i>Retors stil og persona</i>	45
AZIZ ANSARI.....	48
<i>Feministiske træk</i>	48
<i>Funktionen af humor</i>	52
<i>Retors stil og persona</i>	53
SOFIE HAGEN	56
<i>Feministiske træk</i>	56
<i>Funktionen af humor</i>	63
<i>Retors stil og persona</i>	67
AFRUNDING	69
DISKUSSION	72
FEMINISME I DET KOMISKE RUM.....	72
HUMOR I POPULÆRKULTUREN	75
POPULÆRFEMINISME.....	76
KONKLUSION	81
REFERENCER	83
LITTERATUR	83
WWW-ARTIKLER.....	86
VIDEOMATERIALE.....	89
BILAG	89

Abstract

This thesis seeks to explore the ways feminist values and styles are expressed through humor in contemporary stand-up. The theoretical framework is built on a triangle of rhetorical feminist theory, the rhetorical functions of humor and the rhetorical conditions of popular culture. The empirical data consists of three stand-up comedy shows performed by three different rhetors: Amy Schumer, Aziz Ansari and Sofie Hagen. The case analysis shows that each rhetor articulates feminist messages and performs a feminist style, though they somewhat differ in theme. Schumer mainly seeks to challenge the control exercised over the expression of the female sexuality; Ansari's intention is to raise awareness of the sexual harassment and violence directed towards women by men; and Hagen primarily aims to expose and rebel against the way the capitalist forces profit on marginalized groups. The rhetors use humor to advocate feminist messages and enable their audiences to identify with these messages. The thesis ends by discussing the findings of the analysis and how the different aspects of respectively humor and popular culture affect the feminist message. In summary, the thesis finds that feminist values can be expressed through humor in contemporary, pop cultural stand-up well within the boundaries of feminist rhetorical form.

Indledning

Introduktion

Da Beyoncé i 2014 optrådte ved MTV's Video Music Awards, valgte hun at optræde helt alene på scenen kun flankeret af gigantiske, lysende bogstaver, der formede ordet "FEMINIST".¹ Samme år indtog hun førstepladsen på The FORBES Celebrity 100 List.² Hun fortalte senere, at hun havde kaldt sig selv feminist, fordi hun oplevede, folk ikke vidste hvad det betød, og at hun ville sprede budskabet om feminisme som "*equal rights for men and women*".³ Når en af de største nutidige popstjerner erklærer sig feminist, er det en utrolig stærk indikator på, at feministiske tanker og værdier har rykket sig og skiftet scene fra academia og revolutionær kvindekamp til popkulturen. Det er blevet moderne at ytre sig feministisk⁴ og fx sætte spørgsmålstegn ved lønforskellen mellem kvinder og mænd, som den populære skuespiller Jennifer Lawrence gjorde det for nyligt i Lena Dunhams "*Lenny Letter*".⁵ Det er et nyhedsbrev, der består primært af feministiske nyheder og blogindlæg. Lena Dunham, som er kendt fra den populære tv-serie "*Girls*", er udover at være skuespiller, instruktør og producer også kropspositivist⁶ og feminist, hvilket bl.a. kommer til udtryk i tv-serien "*Girls*".⁷ En fjerde indikator for feminismens scenskift er udtrykket "*gaga-feminisme*", som er inspireret af popmusikeren Lady Gaga og er et synonym for populærfeminisme.⁸ Et femte eksempel er Emma Watson, der spiller rollen som Hermione Granger i Harry Potter-filmene, der bruger sin berømmethed til at skabe opmærksomhed omkring feminisme og kønnenes ulighed, bl.a. som frontfigur for FN's ligestillingskampagne HeforShe.

Min initiale interesse for feminisme er affødt af dette påfaldende scenskift og indtrykket af, at feministiske tanker og holdninger vinder diskursivt terræn i den offentlige debat og i populærkulturen. Jeg er ikke den første, der har lavet denne sammenkobling – bl.a. Andi Zeisler skriver i "*Feminism and Pop Culture*", at "*In the past decade or two, feminism and*

¹ Blair 2016, theindependent.co.uk.

² Pomerantz 2014, forbes.com.

³ Blair 2016, theindependent.co.uk.

⁴ Zeisler 2016, s. x.

⁵ Lawrence 2015, lennyletter.com.

⁶ En form for feminisme som opfordrer til en mere anerkende tilgang til kroppen, uanset udseende eller vægt.

⁷ Zeisler 2016, s. 123.

⁸ Halberstam 2013.

popular culture have become more closely entwined than ever before."⁹ Der er altså grobund for at undersøge, hvordan populærkulturen retorisk udtrykker feministiske idéer, og hvordan de to, popkultur og feminisme, spiller ind på hinanden. Hvad finder vi ud af, hvis vi anlægger en retorisk vinkel på populærkulturelle tekster og analyserer temaer og budskaber med et feministisk retorisk begrebskompas?

I populærkulturen, eksempelvis i (men ikke begrænset til) film-, nyheds- og musikbranchen, kan der altså spores feministisk holdninger og temaer. Men hvad med et overvejende traditionelt mandsdomineret felt som standupcomedy?¹⁰ Rolling Stones' liste over "*25 Best Stand-Up Specials and Movies*" inkluderer fx kun fem kvinder, og den højst placerede okkuperer en 9. plads.¹¹ Listen er et lille udsnit af et generelt fallosfyldt billede, og overvægten af mænd tyder på, at der ikke er ligestilling, når det kommer til, hvem der får taletid og -rum til at performe humor. Hvis repræsentationen af kvinder er så lav, er der så overhovedet basis for at undersøge stand-up for feministiske træk?

Fordomme om kvinder og humor er så udbredt, at Christopher Hitchens i 2007 fx gerne ville forklare "*Why women aren't funny*" i Vanity Fair.¹² Selvom han kom i stiv PR-modvind pga. artiklen, kan teksten dog stadigvæk ses som et udtryk for de fordomme, som de kvinder, der vover humor, møder. Artiklens argumenter er imidlertid ikke overbevisende; hans belæg er i bedste fald anekdotiske og ofte bare en variation af "fordi jeg sagde det". Hitchens opbygger fx sit hovedargument på denne måde: "*Why are women, who have the whole male world at their mercy, not funny? Please do not pretend not to know what I am talking about.*"¹³ Hitchens karakteriserer kvinder som "*the fair sex*"¹⁴ og i citaterne "*[W]omen, bless their tender hearts, would prefer that life be fair, and even sweet, rather than the sordid mess it actually is [...]*"¹⁵ og "*Women have no corresponding need to appeal to men in this way. They already appeal to men, if you catch my drift [...]*"¹⁶ kan vi forholdsvis explicit udlede hans holdning. Kvinder har værdi i kraft af deres udseende og er delikate, velmenende væsener, der ikke kan se verdens barske realiteter. Ifølge Hitchens er der mange ting, kvinder

⁹ Zeisler 2008, s. 18.

¹⁰ Sheppard 1991, s. 36 og Pershing 1991, s. 198.

¹¹ Rolling Stone Magazine 2015.

¹² Hitchens 2007, vanityfair.com.

¹³ Hitchens 2007, s. 1.

¹⁴ Hitchens 2007, s. 3.

¹⁵ Hitchens 2007, s. 2.

¹⁶ Hitchens 2007, s. 1.

ikke kan grine af: *"For some reason, women do not find their own physical decay and absurdity to be so riotously amusing."* Hitchens formår ikke at se det selvmodsigende i først at placere kvindens værdi i hendes udseende, og så derefter udskamme hende for hendes tristed, når hun ikke længere har adgang til dette udseende.

Disse fordomme omkring kvinder og humor præger i høj grad standupcomedy, hvor døren til scenen ikke er lige så åben for kvindelige performere som for mandlige. Alice Sheppard og Linda Pershing beskriver begge, hvordan kvinder er blevet forholdt adgang til det komiske rum, og hvilke konsekvenser det har haft. I sin tekst *"Social Cognition, Gender Roles and Women's Humor"* redegør Sheppard for, hvordan humor er et mandsdomineret felt, og hvad dette forhold har betydet for kvinder i comedy.¹⁷ Pershing bakker denne position op i sin tekst *"There's a Joker in the Menstrual Hut: A Performance Analysis of Comedian Kate Clinton"* og viser i sin analyse, hvordan den kvindelige komiker Kate Clinton navigerer sin performance på trods af det bias, der eksisterer om kvinder i comedy.¹⁸

Selvom der findes mange kvinder, der har humor som levevej – såsom amerikanske Amy Poehler, Tina Fey, Kristen Wiig og Melissa McCarthy og danske Linda P, Mette Lisby og Sanne Søndergaard for at nævne nogle få – bliver kombinationen af kvinder og humor stadig modsagt, som vi så Hitchens gøre det ovenfor. Ud over den stereotype opfattelse af at kvinder ikke er i stand til bedrive humor, bliver det potentielle sigte for dette projekt – feministisk stand-up – besværliggjort af endnu en fordom: feminister er sure, aggressive og vrede og ikke i stand til at bruge humor.¹⁹ Sarah Ahmed illustrerer denne fordom med begrebet *"The Feminist Killjoy"*²⁰, som beskriver et scenarie, hvor alle tilsyneladende sidder og hygger sig, og stemningen virker rigtig god:

"We begin with a table. Around this table, the family gathers, having polite conversations, where only certain things can be brought up. Someone says something you consider problematic. [...] You respond, carefully, perhaps. You say why you think what they have said is problematic. [...]. In speaking up or speaking

¹⁷ Sheppard 1991, s. 37-39.

¹⁸ Pershing 1991, s. 198-211.

¹⁹ Høgh 2016, b.dk, Bakalus 2013, bt.dk, Karstad 2016, politiken.dk, Frølich 2014, politiken.dk.

²⁰ Ahmed 2010, s. 1.

out, you upset the situation. That you have described what was said by another as a problem means you have created a problem. You become the problem you create.”²¹

Alt ånder fred og idyl, indtil feministen sætter sin verbale finger på det sted, hvor det gør mest ondt, og ødelægger den gode stemning. Udefra ser det ud som om, det er feministen, der er problemet, for: *”To be recognized as a feminist is to be assigned to a difficult category and a category of difficulty. You are “already read” as “not easy to get along with” when you name yourself as a feminist.”²²* Når feministen reagerer kritisk over for et problematisk udsagn, definerer publikum i ovennævnte eksempel altså ikke det problematiske udsagn som problemet, men snarere feministens *reaktion* på udsagnet som problemet. Det er selvfølgelig ikke specielt fordelagtigt at sidde i en sådan position, men ifølge Ahmed kan det bibringe retorik en vis handlekraft.²³ Hun stiller spørgsmålene:

”Does the feminist kill other people’s joy by pointing out moments of sexism? Or does she expose the bad feelings that get hidden, displaced, or negated under public signs of joy? Does bad feeling enter the room when somebody expresses anger about things, or could anger be the moment when the bad feelings that circulate through objects get brought to the surface in a certain way?”²⁴

Jeg finder paradokset mellem feministisk stand-up og den feministiske killjoy meget interessant og basis for videre undersøgelse. Hvis kvinden og i særdeleshed feministen som udgangspunkt ses som en humordræbende lyseslukker, er det så overhovedet muligt at finde feministiske idéer i standupcomedy? Ganske enkelt: Er det muligt at kommunikere et feministisk budskab ved hjælp af humor? Jeg forestiller mig, at humor set fra en retorisk vinkel her kan bidrage med væsentlige perspektiver. Kan humor skabe en situation hvor feministen får handlekraft og mulighed til at formidle sit budskab? Jeg vil gerne undersøge, hvordan humor kan fungere som en metode for standupkomikeren til at levere et feministisk budskab i stedet for at være en *killjoy*. Jeg stiller derfor følgende spørgsmål: Hvordan

²¹ Ibid.

²² Ahmed 2010, s. 6.

²³ Ahmed 2010, s. 5.

²⁴ Ahmed 2010, s. 4.

udtrykker samtidig stand-up feministiske træk? Hvilken effekt får komikernes brug af humor i samspillet med deres kønspolitiske budskab?

Cases

Jeg har udvalgt mine cases på baggrund af ovenstående spørgsmål og har derfor valgt standupkomikere, der eksplicit giver udtryk for, at de har et feministisk budskab. Det er det første af tre udvælgelseskriterier. Det andet er aktualitet. Da projektets sigte er at undersøge, hvordan samtidig, populærkulturel stand-up udtrykker feminisme, er det nødvendigt, at casene skal være tilsvarende aktuelle. Det tredje krav er helt formelt, at casenes format skal være stand-up. Vi har set, at standupmiljøet er et *"male domain"*,²⁵ og netop derfor er det interessant at gennemgå cases i dette format med en feministisk vinkel. Alle tre retorer laver andre ting ud over stand-up, og selvom jeg vil henvise til andre af deres produkter, er disse produkter ikke på samme måde genstand for analysen. Jeg vil nu præsentere mine tre cases, Amy Schumer, Aziz Ansari og Sofie Hagen.

Amy Schumer er født i 1981 og opvokset i New York. Da hun var omkring tolv, blev hendes forældre skilt, og hun flyttede sammen med sin mor og søskende til Staten Island. Hun har en bachelor i teater fra Towson University i Baltimore. 2004 var første gang hun optrådte med stand-up, men hun blev først for alvor et kendt navn i 2007, da hun deltog i "Last Comic Standing". Efter forskellige små roller i tv-shows og film og en kontinuerlig række af indslag i forskellige comedyshows optrådte hun med sin egen standupcomedy-special *"Mostly Sex Stuff"* på Comedy Central. Schumer begyndte derefter at udvikle et sketchshow til Comedy Central, og i april 2013 havde *"Inside Amy Schumer"* premiere. Showet blev populært og gjorde Amy Schumer relativt berømt – også i en international sammenhæng. I april 2016 havde showets fjerde sæson premiere, og der er udsigt til en femte i 2017. De seneste tilføjelser til Schumers efterhånden omfattende CV er spillefilmen *"Trainwreck"* og en standupcomedy-special for HBO, *"Amy Schumer: Live at The Apollo"*, som begge havde premiere i 2015.²⁶ Min analyse centrerer sig om Schumers HBO-special pga. dens aktualitet og dens format.

²⁵ Pershing 1991, s. 198.

²⁶ Opslag for Amy Schumers Biografi, IMDb.com, opslag for Amy Schumer, IMDb.com, opslag for "Inside Amy Schumer", IMDb.com og Robins 2015, msmagazine.com.

Schumer beskriver selv sin stil som kompromisløs og frygtløs, og hendes temaer er sex, hendes egen person og krop, ligestilling, race- og kønsstereotyper, menneskelige relationer, voldtægtskultur etc. Hun betegner sig selv som feminist og definerer det som "social og politisk lighed for kvinder". Schumer har udtalt, at det for hende virker selvfølgeligt at være feminist.²⁷

Aziz Ansari er født i 1983 i Columbia i South Carolina af indiske forældre, der er immigreret fra Tamil i Indien. I 2000, mens han gik på universitet, startede han med at lave stand-up. Han har haft en række biroller i komedier, bl.a. "I love You, Man" og "Funny People", men hans rolle i serien "*Parks and Recreation*" gav ham hans store gennembrud. Sammen med en kollega fra *Parks and Recreation* står han bag en ny komedieserie "*Master of None*" på Netflix, hvor han selv er hovedrolleindehaver. Ansari har sideløbende med sit skuespil lavet stand-up og senest "*Aziz Ansari – Live at Madison Square Garden*", som er min anden case. Den er ligesom den foregående standup og er fra marts 2015.²⁸

Ligesom Schumer identificerer Ansari sig som feminist. Da han blev interviewet af David Letterman i 2014, udtrykte han en holdning tilsvarende Schumers. Hans tanke var, at de fleste mennesker er tilhængere af lige rettigheder uanset køn, og det var hans definition af feminisme. Ansaris stand-up tager også udgangspunkt i hans egne personlige oplevelser, og hans temaer er ofte menneskelige relationer, dating og sex.²⁹

Sofie Hagen er født på Fyn i 1988, men flyttede med sin mor og søster til Farum på Sjælland. Sofie fik sin debut på Comedy Zoo i København og flyttede i 2012 til London, hvor hun for alvor begyndte at lave standupcomedy. Det resulterede i, at hun i 2013 vandt "*Laughing Horse New Act of the Year*", i 2014 "*Chortle Best Newcomer*" og i 2015 "*Foster Edinburgh Comedy Award for Best Newcomer*". Hagen blogger for den britiske udgave af "*The Huffington Post*" og står bag podcasten "*The Guilty Feminist*" sammen med sin kollega, britiske Deborah Frances-White. For nylig har hun været på tour med sit show "*Bubblewrap*" og bl.a. optrådt på Bremen Teater i København. "*Bubblewrap*" er den anden case, jeg har udvalgt til min analyse. Den har standupformatet, er fra vinteren 2015-2016 og er dermed højaktuel.³⁰

²⁷ Opslag for Amy Schumers Biografi, IMDb.com og Robins 2015, msmagazine.com.

²⁸ Opslag for Aziz Ansari, IMDb.com.

²⁹ Iqbal 2015, theguardian.com, Marcotte 2014, slate.com.

³⁰ Skov 2016, information.dk.

Hagen bruger i høj grad sig selv og sin krop i sit materiale. Hun laver jokes på baggrund af sin størrelse, sine psykiske lidelser og negative oplevelser. Hun er ligesom Schumer og Ansari erklæret feminist og har udtalt til Information, at sexismen både i og udenfor det danske standupmiljø er en af grundene til, at hun foretrækker at bo i London.³¹

Opgavens disposition

Dette projekt starter med ovenstående indledning, som giver et overblik over opgavens baggrund og sigte. Næste afsnit redegør for projektets teoretiske baggrund. Det indeholder en gennemgang af feministisk retorisk teori og stil, og dernæst drøftes de retoriske funktioner i brugen af humor og standupcomedy fra en retorisk vinkel. Teoriafsnittet afsluttes med at redegøre for de retoriske vilkår og det retoriske potentiale i populærkultur. I analysen appliceres begreberne fra teorien i kategorierne "Feministiske træk", "Humorens funktioner" og "Retors stil og persona". Til slut diskuteres og perspektiveres de tre teoretiske rammer, feministisk retorik, humorens retoriske funktioner og populærkulturel retorik, i forhold til hinanden med eksempler fra analysen.

³¹ Skov 2016, information.dk.

Teoretisk udgangspunkt

Feministisk retorik

På baggrund af tekster af bl.a. Cindy L. Griffin, Karma R. Chávez, Kate Zittlow Rogness, Karlyn Korhs Campbell og Barry Brummett redegør jeg her for en definition af feministisk retorik og udvælgelse af analysebegreber til at identificere den. Teksterne er udvalgt, fordi de supplerer hinanden ved at give både udbygning og opbakning til hinandens pointer og positioner.

Feministisk historie og teori

Opdelingen af den feministiske bevægelse i 3 bølger er en praksis er adopteret fra Ann E. Cudd, Robin O. Andreasen, Carisa R. Showden og Michelle Arrow. Den giver et historisk overblik over udviklingen af bevægelsen, men som med alle andre opdelinger udelukker den selvfølgelig nogle nuancer.

1. bølge dækker over det politiske og til tider voldelige oprør fra starten af 1800-tallet til starten af 1900-tallet imod den demokratiske og juridiske ulighed, som kvinder levede under på det tidspunkt. *1. bølge* er også kendt under navnet suffragettebevægelsen, og disse feminister var optaget af meget basale politiske rettigheder som stemmeret og lige adgang til arbejds- og uddannelsesmuligheder og økonomiske rettigheder.³²

Simone de Beauvoirs bog fra 1949 "Det andet køn" var en stor inspirationen for *2. bølge*, som var en del af 1960'ernes ungdomsoprør. Efter *1. bølge* havde kæmpet for kvinders politiske og juridiske rettigheder, var mærkesagerne nu seksuelle og sociale rettigheder og forandring af rigide familiestrukturer. Den kendte frase "Det private er politisk" stammer fra denne periode og peger på en gryende erkendelse af, at hverken organiseringen af det private familieliv eller politisk beslutningstagen tog plads i et kønsmæssigt vakuum.³³ *2. bølge* så sexistiske, undertrykkende mekanismer i alle elementer af menneskets sociale liv. Ifølge Michelle Arrow var de fx meget skeptisk indstillet over for populærkulturen og mente, at den blot reproducerede stereotype fremstillinger af kønnene. Populærkulturen var i deres øjne endnu et sted, hvor patriarkalske normer udgjorde dagsordenen og systematisk undertrykkede kvinder.³⁴

³² Cudd og Andreasen 2007, s. 7.

³³ Cudd og Andreasen 2007, s. 7 og s. 260.

³⁴ Arrow 2007, s. 214.

Der er enkelte forskere, der argumenterer for begrebet *postfeminisme* som et intermezzo efter 2. bølge, der ideologisk lægger sig op af liberalistisk individualisme og idéen om "girl power", og som derfor ikke vil se kvinden (eller andre marginaliserede grupper) som ofre.³⁵ Præfikset "post" skulle vise, at samfundet havde udviklet sig så meget, at der ikke længere var brug for feminisme, fordi fuldstændig ligestilling var opnået. Det er en holdning, som 3. bølge ikke deler. Postfeminisme har både tidsligt og emnemæssige overlap med 3. bølge, selvom metodiske tilgange og ideologisk grundlag ikke er de samme.³⁶ 3. bølge er derfor en lidt mere diffus størrelse end de to foregående bølger. Der er lidt forskellige angivelser af, hvornår 3. bølge begynder, men omkring 1990 er den generelle holdning. Cudd og Andreasen understreger, at 3. bølge er affødt af ønske om at gøre "[...] *women's diversity – or diversity in general – more central to feminist theory and politics*".³⁷

Dette ønske hænger godt sammen med et af de – for ikke at sige *det* – største nybrud inden for feministisk kritisk tænkning, nemlig begrebet *intersektionalitet*. Den etymologiske baggrund for ordet, det engelske ord "*intersection*" (vejkryds på dansk), giver et meget godt billede af, hvad der menes. Strukturel undertrykkelse finder sted og forstærkes i *krydset* eller *mødet* mellem forskellige identitetsmarkører, såsom etnicitet, køn, social klasse, seksualitet, fysisk evne, udseende osv. Hvis du er en hvid, heteroseksuel kvinde, oplever du undertrykkelse anderledes, end hvis du er en etnisk iransk transkvinde.³⁸ Intersektionel tankegang er en kritik af 1. og 2. bølges "hvide", heteronormative³⁹ feminisme, og ved at udvide definitionen af begrebet feminisme anerkendes validiteten af andre marginaliserede gruppers oplevelser af undertrykkelse.⁴⁰ Det intersektionelle perspektiv trækker spor fra Barry Brummetts definition af "*standpoint theory*", som er en anden feministisk kritisk teori, der argumenterer for, at verden erkendes og opleves gennem delvise eller partikulære perspektiver, som er bestemt af fx social klasse, køn, seksuel identitet osv. De magtfulde og autoritative perspektiver, dvs. de mest privilegerede, oplever ikke ulighed og uretfærdighed på samme måde som de mindre privilegerede. Derfor har "*the empowered*" svært ved at

³⁵ Judith Butler i Cudd og Andreasen 2007, s. 147 og Showden 2009, s. 168-171.

³⁶ Ibid.

³⁷ Cudd og Andreasen 2007, s. 7.

³⁸ En person, der er født med mandlige kønsdele, men identificerer sig som kvinde.

³⁹ En antagelse om, at heteroseksualitet er udgangspunktet for det menneskelige kønsliv, og at alle mennesker kan deles op i en mand-kvindedikotomi.

⁴⁰ Walsh 2015, s. 61-63, Showden 2009, s. 167.

anerkende uligheden og ender med at reproducere den frem for at forsøge at ændre den.⁴¹ Jeg kommer senere ind på, hvordan intersektionalitet og standpunktteori kan anvendes i en feministisk retorisk praksis.

Intersektionalitetsteori, standpunktteori og generelt feministisk teori er en kritik af undertrykkende magtstrukturer og fokuserer på at give taletid og -rum til marginaliserede minoritetspositioner set over en bred kam. Dette afsnit er ment som en generel introduktion og kontekstualisering til næste afsnit, der mere specifikt redegør for feministisk retorik.

Feministisk retorik

Retorik er videnskabsteoretisk et mandsdomineret fag ligesom størstedelen af de akademiske fag. I et forsøg på at gøre retorik et mere ligestillet fag har mange (ofte kvindelige) akademikere givet deres bud på omskrivninger af forskningshistorien og inkluderet de få kvinder, der har gjort væsen af sig indenfor retorik og kommunikation. Bl.a. udpeger Joyce Irene Middleton i "*Echoes From the Past: Learning How to Listen, Again*" handlingen at lytte som et væsentlig kvindeligt bidrag til fagteorien.⁴² Det giver ekko hos Martha Cooper, gengivet af Roxanne Mountford i "*A Century After the Divorce: Challenges to a Rapprochement Between Speech Communication and English*", der slår fast, at feministiske perspektiver på retorik giver en model for "[...] *how to create a new discursive space that allows for both diversity and community*".⁴³ Kvindelige retorikere foreslår derved en kommunikationsmodel baseret på samtale og samarbejde, og en lang række af retorikere taler om en særskilt feministisk, retorisk stil.⁴⁴

Den mest bemærkelsesværdige af dem er Karlyn Korhs Campbell, der i "*Man Cannot Speak for Her*" taler om eksistensen af en specifik *feminin stil*. Det er værd at notere sig, at denne stil adskiller sig navnemæssigt fra en decideret *feministisk stil*. Den feminine stil opstod under 1. bølge, da kvinderetsforkæmperne skulle lære at tale offentligt, noget de ikke var hverken trænet i eller vant til. Det var en strategi, de brugte til at nå deres publikum og udøve persuasiv retorik.⁴⁵ Stilen var præget af en personlig, nær tone, og den retoriske fortællelemåde var anekdotisk og baseret på oplevelser og personlige erfaringer.

⁴¹ Brummet 2015, s. 179-180.

⁴² Middleton 2009, s. 367.

⁴³ Mountford 2009, s. 419.

⁴⁴ Ronald 2009, s. 141-146.

⁴⁵ Campbell 1989, s. 12.

Publikumsforholdet var knap så asymmetrisk, som vi kender det fra mere traditionelle retoriske ideer om talesituationen (fx Gorgias); publikum blev igennem en anerkendelse af deres autoritet konstitueret som ligemænd (uafhængig af køn) og inviteret til at tage del i den retoriske situation. Retor forsøgte dermed at skabe muligheder for publikum til at kunne identificere sig med elementer i retors tale. Hvor persuasion i klassisk retorik var det ypperste formål (og stadig er det), var det i denne retoriske situation nødvendigt primært at etablere publikum som *"agents of change"* med Lloyd F. Bitzers ord.⁴⁶ Det forholdte sig sådan, fordi: *"Given the traditional concept of womanhood, which emphasized passivity, submissiveness, and patience, persuading women that they could act was a precondition for other kinds of persuasive efforts."*⁴⁷ Hvis retor ikke først kunne få publikum til at identificere sig selv som handlende personer, gik resten af budskabet fløjten. Handlekraft og -frihed var vigtige egenskaber at attribuere publikum, så de tilsluttede sig idéen om, at de kunne effektuere forandring.⁴⁸

Forslaget om at ryste posen, hvad angår persuasion, går igen i Sonja K. Foss og Cindy L. Griffins *"Beyond persuasion: A Proposal for an Invitational Rhetoric"*. Ligesom ovenfor er det inviterende aspekt bærende. Deres anke med en traditionel opfattelse af persuasion er, at: *"[...] it is characterized by efforts to change others and thus gain control over them, self-worth derived from and measured by the power exerted over others and a devaluation of the life worlds of others. This is a rhetoric of patriarchy [...]"*⁴⁹ Deres modforslag til denne patriarkalske retorik er selvfølgelig en feministisk retorik, der bygger på lighed, immanent værdi og selvbestemmelse – altså principper der ifølge Foss og Griffin er almene feministiske værdier. Et centralt orienteringspunkt i den inviterende retorik er fraværet af dom over andres holdninger og perspektiver. Retor forsøger i stedet at anerkende og forstå de evt. modstridende positioner.⁵⁰ Hvis alt går efter planen, vil:

"[...] audience members accept the invitation offered by the rhetor by listening to and trying to understand the rhetor's perspective and then presenting their own. When this happens, rhetor and audience alike contribute to the thinking about an

⁴⁶ Campbell 1989, s. 13.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Foss og Griffin 2015, s. 211.

⁵⁰ Foss og Griffin 2015, s. 211-213.

issue so that everyone involved gains a greater understanding of the issue in its subtlety, richness, and complexity.”⁵¹

Målet er derved stadig en form for deliberativ enighed, men med langt større fokus på individuel kompleksitet og den fælles proces. Inviterende retoriks succesrate afhænger af graden af åbenhed, som retor møder publikum med.⁵² En forudsætning for at praktisere en inviterende stil er at tilbyde publikum at se en bestemt sag fra retors personlige perspektiv. Det centrale i handlingen er at tilbyde perspektivet og ikke på nogen måde forsøge at overbevise på en dominerende måde. Den anden forudsætning for at udøve inviterende retorik er at sikre, at stemningen i talesituationen gør det muligt for publikum at tilbyde deres perspektiv med den kollaborative deliberation til sigte. Det forudsætter, at publikum føler sig værdsatte og sikre på, at de kan fremsætte deres perspektiv uden at blive dømt eller udskammet, men i stedet stole på de bliver mødt med respekt og opmærksomhed. Denne forudsætning kan dog være vanskelig at få realiseret til fulde i sammenhæng med stand-up, da formen ikke er dialektisk. Vi kan se inviterende retorik som et forsøg på at omdefinere persuasion til både et teoretisk begreb og en metode, der er fri for aggressiv dominans og ulighed i værdi.

Intersektionel teori har også bevæget sig ind på retoriks domæne. Da intersektionel kritik begyndte at vinde frem indenfor feministisk teori, resulterede det bl.a. i en kritik af Karlyn Korhs Campbells begreb om feminin stil. Shanara Rose Reid-Brinkley skriver bl.a. følgende:

“Analysis of feminine style as a rhetorical strategy has largely been limited to studying the public discourse of white, middle-class women. [...] As such feminine style is a particularly raced and classed theory of criticism. As the women’s suffrage and women’s liberation movements have proven of great historical import [sic], it is the famous voices of these movements, and the white women engaged in national politics, that have received the most attention in feminist rhetorical scholarship on feminine style.”⁵³

⁵¹ Foss og Griffin 2015, s. 213.

⁵² Ibid.

⁵³ Reid-Brinkley 2012, s. 37-38.

Reid-Brinkley underkender ikke vigtigheden af defineringen af feminin stil, hun foreslår blot, at teoriens sigte kunne have anvendt et bredere perspektiv eller i stedet have anerkendt sine egne begrænsninger. Hun argumenterer for, at når man bedriver feministisk kritik, er det altafgørende at gøre sig klart hvem, der er privilegeret, og hvem der ikke er. I dette tilfælde drejer det sig om, at kun hvide middelklassekvinder havde muligheden for at bruge deres stemme, da andre grupper var for marginaliserede, og dette forhold afspejlede sig i deres indflydelse på feministisk retorisk teori.⁵⁴

Et forsøg på at danne en intersektionel definition på en feministisk retorisk praksis finder vi Cindy L. Griffin og Karma R. Chávez' introduktion i *"Standing in the Intersection: Feminist Voices, Feminist Practices in Communication studies"* med begrebet *"coalitional subjectivities"*, der består i at etablere feministiske alliancer og samhørighed på tværs af marginaliserede identitetsmarkører, såsom etnicitet, køn, klasse, seksualitet etc., som vi kender fra mainstream-intersektionalitet. De to forfattere beskriver her metoden:

*"One achieves a coalitional subjectivity when she sees her oppression and privilege as inextricable bound to others and when she cannot envision her existence and politics as separate from others' existence and politics. Developing a coalitional subjectivity can only occur when alliances and belongings are built across power lines so that privileged and oppressed people learn [...] from one another about the nature of power and the possibility for social change."*⁵⁵

Det handler altså om at anerkende privilegerede positioner og se, hvordan de er vævet sammen med andres marginaliserede status i et system, hvor det hele hænger så tæt sammen, at det derfor ikke kan adskilles eller eksistere separat. Det betyder et forsøg på at inkludere så mange forskellige perspektiver som muligt og at være solidarisk med disse. Målet er at være hinandens allierede i kampen for social forandring, og udsagnet understreger vigtigheden af fællesskab og samarbejde som metode til at gøre det muligt. *Coalitional subjectivities* læner sig kraftigt op af standpunktteori, som også foreskriver anerkendelse af egen privilegerede status.

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Griffin og Chávez 2012, s. 11.

Kate Zittlow Rogness definerer i "*The Intersectional Style of Free Love Rhetoric*" målet med feministisk retorik som:

*"[...] not only [...] to record women's discourse and include them into the annals of public address, but also to use those texts to challenge patriarchal assumptions that have dominated the field of rhetoric and shaped our cultural landscape. Feminist rhetorical analysis, then, is a form of rhetorical criticism committed to social justice through dissolving patriarchal forces that have silenced women's voices [...]."*⁵⁶

Fra et fagligt, feministisk retorisk synspunkt er det vigtig både at have kvinder – og i et intersektionelt lys alle marginaliserede diskurser – repræsenteret, men også at praktisere en antipatriarkalsk diskurs. Det kan vi se som målet for generel feministisk retorik; formmæssigt at opnå en bredere repræsentation af (marginaliserede) perspektiver og indholdsmæssigt udbrede en feministisk diskurs.

Rogness forklarer herefter, at retorikfaget historisk har favoriseret den stereotypiske mandlige, rationelle udtryksform og anset den kvindelige for at være irrationel og følelsesladet. Denne opdeling omfattede også opfattelsen af de to køns forskellige kroppe, og kvindernes eneste mulighed for at udtrykke sig eller optræde offentligt var at benytte en feminin diskurs, som kunne forsvare deres krop mod negative konnotationer: "*By affirming the qualities of femininity, particularly piety, women were able to account for the positivity of their bodies in public spaces [...].*"⁵⁷ Kvinder kunne kun få lov til at udtrykke sig offentligt, hvis de anvendte en from, feminin stil med alle de begrænsninger, som den indebar. Denne undertrykkelse kunne beskrives med Brummett's begreb "*silencing*", som er en patriarkalsk handling, der forhindrer kvinder i at udtrykke sig selv "*[...] by denying them a voice, by creating no space for the expression of the female experience.*"⁵⁸ Rogness pointerer, at den kvindelige krop kun kunne få lov til eksistere og agere i det offentlige rum, hvis den efterkom kravene om renhed, fromhed, yndighed og underkastelse. I tråd hermed kobler Barry Brummett i "*A Rhetoric of Style*" stil med politisk kamp:

⁵⁶ Rogness 2012, s. 60.

⁵⁷ Rogness 2012, s. 63-64.

⁵⁸ Brummett 2015, s. 183.

"Women's issues are also addressed politically through style on other fronts. Lockford notes that "the discourse of the inappropriate body size is often accompanied by the take-for-granted assumption that the body is unruly and in need of disciplining and that we are helpless to control it on our own"."⁵⁹

Hvis man performer en stil, der ikke følger reglerne for, hvordan en krop bør se ud eller opføre sig, er det et oprør imod *"the dominant culture's tyranny"*,⁶⁰ ræsonnerer Lesa Lockford i Brummett's citering af hende. John Fiske supplerer (også i Brummett): *"As one example of a body style that may be subversive, he [Fiske] notes "Being defiantly fat can, therefore, be an offensive and resisting statement, a bodily blasphemy" against empowered and established norms of style"*.⁶¹ Dermed kan selve det at have en tyk krop ses som en subversiv og rebelsk handling mod de rigide æstetiske normer. Uden at ytre et ord eller på andre måder kommunikere med omverdenen kan man altså via stil formidle et politisk budskab.

Fokusset på kroppen og sammenkædningen med diskurs er ikke fremmed i feministisk teoretisk tænkning. I Brummett's *"Rhetoric in Popular Culture"* karakteriserer han *"empowering texts"*⁶² som tekster, der repræsenterer forskellige synsvinkler eller standpunkter. Brummett, der også her trækker på standpunktteori, refererer til Helene Cixous, som argumenterer for, at det mest essentielle kvindelige perspektiv er funderet i *"the experience of the body"*. Cixous uddyber: *"A feminist critic [...] searching for empowering texts might therefore identify texts that appeal to the physical experience of women as texts that can articulate a woman's point of view."*⁶³ Hvis vi som feministiske forskere skal lokalisere tekster, der giver handlekraft og styrke til kvinder, skal vi altså ifølge Brummett og Cixous søge efter dem, der tager udgangspunkt i det kvindelige perspektiv og den kvindelige krop. Brummett's position bliver gentaget i Karlyn Korhs Campbell perspektiv, der argumenterer for at: *"Feminists believe that sharing personal experience is liberating, ei., raises consciousness [...]"*⁶⁴ og henviser til at:

⁵⁹ Brummett 2008, s. 114.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Brummett 2008, s. 101.

⁶² Brummett 2015, s. 186.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Campbell 2015, s. 27.

*""Speak-outs" on rape, abortion, and orgasms are mass meetings in which women share extremely personal and very negatively valued experiences. These events are difficult to explain without postulating a radical form of identification that permits such painful self-revelation."*⁶⁵

En feministisk retorisk praksis kan dermed blot være at dele en personlig, negativt ladet oplevelse, og på den måde skabe opmærksomhed og mulighed for identifikation. Positionen bakkes op af Kate Zittlow Rogness, der også kalder det for en intersektionel stil: *"The intersectional style [...] challenges the gendered constructions of "woman" by focusing on the actuality of women's experience [...]"*⁶⁶ Rogness plæderer for ikke at essentialisere og generalisere kvinder, men i stedet øge fokus på kvinders reelt levede oplevelser. Hun tilføjer, at anvendelsen af en intersektionel stil er lig med, at: *"[...] disrupt dominant assumptions of "femininity" that limited woman (and men) from realizing their freedom."*⁶⁷ Formålet med denne stil er altså at gøre op med den begrænsende kategori *"femininity"* og i forlængelse også maskulinitet og på den måde opnå større (handle)frihed.

"Femininity" som begrænsende kategori kan også appliceres til seksualitet. Elisabeth Evans karakteriserer i *"The Politics of Third Wave Feminism"* feministisk aktivisme som noget, der skal *"[...] encourage women to challenge established conventions regarding the monitoring of female sexuality"*.⁶⁸ Samfundet dikterer nogen faste forordninger for, hvordan kvinder skal forvalte deres seksualitet og kontrollerer dermed definitionen af rigtig og forkert forvaltning. En feministisk handling kan derfor udmønte sig i at modsætte sig denne kontrol og udfordre normerne for at udtrykke kvindelig seksualitet.

En feministisk retorik har altså mange facetter; den kan have inviterende persuasiv stil frem for dominerende persuasiv, den kan have et intersektionelt eller standpunktteoretisk perspektiv, den kan gøre oprør mod sociale og kulturelle normer for femininitet og idealer for udseende, den kan tage udgangspunkt i kvindens oplevelse af sin krop eller blot gengive et kvindeligt perspektiv. Jeg vil i analysen af mine cases undersøge, om de udtrykker feministiske træk med udgangspunkt i teorierne ovenfor og også undersøge

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Rogness 2012, s. 72.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Evans 2015, s. 78.

hvilke stile, de tre cases performer. Jeg vil på den måde kunne give et bud på, om de kan ses som en slags feminisme. I diskussionen vil jeg se på, hvordan den feministiske retorik spiller sammen med humorens funktioner.

Humor som retorik

Med udgangspunkt i tekster af Michael Billig og John C. Meyer redegør jeg for humorens generelle, retoriske funktioner. Don Waisanen, Sophie Quirk og Barry Brummett udformer det teoretiske grundlag for at se nærmere på de mere specifikke, retoriske betingelser for stand-up. Teorien er ment som en gennemgang af de komponenter, som analysen af de tre cases vil fokusere på. Teksterne er udvalgt, fordi de komplimenterer hinanden, og samtidig har forskelligt potentiale for analytisk anvendelse.

Humors retoriske funktioner

Akademisk litteratur om det komiske hæfter sig ofte ved de negative funktioner, humor kan have i kommunikation. Sigmund Freud angiver i *"Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten"*, at humoren bl.a. kan fungere som eskapisme for individet.⁶⁹ Henri Bergson karakteriserer latteren som en opdragende kraft. Fællesskabet bruger latteren til at afstraffe en evt. udbryder og udstille ham eller hende.⁷⁰ Disse eksempler modsiger det intuitivt positive, som de fleste mennesker ser i latter og humor. Michael Billig er med *"Laughter and Ridicule – Towards a Social Critique of Humor"* et andet godt eksempel på en forsker, der ikke er så overbevist om humors fortræffeligheder.⁷¹ Selvom man kan spore en næsten paradoksal, lun humor gennem Billigs nedskydning af latterens positive karakter, gør han her sin holdning klar:

*"It is easy to praise humour for bringing people together in moments of pure, creative enjoyment. But it is not those sort of moments that constitute the social core of humor, but, instead, it is the darker, less easily admired practice of ridicule."*⁷²

⁶⁹ Strandgaard 1981, s. 9-10.

⁷⁰ Strandgaard 1981, s. 4-7.

⁷¹ Billig 2005, s. 1-2.

⁷² Billig 2005, s. 2.

Glæde er altså ikke, som man skulle tro, humors vigtigste funktion. Latterliggørelse er ifølge Billig humors kernefunktion. Der er selvfølgelig ikke nogen tvivl om, at humor kan virke ydmygende eller latterliggørende. Men her er det ikke uvæsentligt, hvem der er målet for latteren. Ud fra et feministisk, magtkritisk perspektiv er latterliggørelsen kun problematisk, hvis den rettes mod udsatte grupper eller enkeltindivider, der befinder sig lavt i eller helt uden for samfundsordenen. Denne slags humor betegner Billig som "*disciplinary*", altså humor designet til at skamme dem ud, som vover at bryde samfundets sociale regler. Hvis humoren derimod rettes mod autoriteter eller rigide, sociale regler bliver den udskammende effekt "*rebellious*". Billig understreger, at sondringen imellem disciplinerende og rebelsk humor ikke afgøres af humoren selv, men af retors sociale position.⁷³

John C. Meyer giver os i "*Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication*" en lidt bredere redegørelse for humors funktioner: den kan enten virke *forenende* eller *differentierende*. Desuden tilkendegiver han, at humor rent faktisk kan bruges persuasivt.⁷⁴ Meyer nuancerer de to hovedkategorier i fire underkategorier: *identification*, *clarification*, *enforcement* eller *differentiation*.⁷⁵

"*Identification*" drejer sig om at styrke sammenhængskraften i et bestemt publikum. Retor søger at stille sig i øjenhøjde med sit publikum ved at udøve (sjov) selvkritik. Hvis det lykkes, vil det resultere i et styrket etos for retor og stærkere gruppeidentiteten for publikum.

"*Clarification*" og "*enforcement*" er de næste funktioner Meyer angiver, men de er ikke så vigtige for dette projekt, da de betydningsmæssigt lægger sig indimellem *identification* og *differentiation*. *Clarification* bruges til at understrege en pointe eller en holdning på en kreativ, humoristisk måde, så den fremstår klarere i publikums hukommelse. *Enforcement* bruges, når retor gerne vil kritisere noget uden at blive for negativ.

"*Differentiation*" bruges til at skabe afstand mellem retor og en modstander. I et større perspektiv kan det også dreje sig om en afstand mellem grupper. Humor bruges til at gøre grin med modstanderne uden brug af vrede eller tilsvining. *Differentiation* har den

⁷³ Billig 2005, s. 202.

⁷⁴ Meyer 2000, s. 310-314.

⁷⁵ Meyer 2000, s. 317.

praktiske sideeffekt, at retor samtidig forstærker tilknytningen til sin egen gruppe ved at skabe afstand til en "konkurrerende" gruppe eller individ.⁷⁶

Hvordan publikum reagerer på de forskellige anvendelser af humor, kommer ifølge Meyer an på både deres holdning og deres kendskab til emnet. Desuden kan man se, at funktionerne ofte optræder simultant. Identifikation er oplagt at kombinere med differentiation, da konstitueringen af et gruppefællesskab ofte også udformer sig som en opposition til noget ydre og ikke kun som en indre sammenhæng.⁷⁷

En sammenligning af de fire slags humor – differentierende, forenende, rebelsk og disciplinerende – kan være vanskelig, da de fungerer og agerer forskelligt. Billig understreger at humorens funktion afgøres af retors sociale position. Med et magtperspektiv på Billigs begreber kan vi se, at rebelsk humor har en opadgående hierarkisk retning, da det forudsætter, en retor med en lav social position, der latterliggør en autoritet med en højere social position. Den disciplinerende humor har en nedadgående hierarkisk retning, hvilket betyder, at retor retter humoren mod nogen, der står lavere i et socialt hierarki.

Meyers begreber giver ikke umiddelbart mening at se hierarkisk, og han lægger ikke op til at se de forskellige funktioner anvendt af ulige parter. Hans begreber er heller ikke så skarpt defineret som Billigs – ikke i den forstand at de ikke er teoretisk velfunderede, men i den forstand at de er lidt blødere begreber, hvis anvendelse er bred og ikke så afgrænset som fx rebelsk humor. Det forenende effekt kunne sættes i forbindelse med den disciplinerende; en gruppe forenes ved at straffe divergens og derved markere klare grænser. Den forenende effekt kunne dog også forbindes med rebelsk humor, da en gruppe ved at latterliggøre fx en autoritet kan forene sig imod en undertrykkende magt og bekræfte sig selv. Den differentierende humor kan bestemt bruges disciplinerende og har dermed et magtaspekt. Begreberne kan altså sagtens bruges sammen, selvom de er udtryk for forskellige forståelser af humors funktioner.

Fælles for både Meyers og Billigs forståelse af humor er, at dens funktioner agerer og manifesterer sig socialt. Vi kan dermed bruge den til at se hvilken effekt, de forskellige slags humor har på publikum. Mere specifikt vil jeg bruge de fire begreber til at undersøge, hvordan retors brug af de forskellige slags humor indvirker i forholdet til publikum.

⁷⁶ Meyer 2000, s. 318-321.

⁷⁷ Meyer 2000, s. 317-323.

Standup og det komiske rum

Stand-up er en langt mere formaliseret genre af humor, end de ovenstående begreber lægger op til. Derfor vil vi nu se nærmere på hvordan vi kan undersøge stand-ups karakteristika. Det fysiske sted hvor standupkomikeren performer er selvfølgelig afgrænset rent spatialt af fysiske barrierer. Disse barrierer formes og opretholdes dog også ved brugen af humor. Humoren definerer rummet på en måde, så det med Sophie Quirks ord bliver et "*ideologic safe-space*".⁷⁸ Det betyder, at de normer og regler, vi kender fra verden udenfor, er sat på standby, og der er større spillerum for at eksperimentere med "*risky ideas*"⁷⁹ Der er dog stadig ikke frit valg på alle hylder, og den "*comic license*" som gør komikeren i stand til at sige ting, der ellers er forbudt eller ildeset, er ikke et verbalt fripas. Det er selve joken, dvs. den performede humor, der giver retor *comic license*. Licensen er altså ikke knyttet til personen, der performer humoren, men til selve den humoristiske handling.⁸⁰

Michael Billig omtaler i "*Laughter and Ridicule Towards a Social Critique of Humour*", at Freud kort berører humor, der behandler tabuiserede emner. Det kan ses som en pendant til ovenstående *risky ideas*. Et tabu er et berøringsfarligt emne, som det kan være socialt risikabelt og skamfuldt at snakke om.⁸¹ Billig formulerer det på denne måde:

*"He [Freud] has an important point to make: some jokes – the tendentious ones – avoid social prohibitions. They permit speakers to say things that would otherwise be forbidden. In this regard, humor is a means of evading the inevitable restrictions of social life, permitting brief moments of shared freedom."*⁸²

Ligesom med komisk licens kan kontroversiel humor omgå sociale regler pga. den komiske licens og giver retor mulighed for at sige ting, der ellers ville være forbudte. Vi kan altså ved at bruge humor bevæge os ud over restriktionerne, som vi normalt agerer under. Det medfører, at hvis en social regel tabuiserer et bestemt emne og dermed gør det umuligt for os at behandle det i en almindelig social sammenhæng, kan vi bruge humor til at skabe et *ideologic*

⁷⁸ Quirk 2010, s. 116.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Quirk 2010, s. 117-118.

⁸¹ Den Danske Ordbog, ordnet.dk.

⁸² Billig 2005, s. 156.

safe-space, hvor vi kan udforske tabuiserede emner eller *risky ideas* uden sociale konsekvenser.

Et overfladisk blik på forholdet mellem standupkomikeren og publikum kunne anse det for at være rent asymmetrisk, da det rene standupformat typisk er monologisk, og publikum sjældent får mulighed for at ytre sig. Men Quirk understreger, at publikum også har en stemme, som de kan bruge til enten at støtte retors ytringer eller opponere imod dem. Da den komiske licens kun strækker sig så langt, som publikum tillader, er det publikum, der har det sidste ord. Quirk indkapsler det meget modsætningsfyldte standupformat her:

*"Stand-up comedy is both fundamentally democratic and deeply dictatorial. While the audience certainly has the right and the power to limit comic license, rejecting those jokes deemed to 'go too far', this right is not easily exercised. [...] the power of stand-up comedians to influence is greater than audiences generally acknowledge."*⁸³

Det demokratiske islæt gør, at det er muligt for publikum at påvirke situationen og give deres mening til kende. Men formatet gør også, at det er meget let for retor at takle evt. kritik og få situationen vendt, så han eller hun igen har overtaget. Det resonerer højt og tydeligt med Billigs begreb om disciplinerede humor, som retor kan bruge til at latterliggøre en person i publikum, der har protesteret mod en joke, og på den måde igen få herredømmet over situationen.

Komikerens stil og persona

Det afgrænsede sted, hvor der bliver performet stand-up, fungerer som sagt som et ideologisk *safespace*, hvor man kan eksperimentere med vovede udsagn, der til en vis grad ikke er accepterede i "det virkelige liv". Ifølge Quirk betyder det forhold dog ikke, at standupkomikerens udsagn ikke kan virke persuasivt.⁸⁴ Don Waisanen følger trop med reference til Edwin Black og konstaterer, at en standupperformance er en invitation til at overtage en *persona* eller *worldview*. Standup kan endda "*silence, submerge or deflect alternative*

⁸³ Quirk 2010, s. 121-122.

⁸⁴ Quirk 2010, s. 117.

perspectives from public attention".⁸⁵ Dette perspektiv på standupcomedy kan også findes i Meyers lidt mere uskyldige udsagn, at humor kan virke persuasivt. Pga. standupkomikerens brug af retoriske personaer, er stand-up'en per definition politisk ifølge Waisanen. Komikerens "[...] *communication opens and closes space for particular ways of understanding the world.*"⁸⁶ Quirks lignende pointe definerer komikeren som en "*social critic*".⁸⁷ Vi kan altså se standup-komikeren som en politisk aktør, der agerer i et rum med færre moralske konsekvenser for retor, men samtidig et sted hvor han eller hun kan eksperimentere med og udøve politisk samfundskritik.

Komikerens persona hænger tæt sammen med komikerens stil, da Barry Brummett bl.a. definerer stil "*as a kind of performance*"⁸⁸ og som udpræget politisk. Det betyder dog ikke, at vi kan bruge eller udvise en bestemt stil fuldstændig efter vores eget forgodtbefindende, for "*style performs us as much as we perform any given style*".⁸⁹ Brummett understreger vigtigheden af at opfatte stil som et politiske virkemiddel og til rent faktisk at se stil som politisk. Stil er politisk per definition ifølge Brummett, fordi det fungerer som en diskurs, der kan påvirke politiske handlinger og positioner. Dermed bliver stil et element i forvaltningen og udøvelsen af magt. En magt der kan gå begge veje hierarkisk; stil kan ikke alene bruges som en rebelsk handling mod etablerede normer og autoriteter, men kan også sagtens anvendes af magtfulde autoriteter til at dominere dem med lavere social status.⁹⁰ Sammenstødet imellem disse to former for stil – rebelsk og autoritativ – indikeres her: "*Gender and sexuality are elements of identity for which style is political battleground.*"⁹¹ Brummett skriver et andet sted: "*People struggle over power: therefore, they struggle over the words that express power. [...] To control words is to control the world [...]*",⁹² og det resonerer i høj grad med, hvordan vi snakker om forskellige seksualitets- og kønsidentiteter. Et godt eksempel, som Brummett selv bruger, er hvordan begrebet "*queer*" før blev brugt til at udskamme folk, der var homoseksuelle eller på en anden måde var non-konforme. Som modsvar begyndte LGBT-grupper at bruge ordet om sig selv og gjorde det til "*a term of*

⁸⁵ Waisanen 2011, s. 139-140.

⁸⁶ Waisanen 2011, s. 140.

⁸⁷ Quirk 2010, s. 116.

⁸⁸ Brummett 2008, s. 3 og 77-79.

⁸⁹ Brummett 2008, s. 3.

⁹⁰ Brummett 2008, s. 82.

⁹¹ Brummett 2008, s. 97.

⁹² Brummett 2015, s. 5.

empowerment” og anerkendelse i stedet for et skældsord.⁹³ Det er et eksempel på en rebelsk minoritetsgruppe, der gør oprør imod den autoritative majoritetsgruppe. En stil kan dermed være et bærende element i en politisk kamp for anerkendelse og lige rettigheder.

Nogle af de ovenstående pointer gentages i *”Toward an Understanding of Humor as Popular Culture in American Society”* af Stephen Hall, Larry Keeter og Jennifer Williamson. De er dog langt mere overbeviste om humors generelt positive karakter end fx Michael Billig. De laver kombinationen af humor og populærkultur, som er interessant for dette projekt, og argumenterer for at *”In the truest sense humor is democratic, of the people, by the people, and for the people.”*⁹⁴ De er meget overbeviste om humorens transformative, politiske magt, og ser den som et værktøj til at opnå ændringer i samfundet til fordel for undertrykte grupper: *”It raises our awareness of serious social issues and calls for social change. These problems might include racism, religious intolerance, sexism: in fact, all of the ways people are exploited and oppressed.”*⁹⁵

Humor og mere specifikt stand up kan dermed bruges til at performe et politisk budskab både gennem stil og den måde, humor fungerer på.

Retorisk potentiale i populærkulturen

Dette afsnit vil med udgangspunkt i Barry Brummetts *”Rhetoric in Popular culture”* og *”Style as Rhetoric”* og reference til Michelle Arrows *“IT HAS BECOME MY PERSONAL ANTHEM’ ‘I Am Woman’, Popular Culture and 1970s Feminism”* undersøge, hvordan populærkulturelle tekster kan udforme og formidle et politisk budskab. John Fiskes *”Understanding Popular Culture”* bliver afslutningsvist inddraget for at nuancere forståelsen af popkultur som retorik.

Retorisk populærkultur

Som Barry Brummett i *”Rhetoric in Popular culture”* giver det ikke mening for os at se retorik forsimplet til blot tekst eller tale. Defineringen af retorik og retoriske tekster i dette projekt tager udgangspunkt i populærkulturelle former og produkter. For det første er retorik *”the ways in which signs influence people”*⁹⁶, det vi også kender som *persuasion*. For det andet kan

⁹³ Brummet 2015, s. 186.

⁹⁴ Hall, Keeter og Williamson 1993, s. 1.

⁹⁵ Hall, Keeter og Williamson 1993, s. 1-2.

⁹⁶ Brummett 2015, s. 4.

tegn ifølge Brummett være alle former for "*meaningful items, images and so on*".⁹⁷ Hvis vi sammenvæver disse to pointer, får vi, at retorik er måden, hvorpå meninger eller budskaber påvirker folk. Det er en ret bred definition, men til dette projekt er den passende. Det er nemlig en definition, der kan bruges til at anskue populærkulturelle tekster, som mine tre case, som retoriske, og den åbner dermed op for muligheden for at underlægge dem retorisk analyse. Brummett tilkendegiver, at populærkultur ikke altid har været en ramme for retorisk praksis i klassisk forstand, men at vi nu sagtens kan undersøge retorisk praksis i populærkulturelle produkter som musik, film, tv, internettet og stand-up. Hvis vi ser populærkulturelle tekster, dvs. "*a collection of verbal and/or nonverbal signs that create meaning*", som retorik, kan vi begynde at undersøge, hvordan de virker persuasivt, dvs. hvordan de påvirker offentligheden.

Brummett foreslår at se retoriks udvikling i lyset af bl.a. en mere og mere pluralistisk verden. Pluralismen definerer Brummett som bevidstheden om, at der findes forskellige "*perspectives, philosophies, points of views, codes of ethics, aesthetic sensibilities*"⁹⁸ og ikke blot én måde at forvalte disse erkendelser på. Det fordrer en accept af forskellene mellem de måske modstridende verdenssyn og også en accept af legitimiteten af et modstridende verdenssyn. Brummett anfører, at dette mentalitetsskift mod en mere pluralistisk tankegang har medført en "*democratization of status*", og der er kommet større fokus på, hvordan man sikrer rettigheder og politisk magt til ellers marginaliserede minoritetsgrupper, som strukturelt er sat udenfor indflydelse.⁹⁹ Brummett siger ligeud, at: "*Whereas second-class status was common for many groups in nearly all earlier times and nations, many democratic nations today try not to place any of their citizens in second-class positions.*"¹⁰⁰ Udviklingen har også resulteret i en anerkendelse af betydningen af, hvem der repræsenteres i netop populærkulturen. Selvom det ikke kan sammenlignes med politiske rettigheder, giver simpel repræsentation af marginaliserede grupper også magt eller *empowerment* til dem. Desuden bidrager pluralisme også til en mere flad hierarkisk struktur, hvor individer og grupper, der traditionelt ikke havde indflydelse, kan komme til orde:

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Brummett 2015, s. 29.

⁹⁹ Brummett 2015, s. 30 og s. 32.

¹⁰⁰ Brummett 2015, s. 31.

*"A second way in which pluralism challenges the Greek legacy [den klassiske retorik] is by creating the possibility of shifting the locus of where and when the important business of a society is conducted. [...] in a more pluralistic society (which nearly all industrialized democracies are now or are becoming increasingly), awareness of different groups and of the legitimacy of those groups' practices and beliefs brings an increase in the status of those practices and beliefs. And this means that what marginalized people say and do assumes more importance in terms of what happens generally in a society."*¹⁰¹

Vi kan altså ikke begrænse vores forståelse af retorik til den klassiske traditionelle idé om, hvad retorik er, eller hvor det bliver praktiseret. Retorisk praksis blev i sin vorden anset for kun at tilhøre eliten, dvs. frie mænd, mens alle andre blev henvist til samfundets margen. Nu er den mere demokratiseret, og marginaliserede grupper kan bruge retorisk praksis til at få mere indflydelse og dermed blive *empowered*. Brummett konkluderer, at populærkultur *"[...] is manifested in texts that are democratic."*¹⁰² Det er en af de måder, hvorpå retorik kan bruges til at influere offentligheden gennem populærkulturelle tekster – ved fx at give plads magt til et marginaliseret perspektiv og *empower* det gennem repræsentation.¹⁰³

Politisk populærkultur

Brummett placerer *stil* i centrum af populærkulturen, og specielt i forhold til hvordan populærkultur kan fungere politisk. Brummett citerer Rita Kirk Whillock, der *"[...] complains specifically about an inability to distinguish audiences from publics today"*.¹⁰⁴ Politik flyder sammen med underholdning, og det betyder vi kan ikke længere skelne mellem politiske vælgere eller offentligheder og publikummer, der forbruger underholdning. Brummett referer primært til forskere, der ser denne udvikling som negativ, men han argumenterer for, at det også kan medføre en vis *"sense of public agency"*. Sammenblandingen af politik og populærkulturel underholdning gør, at borgerne har større handlekraft. Brummett støtter sig op af John Fiske, der argumenterer for at strukturelle, politiske forandringer kun kan forekomme, hvis systemet, der opretholder dem, bliver nedbrudt af *"the tactics of everyday*

¹⁰¹ Brummett 2015, s. 31-32.

¹⁰² Brummett 2015, s. 76.

¹⁰³ Brummett 2015, s. 32.

¹⁰⁴ Brummett 2008, s. 77

life."¹⁰⁵ Som kort berørt ovenfor er populærkulturelle tekster demokratiske, og denne bottom up-dynamik indikerer, hvordan popkulturen opnår politisk indflydelse.¹⁰⁶

Stil fungerer som et tovtrækkeri om, hvem der har magten til at bestemme, hvad der betyder hvad: "*A key instrument of the political power of popular culture and of style lies in the centrality of signs, images, and, above all, in meaning, for control over meaning is control over politics*". Herefter citeres Stuart Hall, som skriver: "*It is only the trough the way in which we represent and imagine ourselves that we come to know how we are constituted and who we are. There is no escape from the politics of representations*".¹⁰⁷ Når et *sign* (fx menneske i en marginaliseret position) bliver repræsenteret, og repræsentationen sker på en fyldestgørende måde, giver det en mulighed for genkendelse og for identifikation for andre personer i den position.

Køn er en identitetsmarkør, som kan marginaliseres eller undertrykkes, og som også historisk set er blevet det i vid udstrækning bl.a. af de gamle grækere fra eksemplet ovenfor. Kvinder blev holdt uden for indflydelse og kunne ikke benytte sig af klassiske retoriske udtryk, der var forbeholdt samfundets elite. Michelle Arrow fortæller, at 2. bølgefeministerne så populærkulturelle tekster som endnu et patriarkalsk magtredskab til at undertrykke kvinder og socialisere dem til at spejle sig i "*false' images of femininity*".¹⁰⁸ De ville ikke eller kunne ikke anerkende det potentiale og de muligheder, der lå i populærkulturelle, retoriske tekster for netop at fremme den marginaliserede oplevelse eller perspektiv. Arrow argumenterer derimod for, at populærkulturen også rummer store muligheder for at sprede feministiske værdier og referer til, at hvis populærkulturelle produkter kan bruges til at "*[...] perpetuate women's oppression then used in the 'right' way it could empower women as well [...]*".¹⁰⁹ Brummett bakker op omkring denne pointe og taler om, hvordan feministiske tekster kan "*empower women*".¹¹⁰ Han medgiver dog 2. bølge at:

"[...] many texts of popular culture such as films and television shows are produced by enormous corporations that are owned and controlled by men, and we would

¹⁰⁵ Fiske 1989, s. 20.

¹⁰⁶ Brummett 2008 s. 77-80.

¹⁰⁷ Brummett 2008, s. 112.

¹⁰⁸ Arrow 2007, s. 214.

¹⁰⁹ Arrow 2007, s. 214-215.

¹¹⁰ Brummett 2015, s. 185.

thus not be surprised to find that these texts often denigrate or silence women or portray them as lacking something. Hierarchical power is of the nature of patriarchy and these corporations are extremely hierarchical.”¹¹¹

Derfor vil en feministisk kritiker lede efter alternative retoriske former, der fx *empower* kvinder og give dem handlekraft ved at give dem en stemme og repræsentere dem på en flerdimensionel måde, fremfor som den patriarkalske retoriske stil at gøre dem tavse eller repræsentere den stereotypiske fremstilling. Med dette i baghovedet kan vi se på om, casene kan anses for at *empower* en marginaliseret gruppe, enten ift. køn, seksualitet, etnicitet eller andre minoritetsidentiteter, da denne kritik er oplagt at kombinere med en intersektionel og standpunktteoretisk vinkel.

Kapitalistisk populærkultur

Vi indtil videre kun hørt om de positive aspekter ved populærkulturens retoriske vilkår; vi har hørt, at den er demokratisk, den er for folket og af folket, og kan derfor bruges til at repræsentere marginaliserede grupper og give dem taleplads og handlekraft. En af de altoverskyggende magtdynamikker i populærkulturen er imidlertid kapitalismen, hvis hjørnesteen er, at økonomisk kapital er lig med magt og dermed indflydelse. John Fiske anerkender det problematiske i det forhold, at populærkulturelle produkter i høj grad er kontrolleret af økonomiske interesser. Centralt i kapitalismen er kommercialisering, dvs. at gøre noget til en vare med en monetær værdi. En vare, som giver profit til de økonomiske autoriter, der kontrollerer varen, men produceres og konsumeres af borgerne.¹¹²

Fiske argumenterer for, at der dog stadig ligger en demokratisk åre i denne relation; selvom et produkt præsenteres klar til konsumering, kan borgerne vælge ikke at købe det. En film, der har kostet dobbelt så meget for filmselskabet at producere, som den tjener ind i biografen pga. manglende popularitet, er et godt eksempel. Et andet argument er, at populærkultur er kultur. Det lyder som en cirkelslutning, men som en kultur kan populærkulturen ikke koges ned til blot at komme til udtryk i en vare, for som Fiske skriver, er: “[...] culture [...] the active process of generating and circulating meanings and pleasures within a social system [and] can never be adequately described in terms of the buying and selling

¹¹¹ Brummett 2015, s. 185.

¹¹² Fiske 1989, s. 10-15 og 96.

of commodities."¹¹³ Fiske forsikrer os også om, at populærkulturelle tekster sagtens kan fordre social forandring. Den sociale forandring har bare andre strategier og udtryksmåder end fx revolutionær social forandring.¹¹⁴

Afrunding

Begreberne fra de to sektioner "Feministisk retorik" og "Humor som retorik" bliver anvendt direkte på casene og er ment som pejlemærker, som læseren kan orientere sig efter i analysen. Den sidste sektion "Retoriks potentiale i populærkulturen" er ment som et oplæg til diskussionen og skal give nogle forskellige vinkler at anskue analysens resultater på.

¹¹³ Fiske 1989, s. 23.

¹¹⁴ Fiske 1989, s. 186.

Analyse

Analysen er sorteret efter de tre cases og ikke tematisk. Det fordrer en mere organisk og induktiv fremgangsmåde, hvor jeg med nært fokus på de tre retorers specifikke optrædener først kan identificere feministiske træk i materialet, og dernæst undersøge de tre retorers anvendelse af humor og hvordan det influerer forholdet til publikum. Slutteligt afrunder jeg hver case-analyse med et bud på hvilken stil og persona, retorerne fremsætter i materialet. Jeg henviser i de følgende afsnit til mine transskriberinger, der ligger som bilag 1 (Amy Schumer), bilag 2 (Aziz Ansari) og bilag 3 (Sofie Hagen).

Amy Schumer

Amy Schumers optræden er optaget på *The Apollo Theater* i New York i 2015. Showet er instrueret af Chris Rock, streamet på HBO Nordic og varer 57 minutter.

Feministiske træk

Schumer starter stærkt ud med denne joke:

*"I made two new years resolutions [...] And number two was to this year just once take a off a pair of underwear and have it not look like I just blew my nose in it."*¹¹⁵

Schumer beskriver en helt almindelig funktion ved den kvindelige krop, og selvom hun ikke beskriver den som ønskværdig, er der hverken undskyldning eller afsky at spore i sætningen. Det er et eksempel på en oplevelse, der tager sit udgangspunkt i den kvindelige krop og et eksempel på feministisk stil bl.a. omtalt af Barry Brummet, der med Helene Cixous ord karakteriserer stilen som *"grounded in the experience of the body."*¹¹⁶ Denne karakterisering spejles i Kate Zittlow Rogness' krav om, at en feministisk stil skal være *"a return to the body"*.¹¹⁷ Vi ser altså feministiske træk ret tidligt i Schumers performance. Kroppen som tema går igen her: *"So here's how I wound up here [...] My two front teeth didn't fall out untill I was in fifth grade. Which is late! And that SAME week I got my period! [...] Which is early!"*¹¹⁸ Schumer taler igen om en meget almindelig hændelse i den kvindelige krop, menstruation. Selvom hun

¹¹⁵ Bilag 1, s. 1.

¹¹⁶ Brummett 2015, s. 186.

¹¹⁷ Rogness 2012, s. 64.

¹¹⁸ Bilag 1, s. 2.

stiller sig uforstående over for timingen og i det efterfølgende beskriver sig selv som *"this Jack O' Lantern with tits walking around"*,¹¹⁹ og gestikulerer hun bløder fra sit underliv på en overdrevet måde, tager hun ikke afstand til sin krop ved at beskrive den som ulækker, pinlig eller farlig. Schumer undskylder ikke for sig selv eller sin kropps funktioner, men er i stedet ærlig og ligefrem. Hun bruger ingen menstruationseufemismer; der er ingen pendant til det danske "kommunister i lysthuset" eller "sy med rød undertråd" etc. Menstruationsblodet flankerer Schumers underbuksejoke ovenfor, som hun følger op med at sige: *"I don't know why the guys look grossed out. Your underwear looks like coalminer wiped their brow at the end of a shift. A loooong shift."*¹²⁰ Schumer nægter at skamme sig over sin krop og inviterer publikum til uden skam at anerkende kroppens funktioner som naturlige. Vi vil senere se hvordan den anden kvindelige retor, Sofie Hagen, også har kroppen som udgangspunkt i mange af hendes narrativer og bruger den til at performe en bestemt stil.

Schumer gør oprør i mod den begrænsende, passive, feminine stil som Rogness beskriver¹²¹ i ovenstående citater, og også i høj grad i det næste citat, hvor hun taler om sit sexliv: *"I just love New York 'cause it's a town where I can get laid. Like I can catch a "D"¹²² here kinda whenever"*.¹²³ Schumer er ikke på nogen måde dydig eller "ren", eller nogen af de andre karakteristika, der udgør den stereotype feminine stil. Hun lægger ikke skjul på, at hun har sex, og det er endda hende, der "fanger", dvs. hende der er den aktive. Med Brummetts begreb er hun dermed et handlende subjekt frem for et passivt objekt.¹²⁴

Senere fortæller Schumer om, hvordan hun fik en urinvejsinfektion. En ret almindelig sygdom, men igen en historie med udgangspunkt i kroppen og fra et ret intimt sted: *"And nobody tells you how embarrassing it's gonna be. 'Cause no one's is like [...] how'd you get it? Like you know how I got it! I had sex and then I was too lazy to pee right after. I chose to lay there.... like a cum dumpster just..."*¹²⁵ Schumer tilkendegiver godt nok, hun synes det er pinligt. Alligevel vælger hun at tale om det fra scenen og dele den oplevelse med publikum og

¹¹⁹ Bilag 1, s. 2.

¹²⁰ Bilag 1, s. 1.

¹²¹ Rogness 2012, s. 64.

¹²² D står for dick.

¹²³ Bilag 1, s. 2.

¹²⁴ Brummett 2015, s. 184.

¹²⁵ Bilag 1, s. 8.

alle andre der ser med. En oplevelse af hendes krop, der på ingen måde har været ideel eller glædelig, og som hun beskriver med alt andet end florumvundne fraser.

I 2015 skrev Schumer manuskript til filmen "Trainwreck", hvor hun også selv spiller hovedrollen.¹²⁶ I forbindelse med den hændelse får hun en førstehåndsoplevelse af Hollywoods kvinde- og kropssyn. Her fortæller hun om en audition-situation:

"[...] then in LA¹²⁷... I'll be in the waiting room and they're like ehm Amy it says here are you running for the girl who get's gastric bypass?¹²⁸ Is that correct? [...] well you didn't get the part but do you want us to put a hose on you? Keep you moist so we can return you to the sea blackfish¹²⁹?"¹³⁰

Schumer fortæller joken, så det fremstår som om, hun for tyk til plausibelt at ligne en, der kan blive behandlet med gastric bypass. Derimod antager casteren hende for at være en spækhugger. Det siger sig selv, at Schumer ikke er lige så stor som en spækhugger, og joken set som argument mod de radikale kropsidealer i Hollywood har en vis grad af *reductio ad absurdum* over sig. Casterens udsagn er med Lockfords ord et eksempel på *"the dominant culture's tyranny"*¹³¹ – Schumer opfattes slet ikke som et menneske pga. sin størrelse, fordi hun i casterens øjne bryder så meget med *"traditional femininity"*, dvs. den snævre måde man kan være kvinde på i Hollywood.¹³² Schumers forholdsvis almindelige krop (som hverken er abnorm eller sygeligt overvægtig) er i Hollywoods øjne en *"unruly [body] [...] in need of disciplining"*.¹³³ Opfattelsen af Schumer som ikke-menneskelig pga. sin størrelse er et generelt tema, som Schumer tager op gennem hele showet. I LA har hendes arme størrelse af ben, og folk tror hendes ben er træstammer, og at hun er en kæmpe.¹³⁴ Den amerikanske skuespiller

¹²⁶ Opslag for filmen "Trainwreck" på IMDb.com

¹²⁷ Hollywood, den amerikanske filmbranches højborg, ligger i Los Angeles.

¹²⁸ En operation, der indsnævrer mavesækken, så den ikke kan indeholde særlig meget mad. I Danmark skal du være sygeligt overvægtig og lide af diabetes for at modtage behandlingen.

¹²⁹ "Blackfish" er en dokumentarfilm, der handler om spækhuggere der bruges til underholdning i den amerikanske forlystelsespark "Sea World".

¹³⁰ Bilag 1, s. 3.

¹³¹ Lockford i Brummett 2008, s. 114.

¹³² Ibid.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Bilag 1, s. 3.

og model, Blake Lively, ser hende som en havenisse.¹³⁵ Casteren i ovenstående citat kalder Schumer en spækhugger og spørger om, de skal holde hende fugtig, indtil de kan smide hende i havet igen.¹³⁶ Da Schumers personlige træner møder hende for første gang, ser han på hende som om, han ikke er helt sikker på, om der er et "*human under there somewhere*".¹³⁷ Schumer mere end antyder at den generelle holdning er, at man ikke kan spille rollen som "menneskekvinde", hvis man falder uden for et meget snævert vægtinterval. For det først medfører holdningen en reproduktion af en begrænsende, feminin stil (i det her tilfælde et krav om at være tynd) og indskrænker repræsentationen af kropstyper, der optræder på film og TV.

Dernæst påpeger Schumer, at mandlige skuespilleres kroppe ikke bliver vejet på den samme vægt. En mandlig skuespiller, Kevin James, der spiller hovedrollen i en Hollywoodfilmen "*The Zookeeper*", må gerne være tyk og se almindelig ud, og filmmanuskriptet inkluderer stadig hele to smukke kvinder, som efterstræber ham.¹³⁸ Her er skuespillerens størrelse altså ikke begrænsende for at optræde i film og endda i filmen spille en rolle, der udtrykker sig og agerer seksuelt.

Sexismen i Hollywood som tema går igen i den næste joke, der handler om Schumer skal tabe sig for at få hovedrollen i sin egen film. Hun får en personlig træner, men da hans metode er at holde op med indtage mad, stopper hun i stedet med at drikke alkohol: "*Even from not drinking I lost I did it. I lost like ten pounds. And this trainer acted like he taught Hellen Keller¹³⁹ how to read. He was like there she is. There is my girl!*"¹⁴⁰ Det er Schumer, der har gjort en indsats for at tabe sig, men alligevel får træneren hendes vægttab til at se ud som om, det er hans fortjeneste. Brummet taler i "*Rhetoric in Popular Culture*" om "*patriarchal language*" som en retorisk strategi, hvor kvinder eksempelvis bliver gjort til et passivt objekt frem for at være et handlende, aktivt subjekt. Her har træneren taget Schumers handling fra hende og gjort det til hans. Vægttabet er opnået af hans indsats og ikke afstedkommet af Schumers eget slid og slæb. Desuden opfører han sig om, opgaven kunne sammenlignes med

¹³⁵ Bilag 1, s. 5.

¹³⁶ Bilag 1, s. 3.

¹³⁷ Bilag 1, s. 5.

¹³⁸ Bilag 1, s. 3-4.

¹³⁹ Amerikansk forfatter og humanitær personlighed. På trods af hun både var blind og døv, lærte hun at læse og skrive og kom også på universitetet.

¹⁴⁰ Bilag 1, s. 7.

at lære en døvstum person at læse og altså være næsten umulig. En anden pointe er, at træneren omtaler Schumer som *"my girl"* og udtrykker på den måde et ejerskab. For det første er det en objektivisering, og for det andet er der noget patroniserende over at omtale en 33-årig som en pige. Schumer vender igen og igen tilbage til sin krop og her mere specifikt sit underliv:

*"I looked at every little pussy I could find! I wanted to see if they were like magical and like almond sized. Not that mine isn't! I mean you guys (AS peger mod publikum lige foran scenen) I didn't know you'd be sitting that close. It's very small right? [...] it's like a Barbie you can't even find the hole. [...] Tiny! Even in a light days tampon I walk around like (AS foregiver smerte) AV AV AV AV UHHH UHMM."*¹⁴¹

Her kroppen igen omdrejningspunkt, og Schumer gør også grin med kropsidealer inspireret af Barbie-dukken, der som bekendt har en meget lille talje, store bryster, lange ben og et underliv, der ikke repræsenterer den alder, som dukken ellers giver indtryk af at have. Schumer går videre med joken: *"No if I like sneeze that would fall out of me. [...] at the drugstore I'm like do you guys have any FUTONS I could maybe borrow?"* Hun latterliggør igen idealet om at have små kønsdele og overdriver, hvor store hendes er. Schumer beskriver her i en grafisk detalje hvordan, hun og en ven har sex:

"I can't believe Luke is eating my pussy right now [...] and he was really worried about getting me pregnant. And I was like I was born wearing the Nuvaring."¹⁴² [...] and also I'm like guess what Luke? If I got pregnant with your baby I would ignore ALL red lights on the way to Planned Parenthood."¹⁴³

Schumer slår her et slag for reproduktive sundhedsrettigheder, som var en af de feministiske mærkesager særligt 2. bølge gik op i. Det er stadig en debat, der kører i USA, både i spørgsmålet om fri abort og også restriktioner i forhold til hvornår og hvem, der har adgang

¹⁴¹ Bilag 1, s. 9.

¹⁴² Præventionsmiddel, på dansk p-ring.

¹⁴³ Amerikanske nonprofit reproduktivsundhedsklinik.

til prævention.¹⁴⁴ Trafikeksemplet understreger hvor hurtigt det ville gå, for Schumer at få en abort, og hun flankerer det med *"It would look like Snowpiercer¹⁴⁵ out my window just huff huff huff [...]"*.¹⁴⁶ Desuden er citatet igen meget eksplicit ift. ordvalg og beskrivelsen af interaktionen. Schumer er meget direkte, når hun fortæller om, hvordan hendes seksualitet kommer til udtryk. Schumer fortæller i næste citat igen om sit sexliv på en ligefrem og konstaterende måde:

*"I would let anyone go down on me actually [...] Like sometimes I'll see people in the street. I'm like how bad would it get before I said no? [...] see kinda like a hot newly homeless dude like I mean week one! [...] Some family members like a cousin. NOT like a cousin you grew up playing with but just one that you see at funerals [...] Any girl..."*¹⁴⁷

Der er ingen bly viol, der udtrykker traditionel femininitet, i Schumers udsagn. Hun fortæller helt åbenlyst om sit seksuelle frisind, og selv hvis det ikke præcis er sådan hendes virkelige liv udfolder sig, har det stadig en stor symbolsk effekt. Hun tager mennesketyper, som ikke kan kategoriseres som det gængse eksempel på en tiltrækkende person, og putter dem helt henkastet over i den anden kategori. Personerne, hun beskriver, er ikke nogen, hun har mere end en overfladisk relation til, og det gør, at hun bryder med den stereotypiske opfattelse af kvinder, der skal have følelser, stearinlys og roser for at overveje en intim udveksling. Schumer fortæller her om, at hun tager til en basketballkamp med en af sine venner:

"[...] I was really like feelin' myself ya know? I just walk in like here I aaam like feast your eyes! And then the first person I saw was litterally Kate Upton.¹⁴⁸ And I was like OH I get it. I'm not a real woman. I'm just harvesting organs for one. So if Kate was ever like (AS skifter stemme) my liver feels weird I'd be like (AS imiterer hun skærer sin egen lever ud) well HERE! And then like bleed out."¹⁴⁹

¹⁴⁴ Wolf 2015, usatoday.com og Walker 2016, huffingtonpost.com.

¹⁴⁵ Amerikansk film om et højhastighedstog, der kører igennem en dystopisk verden af is.

¹⁴⁶ Bilag 1, s. 9.

¹⁴⁷ Bilag 1, s. 12.

¹⁴⁸ Amerikansk supermodel.

¹⁴⁹ Bilag 1, s. 12.

Schumer kritiserer den diskurs, der gør modellen til "a real woman" og Schumer selv til en levende organdonor. Det er en kritik af de privilegier, der automatisk følger med et æstetisk tilfredsstillende ansigt.¹⁵⁰ Det absurde narrativ, hvor Schumer ofrer sit liv for at den smukke kvinde ikke skal opleve den mindste smule ubehag, illustrerer, at Schumer nægter at acceptere idéen om at der findes en "real woman", og hvis du ikke lever op til de krav, som fx et Kate Upton-ansigt eller en Barbie-krop, er du ikke en rigtig kvinde. Schumer sætter også med næste joke to streger under, hvor forskelligt kvinder bliver opfattet alt efter deres udseende:

"[...] my friend talked to her [Kate Upton] and he was like (AS imiterer vennens påtagede eftertænksomhed) she was actually really funny. And I was like FUCK YOU! [...] what did she say that was so funny? And he was like well we were talking about playing pool later and she was like get ready to lose. (AS foregiver overraskelse) I was like oh when's her hour special coming out on HBO? [...] Wouldn't that have gone SO different if it was a like just a normal looking girl? She's like get ready to lose. They would have been like did you hear that cunt?"

Schumer argumenterer for, at en forholdsvis almindelig udmelding ville blive opfattet på to meget forskellige måder. Hvis det var "a normal looking girl", ville den blive opfattet aggressivt og negativt ifølge Schumer. Hvis det var en smuk pige, ville responsen være "OH MY GOD you should be Seinfeld!"¹⁵¹ Man kunne argumentere for, at Schumer behandler situationen intersektionelt, hvis vi inkluderer kroppens udseende og ikke mindst størrelse i intersektionalitetens begreb om undertrykte identitetsmarkører. Hun beskriver, hvordan situationen ville have udspillet sig, hvis kvinden havde en anden (lavere) magtposition pga. den identitetsmarkør, at hendes udseende ikke levede op til æstetiske idealer. Desuden kritiserer Schumer det komiske etos ("you should be Seinfeld!") som den kvinde, der lever op til idealerne, pludselig bliver tilskrevet. Den komiske cadeau er ikke affødt af, at udsagnet "get ready to lose" er sjovt, men af den simple grund at afsenderen synes, modtageren er lækker. Schumer kritiserer dette forhold. Schumer snakker her om sexismen i standup-branchen:

¹⁵⁰ Det Samfundsvidenskabelige Fakultet på Københavns Universitet, april 2016.

¹⁵¹ Bilag 1, s. 13.

*"I'm labelled a sex-comic. Like that's an interviews people are always like so you're (uf) talking about sex a lot. And I'm like I think it is just because I'm a girl. I feel like a guy could get up here and literally just pull his dick out and people would be like he's a thinker. But... Right? It's true. But then I mention ONE UTI and everyone just thinks I walk around leaving like a snail trail of cum."*¹⁵²

Elisabeth Evans karakteriserer i *"The Politics of Third Wave Feminism"* feministisk aktivisme som noget, der skal *"encourage women to challenge established conventions regarding the monitoring of female sexuality"*.¹⁵³ De personer, der har interviewet Schumer og stillet spørgsmålstejn ved, hvorfor hendes materiale ofte tager udgangspunkt i et sexrelateret emne, har forsøgt at monitorere og kontrollere hendes kvindelige seksualitet. Schumer kan som kvinde ikke tale om de samme ting, som mænd kan. Når hun gør det alligevel, bryder hun med de begrænsende konventioner omkring den kvindelige seksualitet og den feminine stil i sådan en grad, at *"everyone"* kun kan se hende som en ultra-promiskuøs person. Der er altså kun to roller, man kan have som kvinde, og de findes i hver sin ende af spektret uden nogen nuancer indimellem. Schumer udfordrer her, som Evans foreskriver det, de etablerede normer og gør oprør imod forsøget på at kontrollere hendes seksualitet og det stereotype og rigide udtryk af den. Schumer fortæller i tråd med ovenfor, om hvor forskellig fankulturen er for henholdsvis kvindelig og mandlige stand-up'ere:

*"I have never gotten laid after a show okay? I know! BUT that is the truth! Male stand ups... puss as far as the eye can see okay? And... female comics it's not that way. Ahm what I'm saying is I'm not in this for the dick okay? (uf) I mean I would be if it had led to that but that's not what happens..."*¹⁵⁴

Som ovenfor udpeger Schumer den samfundsbestemte begrænsning af, hvordan kvinder (i det her tilfælde komikere) kan performe deres seksualitet. Schumer understreger, at dydigheden ikke er selvvagt, og hun gerne ville vælge et andet udfald, hvis der havde været

¹⁵² Bilag 1, s. 16.

¹⁵³ Evans 2015, s. 78.

¹⁵⁴ Bilag 1, s. 8.

mulighed for det. Igen har hun en meget direkte sprogbrug, som ikke lader noget tilbage at ønske. Hun pakker ikke noget ind, men snakker i meget direkte termer og bryder igen med den stereotype, feminine stil. Her fortæller hun meget eksplicit om sin holdning til, hvor forskelligt kvinder og mænd får lov til at udtrykke deres seksualitet:

"I just think that sex is explained incorrectly as far as men and women's roles go. It's like we're told over and over again men LOVES sex. And women just DEAL with it. Like every article every sitcom it's always the guy getting home from work like honey what about tonight ehh?! And she's always like BVVVAAAA you know I hate your dick. Laundry laundry... [...] I don't know any girls like that. Every girl I know likes having sex. [...] But you are made to feel really disgusting and weird if you're a girl who likes to have sex.[...]"¹⁵⁵

Kvinden i sitcom-eksemplet kunne karakteriseres som traditionel feminin. Vi må antage hun ikke arbejder (det er manden der kommer hjem fra arbejde), men går hjemme. Hun er så vild med vasketøj, at hun foretrækker det frem for intimt samvær med sin partner – hun performer altså en stil, der udtrykker dydighed og renhed (afvisning af sex og kønsdele), og huslighed (præference af vasketøj), som Rogness ville betegne som stereotypisk feminin stil.¹⁵⁶ Schumer understreger i klare vendinger at hun ikke bare har sex, men at hun initierer det aktivt, modsat narrativet om at "women just DEAL with it". Hun siger ligeud, at kvinder bliver stigmatiseret som ulækre og mærkelige, hvis de tilkendegiver, de har lyst til sex. Det er altså på ingen måde omkostningsfrit at bryde med de feminine kvaliteter beskrevet ovenfor. Schumer forsætter:

"It's crazy that [...] we get guilty about this [sex]. Like women wanna come! OF COURSE we wanna come! What girls are having sex like oh no I'm just honored to be witnessing your process! [...] NO I don't wanna feel the one good thing we're allowed as humans no!"¹⁵⁷

¹⁵⁵ Bilag 1, s. 17.

¹⁵⁶ Rogness 2012, s. 64.

¹⁵⁷ Bilag 1, s. 18.

Schumer plæderer igen for en anerkendelse af kvinders sexlyst og ret til at dyrke sex på en nydelsesfuld måde, der ikke centrerer sig udelukkende om manden. Det er også et udsagn, der tager igen udgangspunkt i kroppen, og som anderkender kvindekroppens ret til at opnå nydelse og ikke bare være en passiv modtager. Schumer slutter af med endnu en vinkel på uligheden mellem mænd og kvinder i beskrivelsen af mere eller mindre usandsynlige "sex acts":

"There's the Alaskan Pipeline [...] a guy shit's in a condom. Freezes it. And then you know what I wont say the end of it 'cause it doesn't end like in a super romantic notebooky¹⁵⁸ kind of way. [...] There is no good one for the girl. [...] There is NOTHING."¹⁵⁹

Her er der igen et aspekt, hvor der ikke er fokus på, at (heteroseksuel) sex også skal være fornøjeligt for kvinden. Uligheden her kendes også under navnet "orgasm gap", som er et veldokumenteret fænomen og referer til forholdet (3:1) mellem heteroseksuelle mænd og kvinders orgasmer.¹⁶⁰ Ligesom i det foregående citat plædere Schumer for en anerkendelse og en legitimering af den kvindelige seksualitet. Kvindens seksuelle tilfredsstillelse burde være lige så meget i fokus som mandens, er Schumers holdning. Seriositeten af den misogyne position udtrykt i disse sex-acts udpeger Schumer i den sidste joke:

"The worst one I've ever heard is the Houdini¹⁶¹ which is where the guy is having sex with a girl from behind. Then unbeknownst to her his friend subs in for him. Guy number one runs outside knocks on the window waves to the girl. Which is JUST rape. Like that is JUST rape."¹⁶²

Disse "sex-acts" har forhåbentligt kun det formål at være sjove og ikke være et eksempel til efterfølgelse. Men et udsagn, hvis pointe er voldtægt, tyder stadig på et kvindesyn, der mildest

¹⁵⁸ Schumer refererer til filmen "The Notebook", der er et romantisk drama.

¹⁵⁹ Bilag 1, s. 19.

¹⁶⁰ Wade 2015, s. 273.

¹⁶¹ Ungarsk-amerikansk udbryderkonge og tryllekunstner.

¹⁶² Bilag 1, s. 20.

talt er lidt flosset i kanten. Schumer accepterer ikke denne "sex-act" som sex, men peger den ud som voldtægt pga. manglen på samtykke.

Funktionen af humor

Ligesom i ovenstående afsnit er joken om Schumers underbukser det første sted, vi slår ned for at se på Schumers brug af humor. På spørgsmålet om de oplever det samme med deres underbukser, er der en person i publikum, der svarer afkræftende. Schumer siger henvendt til kvinden: "*No? You're kind of like no? No? So you find a pair of underwear on the floor and you're like how do I know if I've wore it? Please! You know! You know!*"¹⁶³ Henvendt til resten af publikum siger Schumer: "*She knows!*"¹⁶⁴ Vi kan karakterisere Schumers brug af humor med John C. Meyers begreb *identification* og Michael Billigs begreb *disciplinary humor*. Schumer har fortalt om en ret intim kropfunktion og søger at konstituere publikum som et fællesskab ved at få dem til at bekræfte, at det også sker for dem. I den opfordring sker der to ting: Schumer sætter sig selv i øjenhøjde med publikum og tilkendegiver noget intimt ved sin krop, der kunne ses som skamfuldt og tabuiseret. Ved udligningen af niveauforskellen giver Schumer publikum mulighed for at få bekræftet en "negativ" kropsfunktion, som de højst sandsynlig også har oplevet, både hos hendes selv (en berømtthed) og hos hinanden (i publikumsfællesskabet). Et af publikummerne bryder imidlertid med konstitueringen af fællesskabet ved at svare afkræftende på Schumers spørgsmål. Derfor latterliggør Schumer (om end ikke i særlig kraftig grad) kvinden ved brug af disciplinerende humor.

I Schumers næste joke, der handler om hendes krop i puberteten, gør hun igen grin med sig selv. Hun beskriver sig selv som en græskarlampe, der vælter rundt og har ukontrollabel menstruation. Det er et fint eksempel på, hvordan *self-deprecating humor*,¹⁶⁵ som Meyer henviser til, kan anvendes af retor til at sætte sig selv på linje med sit publikum, ligesom ovenfor med underbukserne. Retor "indrømmer" noget sjovt omkring sig selv, for at publikum skal føle sig mere i niveau med retor. Metoden går igen, da Schumer joker, at hun for at tabe sig vil udvikle en spiseforstyrrelse: "*Like what if I just develop an eating disorder?*"

¹⁶³ Bilag 1, s. 1.

¹⁶⁴ Ibid.

¹⁶⁵ Meyer 2000, s. 318.

I'm a WHITE girl! I can DO it you know!"¹⁶⁶ Schumer taler her ind i fordommen om at hvide piger ofte lider af spiseforstyrrelser og gør grin med sig selv.

Schumer gør brug af selvnedgørende humor igennem hele showet: "*[...] I was really like feelin' myself ya know? I just walk in like here I aaam like feast your eyes! And then the first person I saw was litterally Kate Upton. And I was like OH I get it. I'm not a real woman. I'm just harvesting organs for one.*"¹⁶⁷ Schumer tager til basketballkampen i den tro, at et hele bare kører for hende, og alle kommer til at komplimentere hende. I stedet går det op for hende at i sammenligning med en model, trækker hun det æstetisk korteste strå. Det skal vise publikum, at selvom Schumer er berømt og i den sammenhæng har mere magt end dem, er der mange områder, hvor hun er præcis ligesom dem. Fx i mødet og sammenligningen med Kate Upton.

En rød tråd igennem showet er den sexisme, der findes i filmbranchen. Schumer bruger rebelsk humor i mod filmselskabet, der gerne vil producere hendes film. Humoren er rebelsk, fordi den er rettet imod en autoritet, der hierarkisk har en højere social position end Schumer.

"They were like no we want you in the movie. [...] We just need you to do three things. One (AS skifter stemme til dybt afslappet) just be yourself. Two have fun! And three (AS snakker hurtigt) stop eating food. And I was just like wait a minute. I'm sorry don't people need food to live? They were like that's a myth. So I was like okay! [...] I was just eating it because I was bored like ewth errwth... Who want's to chew and eat food all the time? ME! I do... It turns out I need food [...]"¹⁶⁸

For det første gør Schumer grin med filmfolkenes forsøg på at få faste til at lyde rigtig nemt. Hun bliver fortalt, at hun bare skal være sig selv og have det sjovt, og nå ja, så er der også lige det der med ikke at indtage nogen form for næring, som kontrasterer opfordringen til at have det sjovt gevaldigt. Hun får at vide, det er en myte, folk spiser for at opretholde livet. Det ved vi selvfølgelig det ikke er, og de metoder, filmbranchen benytter for at holde den magre linje, bliver udstillet her. Schumer siger det et par sætninger længere henne: "*[...] that's the secret I've found out. Like that's the Hollywood secret. They don't put food in their faces. And that's not*

¹⁶⁶ Bilag 1, side 6.

¹⁶⁷ Bilag 1, s. 12.

¹⁶⁸ Bilag 1, s. 5.

an option for me."¹⁶⁹ Her bliver Schumers humor også identificerende, da de fleste mennesker nok har det sådan at de et par gange om dagen har behov for at "*put food in their faces*". Mad er helt grundlæggende menneskeligt behov. Og i Schumers semi-udstilling af sig selv og hendes "indrømmelse" af hendes bizarre behov for mad får hun folk til at identificere sig med hende.

Showet rundes af med disciplinerende humor. Den sidste del af showet handler om "sex-acts", og Schumer spørger publikum, om de kender en sex-act, hvor der er lige så meget fokus på kvindens nydelse som på mandens. En publikummer svarer, men ikke helt på det spørgsmål, der blev stillet:

*"The angry dragon what is that? (Personen forklarer hvad termen dækker over og AS refererer det.) When a girl is sucking your dick... Oh my god wait I LOVE how your girlfriend looks right now. She's like please! You're his MOM?! OH MY GOD! This is TOTALLY your fault mom! [...] Go ahead... Angry dragon... Drengen fortæller videre og AS refererer. When you are about to climax you push her head [...] ... and up through the nose! What's your name? What is it? Drengen siger sit navn. [...] Jordan? I think you're grounded!"*¹⁷⁰

Schumer bruger her disciplinerende humor mod en mandlig publikummer, der ikke "følger reglerne". Han fortæller om endnu en misogyn sex-act, som ikke er behagelig for kvinden, selvom han kun har fået taletid til at fortælle om en, hvor begge parter har det sjovt. Det viser sig, at drengen fra publikum er der sammen med sin mor, og Schumer bruger opdagelsen til at bruge decideret opdragende humor, der også stemmer fuldstændig overens med en kendt, almindelig opdragelsesteknik, nemlig stuearrest. Schumer viser publikum, at hvis du ikke performer en stil og udviser værdier, der stemmer overens med hendes, bliver du latterliggjort.

Showet ender dog med identificerende humor – igen om sex-acts: "*There's the Abraham Lincoln. That's where the guy tris his pubes comes on the girls face and then thhhhffrrr throws the pubes... so that she has facial hair. You guys don't like US history? I can't gage the*

¹⁶⁹ Bilag 1, s. 6.

¹⁷⁰ Bilag 1, s. 19-20.

*crowd. What's wrong?"*¹⁷¹ Schumer kommenterer på, at ingen griner af "*the Abraham Lincoln*" ved at lade som om, det kun er uskyldig amerikansk historie hun skildrer her. Hun antyder implicit, at publikum ikke bryder sig om disse sex-acts og ikke synes de er sjove, fordi publikum er anstændige mennesker, der ikke bryder sig om sexistiske udsagn. Ironisk spørger Schumer "*What's wrong?*" (underforstået med misogyne sex-acts), og det er tydeligt for alle, at det er sexismen i bl.a. *the Abraham Lincoln*, der er problemet. Publikum kan derfor klappe sig selv lidt på ryggen, når Schumer roser dem for deres anti-sexistiske lattermønstre og deres identificering med den værdi.

Retors stil og persona

Schumer starter showet med at få hele publikum til at rejse sig op. Bagefter lader hun som om, det er deres egen idé:

*"Get up! Get the FUCK up Apollo! COME on! (publikum rejser sig og klapper højlydt. AS agerer pludselig ydmyg og overvældet.) Thank you! Please sit. [...] I would never ask you to stand. I can't believe you all stod (uf) of your own volition."*¹⁷²

Schumer er ikke bange for at rose sig selv, men gør samtidig grin med det, så det ikke bliver for meget. Senere siger hun: "*So my name is Amy and I'm at the Apollo.*"¹⁷³ Hun præsenterer sig kun ved sit ret almindelige fornavn, hvilket er med til at give publikum indtrykket af at det er en uformel situation. Derefter kontrasterer hun det med tilkendegivelsen af, at hun karrieremæssigt er nået dertil, hvor hun bliver booket til Apolloteateret, som er et meget prestigefyldt sted at optræde, for at lave en HBO-comedyspecial, som også er lidt af et riddermærke inden for standup-verdenen.

Denne ubeskedne, bramfri stil går igennem hele showet og flankeres af et meget eksplicit sprogbrug, der inkluderer vendinger som "*a cum dumpster*", "*a snail trail of cum*", "*every little pussy*" og "*eating my pussy*".¹⁷⁴ Schumer udtrykker meget utvetydigt om sin seksualitet og udtrykket af den, og det slående i sætningerne, som fraserne hører til som vi

¹⁷¹ Bilag 1, s. 20.

¹⁷² Bilag 1, s. 1.

¹⁷³ Ibid.

¹⁷⁴ Bilag 1, hhv. s. 8, 16 og de to sidste fra s. 9.

hørte ovenfor, er, at de ikke udtrykker skam eller holder noget tilbage. Schumer ved, hun provokerer det bredere publikum (hun tilkendegiver selv, hun bliver betegnet som en "sex-comic") ved dette emne- og ordvalg, men lader sig ikke mærke med det i sin næsten nøgterne gennemgang af fx en seksuel relation.¹⁷⁵ Hvis vi skal se på Schumers budskab ift. Don Waisanens definition af standup-komikeren, som en der kan åbne og lukke "*space[s] for particular ways of understanding the world*",¹⁷⁶ lukker Schumer ned for det verdenssyn, der dømmes udtrykket af den kvindelige seksualitet som unormal, ulækker og uren, og et verdenssyn der begrænser den kvindelige seksualitet til kun at kunne udtrykke på sig på to måder: promiskuitet eller dydighed.

Den eksplicitte stil kontrasteres af den stereotypisk feminine "white girl"-persona, som Schumer også performer på scenen. Fx siger hun på et tidspunkt:

"Like I have no information. [...] I don't know what's going on in the news EVER. Like AT ALL. My friends do. They're very smart and they are up to date and like I try to chime in. Like they were very upset about Ferguson.¹⁷⁷ And I was like I know! I can't believe he left the show¹⁷⁸ [...]"¹⁷⁹

Schumer beskriver sig selv, som ret overfladisk og kun interesseret i letbenet underholdning og ikke seriøse nyheder om samfundet. Hun taler her igen ind i en fordom om kvinder, som ikke rigtigt orienterer sig nyhedsmæssigt eller politisk, og udsagnet bliver gjort meget provokerende af, at samtalen i virkeligheden handler om politivold, og Schumers rolle tror den handler om en talkshowvært. I virkeligheden forudsætter joken, at den "virkelige" Schumer er fuldt ud klar over, hvad det hele handler om. Schumer er iført en ret kort kjole og høje sko, og antrækket virker til at skulle understøtte den lidt blanke, "pigede" rolle, hun benytter sig af som fx i ovennævnte citat, og som står i skarp kontrast til hendes sprogbrug og stil. Det kan måske også tyde på, at Schumer er klar over, at stil, som Brummett slår fast,

¹⁷⁵ Bilag 1. S. 9.

¹⁷⁶ Waisanen 2011, s. 140.

¹⁷⁷ Schumer henviser til en hændelse i 2014 i byen Ferguson, hvor en hvid politibetjent skød en ubevæbnet, afro-amerikansk ung mand. Drabet affødte en bølge af protester og demonstrationer, bl.a. under frasen "*Black Lives Matter*".

¹⁷⁸ Schumer henviser til Craig Ferguson, tv-værten på talk-showet "The Late Late Show", der forlod showet i 2014.

¹⁷⁹ Bilag 1, s. 8.

*"performs us as much as we perform any given style."*¹⁸⁰ Schumer ved, at hendes udseende kunne associeres med de fordomme, som hun henviser til i disse jokes. Men når hun selv gør opmærksom på disse fordomme, viser hun overskud og tager kontrollen over dem og derved sin præsentation af sig selv.

¹⁸⁰ Brummett 2008, s. 3.

Aziz Ansari

Aziz Ansaris show hedder *"Live in Madison Square Garden"* og er udkommet i 2015. Jeg har kun brugt den del af showet, der havde materiale, der var interessant at se på fra en feministisk vinkel. Det udgør ca. 7 minutter af showet, der varer ca. 58 minutter. Showet er streamet fra Netflix.

Feministiske træk

Ansari starter denne del af showet med et udsagn, som er interessant fra en standpunktteoretisk synsvinkel:

*"You know what I've realized recently? Creepy dudes are everywhere. And they are so much more prevalent than I ever realized. And it really sucks 'cause women have to worry about creepy dudes all the time. And it's very unfair 'cause men NEVER worry about creepy women."*¹⁸¹

Ansari beskriver her en indsigt, som han har fået for nylig. Problematikken affødt af *"creepy dudes"* har ikke været klart for ham før, fordi han har haft en position, hvor det ikke er noget han har oplevet på egen krop. Derfor har han ikke fået den viden eller indsigt naturligt. Han lader herefter et andet standpunkt end sit eget komme med frem med deres oplevelser – de kvinder, der er nødt til at bekymre sig om *"creepy dudes all the time."* Opdagelsen, han her referer her til, kan ses som en etablering af en *coalitional subjectivity*. Det sker, når en person bygger: *"[...] alliances [...] across power lines so that privileged and oppressed people learn [...] from one another about the nature of power and the possibility for social change."*¹⁸² Vi kan i det næste citat se, at Ansari har forsøgt at lære om den undertrykkelse, som kvinder udsættes for i det offentlige rum, ved rent faktisk at spørge kvinder om deres oplevelser med seksuelle overgreb og stalking, og derefter afsætte en del af sit show til at fortælle om disse oplevelser. Ansari bruger sin taletid og sit etos til at gøre opmærksom på denne *"power line"*, der bl.a. markerer forskellen på, hvor sikker man kan føle sig i det offentlige rum.

¹⁸¹ Bilag 2, s. 1.

¹⁸² Griffin og Chávez 2012, s. 11.

*"NO dude's ever barged up up in to his friend's apartment in a panic like [...] Oh my god oh my god! I was walking down Third Avenue and this woman just whipped her pussy out at me. And she started chasing me like ARHHHH do you wanna touch it?! NO guy here has ANY story like that. [...] Every woman in here have at least THREE stories like that. I promise you. They do."*¹⁸³

Som sagt kan vi se, at Ansari har sat sig ind i det kvindelige perspektiv ved at lytte til deres *"at least THREE stories"*, og hans understregning *"I promise you. They do"* fungerer som en forstærkning af pointen. Det er også et sted, hvor han sætter sig eget etos i spil; han står personligt inde for og lover publikum, at det er episoder, kvinder oplever mere end én gang. Ansaris argument er, at mændene aldrig kommer til at opleve seksuelle overgreb og vold med den samme frekvens, som kvinder gør. Han pointerer, at den sikkerhed, henholdsvis kvinder og mænd oplever i det offentlige rum, er meget forskellig. Det betyder selvfølgelig på ingen måde, at uligheden kan elimineres ved, at også mænd udsættes for seksuel chikane. Eller at der ikke findes mandlige ofre for seksuel vold og seksuel diskrimination. Men Ansaris ombytning af rollerne understreger med al sin absurditet, at *ingen* skal være ofre for den slags overgreb. Jeg vil senere uddybe hvilke implikationer, rolleombytningen har, under afsnittet *"Retors stil og persona"*.

Ansari sammenligner dernæst, hvor forskelligt henholdsvis kvinder og mænd bliver behandlet på internettet og særligt hvilken slags chikane, de møder. Ansari argumenterer for, at den slags chikane, som kvinder bliver udsat for, ofte er rettet imod deres krop. Han siger det ikke direkte, men sammenstiller, hvordan han selv og hvordan en hypotetisk kvinde bliver mødt på Twitter: *"[...] let's say I tweet something like hey guys I'm doing a show in Phoenix! Get tickets! I might get a mean tweet where some guy's like OH YEAH? I'm never comin' to Phoenix 'cause you suck! Yeah I got him! I did it!"*¹⁸⁴ Denne form for chikane, som Ansari beskriver han møder, er rettet imod hans person. Og i hvert fald den chikane beskrevet her er ikke enormt sofistikeret eller specifik, men en overfladisk tilkendegivelse af en generel negativ holdning til personen.

¹⁸³ Bilag 2, s. 1.

¹⁸⁴ Bilag 2, s. 2.

"If a women tweets that thought her mean tweet will be different. If a woman tweets hey I'm doing a show in Phoenix! Get tickets! Her mean tweet will be like OH YEAH? Instead of going to Phoenix why don't you come to Buffalo and SUCK MY DICK! YEAH! I got her! I did it!"¹⁸⁵

Her bliver et seksuel element brugt til at nedgøre modtageren, som tweeten er rettet imod. Det er ikke en generel tilkendegivelse af en negativ holdning til afsenderen som i det tidligere eksempel. I stedet er det tilsyneladende en opfordring til at udføre oralsex på afsenderen. Man kan dog tvivle på om, det egentlig er afsenders intention. Ansari siger på et senere tidspunkt, at disse overgrebsmænd ikke forventer et positivt svar på deres "tilnærmelser". Den ovenstående ytring skal ikke virkelig forstås som en opfordring til at komme til Buffalo for at udføre oralsex på afsenderen. Det er en trussel, der bliver brugt til at udøve magt. Selvom Ansari ikke siger det specifikt, kan vi måske selv forbinde punkterne og se, hvordan de hændelser, han beskriver, stemmer overens med dem, der indeholdes i begrebet "rape culture". Rape culture skal forstås som en kultur, hvor: "women percieve a continuum of threatened violence that ranges from sexual remarks to sexual touching to rape it self. A rape culture condones physical and emotional terrorism against women and presents is as the norm."¹⁸⁶ Vi kan karakterisere tweeten som en "sexual remark", der skal true og udøve "emotional terrorism" mod kvinden, der modtager den.

Ansari fortsætter med fremme den kvindelige oplevelse ved at opfordre alle kvinder i salen til at række hånden op, hvis de har været udsat for forfølgelse:

"Raise you hand if you're a woman and you've ever been followed around by a creepy dude. Raise your hand high! Raise it really fucking high! Everyone just look around and see how many hands are raised right now. Yeah that is WAY too many people."¹⁸⁷

Med den opfordring gør Ansari forfølgelsen meget håndgribelig. Det er ikke bare en ting, der sker for folk i nyhederne eller en andenhånds historie, man hører om en bekendt langt ude.

¹⁸⁵ Bilag 2, s. 2.

¹⁸⁶ Harding 2015, s. 2.

¹⁸⁷ Bilag 2, s. 2-3.

Det er pludseligt sket for folk, der sidder lige ved siden af dig. Overgreb kan være svære og prækære at snakke om, men Ansari får gjort dem synlige uden at udstille de personer, der har oplevet dem. Ansaris sprogbrug er også sigende; han starter med at tiltale kvinderne i publikum, dvs. et kønsspecifikt ord, men slutter med at sige "*that is WAY to many people*" (min understregning). Det er ikke sikkert, det er et bevidst valg, men det indikerer, at stalking ikke blot er en "women's issue", og dermed kvinders problem og deres ansvar. Det er derimod noget, der sker for "folk" eller "personer", og det skal tages alvorligt.

*"One woman told me she eventually got rid of the guy by eh walking in to a pet store where you needed to get buzzed in. [...] And she said she just waited there 'till he left. I was like wow how long did you have to wait? She was like hmmm forty-five minutes? FORTY-FIVE MINUTES of her day gone! Cause this creepy dude decided to follow her."*¹⁸⁸

Der er ikke nogen spor af "victimblaming"¹⁸⁹ i denne joke. Ansaret for hændelsen lægges hos "*this creepy dude*", som Ansari siger *valgte* at forfølge kvinden. Kvinden bliver ikke holdt ansvarlig for mandens handlinger, og Ansari understreger, hvor absurd det er, at kvinden mister mandatet over hendes egen tid. Et andet vigtigt aspekt af dette citat kan ses ift. objekt/subjekttemaet, men med en lidt anden vinkel end bare at give handlekraft til kvinden. Ansari viser os nemlig, hvordan det går til, *når* kvinden bliver gjort til et objekt af manden. Manden "stjæler" 45 minutters handlefrihed fra kvinden og gør hende til et objekt, som han holder fanget og dermed har magten over. Ansari fortæller os, at manden tog valget, dvs. han handlede aktivt og udøvede magt over kvinden. Kvinden er ikke helt passiv – hun får reddet sig selv i sikkerhed – men som Ansari siger, har hun mistet 45 minutter af sin dag. Det centrale budskab er, at *creepy dudes* udøver magt over kvinder og gør dem til objekter. Ansari slutter af med en joke, der måske ikke kan karakteriseres som ultra-feministisk:

¹⁸⁸ Bilag 2, s. 3.

¹⁸⁹ At skyde skylden for et seksuelt overgreb på offeret, det er blevet begået imod. Et udtryk for rape culture ifl. Harding 2015, s. 5-6. Ansari kunne fx havde sat spørgsmålstegn ved, om kvinden ikke selv have lagt op til "interaktionen".

*"A woman once told me a story that was kind of cool. She said one time she got a creepy guy following her. And she saw another dude that she thought were like a good dude and said hey can you pretend to be my boyfriend? [...] And the guy did it. And it helped her out [...]."*¹⁹⁰

Igen er det kvindens historie og oplevelse, der står i centrum. Derimod taler denne joke ikke så meget ind i værdien om at se kvinden som et autonomt subjekt, der kan handle selv. Derimod fremstår hun mere som en klassisk "damsel in distress", der passivt afventer at blive reddet af prinsen på den hvide hest. Ansari bruger imidlertid ikke ord som *save* eller *rescue*, som ville have udpenslet denne rolle mere. Det forholdsvis neutrale "*it helped her out*" placerer ikke agens på hverken hende selv eller manden, som hun bad om hjælp.

Funktionen af humor

Vi kan i dette citat se, hvilken form for humor Ansari primært gør brug af: "*Creepy dudes are everywhere man. They are on the internet. OHHH they love the internet so muuuuch. Such a great showcase for them.*"¹⁹¹ Ansari smører et tykt lag ironi henover udsagnet med "*Such a great show case for them*", for det, som *creepy dudes* opnår, er blot at vise, hvor sexistiske og uintelligente de er. Internettet er altså ikke en "*great show case for them*", fordi de kun afslører alle de steder, hvor de kommer til kort. Det er stærkt disciplinerende, og der bliver gennem hele den del af showet, der har feministiske træk, gjort grin med *creepy dudes*. Her udstilles *creepy dudes* igen som dumme og bliver latterliggjort:

*"[...] if you're a creepy dude doing that what's your DREAM SCENARIO at that point? [...] Like the woman just gonna get to her door and just gonna turn around and (uf) like SOO... are you just gonna stand there or are you gonna come up and FUCK MEEEE?! That's NEVER happening! [...] There's a greater chance of a tornado grapping a woman and blowing her in to your penis... than there is of you somehow seducing a woman that way you FUCKING creeps!"*¹⁹²

¹⁹⁰ Bilag 2, s. 3.

¹⁹¹ Bilag 2, s. 1.

¹⁹² Ibid.

Ansaris brug af hyperbelen her understreger, at forfølgelse helt logisk er en rigtig dum strategi, hvis man gerne vil opnå sympati fra nogen. "DREAM SCENARIO" er et påfaldende ord at sætte i forbindelse med stalking, da vi har hørt, at det er en trussel og et magtmiddel. Ansaris sigte kan være at kontrastere det positive associationer fra ordet "drømmescenarie" med stalkingen, og derfor få den til at fremstå ekstra ubehagelige. De mænd, der udviser denne opførsel skammes ud, og Ansari kalder dem endda "FUCKING creeps".

Ansari opfordrer ikke direkte publikum til at hjælpe, hvis de ser en person blive offer for et overgreb eller stalking. Men mellem linjerne i dette citat ligger der et disciplinerende og identificerende sprogbrug, der opfordrer til netop at gribe ind, hvis man er oplever sådan en hændelse: "[...]it helped her out and the creepy guy went away. And I said oh man that's really cool right? She had faith that this other guy would be a decent human being. And he was and he rose to the challenge and it helped her out."¹⁹³ Der ligger en vigtig ekstra association i ordene "decent human being". Ansari bruger ikke "hero" eller "protector", som for det første ville skabe den ovennævnte skønjomfru i nød-effekt, og for det andet ville have gjort handlingen til noget ekstraordinært. Ansaris sigte med at bruge "decent human being" er, at gøre handlingen så normal og så forventelig som muligt. Publikum kan altså identificere sig med at være et "decent human being" og hjælpe i sådanne situationer. At være en helt ville publikum måske forbinde med at være exceptionelt modig eller tapper, men et anstændigt menneske kan de fleste forestille sig at være. Ansari forener med Meyers begreb dermed publikum under identiteten "ordentlige mennesker".

Retors stil og persona

Ansaris forældre er muslimer og kommer som sagt fra Tamil Nadu i Indien. Selvom Ansari er født og opvokset i South Carolina, spiller hans minoritetsbaggrund stadig i høj grad ind på hans scene-persona. Værdien i repræsentationen af en anden etnicitet på standup-scenen end en hvid mand er umiskendeligt intersektionel. Repræsentationen giver mulighed for andre med en marginaliseret etnicitet at spejle sig i Ansari og, som Stuart Hall skriver, "come to know [...] who [...] [they] are."¹⁹⁴ Ansari taler ikke om sin egen opvækst i detaljer eller den diskrimination, han måske har oplevet pga. sin hudfarve eller religion. Derimod fortæller han historien om sine forældres rejse til USA og giver på den måde også plads til

¹⁹³ Bilag 2, s. 3.

¹⁹⁴ Brummett 2008, s. 112.

minoritetsperspektivet på indholdssiden, og det er også et udtryk for en klar intersektionel stil.

Standup-komikeren er ifølge Sophie Quirk en *social critic*, og udsagnet bakkes op af Don Waisanen, som siger, at komikerens "*communication opens and closes space for particular ways of understanding the world*".¹⁹⁵ I Ansaris ombytning af rollerne for offer og gerningsmand opstår der sådan et rum, hvor publikum inviteres til at se problematikken fra en anden vinkel. Ansari får os til at grine af mænd, der er bange for en onanerende kvinde i en busk. Det modsatte ville de færreste finde morsomt. Vi kan grine af det, fordi det komiske sanktioneres af asymmetriske magtforhold mellem mænd og kvinder, der gør historien usandsynlig i en grad, hvor den er uvirkelig. Sådan en hændelse, når den vel og mærke sker med modsat fortegn, kan virke usandsynlig og overraskende og dermed være genstand for latter. Det giver dermed et fingerpeg om, hvilket køn vi forventer er det typiske offer for seksuelle overgreb. Vi kan deraf slutte, at det ikke er overraskende eller usandsynligt, at en kvinde bliver udsat for et seksuelt overgreb. Dette betyder ikke, at vi synes seksuelle overgreb mod kvinder er trivielt eller banalt. Men det kan tyde på en resignation eller afmagt og som en reaktion derpå en ignorering af ofre for seksuel overgreb og vold. Vi forventer, at kvinder kan blive udsat for seksuelle overgreb, og den forventning kan resultere i, at det er sværere at skabe indignation omkring. Ansaris modsvar er: "*Raise you hand if you're a woman and you've ever been followed around by a creepy dude. [...]*"¹⁹⁶ Med denne replik placerer han ofrene lige op i resten af publikums ansigter, så de ikke kan undgå at se dem, og gør dem på den måde også til en del af publikum. Ansari giver plads og synlighed til ofre for stalking og minder resten af publikum om, at disse ting sker for "*WAY too many people*".¹⁹⁷ Det er en direkte kritik af den sociale orden, og Ansaris budskab med dette er klart: Det er mennesker, der bliver udsat for disse ting. Hvis publikum synes, rolleombytningen er overraskende og derfor humoristisk, kan de overveje, hvor deres overraskelse er, når overgrebene sker mod kvinder.

Ansaris afslutningsreplik "*That should not be happening*"¹⁹⁸ tyder dog på en vis følelse af afmagt, og hans forslag til, hvordan man kunne afhjælpe problemet er ensporet. Det bygger på en individuel model på, hvordan den enkelte kvinde kan løse problemet selv, og

¹⁹⁵ Quirk 2010, s. 116 og Waisanen 2011, s. 140.

¹⁹⁶ Bilag 2, s. 2-3.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Ibid.

ikke hvordan samfundet kollektivt kunne forhindre sådanne overgreb i at finde sted. Det er ikke *victimblaming*, men det er at lægge ansvaret for at stoppe hændelsen hos det potentielle offer. Han opfordrer dog i sidste ende fællesskabet (publikum) til at være ordentlige mennesker, og det er en mere kollektiv vinkel på en løsningsmodel.

Sofie Hagen

Sofie Hagens "Bubble Wrap" er optaget i London i et BBC-studie. Showet er udsendt i 2016, varer ca. en time og er streamet fra statsbibliotekets "mediestream".

Feministiske træk

Sofie Hagen åbner sit show med en sex-anekdote: "*I was peeing... on a man. Not in a like revengy kind of way, Like he was awake [...] Like he asked me to do it. [...] It was during the foreplay to the sexy times. [...] At one point he leaned in and he said I BET you wouldn't piss on me.*"¹⁹⁹ Hagen starter historien om et lidt utraditionelt engangsmøde med en mand *in medias res* og får på den måde skabt en chokeffekt, som underbygges af den omtalte kropsfunktion. Historien tager dermed også udgangspunkt i kroppen og lever derfor op til kravet til en feministisk diskurs ifølge Helene Cixous parafraseret af Brummett.²⁰⁰ At fremme et perspektiv, der tager udgangspunkt i kroppen, modvirker bevægelsen mod det abstrakte, der udgør den patriarkalske strategi. Hagen fortæller dernæst om sin mor, der har været enlig forælder for Hagen og hendes søster:

*"My mom was a single mother. [...] she wanted me to be this strong independent and woman. [...] every time she taught me a life lesson she would always start by going Sofie when you become a single mother... [...] Her point was you know if you ever do end up becoming a single mother you may need to be able to do everything 'cause no one will be there to help you."*²⁰¹

Her kan vi inddrage Brummetts begreb "*lack*" som et eksempel på en patriarkalsk retorisk strategi. Brummett beskriver *lack* som fx en mangel på aktiv handlen, og at den passivitet er et karaktertræk, der tilskrives kvinder i en patriarkalsk diskurs.²⁰² Hagens mor opfordrer hende til at blive et handlende, aktivt subjekt fremfor et afventende, passivt objekt. Statussen "enlig mor" kunne netop blive set som "manglende en mand" eller ventende på en mand, men Hagens mor gør den til en standardtilstand, der ikke "mangler" noget eller nogen, men har autonom handlekraft og virketrang. Hendes brug af ordet "*when*" indikerer også, at hun ser

¹⁹⁹ Bilag 3, s. 1.

²⁰⁰ Brummett 2015, s. 186.

²⁰¹ Bilag 3, s. 3.

²⁰² Brummett 2015, s. 183-184.

det som en selvfølge, at Hagen bliver enlig mor. Der er på den måde ikke en social fiasko at være en kvinde, der ikke bor sammen med faren til sit barn. Hagen sætter igen fokus på oplevelser med og af sin krop:

*"[...] I was like... [...] If I in the future become good at stand up and I start doing well and people are start googling my name like what will they find? (uf) Will they find like NUDE photos? I checked. There weren't any. So I fixed that. That was an awkward phone call to make. (SH foregiver at ringe til en hun har sendt nøgenbilleder til) Well you thought they were just for you? Don't flatter yourself. Put them up! Don't be selfish."*²⁰³

Selvom Hagens krop (ligesom Amy Schumers) kan blive anskuet af *"the dominant culture"* som en *"unruly [body] [...] in need of disciplining"*²⁰⁴ pga. dens størrelse, er hun selv stolt af den. Der floredede ingen nøgenbilleder af hende på internettet, og i stedet for at blive lettet ser hun det som en fejl, som skal "ordnes". Hun kalder personen i den anden ende af telefonen for selvisk, og konstruerer dermed en betydning af nøgenbillederne som positive og antyder, at personen burde have delt disse vidundere med andre. Man kunne argumentere for, at der dog er en ironi at spore i tonen. Det kunne være en indikator på, at Hagen godt er klar over *the dominant cultures* syn på hende og hendes krop. Hun er dog alligevel alt andet end flov, men i stedet stolt over sine nøgenbilleder.

En stor del af *"Bubble Wrap"* er Hagens oplæsning af sin egen fanfiction²⁰⁵ om det irske boyband Westlife. I en af disse historier optræder en hovedperson, Bianca, som ligner Hagen til forveksling, selvom hun jokende insisterer på, at det er en fuldstændig tilfældig karakter. Her ser Bianca et TV-interview med sit yndlings boyband, Westlife:

"Bianca hated herself!" [...] She had to lose weight. She knew that! [...] She was watching her idols Westlife on MTV. [...] The speaker asked Mark what his perfect girl would be, [...] "She would have to be hot. DAAAMN hot! [...] Long legs big tits

²⁰³ Bilag 3, s. 5.

²⁰⁴ Lockford i Brummett 2008, s. 114.

²⁰⁵ Fanfiction er som det fremgår af ordet fiktive tekster skrevet af fans, der tager plads i et bestemt populærkulturelt miljø (fx Harry Potter, Ringenes Herre eller her Westlife).

and the perfect shape. [...] Of anger and sadness Bianca ran outside. [...] All she wanted to do was to commit suicide!”²⁰⁶

Selvom Hagen bløder den sidste sætning op med *”It’s the only natural reaction to watching something on TV that you don’t like”*,²⁰⁷ står meningen med joken ret klart. Bianca ”ved godt”, at hun skal tabe sig, og den subtile betydning af den tilkendegivelse er, at der er nogen, der har fortalt hende det. Hun har en masse negative følelser omkring sin krop, som er affødt af, at nogen har fortalt hende, hun har den forkerte størrelse. Hun ser holdningen reproduceret i sine helte fra Westlife og bliver så ked af det, at hun gerne vil dø. Selvmord er ret tungt emne for et comedyshow, specielt på denne måde hvor retor fortæller om det ud fra et personligt perspektiv, selvom det sker gennem et alter ego. Det er en tydelig kritik af vestlige kropsidealer, og hvad det kan medføre af desperation, hvis man ikke ligner det ideal. Temaet er også udtryk i dette citat, hvor Hagen fortæller om, da hun bliver diagnosticeret med depression:

”Only a few years after I wrote that I was actually admitted to the mental hospital. [...] So I stopped being a Westlife fan around when I was fifteen. And then I kind of... I started having a depression. [...] And then when I was about seventeen I started cutting myself.”²⁰⁸

Dette udsagn er i sig selv ikke iøjnefaldende feministisk, men hvis vi ser på det ud fra Karlyn Korhs Campbell perspektiv, der argumenterer for at dele personlige oplevelser – specielt meget negativt ladede oplevelser – er en feministisk retorisk praksis. Afsløringen og udvekslingen af disse meget følsomme, personlige oplevelser fordrer en *”radical form of identification”*.²⁰⁹ Dette giver genlyd i Brummetts identificering af en patriarkalsk diskurs som *”silencing”* og modsvaret at skabe et *”space for the expression of the female experience”*.²¹⁰ Ved at tale om en dybt personlig oplevelse og det faktum, at det netop her drejer sig om en meget tabuiseret, smertefuld og negativt ladet oplevelse, skaber Hagen opmærksomhed omkring og

²⁰⁶ Bilag 3, s. 5-6.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Bilag 3, s. 7.

²⁰⁹ Campbell 2015, s. 27.

²¹⁰ Brummett 2015, s. 183.

mulighed for indlevelse i oplevelsen og dermed mulighed for identifikation. Hagen bliver efter diagnosticeringen sendt på psykiatrisk skadestue, og psykologen der beder hende forklare, hvorfor hun er der:

*"I'm here because I cut myself. I self-harm. And I do that because [...] I have so much pain inside because well because I've been bullied [...] But then you grow up and you're no longer a kid so you stop being bullied [...] unless you're fat. Unless you're a person with a body that somehow doesn't fit into society's norms and society's expectations of how you're meant to look. Then you'll keep getting bullied."*²¹¹

Hagen fortæller, at hvis du er et menneske med en krop, der "*somehow doesn't fit into society's norms*", pga. dens størrelse, hudfarve, kapabilitet etc., bliver du "mobbet". Ordet mobning kan ses som synonym på den undertrykkelse, som marginaliserede grupper oplever. Hagen udtrykker bevidsthed om denne undertrykkelse og performer på den måde en intersektionel stil. Mobningen forstået som undertrykkelse tager ifølge Hagen handlekraften fra de marginaliserede grupper i sådan en grad, at de påfører dem selv skade. Hagen er ikke færdig med sin kritik af de æstetiske normer:

*"You keep getting bullied by the media by billboards and women's magazines and commercials and stand up where fat is the punch line and your doctor and your mother. Like I've been on a diet since I was eight years old. My whole life I've been taught nothing else than that I'm WRONG. [...] Like I've been taught to hate myself and it's working. I don't see myself represented anywhere. I never turn on the TV and see a fat woman who is fat and happy fat and attractive fat and getting laid."*²¹²

Fordi Hagens krop ikke har opfyldt kravene om at være slank, er den blevet set om en *unruly body*, og hendes mor og hendes læge har forsøgt at kontrollere den med slankekure. Ud fra en lægelig eller medicinsk tilgangsvinkel er overvægt selvfølgelig et alvorligt sundhedsproblem, men dette projekts sigte er ikke at diskutere, hvordan overvægt kan behandles som et

²¹¹ Bilag 3, s. 8-9.

²¹² Bilag 3, s. 9.

helbredsmæssigt emne. Projektet er at vise, hvordan en diskurs eller et narrativ om (over)vægt bliver brugt til at udøve dominans over en marginaliseret person eller gruppe. Hagen har haft oplevelsen af, at hendes krop var forkert og i forlængelse deraf hele hendes person.

Der er flere interessante aspekter i dette citat. Hagen siger, at hun aldrig har set en kvinde på TV være tyk og glad, tyk og tiltrækkende eller "*fat and getting laid*". Hvis man er en tyk kvinde på TV, kan man ikke samtidig repræsentere glæde, attraktivitet eller sex. Det giver et meget begrænset handlerum for tykke mennesker på TV, og i "*fat and getting laid*"-kombinationen finder vi endnu et eksempel på en kontrollerende regulering af den kvindelige seksualitet. En tyk, kvindelig TV-person kan ikke have sex og kan ikke få lov til at udtrykke sin krop eller personlighed på den måde. Desuden går indskrænkningen af repræsentationen meget imod en intersektionel tænkning, som plæderer for en udbredelse af det marginaliserede perspektiv. Slutteligt har det også den medbetydning, at den kvindelige oplevelse afgrænses og formindskes.

Hagen giver udtryk for, at de populærkulturelle produkter såsom dameblade, reklamer og stand up er med til at propagandere for patriarkalske normer og handlemønstre, og denne holdning er en afspejling af, hvordan 2. bølge-feminister så populærkultur. I deres øjne var den stereotypificerende og rigid i dens fremstilling af kønnene. John Fiske tilkendegiver også patriarkalske strukturer i popkulturen.²¹³ Hagen kommer selv med en tentativ løsning på den ovenstående problematik i sætningen "*I don't see myself being represented anywhere.*"²¹⁴ som matcher den måde Stuart Halls behandling af problemet.²¹⁵ Hvis populærkulturelle produkter havde et intersektionelt perspektiv og dermed søgte efter en større diversitet i sin repræsentation af optrædende og en større forskellighed i narrativer om marginaliserede identitetsmarkører, ville det resultere i en højere grad af positiv identifikation. Hvis folk så sig selv repræsenteret på TV, ville de føle sig inkluderet i stedet for forkerte.

Hagen læser nu igen op fra en fanfiction-novelle, der med hendes egne ord er "*gay erotic Westlife fan fiction written by a thirteen year old girl*".²¹⁶ Der, hvor det bliver mest

²¹³ Fiske 1989, s. 136-137 og 143.

²¹⁴ Bilag 3, s. 9.

²¹⁵ Brummett 2008, s. 112.

²¹⁶ Bilag 3, s. 10.

interessant for os, er primært slutningen, hvor Hagen siger: *"This is the only part of the show where I've changed like a tiny bit at the ending... just like the last sentence. [...] 'cause I could! 'Nicky and Kian [to bandmedlemmer fra Westlife] got legally married in Ireland!"*²¹⁷ For det første beskriver Hagen en homoseksuel sexscene i et helt almindeligt heteronormativt standupforum, og giver derved en stemme til en marginaliseret seksualitet, selvom selve sexscenen ikke er fortalt af en person, der har førstehåndkendskab til homoseksuel sex mellem to mænd eller kan fortælle fra et personligt perspektiv. For det andet bliver hun i den sidste sætning konkret politisk og plæderer for lige rettigheder på tværs af seksualitet. Her tilbyder hun selv den inklusion, som hun efterspørger ovenfor og som også er foreskrevet af både standpunktteori og intersektionalitet.

Efter Hagen selv har opnået en vis berømmelse, har hun mødt en af sine Westlife-helte. Hun bliver inviteret ind i Nickys radioshow, der også er en af stjernerne i ovenstående fanfiction-novelle, og hun vil gerne fortælle om den fankultur, der har omgivet ham:

*"And I wanted to explain to him that [...] we're not crazy... Like I've on purpose not used that word to describe these fans because it's the go-to word to use and it's offensive to everyone [...] Like intelligent grown up people use the word crazy to describe these screaming girls. And it's not [crazy] because basically all of these things are created by someone."*²¹⁸

Hagen afslører senere, at Nicky åbenbart er blevet så vant til at blive feteret, at han ikke sætter spørgsmålstejn ved sine fans tilsyneladende irrationelle opførsel. Og netop beskrivelsen af fansenes opførsel som irrationel eller ligeud sindssygt er Hagen meget imod. Den beskrivelse giver ekko i Kate Zittlow Rogness' analyse af retorikkens syn på henholdsvis mandlig og kvindelig udtryksmåde. Den mandlige var den rationelle og logiske, og den kvindelige var den irrationelle, følelsesladede eller hysteriske. Den samme anskuelse finder vi i citatet ovenfor. De kvindelige fans beskrives som skrigende, ulogiske, *crazy* og komplet ude af kontrol. For det første fratager det fansene deres menneskelige intelligens at blive set på den måde. De er reduceret til en frådende horde, som man ikke kan snakke fornuft med. For det

²¹⁷ Bilag 3, s. 10.

²¹⁸ Bilag 3, s. 10-11.

andet, påpeger Hagen, opfører de sig slet ikke ulogisk. Konceptet er veltilrettelagt og planlagt, og pigerne følger blot en allerede udstukket kurs:

*"[...] there's been like a load of old white men and one of them has been like UH there is a lot of girls who hate themselves! And one of the guys have been like OH can we make money off of that? [...] Like that's how we've been programmed to react. Like it's not crazy! It makes sense. It's like young vulnerable girls... you know they're taking advantage of that to make money."*²¹⁹

Hvis vi følger Hagens argumentation, er der simpelthen nogle personer, der kapitaliserer på pigernes selvhad. De udnytter en gruppe, der ikke har lige så meget magt og overskud. De har derfor ikke interesse i at inkorporere inklusion i deres forretningsmodel, fordi så holder de op med at tjene penge. Hagen indskyder, at vi sagtens kan bruge ordet *crazy* om piger, hvis *"[...] we also use the word crazy about uhmm you now like... men... who cry when someone don't kick a ball right. Same thing! It's like a group reaction."*²²⁰ Hun indkapsler fint den ulighed, der eksisterer i sproget, dvs. i måden, vi beskriver den samme reaktion med forskellige ord, blot fordi den udtrykkes af forskellige køn. Hagen bruger sidste del af showet til at afslutte sin initiale historie om manden på hotelværelset:

*"The best experience I had [...]. I had sex without hating myself. [...] if you're like a human person... like me... like you'll have times when you doubt yourself and you don't like yourself and how you look naked in front of other people. And I had that up untill that point. I HATED myself. I HATED the way I looked."*²²¹

Hagen fortæller her om de negative følelser og oplevelser, hun har haft omkring sit sexliv og sin krop. For det første, selvom det ikke er på en positiv måde, tager citatet udgangspunkt i kroppen og udtrykker på den måde en feministisk stil. For det andet giver Hagen udtryk for endnu en tabuiseret, negativt ladet oplevelse – hun har hadet sin krop og den måde, hun så ud

²¹⁹ Bilag 3, s. 11.

²²⁰ Bilag 3, s. 11.

²²¹ Bilag 3, s. 11-12.

på og i forlængelse sig selv. Hun giver derved igen publikum mulighed for at identificere sig med hende. Hagen har et gennemgående tema om at vinde:

" [...] we've made it like our reality. That we have to look a certain way to actually win. [...] there is a way to beat it and it's by knowing that it is a thing and that you don't HAVE to actually do it [...] when you realize that none of this is real you're FREE. [...] if it's rules that they've set up they're not real."

Her kommer det intersektionelle idéer stærkt til udtryk – de marginaliserede grupper, fx dem der ikke opfylder æstetiske idealer, bliver holdt tilbage og kan ikke "vinde". Hvis vi bruger en intersektionel linse, kan vi se, at alle disse faktorer, som udgør marginaliserede identiteter – størrelse, etnicitet, seksualitet, køn etc. – de er noget, som "we've made our reality" De burde ikke være definerende for, hvor meget respekt et individ mødes med, eller hvor meget handlefrihed det har. I stedet foreslår Hagen, at vi skal basere vores verdenssyn på fakta. Hagen leverer her en kritik af det system, der afholder folk, der ikke opfylder alle samfundets æstetisk krav, fra at have en glad, tilfreds tilværelse, dvs. fra at vinde. Vi kan læse det at vinde som et andet ord for handlekraft og lige mulighed for at udtrykke sig selv fri for eksempelvis samfundets begrænsende æstetiske regler

Funktionen af humor

Hagen gør stor brug af *self-deprecating humor*, i så stor grad at det er det første hun gør fra scenen:

"Thank you very much! Hello my name i Sofie Hagen. (spredt hujen) Thank you three people. [...] I'm from a country called Denmark. Thanks. You don't give a shit. [...] this is true like I woke up at the hospital. Like I have eh a chest infection. What's that? Sexy? I know! [...] Imagine how I'd look if I was well. Right? Imagine how funny I'd be [...] if I wasn't sick and then laugh accordingly. It'll be fine 'cause you're a lovely audience [...]"²²²

²²² Bilag 3, s. 1.

Først påpeger Hagen der ikke er der store bifald til hendes selvpræsentation. Dernæst siger hun, at publikum er ligeglade med Danmark, det sted hun kommer fra. Hun gør grin med sin sygdom og lader som om, alle synes, det er sexet at have en lungeinfektion. Så ironiserer hun over sit udseende og over, hvor sjov hun er. Hun opfordrer publikum til at grine af deres forestilling om hendes komiske talent og ikke hendes reelle levering. Hun slutter af med en ros og tillids erklæring til publikum. Selvdudlættende humor bliver jo som bekendt brugt til at nivellere forskellen mellem retor og publikum og medvirke til identifikation.²²³ Hagen gør så stor brug af det her, at man kunne overveje om, det i virkeligheden ødelægger formålet, da det stadig skal være attraktivt for publikum at identificere sig med retor gennem denne humorfunktion. Hvis vægten tipper over på publikums side, er det ikke en fordel for dem at kunne identificere sig med retor. Hagen slutter dog introduktionen af med: *"[...] my show... it's a story. And it's s story that I like to tell and I'm exited to share it with you. It's the story of one of the best things that ever happened in my entire life."*²²⁴ Det er ikke en joke, men det er en tilkendegivelse af, hun trods alt er stolt at sit show og sin kommende præstation. Fra et humorperspektiv er den næste joke lidt af et metaudsagn, fordi den påtaler det sociale aspekt i humor og gør det til genstand for humoren:

"[...] I kind of like I kind of squatted... squatted? Squat ha ha ha it's all these hours of cross fit. I don't do cross fit."²²⁵ I have a personality. Some of you were like ohhhh but then you realized people were clapping and then go ohhEHH okay the group have spoken. I'll quit cross fit tomorrow."²²⁶

En del af publikum føler sig ramt af *"I have a personality"*-joken og vil bruge deres stemme til at gå imod Hagen. Men så finder de ud af, de er i mindretal og opgiver at forsvare crossfit. Hagen bruger disciplinerende humor og differentierer "crossfitterne" ud som nogen, der ikke har en personlighed, fordi de går så meget op i at træne. Under andre omstændigheder ville crossfit-tilhængerne måske have overtaget, men her får Hagen konstitueret en publikumsrelation, hvor det er "udenfor" at træne crossfit, og alt hvad det indebærer. Hvis vi

²²³ Meyer 2000, s. 318.

²²⁴ Bilag 3, s. 1.

²²⁵ Et styrke- og konditionsprogram.

²²⁶ Bilag 3, s. 2.

læser crossfit som en del af diskurs omkring sundhed og slankhed, giver det mening i forhold til resten af Hagens budskab, hvor det centrale er, at der skal være plads til alle kropstyper.

Humoren i næste joke kan ses som en slags rebelsk humor rettet mod Nicky, det medlem af Westlife, der efterfølgende får et radioshow, hvor Hagen på et tidspunkt er gæst. Humoren er rebelsk, da Nicky kan ses som en autoritet, og Hagen ser meget op til ham:

*"And I asked him is there anything you wanna ask me? [...] Do you know what he asked me? When you do stand up do they sometimes not laugh? [...] Does that mean when Nicky from Westlife has left his house and girls have been screaming his name he's been like yeah that makes sense."*²²⁷

Denne joke er en disciplinering af Nicky – vi griner af hans oppustede ego, som tager fansenes tilbedelse for givet og dømmer den til at være et helt logisk scenarie. Han ikke har sat spørgsmålstejn ved fansenes opførsel og de forhold, der har skabt den. Hagen bruger igen rebelsk humor, da hun fortæller, hvordan hun ser på de forhold, der har gjort Westlife-fansene til en skrigende menneskehorde:

*"[...] old white men [...] [have] been like UH there is a lot of girls who hate themselves! And one of the guys have been like OH can we make money off of that? And this other guy has been like boybands? [...] And all the girls would [...] buy the CD's[...]"*²²⁸

Hagen skammer her "[the] old white men" ud og anklager dem for at udnytte unge, sårbare piger ved at kapitalisere på pigernes selvhad under dække af markedsføring af et boyband. Det er igen en rebelsk humor rettet imod en autoritet, og det er disciplinerende i udpræget grad. Hagen tegner et billede, hvor man næsten kan se de griske, gamle mænd for sig, der med dollartegn i øjnene sidder og gnægger i skæget. Publikum opfordres uden omsvøb til at tilslutte sig Hagen i hende fordømmelse af de patriarkalske, økonomiske magtstrukturer. Hagen giver i næste citat igen publikum mulighed for at identificere sig med hende:

²²⁷ Bilag 3, s. 10-11.

²²⁸ Bilag 3, s. 11.

*"I had sex for the first time without hating myself. Right now if you're a person who has had sex without hating yourself congratulations! That's amazing! How is cross fit going? But if you're a human person... like me... like you'll have times when you doubt yourself and you don't like yourself and how you look naked in front in front of other people."*²²⁹

Hagen differentierer folk ud, som ikke har oplevet usikkerhed og argumenterer for, at hvis man blot er en "human person", har man oplevet at tvivle på dig selv og ens værd og specifikt på ens seksuelle tiltrækningskraft. Hun konstituerer dermed tvivl og usikkerhed som helt almindeligt menneskeligt. Til det anvender hun crossfit-joken fra før og antyder med sit "That's amazing!", at det modsatte er ret utroligt, hvis ikke ligeud usandsynligt. Hun normaliserer tvivlen og argumenterer dermed for en accept af de negative følelser og tanker om en selv. I ordene "like me" er der en direkte opfordring til publikum til at identificere sig med Hagens usikkerhed og tvivl på sig selv. Hagen runder showet af med en afslutning på historien med manden på hotelværelset:

*"[...] that was like a game he created in order to win you pee on me but if I didn't I would still be the loser. That's the same game they all play. Like the beauty companies... you have to be a size zero to win. Or at the record companies you have to meet Westlife to win and that's not an ACTUAL thing. [...] You have to do all those things to be a winner. [...] [But] if you live by your own rules you can be fat and happy fat and attractive and fat and getting laid. [...] Winning feels like peeing on a guy AGAINST his will but WITH his permission."*²³⁰

At vinde er som jeg nævnte i foregående afsnit et gennemgående tema i showet, og det kan fortolkes som frit handlerum og mulighed for at leve ens liv frit fra den desperation og det selvhad fremkaldt af undertrykkende kritik skjult i en forbrugsvare. Hagen har tidligere i hændelsen med manden på hotelværelset fået en fornemmelse af, at han har snydt hende, men finder ud af, at hun har overrumplet ham, da hun faktisk tisser på ham. Selv et spil, som han har sat op og dermed har magten over, kan Hagen vinde ved at leve "by [her] own rules".

²²⁹ Bilag 3, s. 11-12.

²³⁰ Bilag 3, s. 13.

Med ordene *"I was I did and I'm still doing it"* giver Hagen publikum et eksempel til efterlevelse og en mulighed for at identificere sig med den autonomi, hun udviser. Fyren, som Hagen tisser på, bliver et symbol på en autoritet, der har kreeret et spil, hvor det er umuligt at vinde. Det eksemplificeres også af *"the record companies"* og *"the beauty companies"*. Hagen argumenter for, at de bestemmer, hvordan vi skal *"be a winner"* – krav, der måske ikke er umulige, men i hvert fald meget svære at virkeliggøre. Hagen foreslår, at hvis man går imod de standarder, som bl.a. er sat af skønhedsindustrien, og lever livet efter sine egne regler, opnår man handlekraft og tilfredshed. Så selvom man ikke selv har lavet reglerne for spillet og derfor ikke har nogen magt over det, kan man stadig godt vinde. Selve bevidstheden om, at reglerne blot er arbitrære standarder, gør, at individet kan sætte sig ud over dem og i stedet sine egne standarder og dermed opnå frihed til at handle og leve sit liv efter forgodtbefindende.

Det er værd at nævne, at de passager, hvor Hagen bliver meget insisterede omkring sit budskab, ikke er spækket med jokes. Det virker som om, det humoristiske træder lidt i baggrunden her, også selvom vi har set at humor generelt sagtens kan kombineres med et feministisk budskab og også hos Hagen. Hagens intention med udeladelsen kan være at få understreget budskabet ved at få opbygget en spænding i publikum, så de sidder og venter på joken. Når den så kommer med *"Winning feels like peeing on a guy AGAINST his will but WITH his permission."*²³¹, får de endelig *comic relief*. Manglen på jokes gør også, at afsnittet får en mere inderlig, alvorlig følelse, og effekten kan være at disse dele står mere ud, så publikum bedre kan huske dem.

Retors stil og persona

Hagen bruger ligesom Schumer sin egen krop og gør den til en del af hendes stil. Hun har en stor krop, som hun verbalt sætter i spil, så den bliver et synligt eksempel og understøtter de pointer og argumenter hun fremsætter. Fx her:

"Like I've been on a diet since I was eight years old. My whole life I've been taught nothing else than that I'm WRONG. [...] I don't see myself represented anywhere. I

²³¹ Bilag 3, s. 13.

never turn on the TV and see a fat woman who is fat and happy fat and attractive fat and getting laid.”²³²

Hagen præsenterer en personlig oplevelse og private følelser med forankring i sin krop. Følelsen er negativ, men det aspekt kan være en grundlæggende forudsætning for det, som Karlyn Korhs Campbell kalder *”a radical form of identification”*.²³³ Hagen udviser senere en stil, som vi kunne kategorisere med John Fiskes begreb *”defiantly fat: “[...] if you live by your own rules you can be fat and happy fat and attractive and fat and getting laid.”*²³⁴ Hagen nægter at leve efter *”established norms of style”*,²³⁵ men gør oprør imod dem via sin kropps størrelse. Størrelsen på hendes krop kan læses som en tekst eller en stil, som Brummet siger er *”a system of signs, [...] a kind of performance”*.²³⁶ Hagen kan altså via sin krop performe en subersiv, feministisk stil og ikke kun forlade sig på sin verbale stil til at kommunikere hendes oprør mod begrænsende, sociale normer.

Som sagt gør Hagen stor brug af selvudslettende humor, som placerer hende i øjenhøjde med publikum. Vi kan identificere denne praksis som et forsøg på at inkorporere mere lighed i den aktuelle retoriske situation. Stand-up har som sagt et meget fast format, så selvom retorik inviterer publikum til at deltage, er der ret store begrænsninger for publikums aktive handling under en standup-performance. Lighed, dvs. så meget som formatet tillader, er altså noget, Hagen stræber efter at praktisere i sin performance, og det kunne tyde på, at hun til tider bruger en inviterende stil. Hun fremsætter sine argumenter og pointer i et spørgende, lyst toneleje og praktiserer ikke den patriarkalske persuasion, som Sonja K. Foss og Cindy L. Griffins taler om, ved at *”[...] change others and thus gain control over them [...]”* eller fremvise et *”[...] self-worth derived from and measured by the power exerted over others and a devaluation of the life worlds of others.”*²³⁷

I enkelte jokes dømmes hun dog andre (fx crossfit-joken), og opfylder dermed ikke det sidste karakteristika om ikke at dømme andres holdninger og handlinger. Den inviterende stil er altså ikke gennemført. Man kunne argumentere for, at en fuldført

²³² Bilag 3, s. 9.

²³³ Campbell 2015, s. 27.

²³⁴ Bilag 3, s. 13.

²³⁵ Brummett 2008, s. 101.

²³⁶ Brummett 2008, s. 3.

²³⁷ Foss og Griffin 2015, s. 211.

inviterende stil udelukker brug af rebelsk humor. Rebelsk humor kan sagtens have feministiske træk indholdsmæssigt, men ikke udtrykke en feministisk stil formmæssigt.

Som sagt før kan en standupkomikers stil være en måde at formidle et verdenssyn på. Waisanen kalder det en invitation til at overtage en bestemt persona eller verdenssyn, og Quirk kalder komikeren frit oversat for en samfundskritiker. Man mere end fornemmer en tydelig samfundskritik i sidste del af Hagens show, hvor hun snakker om "*a board room meeting*" med "*a load of old white men*". Hagen får på subversiv vis kombineret kritik af kapitalismen med kritik af patriarkatet. Ordene "*board room*", dvs. der hvor en bestyrelse sidder, vidner om, at vi befinder os i den flotte ende af det sociale hierarki – altså i en privilegeret social klasse. Mændene er hvide, dvs. de ikke er etnisk marginaliseret. De udnytter deres privilegerede situation til for det første at berige sig selv. For det andet gør de det ved at udnytte og dominere "*young vulnerable girls*", dvs. personer, der befinder sig i en lavere social position. De privilegerede udnytter altså en gruppe, der er marginaliseret pga. deres køn, alder og økonomiske og sociale position. Elisabeth Evans tilkendegiver i "*The Politics of Third Wave Feminisms*", at det feministiske projekt også kan være et socialistisk projekt og i den sammenhæng antikapitalistisk. Den socialistiske feminisme konstituerer kapitalismen som et patriarkalsk system, som skaber og opretholder den økonomiske ulighed mellem kønnene.²³⁸ Også ud fra et intersektionelt perspektiv, hvor vi også inkluderer social klasse som en marginaliseret identitet, kan vi se kapitalismekritik som en feministisk praksis.

Afrunding

For at skabe overblik over analysens resultater vil jeg nu kort sammenholde de tre cases ved at undersøge forskelle og ligheder på to parametre: feministiske træk og stil.

Sammenligningen er ment som forberedelse til diskussionen, så udgangspunktet for denne er klart fra begyndelsen.

Analysen viste, at alle casene har feministiske træk og performer en form for feministisk stil. De tre retorer udtrykker dog både forskellige og ensartede former for feministiske værdier og feministisk stil. Det kvindelige perspektiv/oplevelse og objekt vs. subjekt udgør den tematiske fællesmængde for de tre cases. Alle tre shows har dele, der er tilegnet det kvindelige perspektiv; henholdsvis Amy Schumers og Sofie Hagens show udgør begge et kvindeligt perspektiv rent formmæssigt, da begge retorer er kvinder. Desuden tager

²³⁸ Evans 2015, s. 32 og 101.

begge shows også udgangspunkt i de to komikers egne oplevelser og opfylder dermed også kravet indholdsmæssigt. Da Ansari er en mand, har han derfor i modsætning til de to andre ikke umiddelbar adgang til denne form. Han gør det dog stadig ved at præsentere det kvindelige perspektiv i de narrativer, han fortæller, hvor han både giver taletid og anerkendelse til den kvindelige oplevelse.

Desuden har alle tre retorer en tydelig bevægelse imod at se kvinden som et handlende subjekt fremfor et passivt objekt. Hos Schumer kommer det bl.a. til udtryk i latterliggørelsen af hendes personlige træner, der tager æren for Schumers vægttab. Hagen præsenterer objekt/subjekt-tematikken ved fx at konstituere statussen enlig mor som et aktivt subjekt, der har handlekraft og virkelyst. Ansari griber det lidt anderledes an; han konstituerer mænd, der behandler kvinder som objekter, som *creepy dudes*. Han gør derfor ikke direkte kvinden til et handlende subjekt, men kritiserer i stedet aktører, der objektiverer kvinden ved at dominere hende og fratage hende hendes handlekraft og -frihed.

Et tema, som både Hagen og Schumer vender tilbage til, er kroppen og dens naturlige funktioner. Vi har set ovenfor, at Schumer fx fortæller, om første gang hun fik menstruation, og Hagen åbner sit show med at fortælle om, da hun tissede på en mand i en intim stund. De insisterer begge på et positivt forhold til kroppen, ligegodt hvordan den ser ud, og hvad den foretager sig. Et tema, de også deler, er deres positive forhold til sex. Schumer beretter uden forbehold om sit sexliv og forskellige inklinationer, og selvom Hagen fortæller, at hun initialt havde et lidt mere problematisk forhold til sex, fortæller hun om det frit fra leveren og tilkendegiver, at hun er i stand til at nyde det på dette tidspunkt i sit liv. Desuden sætter hun spørgsmålstejn, ligesom Schumer, ved den måde den kvindelige seksualitet repræsenteres på i medierne, dvs. i et populærkulturelt produkt, og argumenterer for, den er udpræget stereotypisk, begrænsende (fx den tykke og aseksuelle kvinderolle) og misvisende (fx den frigide kvinderolle).

Der, hvor de tre retorer adskiller sig mest fra hinanden, er på stil. Hagen og Ansari performer begge en intersektionel stil, som Hagen fx performer ved fx at læse op af hendes "*gay erotic fan fiction*" novelle, dvs. give taletid og repræsentation til at marginaliseret perspektiv, og afslutte oplæsningen med at plædere for lige rettigheder ift. ægteskab uanset seksualitet. Ansari udviser sin *coalitional subjectivity* ved at give plads til den kvindelige oplevelse af seksuelle overgreb og forfølgelse, selvom, som han selv pointerer, det aldrig er noget han er blevet udsat for. Desuden repræsenterer han med sit udseende og sin fortælling

om hans forældre en alternativ etnicitet end hvid. Han giver os indblik i et minoritetsperspektiv, en uprivilegeret, marginaliseret status, så det privilegerede publikum, antager vi, kan lære om undertrykkelse på tværs af *power lines*. Hagen har også til tider spor af en inviterende stil, men hendes stil lever ikke op til alle de krav, der karakteriserer den inviterende stil.

Vi har set, at Schumer til tider iscenesætter sig selv som en blank, uvidende og uinteresseret "*white girl*", og at det står i skarp kontrast til de argumenter og pointer, hun fremsætter, som er samfundskritiske og ret skarpe i både deres ordlyd og deres budskab. Hun er ikke intersektionel eller inviterende. Der er masser af domme i hendes udsagn, og der er ikke plads i hendes verdenssyn til fx at være asexuel. Desuden bliver publikum kun indbudt til at være med, hvis de spiller efter reglerne og udtrykker de samme værdier som Schumer. Der er altså ikke plads til andre perspektiver og holdninger, end dem Schumer godkender. Hun udtrykker ikke bevidsthed om sine privilegier og status i et intersektionelt perspektiv og performer ikke i modsætning til både Hagen og Ansari en *coalitional subjectivity*.

Hagen adskiller sig på endnu et aspekt; hendes samfundskritik bliver til tider antikapitalistisk. Det kan have noget at gøre med hendes nationalitet – i USA er "socialist" i nogle kredse et skældsord.²³⁹ Hun kritiserer i udtalte vendinger patriarkatet og dets sammenhæng med den kapitalistiske samfundsindretning og er det i det hele taget lidt mere direkte end fx Ansari, som vælger at bruge den lidt tamme term "*creepy dudes*", om de personer han gerne vil udstille. Generelt er de tre retorer dog ikke tilbageholdende, men ret ligefremme i deres sprogbrug og fortællestil.

²³⁹ Leibovich 2009, nytimes.com.

Diskussion

Feminisme i det komiske rum

Vi har i analysen set, at feministisk retorik sagtens kan have et humoristisk udtryk. Humors funktioner er i høj grad sociale og opfordrer publikum til at identificere sig med holdningerne fremsat i materialet. Der er dog en feministisk stil, som ikke kan spille inden for rammerne for det komiske rum, og som vi måske derfor heller ikke ser anvendt i udpræget grad af de tre retorer, nemlig inviterende stil. Sofie Hagen performer en "halv" inviterende stil i sine forsøg på at komme i niveau med publikum. Dog lever hun ikke op til det andet krav om at skabe et sikkert rum, hvor alle kan dele deres perspektiv uden at blive dømt eller udskammet.

Så spørgsmålet er, om en inviterende stil er forenelig med de karakteristika, der definerer det komiske rum og med de retoriske effekter, humor har? Sophie Quirk argumenterer for, at et af de definerende træk ved det komiske rum er, at det er et ideologisk "safespace", hvor vi kan eksperimentere med emner og holdninger, der ikke er accepteret i det brede samfund. Det lyder umiddelbart som om, det godt kan forenes med den inviterende stils krav om etableringen af et sikkert rum, hvor man kan præsentere sin holdning uden at møde fordømmelse. Men noget, Quirk også understreger, er, hvordan retor kan bruge sin privilegerede talesituation til at påvirke publikum i en bestemt retning. Vi så det i analysen, da Amy Schumer udskammede en person fra publikum, der ikke fulgte de spilleregler, Schumer have stukket ud. Schumer benyttede sig prompte af en kraftigt disciplinerede og differentierende humor og viste dermed publikum, hvilken holdning de ikke skulle udtrykke og tilslutte sig. Fordømmelse er et lidt skarpt ord at bruge om handlingen, men den er i hvert fald under ingen omstændigheder inviterende. Rebelsk humor er også svær, for ikke at sige umulig, at kombinere med en inviterende stil, da et oprør mod noget forudsætter en afstandtagen til det og dermed en dom over, hvad der er rigtigt og forkert. Den eneste humorfunktion, der kunne kombineres med en inviterende stil, er identifikation, da den blot positivt erklærer sit tilhørsforhold til en position eller værdi. Identifikation er dog i realiteten ofte kombineret med en enten rebelsk eller differentierende humor i casene.

Intersektionel stil kan til dels komme til udtryk humoristisk. Både Aziz Ansari og Hagen udtrykker *coalitional subjectivities* og bruger deres privilegerede talesituation og etos til at fremme et marginaliseret perspektiv. Specielt Ansari som lader et helt andet perspektiv end sit eget dominere showet i 7 minutter. Han understreger, han godt ved, at han er

uvidende omkring den måde, nogle mænd behandler kvinder i det offentlige rum, fordi han aldrig selv har været udsat for det.

Det generelle billede, der tegnes i analysen, er som sagt, at feministisk indhold uden problemer kan kombineres med humor. Det kommer helt an på, hvem retor vælger som skydeskive for de forskellige slags humor og hvilke emner, retor tager op. Hvis rebelsk humor bliver brugt til at udpege ulighed i forhold til handlefrihed eller undertrykkende magtrelationer, er det en oplagt kombination. Hos Ansari rettes den rebelske humor imod mænd, der begår overgreb mod kvinder; hos Schumer imod filmindustrien, der undertrykker den kvindelige seksualitet; hos Hagen imod "old white men", der undertrykker og lukrerer på grupper med lav social position.

Et helt oplagt sted at lave forbindelsen er at kombinere feministiske temaer med den aftabuiserende effekt, som humor kan have. Michael Billig refererede i teoriafsnittet til Freud, der mente, at humor kunne "*avoid social prohibitions*" og "*permit speakers to say things that would otherwise be forbidden*."²⁴⁰ Tabu defineres af Den Danske Ordbog som et "*område eller emne som man i en kultur ikke beskæftiger sig med fordi det vækker stærke følelser, fx af skam eller blufærdighed*."²⁴¹ I feministisk retorisk teori har vi en omskrivning af tabuiseringsprocesser hos Karlyn Korhs Campbell:

"Feminists believe that sharing personal experience is liberating, ei., raises consciousness [...]"Speak-outs" on rape, abortion, and orgasms are mass meetings in which women share extremely personal and very negatively valued experiences."²⁴²

Hvis vi læser negativet af Campbells første sætning, er resultatet af tilbageholdelsen af den personlige oplevelse en begrænsning af den opmærksomhed, som emnet får. Tilbageholdelsen er dermed ikke ønskværdig. "*Speak-outs*" giver kvinderne en mulighed for at dele og bearbejde ubehagelige eller traumatiserende oplevelser. Campbell definerer feministisk retorik som bl.a. at dele den personlige oplevelse, ligegodt hvor negativt ladet eller

²⁴⁰ Billig 2005, s. 156.

²⁴¹ Den Danske Ordbog, ordnet.dk.

²⁴² Campbell 2015, s. 27.

skamfuld den er. Inden for andre retoriske praksisser kan det forholde sig anderledes – eksempelvis i en hverdagssammenhæng. Hvis hverdagssamtalen holdes på et abstrakt, ikke-personligt plan, kan emner som voldtægt og abort, dvs. emner der i høj grad "*vækker stærke følelser [som] skam eller blufærdighed*", lettere diskuteres. Men hvis emnerne forankres i en personlig oplevelse og bliver mere konkrete, ville tabuet sandsynligvis træde i kraft.

En aftabuisering, dvs. en opfordring til at tale om følelsesmæssigt svære emner, der kan opleves som skamfulde, kan kategoriseres som feministisk retorisk praksis og en afvisning eller en begrænsning som antifeministisk. Tabuets tilknytning til skam er central for at se sammenhængen til feministisk retorik. Både Schumer og Hagens narrativer tager fx ofte udgangspunkt i kroppen, som vi har set tidligere. Det er også ofte kropsdele eller -funktioner, der er intime og personlige, og der måske i andre sammenhænge ville være genstand for blufærdighed. Schumer bruger eksempelvis disciplinerende humor mod en person i publikum, der ikke vil kendes ved en "pinlig" kropsfunktion. Schumers projekt med den oprindelige joke om underbukserne, som ser ud som om hun "*just blew her nose in them*",²⁴³ er at dele en personlig oplevelse med publikum, som Campbell foreskriver ovenfor. En oplevelse som er svær at tale om pga. den tabuisering og negative ladning, den er blevet udsat for. Hagen fortæller om dengang, da hun skar i sig selv, fordi hun led af en depression. Psykiske lidelser er et tabuiseret emne,²⁴⁴ men Hagen vælger alligevel at dele oplevelsen med publikum. Ved at tilkendegive at hun har det afslappet med at tale om det, kan Hagen være med til potentielt at fjerne noget af den skam, der er forbundet med at lide af en depression.

Hvis vi ser tabuet som en begrænsning af, hvad der er tilladt at tale om, kan vi se ligheder i restriktioner, der omgiver en stereotyp, feminin stil. Denne stil er ifølge Kate Zittlow Rogness defineret af ærbarhed, fromhed og passivitet, og det at være seksuelt aggressiv, som fx Schumer er det i udsagnet om, at hun kan "*catch a "D" here kinda whenever*",²⁴⁵ bryder i høj grad med de restriktioner og begrænsninger. Jokes med feministisk indhold har altså potentiale til at virke aftabuiserende på emner, der traditionelt behandles med skam, blufærdighed eller forlegenhed.

Vi så i indledningen, at fordomme om kvinder og humor stadig flourerer i bedste velgående. Stand-up har i lang tid har været anset for at være et "mens game", og feminister er

²⁴³ Bilag 1, s. 1.

²⁴⁴ Henriksen 2014, dr.dk og Luth 2010, bt.dk.

²⁴⁵ Bilag 1, s. 2.

blevet set som sure og mandehadende killjoys, der i stedet for at grine med på hyggelige jokes, der bare er for sjov, bliver helt hysteriske, hver gang nogen kommer til at gøre grin med kvindelige billister eller promiskuøse piger. Identiteten "feminist" har ikke været cool og moderne. Når jeg i løbet af dette semester har forklaret folk, hvad jeg skrev speciale om, blev jeg i 90 % af tilfældene mødt med en reaktion, der kan koges ned til "Men, tøjhøj tøjhøj, kvinder er jo ikke sjove jo" *blink, blink, albue i siden*. Det blev så trættende, at jeg endte med bare at sige, at mit speciale handlede om stand-up. Dette eksempel skal ikke forstås som en videnskabelig tilkendegivelse af, at kvinder ikke kan være sjove i offentlighedens øjne. Men det er slående, at det i et socialt miljø, hvor de fleste er akademikere og generelt har en stor social kapital, er standardreaktionen. Så måske kan stand-up performet af stærke, kvindelige retorer (her udelukkes Ansari selvfølgelig), der ikke undskylder for sig selv eller deres krop, men promoverer det kvindelige perspektiv og performer en aktiv, subversiv stil og oveni identificerer sig som feminist måske rykke lidt ved den almene opfattelse af hvem og hvad, der kan være sjovt.

Humor i populærkulturen

I teori afsnittet fik vi slået fast, at humor fungerer udpræget socialt, og i analysen fik vi det eksemplificeret. Fx latterliggør Aziz Ansari de mænd, der begår seksuelle overgreb og forfølger kvinder, og bruger differentierende humor til at udskamme de mænd, der fx truer kvinder eller behandler kvinder som objekter. Det er her værd at nævne, at Ansari ikke har nogen voldtægtsjokes. Fra en humorteoretisk vinkel giver det god mening, da det er et højt tabuiseret emne og derfor potentielt falder uden for den gruppe af vittigheder, som publikum vil tildele komisk licens. Der ligger også en pointe i, at de hændelser, Ansari referer til, er mindre "alvorlige" (sammenlignet med voldtægt) og derfor måske ikke behandles med lige så stor "ærbødighed" eller seriøsitet. Betegnelsen "*creepy dudes*" giver også et fingerpeg om en slags normalisering eller hverdagsliggørelse. Det er ikke "*rapists*" eller "*attacker*", det er bare mænd, der næsten tilfældigt "kommer til" at forvente tilbagebetaling i naturalier for en drink i byen eller "kommer til" at bruge seksuelle trusler som "harmløse" online drillerier. Ansari lægger ikke skjul på sin kritik af disse handlinger, og samtidig almindeliggør han dem og gør dem håndgribelige på en måde, så handlingernes ophavsmænd ikke er uhyggelige overgrebsmænd i en mørk gyde, men i stedet almindelige mennesker. Hans ord for de personer, der ikke foretager sig sådanne handlinger, er "*decent human beings*", og ikke

"*heroes*" eller et andet ord, der ville give personen en ekstraordinær status. Der ligger selvfølgelig også en moralsk dom i dette ordvalg, men for dette projekt er det centrale, at ordvalget placerer seksuelle overgreb i det almindelige hverdagsliv og i den almindelige sociale relation. Humoren regulerer altså en social relation mellem to eller flere mennesker i en hverdagsagtig situation. I standupsituationen fungerer humoren til at disciplinere "*the creepy dudes*" i publikum, der eventuelt også engang er kommet til at forvente en lidt for kropslig respons på gavmildhed med drinks. I "*Understanding Popular Culture*" skriver John Fiske:

*"The politics of popular culture is that of everyday life. This means that it works on a micropolitical level [...] It is concerned with the day-to-day negotiations of unequal power relations in such structures as the family, the immediate work environment, and the classroom. Its progressiveness is concerned with the redistributing of power within these structures toward the disempowered; it attempts to enlarge the space within which bottom-up power has to operate."*²⁴⁶

Vi kan tilføje det offentlige rum til listen over strukturer, hvor ulige magtrelationer bliver forhandlet og reguleret. Der er altså utroligt mange sammenfald imellem humor og populærkultur: det fungerer i en hverdagslig sammenhæng, det regulerer magtforhold og forsøger at gøre handlerummet større for "*the disempowered*" (dette karakteriserer specielt rebelsk humor). Der er altså et retorisk samspil mellem de to felter, og vi kan på dette grundlag overveje om populærkulturelle tekster, der benytter sig af humor har en ekstra retorisk streng at spille på. Ud fra dette projekts konklusioner, kan det kun blive til gisninger om hvorvidt, populærkulturelle produkter, der udtrykker sig humoristisk, får yderligere persuasivt potentiale. Det er dog en oplagt mulighed for videre undersøgelse.

Populærfeminisme

Vi har set eksempler på patriarkalsk sprog, som tog handlekraft væk fra kvinder og andre marginaliserede grupper. Feministisk teori gør os i stand til at genkende patriarkalsk retorisk praksis, kritisere den og modarbejde den. Vi har i analysen også set mange eksempler på feministisk retorisk praksis, der giver handlekraft og taletid til marginaliserede grupper og

²⁴⁶ Fiske 1989, s. 56.

individer. Projektets sigte er bl.a. at undersøge, hvordan feministiske teorier, idéer og stile kan udtrykkes i populærkulturelle produkter, og om det overhovedet er muligt for en politisk ideologi at blive inkorporeret og formidlet af et populærkulturelt produkt. For hvilket retorisk potentiale har populærkulturelle tekster egentligt og endnu vigtigere; hvor potent og subversiv kan en feminisme være som benytter sig af kommercialisering og kapitalistisk materialisme? Dette afsnit vil for det første afveje populærkulturens retoriske muligheder for at virke persuasivt og have politisk indflydelse. For det andet vil det give et bud på hvilke konsekvenser, det har for en ideologi som feminisme at blive indlejret i en populærkulturel sammenhæng og benytte populærkulturelle former for at udtrykke sig.

Både Barry Brummett og John Fiske er enige om, at en af de store fordele ved populærkulturen er, at den netop er "populær" i ordets oprindelig betydning, dvs. for folket, demokratisk og anti-elitær. Brummett skriver i *"Rhetoric in Popular Culture"* at: "[...] *ideas of who has power and who does not have power stem from, take shape in, and are worked out in [...] "little," everyday experiences.*"²⁴⁷ Denne teoretiske position bunder i marxistisk teori og understreger forbindelsen mellem det materielle og det ideologiske. I et tidligere afsnit i diskussionen genlyder positionen i John Fiske definitionen af populærkulturens domæne som mikropolitisk og hverdagsligt. Brummett tilføjer, at populærkulturel retorik udtrykkes i demokratiske tekster, og den har evnen til at flytte emner eller problematikker fra marginen til centrum, en egenskab der også understøttes af en mere og mere pluralistisk befolkningssammensætning.²⁴⁸

Hvis vi godtager Brummetts og Fiskes argumenter, kan vi destillere det retoriske potentiale i populærkulturen til at være demokratisk og opsat på at *"enlarge the space within which bottom-up power has to operate."*²⁴⁹ Inden billedet farves alt for rosenrødt, understreger Fiske dog, at populærkulturelle tekster aldrig kan være revolutionære, men kun progressive, fordi de aldrig forsøger at ændre på "[the] *system that distributes that power in the first place.*"²⁵⁰ Fiske eksemplificerer dette med avantgarde kunst, som i modsætning til popkultur er revolutionær, da den kan gøre oprør imod magtstrukturer og samfundets status quo. Men fordi avantgarde kunst ikke kan gøres relevant for folk i deres hverdag, og den netop

²⁴⁷ Brummett 2015, s. 170.

²⁴⁸ Brummett 2015, s. 76 og 31-32.

²⁴⁹ Fiske 1989, s. 56.

²⁵⁰ Fiske 1989, s. 56.

prøver at fjerne sig fra de rigide hverdagslige forhold, kan den aldrig blive populær, og man kan kun finde en udvandet version af den i popkulturen.²⁵¹

Fiske indrømmer, at vi kun kan spekulere om effekten af populærkulturens retoriske potentiale, da det er svært at undersøge fx en tv-series indflydelse på sit publikum. Han giver dog enkelte eksempler på, hvordan populærkulturelle produkter har givet folk handlekraft og opbakning til social forandring.²⁵² Både Brummett og bell hooks refereret i Andi Zieslers *"Feminism and Popular Culture"* argumenterer for, at populærkulturen har en evne til at flytte temaer og problematikker *"from margin to center."*²⁵³ Brummett begrundet dette argument med at: *"[...] awareness of different groups and of the legitimacy of those groups' practices and beliefs brings an increase in the status [...]. And this means that what marginalized people say and do assumes more importance in terms what generally happens in a society."* Han konkluderer dernæst, at *"the margin shrinks."*²⁵⁴ Problematikker, der før var forvist til samfundets margen, har nu indtaget scenens forgrund. På den ene side har vi altså slået fast at populærkulturel persuasion foregår i et socialt, hverdagsligt, mikro-politisk rum – på den anden side er dette rum nu større end før.

En anden vinkel bliver præsenteret af Andi Zeisler der i sin bog om feminisme og popkultur *"We Were Feminists Once"* introducerer *"brand-name feminism"*, som løseligt oversat kan forstås som *"feminist af navn, ikke af gavn"*.²⁵⁵ I dette projekts analysmateriale præsenterer Amy Schumer ingen racistiske jokes, men standupkomikeren har før brugt jokes, som Ziesler karakteriserer som *"casual racism"*.²⁵⁶ Problemet med den blotte selv-identifikation som feminist er, at den ikke kan stå alene. Alle retorerne i casene er citeret for at definere sig selv som feminister, men hvis titlen ikke blev bakket op af feministiske værdier eller en feministisk stil udtrykt i casene, kunne vi ikke karakterisere dem som feminister. Vi har dog også lært af Brummett, at stil i virkeligheden er lige så retorisk som tale, selvom det i lang tid blev anset for kun at være overflade og ikke substans. Repræsentationsværdien i berømtedder, der erklærer sig selv som feminister, er måske ikke perfekt, men kan den være at foretrække fremfor det modsatte?

²⁵¹ Fiske 1989, s. 161.

²⁵² Fiske 1989, s. 189-193.

²⁵³ Ziesler 2008, s. 133 (citater) og Brummett 2015, s. 32.

²⁵⁴ Brummett 2015, s. 32.

²⁵⁵ Ziesler 2016, s. 135.

²⁵⁶ Ziesler 2016, s. 133.

Kan vi overveje at anskue det retoriske potentiale i populærkulturen som noget, der ikke har traditionel makro-politisk effekt? Som sagt er den hverken radikal eller storpolitisk, men det behøver den måske heller ikke at være for at have en reel social effekt. De retoriske vilkår medvirker altså til, at den feminisme, der eksisterer og produceres i populærkulturen, ikke kan være lige så potent og prompte som den feminisme, der eksisterer andre steder i samfundet.

Et stort problem i kombinationen af feminisme og popkultur er ifølge Zeisler den kommerialisering og kapitalisering, som feminismen uvægerligt vil udsættes for. Også Fiske mener, at populærkulturen til dels er formet og opretholdt af kapitalistiske strukturer og processer.²⁵⁷ Ziesler mener, at feministisk teori og praksis udgør en uundgåelig kritik af kommerialisering og kapitalisme, men at feminisme i en populærkulturel sammenhæng pludselig skal agere i et rum, der er defineret af selv samme kommercialiserende og kapitalistiske strukturer, og ligefrem også skal benytte sig af dem for at få sit budskab ud.²⁵⁸

Ifølge Ziesler handler feminisme om lighed, og den værdi kan ikke til fulde integreres i et kapitalistisk system.²⁵⁹ Fra en intersektionel vinkel er kapitalisme også problematisk. Hvis feminisme udtrykkes i en kommerciel forbrugsvarer, vil ens sociale klasse være afgørende for, om man havde de nødvendige økonomiske midler til at rekvirere den.

Et godt eksempel på det modsatte er Sofie Hagen, der bruger en populærkulturel tekst til at kommunikere et antikapitalistisk budskab. Hun opfordrer tilhørere til at lade være med at købe produkter, der eskaleres og dernæst profiterer på deres selvhad, og til at lade være med at underlægge sig systemer, der fratager dem handlekraft og autonomi (patriarkatet). Man kunne dog indvende, at Hagen stadig sælger et produkt (sin stand-up) og dermed, som Ziesler nævner, benytter sig af en kapitalistisk forordning.

Som vi hørte ovenfor, kan popkultur kun være progressiv og ikke revolutionær, og derfor kan hastigheden på den sociale forandring bibragt af popkultur ikke være høj. Revolutioner er kendetegnet ved deres fart, evolutioner er ikke. Det kan måske kaste lys over nogen af de samfundsproblemer, som feminismen ifølge Ziesler peger på, som ikke er blevet

²⁵⁷ Fiske 1989, s. 10-15 og 96

²⁵⁸ Zeisler 2008, s. 28.

²⁵⁹ Zeisler 2015, s. 185.

løst. Beyonce har endnu ikke udgivet en sang, der udryddede vold mod kvinder eller implementerede ligeløn.²⁶⁰

Disse indvendinger til trods står det store persuasive potentiale, som populærkultur har, dog stadig tilbage. Det opererer på et mikro-politisk, socialt, hverdagsligt niveau, og bliver konsumeret både som underholdning, men også som stilistisk og dermed politisk budskab. Populærkultur bliver aldrig så nuanceret og kompleks som academia eller så idealistisk og upragmatisk som radikal aktivisme, men den kan være progressiv med alle de begrænsninger og muligheder, som det indebærer. De tre cases er alle populærkulturelle, humoristiske tekster, der promoverer feministiske budskaber på både forskellige og ensartede måder – de er med andre ord populærkultur, der ved hjælp af humor udtrykker et feministisk verdenssyn og opfordrer tilhørere til at identificere sig med en feministisk persona.

²⁶⁰ Ziesler 2016, s. xiv.

Konklusion

Dette projekts sigte har været at kortlægge, hvordan et udsnit af samtidig stand-up udtrykte feministiske træk ved hjælp af humor. Jeg har stillet disse spørgsmål: Hvordan udtrykker samtidig stand-up feministiske træk? Hvilke funktioner får komikernes brug af humor i samspillet med deres kønspolitiske budskab? For at undersøge dette har jeg formuleret et feministisk retorisk begrebsapparat på baggrund af forskellige teoretiske vinkler. Desuden har jeg undersøgt, hvilke generelle, retoriske funktioner humor havde, og hvordan stand-up specifikt kunne anskues retorisk. Afslutningsvist i teoriafsnittet har jeg behandlet det retoriske potentiale i populærkulturelle tekster. Analyse materialet udgøres af tre forskellige standupshows af henholdsvis Amy Schumer, Aziz Ansari og Sofie Hagen.

Analysen demonstrerer, at de tre forskellige retorer både udtrykker feministisk indhold og performer forskellige feministiske stile. Retorerne har kommunikeret en bred variation af feministiske værdier og temaer, hvor den kvindelige oplevelse og subjekt/objekt er gennemgående temaer hos alle tre. Kroppen er også et tema, der går igen hos Schumer og Hagen. Ift. stil er der også både sammenfald og forskellighed. Hagen og Ansari performer en intersektionel stil, og både Schumer og Hagen gør oprør mod de restriktioner, der begrænser den kvindelige udtryksmåde, både kropsligt og verbalt, og den kvindelige seksualitet. Vi kan koge retorerne forskellige budskaber helt ind: Schumer søger primært at udfordre den kontrol, der pålægges den kvindelige seksualitet, Ansaris hensigt er at øge bevidstheden om seksuel chikane og overgreb rettet mod kvinder, og Hagen har primært til formål at udpege og gøre oprør imod kapitalistiske autoriter, der profiterer på marginaliserede grupper, herunder personer af hunkøn.

I teoriafsnittet har vi hørt, at humors retoriske funktioner gør, at standupkomikeren kan udtrykke et budskab, der ikke underlægges de samme restriktioner som i dagligdags diskursiv udveksling. I analysen så vi eksemplificeret, at den feministiske retor kan skabe et fællesskab omkring de feministiske idéer ved at skabe mulighed for publikums identifikation med værdierne og latterliggøre dem, der afviger fra budskabet, ved hjælp af humors sociale funktioner.

I diskussionen undersøgte jeg med eksempler fra analysen, hvordan de tre teoretiske felter (feministisk retorik, humoristisk retorik og populærkulturel retorik) forholdt sig til hinanden. På baggrund af analysen resultater kan vi konkludere, at feministiske

budskaber uden problemer kan kommunikeres gennem humor. Der er blot nogle kombinationer, der er mere oplagte end andre.

Sammensmeltningen af feminisme og populærkulturelle tekster kan dog være problematisk. Et af de centrale aspekter af populærkultur er kapitalistisk kommercialisering, som er i strid med de værdier, der er indlejret i feministisk ideologi. På grund af populærkulturens folkelige, kulturelle, demokratiske karakter kan den imidlertid ikke reduceres til blot en kommerciel vare og har stadig retorisk potentiale. Det er dog ikke radikalt, men progressivt. Vi kan derfor stadig se casene som udtryk for populærkulturel humor, der kommunikerer feministiske værdier og idéer. Feministen er dermed ikke for evigt henvist til den lidt flatterende rolle som *killjoy*; hvis han eller hun benytter sig af humor i sin formidling af et feministisk budskab, vil omverdenen måske ligefrem at modtage det med et højlydt grin.

Referencer

Litteratur

- Ahmed, Sara: "Feminist Killjoys (And Other Willful Subject)" i *The Scholar and Feminist Online*, vol. 8, nr. 3, The Barnard Center for Research on Women 2010
- Arrow, Michelle: "'It Has Become My Personal Anthem' 'I Am Woman', Popular Culture and 1970s Feminism" i *Australian Feminist Studies*, Vol. 22, Nr. 53, Taylor & Francis 2007
- Billig, Michael: *Laughter and Ridicule – Towards a Social Critique of Humor*" Sage Publications Ltd 2005
- Brummet, Barry: *Rhetoric in Popular Culture*, Austin, SAGE Publications, Inc. 2015
- Brummet, Barry: *A Rhetoric of Style*, Carbondale: Southern Illinois University Press 2008
- Butler, Judith: "Subjects of Sex/Gender/Desire" i Cudd, Anne E. og Robin O. Andreasen (red.): *Feminist Theory – A Philosophical Anthology*, Blackwell Publishing Ltd 2007, s. 145-153
- Campbell, Karlyn Korhs: *Man Cannot Speak for Her: Volume 1 – A Critical Study of Early Feminist Rhetoric*, New York: Praeger Publishers 1989
- Campbell, Karlyn Korhs: "The Rhetoric of Women's Liberation: An Oxymoron" i Cheryl Glenn og Andrea A. Lunsford (red.): *Landmark Essays on Rhetoric and Feminism*, New York: Routledge 1973, s. 19-33
- Chávez, Karma R. og Cindy L. Griffin (red.): *Standing in the Intersection: Feminist Voices, Feminist Practices in Communication Studies*, Albany: State University of New York Press 2012

Cudd, Anne E. og Robin O. Andreasen (red.): *Feminist Theory – A Philosophical Anthology*, Blackwell Publishing Ltd 2007

Evans, Elisabeth: *The Politics of Third Wave Feminisms – Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2015

Fiske, John: *Understanding Popular Culture*, London: Unwin Hyman 1989

Glenn, Cheryl og Andrea A. Lunsford (red.): *Landmark Essays on Rhetoric and Feminism*, New York: Routledge 1973

Halberstam, Judith Jack: *Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal*, Boston: Beacon Press 2013

Harding, Kate: *Asking for It: Slut-shaming, Victim-blaming, and How We Can Change America's Rape Culture*, Perseus Books Group 2015

Lund, Marie og Hanne Roer (red.): *Retorikkens aktualitet – Grundbog i retorisk kritik*, 3. udg., Hans Reitzels forlag 2014

Lunsford, Andrea A (red.): *The Sage Handbook of Rhetorical Studies*, SAGE Publications 2009

Pershing, Linda: "There's a Joker in the Menstrual Hut: A Performance Analysis of Comedian Kate Clinton" i June Sochen (red.): *Women's Comic Visions*, Detroit, Michigan, Wayne State University Press 1991, s.193-236

Reid-Brinkley, Shanara Rose: "Mammis and Matriarchs: Feminine Style and Signifyin(g) in Carol Moseley Braun's 2003-2004 Campaign for the Presidency" i Karma R. Chávez og Cindy L. Griffin (red.): *Standing in the Intersection: Feminist Voices, Feminist Practices in Communication Studies*, Albany: State University of New York Press 2012, s. 35-58

Rogness, Kate Zittlow: "The Intersectional Style of Free Love Rhetoric" i Karma R. Chávez og Cindy L. Griffin (red.): *Standing in the Intersection: Feminist Voices, Feminist Practices in Communication Studies*, Albany: State University of New York Press 2012, s. 59-77

Sheppard, Alice: "Social Cognition, Gender Roles, and Women's humor" i June Sochen (red.): *Women's Comic Visions*, Detroit, Michigan, Wayne State University Press 1991, s. 33-56

Sochen, June (red.): *Women's Comic Visions*, Detroit, Michigan, Wayne State University Press 1991

Strandgaard, Ellen: *Latterliggørelsens teori og metodik med særlig henblik på offensiv feministisk humor*, Københavns Universitet 1981

Wade, Lisa: "Are Women Bad at Orgasms? Understanding the Gender Gap" i Shira Tarrant (red.): *Gender, Sex, and Politics: In the Streets and Between the Sheets in the 21st Century*, Routledge 2015

Walsh, Reubs J: "'Objectivity' and intersectionality: How intersectional feminism could utilize identity and experience as a dialectical weapon of liberation within academia" i *Feminism & Psychology*, vol. 25, nr. 1, SAGE Publications 2015

Zeisler, Andi: *Feminism and Pop Culture*, Seal Press 2008

Zeisler, Andi: *We Were Feminists Once – From Riot Grrrl to Covergirl®, the Buying and Selling of a Political Movement*, USA: PublicAffairs 2016

www-artikler

Bakalus, Silla: "Bilka bøjer sig for vrede feminister: Fjerner støvsuger fra pige-hylden", udgivet marts 2013 i *BT*, set d. 21/07/16. <http://www.bt.dk/danmark/bilka-boejer-sig-for-vrede-feminister-fjerner-stoevsuger-fra-pige-hylden>

Blair, Olivia: "Beyoncé explains why she performed in front of the word 'feminist'", udgivet April 2016 i *The Independent*, set d. 21/07/16.
<http://www.independent.co.uk/news/people/beyonce-explains-performed-in-front-of-the-word-feminist-flawless-formation-a6970256.html>

Den Danske Ordbog: opslag for "tabu" på ordnet.dk, set d. 27/07/16.
<http://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=tabu>

Det Samfundsvidenskabelige Fakultet på Københavns Universitet: "Smukke mennesker er lykkeligere", udgivet april 2016 på samf.ku.dk/nyheder, set d. 22/07/16.
<http://samf.ku.dk/nyheder/smukke-mennesker-er-lykkeligere/>

Frølich, Julie: "Feminister hader kvinder som mig", udgivet oktober 2014 i *Politiken*, set 21/07/16. <http://politiken.dk/debat/debatindlaeg/ECE2415769/feminister-hader-kvinder-som-mig/>

Henriksen, Søren og Anton Gundersen Lihn: "Psykelige lidelser er stadig tabu", udgivet april 2014 på dr.dk, set d. 27/07/16.
<http://www.dr.dk/nyheder/regionale/syd/psykelige-lidelser-er-stadig-tabu>

Hitchens, Christian: "Why Women Aren't Funny", udgivet januar 2007 i *Vanity Fair*, set d. 21/07/16. <http://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701>

Høgh, Marie: "Feminister svigter kvindesagen", udgivet januar 2016 i *Berlingske Tidende*, set 21/07/16. <http://www.b.dk/kommentarer/feminister-svigter-kvindesagen>

International Movie Data Base, imdb.com: Amy Schumer, set d. 22/07/16.

http://www.imdb.com/name/nm2154960/?ref_=nmbio_bio_nm

International Movie Data Base, imdb.com: Aziz Ansari, set d. 22/07/16.

http://gb.imdb.com/name/nm2106637/?ref_=nv_sr_1

International Movie Data Base, imdb.com: Biografien for Amy Schumer, set d. 22/07/16.

http://www.imdb.com/name/nm2154960/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

International Movie Data Base, imdb.com: Comedyserien "Inside Amy Schumer", april 2013-, set 22/07/16. http://www.imdb.com/title/tt2578508/?ref_=nv_sr_5

International Movie Data Base, imdb.com: Filmen "Trainwreck", juli 2015, set 22/07/16.

http://www.imdb.com/title/tt3152624/?ref_=nv_sr_2

Iqbal, Nosheen: "Aziz Ansari: 'I've always been a feminist. There wasn't a period when I was against women and then started dating one'", udgivet juni 2015 i *The Guardian*, set 22/07/16. <https://www.theguardian.com/culture/2015/jun/07/aziz-ansari-comedy-politics-women>

Karstad, Anne-Mette: "Hvorfor går feminister amok, fordi jeg henter mit barn kl. 15?", udgivet februar 2016 i *Politiken*, set d. 21/07/16.

<http://politiken.dk/debat/ECE3065055/hvorfor-gaar-feminister-amok-fordi-jeg-henter-mit-barn-kl-15/>

Lawrence, Jennifer: "Why Do I Make Less Than My Male Co-Stars?", udgivet oktober 2015 i *The Lenny Letter*, set d. 21/07/16.

<http://www.lennyletter.com/work/a147/jennifer-lawrence-why-do-i-make-less-than-my-male-costars/>

Leibovich, Mark: "Republicans' new go-to slur: 'Socialist!'", udgivet marts 2009 i *The New York Times*, set d. 27/07/16.

http://www.nytimes.com/2009/03/01/world/americas/01iht-socialism.1.20500622.html?_r=1

Luth, Andrea: "Psyisk syge lider under tabu", udgivet december 2010 i *Berlingske Tidende*, set d. 27/07/16. <http://www.b.dk/danmark/psyisk-syge-lider-under-tabu>

Marcotte, Amanda: "Aziz Ansari Is Better Than Most Celebrities at Talking About Feminism", udgivet oktober 2014 i *Slate Magazine*, set 22/07/16.
http://www.slate.com/blogs/xx_factor/2014/10/07/aziz_ansari_embraces_feminism_on_the_late_show_with_david_letterman.html

Pomerantz, Dorothy: "Beyoncé Knowles Tops The FORBES Celebrity 100 List", udgivet juni 2014 på forbes.com, set 21/07/16
<http://www.forbes.com/sites/dorothypomerantz/2014/06/30/beyonce-knowles-tops-the-forbes-celebrity-100-list/#40346b4e6f59>

Robins, Julie: "5 Reasons We Love Amy Schumers' Feminism", udgivet august 2015 i *Ms. Magazine*, set d. 22/07/16. http://msmagazine.com/blog/2015/08/17/5-reasons-we-love-amy-schumers-feminism/#card_2233_22177_22164

Rolling Stone Magazine: "Divine Comedy: 25 Best Stand-Up Specials and Movies", udgivet juli 2015 på rollingstone.com, set d. 23/07/16.
<http://www.rollingstone.com/movies/lists/divine-comedy-25-best-stand-up-specials-and-movies-20150729/an-evening-with-robert-klein-1975-20150729>

Skov, Marie: "Sjovt, sjovt, ikke sjovt, sjovt", udgivet januar 2016 i *Information*, set 22/07/16.
<https://www.information.dk/moti/2016/01/sjovt-sjovt-sjovt-sjovt>

Walker, Robert: "The Undeclared War On Contraception", udgivet juli 2016 i *The Huffington Post*, set 27/07/16. http://www.huffingtonpost.com/robert-walker/the-undeclared-war-on-con_b_10879604.html?utm_hp_ref=birth-control

Wolf, Richard: "Supreme Court will wade back into abortion debate", udgivet november 2015 i *USA Today*, set d. 27/07/16.
<http://www.usatoday.com/story/news/2015/11/13/supreme-court-abortion-clinics-restrictions/75238212/>

Videomateriale

Ansari, Aziz: "*Live at Madison Square Garden*", 2015, produceret af Good Company, streamet på netflix.com marts 2016.

Hagen, Sofie: "*Bubblewrap*", 2015, streamet på statsbiblioteket.dk/mediestream maj 2016.

Schumer, Amy: "*Live at the Apollo*", 2015, instrueret af Chris Rock, streamet på hbonordic.com februar 2016

Bilag

Bilag 1: Amy Schumer - Live at the Apollo

Bilag 2: Aziz Ansari - Live in Madison Square Garden

Bilag 3: Sofie Hagen – Bubblewrap