

Karneval i kringastingen: Innhold

Kapittel 1. Humor i fjernsynet	2
Innledning og problemstilling.....	3
Norsk fjernsynshumor og forskningen.....	4
Voldsom humor og varietétradisjonen	5
Format og struktur i <i>Åpen Post</i>	7
Kapittel 2. Rammer for analysen	10
Mikhail Bakhtin og karnevalet.....	10
Det karnevalesskes liv i populærkulturen.....	17
Karnevalets sentrale formspråk.....	23
Tilnærming til oppgavens <i>Åpen Post</i> -innslag.....	27
Kapittel 3. Den groteske parodien: Historien om skrukken	31
Originalprogrammet og den komiske refleksjonen.....	31
Degraderingen av opplysningsidealet.....	36
Karnevalesk versus postmoderne parodi.....	37
<i>Lille Lørdag</i> og vregningen av NRK-universet.....	39
Mediedekningen og skrukken etterspill.....	41
Kapittel 4. Manøvreringer mellom spøk og alvor: Historien om kyllingmannen	46
Et direktesendt stunt- en risikabel og uoversiktlig situasjon.....	47
TV2 – halvt menneske, halvt kylling.....	50
Satire som legitimitetsstrategi – første sending etter stuntet.....	53
Møtet med en dominerende diskurs.....	59
Satirehatten som ble for trang – kyllingmannen resten av sesongen.....	61
Kyllingmannens karnevalisme	66
Kapittel 5. Skandalen som underholdning: Eksperimentering med skjult kamera	67
Sketsjens doble kommunikasjon – skandale og narrespill.....	78
Mellom person og komisk figur – programledernes rollespill.....	80
Kapittel 6. Den selvrefleksive distanseringens kunst: <i>Åpen Post</i> møter lørdagsunderholdningen	82
Skammen ved å delta i <i>Klassefesten</i>	83
De som ikke forstår – farmor fra vestlandet.....	88
<i>Åpen Posts</i> refleksive rom.....	91
Virtuose refleksjoner mellom bakrom og scene.....	93
Inkluderende og ekskluderende humor.....	98
Kapittel 7. Karnevalisme som komisk strategi: Avsluttende refleksjoner	101
Genre, samfunnet og funksjonene.....	102
Intimitetens vrangside.....	105
Humor i endring.....	108

Appendiks I: Oppgavens henvisninger til aviser

Appendiks II: Seertall og demografi

Litteratur

Kapittel 1: Humor i fjernsynet

Innledning og problemstilling

I overgangen fra 1990- til 2000-tallet markerte humorprogrammet *Åpen Post* seg sterkt på fjernsynets underholdningsmarked og var en del av en uoversiktlig og omstridt utvikling på humorfeltet i Norge. En ny generasjon komikere fikk mye oppmerksomhet i media, og betegnelsen ”den nye humoren” kom samtidig med *Åpen Post* i 1998 (Ytreberg 2000:137).¹ Betegnelsen reflekterer en utbredt oppfatning om at humoren har forandret seg (Johnsen 1997:157), og at komikere nå tillater seg mer enn tidligere. En typisk oppfatning var at humoren er blitt mer vulgær og grov og at komikerne er stadig mer respektløse i sin omgang med offentlige personer og saker. For mange representerte de nye komikerne en positiv fornyelse av humoren i Norge. Andre mente humoren var kald og kynisk. Blant andre uttrykte humorautoritetene Rolv Wesenlund og Arthur Arntzen skepsis til de nye humoristene som de mente løp løpsk i et jag for stadig å sjokkere og presse grenser (se appendiks I). Samtidig nøt de nye komikerne stor popularitet. Fjernsynsprogram som *The Show* (1992), *OJ - ute på prøve* (1994–95), *Baluba* (1996), *Direkte Lykke* (1997–98), *XLTV* (1998–99), *Mandag/Torsdagsklubben* (1996–2004 TV2) skapte mer blest og kontrovers rundt fjernsynsunderholdning enn man kunne huske fra tidligere, noe som nok bidro til seerappellen. Fra kultprogrammet *Lille Lørdag* (1995–96) til publikumssuksessen *Team Antonsen* (2004), har programskaperne bak *Åpen Post* (1998–2002) satt sitt preg på utviklingen på humorfeltet.² Gjennom en analyse av *Åpen Post* vil jeg i denne oppgaven gi et perspektiv på en sterkt profilert del av det siste tiårets fjernsynshumor.

Jeg har personlig mange positive seererfaringer med *Åpen Post*, men har opplevd at det er vanskelig å begrepsfeste *hva* jeg lar meg underholde av i programmet. Er for eksempel bruken av ironi nok til å forklare appellen alene, og hvorfor ler jeg av vulgære og skandaløse elementer i humoren? I min tilnærming til programmet vil min status som fan være både en ressurs og en utfordring; en ressurs fordi jeg kjenner konseptet og er interessert i å utforske det, en utfordring fordi det blir desto viktigere å markere vitenskaplig distanse.

Mange av de nye humorprogrammene er utpreget refleksive. Refleksiviteten tar på den ene siden form av overlagte brudd på konvensjoner og uttrykksformer i mediets mer etablerte genrer. På den andre siden innebærer den at programskaperne vedvarende kommenterer sin

¹ Se appendiks I for henvisning til avisartikler om ”den nye humoren”. Når jeg senere i oppgaven viser til avisomtale som berører emnet jeg skriver om henviser jeg til appendiks I i den løpende teksten.

² Komikerne Kristoffer Schau og Atle Antonsen var også med i firkløveret bak *Team Antonsen*.

egen aktivitet og sin egen fremtreden. Komikernes refleksive fremtreden og eksperimentering med form har gjort at noen tv-analytikere har studert nyere humorprogram med referanse til avantgardeteori (Ytreberg 1993, 2002b) og postmodernisme (Mühleisen 2002). Verken teoriene eller analysene er imidlertid rettet inn mot å forklare humoren og latteren i programmene. Litteraturforskeren Mikhail Bakhtin kan by på en litteraturteori der eksperimenterende og refleksive latterformer er sentrale. I sine studier tar han utgangspunkt i den folkelige latterkulturens groteske og grensesprengende humor, som han mener får sin mest enhetlige form i karnevalsfeften. Karnevalets formspråk står sentralt i Bakhtins forskning, ikke minst i hans analyser av parodisk litteratur. På grunn av *Åpen Posts* kombinasjon av rå, fysisk komikk og refleksive parodier vil jeg prøve å forstå programmet i lys av Bakhtins karnevalsteori. Teorien er foreløpig ikke brukt i næranalyser av norsk humor-tv, og jeg vil i denne oppgaven undersøke hvor fruktbare begrep og perspektiv den kan bidra med.

Problemstillingen for oppgaven blir todelt, og den første er overordnet den andre.

a) *Hvordan uttrykkes det karnevaleske i Åpen Post?* Spørsmålet fordrer en presentasjon av Bakhtins karnevalsteori og en analyse av det karnevaleskes former og uttrykk i programmet. *Åpen Posts* sendinger er oppgavens primærttekst. Medietekster som eksplisitt refererer til primærtteksten, kan legge sterke tolkningsmessige føringer på programmet, og utgjør oppgavens sekundærttekster (Fiske 1987:117). *Åpen Posts* representasjon i eksterne medietekster kan ta form av publisitet og kritikk, og et eksempel er *Åpen Posts* "kyllingstunt" i TV2-nyhetene (15.01.02). Pressens dekning av kyllingstuntet representerer den typen sekundærttekst som vil bli trukket frem hyppigst i oppgaven. Grunnen til dette er at *Åpen Post* ofte tematiserer mediernes omtale av programmet i sine egne innslag. Den andre problemstillingen vil undersøke *Åpen Posts* relasjon til eksterne medietekster og mediepraksiser. b) *Hvilken rolle spiller eksterne medietekster og mediepraksiser i programmets karnevalisme?* Med utgangspunkt i denne problemstillingen vil oppgaven undersøke humorprogrammets forhold til sin samfunnsmessige kontekst.

Tre beslektede begrep man vil støte på ofte i avhandlingen kan det være greit å få avklart med det samme. Med *karneval* mener jeg middelalderens karneval slik det er analysert av Mikhail Bakhtin. Det *karnevaleske* er karnevalets karakteriske former og uttrykk. *Karnevalisme* er det å skape en sone for det karnevaleske.

Jeg vil analysere *Åpen Post* fra et tekstlig perspektiv. Det institusjonelle rammeverket har utvilsomt vært av stor betydning for den formen programmet har fått, ikke minst på grunn av de store endringene i NRKs organisasjon på 1990-tallet. Først og fremst fikk lanseringen av TV2 som allmennkringkaster nummer to i 1992 store ringvirkninger, men jeg vil kun

gjengi dem i korte ordelag. Mye er skrevet om NRKs produksjonsformer og motiver i den nye konkurransesituasjonen, og den tekstlige siden av programmet fremstår som både mest interessant og minst analysert.

Norsk fjernsynshumor og forskningen

Norske humorbaserte program har en like lang historie som kringkastingen selv, og Leif Ove Larsen har påpekt at satire og humor også var kontroversielt på 60-tallet. Da resulterte blant annet en NRK-produsert sketsj i en interpellasjon på Stortinget. I sketsjen spilte Rolv Wesenlund en tydelig beruset taleholder på 17. mai, som snøvlende raljerte med nasjonale klisjeer og til slutt falt om bak talerstolen. Et kritisk punkt var at parodien minnet mistenkelig mye om kongen (Larsen 2001:13). Larsen mener samtidig at humoren er blitt mer aggressiv og provoserende, noe han ser i sammenheng med at konkurransen på tv-markedet har økt og at tv-komedie egner seg for å skape blest og trekke seere (2003:147).

Det er allmenn enighet om at 1990-tallet brakte store endringer i fjernsynsmarkedets humorbaserte underholdningstilbud. Endringene har sammenheng med at fjernsynet, som på 80-tallet var en offentlig regulert virksomhet, gikk over til å bli en konkurranseutsatt industri. Trine Syvertsen har dokumentert en dramatisk økning i NRKs andel underholdningsprogram i perioden 1988–96, og ser denne utviklingen som en strategi for å imøtekomme konkurransen med TV2 (1997:13, 97, 169). TV2 kjøpte opp serier fra utlandet, som for eksempel X-Files, som ble sendt på hverdage og trakk mange seere. I perioden 1993–96 begynte NRK å tape markedsandeler til TV2, og mest markert var tapet av ungdomsseere. Mot midten av 90-tallet fortonte det å ”vinne tilbake ungdommen” seg som en helt overordnet målsetting for NRK. For å bøte på situasjonen ble programmene rettet mot klarere definerte aldersgrupper, og det ble satset sterkt på hverdagens underholdningstilbud. Et resultat var at andelen varieté, satire, talkshow og eksperimenterende underholdningskonsepter økte enormt. Dermed kom flere av programmene jeg nevnte innledningsvis, og selv om seertallene til *Lille Lørdag* (350 000 i 1996) og *Åpen Post* (500 000 i 2002) var relativt beskjedne har begge programmene blitt regnet som store suksesser.³ De tiltrakk seg de unge, etterlengtede seerne og var viktige i fornyelsen av NRKs image og publikumsappell.

Espen Ytreberg har vist hvordan NRK satset på ukjente talenter og eksperimenterende produksjonsformer i den nye konkurransesituasjonen. De sammensveisede produksjons-

³ Tallene er fra NRK Forskningen og foreligger i oppgavens appendiks II.

teamene bak blant annet *U* (1991–94) og *The Show* fikk stor frihet i utformingen av programmene, og fungerte som en subkultur i den overordnede institusjonen. Smale sosiokulturelle uttrykk var regnet som verdifulle i NRK, som ville fremstå som kvalitetsorientert og progressiv i forhold til konkurrentene. Ved å satse på programmer under rubrikken eksperimenterende satire, mener Ytreberg at ledelsen kombinerte to interesser. Foruten å ha en utbredt appell til yngre seere, var satire i sitt intellektuelle og samfunnskritiske tilsnitt, gunstig for NRKs prestisje (1999:237). Satire har en lang tradisjon i NRK, og programkonsept som *Åpen Post* er i ledelsens øyne en videreføring av den. Eksperimentering med underholdningskonsept underbygger NRKs profil som pådriver for kulturlivet (Bachmann 1998:45). Ytreberg er den som i størst grad har studert de nye satsningene, men han etterlyser flere tekstanalyser med noen dybde før det går an å gi en felles karakteristikk av de nye programmene som dukket opp i NRK på 1990-tallet. Han gir like fullt følgende forsøksvise beskrivelse av programmene til Alex Rosén, Harald Eia, Bård Tufte Johansen, Anne-Kat Hærland, Synnøve Svabø, Otto Jespersen, Stig Holmer og Charlo Halvorsen, som alle utmerket seg i perioden:

Alle var preget av en markant, oftest humoristisk distansering til fjernsynets konvensjoner generelt og til konvensjoner for fremtreden i fjernsyn spesielt. Interessen for fjernsyn og for mediasamfunnets uttrykk og historie var i det hele tatt meget påtakelig. Videre kunne man merke en interesse for fremvisning av demonstrativt dårlig smak, og en tendens til å eksperimentere i grenselandet mellom fakta og fiksjon, på en måte som motsa forventninger om et tydelig skille mellom de to. (1999:238)

Ytreberg gir her en treffende karakteristikk av *Åpen Post* og trekker frem aspekter som jeg i denne oppgaven vil forfølge fra et karnevals-perspektiv. I sine analyser har Ytreberg fokusert på produksjonsleddet og på autoritetens ansikter i NRKs program, og humororienterte tekstanalyser er mangelvare. Hilde Heines Bachmann (1998) og Wenche Mühleisen (2002) har analysert henholdsvis *Lille Lørdag*, og *Direkte Lykke* og *Baluba*, men har hatt fokus på henholdsvis programskapernes modellseere og på postmoderne kjønnsstudier. Den mest relevante forskningen jeg har funnet om tv-humors form og utvikling, og da spesielt kroppslig og konvensjonsbrytende humor, vil jeg nå kort gjengi.

Voldsom humor og varietétradisjonen

Alex Rosén i *U* var kanskje den første fjernsynspersonligheten i NRK som med sin brautende fremtreden og rå humor brøt med konvensjonell programlederoppptreden på en måte som kan kalles karnevalesk. Med demonstrativt "harry" stil gikk han bredbeint i lærbukser med boots

og hadde langt fettete hår og traktorbart. Det upolerte ytre ble underbygget av grovkornede vitser, rått talemål og ublyg latter. Med sin outrerte, og tydelig villedde, dårlige smak påpeker Ytreberg at Alex' burleske image bar preg av å være en maske og en konstruksjon (1993:21). I sin insistering på det fysiske og "lave" har væremåten og humoren klare karnevaleske trekk. Senere har det kommet flere komikere som kan tilknyttes denne måten å underholde på, blant annet Kristoffer Schau. Han er mest kjent fra det filmede radioprogrammet *XLTV* der han eksperimenterte med mat og kropp med mer eksplisitt fysisk og grotesk komikk. Her lagde og spiste han motbydelig mat og hadde en serie der han lot som han var forskjellige dyr.

Program som *The Show* og *OJ – ute på prøve* lå nærmere opp mot humorbasert fjernsyns tradisjonelle form, med et studio der programleder(ne) henvender seg til kamera og presenterer gjester, sketsjer og parodiske innslag av forskjellig slag. *The Show* var en heseblesende parodi på vulgære italienske tv-show og overdrev den prangende showstilen med voldsomme fakter og kostymer (Ytreberg 1999:245). Sketsjer og gjester ble introdusert med overdrevent sensasjonspreg, og demonstrativt smakløse komiske poeng ble høylytt ledd av. Gjestene ble bejublet så overdrevent at det ble latterliggjørende. Lettkledde damer hang rundt programlederne i et studio som mest lignet en sirkusmanesje, og referansen til folkelig vaudeville og varietéunderholdning var sterk. Insistering på det lave og latterliggjøring av det høye (blant annet kjendisgjestene) ga humoren et vulgært og voldsomt preg. Humorprogram som *Lille Lørdag* og *Direkte Lykke* hadde et større tilfang av selvrefleksivitet og finstilt ironi. Det er i grenselandet for det voldsomme og det finstilte *Åpen Post* befinner seg.

I sin klassiske studie av fjernsyn som kulturell form så Raymond Williams en sammenheng mellom fjernsynskomedier og en folkelig varietétradisjon (1974:64). Han trekker linjene tilbake til Storbritannia på 1600-tallet da et markert klasseskille ble reflektert i et skille mellom "legitime" og varieté- ("illegitime") teatre. Han ser folkelige teaterformer som forløpere for populære underholdningsgenrer i fjernsynet. Varietéteatre og "music halls" omtales som atspredende møteplasser med stort rom for sosial samhandling, og var arenaer for lave, men vitale kulturuttrykk. Disse organiserte folkelige forlystelsene kan ses i relasjon til middelalderens karnevalstradisjon, som jeg skal presentere i neste kapittel. Mikhail Bakhtin påpeker at middelalderens teater hadde mange fellestrekk med den folkelige karnevalskulturen, og i en viss grad inngikk i den (2001:26).

Williams drar en rett linje mellom dagens entertainere/komikere og artistene som utfoldet seg på de folkelige teatrene. Når artistene fra varietéscenen ble innhentet av fjernsynets teknologi, fikk de egne tv-show i form av sketsjkomedier, situasjonskomedier eller melodrama. For artistene innebar overgangen til fjernsynet at komisk materiale kun kunne

brukes én gang før det var oppbrukt. Derfor måtte det produseres mer effektivt, noe som resulterte i et stort produksjonsapparat og sterk serialitet i programmenes form. De samme ansiktene brukes i de samme grunnformularene om og om igjen, og denne kontinuiteten er et av fjernsynets bidrag til varietégenren. Leif Ove Larsen ser også båndet mellom tv-komedie og varietéteateret. Han syns det er problematisk å kategorisere programmene etter humorens art, siden ulike typer humor forekommer i samme program. Han inndeler heller etter stoffets organisering og skiller mellom situasjonskomedien og sketsjkomedien. Sketsjkomedien mener han er satt sammen etter samme prinsipp som varieté, det vil si av en rekke frittstående komiske numre med sang, monologer, duoer, sketsjer, dans og så videre. Altså en blanding av uttrykksformer fra høyt og lavt i kulturen (Larsen 2003:138). Ut ifra denne typologien er *Åpen Post* en sketsjkomedie, og nettopp bredden i innhold og uttrykk må ses som ett av programgenrens karakteristiske trekk. En av denne oppgavens gevinster vil være en nærmere beskrivelse av den genren *Åpen Post* kan sies å tilhøre.

Format og struktur i *Åpen Post*

Etter suksessen med *Lille lørdag* gikk det to år før programlederne Bård Tufte Johansen og Harald Eia i 1998 kom tilbake med *Åpen Post*. Programmet var basert på talkshowformatet, og for å slippe å bruke tid og krefter på utformingen la de det nært opp mot NBCs *Late Night with Conan O'Brien*. De mente at programmets form ville endre seg uansett og ville bruke mest tid på innholdet.⁴ *Åpen Post* ble sendt kl 22.30, sent i hverdagens primetime.⁵ I 1998 ble programmet sendt tre dager i uken, to dager året etter, og i 2001 og 2002 ble det kun sendt på onsdager. I de to første sesongene ble gjester invitert i studio, og innholdet i programmet vekslet mellom kjendisintervjuer og sketsjer, bundet sammen av programledernes snakk. I de to siste ble gjestene kuttet ut. Slik gikk programmet fra å være en hybrid mellom talkshow og sketsjprogram, til å bli et rent sketsjprogram. Talkshowet har til hensikt å generere selskaperlig snakk (Bruun 1997), mens hensikten i sketsjprogrammet er å skape latter. Uten publikums latter er sketsjprogrammet feilslått. Selv om gjestene ble kuttet ut beholdt programmet sterke formtrekk fra talkshowet, blant annet ved at samtalene mellom Eia og Johansen forble sentrale. Disse samtalene var innøvde på forhånd for å oppnå størst mulig komisk effekt, og manus ble vist på tv-kameraets auto-cue, så den planlagte ordvekslingen kunne følges.

⁴ Eia og Johansen fungerer både som programledere og tekstforfattere i *Åpen Post* (Intervju med Eia 15.01.03).

⁵ Den første sesongen ble programmet sendt kl 23.15.

En episode av *Åpen Post* varer cirka en halv time og følger en fast formel. Etter åpningsvignetten ankommer Eia og Johansen studio med brask og bram til publikums applaus. De setter seg så ned og småprater litt om de siste dagenes begivenheter. Johansen markerer seg raskt som *Åpen Posts* primære programleder blant annet ved at det er han som ønsker velkommen, forteller åpningsvitsene, henvender seg rett til kamera og fører ordet. Han dirigerer samtalene både med gjester (1998–99) og med Eia, han geleider publikum gjennom sketsjer og musikkinnslag, og runder av når sendingen er slutt. Innenfor denne rammen spenner innholdet vidt, noe som var en bevisst intensjon i redaksjonen.

Eia: Ideelt sett, og dette har jeg fra teatersport, skal et program ha masse følelser og genrer. Det skal ikke være én ting. Det skal hoppe hit og dit. Har vi ett innslag som er rent satirisk er det fint, men da må det ikke være mer enn ett heller. Da må vi fortest mulig ha noe ”dumt” også. Ideelt sett noe litt sånn rørende, noe satirisk, noe bare tull, noe litt smart, noe skikkelig barnslig. Det oppfatter jeg alltid som kul populærkultur. At det er et mangfold. (intv.15.01.03)

Mangfoldet og den springende stilen er slående i *Åpen Post*, og som i varietéteater har innslagene liten sammenheng seg i mellom. For variasjonens skyld veksles det for eksempel hele tiden mellom studiosketsjer og ferdig tapede sketsjer (videobånd, VB). Slik så *Åpen Post* ut 20.02.02:

- 1 Vignett
- 2 Etableringssekvens, Johansen forteller vitser og blir så avbrutt av Eia (serie, studio)
- 3 ”Lærere i praksis”, dramaparodi (serie, VB)
- 4 Svensk romforsker intervjues, sketsj (studio)
- 5 Tungtvann, musikkinnslag (studio)
- 6 Rullende tablå med kattekvinnen (studio)
- 7 ”Norgesmagasinet” (serie, studiokommentar og VB, studio)
- 8 Eia har appell til 68’erne i studio (serie, studio)
- 9 ”Drapsavsnittet”, actionparodi (serie, VB)
- 10 ”Det er boka mi” (serie, studio)
- 12 Historien om kyllingmannen fortsetter (serie, VB)
- 13 ”Guld... men til hvilket pris”, kritisk reportasjeparodi (serie, VB)
- 14 ”Fata Morgana”, parodi på avantgardistisk satire (serie og avslutningssekvens, studio)

Etter en tapet sketsj vender fokus alltid tilbake til studio og programlederen, noe som skaper kontinuitet i mangfoldet. Sketsjene varer vanligvis mellom to og fire minutter og er selvstendige enheter, selv om de gjerne kommenteres av programlederen i studio. Slik bidrar han til å binde sammen og skape flyt i programmet. Det innholdsmessige spriket mellom innslagene, for eksempel innslag ni og ti, er stort, men visse fellestrekk ligger i bunn. Mens ”Drapsavsnittet” er en gjennomredigert parodi på hyperrealistiske politiserier, er ”Boka mi” en studiosketsj om to Steinkjer-journalister som i magasinet sitt presenterer nye ord (”fise-flagg”,

”drikkprat” og så videre). I likhet med de fleste andre innslagene har de imidlertid det felles at a) programlederne figurerer i dem b) de er del av en serie, og ikke minst c) de er parodier på tv-genrer. Leif Ove Larsen påpeker at komiprogrammets historie er dominert av parodiske og satiriske sketsjer (2003:139), så også *Åpen Post*. I de tapede sketsjene benyttes ofte redigeringsmulighetene til å parodierte tekniske genregrep i fjernsyn. Studioinnslagene fremføres foran et publikum og kan ikke benytte tilsvarende virkemidler, men er som oftest også parodiske i forhold til fjernsynets genre. Jeg regner et *innslag* for å være fra programlederen introduserer et emne til han presenterer et nytt. Innenfor denne sekvensen er det rom for replikkvekslinger mellom programlederne, studiosketsjer og tapede sketsjer.

Programmet ble spilt inn foran et studiopublikum ”live on tape”. Det vil si at programmet ble spilt inn noen timer før sending, slik at det var tid til å ta opp ting på nytt og å redigere sammen sendingen. Under innspillingen satt det 200 publikummere i studio. To dager observerte jeg programmets produksjon, og da hadde publikum forholdsvis lav gjennomsnittsalder. Ved siden av stolsetene var det montert mikrofoner som plukket opp latter og applaus som inngikk i det kringkastede lydbildet. De tapede sketsjene som ble sendt i programmet ble vist på storskjerm for studiopublikum, og når det ble vurdert om innslag skulle redigeres eller kuttet ble det lagt stor vekt på publikums respons. Mottakeren var ikke kun en overhørende tredjepart og en abstrakt størrelse i avsenderens bevissthet, men en konkret tilhørerskare i avsenderens umiddelbare nærhet, som sendte øyeblikkelige signaler på om noe fungerer eller ikke. Bak scenen var derfor gjennomgangsreplikkene til programlederne ”er det morsomt?” og ”lo folk?”, og latter var regnet som et konkret tegn på suksess.

Nå har jeg gitt en kort presentasjon av *Åpen Posts* bakgrunn og grunntrekk. Det er på disse premissene programmets humor finner sin form. I kapittel 2 presenterer jeg Bakhtins teori om karneval og folkelig latterkultur, og der vil jeg vil redegjøre for hvordan jeg vil bruke teorien til å analysere et kringkastet humorprogram. Kapittel 3 til 6 består av analyser av ulike *Åpen Post*-innslag som viser hvordan programmet kan sies å ha karnevaleske formtrekk. I kapittel 7 samles trådene, og jeg reflekterer over karnevalsteoriens analytiske verdi, og det karnevaleskes plass i *Åpen Post*.

Kapittel 2: Rammer for analysen

Kapittelet åpner med en presentasjon av oppgavens primære teorireferanse; Mikhail Bakhtins avhandling om karneval og karnevalisering av litterære genrer. Før jeg presiserer min bruk av teorien viser jeg hvordan den har blitt brukt i andre analytikers tilnærming til fjernsyn og samtidskultur. Avslutningsvis presenterer jeg analysens teksttilnærming og beskriver og begrunner utvalget av oppgavens analysemateriale.

Mikhail Bakhtin og karnevalet

Den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtin (1895–1975) skrev sin doktorgradsavhandling (1940) om innslaget av det karnevaleske hos den franske forfatteren François Rabelais (1484–1553). Avhandlingen ble publisert først i 1965. Bakhtins forskning ble siden presentert for et vestlig publikum av blant andre bulgarsk-franske Julia Kristeva og Tzvetan Todorov, og arbeidene hans har påvirket så forskjellige områder som semiotikk, kommunikasjonsstudier, litteraturvitenskap, lingvistikk og psykologi. Spesielt har hans teorier om relasjonen mellom litteratur og samfunn fått stor gjenklang (Allen 2000:15). Bakhtins begrep om dialogisme, polyfoni og karnevalisme springer alle ut fra et syn på språk og litteratur som en arena der ulike stemmer og maktdiskurser i samfunnet bryter mot hverandre. Julia Kristeva brukte hans litteraturteori som utgangspunkt for sitt begrep om intertekstualitet. Bakhtins grunnleggende syn på språklig meningsproduksjon som sosialhistorisk og kontekstuellet betinget, har også bindeledd til teoretikere som Michel Foucault, Roland Barthes og Jacques Derrida.

I avhandlingen studerer Bakhtin hvordan elementer fra middelalderens karneval og folkelig latterkultur ble transponert inn i den offentlige kulturen og i høyere litterære kretser. Når den lave folkekulturens former går inn i høyere litterære genrer, omtaler Bakhtin det som litteraturens karnevalisering, noe han finner innslag av hos både William Shakespeare og Miguel de Cervantes (2003:44). Det kroppslige, groteske og folkelige står ekstra sterkt i François Rabelais' *Gargantua og Pantagruel*, og verdien av hans forfatterskap har derfor vært svært omdiskutert(2003:146). Bakhtin ser Rabelais' relasjon til en samtidig folkelig latterkultur som et avgjørende tolkningmessig rammeverk. Han undersøker latterkulturen på tre områder: karnevalsfestene, i parodisk litteraturtradisjon og i de rå talegenrene på torg og marked (2001:23). I sin Rabelais-studie utleder han en teori om litteratur og karneval som han mener er et premiss for å forstå en bestemt utvikling i litteraturhistorien.

Karnevalet og vrangsiden av kulturen

Bakhtin beskriver middelalderens karneval som en kulturell tradisjon med røtter tilbake til antikken. I utviklingen av autoritære og hierarkiske samfunnsformer reflekterte den folkelige latterkulturen et ikke-statlig og antihierarkisk bilde av *en annen verden*, parallell med den offisielle verden. I middelalderens festivaler på torg og marked ble maktsystemets normer og påbud ikke bare satt til side, men symbolene på status og makt ble snudd på hodet (2001:24, 66). Et typisk motiv er tiggeren som blir kronet og hyllet som karnevalets konge. I karnevalets tidsrom opphører gyldigheten av hverdagens sosiale former, og karnevalet utgjorde slik et bakvendtland eller en verden vrent innsiden ut.

Fra det å bære klærne med innsiden ut og å ta buksene på hodet og til det å velge narrekonger og narrepaver – i alt dette virker det en enhetlig topografisk logikk: *det opphøyede bytter plass med det lave*, det opphøyede og gamle, det avsluttede og ferdige kastes ned i det fysiske helvete for å dø og bli født på ny (fornyelse). Og alt dette fikk altså en vesentlig tilknytning til den sosialhistoriske vekslingen og til tiden. (2003:57)

Det som fremstår som opphøyet, avsluttet og endelig blir i karnevalet invertert, degradert og forandret. Karnevalsfesten kom til faste tider og markerte grunnleggende vekslinger i tilværelsens og tidens syklus. Verden var i en fornyende overgangsfase, og karnevalet markerte en rituell ramme der samfunnets idealer og orden trygt kunne snus på hodet. Karnevalets frihet gjaldt *kun* innenfor festens begrensede tidsrom. Deltakernes visshet om nettopp dette bidro til karnevalets utøylelige kreativitet og demonstrative regelbrudd.

Karnevalets oppfatning av verden er fysisk og kroppslig og omtales av Bakhtin som grotesk realisme (2003:43). Den groteske realismen omfatter allmennfolkelige og universelle erfaringer og er fremmed for ideologi og individualisme. Karnevalets formspråk kretser derfor om kroppen og dens former. Et eksempel på det groteske er bildet av en gapskrattende olding som føder en unge. I den groteske realismen er ikke dette bildet frastøtende, men et vitalt uttrykk for at liv og død, vekst og forfall er sammenknyttet i en uavsluttet prosess (2001:52). Kroppen er ikke subjektets, men en kollektiv overdimensjonert kropp som smertefritt og muntert dør og gjenfødes i en uavsluttet prosess. Karnevalets groteske realisme feirer forandringen i seg selv. Alle endelige system relativiseres, og verken standpunkt eller negasjoner er absolutte. Bakhtin mener det groteske inkorporerer tilværelsens ambivalens, og motsetter seg sluttede betydninger og ”verdensfjern idealisme”:

Det materielt-kroppslige oppfattes som universelt og alfolkelig og fremtreder dermed som en modsætning til enhver form for *brud med verdens materielle og kroppslige rødder, enhver*

selvisolasjon og fordybelse i sig selv, enhver form for verdensfjern idealisme, enhver form for præntioner om en betydningsfuldhed, der er løsrevet fra og uavhengig af jorden. (2001:42)

Det idealistiske og åndelige blir med den groteske realismen brakt ned på et fysisk-kroppslig nivå. Denne degraderingen skjer typisk ved at en uttrykksform som knyttes til noe seriøst og høyverdig blir fylt med noe lavt. For eksempel ble den religiøse markeringen av Maria med barnets flukt til Egypt travestert med ”eselmesser”, der presten og menigheten skrøt som et esel etter hver del av messen (2003:52). Andre eksempler var fråsing og fyll på alteret, uanstendige kroppsbevegelser og blotting av legeme og så videre. Den groteske realismen reduserer samfunnets kultiverte praksiser til menneskets primære former. Kroppens lystbetonte funksjoner og drifter får fritt utløp, noe som kan gi det groteske et påfallende barnslig preg.

Den groteske realismen deformerer og degraderer sosiale praksiser og stereotyper, og Bakhtin mener derfor masker og kostymer ligger i kjernen av det groteske. Masken gir en manipulert refleksjon av etablerte forestillinger om personer, og deres fremtreden i samfunnet. Masken representerer forvandling i vid forstand.

I folkekulturen er [masken] et komplekst og flertydig motiv. Masken er knyttet til glæden ved forandring og forvandling, til en munter relativitet og en munter negation av entydighet og ensidighet, en negation af et ureflekteret sammenfald med jeget selv; masken er knyttet til overgang og metamorfose, overskridelse av naturlige grænser, til latterliggjørelse og brugen af økenavne (i stedet for personnavnet): masken representerer legen som livsprincip, og til grund for den ligger den helt spesifikke interrelation mellem virkelighed og billede (...) Det må indskydes, at fenomener som parodi, karikatur, grimasser, forstillelse osv, i deres essens er afledninger av masken. (2001:69)

Bakhtin knytter maskebruk til en grunnleggende flertydighet og uforpliktethet i relasjonen til virkeligheten. Masken står for lystbetont overskridelse av naturlige grenser og sosiale konvensjoner. Parodier, karikaturer, grimaser og oppførsel ”på gjørs” er i ytterste konsekvens variasjoner over maskens prinsipp. Karnevalsetetikkens visuelle og emosjonelle karakter gjør at den er beslektet med dramakunst (2001:26). I den folkelige latterkulturen vil en fattiglus bli karnevalets konge i kraft av fysiske rekvisitter som krone, kappe og karikert adferd. Overdrivelsene stiller figuren i et utroverdig og latterlig lys. En aktør som på demonstrative måter maskerer sin fremtoning, knytter en grunnleggende uavklarhet til hvem han/hun egentlig er. Masken insisterer på en identitet *samtidig* som den benektes, og står for en lekende og kreativ interaksjon mellom virkelighet og representasjon.

Parodiens tradisjon og litteraturens karnevalisering

Foruten selve karnevals festen identifiserer Bakhtin to andre arenaer for det karnevaleske. Den ene er en tradisjon for parodisk litteratur. Den andre er et folkelig, rått talespråk med slang, fornærmelser, banneord og så videre, som lever ved siden av det offentlige språket (2001:23). På begge områder utfolder et stort register karnevaleske og groteske degraderinger seg fritt. Bakhtin beskriver parodier som detroniserende dobbeltgjengere til etablerte forelegg, og mener de er karnevaleske i sin skapelse av en ”verden opp ned”. I karnevalet var parodierende former helt sentrale og ble holdt opp som latterspeil som forstørret, forminsket og forvrengte (1991:136). I studiet av den parodiske litteraturen identifiserer Bakhtin en genre med røtter tilbake til antikken, og som han mener er under utvikling selv i dag. Den menippeiske satiren, også omtalt som menippén, eksisterte i ulike varianter under middelalderen, renessansen og reformasjonen (1991:121), og er et godt eksempel på en karnevalisert genre, det vil si litteratur som har tatt opp i seg karnevalets former og bevissthet. Genren er smidig og foranderlig, og opp gjennom historien har den trengt inn i andre generer og satt sitt preg på dem. Jeg vil nå gi en kort presentasjon av genren.

Bakhtin beskriver den menippeiske satiren som en genre med et sterkt element av komikk, der det karnevaleske alltid er tilstedeværende. Genren er uren i den forstand at den, til forskjell fra rene generer som tragedien og eposet, både filosofisk og handlingsmessig gir helt frie tøyler. Den er fantastisk, men iscenesettelsen av det usannsynlige tjener aldri for å positivt konkretisere en sannhet eller en utopi. Den preges av filosofisk universalisme, og er på konstant leting for å teste og provosere etablerte sannheter.

I genren forenes fri fantasi og høy symbolisme med grov realisme. Menippén er konstant eksperimenterende med form, perspektiv og språk. Oppfinnsomheten henger sammen med en utpreget refleksjon over verdens former. De menneskelige karakterene representeres gjennom masker, og noe som gjør at de mister sin endelighet og entydighet. De er ikke lenger sammenfallende med seg selv, noe som tillater et fornyet blikk på mennesket. Genren er full av skandaler og brudd på sosiale og språklige normer. Keiseren blir slave, røveren er nobel og genren preges av skarpe kontraster, uventede allianser og plutselige skift mellom oppgang og fall.

Den menippeiske satiren inkorporerer andre generer med parodisk distanse, og nærværet av andre generer forsterker stilen og tonens mangfoldighet. Genren er journalistisk og full av åpen og skjult polemikk mot dagsaktuelle hendelser og samfunnsproblemer. Den makter å forene alle de nevnte elementene til en organisk enhet, noe Bakhtin knytter til genrens karnevaleske fornemmelse av verden (1991:143). Gjennom sitt karnevaleske form-

språk raserer den menippeiske satiren alle barrierer mellom genrer, sluttede tanke-system og stiler. Dette mener Bakhtin er den karnevaliserte litteraturens store funksjon i litteraturhistorien.

Tilstedeværelsen av karnevalets formspråk er tydelig i Miguel de Cervantes' litteratur. Der blir den individualistiske og radmagre Don Quijote konsekvent kontrastert av den folkelige og fete Sancho Panza. I sin umettelige appetitt på kroppslige fornøyer fungerer Sancho Panza som et latter-korrektiv på Don Quijotes isolerende, abstrakte og drepende idealisme (2001:47). Ifølge Bakhtin er den sene middelalderen en historisk unik periode siden den lave, folkelige latterkulturen stod så sterkt at den fikk sette et sterkt preg på samtidens høykultur. I klassisismen og opplysningstida ble betydningen til karnevalstradisjonen redusert. Den nye offentlige kulturen var preget av rasjonalisme, og de groteske formenes ambivalens ble uakseptabel. Den karnevaleske lattertradisjonen dør imidlertid ikke helt, men lever videre i lavere genrer som komedien og satiren på den folkelige scenen (2003:80).

I den parodiske tradisjonen har samtidige genrer av alle slag blitt parodierte; akademisk disputas, religiøs messe, rådsamlinger, debatter, kronikker, legender og så videre. Eksempler er "svinets testamente" og "drukenboltens evangelium" (2003:62). Offisielle ideologier og ritualer vises fra sin komiske side, og latteren penetrerer samtidens høyeste tanke-gods. Bakhtin mener paroditradisjonen er rik og variert og undervurdert i litteraturforskningen.

All these parodies on genres and generic styles ("languages") enter the great and diverse world of verbal forms that ridicule the straightforward, serious word in all its generic guises. (...) It is our conviction that there never was a single strictly straightforward genre, no single type of direct discourse- artistic, rhetorical, philosophical, religious, ordinary everyday – that did not have its own parodying and travesty double, its own comic-ironic *contre-partie*. (1981:52, 53)

Bakhtin hevder at alle "straightforward", seriøse genrer har sin parodierende motgenre som latterliggjørende dobbeltgjenger. Han påpeker videre at de latterlige refleksjonene av seriøse genrer i noen tilfeller er like utsatt for kanonisering og parodiering som sine opphøyede modeller. Idet parodiformen er etablert vil den, i karnevalets ånd, selv kunne bli gjenstand for degradering.

Lek og latter – satire og parodi

De karnevaleske uttrykksformene er gjennomsyret av latter, og Bakhtin mener det er umulig å forstå karnevalisert litteratur fullt ut uten bevissthet om latterens betydning (2003:53, 58, 72). Bakhtin ser latter som en *indre form*, som ikke kan byttes ut med alvor uten at man forvrenger

innholdet, og som et emosjonelt fenomen preget av frihet og lyst. Humor og komikk ligger under hans begrep om *latter*. Det som vekker latteren mener han tar forskjellige ytre former under forskjellige samfunnsmessige forhold. I humorforskningen har Bakhtin hatt avgjørende betydning, og hans syn på latterformer som vrenge speil av samfunn og epoker har fått stor gjenklang. I hans syn er ikke humor og latter noe iboende eller konstant ved ting og situasjoner. Humor er relasjonell og står alltid i forhold til noe annet enn seg selv. Humor kan derfor defineres som ”de forhold i en situasjon som får oss til å le” (Søbstad 1995:32). Folk vil imidlertid oppleve forholdene i en situasjon forskjellig, avhengig av erfaringer og sosial bakgrunn. Når folk ler sammen viser det derfor hvor mye de har til felles (Johnsen 1997:21). Humor, og da spesielt ironisk humor, har evnen til å skape nærhet mellom de som er innforstått med den, og distanse til de som ikke er det (Hutcheon 1992:55). Humorens spenn mellom det åpent inkluderende og smalt ekskluderende er et relevant spørsmål for *Åpen Post*, og vil bli behandlet i analysene.

De viktigste bidragene til forståelsen av humor kommer fra psykologiske og kulturelle studier. Kognitive studier vektlegger betydningen av uventede overganger mellom betydningsplan som normalt er atskilt (inkongruensteorien). Kontraster og overdrivelser forårsaker lattervekkende krasj mellom det normale og forventede, og det overskridende og overraskende. I den Freud-inspirerte psykoanalysen springer latteren ut fra spenninger i menneskers følelsesliv og kan fungere som en ventil for det undertrykte og spenningsfylte (Larsen 2003:144).⁶ Slik kan humor fungere terapeutisk i forhold til hemmelige lyster, indre sensurmekanismer og ytre autoriteter. Latter som springer ut av underlegenhet – overlegenhetsrelasjoner kan knyttes til denne modellen. Kulturforskere fokuserer mer på de sosialhistoriske anvendelsene og betydningene av humor, men inkluderer gjerne psykologiske forklaringer i analysene (Johnsen 1996:67). Bakhtin lar både latterens emosjonelle side og en historisk karnevalstradisjon inngå i sin analyse av Rabelais’ litteratur. I min analyse av humorformene i *Åpen Post* vil også jeg kombinere et psykologisk og et kulturelt perspektiv.

Bakhtin mener at karnevalets latter kjennetegnes ved at alle ler av alle, også de som degraderes. De som latterliggjøres i karnevalet settes derfor ikke utenfor fellesskapet, men er del av det. Alle er med andre ord innforståtte med humorens form og tolkning, noe som henger sammen med den karnevaleske humorens rituelle karakter. Karnevalet kommer år etter år, og alle har felles referanseramme for humoren, noe som underbygges av humorens kroppslige og allmennfolkelige karakter.

⁶ For drøfting av karnevalets latter opp mot ventilteorien se John Docker, 1994:192.

I likhet med det groteske preges karnevalets latter av en munter ambivalens. Latteren feirer og bekrefter, *samtidig* som den degraderer og negerer. Karnevalsatteren tjener ikke noen funksjon utover en opplevelse av lyst og frihet, og slik sett representerer den et egalitært og utopisk ideal distansert fra samfunnets faktiske former. Bakhtin opplever derimot at moderne satirikere holder opp det latterlige som en negativ motsetning, og en ensidig kontrast til sin egen fornuft. Satirikeren setter seg selv utenfor det latterlige, og bruker humor som et verktøy for å vise kritikkverdige forhold i samfunnet. Her er latterlige former i større grad et virkemiddel enn et mål i seg selv (2001:33, 159).

Karnevalet følger et bestemt mønster av lek (2001:26). Lekteori kan brukes som en alternativ analytisk innfallsvinkel til å fortolke *Åpen Post*. I forhold til karnevalsmetaforen gir lekmetaforen et mer åpent bilde, og kan kanskje si noe mer generelt om humoren og latteren i programmet. Skillet mellom karnevalesk og satirisk latter kan muligens relateres til lekmønsteret latteren springer ut fra. John Fiske mener all lek har følgende grunntrekk (1990:236): Lek er strukturert etter regler som ligner, men som vender på de som ellers gjelder i samfunnet. Reglene velges og forhandles frivillig, og de utvider området man kan øve kontroll over snarere enn å begrense det. Alle som deltar i leken er innforstått med lekens regler. Friheten fra strukturene som normalt styrer gjør leken lystbetont, uforutsigbar og kreativ. Man kan fritt og etter egen lyst velge rollen(e) man vil innta. Richard Sennett mener at lek øver opp barns rollebevissthet og evne til å handle formålstjenlig i sosiale sammenhenger (1992:322). Leken skaper en distanse til en selv og åpner opp et rom for uttesting av sosiale uttrykksformer en kan benytte seg av. Regelbrudd og demonstrativt rollespill kan her fungere pedagogisk og bevisstgjørende i forhold til formene som normalt gjelder.

Man kan forestille seg at omstendighetene og valgfriheten i leken kan variere, noe som blant annet vil være naturlig i offentlige fora og institusjonalisert programproduksjon. I det ene ytterpunktet er omgangen med roller og regler fri, og alle konvensjoner og representasjoner vil kunne manipuleres. Det er i slik lek karnevalets latter utfolder seg. I det andre ytterpunktet kan man tenke seg at valgfriheten vil være begrenset og styrt av idealer om rettferdighet og solidaritet. Satire retter seg for eksempel alltid mot sosiale skjevheter i samfunnet (Draitser 1994:39). Satirens idealer begrenser komikernes frihet i omgangen med roller og regler, noe som kan gi den et stivnet og endimensjonalt preg. Et eksempel vil være radioprogrammet *Hallo i uken*, som med politisk korrekt humor setter fokus på dobbeltmoral i samfunnet, og har en tydelig agenda om hvordan maktmennesker *ikke* bør oppføre seg. Satiren lever med andre ord opp til en høy moralsk standard. Den uvilkaarlige valgfriheten, som kan knyttes til Bakhtins utopiske og ambivalente karnevalsatter vil her være sterkt redusert.

I *Åpen Post* er parodien den sentrale tekstlige formen, og det er innenfor rammene av denne at den latterfrembringende leken utspiller seg. Både Bakhtin (1981:51), Gary Saul Morson (1989:67) og Linda Hutcheon (1985:88) beskriver parodi som en repetisjon av et forelegg, som gjennom overdrivelse og manipulering av foreleggets konvensjoner setter det i et nytt lys. Refleksjonen kommenterer og evaluerer forelegget og har høyere semantisk autoritet. I fjernsyn er det vanlig å skille mellom parodi og satire, og Steve Neale og Frank Krutnik mener parodi retter seg mot estetiske konvensjoner og satire retter seg mot sosiale (1990:19). Et slikt skille vil imidlertid være flytende, for det er vanskelig å si hvor de estetiske konvensjonene slutter og de sosiale begynner, for eksempel i forhold til omgangsformer i fjernsynet. Hutcheon definerer ikke satire som en form, men som en intensjon, og mener skillet mellom satire og parodi ofte forvirres fordi parodier kan brukes i satiriske øyemed (1985:43–44). Slik sett kan parodier imitere både sosiale og estetiske konvensjoner uten å være satiriske. Satirisk blir teksten først når den peker på samfunnet utenfor med et korrigerende sosialt engasjement.

Med denne satirediskusjonen avslutter jeg presentasjonen av karnevalsteorien og vender oppmerksomheten mot hvordan andre forskere har brukt Bakhtins studie som utgangspunkt for analyser av dagens kultur og fjernsyn. Kanskje kan mitt eget grep om karnevalsteorien strammes ved å se hvordan *de* mener det karnevaleske gir seg til kjenne.

Det karnevaleskes liv i populærkulturen

Bakhtin mener restene av den enhetlige karnevalskulturen lever videre som oppsplittede og isolerte former i folkespråk, litteratur, folkelige riter og festivaler. De karnevaleske formene mener han har overlevd sterkest i komiske genrer på den folkelige scenen. Som nevnt innledningsvis ser Raymond Williams en direkte sammenheng mellom en tradisjon for folkelige teatre og dagens fjernsynsunderholdning. Williams beskrivelse av varietéscenen som genreblandende, samtidsorientert og kunstnerisk kreativ, gjør den egnet som scene for den menippeiske satiren. Man kan godt forestille seg at teatertradisjonen, og senere kulturindustrielle institusjoner, deriblant fjernsynet, har vært bærere av karnevaleske uttrykksformer. Båndet mellom folkelige teaterformer og fjernsyn blir underbygget av Leif Ove Larsens dokumentering av det nære båndet mellom revyscenen og fjernsynet på 60-tallet (2001). Mange av dagens fjernsynskomikere, blant andre Otto Jespersen, Harald Eia og Anne-Kat Hærland vandrer også fritt mellom folkelige teaterformer som stand up, revy og teatersport.

Siden fjernsynets underholdningsgenrer springer ut i fra disse scenene forholder imidlertid også rene fjernsynskomikere seg til denne tradisjonen. Ved å kombinere Williams og Bakhtins syn på den folkelige scenen kan man altså se et bindeledd mellom karnevalskulturen, varietéteateret og fjernsynets underholdningsformer. Det er ikke et premiss for denne oppgavens undersøkelse å påvise en sammenhengende tradisjon fra karneval til fjernsyn, men det er relevant å antyde en viss kulturell kontinuitet.

John Docker ser åpenbare begrensninger i å la en teori om karneval være utgangspunkt for analyser av moderne fjernsyn. Karnevalet var en fest folket ga seg selv som de *levde* med i på markedsplassen. Fjernsyn blir produsert av mediebedrifter og konsumert i folks private hjem. Den dagligdagse foreteelsen det er å se på tv kan vanskelig assosieres med den radikale omveltningen av hverdagen som en karnevalsfest var. Siden det åpenbart ikke er karneval jeg skal studere, vil karnevalet kun fungere metaforisk i forhold til mitt studieobjekt. Ved å måle innsikter om karnevalet opp mot moderne humorfjernsyn kan man likevel heve innsikten om program som *Åpen Post*. Tanken er at karnevalets karakteristiske former og uttrykk kan gjøre seg gjeldende under andre omstendigheter. I likhet med Docker ser jeg fjernsynet som en mulig arena for det karnevaleske som kulturell modus (1994:276), det vil si den midlertidige vringingen av det normalt gjeldende. Strategien for å skape en sone for det karnevaleske kan omtales som karnevalisme. Denne oppgaven vil kun omhandle karnevalisme innenfor fjernsynets verden, nærmere bestemt fjernsynets former og uttrykk.

For Docker innebærer karnevalsmetaforen at seriøse genrer i fjernsynets hierarki har en motpol med latterliggjørende parodier og grotesk humor. Han ser et slikt skille i lys av Raymond Williams beskrivelse av offentlig sfærekringkasting versus populærkringkasting (1994:282). Førstnevnte kringkastingstradisjon håndterer offentlige anliggender i dokumentarer, nyheter og opplysningsprogram og så videre. Sistnevnte inneholder rene underholdnings- og sensasjonsprogram som talkshow, melodrama, tegnefilmer, komiprogram og så videre. Her finner Docker en mengde lekne representasjoner av ”verden snudd opp ned”.

Docker ser fjernsynets komikere i lys av karnevalets narrefigurer (*fools*) og studerer blant annet to fremtredende komikere i australsk fjernsyn, Roy 'Mo' Rene og Graham Kennedy. De hadde begge en grovkornet humor, og i parodier overdrev de rollefigurenes kroppslige trekk. Rene var kjent for sin anti-autoritære stil, mens Kennedys komikk flommet over av kjønnsorganer og kroppsvæsker. Med humoren sin hybridiserte de etablerte genrer og væremåter i fjernsyn, og Docker mener komikerne var med på å fornye fjernsynskulturen (1994:213). Rene var en ekspert på å bevege seg ut og inn av karakterer. Begge komikerne var svært selvrefleksive, og parodierte ofte egen adferd og fremtreden. Docker ser Rene og

Kennedy i sammenheng med en lang tradisjon for karnevalesk narrekomedie, der narrefiguren undergraver enhetlige meninger og former til fordel for komisk ambivalens.

Komikerne representerer det flertydige og foranderlige; egenskaper som kan relateres til Bakhtins grunnleggende filosofi om språk og meningsproduksjon. I alle situasjoner står det en mengde språkformer til rådighet, som eksisterer side om side i et heteroglossia. Heteroglossia betegner den verdenen av meningsbærende uttrykksformer som er under utvikling i et samfunn. Sentripetale krefter vil søke å holde meninger og konsepter sammen, forene dem og konservere dem (Holquist 1990:69). Sentrifugale krefter søker å oppsplitte dem og fornye dem. Karnevalet er en arena der de sentrifugale kreftene får fritt utløp i et begrenset tidsrom. For Docker kan komikere ha en tilsvarende sentrifugal effekt på etablerte former i fjernsyn.

Karnevalesk subversivitet gjennom stil og rollespill

John Fiske er opptatt av hvordan fjernsyn kan unnvike eller yte motstand mot ideologi og sosial kontroll (1990:240). Hans interesse for karnevalsteorien kretser derfor om hvordan det lave og subversive kan trenge inn i den etablerte og offisielle kulturen:

The Rabelaisian moment and style were caused by a collision of two languages, the high, validated language of classical learning, and the low, vernacular language of the folk. A similar tension exists in television between its official, ideological language, and the vernacular, low languages that it carries, though contains with difficulty, and that may collide healthily with its official voice. (1990:241)

Når fjernsynets offisielle og kontrollerte språk kolliderer med det folkelige og uregjerlige ser Fiske karnevalesk subversivitet. I analysen av fribryterprogrammet *Rock 'n' Wrestling* legger han vekt på det karnevaleskes spektakulære preg. Han knytter det karnevaleske til en nytelse av det visuelle og fysiske, som aksentuerer overflate og avviser meningsdybde. Fiske ser fribryternes overdimensjonerte kroppar som avindividualiserte figurer som yter motstand mot den rådende ideologien ved å bryte både idrettslige regler og sosiale normer. Bryterne slåss like gjerne utenfor som inne i ringen, og skjeller hverandre ut på det groveste. De bruker ulovlige triks og brekker hverandres ben og armer, til dommerne og kommentatorenes bestyrtelse. Alle tilstedeværende er innforståtte med at det er avtalt spill, og publikum jubler og spiller entusiastisk med.

Fremstillingen av bryternes overdimensjonerte og groteske kroppar inverterer fjernsynets sedvanlige estetisering av den vakre, perfekte atletsikkelsen. Med referanse til Roland Barthes hevder Fiske at fokus på tegns overflate og materialitet gjør at tegnene unnviker kulturens meningskontroll. Tegnets konkrete uttrykk, signifikanten, distanseres fra

tegnets meningsinnhold, signifikaten, når tegnets fysiske, sanselige kvalitet kommer i forgrunnen. Barthes gjorde selv en semiotisk analyse av fribrytings spektakulære skuespill i *Mytologier* ([1957] 1996:29), men først i *The Pleasure of the Text* (1975:66) formulerte han tanken som Fiske knytter til sin egen fribryteranalyse. Signifikantens "frigjøring" ser Fiske som del av en karnevalesk og visuelt eksessiv fjernsynsetetikk.

Fiske deler kulturen opp i en ideologisk og kontrollerende del og en folkelig og sanselig del. Ideologiens domene er samlende og meningsladet, det folkeliges domene er fragmenterende og overflatisk. For å yte motstand mot det dominerende mener han man enten kan skape motideologier på det dominerendes premisser, *eller* man kan unngå det dominerende ved å dyrke det folkelige og sanselige. For Fiske er karnevalisme uttrykk for sistnevnte. Skillet kan relateres til et skille mellom satirisk og ikke-satirisk humor. Mens satiren forholder seg til kulturens idealer kan den ikke-satiriske humoren løsrive seg fra dem.

Når det folkelige domenet inverterer fjernsynets maktstrukturer, er hovedtrekket at fokus flyttes fra individualitet og ideologi til det fysisk-kroppslige nivået, hinsides alle kulturelle hierarkier. Så hvis stjernen på fjernsynsskjermen i vanvare snubler og faller blir han degradert til en latterlig kropp, som likestilles med seerne og deres leende kropper. Fiske trekker også frem skjult kamera-konseptet, som levner seeren "in the know", i motsetning til aktørene på skjermen, som normalt har mest kontroll over kommunikasjonen. Den normalt underordnede parten i fjernsynets kommunikasjon stiger opp som den med mest tolkningsmessig makt, og Fiske knytter karnevalsteorien til en argumentasjon om seernes generelle bevissthets- og aktivitetsnivå i sitt fjernsynskonsum.⁷

Fiske ser karnevalisme som semiotisk motstand mot maktstrukturene, og dermed som et første ledd i en bevegelse mot sosiale og politiske endringer (1990:316). Riktignok er det subversive aspektet i Bakhtins teori sterkt, men han ser aldri karnevalet som et verktøy for sosiale endringer. Han beskriver karnevalets latter som "et fritt våpen i folkets hender" som kunne avsløre alvor og hykleri i samtiden (2003:72–73), men vektlegger samtidig latterens rituelle og tidsbegrensede frihet. I avhandlingen beskrives karnevalet som et pustehull fra samfunnets hierarkier og alvor og parodilitteraturen beskrives som rekreasjonslitteratur (2003:49, 59). Effekten på den ytre sosiale verden uteble, men Bakhtin mener at karnevalslatteren åpnet folks bevissthet om en annen, allmennfolkelig sannhet ved siden av de autoritære idealene (2003:44, 68). Bakhtin mener Rabelais og andre forfattere tok til seg denne innsikten og lot karnevalets former bryte ned etablerte litteraturgenrer for å skape dem

⁷ Fiskes argumentasjonen om seernes tolkningsmakt har vært omdiskutert, og har fått kritikk for å overdrive betydningen av teksters polysemi, se blant annet David Morley (1999:152), og Roger Silverstone (1998:248).

på ny. Karnevalets formspråk kan altså være *regenerativt* på den måten at det kan fornye uttrykksformene innenfor feltet det tillates å blomstre, som blant annet litterære felt. I forhold til samfunnets og hverdagens bindende former er karnevalets midlertidige latter kun *rekreativ*.

I likhet med Fiske benytter Mary Ellen Brown og Vibeke Pedersen karnevalsteorien til å studere hvordan lave, underordnede deler av kulturen kommer til uttrykk i offentlig kringkasting. I en analyse av såpeopera tar Brown utgangspunkt i en oral, diskreditert kvinnetradisjon med fokus på sladder, helse, slektskap og intime relasjoner (1990:183). Hun viser hvordan denne kulturen har trengt gjennom til fjernsynet og skapt seg et rom ved siden av det patriarkalske hegemoniet. I såpeoperaen skapes et språk, en stil og en verdensoppfatning i sterk kontrast til den mannsdominerte kulturen, som gir fansen en gruppetilhørighet med felles referanser. Pedersen (1995) har gjort en analyse av Oprah Winfrey og Ricki Lakes talkshow, der kvinner, farvede, fattige, tykke, transseksuelle, ekstremister og andre avvikere fra den dominerende kulturen får slippe til. Pedersen mener at Ricki Lakes påfallende omgang med seksuelt relaterte samtaletemaer og dyrking av dårlig smak må ses i lys av karnevalets degradering av samfunnets idealer.

For både Brown og Pedersen er det et poeng å forklare kvinneprogrammernes insisterende omgang med det vulgære og lave. Mens Brown tar utgangspunkt i fansens resepsjon studerer Pedersen programlederens væremåte, og begge benytter karnevalsteorien for å underbygge et resonnement om en refleksiv distanse. Pedersen knytter karnevalets opphevelse av skillet mellom rolle og individ til Ricki Lakes kombinasjon av rolledistanse og innlevelse. Lake kombinerer morskap med formatet med beveget engasjement, på samme måte som Browns såpeoperafans vet at en karakter er en konstruksjon, men likevel identifiserer seg med den. Hos Oprah Winfrey gir kombinasjonen av innlevelse og distanse seg uttrykk i demonstrativ bruk av seg selv når hun snakker om kropp, overvekt og utseende. Pedersen knytter bruken av egen person til Bakhtins beskrivelse av karnevalsatteren som festlig og altomfattende, ved at den retter seg mot alt, også karnevalets deltakere selv.

Karnevalets opphevelse av skillet mellom rolle og individ kommer klarere frem i Fiskes fribrytingsprogram enn i Pedersens talkshows. De som oppsøker fribryterdramaet er individer som vet det er en konstruksjon de skal underholdes av, men som likevel lever seg inn i rollen som sjokkerte publikummere. Jeg forstår det slik at en karnevalessk rolle er demonstrativ og villet, og at individrelaterte referanser må inngå som en del av rollen. Individet styrer med andre ord bevisst rollen og er selv godt skjult bak den. Pedersens analyse er noe kort for å påvise at Lake demonstrativt lever ut rollen som programleder. Og hvis tilsnittet av Lakes personlige innlevelse og engasjement skal knyttes til teorien om karneval

kan det ikke skilles ut fra hennes rollespill, men må ses som en del av det. Teoriens vekt på maskespill og insisterende rollefigurer gjør at den vanskelig kan relateres til autentisitet i personers væremåte.

Jane Shattuc bruker begrep som *camp* og *ironi* for å beskrive væremåten i lavkulturelle talkshow som *Ricki Lake*. Hun opplever programmene som teatraliske, kunstige og grunnleggende inautentiske, samtidig som hun ser at de tilbyr en aktiv, opposisjonell identitet til grupper som normalt presenteres som ofre eller avvikere i samfunnet (1997:167). Shattuc mener programmene skaper en frigjørende fornøyelse som ligner karnevalets i Rabelais' verden, men innvender at opphevelsen av sosiale rangordninger og verdssystem også kan ses i lys av Umberto Ecos begrep om "authorized transgression". Ut fra denne samfunnskonservative tolkningen springer fornøyelsen ut av å se at den som bryter regler blir ydmyket. Regelbruddet bekrefter reglene, og er i den forstand autorisert. Shattuc mener showene kan ses som pauser der seeren kan gi etter for sitt grenseoverskridende begjær uten å forlate sin ordnede verden. I likhet med de andre tv-analytikerne relaterer hun karnevalsteorien til et visst potensial for subversivitet. Docker knytter teorien til meningsmessig ambivalens, Fiske til ideologisk motstand mens Brown, Pedersen og Shattuc knytter den til opposisjonell identitetsbygging.

I Norge er Kjartan Fløgstad blant de som sterkest har målbåret Bakhtins teorier. I en diskusjon av spenningen mellom kunst og underholdning, kultur og kulturindustri i moderne tid trekker han frem den menippeiske satiren som en brobyggende genre (2000:19). Han relaterer skillet mellom seriøs og populær kunst til massesamfunnets ulike målgrupper og livserfaringer, men mener at samtidens store kunst har evnen til å kombinere dem. Den menippeiske satirens karnevalistiske trekk mener han lever i denne kunsten, en tanke han forfølger i lesninger av blant annet westernfilmer og kriminalromaner.

Fløgstad mener populærkulturen er gjenstand for en form for karnevalisering, og at kulturindustrien har vært nødt til å avfinne seg med det folkelige, subversive materialet på grunn av "populærsjangranes krav om å la myten i si reinaste form utspela seg i lett gjenkjennelege og aktuelle sosiale og språklege former" (2000:144). På grunn av de folkelige motivenes appell kan ikke kulturindustrien gå utenom.⁸ Samtidig mener han at massekulturen må utsettes for løpende kritikk dersom publikum ikke skal bli gjort til slave av sin egen fantasi. Slik gjengir han i korte ordelag en gammel problemstilling om massenes bevissthetsnivå i forhold til maktstrukturene rundt. Theodor Adorno og Max Horkheimer

⁸ John Docker følger et liknende resonnement i *Postmodernism and Popular Culture* (1994:276).

representerer den mer skeptiske posisjonen og argumenterer for at kulturindustrien binder og sløver sitt publikum (1991:65). Adorno mener verdifulle tradisjoner og særegne kunstformer tvinges inn i fordummende masseproduksjon som kun forsterker massenes bevissthet, og ikke utfordrer den. Fløgstad ser imidlertid populærkulturen som en mulig arena for subversive og verdifulle kunstneriske uttrykk. Jeg tar utgangspunkt i en liknende mellomposisjon. *Åpen Post* er en del av en kulturindustri der karnevaleske uttrykk kan ta form, men som på forskjellige måter vil bære preg av samfunnets og medieinstitusjonenes kontroll.

Karnevalets sentrale formspråk

Bakhtins teori om karneval lar seg ikke umiddelbart og friksjonsfritt overføre på moderne fjernsyn. På grunn av bredden og abstraksjonsnivået i teorien egner den seg for strategiske utvalg, noe de nevnte analytikere gjør med varierende utbytte. De fleste vektlegger den lave kulturens transponering inn i den høye, og har deretter ”jenket til” det karnevaleskes formspråk til å passe deres analyseobjekter. Min tilnærming er motsatt på den måten at min hovedinteresse er det karnevaleske formspråkets latterformer, mens deres plass i kulturen kommer i annen rekke. For å promotere min tilnærming minner jeg om at Bakhtin studerte det karnevaleskes liv i paroditradisjonen og i folkelig latterkultur. I verken fribryting, såpeopera eller talkshow er parodi og latter mer enn underforståtte størrelser. I humorprogram som *Åpen post* er derimot parodiene den sentrale formen og latteren konkret og strukturerende.

Vrengingen av en verden

Kringkastede humorprogram i NRK er klart en del av samtidens offentlige kultur, men jeg vil ikke gå inn i drøftinger om de tilhører det tilsvarende kulturelle sjiktet som Bakhtins karnevaliserte litteratur. Den kulturelle konteksten vil prege karnevaliseringens form og omfang, og Bakhtin vektlegger betydningen til sosialhistorien, tradisjon og lokal folkløse. Jeg vil ikke gjøre tilsvarende rede for det kulturtilfanget *Åpen Post* henter sin komikk fra, men jeg vil legge vekt på den betydningen konteksten spiller for de konkrete innslagene jeg skal analysere. I dag finnes det ikke en sterk, parallell karnevalstradisjon med et samlende symbolspråk, og det vil være mer nærliggende å knytte uttrykksformene til sosiokulturelle eller generasjonsbetingede felleskap med en felles erfaringsbakgrunn. Man kan uansett identifisere noen trekk som er helt sentrale for karnevalets formspråk, samtidig som deres realisering i en bestemt kontekst er åpen. Bakhtin sier at den sentrale logikken i karnevalet er

at ”*det opphøyede bytter plass med det lave*” (2003:57). Men hva er det konkret som bytter plass, og på hvilken måte må byttet skje for at det skal være karnevalesk? *Inverteringen* av opposisjoner og konvensjoner er helt sentral, og det samme er den klare *degraderingen* som typisk skjer gjennom et lavt, *fysisk-kroppslig* nivå.

For å konkretisere hva jeg vil legge i det karnevaleske kan jeg trekke frem et eksempel fra *Åpen Post*. I en sketsj gjør programlederne på liksom et telefonintervju med statsminister Kjell Magne Bondevik (26.03.98). På direkten spør de han ut om en viktig aktuell sak. Når de finner ut at Bondevik ikke har et fjernsyn tilgjengelig og ikke kan se programlederne, begynner de å skjære grimaser og gjøre keitete, klovnete bevegelser. Samtidig som de beholder den journalistiske, saklige tonen med Bondevik begynner de også å ta av seg buksene, og står til slutt halvt avkledd med baken mot kamera. Slik blir den høye stilen fylt med lavt innhold på en demonstrativt fysisk og degraderende måte.

Degradering er å regne som en form for invertering, det vil si en vregning av det normalt gjeldende. Bakhtins poeng om karnevalets topografiske logikk er at høyt blir lavt, og det ferdig formede smeltes om og gjenfødes. Men er det å påvise en invertering nok til å kalle et humoristisk formtrekk karnevalesk? En invertering kan programmatisk bejuble de bestående samfunnsformene, som i Holbergs *Jeppe på bjerget*, som viser hvor utenkelig og upassende det er når fattige Jeppe får være rikmann for en dag. Inverteringene kan også, som i politisk satire, argumentere for å endre samfunnsformene. Kjennetegnet for en karnevalesk invertering er at poenget i seg selv er en midlertidig oppløsning av de sosiale formene. Både en samfunnskonservativ eller en samfunnskritisk tendens vil jobbe mot den karnevalistiske hensikten, da de peker sterkt på de sosiale formene og ikke egentlig løsriver seg fra dem. Karnevalet løsriver seg fra den sosiale virkeligheten, og karnevalets latter får derfor heller ikke noen varige sosiale følger.

Karnevalisme er vregningen av normalt gjeldende former, og en viktig presisering er at det i en karnevalesk sone ikke bare er utvalgte elementer som inverteres; *en hel verden får gjennomgå*. Et barn som leker hund, eller en fattiglus ikledd rikmannsklær er dermed karnevalesk bare i en begrenset forstand. Latterliggjøringen slår mot alle parter og elementer innenfor en karnevalesk ramme, og ingen former, verken tekstlige eller sosiale, får stå uvrenget.

Formene som degraderes

Hvordan kan man definere form? Erving Goffman mener den sosiale virkeligheten består av bestemte former vi må beherske for å fungere i samfunnet. De omgangsformene, situasjonene og rollemønstrene vi forholder oss til, er styrt av bestemte forventninger og stiller bestemte

tegn til rådighet. Innenfor sosiale former som for eksempel jobbintervjuet, relasjonen mellom kunde og selger eller foreleserrollen har aktører et gitt register med tegn å manøvrere med. De vil ta form av bestemte mønster for tale, ansiktsuttrykk, blikk, gester, kroppsspråk og så videre. Man kan da aktivt benytte tegn som bekrefter formen, for eksempel vil foreleseren markere sin autoritet ved å føre ordet. Goffman sier at man samtidig kan *avgi* tegn som kan bryte med rollen (1992:12), og et eksempel kan være at foreleseren ustanselig promper. Dersom tegnene man gir og avgir bryter tilstrekkelig med definisjonen av en situasjon eller en rolle, opphører den og går over i en annen form.

Et mer basalt eksempel på sosial form kan for eksempel være bildet av det oppreiste mennesket. Hvis mennesket faller og går på rumpa inverteres formen. Denne romslige forståelsen av sosial form kan lett kombineres med et karnevalesk analytisk perspektiv. Idet en sosial form demonstrativt oppløses og antar en annen form, kan den være del av en karnevalesk inversjon. Det kan for eksempel skje hvis rettighetene og pliktene til partene i en intervjusituasjon overtres. I eksempelet fra *Åpen Post* er det statsministerens krav på respekt som brytes med tydelige tegn på respektløshet. Normalt innebærer påfallende brudd på sosial form et visst element av usikkerhet og risiko for deltakerne, men på en arena for det karnevaleske er deltakerne innforståtte med bruddene, som dermed ikke får de faremomentene de ville fått utenfor.

Goffman mener opptredener i medierte situasjoner påvirkes av det ikke tilstedeværende, men til enhver tid overhørende publikumet. Vissheten om denne tredje deltakeren i enhver sosial interaksjon gjør at aktører disiplinerer sin adferd ekstra sterkt, og Goffman omtaler sosial omgang under slike forhold som hyperritualisert (1979:84). Publikum er også bevisst på overvåkningen og er tilsvarende hyperkritiske for feil og brudd i opptredener (1981:23). Brudd med sosiale former kan med andre ord få større følger i mediert sosial omgang enn i annen sosial omgang. I Bakhtins beskrivelse er karnevalet også en sterkt ritualisert begivenhet, for at deltakerne skal oppleve karnevalets latter. En fjernsynsserie skaper sin egen rituelle ramme når den har gått noen ganger til samme tid og etter samme mønster. *Åpen Posts* ramme ble beskrevet i kapittel 1.

En karnevalesk formoppløsning lar typisk høytstående former underlegges den groteske realismens lavtstående former. Det lave behøver ikke å være noe konkret fysisk, men kan reflektere den groteske realismens primærfunksjonelle syn på verden. Det lave kan da ta form av upassende adferd, vulgære talemåter og dårlig smak og kan knyttes til Pierre Bourdieus syn på forskjellige sosiale lags adferd og smakspreferanser (1995:60–80). Bourdieu mener eliten dyrker det raffinerte og abstrakte for å distansere seg fra det kroppslige og

allmennfolkelige som preger de lavere lag. Elitens kunst appellerer til den rene og opphøyede estetiske sansen, mens de lavere lags kunst preges av funksjonalitet og umiddelbar effekt på sansene. Mens ikke-figurativ kunst og samtidsmusikk krever kultivering av smakssansen, er kitsj og pop umiddelbart effektfullt. Bourdieu mener karnevalet degraderer kulturformer høyt oppe i det sosiale hierarkiet ved å innordne dem lavere lags jordnære og basalfunksjonelle syn på verden. Karnevalesk humor gjør narr av sosiale distinksjoner ved å redusere kultur til natur og sjel til kropp (1984:488–491). Et eksempel er forholdet til mat. Mens arbeiderklassen vurderer mat etter mengde og hvordan den stiller sulten blir maten i et aristokratisk miljø vurdert etter hvor raffinert den er. Bildet av en bonde som i et aristokratisk selskap stapper i seg delikate kanapeer og utsøkt kaviar for å bli mett vil slik fremstå som karnevalesk. Et forsøk på å forandre et stykke samtidsmusikk ved å gi det popmusikkens driv og rytme vil i denne forståelsen også ha karnevaleske trekk.

Mens Bourdieu studerer samfunnets former ut fra overordnede maktstrukturer fokuserer Goffman på manøvreringer i ansikt-til-ansikt-kommunikasjon. Til forskjell er Bakhtin mindre opptatt av de sosiale formenes gevinster eller faremomenter. Han er mer opptatt av å se relasjonene mellom menneskets minste og største meningsproduserende former, som han mener alle springer ut fra menneskets primære omgangsform.

Bakhtin mener at all meningsproduksjon kan relateres til dialogens grunnleggende form. En ytring vil alltid inkorporere en foranledning samt en forventning om et svar. Meningen til svaret vil være betinget av ytringen og omvendt. Bakhtin mener at meningen og funksjonen til *enhver* ytring betinges av sammenhengen den ytres i. Analyseenheterne hans er *ytringer* i vid forstand, og han mener alt fra det minste setningsfragment til store litterære verk må studeres ut fra sin plass i en kontinuerlig meningsutveksling (1998:3). De må med andre ord ses ut fra sin sosiale og historiske kontekst. Selv om hver individuelle ytring er unik har hver språkbrukssfære sine relativt stabile typer ytringer, som Bakhtin kaller *talegenrer* (1998:1). Talegenrene er formene som vi støper vår tale i. Fra de første ordene av en ytring får vi umiddelbart en ide om omfanget, oppbyggingen og helheten, og Bakhtin mener kommunikasjon ville vært nesten umulig dersom vi for hver ytring måtte skape en ny form. De primære talegenrene er samtalens ytringer og antar bestemte syntaktiske og grammatiske mønstre. De primære talegenrene inngår igjen i mer sammensatte strukturer der taleaktens dialogiske relasjoner er blitt internalisert og omformet i sekundære talegenrer. Større produksjoner innenfor litteratur, film og fjernsyn tilhører de sekundære genrene.

I Bakhtins syn har alle ytringer tre hovedelement; tematisk innhold, stil og kompositorisk oppbygning. Elementene bindes sammen i ytringens enhet og defineres av den

spesifikke kommunikasjonssfæren den opptrer i. Bakhtin forstår genrer som relativt stabile mønstre for tema, stil og komposisjon. Ulike kommunikasjonssfærer, det være seg journalistiske, forretningsmessige, vitenskaplige, skjønnlitterære, hverdagslige og så videre skaper bestemte genrer. Stilen er nært knyttet tema og komposisjon, og mens vennsamtalet gir rom for individualitet har en militærkommando en mer formell stil (1998:5). Skjønnlitterære genrer som komedie og tragedie styrer fremstillingen av liv og død, typiske karaktertrekk, oppbyggingen til et klimaks og filosofisk verdensanskuelse. I Bakhtins forståelse utgjør genrer forskjellige måter å se verden på med sine særegne kombinasjoner av innsikt og blindhet (2003:16).

Karnevalisme er forsøk på å vrenge former og genrer. I analysen vil *form* være en generell betegnelse på allmenne sosiale konstruksjoner, mens *genre* betegner spesifikke ytringsmønstre. For å identifisere inversjoner på genrenivå vil jeg ta utgangspunkt i konvensjoner for emnebehandling, komposisjon, stil og fremtreden i fjernsynets genrer. Siden karnevalets estetiske opplevelse av verden er den groteske realismen, vil jeg studere påfallende sider ved kroppsspråk, tale og fremtreden, og se hvordan de står i forhold til genrene *Åpen Post* tar utgangspunkt i. Jeg vil også ta hensyn til mer generelle og tekniske sider ved fjernsynets programgenrer. Jeg vil blant annet studere påfallende aspekter ved lydeffekter og scenografi, kameraføring og redigering.

Tilnærming til oppgavens *Åpen Post*-innslag

Oppgavens teksttilnærming vil sortere under den upresise rubrikken ”diskursanalyse”. Jeg vil her kort presisere hva som er mine analysetekster, eller min ”diskurs”. Språkvitenskapene definerer diskurser som interaksjon mellom mennesker i konkrete sosiale situasjoner. Den poststrukturalistiske retningen har et videre perspektiv og definerer diskurser som konstruksjoner av virkeligheten som manifesterer seg i forskjellige kulturelle praksiser (Fairclough 1995:18). Michel Foucault knytter for eksempel diskursanalysen til konstruksjoner av identitet og makt i samfunnet (1999). Norman Fairclough bygger bro mellom motsetningsfull bruk av begrepet:

Many analysts focus upon the immediate situation of the communicative event (the ‘context of situation’), and maybe some refer to some element of institutional context, and say little about the wider cultural context. My view is that this wider contextual matrix must be attended to because it shapes discourse practices in important ways and is itself cumulatively shaped by them. (1995: 51)

Fairclough argumenterer for en interdisiplinær modell der et ”situational”, ”institutional” og et ”societal” perspektiv underbygger hverandre i studiet av en diskurs (1995: 16-17). Jeg vil følge en tilnærmet lik modell der jeg i hovedsak vil la *Åpen Posts* referanser til institusjonelle og samfunnsmessige forhold styre kontekstperspektivet. Teksten min er *Åpen Posts* sketsjer og innslag og konteksten vil primært inkluderes for å heve forståelsen av teksten. Jeg vil sterkest inkludere a) programskapernes egne refleksjoner om programproduksjonen b) programmets plass i NRK-institusjonen (herunder seertall og demografi) og c) *Åpen Posts* representasjon i andre medier. Samtlige punkter tematiseres ofte i *Åpen Post* og et kontekst- uelt blikk vil nyansere deres betydning for programmet og de enkelte sketsjene. Av de tre punktene vil jeg sterkest inkludere *Åpen Post* og programledernes publisitet i andre media, utenfor programmet selv. Slik mediedekning ble innledningsvis omtalt som oppgavens sekundærttekster. På et mer generelt nivå refererer *Åpen Post* kontinuerlig til en mengde allment kjente kulturelle praksiser, forestillinger, genrer og former som til sammen kan kalles programmets intertekst (1995:77). I analysen vil jeg gjøre rede for de intertekstuelle referansene som det forutsettes at seeren er kjent med.

Faircloughs syn på tekstanalyse er inspirert av Robert Hodge og Gunther Kress’ tegnteori, som igjen var inspirert av Bakhtin og hans kollega Voloshinov (Hodge og Kress 1988:19). Hodge og Kress omfavnet Bakhtins syn om at tegns mening ikke kan skilles fra sine konkrete former for sosial samhandling, og satte seg fore å implementere denne teorien i en større skala av semiotiske handlinger, blant annet i massekommunikasjon. De mener alle typer tegnstrukturer kan inngå i analysen, og i likhet med Fairclough tar de til tale for et vidt tekstbegrep som i tv-analysen inkluderer lyd og bilde (1995:16–17). Han mener Hodge og Kress’ sosial-semiotikk er en egnet tilnæringsmåte til fjernsynets uttrykk. Både måten folk snakker og fører seg, og måten deres fremtreden er redigert sammen er med andre ord sentralt i tv-teksten.

Analysens utvalg

Jeg har sett de fleste av *Åpen Posts* program minst én gang og har derfor den nødvendige oversikten for å vurdere hvilke innslag som er egnede for å besvare problemstillingen. Jeg vil gjøre inngående tekstanalyser av fire forskjellige innslag/innslagsserier. Innslagene har til felles at de på iøynefallende måter bryter med sosiale og tekstlige konvensjoner. Oppgavens analysekapitler vil ta utgangspunkt i følgende innslag:

- 1) Innslaget med sketsjen "Godt for deg og godt for meg" (1999), der Harald Eia viste fram "skrukken" sin foran kamera.
- 2) "Kyllingstuntet" (2002) utenfor Rikshospitalet, der Bård Tufte Johansen kaklet i TV2-nyhetenes direktesending i et kyllingkostyme. Det ble ikke vist i *Åpen Post*, men jeg tar utgangspunkt i stuntet for så å analysere *Åpen Posts* tematisering av det i sine sendinger.
- 3) Et innslag med en skjult kamera-sketsj (2001), der Harald Eia fornærmer en stammende journalist under en boklansering på Det Åpne Teater.
- 4) To innslag (2001) der Harald Eia og Bård Tufte Johansens tematiserer sin egen deltakelse som hovedgjester i Dan Børge Akerøes lørdagsprogram *Den store klassefesten*.

Både "Godt for deg og godt for meg" og "kyllingstuntet" skapte debatt på grunn av sitt skandalepreg, og *Åpen Post* tematiserte mediernes dekning i egne sketsjer. Sketsjene har klare karnevaleske trekk og er et godt utgangspunkt for å diskutere det karnevaleske i sin mest iøynefallende form. De to siste analyseobjektene er mindre åpenbare i sine karnevaleske tilsnitt, og er dermed egnet til å utforske hvor langt teorien holder for å belyse empirien.

Analysen favoriserer kvalitativ dybde fremfor kvantitativ oversikt. Analytiske observasjoner om det karnevaleske vil imidlertid kunne overføres på andre innslag og underholdningsprogram med tilsvarende egenskaper.

Når jeg siterer talebolker fra innslagene er de uthevet fra brødteksten. Tale fra sekundærtaler som overlapper med primærtaler [står i slike klammer]. Lyder som ikke er tale gjengis i parentes, som for eksempel (latter og applaus). Ord med ekstra *aksentuering* står i kursiv. Pauser i talen markeres med prikker..., og utelatt tale markeres slik: (...). Talers sitering av andres tale gjengis i "anførselstegn". I brødteksten blir lyd- og bildesiden beskrevet nærmere. Jeg vil som sagt legge spesiell vekt på fysiske aspekter ved aktørers fremtoning, slik som tonefall, mimikk, kroppsspråk, blikkretning og blikkontakt. Disse aspektene har stor betydning for etableringen av sosiale relasjoner og omgangsformer i fjernsyn, og er interessante fordi de også vil fungere som markører for brudd med fjernsynets former.

Supplerende analysestoff: Observasjon, intervju, mediedekning og seertall

I prosjektets innledende runder fulgte jeg *Åpen Post*-redaksjonen under to innspillingsdager, og foretok senere to intervjuer, ett med Harald Eia og ett med Bård Tufte Johansen. Dette gjorde jeg for å få innsikt i hvordan programmet finner sin form. Jeg fulgte redaksjonen fra

10-møtet der rekkefølgen i sendingen gjennomgås for første gang, til siste avgjørende redigering av sendingen kl. 22.00. Under observasjonen holdt jeg meg mest mulig i bakgrunnen, men for å gjøre min tilstedeværelse minst mulig påfallende deltok jeg også i sporadiske replikkvekslinger.

Intervjuene kan klassifiseres som kvalitative og semistrukturerte (Helland 1997:83). Temaet og spørsmålene var utarbeidet på forhånd, men den naturlige gangen i samtalen styrte intervjuet i større grad enn intervjuguiden. Samtalene ble tatt opp på bånd etter samtykke. Jeg intervjuet Harald Eia 15.02.03 og Bård Tufte Johansen 26.05.03, begge i NRKs lokaler på Marienlyst. Når jeg gjengir intervjusitater i oppgaven, er de fra disse intervjuene. Verken observasjonen eller intervjuene viste seg å være sentrale i forhold til fokuset oppgaven etter hvert fikk. Intervjuene ga likevel en del relevant informasjon om produksjonen, publikumsrelasjonen og programledernes opplevelse av egen aktivitet som blir trukket frem i analysene.

I oppgavens to første kapitler vil jeg referere til aviser (se appendiks I) og annen mediedekning der *Åpen Post* og ”den nye humoren” er omtalt. Mediedekningen utgjør analysens sekundærttekster og er med på å etablere det kontekstuelle rammeverket for innslagene.

I enkelte analyser vil jeg trekke frem seertall og seerdemografi (se appendiks II) for å underbygge resonnement. Opplysningene er hentet fra NRK Forskingen.

Nå har jeg presentert elementene som skal inngå i oppgavens analyse. Grunnen til at jeg har vektlagt Bakhtins karnevalsteori i min analytiske tilnærming er at jeg tror den er en avgjørende referanseramme for å forstå humoren i *Åpen Post*. I analysene vil jeg ikke ha skylapper for ikke-karnevaleske humorgrep. Jeg vil derimot gjøre helhetlige humoranalyser av *Åpen Posts* innslag for slik å kunne diskutere det karnevaleskes plass i programmet.

Kapittel 3: Den groteske parodien

Historien om skrukken

Våren 1999 sendte *Åpen Post* en sketsj som skapte store oppslag i pressen fordi Harald Eia blottla deler av underlivet sitt. *Dagbladet* viet en hel forside til Eia der han spriker i kamera under overskriften ”100 000 slo av NRK” (19.02.99). Bildene under er fra slutten av sketsjen, og det til venstre ble brukt på *Dagbladets* forside. Oppslaget passet godt til forestillingen om nye komikere som presser anstendighetens grenser for grensepressingens egen skyld.



Eias blottlegging av underlivet inngår imidlertid i en poengtert parodi på seksualopplysning i fjernsynet. Bindeleddene til karnevalets degraderende og groteske formspråk er åpenbare. Første del av kapittelet er en analytisk gjennomgang av parodien, der jeg undersøker hvordan karnevaleske uttrykk inngår i sketsjen. Dernest vil jeg se hvordan *Åpen Post* inkorporerte mediernes dekning i sin videre tematisering av opplysningsparodien. Til slutt presenteres noen perspektiv på hva som påvirker publikums resepsjon av karnevaleske uttrykksformer.

Originalprogrammet og den komiske refleksjonen

Mot slutten i *Åpen Posts* sending 17. februar 1999 sitter Bård Tuft Johansen og Harald Eia i studio og snakker om et seksualopplysningsprogram NRK sendte høsten 1996. Programmet het *Godt for deg og godt for meg*. Eia sier at han også godt kunne tenke seg å lage et program med seksualopplysning. Han omtaler det som ”fordomsfritt og fint” og begynner å vise litt av det. De ser gjennom vignetten og spiller overrasket over erotiske bildemetaforer av typen banan i munnen, nøkkel i lås og pølse i brød, mens publikum ler. Så kommer en del av selve

programmet der en dame og en mann sitter/ligger henslengt og samtaler i en seng. Ved hjelp av dobbeleksponering ser det ut som de seiler nedover en elv omgitt av frodig vegetasjon.

Den mannlige programlederen: Det å kose seg med seg selv, eller stimulere seg selv og kroppen sin, det kaller man jo å onanere eller masturbere, eller eventuelt også å runke.

Etterpå kommenterer Johansen og Eia snutten:

Johansen: De var tøffe, de sa runking på tv, lissom.

Eia: Ja, de var fordomsfrie, men *jeg* syns ikke de var fordomsfrie *nok*. (...) Så jeg tar opp tråden fra ”Godt for meg og godt for deg”, og jeg vil være *enda* mer åpen og *enda* mer naturlig, og det syns jeg faktisk jeg klarte ganske bra. Døm selv.

Dermed vises den samme vignetten om igjen. Denne gangen vises den i sin helhet og med blant annet medisinske plansjer av det mannlige og det kvinnelige kjønnsorganet. Sluttbildet er en svart hest som bedekker en hvit bakfra, med tittelen *Godt for meg og godt for deg* skrevet over i gul håndskrift med store bokstaver. Neste bilde er av programlederen, spilt av Eia, som blir filmet fra hoftene og opp idet han trer ut fra en skyggelagt bakgrunn, hilser og ønsker velkommen. Han er ikledd en mørkeblå høyhalset genser og en mørk dressjakke, og gir et inntrykk av veldig korrekt fremtreden. Det korrekte gjenspeiles i hans fordomsfrie velkomst:

Programlederen: Hei, og velkommen til Godt for deg og godt for meg. Som vanlig skal vi snakke åpent om kropp og sex og ordet tabu, han er en fremmed kar. Hr. Tabu har kommet feil om han banker på i våres dør, absolutt fordomsfritt.

Ved å personifisere fordommer som ”Hr. Tabu” er programlederen overdrevent pedagogisk i forhold til de som kunne tenkes å se et slikt program, og overdrevent ivrig til å illustrere hvor åpent og fordomsfritt det er. Programlederens mangelfulle beherskelse av situasjonen og rollen speiles også i hans påtakelig kunstige latter. Hans direkte, men tvungne tale bærer preg av å være scriptet, og forsøkene på å markere en avslappet stil blir påfallende.

Neste bildeutsnitt viser hele figuren hans, og det viser seg at han er naken fra jakken og ned. Han har en mørk sladd foran skrittet og står ved siden av en hvit oppredd seng. Bildeutsnittet forblir slik i to sekunder før det vender tilbake til overkroppen. Publikum ler i den plutselige overgangen, der programlederens annonserte fordomsfrihet blir innfridd på en overraskende og uanstendig måte. Når han fortsetter er det onani som er tema:

Programlederen: Aller først bare ta opp noe mange lurer på, nemlig hvor flink man må være til å tegne for at man skal få ereksjon av tegningene sine, eller... ståpikk... som vi heter. Og, ja er det vanskelig å onan... runke etter egne tegninger?

I tråd med tradisjonell opplysningskringkasting vil han ta tak i ting lisensbetalerne lurer på og må forholde seg til, til og med det følsomme temaet seksualitet. I forsøket på å oppfylle rollen som opplyst liberaler på en liketil måte skinner et ubehag gjennom når programlederen på klossete måter korrigerer seg selv og erstatter "ereksjon" med "ståpikk" og "onani" med "runke". Det er et misforhold mellom ønsket om å drive fordomsfri og oppdatert veiledning på publikums premisser og egen utilpasshet og utilstrekkelighet i forhold til det emnet som tas opp. Programlederens splittethet kan relateres til Bakhtins definisjon av parodi som en tostemt (double-voiced) ytring. Parodien representerer en versjon av en opprinnelig ytring, samtidig som en annen stemme vurderer og undergraver denne ytringen fra en annen synsvinkel (Morson 1989:65). Den siste har semantisk autoritet over den første. I forhold til denne teorien insisterer den opprinnelige ytringen på at nakenhet og seksualitet er naturlig og greit å snakke om. Den andre ligger over og uttrykker med all tydelighet at programlederen egentlig er fryktlig pinlig berørt.

I forhold til studiodesignet er det verdt å merke seg at det i likhet med det opprinnelige programmet fortsatt er en seng i sentrum, og at effektene for å skape et studiomiljø fortsatt er eksperimentelle. I kontrast til det opprinnelige programmets dobbeleksponering av en elv med frodig vegetasjon er det her kun et mørkt, skyggelagt sceneteppe bak sengen (sannsynligvis ikke ulik den bakgrunnen som i utgangspunktet ble brukt for dobbeleksponeringen). Begge gir følelsen av å være lokalisert i et ikke-identifiserbart miljø, fjernet fra konvensjonell programorganisering, men den flytende, harmoniske stemningen som først ble forsøkt skapt er her erstattet med et minimalistisk og ufølsomt preg. Den hverdagslige klesstilen til de som i det originale programmet lå henslenkt i sengen er tilsvarende erstattet med dressjakke og en stivere stil.

Det utstudert klossete og upassende

Etter brystutsnittet kommer nok et totalutsnitt av studio der programlederen trår med ett ben i senga slik at bena hans spriker mens han plukker opp en tegning. Sladden ligger fortsatt over skrittet hans, og bildeutsnittet vender fort tilbake til overkroppen hans etter at tegningen er plukket opp. På samme måte som programlederen virker overdrevent tilbøyelig til å eksponere sitt nakne skritt, virker redigeringen av bildene motivert av å unngå å filme underlivet hans. Han viser frem en strektegning av en naken dame med store bryster:

Programlederen: Jeg ee prøvde sjøl med denne tegningen her som jeg tegnet i går, eller i forigårs, arrester meg gjerne det var... Og det var for lite, jeg... prøvde å vrenge og gnisse... og som vi snakket om for tre uker sida, må være det, om hva man kan gjøre for å få en runk... på seg... som ikke er no farlig overhodet.

Programlederens upassende fysiske bevegelser og klossete artikulering ("runk... på seg", "fortsett med tegn og... det") speiler hans ubekvemhet. Ubehaget ved å beskjeftige seg med onani synes også i hans valg av ordene "vrenge og gnisse". De "ufrivillig" morsomme replikkene som "runk... på seg" og "ståpikk... som vi heter" har en så høy frekvens og er så utstudert klossete og flau at Eia nok følger et nøye gjennomarbeidet manus i sketsjen. Hans bemerkning om onani som ufarlig minner for øvrig om klassisk, men utdatert seksualopplysning fra en tid da onani var sett på som skadelig.

Etter den litt nølende og stotrende delen om onani utbryter programlederen: "*Så er det e-post*". Han setter seg bredbeint ned i sengen, noe som gjør det vanskelig å unngå at underlivet hans kommer med i bildeutsnittet, og sladden dukker opp. Slik innleder han den delen av innslaget med mest grotesk humor:

Programlederen: Kjære åpen kuk, kropp. Jeg lurar på det området mellom pungen og stumpen. Hva brukes det til, og hvorfor ser det så gammelt og rynkete ut? Hilsen Torstein Stokke, Åsgårdstrand. Vel ee Torstein, ee... du tenker vel på denne delen *her*, tenker jeg... her mellom pungen og ...og ræva... rass.

Med øynene i kamera lener programlederen seg tilbake i sengen og løfter bena mens han spriker og peker ned i skrittet. Den svarte sladden vokser mellom bena hans, men man kan likevel se mye av rumpeballene hans. I forsøket på å finne passelig uformelle, joviale ord for anus lander han typisk på de mest vulgære og upassende: "ræva... rass". Blikket hans veksler mellom kamera og skrittet, og hendene fomler bak sladden. Det er et sterkt komisk misforhold mellom skinnet av seriøs, pedagogisk fremtoning og mannen som spriker naken i uverdige og groteske stillinger. Mens han blottlegger skrittet beholder han den pedagogiske tonen:

Programlederen: Så hva brukes det til? Vet ikke, men det er veldig rynkete og elastisk. Og..kjenn på det. Snakk med foreldra dine og... ja, tegn og kluss der eller snakk om det med foresattene dine. Se her... det er så... du kan til og med... her retter det seg litt ut...men ee takk for i dag og godt for meg og godt for deg. Vi ses neste... neste uke.

Programlederen beveger seg rundt i senga, noe som gjør at sladden må flytte på seg og får problemer med å skjule skrittet. Den hopper etter, utvider seg og forandrer form etter som Eia

forandrer stilling, men likevel synes scrotum og anus glimtvis. Han oppfordrer seerne til å ”tegn(e) og kluss(e) der”, i tråd med et 70–80-tallsaktig *Halvsju* eller *Lekstue*-ethos der pedagogikk og atspredelse gjerne møttes i kreativ formgivning. Han snur seg deretter og står med knærne og hodet i senga slik at hans nakne, men sladdede underliv står rett mot kamera. Her bikker talen etter hvert over i inkoherente bruddstykker: ”det er så... du kan til og med... her retter det seg litt ut... men ee”. Han gynger og gestikulerer mens den nakne rumpa har overtatt den posisjonen og delen av skjermen som hodet og ansiktet hadde før. Innslaget kulminerer her og i fortsatt samme stilling takker programlederen for i dag, ønsker velkommen neste uke, som om dette var en vanlig avslutning på programmet.

Etter sketsjen er vi tilbake i *Åpen Posts* studio. Der sitter Bård Tufte Johansen med ryggen mot kamera og Harald Eia. Eia er urolig og utilpass, og når han begynner å snakke, snur Johansen seg mot han:

Eia: Jeg ser nå at jeg ikke må legge hodet så nærme det området der [**Johansen:** Nei, da blir du sladda bort.], for da blir hele ansiktet sladda bort og da hører ikke folk hva jeg sier, så det tar jeg litt selvkritikk på.

Johansen: Var det gøy? Du ser litt bundet ut?

Eia: Det var så gøy. Vi ble en så sammensveisa gjeng vi som filma det. Det er fortsatt rester av den kristne, dumme sjenertheten igjen, som jeg skal kvitte meg med, det lover jeg, i løpet av våren.

Eia og Johansen poengterer at det er en sensurinstans i kringkasteren som skal ha lagt på sladden, noe som underbygger det komiske ved at programlederen prøvde å unngå sladden. Johansen retter sarkastiske spørsmål til Eia, som ”var det gøy?” noe som gir rom for komiske svar fra Eia: ”Det var så gøy. Vi ble en så sammensveisa gjeng vi som filma det”. Vekslingene mellom Johansen og Eia skaper kognitive brudd mellom det plausible og det implausible, som Jerry Palmer (1987:57) ser som et grunnelement i all komikk:

Johansen: Du skal bli mer, mye mer fordomsfri.

Eia: Alt skal bli fritt, fritt og naturlig, naturlig, naturlig. Jeg skammer meg over min egen sjenanse.

Etter Johansens sarkastiske og plausible bemerkning kommer Eias implausible og dermed komiske svar om at han skammer seg over sin sjenanse, noe som er lite troverdig etter den ublyge eksponeringen seerne akkurat har bevitnet. Den ironiske vekslingen mellom det plausible og det implausible er en generell komisk strategi i programmet som vil bli beskrevet nærmere i kapittel 6. Innslaget avsluttes med at Johansen ser innslaget i lys av *Åpen Posts*

rykte som et smalt og kontroversielt humorprogram, og med tydelig ironi takker han Eia for innsatsen hans for å få med hele befolkningen i programmet.

Degraderingen av opplysningsidealet

Allerede i klippet mellom parodiens to første bildeutsnitt er det tydelig at komikken i sketsjen er av kroppslig karakter. Mens det første utsnittet viser programlederens seriøse ansikt og korrekt antrukne, overkropp viser det neste at han er naken nedentil. Fokus blir (paradoksalt nok) rettet mot skrittet ved at genitaliene er dekket av en svart sladd, noe som er et påfallende og sjeldent sensurmiddel i kringkastingen. I sin egen fremtoning inkorporerer programlederen en sterk spenning mellom det verdige og det vulgære. Bildet av ”den opplyste liberaler” blir demonstrativt vrent, og det idealistiske opplysningsprosjektet trekkes ned til en grotesk, materiell realitet. Et nytt eksempel på degradering får vi når seksualopplyseren viser en strektegning av en dame med overdimensjonerte bryster. Mens han vrir seg og ser ned i skrittet snakker han om onanierfaringene med tegningen. Programlederens fremtreden er i utgangspunktet veldisiplinert både fysisk og verbalt, med joviale nikk og inkluderende gester, og en rutinert og konvensjonell velkomsthilsen. Gjennom hele innslaget er det imidlertid en sterk spenning mellom det korrekte og det ukorrekte, det høye og det lave. Programlederens oppreiste og velmodulerte fremtoning går over i keitete og upassende kroppsbevegelser, og de korrekte medisinske betegnelsene ”ereksjon” og ”onani” erstattes av de grove og folkelige ordene ”ståpikk” og ”runke”. Seksualopplysningen får gradvis sterkere fokus på programlederens egen kropp. For å svare på seernes spørsmål gjør han bevegelser som i tiltagende grad blottlegger underlivet, noe som er en naturlig forlengelse av spenningen mellom det høye og det lave fra åpningsklippet. Degraderingen av det høyverdige opplysningsidealet i allmennkringkastingen når sitt klimaks når programlederens rumpe tar over ansiktets posisjon på skjermen, og idealet vises på et grotesk, fysisk-kroppslig nivå.

Sketsjens komikk kombinerer høy bevissthet om fjernsynets virkemidler med grotesk degradering. Mye av komikken i parodien baserer seg på det man kan kalle genre- og mediespesifikke referanser, som for eksempel den uformelle og tilforlatelige fremtreden hos programledere i ungdomsprogram fra NRK. Programlederens inkluderende håndbevegelser og hans joviale tone er eksempler på genretrekk som raskt knyttes til et lavt innhold. Et mer mediespesifikt grep er bruken av tv-sladden, som i realiteten bærer mye av komikken i innslaget. Sladden trekker fokus til programlederens underliv, samtidig som den demonstrerer

spenningen mellom kringkasterens åpenhet til seksualopplysning og ubehaget ved å bedrive det. Den tematiserer også kringkasterens kontroll av kroppen. Programlederens ekstreme åpenhet kontrasteres med det ekstreme sensurverktøyet sladden er, og når programlederen gjør påfallende blottleggende bevegelser, gjør sladden tilsvarende påfallende hopp for å dekke til. Den utvider seg, blir til en åttekant og forflytter seg i nervøse rykk, men greier ikke sensurere hele underlivet. Sladden er et tegn på kringkasterens moralske autoritet, og ved å gjøre den til et ubehjelpelig verktøy mot Eias underliv degraderes kringkasterens idealer på en måte som er tilpasset mediet.

Karnevalesk versus postmoderne parodi

I sketsjens lek med NRKs kringkastingstradisjon og autoritetssymboler brytes grunnleggende kringkastningskutyme på en demonstrativ måte. Publikums latter kan i første instans relateres til de kognitive bruddene mellom det korrekte og det ukorrekte, det plausible og det implausible. På et høyere nivå kan latteren knyttes til gleden ved å underminere alvoret og den historiske dominansen til statskanalens ”opplyste liberalere”. Sketsjen kan slik ses som en parodi på paternalistisk opplysnings-tv i NRK. Den har satiriske undertoner i forhold til NRKs forvaltning av allmennkringkasterrollen, men det sosialt engasjerte fokuset er ustabil og fremtrer som underordnet hensynet til å skape spektakulær komikk. Sketsjen bygger opp til et iøynefallende regelbrudd, som er så voldsomt og grotesk at den ikke ligner den mer rent intellektuelle og verbale tradisjonen for satire i fjernsyn.⁹ I tråd med utlegningen om lekbegrepet i forrige kapittel kan uhemmet lek med roller og konvensjoner hindre fokuset til satiren, noe man godt kan si er tilfellet her.

Fra Eia og Johansen begynner å snakke om ”Godt for deg...” til innslaget slutter handler komikken i stor grad om Eias bytte mellom roller og bryting av grenser. Eia går fra rollen som samfunnsengasjert samtalepartner til mistilpasset seksualopplyser og tilbake igjen. Studiosekvensene handler om Eias forventninger til rollen han skal spille (”jeg vil være *enda* mer åpen enn de var”) og om hans opplevelse av den i etterkant (”jeg skammer meg over min egen sjenanse”). Eias påfallende investering av sin egen kropp og personlighet gjør at han som degraderte seksualopplysningsforelegget selv også degraderes.

Innslagets parodiske tilsnitt markeres ved at karakteristiske trekk ved fremtreden, henvendelsesform og behandling av emner trekkes ut av proporsjoner. Hvorvidt innslaget er

⁹ Jamfør *Nikkerne* (1984) eller *Nytt på nytt* (1999-).

en treffende parodi på programformen i det opprinnelige seksualopplysningsprogrammet, er vanskelig å si siden så lite av det ble vist, men skyteskiven fremstår i hovedsak som klassisk allmennkringkasting som i sitt forsøk på å nå unge mennesker er bakstrevsk selv om den ønsker å være progressiv. Parodiformen innebærer en gjentakelse av et forelegg som det samtidig markerer forskjellighet fra. Slik skaper parodien et *bilde* av en genre samtidig som den gir tydelig uttrykk for at den ikke *er* den (Bakhtin 1981:51). Som nevnt mener Bakhtin at parodien er tostemt, men at det er åpenbart hvilken stemme/instans i teksten som overbeviser. Linda Hutcheon (1989) og Dag Asbjørnsen (1999) har gjort analyser av det de omtaler som postmoderne parodi, der de argumenterer for at både det opprinnelige, autentiske forelegget og den kommenterende, distanserte instansen i teksten eksisterer side om side som likeverdige størrelser. Asbjørnsen analyserer blant annet en scene i David Lynchs *Wild at Heart*, der karakteren Sailor forsvarer kjærestens ære mot en fornærmende pøbel for deretter å synge *Love Me Tender* til henne. Asbjørnsen mener at scenen kan oppleves *både* som en komisk klisjé og som en rørende kjærlighetsscene samtidig (1999:85). Denne uforløste spenningen identifiseres av Hutcheon og Asbjørnsen som typisk for postmoderne parodi og ironi. Wenche Mühleisen ser likhetstrekk mellom denne dobbeltheten i postmoderne parodi og dobbeltheten i karnevalets latter, som retter seg både mot det som degraderes og de som ler (2002:139).

Siden det er utelukket å se segmentet som et autentisk seksualopplysningsprogram gjør ikke den postmoderne parodiens ambivalens seg gjeldende i Eias parodi. Til det er de komiske markørene for tydelige, og siden man ikke kan annet enn å le, er ikke den postmoderenistiske lesningen mulig. I *Wild at Heart* balanserer Sailor på en knivsegg mellom det patetiske og det verdige, noe som gjør det mulig både å distansere og identifisere seg med han. Drøftingen av denne spenningen minner mye om tradisjonelle litteraturvitenskapelige diskusjoner rundt Jean Baptiste Molières *Misantropen* og Ludvig Holbergs *Jeppe på bjerget*, som begge beveger seg i skjæringspunktet mellom det komiske og det tragiske. Umberto Eco formulerer skillet mellom det komiske og det tragiske som et identifikatorisk spørsmål (1984:1–2). En karakter vil fremstå som komisk når den etter et regelbrudd fremtrer på en uverdigg og underlegen måte, og tragisk når den fremtrer likeverdigg eller høyere. Den komiske karakteren vil man distansere seg fra og dermed kunne le av, mens den tragiske identifiserer man seg med og tar på alvor. Programlederen i ”Godt for deg...” kvalifiserer utelukkende for førstnevnte typologi i sitt stotrende overtramp av grunnleggende kutyme i kringkasting. Men på grunn av den komiske figurens spesielle relasjon til tv-personligheten og kjendisen Harald Eia i *Åpen Post* inntreffer imidlertid en tolkningsmessig ambivalens når publikum begynner å le. Hvem eller hva retter latteren seg mot, og hva gjør den med latterens gjenstand?

Komikken i parodien går primært på seksualopplysningens programlederfigur, men også på Harald Eia, *Åpen Posts* programleder. I produksjonen av innslaget har Eia brutt en kodeks for akseptabel underholdning og nedverdiget seg selv i forsøket. Dette aspektet av innslagets komikk kommer tydelig frem i studio etter sketsjen, der Eia sitter urolig og engstelig i stolen og Johansen sitter med ryggen til ham og kamera. Eia gjør først narr av en stilisert rollefigur i pedagogisk ungdoms-tv, og når innslaget fortsetter i studio gjør han narr av sin egen rolle som tv-personlighet. Latteren retter seg altså *både* mot instansen som laget parodien *og* mot det tekstlige forelegget. Eia er både helt som latterliggjorde forelegget, og narr siden han latterliggjorde seg selv underveis. I tråd med Bakhtins beskrivelse kan latteren både degradere og feire, negere og bekrefte på en gang. Man kan si at NRK-institusjonen selv både latterliggjør og bekrefter egen posisjon ved å sende parodien i egen sendetid. Bakhtin mener karnevaleske oppløsninger av former kan være med på å fornye dem, og gjennom program som *Åpen Post* kan NRK vise evne til selvrefleksivitet og fornyelse.

***Lille Lørdag* og vrengingen av NRK-universet**

Hvordan kan man si at NRK styrker egen posisjon ved å latterliggjøre seg selv? Selv om denne oppgaven handler om *Åpen Post* er det her relevant å trekke linjene tilbake til *Lille Lørdag*. I enda større grad enn *Åpen Post* brukte *Lille Lørdag* tilknytningen til NRK-institusjonen som utgangspunkt for morskap og parodi. Av *Lille Lørdags* produksjoner kan jeg nevne "Brødrene Alvestad"s 60-tallsjournalistikk om silo og los, "På plakaten", som var en 70/80-tallsaktig programpost for politisk engasjert ungdom, for ikke å snakke om alle 90-tallsreportasjene om blant annet veveungdom og nynazister. Alle sketsjene fulgte en overdrevet, men umiskjennelig NRK-stil. I "Brødrene Alvestad" ble den stive, byråkratiske og paternalistiske fortiden til NRK parodiert. "På plakaten" latterliggjorde program for radikal og politisk bevisst ungdom gjennom en overstyrende og overpedagogisk programleder. 90-tallsreportasjene parodierte både den springende og uortodokse stilen fra blant annet ungdomsmagasinet *U* og de mer seriøse journalistgrepene i nyhetsgenren. Et typisk trekk er fortellerstemmen, som uten å vike fra den saklige, problematiserende stilen kommenterer de mest usaklige trender og hendelser. NRK-stilen fulgte programmet i alle ledd, også i studiosekvensene. Johansen sier følgende om stilen:

I *Lille Lørdag* prøvde vi å få alt til å se ut som et klassisk NRK-helvete. Vi var veldig opptatt av at det skulle være billige skrivebord, gamle rekvisitter, og vi ville gi inntrykk av at vi hadde

fått restene av det som var i NRK. Vi kunne fått en proff produksjon med kraning og så videre, men vi insiterte på at ”det kamera skal *ikke* røre på seg”. Kamera skulle aldri bevege seg og vi skulle ha *ett* utsnitt. Når Harald skulle inn i mitt utsnitt måtte han *gå* inn i bildet. Det skulle på en måte være oss to i et maskineri som var veldig treigt, tungt og billig. Vi hadde en veldig klar ide på det.

Iscenesettelsen av ”et klassisk NRK-helvete” ga seg ikke bare uttrykk i stilen, men også i alle tenkelige referanser. De nære båndene med Arbeiderpartiet ble fremstilt ved at Bård Tufte Johansen satt i møte med partileder Thorbjørn Jagland og underdanig mottok instruksjer, i konkurranser kunne publikum vinne ”NRK-rekvisitter” og NRK-storheten Herbjørn Sørebo figurerte som Derrick i parodier på den velkjente detektivserien som gikk på kanalen i mange år. Slik kan man fortsette nesten i det uendelige. *Lille Lørdags* univers var NRK, og programmet parodierte de representasjonene av virkeligheten som NRK hadde levert i generasjoner. Den totale effekten av å systematisk vri på NRKs genrer var inverteringen av en hel tradisjon og en hel forestillingsverden. Journalistiske genrer som aktualitetsreportasjen er de som i størst grad påberoper seg å representere virkeligheten i samfunnet. Ut fra et karnevalesk perspektiv er det derfor typisk at det var disse genrene som oftest og mest gjennomgående ble parodiert og satt i et komisk lys.

Den grunnleggende latterliggjøringen av NRK innebar at den allmenne opplevelsen av institusjonen ble endret. Ved å midlertidig oppheve autoriteten til etablerte former skapte *Lille Lørdag* nye former i kanalens repertoar og en ny bevissthet om NRK. Som nevnt har Hilde Heines Bachmann skrevet om hvordan *Lille Lørdag* fornyet kanalens image og publikumsappell (1998), og *Åpen Post* må ses som en forlengelse av denne prosessen. *Åpen Post* var opprinnelig et omstridt debattprogram på 1960-tallet, der NRK-journalistene Kjell Arnljot Wiig og Per Øyvind Heradstveit skapte blest med sin uredde samtidskritikk. Eia og Johansens utgave tretti år senere kan ses som en vregning av forelegget, der det kritiske blikket på samfunnet er erstattet med latterliggjørende refleksjoner av det. Man kan si at *Lille Lørdag* og *Åpen Post* har hatt en karnevaliserende effekt på NRK, og genremessig har programmene mange fellestrekk med den menippeiske satiren. Senere vil jeg ha større sammenligningsgrunnlag, men jeg vil nevne at menippén inkluderte andre genrer med parodisk distanse, og eksperimenterte med form, perspektiv og språk på en måte som brøt barrierene mellom etablerte former og tankesystem. ”Godt for deg...” parodierer NRKs egen tradisjon for ungdomsrettet opplysningsprogram, og er en del av en temporær vregning av NRKs former. Et annet eksempel er *Åpen Posts* videomanipulasjon av den tradisjonsrike julekalenderserien om skomaker Andersen (29.01.99). Her redigeres skomaker Andersens koselige omgang med barn om til en pedofils forsøk på å få nærkontakt med barn og lokke

dem med hjem. For å bruke Bakhtins språk kaster slike innslag det avsluttede og ferdige ned i et NRK-helvete for å dø og bli født på ny.

Mediedekningen og skrukkens etterspill

I 1999-sesongen hadde *Åpen Post* sendinger på onsdager og torsdager, og allerede dagen etter "Godt for deg..." ble sendt diskuterer programlederne reaksjonene de har fått. De sier blant annet at kjærestene deres slo av programmet i protest, og de har laget en plansje over seertallene som viser et dramatisk fall omtrent midt i sendingen. Johansen sier at 70 000 slo av når Eia viste skrukken sin, og gjør et poeng av dette. Dette kan imidlertid ikke være tilfelle, for "Godt for deg..." ble sendt mot slutten av sendingen da seertallene ifølge plansjen faktisk er jevnt stigende. Enten er plansjen fiktiv, eller så var det et program på en annen tv-kanal som stjal *Åpen Posts* seere, uten at det hindret redaksjonen i å bruke plansjen.

I neste sending viser Johansen frem *Dagbladets* hovedoppslag der det står: "100 000 slo av NRK. Orket ikke Haralds sex-skole". Forsiden er dekket av Eia som spriker mot kamera og peker ned mellom bena. Johansen sier det er bemerkelsesverdig hvordan *Dagbladet* bare har sakset det de sa i forrige sending og laget en førsteside av det. Han distanserer seg fra oppslaget ved å harselere med *Dagbladets* dømmekraft: "man kan si mye om *Åpen Post*, men noe *faktaprogram* er det vel ikke". I fjernsyn skiller man gjerne mellom fakta-program som nyheter, debatter og dokumentarer, og fiksjonsprogram som film, drama- og komiserier. Mens førstnevnte typisk tar utgangspunkt i reelle hendelser og personer, er innholdet i sistnevnte fiktivt. *Åpen Posts* konsept beveger seg i realiteten i grenseland for dette skillet. Innslagene refererer ofte til aktuelle hendelser og biografiske personer, men måten disse referansene brukes på, er like fullt unndratt journalistiske programs etterrettelighet.

"Godt for deg..." fikk mye oppmerksomhet i media med overskrifter som "Støtt av rumpehumor" og "Aldri mer nakenhet", og skrukken ble et referansepunkt i debatten om "den nye humoren" (se appendiks I). To uker etter at innslaget ble sendt var Harald Eia gjest i NRKs debattprogram *Redaksjon 21* (03.03.99) sammen med blant andre journalist Sturle Scholz Nærø, som hadde markert seg som kritisk til de nye, grensepressende komikerne i *Åpen Post* (se appendiks I). Temaet var nettopp komikernes grenseløshet. På grunn av all publisiteten ble "skrukken" allment kjent som området Eia viste fram mellom anus og pungen. Det kan virke pussig at *Åpen Posts* sketsj fikk så mye oppmerksomhet med tanke på at NRK i filmer, serier og så videre ofte viser delvis eller helt nakne rumper. Oppmerksom-

heten bør ses i lys av at Harald Eia var en populær og omstridt NRK-komiker, og at han på en demonstrativ måte viste frem underlivet sitt. Blottleggingen av skrukken gikk fra å være et element i en sketsj til å bli en riksdekkende nyhet, der Eia var hovedpersonen og *Åpen Post* kulissene. Blottleggingen var i sketsjen en degradering av ”den opplyste liberaleren”, og del av en parodi på seksualopplysning. I *Dagbladet* ble blottleggingen omtalt som ”Haralds sex-skole”, og både degraderingen og Eias figur ble revet ut av sin opprinnelige tolkningsramme. Utenfor *Åpen Posts* sending og utenfor parodiens humorkontekst er Eias blottlegging absurd og fremstod som skandaløs og provoserende. Utbredte motforestillinger kan i noen grad forklares ved at mange ikke så parodien, men kun forholdt seg til Eias blottlegging gjennom pressens dekning. Flesteparten av de som ikke så sketsjen vil være folk som i utgangspunktet ikke forholder seg til humoren i *Åpen Post*, noe som underbygger den tolkningsmessige distansen.

I *Åpen Posts* parodi spilte Eia en rollefigur, men i nyhetsmediene ble den biografiske mediepersonen Harald Eia trukket frem og evaluert sammen med programposten. *Åpen Post* baserer seg normalt på å parodierte etablerte meningsbærere i det offentlige rom, og det kunne være begrensende å selv få en fiksert status i mediene. Å fremstå som absurde provokatører var imidlertid ikke det verste som kunne skje komikernes image, noe Eia beskriver slik:

På et eller annet tidspunkt så måtte vi slutte å si ”hallo, det var kødd med seksualopplysning, det var ikke et forsøk på å bryte tabu”. Det hadde vært så håpløst hvis jeg skulle gå rundt og kjempe for å definere det til å være det det var. Så etter hvert så lot vi det slippe, og nå så lar vi det skinne gjennom at ”Harald liker å ta av seg buksa på tv, for han syns det er fryktelig gøy” som jo er en helt kul greie.

Selv om *Åpen Post* forsonet seg med statusen som barnslig tabubryter, kan slike plasseringer utgjøre en viss trussel for spennvidden i humoren. Komikere skifter ofte tolkningsmessig referanseramme for å oppnå komisk effekt, og når de får redusert området de kan operere og bli fortolket innenfor, kan man si at deres komiske virkeområde begrenses. Det vil være en alvorlig sak for en komiker som nettopp er avhengig av å kunne bevege seg fritt i forhold til stereotyper og sosiale koder. Jeg skal nå vise hvordan *Åpen Posts* håndtering av skrukken-saken kan ses som et forsvar på de nevnte faremomentene.

I sendingen etter *Dagbladets* avisoppslag (24.02.98) sier Eia at mediedekningen har gitt han noen stormfulle dager, og han vil i den sammenheng fremføre en sang med tittelen ”Hvordan det har vært å få det rettet mot sin person”. Eia går klossete frem på scenen til et banalt enkelt synthkomp. Når han begynner å synge holder han hendene samlet foran magen i stiv sangstil. Han presser strupehodet sammen og får en unaturlig stemme, og hans uavbrutte

vidåpne blikk i kamera forsterker den overdrevne stivheten i opptredenen. Underveis i sangen gjør han keitete, men tydelig innøvde gester som illustrerer innholdet i teksten, for eksempel når han viser til sitt underliv. Alt i alt fremstår han som et strengt instruert barn. Når Eia synger om de sterke reaksjonene blir det vist en bildesekvens der Eia blir hånet av en illsint gjeng som hytter med nevene, deriblant en gammel dame spilt av han selv. Eia trekker seg trist og slukøret vekk. Eia synger så om at han ikke vil la seg kue: ”nei, jeg gir meg ikke, sammen med William Nygaard, sammen med Salman Rushdie”, og det vises bilder av Eia som løper triumferende over en bakkekam. Det vises også bilder av forlagssjefen i Aschehoug, William Nygaard, som til tross for Ayatollah Khomeinis dødsliste ga ut Salman Rushdies bok *Sataniske vers*. Nygaard ble etter det utsatt for et attentat, og saken ble sett som et tegn på hvor sårbar ytringsfriheten er, selv i Norge.

Eias sammenligning av reaksjonene mot skrukken med forfølgelsen av Rushdie og Nygaard er implausibel og komisk. Med parodisk distanse presenteres opplysningssegmentet som et seriøst forsøk på å bryte gamle fordommer, og med barnslige og keitete gester demonstrerer Eia at medienes dekning av skrukken ikke tas alvorlig. I innslaget innledning er Eia i rollen som programlederpersonen *Harald Eia*, som refererer til sitt personlige liv og følelser, men når han begynner å synge, trekker han inn elementer fra sin rollefigur i opplysningsparodien. Han er fortsatt ”en opplyst liberaler”, men nå spiller han ikke jovial ungdomsprogramleder, men en stiv og selvhøytidelig ungdom som ikke vil gi opp kampen mot fordomsfulle voksne. Gjennom demonstrativt rollespill og en implausibel sammenligning med Nygaard og Rushdie markerer Eia et uforpliktet og distansert forhold til saken og sin egen representasjon i media.

Nå har jeg presentert de to første av fem innslag som i ukene etter følger opp ”Godt for deg...”. Tre av disse fem handler om medienes dekning, mens to er nye ”Godt for deg...”-sketsjer. Etter to uker kommer ”Godt for deg...”-parodi nummer to, der programlederen, i samme studio og kostyme, svarer på e-postspørsmål om sterk lukt fra genitaliene. Han insisterer på at kraftig kjønnslukkt er naturlig og flott og ikke må vaskes bort. Med sladden over spriker han mot kamera, og med en bøtte med vann og en stor gulvklut demonstrerer han hvordan man skal vaske uten såpe. Når han kjenner lukten etter å ha hatt hendene i skrittet stopper han imidlertid opp og nøler før han stotrer: ”ehh, flott og helt naturlig, altså”. Etter samme prinsipp som i den første parodien degraderes programlederens idealer. Men utgangspunktet for parodien er her en mer utbredt forestilling. Mens få reflekterer over området mellom anus og pungen har mange hørt argumentasjonen om at vi i vår kosmetiske kultur har blitt fremmedgjort overfor våre naturlige kroppslukter. En annen forskjell er at denne

parodien ikke fokuserer på en konkret del av Eias skritt, noe som gjør den mindre voldsom. Man kan også si at motsetningen mellom programlederens idealer og hans begrensede evne til å leve opp til dem iscenesettes på en tydeligere måte. I den første parodien er misforholdet mellom programlederens ideal om åpenhet og hans fysiske åpenhet ikke uttalt. I den andre gir programlederen helt tydelige signaler på at den ”flotte” kroppslukten han akkurat snakket om byr ham imot. Selv om grunnstrukturen i ”Godt for deg...”-parodiene er lik, kan man si at det støtende elementet er tonet ned, og komikken tydeliggjort i den siste.

Uken etter dramatiserer Eia og Johansen en ”Godt for deg...”-parodi foran publikum i studio. Eia spiller programlederen og spankulerer rundt naken nedentil og svarer på e-post, mens Johansen er utstyrt med to store, svarte pappsladder. Han har sitt fulle hyre med å dekke til Eias nakne underliv, som til gjengjeld gjør dette vanskelig ved å gå over stoler og hoppe i senger. I en e-post fra Kabelvåg spør en seer om porno er bra. Programlederen advarer om at porno er industri, og for å vise hvor unaturlig det er finner han frem et pornoblad. Mens han blar i det, vokser det opp en ekstrasladd fra pappsladden som Johansen holder. Sladden som skal sensurere det usømmelige, ender slik med å etterligne en ereksjon, og sketsjen slutter med at programlederen presser ereksjonen ned mens sladden følger etter. I dette innslaget blir sladden som sensurform i fjernsynet degradert. Den er ikke lenger grafisk redigert, men fysisk og overdimensjonert tilstedeværende i form av to store pappskiver. Kampen mellom sensur og åpenhet blir legemliggjort ved Johansens bestrebelser med å manøvrere de store sladdene og å holde tritt med programlederens uregjerlige kropp. I sentrum for humoren er degraderingen av den mediespesifikke tv-sladden med den moralske autoriteten den står for. *Åpen Post* degraderer her kringkastingens virkemidler, konvensjoner og idealer på en slik måte at man vanskelig kan forestille seg mer markerte eksempler på karnevalisme i fjernsyn.

Konvensjonsbrudd og kroppskomikk

Etter det store oppstusset rundt skrukken stod *Åpen Post* overfor noen generelle utfordringer for komikere som står i fare for å misforstås: Hvordan markere komisk albuerom til å tøyse med det man vil, og hvordan tydeliggjøre humoren uten å bli overtydelig? *Åpen Post* kommenterte mediedekningen aktivt med ironisk distansert humor. I nye sketsjer kom parodien tydeligere frem og flere aspekter ved det karnevaleske grunntemaet ble utbrodert. Eias omtale i media ble ført inn i en komisk kontekst ved at Eia beholdt sin ”maske” som rollefigur, og forholdt seg til medienes dekning slik en seksualopplyser ville forholdt seg til kritikk av fordomsfri opplysning. Medieoppstusset ble innlemmet i parodiens grunntema og reaksjonene på skrukken ble fremstilt som angrep på ytringsfriheten.

Historien om skrukken kan knyttes til pressens sensasjonsfokus, men bør også ses i lys av sketsjens egenart og mediet den ble sendt i. Kombinasjonen av parodi og demonstrativ kroppskomikk er uvant, spesielt når komikeren faktisk blottlegger deler av anus og genitaliene. Resepsjonen i fjernsynet vil være betinget av vissheten om at det man ser på tv også overvåkes av andre, og korrektivet for hva som er akseptert på skjermen, er til enhver tid aktivt. Goffman omtaler derfor fjernsynets seere som hyperkritiske (1981:23). Latteren som springer ut fra karnevaleske inversjoner, henger sammen med en subversiv glede over å bryte etablerte former. Hvis fjernsynets konvensjoner og kutyme verken kan brytes eller unntaksvis settes til side, vil innslag som ”Godt for deg...” ikke skape latter, men avstandtagen. Vissheten om at fjernsyn produseres og distribueres offentlig, og at overtramp av reglene for fremferd i det offentlige normalt får alvorlige følger, kan legge en demper på latteren. Siden fjernsynskonsum foregår privat, vil det imidlertid være stor variasjon i hvordan man forholder seg til regelbrudd i humor. Konsumentene er ikke samlet i et sosialt miljø som synkroniserer resepsjonen, slik tilfellet er ved festivaler, teaterforestillinger eller lignende. I en karnevalsfest er deltakerne per definisjon innforståtte med festens rituelle avvik fra det normale. Fjernsynsprogram kommuniserer både med dedikerte fans og tilfeldige zappere, og seerne vil variere mer i sin innforståthet. Derfor er fjernsynet en problematisk arena for karnevalisme.

Når humor ikke fremstår som rituelle brudd med hverdagens regler, vil et satirisk snarere enn et karnevalesk perspektiv være fruktbart. Til forskjell fra karnevalisme, der avviket fra det normale har en verdi i seg selv, har avviket i satiren appell på grunn av sin korrigerende brodd mot virkeligheten. Hvis seeren er innforstått med de rådende konvensjonene, vil brudd på dem kun skape fornøyelse i den grad overtrederen straffes og reglene bekreftes. For de som i mindre grad er forsonet med og innordnet systemet, vil lystopp-oplevelsen derimot være knyttet til motstand og kritikk mot dominerende praksiser.

Medieerfaring og referanserammer vil også spille inn i resepsjonen. Hilde Heines Bachmann har for eksempel vist at *Lille Lørdags* unge, medievannte seere satte større pris på genrelek og konvensjonsbrudd i fjernsyn enn *Da Capos*. *Da Capos* seere var eldre og satte større pris på tradisjonelle former for fjernsyn (1998:88). En som vokste opp med medie-sensuren fra 50- og 60-tallet vil sannsynligvis ha en annen opplevelse av å se Harald Eias nakne rumpe i offentlige medier enn de som vokste opp på 80- og 90-tallet. For å sette pris på *Åpen Posts* tv-humor kreves også ofte høy fortrolighet med mediernes genregrep. Foruten kommunikasjonens rituelle ramme og seernes holdninger til konvensjoner, kan altså kunnskap og erfaring også styre opplevelsen av humoren.

Kapittel 4: Manøvreringer mellom spøk og alvor

Historien om kyllingmannen



15. januar 2002 hadde TV2-nyhetene et direktesendt innslag utenfor Rikshospitalet. Ikledd kyllingkostyme dukket Bård Tufte Johansen uanmeldt opp og begynte å kakle. Forstyrrelsen skapte voldsomme reaksjoner, og ”kyllingstuntet” ble en stor mediebegivenhet (se appendiks I). Det ble ikke vist i *Åpen Post*, men er like fullt utgangspunktet for dette kapittelets analyse av programmets humor. TV2s sending og mediernes dekning av stuntet utgjør et viktig tolkningsmessig rammeverk for *Åpen Posts* tematisering av saken i sine sendinger.

Kyllingstuntet er interessant med tanke på *Åpen Posts* relasjon til satire, og dermed også relasjonen til samfunnet rundt. For første gang gikk redaksjonen i *Åpen Post* aktivt ut og tilskrev seg klare satiriske motiver og et kritisk blikk på dobbelmoral i media. Redaksjonen måtte etter kyllingstuntet for alvor forholde seg til den medievirkeligheten den til vanlig henter sitt parodiske stoff fra, og i analysen vil spesielt håndteringen av *alvor* være sentral.

Utgangspunktet for kyllingstuntet var at arbeiderpartipolitikerens Thorbjørn Jagland hadde kollapset på kontoret sitt og ble kjørt til Rikshospitalet. Jagland hadde i lengre tid vært involvert i en omfattende lederstrid i partiet og hadde vært gjenstand for sterkt personfokus i media. Da nyheten om hans illebefinnende nådde TV2, arrangerte de en direktesendt reportasje utenfor Rikshospitalet hvor sykehusdirektøren ble intervjuet. Under reporterens introduksjon til saken, samt under intervjuet, dukket Bård Tufte Johansen opp bak reporteren ikledd kyllingkostyme og forstyrret sendingen. TV2 reagerte sterkt, og mente det var respektløst overfor Jagland og hans familie, og at det var i strid med all presseskikk å bryte inn i direktesendte nyhetsrapporter. Kringkastningssjef John G. Bernander gikk umiddelbart ut og beklaget hendelsen overfor TV2, og garanterte at materialet ikke ville bli brukt i *Åpen Post*. Forstyrrelsen skapte et stort forklaringsbehov som både landsdekkende aviser, tv-nyheter og magasinprogrammer forsøkte å stille allerede samme dag. Mente Johansen at

Jagland var kyllingen siden han hadde kollapse? Hva var poenget og hvem var det rettet mot? Går det an å gjøre morostunts i så alvorlige situasjoner?

Åpen Post befant seg igjen i sentrum av et mediesirkus, men i forhold til skrukken-saken var omstendighetene denne gangen langt mer alvorlige. Jaglands liv og helse var involvert, og redaksjonen hadde tirret på seg en mengde journalister og store medieaktører. Den høyt profilerte journalisten Per Ståle Lønning gikk ut og sa at de ansvarlige burde få sparken. TV2s nyhetsredaktør Kjell Øvre Helland og generalsekretær i Norsk Presseforbund Per Edgar Kokkvold uttalte at oppførselen var helt uakseptabel (se appendiks I). For å forstå sakens utvikling skal jeg ta hendelsen utenfor Rikshospitalet nærmere i øyesyn.

Et direktesendt stunt – en risikabel og uoversiktlig situasjon

I TV2s store nyhetssending kl. 18.30 var arbeiderpartitoppens kollaps en hovedsak. Før TV2s nyhetsanker satte over til journalisten ved Rikshospitalet la hun frem sakens dramatiske hendelsesforløp. Hun antydte at Jaglands sammenbrudd hang sammen med presset han hadde vært utsatt for den siste tiden. Deretter satte hun over til reporteren som var på stedet og som skulle formidle sakens seneste utvikling direkte. TV2 var med andre ord ”live on location”, og med sitt krav om aktualitet og sannferdig formidling utgjør direktesendingen en type fjernsyn med høy legitimitet og autoritet i offentligheten. Leder for TV2s politiske avdeling, Elin Sørzdahl, stod på en åpen plass foran Rikshospitalet og rapporterte:

Reporteren: Vakthavende lege opplyser i kveld at Thorbjørn Jaglands tilstand er tilfredsstillende. Han trenger fred og ro, og det får han her på Rikshospitalet.

På dette punktet kan man høre en kaklende lyd rett i nærheten. Sekundet etter kommer Bård Tufte Johansen inn fra høyre i reporterens bildeutsnitt, ikledd et gult og rødt kyllingekostyme som dekker alt unntatt ansiktet. I en fremoverbøyd, vaggende gange og med armene bøyd som vinger, kommer Johansen raskt opp ved siden av reporteren og ser rett i kamera. Samtidig som nyhetsankeret stiller reporteren et spørsmål kakler Johansen og kommer med en forholdsvis utydelig ytring:

Ankeret: Kva behandling får Jagland på sjukehuset?

Johansen: (kakling) hei (xxx) være litegranne kritiske (kakling)¹⁰

¹⁰ (xxx) markerer ikke-identifiserbar tale.

Det er vanskelig å høre hva Johansen sier gjennom TV2s mikrofon. Han har på seg en egen mikrofon som tar opp lyden som skulle brukes i *Åpen Posts* redigerte innslag, men denne lyden hører ikke TV2s seere. Han gjør et sjokkartet inntrykk når han entrer skjermen, noe som også setter sitt preg på TV2s reporter. Selv om reporteren tydelig går inn for å oppføre seg uanfektet, får hun et overrasket, halvt undertrykt smil i munnviken, og venter påfallende lenge med å svare på ankerets spørsmål. Etter sin første utydelige ytring vender Johansen seg vekk fra kamera og kakler, men før reporteren rekker å svare, kommer Johansen igjen opp ved siden av henne og sier ”og nå skal vi være snille”. Dette er den eneste hørbare setningen Johansen får sagt i hele reportasjen, for i resten er han enten for langt fra mikrofonen eller blir overdøvet av de andre som snakker. Så begynner reporteren igjen å snakke:

Reporteren: ... Jo, han har jo ikke fått noen spesiell diagnose, og det, dere ser bak meg at det er noen som ikke har finfølelse i denne, i denne litt spesielle situasjonen, men jeg kan rette spørsmålet til Trine Lind som er informasjonssjef ved Rikshospitalet. Hva slags behandling får Jagland her?

[Johansen: (xxx) (kakling) (xxx) (kakling) (xxx) (kakling) (xxx) (kakling)]

Etter sekundet med nøling leverer reporteren en jevn talestrøm der hun attpåtil kommenterer Johansens oppførsel. Slik forsøker hun å ta kontroll over situasjonen. Under reporterens tale har Johansen fire taleytringer mens han ser i kamera, som alle etterfølges av kakling. På grunn av reporterens talestrøm er det umulig å få med seg hva Johansen sier. Kaklingen hører man likevel godt, og mens han kakler gjør han vaggende og flaksende bevegelser. I reporterens tale benevnes ikke Johansen ved navn, men omtales som ”noen”. Hun tilskriver ”noen” manglende ”finfølelse”, noe hun oppfordrer seeren til å merke seg. Reporteren smiler åpent mens hun sier dette, og prøver å heve seg over det uidentifiserte forstyrrelsesmomentet som reduseres til å ha lav finfølelse. Hun forsøker å ta grep om situasjonen ved å beskrive den, men det finner hun imidlertid vanskelig: ”i denne, i denne litt spesielle situasjonen”.

Reporterens usikkerhet kan skyldes at hun befinner seg i en ekstremt presset og uoversiktlig situasjon, der hun må relatere seg til både seerne, nyhetsankeret, intervjuobjektet og det radikale forstyrrelsesmomentet samtidig. Johansen tar blikkontakt med seerne, noe som normalt er reporterens privilegium. Blikkontakt kan uttrykke affinitet og fortrolighet (Hodge og Kress 1988:123), og inngår i fjernsynets register for å etablere relasjoner. Nyhetsinnslag blir normalt styrt av reporteren, men Johansen snakker her uten verken å bli presentert eller gitt taletur, og han bryter demonstrativt strukturen og reglene for nyhetsintervjuets genre (Heritage og Clayman 2002). Reporterens privilegier og maktgrunnlag blir slik overtrådt på en brutal måte.

Som Jostein Gripsrud bemerket i etterkant av stuntet kan ikke journalister kreve full kontroll over rommet foran et kamera som er plassert på offentlig grunn.¹¹ Hvem som helst kan figurere og støye i bakgrunnen av slike direktesendinger, og journalister og seere er vant til å forholde seg til forstyrrelser i form av vinking og roping i forbindelse med demonstrasjoner eller sportsarrangementer. Det spesielle i denne situasjonen er den iøynefallende degraderingen, og det overlagte og vedvarende ved forstyrrelsen. Seerne som gjenkjente Bård Tufte Johansen kunne også se opptrinnet i lys av den velkjente NRK-komikerens tilknytning til *Åpen Post* og den kontroversielle ”nye humoren”.

Reporteren velger å muntert kommentere Johansens overtramp, før hun raskt beveger seg videre. Hun henvender seg så til informasjonsansvarlig på sykehuset Trine Lind, som i likhet med reporteren har et muntert uttrykk i ansiktet. Mens Lind snakker vagger Johansen og kakler noen meter i bakgrunnen, og hun smiler og ler når hun kommenterer: ” det er litt vanskelig å konsentrere seg med den slags...” Begge er på jobb i en presset, kringkastet situasjon der det er om å gjøre å fremstå som profesjonell, og Johansens opptreden representerer for dem et faremoment. De forholder seg like fullt muntert til Johansens ”mediestunt”, selv om det kan være problematisk å kombinere humor og alvor i offentlige sammenhenger. Uventede mediestunt kan utgjøre en risiko for personers integritet og sosiale omdømme, noe den egentlige hovedpersonen, Thorbjørn Jagland, fikk erfare da han som statsminister ble utsatt for ”stuntreporter” Synnøve Svabø. Hun overrumplet Jagland med å plassere hendene hans på brystene sine foran kamera (*Weekend Globoid* 15.05.98). I stedet for å motsette seg, med tilhørende risiko for å fremstå som stiv og humørløs, valgte han å spille med, med en like stor risiko for sitt omdømme som seriøs statsminister. Det er til en viss grad samme problematikk reporteren og informasjonssjefen må forholde seg til når Johansen utsetter dem for potensiell latterliggjøring. Det er legitimt å stille et moralsk spørsmålstegn ved mediestunt når de utsetter folk for utilbørlig risiko.¹² Den sosiale fallhøyden er høyere i mediert sosial interaksjon enn i ikke-mediert, og interaksjonen er derfor i sterkere grad regulert. I stuntet sitt bryter Johansen konvensjonene som regulerer det direktesendte nyhetsintervjuets risikosone. Satt på spissen gjør han direktesendingen til en slagmark der aktørene må kjempe for sin rolle og sin definisjon av situasjonen.

Til tross for stuntet lykkes reporteren langt på vei i å gjennomføre intervjuet. Hun greier å bevare forståelsesrammen for situasjonen, nemlig at dette er et viktig og alvorlig

¹¹ Dagens næringsliv, 19.01.02. ”klukk-klukk, gentlemen”.

¹² For analyser av sosial risiko i humoristiske program se Ytreberg 1999, 2000 og 2002.

nyhetsintervju i en situasjon som påkrevde en direktesending. Slike nyhetssendinger fremstår som direkte kanaler mellom seeren og saksforhold i samfunnet. Den autoritære stilen vi finner i slike sendinger kan, med Bakhtin, beskrives som "the serious straightforward word" (1981:52). Denne stilen kjennetegner den offentlige kulturens dominerende genrer, som Bakhtin mener alle har en parodierende motgenre. Kyllingstuntet kan på et vis leses som en parodi. En parodi er som tidligere nevnt en tostemt ytring som inkorporerer både stemmen til et forelegg og en stemme som undergraver det. Parodier på seriøse genrer pleier å iscenesettes avskåret fra forelegget. *Åpen Posts* kyllingmann trådte rett inn i TV2-nyhetenes sending. I TV2s skjerm bilde er det både bokstavelig talt og i overført betydning to motstridende stemmer som rivaliserer om makten til å definere situasjonen. Johansen vil fremlegge nyhetsintervjuet som latterlig, TV2-reporteren vil fremlegge det som seriøst og påkrevd.

TV2 - halvt menneske, halvt kylling

Kyllingmannen har klare karnevaleske trekk. Bakhtin påpeker at kombinasjonen av dyreanatomi og menneskeanatomi er en av de eldste og mest karakteristiske former innenfor det groteske (2003:91). Å trekke mennesket over i det laverestående dyrerikets form, innebærer en forvandling og en degradering via det fysisk-kroppslige nivået som gjør kyllingmannen til en grotesk hildring. I *Åpen Posts* univers er Eias figur "kattekvinnen" et tilsvarende eksempel. I det øyeblikket Johansen kommer kaklende inn i kamerautsnittet og utfordrer reporterens blikkprivilegium, utsettes hun og reportasjen for et forsøk på total degradering. Reporterens korrekte antrekk og fremtoning blir kontrastert med Johansens flaksende vagging i hønekostyme, og hennes avmålte tale blir forsøkt overdøvet av Johansens støyende kakling. Reporterens krav på seerens fulle respekt og oppmerksomhet vises som selvhevdende kakling og flaksing. I den karnevaleske degraderingen fremstår TV2-nyhetenes kritiske bevissthet som like verdig og gjennomtenkt som hønekakling. Med Bakhtins terminologi fungerer kyllingmannen som TV2-journalistens detroniserende dobbeltgjenger.

Det er mange elementer som jobber mot en opplevelse av karnevalesk humor i Johansens opptreden. Innenfor hendelsen har han for det første ikke kontroll over mikrofonen, og det eneste man hører han si er "nå skal vi være snille". Hvis han hadde fått sagt mer, hadde det nok vært enklere å oppleve opptreden som en latterliggjøring av TV2s tilnærming til saken om Jagland. For det andre er det TV2-journalisten som gjennom hele opptrinnet opprettholder en relasjon til publikum og definerer situasjonen. For det tredje er det presentert

en alvorlig sak som vi følger utviklingen av, og denne agendaen er langt klarere enn Johansens. Saken handler om Jaglands liv og helse, og det vil være ekstra vanskelig å erstatte nyhetsdiskursens seriøse register med et komisk i en slik sammenheng. Tanken om at TV2 selv skulle være ansvarlige i denne saken er ikke lansert, og dersom dette var Johansens tanke makter han ikke å artikulere den under de gitte forholdene. Elementet av degradering kommer uvilkårlig frem, men det er ikke umiddelbart klart hvem det er rettet mot. Konnotasjonene til høner som feige og veike, gjør at kaklingen lett kan ses som et hån mot Jaglands kollaps. Dette ville passe inn i en årelang journalisthets mot Jagland med et urimelig fokus på stotring og mangelfulle lederevner.

Johansens lydproblemer er en viktig faktor for opplevelsen av stuntet, men langt viktigere er stuntets kontekstuelle rammer. Degraderende humor kan kun finne sted innenfor en ritualisert ramme der deltakerne er innforstått med humorens demonstrative brudd på sosiale regler. *Åpen Posts* genre skaper en slik ramme. Det direkte sendte nyhetsintervjuet er en seriøs genre innenfor den saklige nyhetsjournalistikken, som søker å formidle virkeligheten på en troverdig måte. Johansens inntreden i nyhetsintervjuet bryter med genrens logikk og orden. Siden genrens form brytes utenfor humorens rituelle ramme, fremstår stuntet som absurd og foruroligende. Stuntet er derfor mislykket som humor betraktet. Dersom *Åpen Post* hadde hatt anledning til å benytte sine opptak av stuntet i en egenprodusert sketsj, ville utvilsomt Johansen latterliggjørende stemme hatt klar og tydelig autoritet over journalistens stemme. Når *Åpen Posts* humorspråk kom til uttrykk i TV2-nyhetenes sending var det imidlertid nødt til å skape reaksjoner og tolkningmessig forvirring.

Alvorlig forvirring som følge av kreativt frihet

Umiddelbart etter stuntet forsøkte pressen å avklare stuntets betydning og å evaluere om det var berettiget. Saken hadde et sterkt skandalepreg, noe som også bidro til at "kyllingsaken" dominerte landets tabloidaviser i dagene etter hendelsen. Allerede samme kveld hadde *Dagsavisens* nettutgave følgende overskrift: "'Åpen Post' harselerte med syk Jagland" (se appendiks I). Informasjonssjef Trine Lind hadde reagert svært negativt på stuntet, og omtaler det i artikkelen som barnslig og "dobbelts respektløst":

Først og fremst viser det en mangel på respekt overfor Thorbjørn Jagland. En annen ting er å ødelegge et intervju som går direkte, og dermed ødelegge et forsøk på å informere allmennheten.

Omtalen av Johansen som respektløs overfor Jagland passet godt med en forestilling om nye, kyniske humorister. Samme kveld ble prosjektgruppeleder i Underholdningsavdelingen, Charlo Halvorsen, kalt inn på teppet i *Redaksjon 21*, der han i dialog med Knut Olsen og Trine Lind tok på seg ansvaret for kyllingstuntet.¹³ Her beskrev han stuntet som en mediekritikk rettet mot nyhetsjournalister som går over lik for å skape nyheter. Selv om Halvorsen insisterte på et legitimerende satirisk motiv, innrømte han at stuntet gikk altfor langt og forsikret at det ikke ville skje igjen.

Halvorsen hadde i realiteten ingenting med stuntet å gjøre, og det er som avdelingsleder han tar på seg ansvaret. På den måten slapp komikeren Johansen en fjernsynsdebatt med kritiske journalister som ville forlange seriøse og moralsk etterrettelige svar, noe som kunne være problematisk for komikerimaget hans. Initiativet til stuntet ble tatt av Johansen, som satt på jobb på kveldstid og så nyhetene om Jaglands kollaps. Han tok med seg en kameramann og kjørte ut til Rikshospitalet, og planen var å redigere sammen eventuelle opptak til et innslag i *Åpen Post*.

Det var Harald Eia som i forrige sending (09.01.02) hadde lansert kyllingfiguren. Han hadde kaklet foran forfatteren Jan Kjærstad i en sketsj om de intellektuelles ”kakling” mot USA og de alliertes bombing i Afghanistan. Da Eia var gått for dagen besluttet Johansen å spille figuren selv. I *Åpen Posts* redaksjon er det rom for spontane initiativ som ikke nødvendigvis blir gjennomdiskutert før de iverksettes. Eia beskriver initiativene som følger:

Når vi gjør sånne ting så vet vi ikke *helt* hva det kommer til å bli, men vi setter i gang et eller annet, og hiver oss på der ifra. Det er sånn at vi kaster en stein i ura også ser vi hva som skjer, og ting er litt ute av kontroll.

Åpen Post har stor redaksjonell frihet og det er det ingen høyere instanser som kontrollerer programproduksjonen før eventuelt i etterkant (intv. Eia). I dette tilfellet ble det materialet sensurert for *Åpen Post*, noe som var en uvanlig overstyring av redaksjonen. Åpen sensur er et sjeldent maktmiddel, som her får en symbolverdi ved å vise at Johansens form for overtramp av TV2s journalistiske praksis ikke godtas. I det følgende skal vi se hvordan *Åpen Post* håndterte Alvoret og sensuren i sin påfølgende sending, og hvordan redaksjonen manøvrerer i forhold til programmets sedvanlige komiske og useriøse stil.

¹³ Charlo Halvorsens jobbtittel er tatt fra NRKs interne oversikt over ansatte. Han blir også omtalt som ”gruppeleder for humor og satire”.

Satire som legitimitetsstrategi – første sending etter stuntet

Åpen Post hadde sending allerede dagen etter stuntet. Overskrifter som ”En skam mener presseforbundet”, ”NRK-sjefen beklager” og ”Satire på trynet” hadde preget avisene (se appendiks I). Anklagene om kynisk personangrep, sensuren og kritikken fra fremstående personer i media resulterte i et sterkt legitimitetsunderskudd og et behov for å slå tilbake. De valgte derfor å la første del av sendingen omhandle saken. De uvanlige omstendighetene resulterte i seerrekord med 647.000 seere (NRK Forskningen). Forventningene til en sending utenom det vanlige blir innfridd når Johansen marsjerer inn i studio og blir presentert av Eia med voice-over:

Eia: Mine damer og herrer, ta godt imot mannen, som hvert fall jeg mener burde dempe seg litegrann snart, *Bård Tufte Johansen!*

Allerede i programmets etableringsfase tar *Åpen Post* fatt i saken, men ved å ta kritikernes side fungerer Eias voice-over som en avvæpnende komisk manøver. Som medvirkende i programmet og mangeårig humorpartner, fremstår Eia som ekstremt illojal når han mener Johansen burde dempe seg.

Johansen setter seg ned med en målrettet mine og vinker til kamera før han sier: ”For en dag, for et liv, veldig bra... Takk skal dere ha”. Han etablerer på denne måten kontakt med studiopublikummet og tv-seerne, samtidig som han markerer et rom for rapportering av subjektive opplevelser. ”For en dag, for et liv” refererer klart til mediestormen han har blitt utsatt for etter kyllingstuntet. Han utbroderer ikke dette emnet før han har levert sine sedvanlige velkomstvitsen som setter standarden for humoren i programmet:

Johansen: Liv Ullmann kommer og kritiserer skihopperne for at de ennå ikke har prøvd ut om nysing og prompting *kan* gi en slags raketteffekt. [**Publikum:** (latter)] Thor Heyerdahl kommer fordi han har funnet ut at det *er* guden Tor som lager lyn og torden. [**Publikum:** (latter)]

Vitsene markerer albuerom for å fleipe med kulturelle ikon som ellers nyter høy respekt, og demonstrerer programmets komisk distanserte ramme. Markeringen av denne rammen er så viktig at de to referansene til kyllingsaken må vente til etter standardåpningen med å bli fulgt opp. Umiddelbart etterpå tas tråden opp:

Johansen: Det var det minst viktige, men *først*... det er jo en ting vi må snakke om som jeg... jeg kommer ikke utenom det.

Vekslingen mellom referanser til kyllingstuntet og den sedvanlige åpningsformen uttrykker en fin balansegang mellom programgenrens krav på den ene siden, og et sterkt kommentarbehov på den andre.

Fortrolig frustrasjon og distansert fleip

Johansen markerer fortrolighet til publikum ved å stoppe opp og si at det er en ting ”vi” må snakke om som ”jeg” ikke kommer utenom. ”Vi” og ”jeg” etablerer et fellesskap som skal vise seg å stå steilt opp mot øvrige aktører i kyllingsaken. Med sitt plutselige brudd i stil markerer han at saken er noe utenom det vanlige. Referansene til kyllingstuntet har bygd opp en spenning som brått blir brutt av Eia som lener seg inn foran Johansen:

Johansen: Det var det minst viktige, men *først...* det er jo en ting vi må snakke om som jeg .. jeg kommer ikke utenom det.

Eia: Det der med at jeg har klippa meg. [**Publikum:** (latter)]

Eia spiller dum og tror det er hans nye frisyre Johansen ikke kommer utenom. Avbrytelsen utgjør et komisk brudd på Johansens tale som letter på alvorret som er assosiert med saken. Gjennom hele innslaget trekker Eia Johansens seriøse tone ned på et lavt og useriøst nivå.

Når Eia stikker hodet inn i billedruta bryter han programlederens blikkprivilegium. Eia er ennå ikke introdusert for publikum og han har ikke blitt gitt talerett før han trer inn i bildeutsnittet. Det ligner med andre ord Johansens stunt, men innenfor komiprogrammets genre er det et akseptert komisk grep. Eia bruker det ofte i *Åpen Post*, men sjelden så aktivt som i denne sekvensen, der han lener seg foran inn Johansen hele fire ganger. Dette henger sammen med at Johansens monolog i kamera er ekstremt lang i *Åpen Post*-sammenheng. Den dominerer det fem minutter lange innslaget og av hensyn til programmets humorgenre trenger Johansens alvorlige tale å brytes opp.

Saken Johansen begynner å snakke om omhandler hans egen oppførsel utenfor Rikshospitalet dagen i forveien. Utspillene i kjølvannet av kyllingstuntet antydte at opptrinnet kunne få alvorlige konsekvenser for hans karriere. I et annet program ville det vært naturlig å omtale saken seriøst og direkte, men programmet humorramme gjør dette problematisk. Når han fortsetter å pense inn på kyllingstuntet, er det derfor via humoristiske, distanserende bemerkninger som blir godt mottatt hos publikum:

Johansen: Hvis jeg tenker *nøye* etter så var jeg på TV2 i går... en helt vanlig kveld på jobben... det... det er fort gjort å være på TV2 skal jeg love dere...

Når han omtaler sensuren av *Åpen Posts* opptak kommer Alvoret i saken frem:

Johansen: Vi var der nede og filma det litt... da det skjedde... saken er; vi får ikke lov til å vise det av sjefene våre... (...)

Publikum: (buing)

Johansen: Helt sant...

Johansens har et dystert ansiktsuttrykk og signaliserer tydelig sin frustrasjon over sensuren. Publikum viser sin støtte med å bue. Mens publikum buer nikker Johansen megetsigende. Buing er helt utenom det vanlige i programmet og Johansen har med andre ord etablert en relasjon til publikum med et bredere register for respons enn latter.

De satiriske intensjonene og "de andre"

Johansen fortsetter å dele sin frustrasjon over det sensurerte innslaget. Han vil ikke la stuntet passere slik det foreløpig har blitt fremstilt:

Johansen: Verdens kuleste innslag og meningen med hele greia kommer helt *nøyaktig* fram... men vi får ikke lov å vise det... derfor må jeg isteden, heh, jeg må faktisk *fortelle* det som skjedde.

Slik innledes den lengste sammenhengende enetalen i innslaget der Johansen trekker stuntet over i en satirisk forståelsesramme:

Johansen: Det var det som skjedde igår, ikke sant, mediene hadde jaga etter Jagland og hetsa mannen i månedsvis. Så kollapsa'n inne på kontoret, legges inn på sjukehuset og TV2 styrter til Rikshospitalet og har direktesending fra Rikshospitalet med en sånn plutselig bekymret mine og spør: "Har presset fra media vært for sterkt?". Altså... det er... det er som å kjøre på en fyr også det første du gjør er å hoppe ut av bilen: "Er trafikken for farlig i dette området..."
[Publikum: (latter)] ...dette er rett og slett en sak for kyllingmannen.

Johansen utmaler her et typisk satirisk scenario der et svakt individ blir uskyldig offer for et skakkjørt system, og kyllingstuntet fremstår som gjennomtenkt samfunnskritikk. Etter Eias komiske avbrudd har Johansen via fleiping, beveget seg inn i den seriøse delen av saken. Argumentasjonen hans stemmer overens med Charlo Halvorsens forsvar av stuntet i *Redaksjon 21*, og ved å fremlegge stuntet som satirisk mediekritikk fremstår det som legitimt.

Etter at Johansen sier at "dette er rett og slett en sak for kyllingmannen" går publikums latter over i kraftig applaus og jubel som varer ut skuddet og gjennom to påfølgende oversiktsskudd. Publikums respons er normalt latter, men nå domineres responsen av applaus og jubel som varer så lenge at den bryter programmets vanlige fremdrift. Eia begynner å lene

seg inn foran Johansen igjen, men må trekke seg ut igjen fordi jubelen ikke tar slutt. Johansen ser alvorlig inn i kamera mens han nikker og viser at han setter pris på publikums respons. Gjennom jubel og buing signaliserer publikum støtte til Johansen og avstandtagen til kyllingstuntets kritikere. *Åpen Posts* humor skaper normalt kun latterreaksjoner. Når humoren denne gangen aktiverer buing og jubel, må det knyttes til Johansens satiriske og åpent kritiske brodd til TV2 og dobbeltmoral i media.

Når applausen stilner trer Eia nok en gang inn fra venstre i billedruten, og dekker Johansen med førstesiden fra Bergensavisen der det står "Gi dem sparken". Han fremstår ynkelig og underlegen i forhold til Johansen der han står lutrygget og med et engstelig uttrykk i ansiktet:

Eia: Vil bare si en ting at det står her i BA, her "gi dem sparken", altså... *dem*... jeg vakke med på dette her... Bernander hvis du ser på dette... jeg har huslån på en million... bare så du vet det... jeg trenger den jobben jeg har jeg... ja... bare så...

Mens Johansen sitter tilbakeleent med et fast blick og underbygger poengene sine med markerte håndbevegelser, fremstår Eia som famlende og usikker. I sterk kontrast til Johansen, som akkurat har kritisert maktmennesker i media, så henvender Eia seg til Bernander for å be for jobben sin. Hans usikre underlegenhet underbygges av korte ufullstendige setninger med mange pauser. Eia fremstår som svært illojal overfor kollegaen som sitter ved siden av, spesielt siden han saboterer blickprivilegiet hans. Innspillet hans er et patetisk motstykke til det foregående rakryggede, kritiske utspillet. Kontrasten underbygges av at Johansen henvender seg til et publikum som er han likeverdige, mens Eia henvender seg til noen han er livredd for.

Som i første avbrudd trekker Eia fokuset fra Johansens idealistiske maktkritikk til sine egne egoistiske interesser. I kontrast til Eias patetiske selviskhet, bekrefter Johansen på en ironisk måte at det er prinsipielle verdispørsmål han tar opp: "Bra Harald, jeg visste du har holdninger, det har jeg alltid trodd". Etter avbruddet fortsetter Johansen der han slapp, og med en alvorlig mine tar han fatt i kritikken han har fått i pressen:

Johansen: Også har du Per Edgar Kokkvold for eksempel da, i Presseforbundet, som uttaler til Aftenposten at "Bård burde skamme seg"... Så det sier en mann som leder et forbund av folk som burde skamme seg *fra* de står opp om morgenen til de *legger* seg om kvelden... min mening.

Etter å ha forklart det mediekritiske poenget går Johansen videre til å tilbakevise kritikken og gjør et krast angrep på en samfunnstopp og en hel yrkesgruppe. Johansen markerer at kritikken av journalister er noe han virkelig står for ved å signere den med ”min mening”.

Det satiriske og det karnevaleske: Rollespillet mellom Johansen og Eia

Angrepet på Presseforbundet markerer høydepunktet for Johansens sinne og personlige vendetta i innslaget, og her sniker Eia seg inn i billedruta igjen:

Eia: Jeg kom på at jeg har også studielån... ikke... ikke skamme deg kokke kokkekål... kukk... ikke skam...

Til forskjell fra Johansens prinsipielle kritikk av generalsekretæren degraderer Eia Kokkvold til ”kokkekål” og ”kukk” på en vulgær og ”barnslig” måte. Eia stykker slik opp Johansens monolog med karnevaleske avbrudd som gir rom for ren latter, det vil si uten buing eller jubel. Slik undergraver han den maktkritiske, satiriske brodden som truer med å dominere innslaget. Etter avbruddet er Johansen tilbake i sin seriøse tone og denne gangen er det TV2s kritikk som blir tilbakevist:

Johansen: Etter at dette skjedde ble TV2 selvfølgelig *veldig* forbanna, og TV2s nyhetsredaktør Kjell Øvre Helland viste sånn plutselig omsorg for Jagland nå. Etter at de har kjørt han ned i møkka, skyver han foran seg, sa han at: ”dette er veldig upassende overfor Jaglands og hans nærmeste”, mens det de egentlig er bekymra for det er at det skal bli en trend at når TV2 har direktesendinger så fyker folk rundt i kyllingkostyme i bakgrunnen... og *det* må dere ikke gjøre.

TV2-organisasjonen fremstilles som kyniske maktmennesker, som inntar en moralsk posisjon når motivasjonen egentlig er å ivareta egne interesser. Når Johansen påpeker at publikum ikke må begynne å fyke rundt i TV2s direktesendinger med kyllingkostyme lener Eia seg inn foran han for fjerde og siste gang:

Eia: Kyllingkostyme kan kjøpes billig på kylling dot com, din leverandør av kyllingkostyme.
Publikum: (latter)

Når publikums latter legger seg er alvoret der igjen, og Johansen vender tilbake til det som tydeligvis oppleves som det mest graverende:

Johansen: Men vi *får* ikke lov til å vise det, ass... Etter det lille stuntet mot medie-håndteringen av Jagland så rykket altså sjefen vår, kringkastingssjef John Bernander ut igår kveld. Rykket ut og *beklaget* overfor TV2 uten engang å prøve å forklare hensikten med hele

greia. Derfor fikk vi lyst til å ta en prat med Bernander. Han kunne ikke komme hit idag, men vi har han med oss på direkten via satellitt.

Johansen innleder her den avsluttende delen av innslaget. Først la han frem stuntet som satirisk mediekritikk, så tok han kritikerne etter tur og til sist tar han sin egen sjef.

På bordet til siden for Johansen, står en tv med et stillbilde av John G. Bernanders ansikt. Munnen er fjernet og erstattet med munnen til en i redaksjonen som filmes direkte. Med Bernander ”på direkten via satellitt”, gjenskapes til en viss grad gårsdagens direktesending utenfor Rikshospitalet, men denne gangen er det kringkastingssjefens legitimitet som står på spill:

Johansen: John Bernander du, du beklaget dette her... men altså medias behandling av Jagland... først plager man noen til de stuper, så står man ved sykesenga og snakker medfølelse om hvor hardt vedkommende *har* blitt plaget, ser du ikke dobbeltmoralen i dette her?
”Kringkastingssjefen”: (kakling)

”Kringkastingssjefen” smatter og ruller med leppene under Johansens tale og kakler ukontrollert til svar, og nå er det han som oppfører seg utilbørlig på direkten. Rollene er byttet, og Johansen spiller overrasket over Bernanders holdninger:

Johansen: Heh... dette kom overraskende på meg... altså... syns du det ikke er pussig da, å beklage til TV2 som snakker om å være fintfølelse når de løper rundt på Rikshospitalet som rotter?
”Kringkastingssjefen”: (kakling)

Kringkastingssjefen, som beklaget og sensurerte stuntet fremstilles som en feig, kaklende høne. Johansen uttrykker klar kritikk av Bernanders oppførsel. I kontrast til Bakhtins beskrivelse av karnevalets humor stiller komikeren seg her utenfor det som latterliggjøres for selv å fremstå som prinsippfast og moralsk rettferdig. Slik humor mener Bakhtin kjennetegner negativ og ensidig satire (2001:33). Eias posisjon er mer ambivalent og tvetydig. I avbruddene latterliggjør han sin egen programlederfigur, og han forholder seg til roller og regler på en friere måte. I motsetning til Johansen har han ingen politisk agenda, og dramatiserer på en overdrevet måte et ønske om å redde sitt eget skinn. Slik overdramatiserer han alvoret i situasjonen og stiller det i et latterlig lys. Eias rollespill illustreres ved at han helt til slutt i innslaget ber Johansen om å få prøve å snakke med Bernander. Det ender med at Eia og kringkastingssjefen kakler med hverandre, og Eia konkluderer at de snakker samme språk. Publikum ler ikke bare av Bernander, men av Eia som i kaklingen fullbyrder den feige og umoralske rollen han inntok allerede i voice-overen i åpningen av programmet.

Gjennom hele innslaget fungerer Eia som den ”lave” motpolen til ”høye” Johansen. Johansen påberoper seg høye moralske standarder, mens Eia er feig og egoistisk. Johansen har blikkprivilegium, Eia må stjele blikkontakten. Johansen er artikulert og selvsikker i tale og kroppsspråk, Eia er stotrende og ynkelig. Eia bryter opp Johansens satiriske form med selvfornedrende og demonstrative overdrivelser av alvoret, noe som gir hans bidrag et klart karnevalesk preg. Johansen vedholder sitt satiriske alvor. Helt fra begynnelsen av signaliserer Eia og Johansen at de går inn i innslaget på forskjellige premisser. Johansen forholder seg til kyllingsaken på en saklig måte, og han understreker troverdigheten i poengene sine med å si ”helt sant” og ”min mening”. Eia går fra første sekund inn i en implausibel komisk rollefigur, og ved å insistere på rollen distanserer han seg fra de alvorlige omstendighetene.

Møtet med en dominerende diskurs

Johansens satire dominerer det fem minutter lange innslaget, og Eia bryter kun gjennom iblant. Det kan virke som behovet for å legitimere kyllingstuntet veier tyngre enn behovet for å ivareta programmets sedvanlige ramme. Innslagets usedvanlige element av seriøs satire må ses som et resultat av den alvorlige konteksten der *Åpen Posts* og Johansens omdømme stod på spill. Kampen om å definere kyllingstuntets betydning kan ses i lys av Bakhtins syn på interaksjonen mellom ulike kulturelle praksiser. Audun Johannes Mørch skriver følgende om Bakhtins dialogiske teori om brytninger mellom stemmer i samfunnet:

Samfunnsdiskursen er en uopphørlig dialog, men samtidig finnes det stemmer som streber etter å monologisere diskursen, dominere de andre stemmene og tvinge dem til å tale *sitt språk*. Den som i tilstrekkelig grad lykkes i å monologisere den store diskursen vil samtidig ha etablert et begrenset antall formler for de tanker som overhodet skal kunne la seg uttrykke. (Fra innledningsartikkelen til *Latter og dialog*, Bakhtin 2003:15)

Nyhetsmedier kan ses som stemmer som søker å tvinge de andre stemmene til å tale sitt språk. Metaforbruken blir noe upresis i denne sammenhengen fordi en ”stemme” er hele kanalen TV2, og fordi det i den norske demokratiske offentligheten ikke vil være snakk om ”monologisering”. Begrepene er likevel illustrerende på den måten at nyhetskanaler som TV2 forvalter oppmerksomheten i offentligheten og setter bestemte krav til aktører og saker kanalen vil presentere (Eide 1992:38, 64). Nyhetskanalene ivaretar sin legitimitet og troverdighet ved å la verdier som saklighet, etterrettelighet, viktighet, lettfattelighet, allmenn interesse og så videre prege sin virksomhet og sine uttrykksformer. Gjennom strengt journaliststyrte genrer som blant annet nyhetsintervjuet, støper kanalene andres stemmer i sine

egne former. Karnevaleske stemmer bryter de etablerte formene, og Mørch mener fjernsynskomikere spiller en stadig viktigere rolle som motvekt til maktstrukturens monologiserende diskurs. Bård Tufte Johansens kyllingstunt kan ses som en slik motvekt. Sensuren kan ses som et forsøk på å monologisere uttrykkene som får ta form i det offentlige rom. De sterke reaksjonene blant journalistiske medieaktører, kan dels knyttes til nyhetsjournalistikkens krav om saklighet og etterrettelighet, og dels til at autoriteten til en av nyhetskanalenes mest overbevisende genrer, den direktesendte rapporten, ble utfordret. Etter sitt voldsomme møte med nyhetsmediens dominerende praksis valgte Johansen å presentere et entydig satirisk og moralsk etterrettelig motiv for stuntet.

Historien om kyllingstuntet har mange likhetstrekk med historien om skrukken. Begge skapte stort oppstuss i mediene, og begge ble sterkt tematisert i *Åpen Posts* sendinger. Et annet likhetstrekk er at sensur er et tema i både "Godt for deg..."-sketsjen og i innslaget etter kyllingstuntet. I "Godt for deg..." var sensuren iscenesatt som en virrende sladd, mens etter kyllingstuntet var sensuren en realitet. Spenningen mot det som lar seg uttrykke i det offentlige rom er sterk i alle innslag i oppgaven, men den er ekstra tydelig i disse innslagene.

En viktig forskjell er at kyllingstuntet skjedde utenfor programmets rammer, mens "Godt for deg..."-sketsjen var innenfor. "Godt for deg..." utspilte seg derfor, i den grad det er mulig i fjernsyn, i en sone for midlertidige opphør av det normalt gjeldende. Kyllingstuntet gjorde *ikke* det, og fikk derfor mye større konsekvenser. Etter begge opptredener fikk en person i redaksjonen rettet mye negativ oppmerksomhet mot sin person. Eia fremstilte reaksjonen på "Godt for deg..." som forsøk på å hindre idealistisk og nødvendig seksualinformasjon, og holdt fast på rollefiguren fra parodien. Johansen går derimot ut av kyllingdrakten, og gjør ingen ironisk avskrivning av mediedekningen. Tvert imot imøtegår Johansen kritikken på alle punkter. Etter at *Åpen Post* avstabiliserte TV2s seriøse direktesending, kan man si at den seriøse nyhetsdiskursen avstabiliserer humoren i *Åpen Post*. Redaksjonen tvinges til å forholde seg alvorlig og saklig til formene de normalt degraderer, noe som bringer det komiske registeret ut av balanse.

Den nye kyllingmannen

I dagene som fulgte den beskrevne sendingen fikk *Åpen Posts* redaksjon støtte fra flere hold. Fredag 18. januar var forfatterne Jan Kjørstad og Knut Faldbakken gjester i NRKs populære talkshow *Først og sist* med Fredrik Skavlan og forsvarte stuntet entusiastisk. De mente det var moralsk forsvarlig som en protest mot hensynsløs nyhetsjournalistikk. Faldbakken hadde samme dag førstesideoppslag i *Dagbladet* med overskriften "det er Bernander som er

kyllingen” og frontet slik en tanke om at kyllingstuntet var legitimt, mens eliten i media forvaltet sin makt kritikkverdigg. I *Dagens Næringsliv* beskrev Jostein Gripsrud stuntet som ”et gedigent stykke komisk kleinkunst, i tråd med de beste modernistiske tradisjoner”, og i likhet med andre kritikere så han TV2 og journaliststandens sterke reaksjoner som kynisk hegning om egne interesser (se appendiks I). *Åpen Posts* eget fremlegg av satiriske intensjoner bidro sannsynligvis sterkt med å fremme denne tolkningen av stuntet. Jubelen og buingen til *Åpen Posts* studiopublikum reflekterte fansens generelle støtte til mediekritikken. Når representanter for den etablerte kulturelle eliten støttet stuntet fikk det for alvor ord på seg for å være positiv om enn radikal satire. Det er på bakgrunn av denne nye statusen at *Åpen Posts* påfølgende håndtering av saken må ses.

Satirehatten som ble for trang – kyllingmannen resten av sesongen

I sendingene etter kyllingstuntet florerer referansene til hendelsen. Fire sendinger åpner med rekonstruksjoner av kvelden utenfor Rikshospitalet, og her utbroderes en kjærlighetshistorie mellom kyllingmannen og Elin, TV2s reporter. Disse filmene får et stadig sterkere erotisk tilsnitt, og Elin går fra å være hore og elskerinne til å bli mor til kyllingmannens sønn. Det blir også laget to parodiske dokumentarer om kyllingmannens skjebne som mediekritiker. Ved siden av den erotiske handlingstråden utgjør dokumentarene den andre hovedgrenen i *Åpen Posts* tematisering av kyllingstuntet. I tillegg kommer flere små studiestikk av forskjellig slag, for eksempel med Eia som ikke skifter fra Elin-kostymet mellom opptakene fordi han trives i kvinneklær. Kyllingstuntet satte sitt preg på hele *Åpen Post*-sesongen, og med to unntak refereres det eksplisitt til kyllingstuntet i alle sendingene. Hvorfor tematiseres kyllingsaken så aktivt i etterkant, og hva kjennetegner tematiseringen?

”Mannen bak figuren”-figuren

Neste sending (23.01.02) åpner med en rekonstruksjon der Johansen slenger seg i en bil og kjører av gårde etter å ha gjennomført stuntet. Han snakker begeistret med sjåføren i bilen:

Johansen: Vi holdt på å drite oss ut, men vi klarte det.

Sjåføren: He-he, hva sa Harald da?

Johansen: Jeg har ikke snakka me'n. Jeg snakka med Lars og han syns det så dritbra ut. Så at vaktene kom og sånn, vettu.

I neste øyeblikk ser vi de autentiske bildene av Rikshospitalets informasjonssjef og reporterne som står igjen utenfor sykehuset. NRK Dagsrevyens Wenche Dager utbryter opphisset ”det

går ikke an!"; en setning som blir klippet sammen og vist flere ganger. Etter rekonstruksjonen kommer *Åpen Posts* vignett og programmet starter som normalt. Neste sending starter på samme måte. Johansen leverer samme replikker før bilen stopper ved Harald Eia som er utkledd som TV2s reporter, Elin Sørstahl. Johansen ruller ned ruta og takker for at han fikk avbryte sendingen som avtalt. "Elin" er tydelig tiltrukket av Johansen og sier at han gjerne må gjøre det igjen. Hun sier hun er blitt gravid og gir uttrykk for å ville gjøre alt for å være med i bilen, men Johansen ler av henne og kjører av gårde. Når neste bil kommer stopper hun også denne, og hun ligner en prostituert som selger seg på gaten. I åpningen av neste sending kjører Johansen hjem. Ikledd kyllingkostymet og med masken i hånden går han opp trappeoppgangen, inn i leiligheten sin og avspiller telefonsvareren. Der er det meldinger fra VG som vil ha tak i han, Bernander som er sint og Harald Eia. Eia er glad han ikke var med på stuntet og ler rått av det "kjøret" Johansen kommer til å oppleve. Imens går Johansen inn på badet. Der står en dame med nakne bryster som holder en TV2-mikrofon. Kamera vender opp til ansiktet og vi ser at det er "Elin" som står der og byr seg frem for Johansen.

I disse minisketsjene er Johansen tilbake i kyllingsdrakten. Han har tatt av seg kyllinghodet og er ikke den kaklende kyllingmannen, men er "mannen bak figuren". Denne mannen må også regnes som en komisk rollefigur. Figuren er i denne sketsjen basert på programlederen Johansen i hans privatsfære bak kulissene. Sketsjene tar utgangspunkt i den reelle hendelsen, men trekker handlingen inn i en fiksjon som er demonstrativt implausibel og grotesk. Johansen kombinerer her rollen som kyllingmannen med programlederrollen på en måte som ligner Eias håndtering av seksualopplysningsfiguren. I sin sang om reaksjonene i media spilte Eia personen bak figuren, og var en overdrevet idealistisk og fordomsfri ungdom. Selv om slike "mannen bak"-figurer er implausible og manipulererte refererer de til de faktiske personene Eia og Johansen, og den faktiske oppmerksomheten de har fått i media. I sin øvrige tematisering av kyllingsaken viker Johansen ikke en tomme fra den komiske rollefiguren som konstrueres. Han kommenterer aldri saken direkte og seriøst igjen, men relaterer seg kun til den gjennom sketsjer og parodier. Vi kan si at han har tatt på seg en maske igjen, og han markerer slik et uforpliktet forhold til saken og til bildet sin egen person.

Parodien på kyllingmannens vekst

I sendingen uken etter kyllingstuntet (23.01.02) er det hele fem innslag med referanser til det, deriblant en dokumentarparodi om kyllingmannens virke som nådeløs mediekritiker. I dramatisk *Brennpunkt*-stil skildrer en mørk stemme etterkrigstida da mediernes makt vokste seg større og større:

Fortellerstemmen: Vaktbikkja hadde begynt å gjøre mer skade enn gavn... en kronprinsesse som vaktbikkja presset til tårer... en partileder som ble jaget til han kollapset... og en visesanger som... men det er en annen historie.

Ved hjelp av dramatiske svart-hvitt bilder og skjebnetunge avisoppslag parodierer *Åpen Post* den kritiske journalistgenren. Retorikken i fremleggingen av en mørk urettferdighet overdrives hinsides det troverdige. Konvensjonene brytes også med en selvironisk kommentar til *Åpen Posts* sketsjer om visesangeren Finn Kalvik noen år tilbake. Redaksjonen ble da kritisert for mobbing. Fortellerstemmen fortsetter: ”vaktbikkja fikk herje ukontrollert inntil en dag”, og til triumferende musikk vises et klipp fra kyllingstuntet utenfor Rikshospitalet. Deretter introduseres kyllingmannen til musikken fra *Supermann*: ”han er ikke rask, han kan ikke fly, men en ting kan han... kakle”. Kyllingmannen kakler i Akersgata utenfor *Dagbladet* og foran Stortinget samtidig som det spilles en sang om kyllingmannen som ”speider etter overtramp, dobbeltmoral, kynisme og skinnhellighet”. Kyllingmannen bryter brutalt inn i en direktesending utenfor slottet, og reporteren sier: ”det er ikke alle som er like finfølede”, i en nesten ordrett parodi på TV2s journalist.

Kritikken av stuntet blir gjengitt i avisoverskrifter, men fortellerstemmen kommenterer: ”Men om kyllingmannen var hatet av pressen... så var kyllingmannen elsket av folket”. I sakte film og til høytidelig musikk blir kyllingmannen omfavnet av en gruppe smilende mennesker. De roper deretter taktfast ”kyllingmannen, kyllingmannen”, mens han svarer ”taksk skal dere ha, jeg redda dere nå, men ikke la det bli noen sovepute”. Etter den overdrevne heltedyrkelsen står kyllingmannen utenfor *Dagbladets* lokaler og godkjenner dagens avis. Han går inn til resepsjonisten og sier: ”Hils og si at det fungerte bra den avisa idag (...) da kommer jeg tilbake i morgen”. Kontrollen fremstilles som en daglig rutine som *Dagbladet* må innrette seg etter. Slik latterliggjøres kyllingmannens mediekritiske engasjement og betydning.

Ute på gaten igjen fortsetter fortellerstemmen: ”for kyllingmannen frykter ingenting... unntagen... *kattkvinnen*”. Sketsjen avsluttes med at Eia iført sitt velkjente kattkostyme jager kyllingmannen gatelangs. Denne jakten markerer en vending i den ellers konsekvente parodien på mediekritikeren og folkehelten, som slik munner ut i en maskeradefarse. Sketsjen som frem til hit har vært en systematisk og artikulert parodi på begivenhetene rundt stuntet, flytter seg her over i et komisk register nærmere slapstick og kropps-komikk. Slik distanserer *Åpen Post* seg fra alvoret rundt stuntet og kyllingmannen som satirefigur.

Parodien på kyllingmannens fall

Den andre parodiske reportasjen om kyllingmannen kommer to sendinger senere (06.02.02) og handler om hans fall som troverdig mediekritiker. Den viser hendelsen utenfor Rikshospitalet filmet med et kamera til siden for TV2s og må derfor være fra *Åpen Posts* eget sensurbelagte opptak. Dette er første gang materialet brukes i *Åpen Post*, noe som indikerer at stormen rundt kyllingstuntet har lagt seg, og at det har nådd en viss grad av aksept i ledelsen. I sketsjen fremstilles kyllingmannen som genierklært, noe som underbygges av klipp fra *Først og sist* der Knut Faldbakken og andre kulturpersonligheter forsvaret han. Så fortelles historien om mannen og figuren. Med autentiske amatør-opptak fra Johansens bakgrunn fra ten-sing fremstilles han som en alminnelig person som reiste seg til storhet takket være sin geniale satirefigur. Fortellerstemmen forteller om satiregeniets fall:

Fortellerstemmen: Kyllingmannen ble omfavnet og feiret av alle, men etter hvert som han mistet sin troverdighet og originalitet sluttet han å finne på morsomme ting selv og begynte i stedet å synse og filosofere om humor

Kyllingmannen dukker opp i *Først og sist* og kakler spøkefullt og ufarlig bak Fredrik Skavlan. Skavlan viser frem boka han har skrevet om humor, og med masken tatt av hevder Johansen at ”man skal spøke for og ikke til, av og ikke på”. Fortellerstemmen fortsetter:

Fortellerstemmen: På samme måte som andre humorister med en karriere på hell begynner kyllingmannen å kritisere den nye generasjonen humorister.

Fortellerstemmens poeng illustreres av Johansen som forteller om oppsetningen til sin ti år gamle nevø. Han sier at ”det sparkes veldig skjevt” og at ”de bør finne på noe nytt, det de gjør har vi gjort i mange, mange år”. *Åpen Post* har her en parodisk albue til komikere i den eldre garden som i denne perioden beskrev unge komikere som kyniske og uten dømmekraft om hva som er god humor. Humorikonene Arthur Arntzen og Rolv Wesenlund, alias komediefigurene Oluf og Fleksnes, markerte seg spesielt (se appendiks I). Med sin lange fartstid som humorist, sitt forfatterskap om humor og sin akademiske bakgrunn har Arntzen med autoritet slått ned på respektløs humor i 90-tallets nye humorprogram. Sammen kritiserer Arntzen og Wesenlund den nye humoristbevegelsen i vendinger som minner mye om kyllingmannens kritikk av nevøen. Her parodieres komikere som feller dommer over hva som er, og hva som ikke er god humor.

Etter suksessen begynner kyllingmannen på kokain for å greie å leve opp til presset. I krampeaktige forsøk på å nå opp til gamle høyder prøver han seg som kråkemannen. Han

greier ikke å fornye seg, men ender opp som avdanket komiker som kan leies inn i festlige lag for en billig penge. Til slutt blir hans satiriske geni glemt. Parodien overdriver dokumentargenrens dramatiske vendinger og kyllingmannen ender opp ensom, forlatt, alkoholisert og totalt glemt av sin samtid.

Den groteske handlingstråden

Den erotiske historien om kyllingmannen og "Elin" utgjør hele sju innslag i løpet av sesongen. For hvert innslag fjerner historien seg lenger fra utgangspunktet, og i sesongens siste sending blir den oppsummert i sketsjen "Akutten 113". Den starter med tre retrospektive bildesnutter. Den første er autentiske bilder av kyllingmannen som hopper bak Elin Sørsdahl utenfor Rikshospitalet. Den neste er fra en scene i en skrekkfilmparodi der "Elin" føder kyllingmannens barn. Barnet viser seg å være en vanskapning, nærmere bestemt en krympet utgave av superbyråkraten i *Åpen Posts* politiserie. Bildene fra stuntets faktiske begivenhet settes her sammen med bilder fra *Åpen Posts* parodier om det. Det siste bildet er fra en krimparodi der kyllingmannen innser at han ikke er barnets far. Han blir konfrontert med konas elsker, Larsen, en gammel, skjelvende og haltende gjennomgangsfigur i *Åpen Post*. Vi får se kyllingmannen som skyter seg i hodet og en massiv søyle med hjernemasse som slår mot veggen i sakte film. Dermed er historien oppsummert og premissene lagt for "Akutten 113".

Skjermen går i svart, og når selve sketsjen begynner, ser vi kyllingmannen som blir lagt i en ambulanse. Kameraet er håndholdt og vinglete og klippingen av bildene er svært rask, og *Åpen Post* parodierer her den hyperrealistiske stilen i moderne actiondrama. Kyllingmannen er døden nær, men den ene legen forlanger at ambulansen stopper inntil de får avklart hvilket sykehus pasienten sogner til. Ved å stoppe kyllingmannens oksygentilførsel får han hjerteproblemer så de kan bytte diagnosegruppe og kjøre han til hvilket sykehus de vil. Hjertet stopper, men ambulanspersonellet er mest opptatt av at de nå fritt kan kjøre til Rikshospitalet, og sketsjen gjør narr av livsfjerne byråkrater. På vei mot Rikshospitalet er ringen sluttet og kyllingmannen ender sin karriere på vei mot utgangspunktet, men denne gangen blottet for den satiriske intensjonen figuren ble tillagt i sendingen etter stuntet. I sketsjen bruker *Åpen Post* de autentiske bildene fra kyllingstuntet i den humorroammen de var tiltenkt. Resultatet er at opptrinnet utenfor Rikshospitalet fremstår som en episode i en grotesk parodiserie om erotikk, fødsler av vanskapninger og blodig død.

Kyllingmannens karnevalisme

Åpen Post fremla først kyllingstuntet som klar samfunnskritisk politisk satire. Parodiene i etterkant markerte klar distanse til satiren. En forklaring på latterliggjøringen av satiren er at politisk satire er en etablert og velkjent form. Når formen kommer i en karnevalesk sone blir den degradert. Etter Bakhtins beskrivelse er den menippeiske satiren en formbrytende genre som minner sterkt om *Åpen Post*. Så godt som samtlige av menippéens kjennetegn går igjen i parodiene på kyllingmannen (se kapittel 2). For ikke å bli for oppramsende vil jeg bare nevne de mest iøynefallende likhetene. Parodiene er fulle av åpen og skjult polemikk mot samtidige saker og personer. Både kritikere av kyllingstuntet, forsvaret av det og angrepene fra en eldre komikergarde blir polemisert mot. Sketsjene utfordrer hele tiden etablerte sannheter, som for eksempel mediernes vaktbikkjefunksjon, men vil aldri positivt konkretisere et standpunkt. De er fulle av uventede allianser og skandaløse brudd på sosiale normer, som for eksempel "TV2-Elin"s utroskap mot kyllingmannen. De menneskelige karakterene mister sin entydighet og enhet med et selv, slik for eksempel Johansen og kyllingmannen går over i hverandre. Et annet viktig genretrekk er hvordan genrer som krim, dokumentar, drama og så videre innlemmes med parodisk distanse i sketsjene. Likhetstrekkene gjør at det er nærliggende å se *Åpen Posts* genre som en moderne utgave av den menippeiske satiren.

Karnevalisme på avveie

På et vis fremstår det overveldende antallet kyllingmannparodier som påtakelig insisterende og distanserende. Parodiene kan indikere et ønske hos redaksjonen om å vende tilbake til den vanlige rammen for programmet, samtidig som det vitner om et stort behov for å markere avstand fra mediesatiren. Som Eia sier:

Vi ble kjempelei av kyllingmannen. Det ble en besettelse. Den satirehatten ville vi ikke ha på hodet.

Ønsket om å bli kvitt satirehatten gjorde at kyllingmannen forfulgte Eia og Johansen gjennom hele sesongen. Satire kan defineres som følger: "In the focus of the satirist's observation are the morals and mores of society; he or she turns the attention of the public to its defects and corruption" (Draitser 1994:39). Satire står i et forpliktet forhold til samfunnet utenfor, og forutsetter et entydig og kritisk standpunkt som satirikerens må stå inne for. Den satiriske posisjonen binder komikerne til de formene og rollene i samfunnet som de normalt markerer

frihet fra. Derfor var det etter alt å dømme i redaksjonens interesse å vende ryggen til kyllingstuntets anerkjente mediasatire så raskt og effektivt som mulig.

Etter ”Godt for deg...” lot ikke redaksjonen reaksjonene på skrukken påvirke programmets tvetydige humor og rollespill. Etter kyllingstuntet var legitimitetsbehovet og kravet til etterrettelighet så påtrengende at *Åpen Post* tilskrev seg entydige satiriske intensjoner. I prinsippet kunne redaksjonen like gjerne gjort dette etter reaksjonene mot ”Godt for deg...”-parodien som også hadde et maktkritisk element. I karnevalet degraderes samfunnets etablerte og autoritære former, noe som gir karnevaleske parodier et latent satirisk potensial. ”Godt for deg...” og kyllingstuntet inneholder begge inversjoner av både estetiske og sosiale konvensjoner, men kun etter kyllingstuntet postuleres degraderingens korrigerende relasjon til en ytre sosial virkelighet. Stuntet utspilte seg utenfor *Åpen Posts* humorsone og redaksjonen måtte forholde seg til reglene i den sonen stuntet utspilte seg, det vil si nyhetsjournalistikkens sone. Degraderingens satiriske potensial var egnet til å møte nyhetsmedienes krav om saklighet og entydighet. Harald Eias vurdering av kyllingstuntet er imidlertid splittet:

Det er et element av ren guttetrekk der og. Vi sier ”nyhetene er så viktige tydeligvis, men her går vi i bakgrunnen og tuller, for de er ikke så viktige egentlig.” Også er det satiredelen.

Eia opplever at satire og ren guttetrekk kan være to sider av samme sak. Mer presist kan man si at et og samme humoruttrykk kan realisere to forskjellige intensjoner; mens satires mål er kritikk gjennom latterliggjøring, er den rene guttetrekkens mål kun latter. I forskjellige humorprogram vil enten den ene eller den andre intensjonen dominere, og mens *Åpen Post* fremstår som et program for guttetrekker er for eksempel *Hallo i Uken* mer satirisk.

I nyhetsmediene ble meningen med stuntet lagt frem som enten moralsk uforsvarlig hets mot Jagland og TV2 eller som idealistisk kritikk av TV2s jakt på Jagland. Ingen av forklaringene yter rettferdighet mot stuntets fulle mening. Jagland og TV2 bør begge ses som statister i en spektakulær degradering av en etablert og autoritær genre. Elementet av ren guttetrekk ligger i den uforpliktende fornøyelsen i å bryte ned det vi normalt må ta på alvor. Den triumferende undermineringen av alvoret i nyhetssendingen blir imidlertid selv underminert når Johansen må være tilsvarende entydig, alvorlig og moralsk i sin sending.

I etterkant distanserte *Åpen Post* seg fra kyllingssaken gjennom en mengde latterliggjørende parodier. Seerens referanser til stuntet var sterke og ferske, og redaksjonen benyttet mediedekningen til å lage en mengde nye humorinnslag. Som tidligere nevnt har

Åpen Post en strategi for å skape komikk der de ”kaster en stein i ura” og ser hva som skjer. De sterke reaksjonene som kommer er verken uventede eller utilsiktede. Som Eia sier:

Det med skrukken visste vi også kom til å bli et helvete, ikke sant. Det blir liv og røre, og så kan vi bruke materialet og late som at alt var planlagt, at vi hadde en masterplan med hele greia. (...) vi går fra uke til uke og styrken med det er at vi agerer i media, vi kan spille tilbake. Vi spiller ut en ball og så skjer vi hva som skjer.

Redaksjonen var med andre ord innstilt på fortløpende å benytte reaksjoner og mediedekning i nye sketsjer og innslag. I ”Godt for deg...” kan man si at redaksjonen kastet en stein i ura fra rammene av sitt eget program, det vil si i sine egne sendinger. *Åpen Post* virvlet slik opp mange elementer som kunne degraderes og inverteres. Denne måten å lage humor på kan regnes som en del av programmets karnevalisme. Programmet innlemmer da elementer fra den faktiske verden i den sonen der karnevalets logikk råder. I kyllingstuntet ble steinen kastet utenfor rammene av *Åpen Posts* sendinger. Når redaksjonen intervensjoner i sosiale hendelser og praksiser utenfor disse rammene, kan man si at programmets karnevalisme sprenger sine grenser. Det kan gi de konsekvensene jeg har beskrevet i dette kapittelet. Selv om Johansen nok ikke helt forutså de alvorlige konsekvensene av stuntet, så var det en stor suksess med tanke på det omfattende komiske materialet det skaffet til veie. For eksempel ble forholdet mellom kyllingmannen og TV2s reporter til en morsom erotisk-grotesk føljetong. Den hasardiøse strategien kan imidlertid skape svært kompliserte og sosialt smertefulle situasjoner, noe den neste analysen vil gi et enda bedre eksempel på.

Kapittel 5: Skandalen som underholdning

Eksperimentering med skjult kamera

I løpet av fire sesonger produserte *Åpen Post* en rekke innslag i det tradisjonsrike skjult kamera-konseptet. Poenget er å filme noen som ikke er klar over at de filmes mens de lures inn i en absurd situasjon. Situasjonen fremstår som komisk for publikummet den vises til. I det følgende skal jeg se hvordan *Åpen Post* former konseptet med sterke elementer av degradering og rollemanipulasjon.

Det er forskjellige måter å strukturere en skjult kamera-sketsj. Som oftest vil innslaget handle om det å narre en person for så å avsløre bedraget for han. Iblant er fokus i større grad på personen som fører folk bak lyset. Underholdningsverdien ligger da mer i hvordan bedrageren manøvrerer i den absurde situasjonen han skaper. Skjult kamera-sketsjer kan fort skape situasjoner preget av sosial aggresjon og sosial risiko. Et eksempel i *Åpen Post* er da ”den stammende reporteren” Tom Arild Hegge er på en pressekonferanse for en kirkemusikkfestival og skjeller ut en fremmed journalist for å ikke skjønne seg på kirkemusikk. Pressekonferansen er en offentlig begivenhet, og journalisten har sitt profesjonelle omdømme å ivareta. I en mindre risikabel sketsj går Johansen rundt på Oslo City og spør butikkansatte om han kan få ting gratis siden han er kjendis. Her bruker han sin egen kjendisstatus til å iscenesette en pinlig situasjon. Begge sketsjene eksperimenterer med konseptet. Den første snur opp ned på sosial kutyme i en offentlig begivenhet, mens i den siste investerer komikeren bildet av seg selv som offentlig person i narringen. I det følgende skal jeg analysere en sketsj som kombinerer disse to elementene.

***Åpen Post* blant de ”intellektuelle og pressen”**

Utgangspunktet for sketsjen (sendt 07.02.01) er at Harald Eia er medforfatter i boken *Verden i dag*. Aerkjente forfattere som blant andre Erlend Loe, Karl Ove Knausgård og Tove Nilsen har også bidrag i boken, og innslaget begynner med programledernes ironisk distanserende refleksjoner rundt Eias nye status:

Eia: *Forfatter*, har jeg blitt nå.

Johansen: Ja, og du er jo liksom i forfatterrekken nå, (...) *ikke* fordi du har vært på tv går jeg ut fra.

Ironi gjør seg gjeldende på forskjellige måter i innslaget, men Johansens kommentar kan man si ligger nært opp til den gjengse forståelsen av tropen. Han uttrykker seg på en måte som gjør at vi forstår at han mener det stikk motsatte av det han sier. Det er tydelig at han tror det *er* fordi Eias har vært på tv at et forlag vil publisere han. Ironi innebærer alltid en distanse mellom uttrykk og innhold, men den betegner ikke nødvendigvis en diametral motsetning mellom det konkret sagte og det mente. I sin drøfting av tropen hevder Linda Hutcheon at ironi har både en semantisk og en evaluerende side. Med ironi følger alltid en holdning som gir den en "edge". Ironiens edge skiller tropen fra former som kan ligne strukturelt, som metaforen eller allegorien (1994:12). Når Eia full av patos utbryter "*Forfatter, har jeg blitt nå*", så er han ironisk, selv om han jo faktisk er forfatter i boken som omtales. Det er hans vurdering av forfatterbegrepets verdi og kulturelle prestisje som er gjenstand for en evaluerende distanse. Hos både Eia og Johansen uttrykker ironien en nedlatende holdning til forfattertittelen.

I forbindelse med boklanseringen ble det arrangert en høylesning på Det Åpne Teater der forfatterne, deriblant Harald Eia, leste sine bidrag for litteraturinteresserte og journalister. Johansen beskriver planen for *Åpen Posts* sketsj som følger:

Johansen: Så fant vi ut at de intellektuelle og pressen er de som kjemper hardest, er de som liksom "*si fra når noe er galt*", reiser seg opp, skriker ut "*dette tolererer ikke vi*"... og så videre da, blablabla [**Eia:** de skryter da, blablabla] Ja, det er det de gjør, så det var et poeng: Hva om Tom Arild er journalist, stiller deg noen spørsmål, ingen vet at dere kjenner hverandre, vi filmer med skjult kamera, også er du slem mot Tom Arild. Lite grann slem.

Eia: Veldig slem.

Johansen: Veldig slem da. La oss se hvordan de reagerer.

Eia : Dette er noe av det kjipeste jeg har gjort, faktisk. Det var veldig, veldig vondt.

Johansen: Ja. Men det, det tror jeg ikke folk vil føle når de ser dette her. [**Eia:** hehehe]

Publikum: (latter)

Slik sketsjen blir fremlagt er det en viss splittelse i hva som er poenget med å vise den. Johansen holder på det satiriske motivet, mens Eia vender fokus mot sin personlige opplevelse av sosialt ubehag. Johansen fremstiller høytlesningen som en anledning der den selvhøytidelige eliten i samfunnet møtes for å distingvere seg. Poenget er at "de intellektuelle og pressen" ikke er så rettskafne som de gir seg ut for, men at de "skryter" mye, særlig med hensyn til å slå ned på urettferdighet. Det satiriske motivet går ut på å avsløre hva de intellektuelle egentlig gjør hvis de selv ser en som blir utsatt for urettferdighet.

Utover i innslaget skal vi se at det klare satiriske tilsnittet faller fra, og det virker som satiremotivet primært blir brukt for å gi innslaget en gjenkjennelig ramme.

Johansen sier hendelsen er filmet med skjult kamera, men på Det Åpne Teater var tv-kameraene synlige. Det var ikke gjort noe forsøk på å skjule dem, men så var det heller ikke unaturlig at et tv-team var til stede ved lanseringen av boken. Lanseringen foregikk på et utested der forlagsfolk, journalister og øvrige interesserte var til stede, og bar preg av å være en offentlig kulturell begivenhet. Selv om kameraet ikke var skjult, så var *Åpen Posts* delaktighet skjult, og de tilstedeværende var ikke klar over i hvilken sammenheng tv-opptakene skulle bli brukt. Det at tv-kameraene var synlige markerte likevel for de tilstedeværende at kvelden sannsynligvis skulle kringkastes i en eller annen sammenheng.

Verken *Åpen Posts* publikum eller de tilstedeværende på Det Åpne Teater visste at den stammende reporteren Tom Arild Hegge kun er en komisk figur, som egentlig heter Gunnar Auganes. Våren 2001 figurerer han gjentatte ganger i variasjoner over skjult kamera-konseptet i *Åpen Post*, og stammingen hans er ofte sentral.

De som vet versus de som *ikke* vet – smerte versus latter

Når sketsjen begynner befinner vi oss i Det Åpne Teater der det står en mann på en scene og leser. Det er stemningsskapende klavermusikk i bakgrunnen. Musikken er redigert av *Åpen Post* siden den går kontinuerlig og uavbrutt av klippingen i innslaget forøvrig. Vi ser publikum som applauderer og smiler, og blant dem sitter Tom Arild Hegge. Etter en kvinnelig medforfatter leser Harald Eia: ”Ordet *vårsøg*.. det er ganske spesielt. Hva betyr det egentlig?” Publikum ler og stemningen er generelt oppløftet og lett. Så fader musikken ut og avslutter en 20 sekunder lang collage over den hyggelige kvelden på Det Åpne Teater. Arrangementet har en tydelig form ved at alle har fokus på scenen og synes å reagere noenlunde enstemmig på det som skjer der.

Etter at Eia har takket for seg, reiser Hegge seg og spør på en stammende måte konferansieren om å få ta noen spørsmål i plenum. Spørsmålet kommer bardust på konferansieren og Eia ser forundret og avventende ut når Hegge henvender seg til han:

Hegge: Øhm...ggratulerer med morsomt bbidrag fforresten. Det var artig. øhh... ehh har du... har du no ff no forfatter... ambisjoner... utenom dddd det du lessste i dag?”

Eia: Ehm... kunne du gjenta spørsmålet, [*Åpen Posts publikum:* (latter)] jeg fikk ikke med meg det du sa.

På grunn av tiden og kreftene Hegge brukte på å artikulere spørsmålet hever Eias svar spenningen i situasjonen, som allerede har vist tegn på å bevege seg utenom det vanlige. Midt i Eias replikk overdøves han av publikums latter, men denne gangen fra publikummet i *Åpen*

Posts studio. De ser opptaket på en storskjerm i studio, og mikrofoner fra publikumsbenkene gjengir til enhver tid latter og applaus parallelt med opptakets lyd. Eias replikk markerer en overgang, for etter denne replikken stilner Det Åpne Teaters publikum helt, og det er kun *Åpen Posts* publikum som ler. *Åpen Posts* publikum begynner altså å le der Det Åpne Teaters publikum slutter, noe som har en spesiell effekt i innslaget. Jo mer tyngende stemningen er i Det Åpne Teater, jo mer lattermild er den i *Åpen Posts* studio, og de to publikummenes latter oppleves som gjensidig ekskluderende.

I skjult kamera-sketsjer har seeren mer innsikt og kontroll enn de på skjermen. De reduseres til brikker i et spill for seernes fornøyelse. Det er nettopp det at seeren vet mer enn de foran kamera som er hele poenget, derfor påvirkes ikke underholdningskonseptets grunntrekk ved at kameraene i Det Åpne Teater faktisk synes. Om kameraet er skjult eller er ikke underholdningskonseptets mest avgjørende kjennetegn, men betegnelsen uttrykker likevel det viktigste; at premissene for situasjonen er skjult. Først når seernes overlegne kunnskap blir relevant begynner de å le. I denne sketsjen vil det si når Harald Eia begynner å hetse sin allierte Tom Arild Hegge. *Åpen Posts* publikum begynner å le samtidig som Det Åpne Teaters publikums latter stilner, noe som gjør det mulig å sette fingeren på akkurat det punktet der publikummenes ulike forutsetninger gjør seg gjeldende. Fra dette punktet og ut ler *Åpen Posts* publikum åpenhertig av boklanseringens publikum og deres møte med det sosiale marerittet.

Etter Eias oppfordring gjentar Hegge omstendelig spørsmålet. Med et spotsk ansiktsuttrykk svarer Eia mens han stammer på tilnærmet lik måte:

Hegge: Om du har noen forfa fff ffff fff fatterambisjoner... utover det du ll ll ll leste i dag?

Eia: Ehh, nnn nn nnn nn nei det hhh hhh har jeg ii iiiikke. [*Åpen Posts publikum:* (latter)] Har du noen flere, kanskje litt kortere spørsmål?

Under det hermende og svært fornærmende svaret klippes det til Hegge og publikums respons. De overraskede ansiktene til publikummere i salen filmes nært. Noen smil sitter halvveis igjen i munnviken, og mange har fortsatt ansiktet rettet mot scenen. Hegge reagerer negativt på hermingen og truer med å sitere Eia på det:

Hegge: Ja asså, det hher kommer jeg til å sssitere deg på, asså.

Eia: Da må du ta med s ss spørsmålet oo oo og, da? [*Åpen Posts publikum:* (latter)] Ta, ta et spørsmål, og hvis du klarer å si det ordentlig så skal jeg svare på det.

Hegge: Ddu har du ingen eh... har du ingen... jeg har overhodet ingen begg gggrensninger for hva det... hva det vvv.

Eia: TI, tiden er ute! [*Åpen Posts publikum:* (latter)] Har du noen flere spørsmål?

Hegge: Nei takk, det har jeg ikke, H Harald Eia.

Hegge kaster blokka si ned på bordet og setter seg indignert ned. *Åpen Posts* publikum ler, men smilene hos Det Åpne Teaters publikum har forduftet for godt. Når kamera for tredje gang filmer publikummet i Det Åpne Teater, har langt færre blikket festet på scenen og Eia. Mange ser til siden eller har hodet senket. Den trykkende atmosfæren er til å ta og føle på. Når Eia går ned fra scenen er det ingen som ser på han, og konferansieren tar ordet: ” Ja, da tror eg diskusjonen er over... Då seier eg takk te alle som har lest og te alle som ler og... kjør på vidare”. Han ser svært beklemmt ut, og kommenterer ikke det inntrufne nærmere. Ingen tar initiativ til å gjøre noe med den utilslørte utskjellingen som nettopp fant sted. De tilstedeværendes reaksjon er resignasjon, og de ignorerer de som var involvert i opptrinnet. Med ansiktstuttrykk, blick og taushet uttrykkes situasjonens ubehag tydelig. Overgangen fra den lattermilde stemningen i begynnelsen av sketsjen til den alvorlige, trykkende atmosfæren mot slutten er påtakelig, noe bildene under illustrerer:



Åpen Post fremhever overgangen fra hygge til uhygge ved å redigere sketsjen med behagelig klavermusikk i begynnelsen, og ved å filme nært triste ansikt når skandalen er et faktum.

Sketsjens doble kommunikasjon - skandale og narrespill

I sentrum for sketsjen er den brutale degraderingen av journalistfiguren Tom Arild Hegge og stammingen hans. Stammingen fanger oppmerksomheten i kraft av den påfallende, hakkete lyden som stykker opp talen og gjør den mindre forståelig. Journalistfiguren er i utgangspunktet komisk fordi den bryter med forestillingen om slagferdige og verbalt sterke journalister. I tidligere skjult kamerainnslag har Hegge stammet i pressekonferanser med den uventede, latterliggjørende effekten det har for bildet av journalisten. I denne sketsjen tar Eia

latterliggjøringen et langt steg videre ved at han tar konkret tak i denne fysiske egenskapen. Han etteraper Hegges stamming på en demonstrativ måte og reduserer den seriøse journalisten til en kropp som hisser og gestikulerer. Stamming er ikke ”lavt” kun i en fysisk-kroppslig forstand, men også i forhold til sosialt omdømme, og ved å etterape den på Det Åpne Teater degraderer han Hegge i all offentlighet.

I reaksjonen på fornærmelsen formes to diametrale publikumsfellesskap. De tilstedeværende på Det Åpne Teater ble innledningsvis omtalt som ”de intellektuelle og pressen”, altså eliten i samfunnet, mens *Åpen Posts* publikum i kontrast er nærmere vanlige, ująlete folk. Når Eia angriper talemotorikken til Hegge, veksler de tilstedeværende fra latter og smil i en høykulturell hyggestund til å vise tegn på ubehag og visshet om sosialt avvik og fall. Samtidig begynner *Åpen Posts* publikum å le og hever seg over de ulykksalige på Det Åpne Teater. Degraderingen av Hegge skjer parallelt med degraderingen av ”pressen og de intellektuelle”. På denne måten bytter det ”høye” og det ”lave” fellesskapet plass.

Når man ser sketsjen kan det virke rart at de på Det Åpne Teater ikke gjennomskuer spillet de utsettes for. Eias trakassering av reporteren er så voldsom at det er vanskelig å se den som noe annet enn komisk. Forklaringen er delvis at vi er helt vant med brudd på det normale i *Åpen Posts* sendinger, og at det derfor er rart å se bruddene bli tatt på alvor. Publikums trykkende taushet signaliserer likevel tydelig at trakasseringen oppleves som en realitet. Det skal mye til for at man redefinerer forståelsen av en situasjon når man er i en gruppe som synes å ha samme oppfatning av situasjonen. Erving Goffman sier at vi normalt har stor tillit til de tegnene som står til rådighet i sosiale situasjoner, og at vår tendens til å akseptere tegnene setter oss i fare for å bli ført bak lyset (1971:65). I tillegg spiller Eias motspiller veldig overbevisende. Sekvensen er pinlig å se på og vekker en sterk følelse av flauhet. Man kan si at det er iscenesettelsen av flau følelser *Åpen Posts* publikum her underholdes av, vel å merke på trygg avstand. Johansen ser sketsjens følelsesappell som dens sterkeste side:

Når et program kan spille på flest mulig følelser er det bra. Finn den kunstformen som har fått så mange forbanna! Selv når de fikk høre at det var tull var de sure. Folk sa det var det jævlige de hadde vært vitne til. For å redde sitt eget skinn og for å roe gemyttene måtte Harald gå og hente Gunnar, og de gikk sammen rundt i lokalet for å vise at de var venner.

For de tilstedeværende er det ingenting i situasjonen som gjør den forskjellig fra en reell sosial skandale, og Eia måtte hente Tom Arild Hegge for å vise de tilstedeværende at alt var planlagt. De tilstedeværende er uvitende om at de selv er i ferd med å bli aktører i en tv-

produksjon som skal redigeres sammen og kringkastes i et humorprogram. Til forskjell befinner *Åpen Posts* publikum seg i et annet punkt i tid og rom og har alene tilgang til den privilegerte tolkningen og den følelsesmessige distansen. I *Åpen Posts* innslag kan vi med andre ord snakke om to forskjellige publikumsgrupper som settes opp mot hverandre. Det vi er vitne til ligner Goffmans beskrivelse av kommunikasjon basert på hemmelig forståelse (1992:149). Partene utfører da en form for dobbelkommunikasjon som er rettet mot en umiddelbar og en implisitt mottaker. Ytringen til den umiddelbare mottakeren er egentlig rettet mot en overhørende tredjepart, som får en helt annen mening ut av ytringen. En aktør kan slik bekrefte solidaritet til tredjeparten og ubemerket gi uttrykk for ting som den umiddelbare mottakeren ville funnet uakseptabelt eller redefinerende for den sosiale situasjonen. Etter samme prinsipp henvender Eia seg til *Åpen Posts* studiopublikum og seere uten at det rokker ved Det Åpne Teaters publikums forestilling om den sosiale situasjonens beskaffenhet. Den doble kommunikasjonen forutsetter en innforståthet mellom avsender og indirekte mottaker som den umiddelbare kommunikasjonspartneren ikke er på det rene med. Man kan si at *Åpen Posts* konspirasjon mot fellesskapet i det Det Åpne Teater bekrefter *Åpen Posts* felleskap.

Avstabilisering av sosial form

Sketsjen skiller seg fra de fleste skjult kamera-produksjoner på bestemte punkter. For det første er det vanligvis produksjonsteamet som arrangerer omstendighetene rundt situasjonen som skal skapes. Et eksempel er da Tom Sterri i programmet *Skjult kamera* (1997) intervjuet en ung gutt som trodde han var på sesjon, og ba han etterape elgens parringsrop. Situasjonen var helt og fullt skapt av produksjonsteamet som slik hadde full kontroll og oversikt. Sterri risikerte derfor ikke å forpurre eller omdefinere en annen situasjon enn den han selv hadde skapt. Saken er annerledes for *Åpen Posts* produksjon. Der plasserer de sitt kamera innenfor en allerede eksisterende sosial situasjon som er relativt strengt definert. I Det Åpne Teater utspilles en arrangert begivenhet der besøkende, arrangører og litterære bidragsytere har et felles fokus på scenen.

Mange skjult kamera-program, som for eksempel TV3s *Komplottet*, handler for det meste om å avstabilisere en sosial situasjon for deretter å stabilisere den. Høydepunktet inntreffer i det øyeblikket hovedpersonen innser at han har blitt ført bak lyset og arrangørene avslører sammenhengen, altså idet situasjonen stabiliseres igjen. Deretter diskuterer de ofte narrestreken sammen med den narrede, og vender slik tilbake til sosialt ordnede former. *Åpen Post* viser aldri øyeblikket der de bedradde skjønner sammenhengen, og poenget er kun å

avstabilisere, eller kanskje mer beskrivende; implodere situasjonens sosiale form. Formålet er kun å vise den deformerte formen til programmets publikum.

Karnevalsmetaforens begrensning i forhold til denne underholdningsformen er at alle deltakerne ikke er innforstått med humoren. For begivenhetens publikum er ikke Eia og Hegge rollefigurer og degraderingen er ikke rollespill, men en reell sosial skandale. For de på Det Åpne Teater er hendelsen derfor ikke karnevalesk fordi det ikke er markert noe rom der avvik fra det gjeldende er lov. *Åpen Posts* publikum er derimot innforstått med avviket, og i programmet har situasjonen tydelige karnevaleske trekk. Seerne kan le fritt av deformingene av begivenhetens sosiale form og av den grove degraderingen av journalistfiguren. Det faktum at scenariet utspiller seg i en faktisk sosial hendelse, styrker en karnevalesk opplevelse av at en verden snus på hodet.

I teorikapittelet nevnte jeg at John Fiske ser skjult kamera og forskjellige ”practical jokes” som karnevaleske inverteringer av maktrelasjonene i fjernsyn. Seerne får mer kontroll og oversikt enn de på skjermen. Jeg mener at det blir feil å bruke begrepet karnevalesk på tilfeller der seeren føler seg overlegen eller har mer kunnskap enn de på tv-skjermen. Programskaperne har full kontroll over hvilke aspekter ved en skjult kamera-situasjon de velger å vise. Det er fjernsynets *representasjoner* av situasjoner og former som kan være karnevaleske, ikke seernes maktforhold til dem.

Fiske mener at seernes fornøyelse i skjult kamera ligger i å yte motstand mot reglene som utgjør sosial kontroll (1990:243). Jeg vil snarere si at fornøyelsen ligger i at en midlertidig opphevelse av reglene gir rom for følelsesmessige opplevelser som ellers er umulige. I sketsjen degraderes bildet av Hegge som et sosialt individ med grenser og rettigheter. Fornærmelsen av Hegge og det sosiale selvmordet til Eia vekker skrekkblandet fryd. *Åpen Post* gir publikum sjansen til å oppleve situasjonens sterke ubehag fra en behagelig distanse. Vi får le av de som er låst i ubehaget. Den mest fastlåste er Eia selv.

Eia og Johansens evaluering av eksperimentet

Når sketsjen er ferdig, vender vi tilbake til *Åpen Posts* studio og Johansens stemme fader inn: ”Har det vært så dårlig stemning i en sal noen gang?” Publikum, ler og Eia forteller hvor smertefull han opplevde situasjonen:

Eia: Det verste var jo at, ikke sant jeg satte meg ned der og som dere sikkert så så var det ingen som, alle snudde ryggen til. Jeg var helt sånn *spedalsk* (...) en sosialt død.

Johansen: Det er ille å se på, men det var kanskje...

Eia: Heh, ja det var, jeg lover dere, *ti* ganger verre å være der, jeg var helt sånn, jeg holdt på å kaste opp, også skjønte jeg måtte liksom, vi hadde ikke tenkt på at vi måtte *si i fra* liksom.

Eia snakker på en måte som virker veldig åpenhertig og ektefølt, og han bruker et taleregister som er langt unna den ironisk distanserte uttrykksformen han som oftest har. Han betror seg til Johansen og publikum og viser en sterk meddelelsestrang om sin egen opplevelse av situasjonen og reaksjonene på Det Åpne Teater. Selv om det smertefulle ved hendelsen er i fokus, er ikke uttalelsene hans blottet for en viss entusiasme og begeistring over utfallet av situasjonen.

I studiosekvensen tar programlederne opp de spenningene som forble uforløste i Det Åpne Teater. Eia sier de ikke hadde tenkt på at de måtte si fra, og Johansen ironiserer over Eias manglende sosiale teft: ”Nei, vi regner med at folk syns det var artig..”. Eia gjengir så detaljert hva som skjedde da han avslørte for de tilstedeværende at det hele var avtalt spill:

Eia: Så jeg gikk opp og tok mikrofonen sånn ”jaaa, øhem, det du så nå var bare *tull* fra Åpen Post, og håper dere syns det var litt gøy å bli tulla med” og sånn, også ”Tom Arild, du kan komme opp for å vise at det var bare tull”, men han hadde fulgt manus og bare dratt hjem (...) ”Tom Arild, hvor er du? Han har gått hjem? Ja, men jeg kan garantere han var med, og...”

Publikum ler, og Johansen fortsetter å gjøre narr av Eias oppførsel: ”Jahaha... han, han er *god* venn av meg”. Den skrikende tausheten fra Det Åpne Teater blir her fylt av Eias beskrivelser og Johansens sarkastiske kommentarer til Eias skamløse prosjekt. Slik blir sketsjen mer spiselig, men det virker ikke som at det å legitimere den er maktpåliggende for *Åpen Post*. Publikum ler godt under visningen av opptaket, noe som er klart bifallende og som innfrir *Åpen Posts* intensjoner om å underholde. Dialogen mellom Eia og Johansen kan ses som en slags terapeutisk behandling av Eias sosiale angstopplevelse, men det primære kjennetegnet til Eia og Johansens dialoger er at de er morsomme.

Harald Eia fanget i sitt eget rollespill

I skjult kamera-sketsjen fra Det Åpne Teater opptrer Eia i rollen som sin egen biografiske person, nærmere bestemt akademikeren, skuespilleren og NRK-kjendisen Harald Eia. Prestisjen i hans omdømme underbygges av begivenhetens finkulturelle preg. Denne siden av Eias bakgrunn tematiseres nesten aldri i programmet, noe han beskriver som et bevisst valg:

Fordi karakteren Eia skulle være morsom og litt dum, ble det å kjøre på den akademiske bakgrunnen min feil og vanskelig. For en som tuller med at han er akademiker; vi følte det var en usjarmerende selvironi som ingen gadd å le av. ”Jeg har lest så mange bøker, men jeg er en

dust likevel". Det skurrer. I lavkulturen gjør man ofte narr av den jålete, livsfjerne akademiker, men i vår sammenheng ville det blitt rart, ettersom jeg jo selv er en akademiker.

Selv om "intellektuelle Eia" er en problematisk karakter velger Eia her like fullt å bruke den. Han påfører seg samtidig et identitetsproblem. På den ene siden tilhører han den kulturelle elitens fellesskap, og på den andre *Åpen Posts* upretensiøse og ungdommelige fellesskap. Denne splittelsen kan relateres til den store smerten Eia sier han opplevde i situasjonen.

Etter fornærmelsen av Hegge følte Eia seg sosialt død, og ingen så på han. Å behandle en person som om han ikke er tilstede kan være en måte å uttrykke motstand og aggresjon mot en som har oppført seg utilbørlig (Goffman 1971:152). De Eia egentlig kommuniserte med var ikke tilstedeværende i situasjonen, og ekskluderingen fra det umiddelbare fellesskapet vil være en belastning i seg selv. I Goffmans terminologi inntar Eia en selvmotsigende rolle som kan kalles *mellommann* (1992:126). En mellommann har en gjensidig avhengighetsrelasjon til to forskjellige parter som begge er avhengige av medlemmenes dramaturgiske samarbeid for å vedlikeholde definisjonen av situasjonen. De som samarbeider om en forståelse av en situasjon, beskriver Goffman som et *lag*. Jeg bruker lagbegrepet i en vid forstand og ser publikum og arrangørene på Det Åpne Teater som deltakere i et lag. På samme måte antyder jeg at *Åpen Posts* redaksjon og publikum kan ses som et lag bundet sammen av gjensidig fortrolighet og forståelse. I møte med ett av to lag vil en mellommann typisk gi inntrykk av at han er mer lojal til den ene enn den andre. Når personen opererer i begges nærhet beskriver Goffman adferden som følger:

det oppstår et fantastisk skuespill, ikke ulikt en mann som gjør et desperat forsøk på å spille tennis med seg selv. (...) Som enkeltindivid spiller mellommannen en bisarr, uholdbar og uverdigg rolle, som jo vakler i sin lojalitet fra det ene øyeblikk til det andre. (1992:126)

Splittelsen i Eias rolle blir spesielt påtakelig når han forteller hvordan han etter trakasseringen prøvde å gjøre rede for sin oppførsel, og hadde problemer med å fremstå overbevisende til de tilstedeværende på Det Åpne Teater. Eia relaterte seg til to kommunikasjonspartnerne samtidig. I den ene relasjonen er han en komisk rollefigur i humorprogrammet *Åpen Post*, i den andre er han en sidestilt sosial aktør underlagt begivenhetens premisser. Når han forråder den ene relasjonen, er det grunn til å tro at Det Åpne Teaters sammensetning av mennesker bidrar til å gjøre situasjonen helt uutholdelig for han. Derfor virker han også svært overbevisende og langt fra sin vanlige distanserte rolle når han meddeler den ubehagelige opplevelsen av sosial ekskludering.

I den kompliserte situasjonen Eia skaper degraderer han ikke bare den stammende journalisten, men også det offentlige bildet av han selv; den kulturelle multikunstneren Harald Eia. Eia er en personlighet som har markert seg ved å mestre både intellektuelle, kunstneriske og populærkulturelle arenaer, og passer dermed fint inn i Det Åpne Teaters kultiverte begivenhet. Når Eia oppfører seg totalt usivilisert, ødelegger det forestillingen om den veltilpassede kulturmannen. Det høyt aktede dannelsesidealet Eia representerer blir slik degradert sammen med Eia selv.

Id og ego

Innslaget avsluttes med at Johansen tar opp tråden fra innledningen, der han antydte at det var en satirisk plan bak sketsjen:

Johansen: Men selv om det var en personlig påkjønning så fikk du fram poenget ditt. Som var?

Eia: Å ødelegge kvelden for andre.

Johansen: Ja, det var det ja, og det fikk du til veldig, veldig bra.

Eias kommentar slår beina under både det satiriske motivet og hans sympatiske fortrolighet, og fungerer som en overraskende "punch-line" for innslaget. Her benytter Eia et komisk register som i sin barnslighet avdekker en bestemt humorstrategi i *Åpen Post*.

Eia, som har sittet og vridd seg i stolen, innrømmer åpent og troskyldig at poenget var å ødelegge kvelden for andre. Bemerkningen er komisk på samme måte som barn som ikke greier å skjule sine egne, egoistiske motiver, er komiske. Johansen rammer inn utspillet ved å stille spørsmålsteget ved det satiriske poenget i hendelsen. Når Eia plumper ut med at poenget hans var å ødelegge for andre, sier Johansen at han fikk til dette veldig bra. Ironien hans er evaluerende og kritisk, og Johansen stiller seg slik som et korrektiv til Eia. Samspillet minner om Freuds teori om forholdet mellom ego og id i menneskets psyke (1989). Eia gir direkte uttrykk for drifter og selvhevdelsesbehov, noe som er typisk for psykens id. Johansen fungerer som et ego som kontrollerer id, og gjenspeiler slik samfunnets kollektive normer og adferdsregler. Id representerer det aggressive og åpent selvhevdende som er tydelig i barns adferd. Etter hvert som barnet vokser til utvikles et ego som holder id i sjakk. Eia dramatiserer id-kreftene som Johansen holder i sjakk, og en slik rollefordeling gjør seg ofte gjeldende i *Åpen Posts* komikk. Humoren kan ses i lys av den tidligere nevnte teorien om det tragiske og det komiske (kapittel 3). Fallet til en karakter vi er på likefot med er tragisk, men hvis han står lavere er karakteren komisk. Eias brudd på regler for sosial samhandling slår her ut i komikk

på grunn av hans barnslige, ukontrollerte og underutviklede relasjon til egne id-drifter. Vi skjønner hvilke krefter som driver han, men hever oss over dem med latter.

Mellom person og komisk figur – programledernes rollespill

Humoren i sketsjens studiosekvenser er ofte resultat av spillet mellom Johansen som "the straight man", som er autoritær overfor underlegne Eia. Rollespillet mellom Eia og Johansen er del av en bevisst strategi der programlederne bygger opp karaktertrekk som seerne kjenner igjen og ler av. Eia beskriver rollespillet som følger:

I *Åpen Post* ville vi gi folk *følelsen* av at vi var mer oss selv på tv, at vi var de kule vennene deres. For å lage komedie av det måtte vi likevel lage noen "roller" som var noen karikerte utgaver av oss selv. (...) Disse "oss-selv-rollene" var på en måte komiske utgaver av oss selv. "Harald" var for eksempel en gjerrig, feig, pretensiøs, selvforføyd fyr, alt ettersom hva vi trengte, hvor en vanskelig oppvekst i forstaden, Rykkinn, åpenbart hadde satt sitt preg på ham.

Programlederne gjør bevisst bruk av egen personlighet i oppbyggingen av en komisk karakter. Når personlig biografi på påfallende måter kombineres med medierolle, mener Espen Ytreberg at rollebeherskelsen best kan beskrives som *selvspill* (2002:12). Gjennom insisterende selvrapportering kan komikerne skape et uforpliktende bilde av seg selv i media. I *Åpen Post* er elementene av personlig biografi med på å bygge en overbevisende følelsesmessig relasjon til publikum. Eia beskriver rollespillet som følger:

Hele tiden var det en avveining mellom hva føles ganske ekte og hva er morsomt, Haralds ambisjoner om å drive med seksualopplysning og så videre. Føles det ekte, ble det ofte morsommere også. *Om* det var sant eller ikke har jo aldri vært like interessant som om folk *tror* det er sant. Sannhet som ingen tror på er jo ikke så mye verdt.

Som de tidligere analysene også har vist, kan de personlige referansene like gjerne være fiktive som faktiske så lenge karakterene fungerer og er morsomme. Det er referansenes funksjon i sammenhengen som styrer. Eias rollespill kan kategoriseres i underordnede adferdsmønstre som tjener bestemte funksjoner i de konkrete samtalene med Johansen. Fire roller utmerker seg:

- a) Rollen som den selvhøytidelige og bråkjekke, som sier "forfattere er jeg nå".
- b) Rollen som den ynkelige og usikre, som i forbindelse med kyllingstuntet lener seg inn foran Johansen og ber for jobben sin.

c) Rollen som den barnslige og primitivt selvhevdende. Adferden blir sterkt eksemplifisert i den siste replikkvekslingen der Eia sier at poenget var å ”ødelegge kvelden for andre”.

d) Rollen som fortrolig og individnær. Den synliggjøres når han forteller om hvor smertefullt det var på Det Åpne Teater. Den kommer også frem når han ler av Johansens morsomheter, og når han på forskjellige måter ”sprekker opp” og ler av sine egne karakterer.

Id-komikken i innslaget siste replikkveksling innebar en veksling fra den personnære Eia til Eias barnslige, selvhevdende rollemønster. Vekslingen innebar også et plutselig fokusskifte fra den sosiale smerten på Det Åpne Teater til Eias komiske rollefigur. I innslaget utviser *Åpen Post* stor frihet i hvordan de forholder seg til emner og projisering av egen person. *Jeg’et* er en sosial form som med andre ord også er utsatt for manipulasjon i *Åpen Posts* humor. *Jeg’et* brukes som en skiftende enhet som radikalt kan endre form, stil og holdning. Analysens hovedgevinst mener jeg likevel har vært å vise hvordan *Åpen Post* kan degradere sosial former på størrelse med hele sosiale felleskap i faktiske sosiale begivenheter.

Kapittel 6: Den selvrefleksive distanseringens kunst

Åpen Post møter lørdagsunderholdningen

Våren 2001 var *Åpen Posts* programledere Harald Eia og Bård Tufte Johansen invitert som hovedgjester i lørdagsprogrammet *Den store klassefesten* (heretter omtalt som *Klassefesten*). I forbindelse med dette lagde *Åpen Post* to innslag der de tematiserte sin egen deltakelse i programmet. Hovedmotivet er ”hippe” *Åpen Posts* møte med ”trauste” *Klassefesten*. I en ”bakomfilm” fra innspillingen av *Klassefesten* demonstrerer *Åpen Post* et bredt register degraderende og selvrefleksivt distanserende humorgrep.

Både *Klassefesten* og *Åpen Post* er underholdningsprogram, men er svært forskjellige med hensyn til konsept, seerappell og henvendelsesform. Man kan si at spenningen mellom programmene resulterte i de to innslagene jeg her skal gjøre en analyse av. Innslagene kan avsløre mye om *Åpen Posts* egenart som humorprogram og om relasjonen mellom *Åpen Post* og andre program i tv-landskapet. Før analysen vil jeg gi en kort karakteristikk av programkonseptet i *Klassefesten* i kontrast til *Åpen Posts* konsept.

***Klassefesten* – hyggelig lørdagsunderholdning for hele familien**

NRK har alltid vært sterke på helgeunderholdning og beholdt sin dominerende posisjon også etter monopoltiden. Det å fortsatt kunne samle landets seere var en prestisjesak for NRK som nasjonal kringkaster, og mye ressurser gikk til å sikre kanalens allmenne publikumsappell i helgene. *Klassefesten* er del av denne satsningen og ble regnet som en stor suksess, med et gjennomsnitt på 1,15 millioner seere i 2001. Programmet ble sendt i lørdagens sentrale kveldstid, kl. 20.20-21.30, en sendetid egnet for familiehygge og rekreasjon. Programleder Dan Børge Akerø var et kjent fjes fra tidligere helgesuksesser som blant annet *Senfredag* (1986–1987) og *LørDan* (1987–2003). Denne gangen inviterte han to kjente personer, som med hver sin gamle skoleklasse skulle konkurrere med uformelle leker. Dan Børge Akerø profilerte *Klassefesten* som et positivt og inkluderende program:

Vi forsøker å finne toppnavn fra forskjellige alders- og yrkesgrupper. Først og fremst lager vi et rendyrket underholdningsprogram hvor vi ønsker å samle hele familien til en hyggelig kveld foran skjermen. (Programbladet tv/film, nr.2 2001, s.26)

Klassefesten ble iscenesatt som et hjertelig møte med gamle kamerater, og konseptet hadde mange likhetstrekk med Harald Tusbergs *Dette er ditt liv* (1985 og 1995). Tusberg utnyttet

også underholdningsverdien i å tematisere en kjent persons biografi, noe som gir seerskaren et felles referansepunkt. *Klassefesten* er designet for å ha en appell til alle med tv-lisens, noe som gjenspeiles i programlederens inkluderende henvendelsesform og bruk av allmenne referanser. Omgangsformen er ujålete og liketil, og politikere og andre kjendiser skal få være løse i snippen. I *Klassefesten* er hele klassen til kjendisen invitert, noe som også gir appellen av å se vanlige folk på tv-skjermen. Det ligger et åpenbart publikumsfrieri i at vanlige folk får møte kjendiser og får bli kjent med dem slik de ”egentlig” er. Programmet kan ses i lys av de siste tiårenes intimiseringstendens i mediene, der man i økende grad nærmer seg privatsfæren og følelseslivet til både profesjonelle og uprofesjonelle medieaktører (Fairclough 1995:9–14).

Som nevnt i kapittel 1 kan *Åpen Post* ses som en forlengelse av NRKs strategi for å vinne tilbake unge voksne fra kommersielle kanaler tidlig på 90-tallet. Eksperimenterende humorprogram hadde stor appell i denne gruppen. I kontrast til *Klassefesten* har *Åpen Post* en mindre seerskare som er mer nisjepreget, noe som reflekteres i at programmet er plassert sent på hverdagens sendeskjema. I halv ellevetida er de yngste i seng, prime time nærmer seg slutten og det er midt i arbeidsuka. Det er mindre krav om allmenn appell, og programskaperne har friere tøyler i utformingen av programmet. Mens *Åpen Post* fremstår som eksperimenterende og smalt, fremstår *Klassefesten* som konvensjonelt og bredt. En annen forskjell er at *Åpen Post* er et humorprogram der målet er å skape latter, mens *Klassefesten* er et underholdningsprogram der målet er atspredelse og hygge. Satt på spissen kan man si at programmene virker gjensidig ekskluderende, da deres modellseere er henholdsvis alle – unge, appellen er henholdsvis allmenn – nisjepreget, formen er henholdsvis tradisjonell – utradisjonell, og målet er henholdsvis hygge – latter.¹⁴ *Klassefesten* og *Åpen Post* er i den forstand motsatser i NRKs underholdningsstrategi. Møtet mellom dem resulterte i to *Åpen Post*-innslag på til sammen hele åtte minutter.

Skammen ved å delta i *Klassefesten*

Innslagene ble sendt henholdsvis 24.01.01 og 31.01.01, det vil si onsdagene før og etter kringkastingen av deres opptreden i *Klassefesten*. Det første innslaget er en studiosekvens sist i sendingen, der Eia og Johansen forteller om den forestående begivenheten:

¹⁴ For drøfting av begrepet “modellseer”, se hovedoppgaven til Hilde Heines Bachmann (1998): *Publikumbilder i det nye allmennfjernsynet*.

Johansen: Kanskje noen har sett det på tv allerede, men på lørdag skal Harald og jeg være med på *Klassefesten* til Dan Børge Akerø...

Etter denne annonseringen stopper Johansen opp og gjør en snørrheis mens han myser i kameraet med en betenkt mine. Han viser så utdrag fra NRKs egenreklame for programmet mens han kommenterer bildene:

Johansen: Æ jeg vet ikke jeg... det er vi som *bryter* (...) her har vi det moro. [**Eia:** ja] ææ, det er gøy [**Eia:** ja, synger du og], ja, ehe-he ... jeg synger... ehe-he...

Johansen ler tvungent og brydd under kommentarene. I forhold til den slagferdige og direkte måten han normalt uttrykker seg på, er han her påtakelig klossete og uartikulert. Den koselige og positive uttrykksmåten overbeviser ikke, men oppleves som kunstig og påtatt, noe som underbygges av flau bukking når publikum applauderer etter utdraget. Det er med andre ord tydelig at han har noe å skamme seg over, og det er det neste han griper fatt i:

Johansen: Nå er det sikkert en del av dere seere som tenker sånn "Å så teit å selge seg sjøl, og lørdagsunderholdninga er så innmari sidrompa". [**Eia:** Fhy f] Det er så teit mening.
Eia: Det er jo døv, den døveste meninga jeg vet.

Johansens parodierer kritiske seere med trondheimsdialekt og en barnslig grimase. Ved siden av vrir Eia seg i stolen og ser bort. Han virker svært bekymret og utilpass. Johansen sier han også først hadde vært skeptisk, men så hadde han begynt å tenke:

Johansen: *Men...* så tenkte jeg... alle kan jo sitte her Harald, og og ironisk sitte og tulle og tøyse med alt og alle, det kan alle gjøre [**Eia:** mm], men skal vi bli *voksne*, så må vi gå inn i lørdagsunderholdningen, på sitt aller mest gromsete og være med på opplegget og ikke *nekte*, å ikke la *vær* å bli møkkete på fingrene, og det har vi gjort, Harald.

Johansen legger her frem *Åpen Post* som umodent og barnslig tøyse, mens det å "gå inn i lørdagsunderholdningen" omtales som en nødvendig del av å bli moden og voksen. Her legger *Åpen Post* premissene for sin deltakelse i *Klassefesten*. Johansen og Eia forventer et sett gevinster assosiert med det å bli "voksne" selv om det omtales som "sidrompa", "teit" og "gromsete" og er forbundet med ubehag. Eia setter ord på ubehaget:

Eia: Mange vil kanskje si at vi nedverdiger oss litt, og kanskje driter oss ut litt og
Johansen: (avbryter) Ja det er mulig, men så blir vi voksne også.. [**Eia:** ja] Og det skal gjøre litt vondt å bli voksen.

Eia: Ja det... jeg tenker på sånne voksenritualer i en del andre land så har de sånn omskjæring og sånn.. og en del litt sånn vonde ting, men smertemessig så kan *ingenting* av det måle seg med å være med på Dan Børges lørdagsablegøyer.

Johansen: (avbryter) Ja nå er du barn igjen, nå er du ute av det voksne, nå blir jeg sur på deg.

Eia: Jeg bare tenker på litt sånn... Hva med *integriteten* vår, hva med *verdigheten* vår Bård?

Johansen: Ja hva med den?

Eia: Ikkeno.

Johansen: Nei, ikke sant. Det er bra. Nå begynner du å bli voksen igjen.

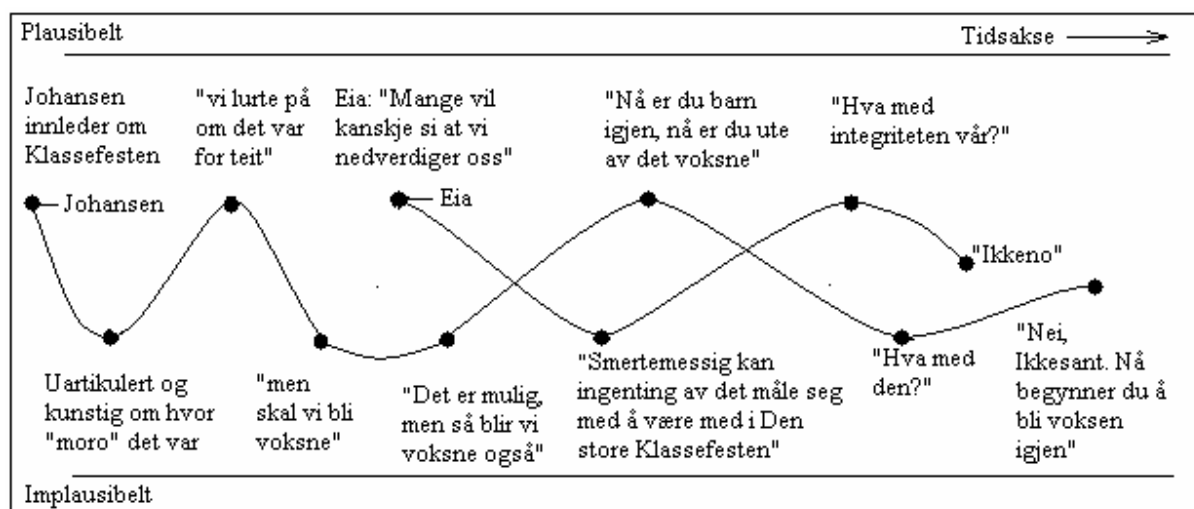
Denne dialogsekvensen er interessant på minst tre måter. For det første byr den på et subtilt eksempel på hvordan karnevalets groteske formspråk gjør seg gjeldende i programmet.

Eia har gjennom hele innslaget sittet urolig og sett utilpass ut, og når han begynner å snakke om frykten for å nedverdige seg i *Klassefesten*, sitter han og vrir seg i stolen. Ansiktet, armbevegelsene og hele kroppen hans er i bevegelse. Hans ønske om å opptre voksent og modent blir sabotert av kroppen hans som med all tydelighet uttrykker ubehaget. Man forventer at programledere i fjernsyn er kontrollerte og velmodulerte, men programleder-skikkelsen underlegges her kroppens primære uttrykksformer. Etter samme prinsipp som seksualopplyseren i "Godt for deg.." ble degradert til et nakent sprikende skritt, degraderes programlederen her til en gestikulerende kropp.

For det andre er sekvensen parodisk til en bestemt terapeutisk form. Johansens reaksjoner på Eias innvendinger mot *Klassefesten* ligner en sosionoms omgangsform med klienter som skal hjelpes til å erkjenne og løse sine problemer. I en bestemt og belærende tone sier han at det gjør vondt å bli voksen, men at det er nødvendig av hensyn til hans personlige utvikling å være med på opplegget. Slik konstrueres deltakelsen i *Klassefesten* som et selvutviklingsprosjekt og en øvelse for sosial beherskelse. Selvutvikling er et velkjent emne i talkshow og magasiner i fjernsyn, og den overdrevne terapistilen i innslaget kan ses som parodisk i forhold til terapeutiske samtaleformer i fjernsyn.

For det tredje er sekvensen egnet til å vise rollespillet i programmet på sitt mest ironiske og distanserte, og samtidig mest selvrappporterende. Etter Johansens irettesettelser utbryter Eia til slutt en høylytt protest: "Hva med *integriteten* vår, hva med *verdigheten* vår Bård?". Han setter slik fingeren på det som har vakt ubehaget gjennom hele innslaget; betydningen *Klassefesten* får for hans personlige selvilde. Johansen svarer uanfektet: "Ja hva med den?". Eia, som til nå har vært sprekkeferdig med frustrasjon, svarer liketil "Ikkeno", med forventningsbruddets komiske effekt. På samme paternalistiske måte som han ble irettesatt for å være barnslig, gir Johansen han nå ros for å gi slipp på integritet og verdighet: "Nå begynner du å bli voksen igjen."

Etter å ha redusert deltakelsen i *Klassefesten* til et spørsmål om å bli voksen tar Johansen ikke uventet en ”voksen” posisjon. Han klassifiserer Eia raskt som enten ”barn” eller ”voksen”, avhengig av innspillene. Man skulle tro ”voksne” Johansen vil være plausibel og rasjonell i forhold til ”barnslige” Eia, men slik er det ikke. Eia og Johansen beveger seg mellom det plausible og implausible på en måte som kan illustreres med følgende kurver:



Når Eia ymter om den reelle muligheten for at ”mange vil kanskje si at vi nedverdiger oss litt, og kanskje driter oss ut litt”, så svarer Johansen lite troverdig at nedverdiggelsen er nødvendig for å bli voksne. Eia gjør deretter den implausible sammenligningen av smertene i *Klassefesten* og omskjæring, men blir kritisert av Johansen som tar den plausible posisjonen. Eia resignerer til slutt og gir opp sin verdighet og integritet, og da skryter Johansen av han og sier at det er voksent gjort. Selv om Johansen gjennom hele dialogen har hatt rollen som den ”voksne” og autoritære, har ytringene hans vekslet mellom det plausible og voksne og det implausible og barnslige. Eias ytringer er plausible når Johansens er implausible og omvendt, til tross for at hans rolle gjennomgående har vært ”barnslig” og underlegen. Dialogens ironiske kontrapunkt gjør det umulig å knytte en stabil, troverdig holdning til programlederne.

Den betydningen *Åpen Post* tillegger ”det voksne” er etter den grundige begrepsmanipuleringen uløselig knyttet til en ambivalent forestilling om væremåten i *Klassefesten*. Ambivalent, fordi den på den ene siden fremstilles som oppbyggelig og på den andre som nedverdiggende. I dette og neste innslag knytter Johansen og Eia alle mulige aspekter ved *Klassefesten* til ”det å være voksen”, og resultatet er et mylder av implausible utsagn som skaper en ironisk distanse til programmet.

Innslaget avsluttes med to små ”forvekslingskomedier” med bildemateriale fra *Klassefesten*. I Eia og Johansens skoleklasser identifiseres to *Åpen Post*-figurer som ikke hører hjemme der. Slik betones innslagenes røde tråd som er manipuleringen av Bård Tufte Johansen og Harald Eias representasjon i *Klassefesten*.

Presset fra mainstreamen

Programledere og kjente fjes i NRK blir iblant anmodet om å delta som gjester i NRKs egne tv-program, og dette var foranledningen for Eia og Johansens deltakelse i *Klassefesten*. Det er ikke uvanlig at det da utøves et visst press internt i organisasjonen, og som kollega er det vanskelig å avslå slike forespørsler. Eia og Johansen gir til kjenne at invitasjonen til *Klassefesten* utgjør en viss risiko for deres integritet og omdømme i media. Hvis programlederne faktisk opplever *Klassefesten* som et faremoment, hva kan det komme av?

Johansen beskriver den brede lørdagsunderholdningen i NRK som ”sidrompa”, og allerede med *Lille Lørdag* markerte Eia og Johansen distanse til den gamle, etablerte stilen i allmennkringkasteren. Deres produksjoner har avantgardistiske trekk på den måten at de har brutt etablerte konvensjoner i moderinstitusjonen NRK, og har skapt en kontrasterende stil og identitet. Avantgardens stil er negasjonen av stilen som er dominerende innenfor et felt, og Matei Calinescu kaller den derfor for *antistil* (1977:119). For avantgardistiske bevegelser kan det være alarmerende når den nye stilen tas opp i hovedstrømmingene eller ”mainstreamen”, for bevegelsenes eksistensgrunnlag kan svekkes når de ikke lenger står i kontrast til den dominerende stilen.

Espen Ytreberg har beskrevet hvordan programledertalenter som Otto Jespersen, Synnøve Svabø og Anne-Kat Hærland fikk prøve seg med smale og til dels avantgardistiske underholdningsproduksjoner i NRK på 90-tallet. For NRK var satsningene en måte å dyrke frem nye programledere og programkonsepter på. En underliggende tanke var at talentene senere kunne bli brukt i større og bredere satsninger. Ytreberg har pekt på at deres karriere gjerne dalte når statusen som eksperimentator ”på kanten” ble tynnet ut (2002:123). Medlemmene i produksjonsteamene han har studert var derfor opptatt av å ikke være ”sellout”, og det å bli ”slukt av mainstreamen” fremstod som en trussel mot troverdighet og status (1999:267). Angst for identitetstap kan være en forklaring på Eia og Johansens skepsis til å delta i helgeunderholdningen. Motforestillingene opplever Eia som følger (i intervju):

Når vi blir invitert til slike program gjelder det å spille med, og så føle seg veldig skitten. Drikke seg full etterpå og sånn... he-he.

Johansen mener det er viktig at de distanserte seg fra deltakelsen i *Klassefesten* i egne innslag:

Det var veldig gøy at vi fikk laget en bakomfilm fra *Klassefesten*. Det føltes som at vi hadde skitna oss til, men at det var verdt det. Å delta uten bakomfilm hadde ikke vært bra. Det er en annen verden liksom, og jeg tror ikke fansen vil at vi skal gå inn i den verdenen der.

Johansen føler en forpliktelse overfor seerne som har fulgt hans og Eias karriere og som forventer at de skal beholde sin posisjon i medielandskapet. Eia og Johansen løser problemet ved å kommentere problemet direkte, og med distanserende ironi omfavner de *Klassefesten* som et utviklende og forbilledlig konsept. Distanseringen når et klimaks med bakomfilmen.

De som ikke forstår - farmor fra vestlandet

Det andre innslaget om *Klassefesten* ble sendt tidlig i *Åpen Posts* neste sending. Eia og Johansen kommenterer *Klassefesten* sist i sendingen før og tidlig i sendingen etter kringkastingen av *Klassefesten*. Med andre ord nærmest mulig i tid, før og etter sin opptreden der. Denne plasseringen kan indikere hvor viktig det er for redaksjonen å kommentere opptredenen for *Åpen Posts* fans. Mitt poeng illustreres av Johansens innledende kommentar:

Johansen: Det var kanskje noen som så det, men på lørdag var jeg og Harald med på det programmet *Den store klassefesten* med Dan Børge... Vi skal ikke legge skjul på at heh noe av grunnen til at vi *var med* var at vi skulle lage en bakomfilm til *Klassefesten*.

Her fremlegges et tungtveiende premiss for deltakelsen som lanserer en alternativ forståelsesramme for deres opptreden i Dan Børges lørdagsprogram. I første innslag ble deltakelsen lagt frem som et bevis på manndom, og nå suppleres manøveren bort fra en helhjertet deltakelse med intensjonene om å lage en bakomfilm. Denne forståelsen av deltakelsen vil kun være tilgjengelig for *Åpen Posts* seere. Johansen fremlegger det slik at *Klassefestens* seere er de som typisk ikke vil forstå poenget med bakomfilmen, noe han illustrerer ved å fortelle om en telefon fra farmoren på Sunnmøre:

Johansen: Etter at vi var med på *Klassefesten* så fikk jeg en del telefoner fra slektninger, og ikke minst farmoren min som aldri har ringt før som sa det er "kjempebra program Bård, og nå er det bra Bård, nå er du inne på riktig spor, *Klassefesten* er kjempebra, bare fortsatt sånn"... så, jeg føler det litt sånn, jeg vil bare si til deg farmor, hvis du *liker Klassefesten* er det ikke *sikkert* du vil like den bakomfilmen vi har lagd. [**Publikum:** (latter)] Det er ofte sånn, merkelig *nok*, det henger sammen, farmor.

Eia: Men sånn er det ofte med filmer og. Jeg likte *Troløsa*, men jeg likte ikke sånn *troløsa bakom troløsa kulissarne troløsa*. [**Publikum:** (latter)]

Johansen: Takk skal du ha... Nå ble ting *veldig* klart for farmor ser jeg for meg nå.

På samme måte som forrige onsdag siterer Johansen folk som ikke forstår på en dialekt fra distriktene, og han indikerer særlig at eldre ikke er på samme bølgelengde. Tolkingsgapet blir umiddelbart demonstrert av Eia, som stikker hodet inn i skjermbildet. Han henvender seg forståelsesfullt til farmoren og sier han heller ikke likte filmen om innspillingen av filmen *Troløs*. *Troløs* er den siste filmen til den aldrende filmskuespilleren Liv Ullmann, og er forventet å være i farmorens smaksfelt. Sammenligningen er nedlatende og urimelig fordi det er andre mekanismer som gjør at Johansens farmor sannsynligvis ikke liker *Åpen Posts* bakomfilm. Det fremstilles som at bestemoren uansett ikke vil forstå, og distansen mellom henne og de som ler av spillet med hennes tolkningsmessige hjelpeløshet er formidabel.

Uavhengig av om farmoren ser på sendingen eller overhodet finnes, fungerer advarselen til farmoren som en bekreftelse på hvem som tilhører *Åpen Posts* tolkningsfellesskap og hvem som ikke gjør det. Deltakelsen i *Klassefesten* skal altså ikke rokke ved tolkningsfellesskapet. Programlederne har tidligere omtalt deltakelsen i *Klassefesten* som et faremoment i forhold til integritet og verdighet, men det er sannsynligvis flere underliggende grunner til at deltakelsen oppleves problematisk. *Klassefesten* har en væremåte og en stil som skal være liketil, åpen og ærlig. Programmets form skal inkludere alle, og innebærer forventinger til troverdighet og utvetydighet i forhold til følelser, meninger og personlighet. I en slik programgenre begrenses Eia og Johansens parodisk-ironiske albuerom sterkt. I bakomfilmen tematiseres nettopp denne kneblingen og spennet mellom væremåtene i programmene.

Etter Johansens innledning vises bakomfilmen. Her sniker Eia og Johansen nok engang rundt i kulissene av en faktisk begivenhet for å skape underholdning. Denne blir NRK Underholdningsavdelingen selv utsatt for *Åpen Posts* parasittære partisan-tv.

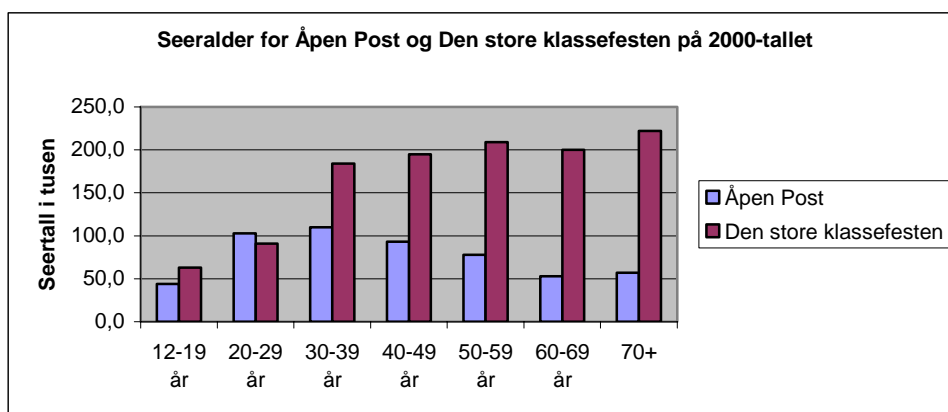
Bakomfilmens to tolkningsfellesskap

Det første bildet er fra åpningen av *Klassefesten*. En festkledd Dan Børge Akerø går ned en scenetrapp mellom publikumsrekkene med et bredt smil. Til publikums store applaus og husbandets kjenningsmelodi gjør han velkomstgester mot kamera. Bildet varer bare noen sekunder, men er en effektiv presentasjon av showpreget og den kollektive feststemningen i programmet. Publikum sitter rett ved hovedscenen og kameraet kraner ofte over publikummet under applausen. I *Åpen Post* filmes publikum nesten aldri og er mer en abstrakt størrelse i seerens bevissthet. Å ikke vise publikum er et bevisst valg som Johansen beskriver slik:

Det er en NRK-tradisjon å vise publikum, men vi jobbet med producerne for at de aldri skulle vises. Det er mye bedre å danne seg sitt eget bilde av verdens kuleste publikum. Det er alt å tape på å vise far og sønn, eller bestemor som tilfeldigvis har forvillt seg inn der.

Bildet av programmets publikum regnes altså som avgjørende for opplevelsen av programmet. I kontrast til *Klassefestens* konkrete bilde av publikum blir bildet av *Åpen posts* skapt ved indre visualisering. Begge måtene kan ses som en strategi hos programskaperne for å skape en ønsket relasjon til seerne. Den ene viser et tverrsnitt av samfunnets befolkning og kommuniserer slik at alle er velkomne. Nettopp det inkluderende ved dette publikumbildet kan støte seere fra seg. Seere i 20-årene vil nødvendig bruke tv-kvelden på det samme som fedre eller bestemødre. Å vise bilder av et publikum som avviker fra "bildet av verdens kuleste publikum" mener Johansen ville gitt uheldige signaler for *Åpen Post*. Et smalere og mer generasjonsbetinget publikumbilde vil da faktisk fungere inkluderende for seere som ikke føler seg hjemme i program som for eksempel *Klassefesten*.

Programmenes seere utgjør det Linda Hutcheon omtaler som "discursive communities" (1992:92), som kan oversettes som *tolkningsfellesskap*. Tolkningsfellesskap kjennetegnes ved at de leser og forstår tekster likt. Hutcheon mener fellesskapene er betinget av sosiale faktorer som alder, kjønn, profesjon, etnisitet og så videre. Sammensetningen vil variere fra fellesskap til fellesskap, noe som vil påvirke kommunikasjonen på ulike nivåer. Som nevnt har *Åpen Post* halvparten så mange seere som *Klassefesten*, og forskjellen mellom deres seerfellesskap gir seg også utslag i utdanningsnivå og alder. Mens cirka førti prosent av *Åpen Posts* seere har høyere utdanning, har cirka tretti prosent av *Klassefestens* seere det. En mer iøynefallende forskjell er seernes alder:



Åpen Posts seere har et tyngdepunkt i alderen 20–39, og så går det jevnt nedover jo eldre seerne er. *Klassefesten* står svakere enn *Åpen Post* i aldergruppen 20–29, men får flere seere jo eldre de er (se appendiks II). Aldersforskjellen er altså påtakelig.

Ut fra sosiale faktorer som alder, utdanning, bosted og bakgrunn plasserer vi folk i forskjellige grupperinger i samfunnet. Hutcheon mener overlapping av sosiokulturelle faktorer alltid vil være delvis og ufullstendig. Overlappingen skaper likevel tolkningsfelleskap som blant annet muliggjør ironisk kommunikasjon. Ironi kommer i spill fordi det allerede foreligger grupper med felles erfaringer og referanser, og ironisk humor kan både bekrefte og forsterke eksisterende sosiale bånd. Deltakelse i kommunikasjonen forutsetter alltid kontekstuell informasjon som vil være mer utbredt i noen grupper enn i andre, og Hutcheon slutter derfor at bruk av ironi i tolkningsfelleskap er inkluderende og ekskluderende samtidig (1992:97). I det følgende skal jeg blant annet undersøke hvordan *Åpen Posts* bruk av ironi er betinget av et tolkningsfelleskap.

***Åpen Posts* refleksive rom**

Etter åpningsbildet fra *Klassefesten* klippes det brått til Johansen og Eia som sitter ubarberte og i hverdagsklær på en sofa i et lite rom. Johansen snakker rett til et håndholdt, ustabilt videokamera med lav og kornete billedkvalitet. Rommet er rotete med halvtomme kaffekopper og klær liggende slengt på gulvet. Dette er tydeligvis et uformelt rom bak studio som programlederne kan skifte i. Rommet står i sterk kontrast til *Klassefestens* scene, som bar preg av å være strengt regissert og rettet mot et stort og feststemt publikum. Med de to klippene er bakomfilmens to sfærer etablert. De billedlegges med henholdsvis *Klassefestens* sending og *Åpen Posts* eget materiale, filmet under innspillingen av *Klassefesten*. I løpet av bakomfilmen utbroderes skillet mellom disse to sfærene på en måte som man kan si iscenesetter Erving Goffmans "front region" og "back region" (1992:92). Begrepene beskriver komplementære områder i sosiale rom, som har bestemte former for adferd knyttet til seg. For eksempel vil servitører ha en annen omgang med gjestene i en restaurant enn med kokkene på kjøkkenet. Restaurantgulvet utgjør en front region eller en scene, mens kjøkkenet utgjør en back region eller et bakrom. I områdene vil aktører ha forskjellige plikter og privilegier i fremtreden og sosial omgang, og back region-omgang er typisk mer uformell og personlig enn front region-omgang. I radio og fjernsyn vil back region være områdene utenfor rekkevidden til kameraer og mikrofoner. I forhold til *Klassefestens* sending er *Åpen Posts* opptak i bakrom og kulisser stilisert for å simulere denne regionen. I *Åpen Posts* sending utgjør naturligvis ikke disse opptakene en back region, men siden *Klassefesten* er presentert som selve kringkastingsbegivenheten, fungerer opptakene slik dramaturgisk i sketsjen.

Nederst til høyre i billedruta står det: "1 time før sending", og nedtellingen har begynt. Johansen filmes med nærbilder i et tilbaketrukket miljø hvor han kan "være seg selv", og stilen minner om dokumentargenrens. Det håndholdte kameraet følger spontane bevegelser og viser personen i naturlig utfoldelse før en stor begivenhet i hans liv. Dette er velkjente virkemidler for å oppnå en effekt av direkte og uplanlagt realisme. Realismeeffekten blir underbygd av den uformelle tonen til Johansen når han betror sine følelser til kameraet:

Johansen: Vi skal være med på *Den store klassefesten*, og det er kanskje ikke det hippeste programmet i verden, men jeg føler at jeg er så voksen nå at jeg trenger ikke være opptatt av hva som er litt sånn *in* og *ut* [**Eia:** mm]og *hipt* og *tøft* og sånn".

Etter et brutalt hoppkutt får vi se Johansen og Eia i froskeperspektiv. Johansen sitter tilbakelent med bare føtter, og Eia som sitter ved siden av, er kun iført underbukser. Denne gangen er det Johansen som sier at deltakelsen i *Klassefesten* må ses som et manndomsritual på samme måte som omskjæring er det i andre kulturer. Eia lytter og oppfører seg barnslig stolt av tanken på å tre inn i de voksnes rekker. Han reiser seg opp og demonstrerer hva han er villig til å gjøre for å bli voksen:

Eia: Hvis Dan Børge Akerø sier til meg, *gå bort og sleik snørra* av han gamle fyren der så *gjør* jeg det [**Johansen:** ja] selv om det blir infeksjon og...

Johansen: Nå har ikke jeg sett *Klassefesten*, men det ikke, det ikke *sånn* lørdagsunderholdningen er, altså.

Eia forstår det å være voksen som å gjøre ekstremt nedverdiggende ting på Dan Børge Akerø's kommando. Med farmor som eksempel indikerte Johansens at *Klassefestens* publikum ikke forstår *Åpen Post*, og nå røper Johansen at han heller ikke helt forstår *Klassefesten*. Han har aldri sett programmet, men han prøver å berolige Eia om hvorvidt han blir nødt til å slikke snørr. Eia er fortsatt oppildnet og fortsetter høylytt:

Eia: Jeg er villig til å stå og [**Johansen:** Hara *Harald*] *dunke* inn i [**Johansen:** *Harald*, det..] Dan Børge Akerø, hvis det er *det* om å gjøre.

Eia degraderer her idealet om voksen og moden opptreden i det offentlige rom ved å fremstille det som slikking av snørr og homofil sex. Idealet, representert ved Dan Børge Akerø, degraderes av Eia når han sier seg villig til å ta Dan Børge bakfra, noe han illustrerer med voldsomme hoftebevegelser. Omgangsformen i *Klassefesten* sammenstilles

demonstrativt med seksuelt-kroppslige referanser; et motiv som følger hele bakomfilmen. I neste bilde sitter Johansen med ansiktet i hendene og er oppgitt over Eia:

Johansen: Problemet er, poenget er at vi skal bli voksne [**Eia:** ja, det er akkurat det] og hvis du hisser oss opp, det er ikke voksne. Voksne er sånn, dette skal bli artig, oog...treffe gamle klassekamerater igjen og...

Eia virker roligere og lytter andektig. Han lener seg frem og nikker mens han lager noen nølende, uartikulerte, men samtykkende lyder under Johansens tale. I løpet av sekvensen er han blitt klargjort for *Klassefesten*. Johansen har som vanlig vært voksen og grensesettende, Eia umoden og grenseoverskridende.

I neste bilde har Johansen sceneprøve og står på *Klassefestens* scene og synger ”Oh happy day” med band og kor. Scenearbeidere går rundt på settet og arbeider, og vi er vitne til hvordan fjernsynsproduksjonen foregår. Så er vi tilbake i bakrommet der Johansen og Eia satt. Nederst til høyre i billedruta står det nå ”25 min før sending”. Eia er iført mørk dress og går anspent med en ølboks i hånden. Han raper og utbryter høylytt ”*skal bli voksen ja*”, og gjør to voldsomme hyl for å manne seg opp. Tilbake i studio igjen har Johansen pause i sangprøvene og snakker uformelt til det håndholdte kameraet:

Johansen: Altså en del av det på bli voksen er jo liksom å vise sterke sider og at jeg kan syng... ee syng ordentlig, det får jeg vist nå, og det er en god ide. Jeg fatter ikke hvorfor vi ikke har tenkt på det i *Åpen Post*.

Han uttrykker seg med en påfallende voksen, liketil tone og er tydelig ironisk. I humorprogrammet *Åpen Post* vil ikke Johansens gode sangstemme i seg selv ha underholdningsverdi. Johansens synging ville vært totalt malplassert, og det gjør Johansens kommentar komisk. For å forstå humoren må seerne forstå at Johansens sang ville vært malplassert i *Åpen Post*, noe som forutsetter en god porsjon genrefortrolighet.

Virtuose refleksjoner mellom bakrom og scene

Rett før *Klassefesten* skal begynne er vi inne i studioets sminkerom der Eia og Johansen, nå iført mørke dresser, gjør sine siste forberedelser. Johansen barberer seg mens Eia snakker:

Eia: Okei Bård, det å *være voksen* på sånn lørdagsunderholdningsprogrammer handler litt om å ha de riktige reaksjonene lissom. Ikke være sånn *hipp kødd* sånn som du pleier å være.

Johansen svarer liketil ”det er jeg enig i”, og Eia gir seg i kast med å imitere Dan Børge Akerø for å la Johansen øve seg på å reagere riktig. Han lener seg karslig og avslappet til en stol og henvender seg til Johansen i en slentrende, munter tone:

Eia: Jae Bård... en gang så satteru fast støvvern din i en rulletrapp.

Johansen: *He-he-he...* ja, det...

Johansen ler umiddelbart og med en påtatt latter. Eia gjør håndbevegelser om at han skal fortsette å le. Eia syns ikke Johansen ler lenge nok og ber han øve på reaksjonen en gang til. Denne gangen ler Johansen høyere og lengre og spiller svært overrasket: ”Dere har ikke funnet fram til det? *He-he-he-he*”. Eia får han til å le så lenge som mulig, men gir ham deretter en ny formaning:

Eia: Men nå når du ler så må du kunne gå *rett* over til alvorlige ting. Skal vi ta først noe litt morsomt.

Johansen: *He-he-he-he*

Eia: (avbryter) Og *tilbake* igjen, ikke sant.

Johansen: Så det er *så* raske skift, altså?

Som tidligere forbereder programlederne seg her på det de tror venter dem i *Klassefesten*. Som før er det noe de må beherske, selv om det byr dem imot. Johansen vektlagt evnen til å sette pris på det artige og hyggelige, mens Eia har utdypet evnen til å gjøre motbydelige ting uten å nøle. Nå øver de på en helt konkret sosial ferdighet; det å kunne le på en egnet måte i fjernsynsprogramrets sosiale omgang.

I neste bilde er vi inne i *Klassefestens* studio. Med publikum på hver side av scenen henvender Dan Børge Akerø seg til Johansen som sitter på en stol ved hans side. Kvaliteten på bilde og lyd er høy, kameraet er stasjonært og støtt og det er tydelig at bildene ikke er fra *Åpen Posts* opptak, men fra *Klassefestens* sending. Akerø konfronterer Johansen med den samme rulletrapphistorien som Eia brukte:

Akerø: Du var ikke bare på skolen, du var også ute på kjøpesentre og kjørte rulletrapp og slike ting.

Johansen: *He-he-he.*

Åpen Posts publikum: (latter)

Johansen reagerer med å le på tilnærmet lik måte som bak scenen, og *Åpen Posts* publikum bryter ut i latter ved gjenkjennelsen. Latterens lyd kvalitet er ”nærmere” og høyere enn publikumsresponsen fra *Klassefesten*. Programlederne var forberedt på at episoden kunne bli trukket frem og spilte inn bakrommets latterøvelse i forkant av *Klassefesten*. Under opptak av

Klassefesten var Johansen derfor innstilt på å avlevere en latter som var nærmest mulig opp mot den han demonstrerte i bakrommet. Vissheten om denne planen gjør at Johansen med sin falske latter fremstår som kjølig distansert til *Klassefestens* sosiale begivenhet:



I klippet fra *Åpen Posts* bakrom til *Klassefestens* scene blir omgangsformen og selve latteren i *Klassefesten* degradert. Latteren, som regnes som et tegn på fortrolig omgang og sosial hygge, blir redusert til en kunstig og mekanisk kroppsreaksjon. Latteren i *Klassefesten* gjøres slik til latter i *Åpen Post*, som slik distanserer seg fra stilen og væremåten i lørdagsshowet. Publikummet i *Klassefesten* er uvitende om det latterliggjørende elementet som innlemmes i programmet, og på samme måte som i Det Åpne Teater blir *Åpen Posts* publikum hevet over de tilstedeværende i begivenheten.

Bevegelsen mellom back region og front region er ekstremt tydelig i det beskrevne klippet. I sminkerommet filmes de to vennenes uformelle prat om oppførselen i *Klassefesten* på samme måte som servitører kan diskutere restaurantgjestene med kokkene på kjøkkenet. På *Klassefestens* scene henvender Akerø seg eksplisitt både til Johansen, studiopublikum og tv-seerne, og omgangen har en helt annen karakter. Etter denne bevegelsen mellom bakrom og scene, er Johansen og Eia tilbake i kulissene. Nå er det Johansen som formaner Eia om oppførselen hans:

Johansen: Det er viktig at du er voksen og får vekk alt sånn pulesnakk, alt sånn derre omskjæring av jenter, alt tull med det.

Eia: Omskjæring av jenter er vel ålreit, eller at jeg viser at jeg er imot det, jeg sier jeg er imot det.

Johansen: (avbryter) Ja, men det er veldig fort at du er for han omskjæring av jenter og.

[**Eia:** Ehhjaee...] Ja det er du enig i, så bare ikke nevnt det, bare få det vekk. Snakk om hyggelige, koselige ting.

Eia: Hva skal jeg snakke om da hvis jeg ikke kan snakke om omskjæring av jenter, det er dust.

Eia står urolig og tar seg i håret under advarselen. Til slutt koker frustrasjonen over for han og han marsjerer bort. Igjen overdramatiseres Eias inkompetanse i forhold til *Klassefestens* scene

i en grotesk retning. Omskjæring var et brennaktuelt tema i den offentlige debatt på sendetidspunktet og var belagt med sterke føringer om det politisk korrekte. Johansen illustrerer hvor mistilpasset de er i Akerøs scene ved å si at Eia fort kan være *for* omskjæring av jenter. Det er uttalelser som kun er mulig i *Åpen Posts* bakrom. I kulissene får det ukorrekte ”pulesnakket” fritt utløp i motsetning til på Akerøs scene der kravene til det korrekte er større. Slik fungerer bakrommet som den karnevaleske inversjonen av scenen. De siste fire sekvensene i bakomfilmen er annenhver bakrom og scene, og bakrommet utgjør scenens overdrevne og grotesk degraderende motstykke.

Tilbake i *Klassefestens* sending annonserer Dan Børge Akerø i storveis showstil: ”Mine herrer, dere skal opp i klassisk japansk *sumobryting*”. Johansen og Eia står foran publikum sammen med Akerø og to sumobrytere og blir sendt i garderoben for å skifte. Vi er dermed tilbake i sminkerommet blant sminkører og kostymeansvarlige. Det første vi ser er rumpene til Johansen og Eia som er ikledd sumobryternes bleie. Det håndholdte kameraet løftes til Eias hode som blir påkledd sumobryterparykk:

Eia: Før, for litt sånn to-tre år sia, så ville jeg vært sånn, nei dette *gjør* jeg ikke... dette er for *teit*, for døvt... Men nå, ja, nå også nå føler jeg...

Eias tidligere beskrivelse av ”Dan Børges lørdagsablegøyer” gir seg klart uttrykk her. I den hektiske skifte- og sminkesituasjonen snakker Eia i et leie som virker forholdsvis individnært, og hans opplevelse av at situasjonen er ydmykende virker troverdig. For to-tre år siden hadde han syntes det var for teit. Det har en komisk effekt når han bryter med karakteren og sier at han også nå føler seg teit som er med. Den siste kommentaren er imidlertid lav, og man må høre godt etter for å få den med seg. Ferdig sminket og på vei inn i studio igjen bekrefter begge sine programmatisk tilnærminger til *Klassefesten*:

Eia: Hvis Dan vil at vi skal gjøre dette, så gjør vi det, ferdig med det, slutt på diskusjonen.
Johansen: Det her kommer til å bli moro.

Tilbake på *Klassefestens* hovedscene bryter Johansen og Eia med hverandre foran de to heiende klassene. Johansen får overtaket, presser Eia i bakken og gjør noen seiershopp til publikums applaus. I bakomfilmens siste sekvens er vi tilbake i bakrommet, der Johansen sitter i underbuksa på en benk. Eia står foran og tar av seg sumobleia. Man kan se penisens hans, og han er naken når han sier: ”Nå har vi vært... nede i ee [Johansen: det dypeste nede] det dypeste nede.” Idet han er ferdig høres stemmen til Dan Børge Akerø som akkurat har trådt inn i rommet. ”*Strålende*, he-he-he”, utbryter han, sannsynligvis som en respons på Eias

frimodighet. Eia ler på en avventende måte. I neste bildeutsnitt står Akerø ved siden av han og sier: ”Det var veldig morsomt” i kamera. Så dekker han linsen med hånden. Denne gesten kan ses som et tegn på at han føler seg utilpass. Han forsvinner inn i et annet rom mens han sier: ”Ja den var en ordentlig killer altså.”. I neste øyeblikk står Johansen helt inntil kameraet sammen med Eia og hvisker fortrolig og imponert:

Johansen: Det er så proft det han gjør der [Eia: Mm] Det er så proft...

Eia: Så ru, jeg sto naken, Dan Børge, han drev ikke sånn å *fikla* på kukken min, øy du har kukk, og sånn. Det hadde vært så dumt, det hadde jeg gjort.

Nok en gang trekkes idealet om voksen fremtreden i media ned til kroppen og underlivet. Denne gangen konfronterer Eia *Klassefestens* ”master of seremonies” Dan Børge Akerø bokstavelig talt med sitt eget kjønnsorgan. Her møter *Klassefestens* frontfigur Eia og Johansen på *Åpen Posts* premisser bak scenen, og han blir gjenstand for massiv distansering. Akerø omtales som veldig ”proff” siden han ikke ”fikla på kukken” til Eia. Det er først når Akerø forlater rommet at den overdimensjonerte og absurde beundringen begynner, noe som gjør det umulig for han å signalisere at han forstår humoren. Han settes i en annen sfære og forblir en statist i Eia og Johansens refleksive og distanserende lek med *Klassefestens* programform. Med det er bakomfilmen ferdig og deltakelsen i *Klassefesten* tematiseres ikke mer i *Åpen Post*.

Bakomfilmen er på et vis en film om tv-produksjon, sett fra perspektivet til to gjester. Den viser forberedelser og scenepøver og tematiserer sosialt samspill, adferdskontroll og profesjonalitet i underholdningsprogram. Sketsjen handler i stor grad om fjernsynsmediets forskjellige genrer, uttrykksformer og væremåter. Med sedvanlig genreteft bruker *Åpen Post* stilgrep fra dokumentargenren, samt markører for uformell sosial omgang til å simulere et bakrom som brukes til å reflektere deres opptreden i *Klassefesten*. Denne refleksjonen blir veldig tydelig i hoppet fra Eia og Johansens latterøvelse på sminkerommet til hans avlevering av latteren på *Klassefestens* scene. Her blir det konstruerte aspektet ved fremtreden og interaksjon i fjernsynet demonstrativt eksponert. Eia og Johansen fremstår ikke som autentiske personer, men som refleksjoner i speilspillet mellom *Åpen Post* manipulerte bakrom og *Klassefestens* scene. I bakomfilmen skaper *Åpen Post* et *speilhus* der de kan bevege seg mellom en rekke refleksjoner som ikke avslører det egentlige. Bakrommet er et parodierende latterspeil der lørdagsunderholdningsshowets scene blir degradert av det kroppslige, seksuelle og primitive. Bakomfilmen kombinerer slik det vulgære med det virtuose i en maktdemonstrasjon av distanseringens kunst.

Inkluderende og ekskluderende humor

For å forstå bakomfilmen må seeren knekke noen koder. Seeren må for eksempel skjønne at Johansen aldri ville sunget gamle ten sing-slagere på alvor i *Åpen Post*. Seeren må også henge med i svingene i programledernes stadige ironiske vekslinger mellom det plausible og det implausible. For å forstå ironien kreves forkunnskaper om Johansen og programgenren, noe ikke alle tv-seere har. Med Linda Hutcheon kan man si at kommunikasjonen favoriserer et bestemt tolkningsfelleskap. Det kan gi *Åpen Posts* humor et ekskluderende preg.

Eias opplysningsparodi og dokumentarparodiene om kyllingmannen forutsetter også en viss fortrolighet med tv-genrer og fortellermessige konvensjoner. I en analyse av *Lille Lørdags* publikumsrelasjon vektlegger Hilde Heines Bachmann en slik form for eksklusivitet (1998:64). Hun sammenligner *Lille Lørdag* med *Da Capo* som i mindre grad eksperimenterer med former og er mer inkluderende for et allment publikum. Program som *Da Capo* og *Klassefesten* har et bredere tolkningsfelleskap, men vil også belønne seere med en bestemt populærkulturell bakgrunn og bestemte preferanser for sosial omgang i fjernsyn. Blant annet er seere med kjennskap til musikkhistorien og med sans for allsang favorisert. De som er fortrolige med programmets form og referanser vil være de som primært ser på det, noe som vil fungere selvforsterkende for tolkningsfelleskapet. Denne formen for eksklusivitet kan ses som ethvert underholdningsprogramms indirekte filtrering av seere.

I Johansens innledning om bakomfilmen finner vi imidlertid en direkte forvisning av eldre seere og en insisterende distansering fra tolkningsfelleskapet som er assosiert med NRKs lørdagsunderholdning. I sketsjen settes *Åpen Posts* publikum i en posisjon til å le av *Klassefestens* publikum. Fortetningen av distanserende grep i bakomfilmen kan ses som et resultat av Eia og Johansens eksponering for helgeunderholdning med lav prestisje og traust medieimage. Bakomfilmen viser et møte mellom to forskjellige underholdningsgenrer, og kan ses som en del av en forhandling mellom genrene. I *Klassefesten* innordner Eia og Johansen seg spillereglene og oppfører seg i tråd med programmets genre. Tilbake i sin egen programgenre markerer de imidlertid sterkt sin egen stil og sitt domene i fjernsynet. Programmene kan ses som ytterpunkter i NRKs underholdningsprofil. Hvis man ser ytterpunktene i en akse mellom smalt og bredt er Eia og Johansens stadig økende seertall et tegn på at ytterpunktene er i bevegelse. *Lille Lørdag* hadde 350.000 seere i gjennomsnitt (1996), *Åpen Post* 500.000 (2002) og det siste skuddet på stammen, *Team Antonsen*, hadde 750.000 seere (2004). Sammensetningen av seernes tolkningsfelleskap har også blitt mindre eksklusiv. Mens sekstifem prosent av *Lille lørdags* seere hadde høyere utdanning ligger *Åpen Post* og *Team*

Antonsens seere på rundt førti prosent (se appendiks II). Eia og Johansens bevegelse mot mainstreamen kan også underbygges med at de innledningsvis sier at de for noen år tilbake aldri ville deltatt i *Klassefesten*. Det er naturligvis vanskelig å feste lit til slike uttalelser, men programlederne har i alle oppgavens innslag tatt utgangspunkt i faktiske forhold for så å distansere seg fra dem.

Seertall og demografi er spor i undersøkelsen av *Åpen Posts* humor og genre. Spor gir også sammenligningen med *Klassefesten*. Underholdningsprogram av typen *Da Capo* og *Klassefesten* har grunnleggende annen henvendelsesstil og temabehandling enn humorprogram av typen *Lille Lørdag* og *Åpen Post*. Som analysene har vist preges *Åpen Posts* omgangsform av ironi. Tropen lager et skarpt skille mellom de som forstår den egentlige meningen og de som ikke gjør det. Hutcheon påpeker at ironi alltid har en evaluerende brodd og at den emosjonelle opplevelsen av å være blant de som forstår er del av ironiens appell (1992:43). Opplevelsen av å være utstøtt fra tolkningsfellesskapet kan være tilsvarende smertefull. Hutcheon hevder også at de som støtes ikke nødvendigvis misforstår kodene. Det kan også skyldes en avvikende oppfatning av det ironien evaluerer. For de som opplever ironi rettet mot seg kan ironien skape distanse og aggresjon, også når de forstår ironibruken (1992:42). Resepsjonen av *Åpen Posts* humor er derfor ikke bare et spørsmål om mediefortrolighet og kodekunnskap, men også om holdninger og sosial bakgrunn.

I bakomfilmen er ironien konsekvent rettet mot væremåten i *Klassefesten*. Hvis blandingen av latter og alvor og den direkte, joviale henvendelsesstilen representerer en omgangsform en holder høyt, vil ikke nødvendigvis en nedvurdering av den appellere. Den kan snarere være støtende. *Klassefestens* omgangsform kan også støte fra seg seere. Den gjensidige ekskluderingen følger et tydelig generasjonsmønster som Eia beskriver slik:

Vi har størst treff på de mellom 19 og 35. De gamle skrur av mer aktivt enn på noe annet program, nesten. Det er et eller annet de reagerer på. Jeg har snakket med moren og faren min om det, og det de syns er fint oppfatter jeg som fraser og slitte klisjeer. Det jeg syns er tomme og kalde måter å gjøre ting på, syns de er hyggelig og meningsfullt. Så å fleipe med noe som de syns er helt fint blir veldig meningsløst for dem.

Seere som ikke sympatiserer med programmets evaluerende fleiping vil i mindre grad se på det. Som vi har sett domineres *Klassefestens* tolkningsfellesskap av eldre seere, og det er de som med størst sannsynlighet *ikke* vil le av bakomfilmen. Men nå har det seg jo slik at Eia og Johansen ofte gjør narr av kulturtilfang som ligger i kjernen for sitt tolkningsfellesskap. For eksempel lagde *Lille Lørdag* ofte reportasjeparodier om "engasjert ungdom", som de unge seerne selv hadde stor fornøyelse av å se. Eia forklarer denne humoren slik:

Reportasjene om Gerhardsen- og veve-ungdom og så videre tok utgangspunkt i reportasjene i *U*, hvor man portretterte ungdom som "ville noe", som "hadde noe på hjertet" og som "viste at ungdom ikke er passive" og så videre. Vår metode var å tenke som en ekte *U*-producer ville ha gjort, og derfor valgte vi nettopp å skrive reportasjer om engasjerte, radikale ungdommer - og ikke for eksempel om BI-ungdommer som har fått innmari gode karakterer. Av den grunn ble det en slags latterliggjøring av "engasjert ungdom" - rett og slett fordi det nærmest lå i genren. Ikke fordi vi egentlig syntes at engasjert ungdom var noe spesielt dustete.

Gjennom å tenke som ekte *U*-producere parodierte Eia og Johansen en genre med hensyn til både stil, tema og komposisjon. I reportasjene om de som "ville noe" overdrev de talemåten til ungdommen, den ukonvensjonelle, rå kameraføringen og reporterens fortellerteknikk. På samme måte som i bakomfilmen ble en hel genre parodiert og gjort til latter. Genren legger bestemte føringer på tema. Et sentralt tema er "aktiv ungdom", som med nødvendighet er del av det som vrenses og latterliggjøres. Genren er altså ikke komisk i seg selv, men vrengebildet av den kan være det. *Klassefestens* genre parodieres ved at Johansen overdriver en voksen, jovial stil. Han snakker om å gjøre syngingen sin til et tema i *Åpen Post*, og han viser bilder fra *Klassefestens* mest klisjéfulle showforløp (for eksempel bildene av en bredt smilende og dresskledd Dan Børge som går ned scenetrappene til storbandmusikk og publikums applaus). Alle elementene i genren (stil, tema og komposisjon) vrenses og degraderes i bakomfilmen. For å sette pris på en slik vrenging av genrer må seerne både kjenne genrene og være innforstått med premissene for vrengingen av dem.

Åpen Posts tolkningsfelleskap ler av at genreformer innenfor deres nære referanseramme latterliggjøres. Når *Åpen Post* latterliggjør genrer som forholder seg til andre tolkningsfelleskap, vil deres eget publikum fortsatt le, såfremt de kjenner genrens typiske trekk. Hva vil reaksjonen være i den andre, latterliggjorte genrens tolkningsfelleskap? De som overlapper med *Åpen Posts* publikum vil med høy sannsynlighet le, for de skjønner humoren. *Åpen Posts* programledere er relativt unge og er fra urbane områder på østlandet, og deres bakgrunn, erfaringer og sjargong vil uunngåelig prege humoren. De som ikke har referansene eller bakgrunnen vil med mindre sannsynlighet le av komikerne. Alder synes å være det mest avgjørende skillet for *Åpen Posts* tolkningsfelleskap. Hvis seere i et eldre tolkningsfelleskap ser at deres former og genrer blir degradert og latterliggjort av noen utenfor fellesskapet, kan det være støtende. Da raseres det de er fortrolige med på en måte de ikke er innforstått med eller styrer selv. I et slikt scenario forstår man ikke hva den andre gruppen ler av, men registrerer at de ler hånlige av ens egne former.

Kapittel 7: Karnevalisme som humorstrategi

Avsluttende refleksjoner

Gevinsten ved å bruke Mikhail Bakhtins karnevalsteori er at den viser en helhet i *Åpen Posts* humorstrategi; fra de minste komiske forventningsbrudd og degraderinger til programledernes rollespill og parodier på hele generer og forestillingsverdener. Teorien tilbyr en større struktur som viser en sammenheng mellom de enkelte elementene. Parodi og ironi har vært verdifulle begrep, som jeg allerede i utgangspunktet visste ville beskrive *Åpen Posts* uttrykksformer godt. De beskriver imidlertid best isolerte og tekniske deler av humoren. I analysene har begrepet parodi noen ganger blitt erstattet med ”vrengebilde”, da det bedre formidler hvordan humoren retter seg mot *alle* former innenfor sin ramme. I den første analysen viste jeg hvordan blottleggingen av Eias skrukk kan ses som en del av en større inversjon av NRK-universet. I den neste viste jeg hvordan Johansens kakling i TV2-nyhetene hadde karnevaleske trekk. Etter at kyllingmannen fremstod som en tradisjonell samfunnsrefser, ble figuren grundig latterliggjort av *Åpen Post* selv. Eias degradering av journalistfiguren mener jeg må ses som en del av en større strategi for lage vrengebilder av virkeligheten. Til sist viser jeg hvordan Eia og Johansen i sin ironisk distanserte tilnærming til *Klassefesten* fremstår som ubestemmelige karnevalsfigurer maskert med sitt eget ansikt. I dette kapittelet skal jeg prøve å føre humoranalysens funn et stykke videre.

Genrene, samfunnet og funksjonene

I alle programutsnittene som har blitt analysert i oppgaven har *Åpen Posts* humor rettet seg mot kjente generer i vår tid. Tre av disse er tv-genrer; det liberale ungdomsprogrammet, det direktesendte nyhetsintervjuet og det underholdende lørdagsprogrammet. Den siste er en offentlig boklansering, og som sosial genre kan den omtales som ”det kultiverte treffet”. Genrer er våre ytringers støpeformer (Bakhtin 1998:21) og legger føringer på *hva* som kan uttrykkes *hvordan*. I ungdomsprogrammet er temaene den nye generasjonens liv, egenskaper og problemer, og de skal behandles på den nye generasjonens premisser. Stilen er derfor direkte og dras mot det friske og ukonvensjonelle. I direktesendte nyheter snakker man alvorlig og autoritært og temaene er per definisjon samfunnsviktige. I lørdagsunderholdningen er omgangsformen uformell og lattermild, og begivenheten er en fest der skal alle more seg. Også de over førti år som sitter i viktige posisjoner skal kunne kaste jakken og være lekne. I

det kultiverte treffet er temaet litteratur og kultur, og stilen er mer ”dannet” enn i lørdagsunderholdningen. Alle genrene reflekterer innarbeidede kulturelle verdier fra samfunnsmessige kontekst. For eksempel bærer lørdagsunderholdningen i seg et ideal om at hele familien og hele folket skal samles til en hyggestund i helgen. Når genrenes former vrenses, blir også temaene og verdiene som er knyttet til dem holdt frem i et lattervekkende lys. Den nasjonale kosen er smertefull og kunstig, den opplyste liberaleren har ingen kontakt med virkeligheten, den autoritære nyhetsreporteren er en kaklende høne, og den kultiverte er hensynsløs og usivilisert.

Når genreformer og verdier blir snudd på hodet, kan man hevde at verdiene både utfordres og bekreftes. På den ene siden utfordres autoriteten til den gjeldende organiseringen av verden. Når man overtrer gjeldende regler kommer imidlertid en latterreaksjon som bekrefter reglens eksistens. I et karnevalesk humorprogram som *Åpen Post* behøver ikke grenseoverskridelsene å ses som enten subversive eller konserverende. Jeg mener å ha vist at poenget i *Åpen Posts* humor primært er en midlertidig løsrivelse fra de formene vi forholder oss til normalt. Humorens funksjon er altså først og fremst *rekreativ*, som en god latter etter dagens mas. Pusterommet som humoren skaper er også et rom for refleksiv distanse i forhold til de formene som styrer oss. I *Åpen Posts* lekende parodier holdes samfunnets former frem som menneskeskapte og relative konstruksjoner. Linda Hutcheon mener at parodiske overdrivelser og konvensjonsbrudd kan fungere bevisstgjørende i forhold til uttrykksformene og genrene innen et felt (i hennes undersøkelse, *kunstfeltet*) (1985). Ved å leke med genrene får man en distanse til dem som gjør det enklere å teste ut genrenes muligheter og begrensninger. Bakhtin mener at jo bedre vi mestrer genrene i en kommunikasjonssfære, jo bedre kan vi realisere våre taleplaner (1998:23). Han understreker at det å bruke genrene på frie og kreative måter ikke innebærer å skape dem på nytt for hver ytring, noe som nesten ville umuliggjort kommunikasjon. I dette lyset fremstår karnevalisme som en instruktiv formlek.

Med Bakhtins ord skaper humor latterspeil på samfunnet. Humoren i *Åpen Post* kan relateres til utbredte forestillinger om livsbetingelsene til det moderne mennesket. Den overordnede modernitetstanken er at mennesket i dag lever under historisk unike forhold som gjør at individet og samfunnet må ses i et annet lys enn tidligere. Verden har åpnet seg og de sosiale strukturene har løsnet grepet. I *Modernity and Self-Identity* (1994) hevder Anthony Giddens at mennesket i den senmoderne tidsalder i tiltakende grad er blitt et refleksivt prosjekt. Våre bilder av oss selv er under vedvarende konstruksjon og revisjon i en verden som endrer seg fra vi står opp til vi legger oss. I det moderne samfunnet, som i Norge har tatt en sosialdemokratisk form, sier myten at barn ikke lenger må overta sine foreldres

yrkesgrupper og roller, men kan utdanne seg og bli hva de vil. I *Åpen Posts* sketsjer kan man se flere spor av den overordnede modernitetstanken. Jeg utbroderer her sketsjenes tema i samme rekkefølge som analysekapitlene. Det er en utbredt forestilling at moderne ungdom trenger bevisstgjørende programmer som er i stand til å reflektere ungdommens unike livsbetingelser. Det moderne menneskets verden er i konstant endring, og det er av avgjørende betydning å få nyheter om verden i det samme øyeblikket som de skjer. Sosialdemokratiets felles fritid er helgeunderholdningen, der *alle* koser seg. Det moderne mennesket er kultivert og veltilpasset og fungerer på alle kulturelle og sosiale arenaer. Ved å vise mytene om det moderne livet fra en marerittside gjør *Åpen Post* narr av dem. Menneskets store forestillinger om seg selv blottlegges og vrenses, og gjennom kroppslige og groteske former minner humoren oss om vår grunnleggende natur og våre primære livsbetingelser.

I forhold til en terapeutisk modell kan man si at *Åpen Post* setter ord på og bearbejder aktuelle problemstillinger og dominerende former i samfunnet. Nyhetsmedienes alvor og konstante krav om oppmerksomhet kan føles trykkende og urimelig. Det samme kan forventningene til at ungdomsprogram alltid må være ukonvensjonelle og friske, men samtidig så påfallende ”korrekte” politisk og engasjementsmessig. Helgeunderholdning som *Klassefesten* insisterer på å inkludere alle i moroa, og på en nærmest tyrannisk måte tvinges alle til å være uformelle, personlige og lekne. Ved å bryte forventningene fremkalles følelser av glede, triumf, misunnelse og sinne, for å nevne noen. *Åpen Post* holder frem formene og følelsene i fortettet form og skaper slik en sone for forsoning og utvikling.

Åpen Post tar form i den moderne tidsalder, og vår opplevelse av humoren preges blant annet av et modernistisk ideal om å drive mennesket videre til stadig nye erkjennelser om seg selv. For eksempel er det en utbredt oppfatning at når et humorgrep er brukt før er dette et legitimt argument for å unngå å bruke det igjen. Ved starten av hver nye sesong hadde avisanmelderne da også alltid et sterkt fokus på om komikerne greide å *fornye* seg, eller om de brukte elementer man hadde sett før. Selv om komikerne nå i ti år har laget sin form for humor-tv opplever så de likevel ikke at handlingsrommet snevres inn (intervju). Oppgavens analyser viser at deler av den humoren vi opplever som mest ny og innovativ, følger det samme grunnleggende formspråket som den folkelige latterkulturen i middelalderen. Det kan med andre ord være grunn til å vurdere om humorens og komikernes kontinuerlige fornyelse er en legitim forventning.

Selv om humorens grunnleggende formspråk er relativt stabilt vil bruken av formspråket være betinget av mediet, materialet og omstendighetene rundt formidlingen. Hva er mest påfallende ved *Åpen Posts* bruk av et karnevalesk formspråk?

I alle oppgavens innslag har *Åpen Post* beveget seg i grenseland mellom fakta og fiksjon. Flere innslag om skrukken og kyllingmannen handler om mediernes dekning av *Åpen Post*, og kyllingstuntet, boklanseringen og innspillingen av *Klassefesten* er faktiske begivenheter. Da jeg valgte ut innslagene jeg ville analysere i oppgaven, reflekterte jeg ikke over at samtlige innslag på påfallende måter inkluderer faktiske hendelser. Nå ser jeg at dette nok underbygget min opplevelse av at de var karnevaleske. Ved å invertere representasjoner av faktiske forhold, kommer det karnevaleske opphøret av det normalt gjeldende sterkere til uttrykk enn hvis alle referansene hadde vært rent fiktive. Etter for eksempel ”Godt for deg...” forholdt *Åpen Post* seg til reaksjonene i media med sin distanserte lekform, og den påfallende benektelsen av den sosiale verdens spilleregler fremhevet det karnevaleske tilsnittet.

I Det Åpne Teater og i kyllingstuntet kan man si at *Åpen Posts* karnevalisme flyter ut over sine bredder. Programmet søker alltid å oppløse etablerte former, men her oppsøker og intervensjoner redaksjonen i sosiale praksiser utenfor programmets kontroll. De som utsettes for programmets humor utenfor programmets ritualiserte ramme vil ikke oppleve latteren. Det er kun innenfor rammene av programmet, slik det blir sendt til faste tider og med faste programledere, at en verden snudd på hodet vekker publikums latter. Når kyllingmannen opptrer i TV2-nyhetenes seriøse genre fremstår figuren som absurd, eller etter mange runder med forhandling; som glødende samfunnskritisk. Bakhtins prosjekt var å vise at Rabelais litteratur, som for mange i ettertiden fremstod som absurd, vulgær og uforståelig (2003:146), måtte forstås i lys av middelalderens folkelige latterkultur. Etter samme prinsipp har jeg forsøkt å vise at humoren i *Åpen Post* blir forståelig og enhetlig i lys av et formspråk som med en samlebetegnelse kan kalles karnevalesk.

Ved siden av karnevalets rekreative funksjon mener Bakhtin karnevalets formspråk kan være *regenererende* innenfor de feltene det får utvikle seg. Som nevnt i kapitel 2 omtaler Kjartan Fløgstad karnevalisme som at genrer lar ”myten i sin reneste form få utspille seg”. Genre karnevaliseres ved at deres mytiske elementer; de mest grunnleggende sidene ved tema, stil og komposisjon, bringes frem. Elementene utsettes for karnevalets latterformer, som Bakhtin mener har følgende fornyende effekt:

[Latteren] bringer gjenstanden inn i en sone av rå kontakt, hvor den hemningsløst kan beføles fra alle kanter, dreies, vrenses, betraktes, analyseres [og] dekomponeres (...). Ved å oppheve distansen til objektet og derved bryte ned respekten for objektet, overgir latteren det så å si i eksperimentets fryktløse hender (...). (1991b:141)

Latterliggjørende parodier blottlegger genrenes særtrekk og dekomponerer deres aller mest typiske konvensjoner og funksjoner. Men har de respektløse og eksperimenterende parodiene i *Åpen Post* på noen måte fornyet genrene?

Verken når *Åpen Post* intervensjoner i sosiale praksiser utenfor programmets rammer, eller når de parodierer genre innenfor sitt eget program har de forandret eller fornyet dem på synlige måter. Verken TV2-nyhetene eller *Klassefesten* endret seg etter *Åpen Posts* behandling, selv om muligens bevisstheten om genrene økte. Innenfor sitt eget program skaper komikerne imidlertid stadig nye metoder for å lage vrengebilder av samfunnet rundt. Komikere med en høyt utviklet forståelse av samfunnets gener og former kan bruke denne forståelsen til å utvikle nye humorgenrer og humorformer. Komikerne bak *Åpen Post* var tidlig ute med å bruke reportasjegenren i humorsammenheng. Reportasjeparodien ble en form til å støpe stadig nye komiske vrengebilder av verden. Liksom-reportasjen er en humorform som har spredd seg til andre komiprogram og komikere, i likhet med liksom-intervjuet. Men det er kun innenfor humorfeltet at *Åpen Post* har virket fornyende på denne måten.

Intimitetens vrangside

Man kan si at komikers humor er fornyende når de greier å finne nye måter å skape komiske vrengebilder av verden. Hvor gjennomført og dyptpløyende samfunnets former vrenses er et annet aspekt ved humor. I analysene har jeg vist hvordan *Åpen Posts* humor retter seg mot gener som "direktesendingen" og former som "den opplyste liberaler". En mer grunnleggende form i samfunnet er menneskeskikkelsen. I de følgende skal jeg presentere et resonnement om *Åpen Posts* degradering av selvet som sosial form.

Personen, individet eller rett og slett *selvet*, er en form som vi knytter en rekke forventninger til i alle tenkelige sammenhenger. Goffman mener at vår fremferd og væremåte er noe vi konstruerer, og han ser på selvet som noe vi fremfører, eller spiller, til enhver tid (1992). Anders Johansen har samme tilnærming i sine studier av offentlig fremferd (2002). Han mener at det å kunne fremvise en genuint personlig stil og en naturlig og umanipulert væremåte, har blitt et kjennemerke for overbevisende og autentiske personer. I sin velkjente kritikk av den moderne offentligheten omtaler Richard Sennett kravet om å kunne fremvise en intim, personlig og ektefølt side som et intimitetstyranni (1992).

Med Bakhtins begrepsapparat kan man si at intimitetstyranniets krav til en autentisk personlighet representerer samfunnets sentripetale krefter. Forestillingen om sosiale aktørers

enhet holdes sammen av deres personlighet. I likhet med andre sosiale aktører utsettes også komikere for kravet om å presentere en enhetlig, personlig og autentisk projeksjon av selvet. Komikere er interessante kasus for å studere ytterpunktene i offentlig fremtreden. Svenske Jonas Gardell går åpent ut og benytter sitt personlige forhold til homofili og kristendom som en ressurs i sin komikk. Han gir også ut selvransakende bøker om de samme emnene (se appendiks I). De biografiske referansene er med på å bygge opp et autentisk image i media, og hans rollebeherskelse kan kalles personnær. Når hans agering i media blir uløselig knyttet til emnene og hans personlige forhold til dem kan man si at hans handlingsrom som komiker blir redusert. Andre komikere velger å aldri opptre i mediene utenfor en komisk persona, som for eksempel briten Sacha Baron Cohen, mannen bak den internasjonale suksessfiguren Ali G (se appendiks I). Ali G er en hvit ungdom som er så påvirket av rap-kulturen at han på en overdrevet måte snakker, kler seg og ter seg som en svart ghetto-gangster. Da han i mars 2002 ble invitert til det populære talkshowet til Michael Parkinson prøvde BBC å overtale Baron Cohen til å stille som privatperson, men han nektet. Som karakteren Ali G hadde han måneden før vært i et radioshow i BBC der han bannet og slengte homsevitser. I rollen tillot Baron Cohen seg en oppførsel som utenfor rollen ville vært katastrofal for bildet av han selv, og han slapp å gjøre rede for noen agenda eller personlige tanker bak sin komikk. Privatpersonen Baron Cohen er totalt avskåret fra den komiske rollefiguren, og rollespillet hans ligner rollespillet i karnevalet. På samme måte som i karnevalesk rollespill er aktøren alltid skjult bak masken til en latterlig og demonstrativt spilt rollefigur.

Bård Tufte Johansen og Harald Eia står i en mellomposisjon i forhold til Gardell og Baron Cohen, og kombinerer personlige referanser med elementer av karnevalesk rollespill. I samtlige analyser har jeg vist tilfeller av at programlederne blander privatperson, medierolle og komisk figur i sine presentasjoner av seg selv. Skillet mellom fakta og fiksjon blir utydelig. I "Godt for deg..."- og kylling-sketsjene ble programlederrollen kombinert med de fiktive rollefigurene "seksualopplyseren" og "kyllingmannen". Figurene inkluderte også biografiske referanser fra Eia og Johansens liv. Hvorvidt referansene er sanne eller ikke er uvesentlig, så lenge de fyller en komisk funksjon. I skjult kamera-sketsjen og bakomfilmen spilte Harald Eia og Bård Tufte Johansen latterlige og implausible versjoner av seg selv. Når komikerne distansert og fritt benytter sin biografiske person i skapelsen av komiske rollefigurer, kan man si at de spiller seg selv som karnevalsfigurer.

Karnevalsformene som Bakhtin beskriver, er fra en periode da menneskers ytre posisjoner i livet var forvandlet til roller (Bakhtin 1991:128). Frem til 1800-tallet var offentlig opptreden sterkt preget av formaliserte rollemønstre. I sin undersøkelse viser Sennett at

agering i det offentlige domenet tidligere stilte helt andre krav og helt andre uttrykksformer til rådighet enn opptreden i det private. Alle aspekter ved retorikk, klesstil og fremtreden var tydelig styrt av rollene og omgangens funksjoner i det offentlige liv. Kongen og knektens betydning og rang ble tydelig signalisert gjennom de upersonlige og rollestyrte uttrykksformene som stod til rådighet. Middelalderens karneval kunne bruke disse klare mønstrene og symbolene i sine degraderinger av sosiale skikkelser.

Sennett mener at det private domenet i økende grad har blitt eksponert i det offentlige i løpet av de siste drøye 150 årene. Formalisert rollebeherskelse eller upersonlige retoriske virkemidler fremstår nå som kalde og mistenkelige. Å kunne presentere et personlig følelsesregister og en individuell karakter er blitt et premiss for å agere med overbevisning i forskjellige offentlige medier. Det er min påstand at karnevalismen i *Åpen Post* bærer preg av denne endringen, og at degraderinger av sosial fremtreden i det offentlige derfor ligger nærmere personsfæren. På samme måte som middelalderens karneval degraderte offentlige figurer som konge og knekt, degraderer *Åpen Post* representasjonen av selvet i moderne media. I bakomfilmen latterliggjøres både den joviale og personlige måten programledere presenterer seg i fjernsynets store underholdningsprogram, og bildet av Eia og Johansens egne selv. Programledernes latterliggjøring av seg selv kan knyttes til vår tids narsissisme (Sennett 1992:323). Humoren kan ses som et vrensespeil på samtidens selvsentrerte personbesettelse. Programlederne rapporterer insisterende primitive og patetiske sider ved eget følelsesliv, og blottlegger groteske sider fra egen privatsfære. I innslagene om "Godt for deg..." fremstår Eia som en programleder med stor trang til å ta av seg buksa, og etter kyllingstuntet går Johansen hjem til den nakne TV2-reporteren. Eia og Johansen degraderer bildene av seg selv, og rollebeherskelsen kan derfor beskrives som karnevalesk selvpresentasjon.

En væremåte som beveger seg innenfor det beskrevne registeret har både fordeler og ulemper for komikerne. De personlige referansene gjør at *Åpen Post* på et nivå innfrir forventningene til talkshowgenrens programlederpersonlighet. Ved å projisere en personlig sfære kan de gi seeren en følelse av fortrolighet og identifikasjon. De disponerer bevisst egen personlighet og styrer fritt egen representasjon. Ved å benytte egen person blir de imidlertid holdt ansvarlige i media når reaksjoner kommer. Gjennom insisterende overdrivelser av en komisk persona kan de da holde opp en maske de kan gjemme seg bak. Væremåten er forvirrende på den måten at tilløp til en stabil identifisering av komikerens personlighet og holdninger effektivt blir sabotert. Den karnevaleske selvpresentasjonen kan være bekvem for komikerne. Tryggheten ved å være gjemt bak en maske kan forklare hvorfor de tør å begi seg ut på hasardiøse komistunt. Når de havner i trøbbel, kan de tviholde på en komisk figur som

delvis tar støyten. De kan endog bruke figuren til å spille videre på reaksjonene. En slik distansering kan ses som en feig, kynisk og kald strategi, i og med at komikerne nekter å forholde seg til forpliktelsene som andre aktører på den offentlige arenaen må forholde seg til.

Goffman hevder at profesjonelle aktørers opptreden i media alltid er preget av disiplinering og innøvd fremtreden (1981:322). Når komikerne demonstrativt iscenesetter seg selv som rollefigurer kan man i en forstand si at de er mer ”ærlige” enn andre aktører i media. De er ærlige på den måten at de blottlegger den konstruerte og konvensjonsbetingede siden ved fremtreden i media. Sennet mener endog at det er positivt å kunne opptre i upersonlige og distanserte roller i det offentlige rom. Som nevnt i kapittel 2 mener han barns rollelek forbereder det på sivilisert sosial omgang. Intimitetstyranniet frarøver imidlertid samfunnsborgere muligheten til å *opptre* og til å bruke masker i det offentlige. I sin karnevalisme kan man si at *Åpen Posts* programledere gjeninnfører den distanserte leken som prinsipp for offentlig opptreden. Men man skal ikke overdrive betydningen av deres rollebeherskelse, for det er kun innenfor rammene av humorprogrammet at den karnevaleske rolleleken får utspille seg.

Humor i endring

Komikerrollen vi finner i *Åpen Post* er relativt ny i norsk fjernsyn. Den typen humor *Åpen Post* representerer kom for fullt etter at NRK mistet sitt monopol som allmennkringkaster. Som nevnt i kapittel 1 var den harde eksponeringen for kommersielle markedskrefter en pådriver for humoren i NRK. Hvordan kan man forklare at de kommersielle kanalene, ut fra en generell vurdering, ikke har hatt tilsvarende tilfang av nyskapende humor? I kapittel 2 presenterte jeg Adornos varsku om at kulturindustriens kommersialisme og samlebåndsmekanisme forflater all kulturell produksjon. I NRK er det ikke kommersielle interesser som styrer. Organisasjonen har likevel ønsket å trekke seere fra kommersielle aktører og samtidig gi et bredere, mer kvalitetsorientert tilbud enn konkurrentene. Det å *eksperimentere* med tekstproduksjon ble en av NRKs legitimitetsstrategier 90-tallet, særlig innenfor produksjonen av humorprogram (Ytreberg 1999:114, 236) Til forskjell satser kommersielle kanaler primært på ferdige format og grundig testede konsept som tidligere har vist seg å gi profitt. Her vil det være begrenset rom for eksperimentering.

Humoruttrykkene på dagens underholdningsmarked må knyttes til faktorer som mediepolitikk, produksjonsenheter og konsumvaner. En tilnærming til tv-humor basert på karnevalsteorien kommer til kort på disse og på en del andre områder. Teorien byr ikke på noe

presist analyseverktøy om humorens relasjon til samfunnet rundt; den begrenser seg til en generell speilmetafor. Karnevalsteoriens begrensninger føles spesielt sterkt i forhold til å undersøke humorens ekskluderende eller distingverende potensial. Som nevnt i kapittel 2 mener den sosiale distinksjonens store sosiolog, Pierre Bourdieu, at karnevalesk humor degraderer tegnene på sosial lagdeling. Det hindrer likevel ikke humoren i å kunne *fungere* distingverende eller som kulturell kapital. En analyse av slike funksjoner i humoren krever en sosial tilnærming, mens min har vært tekstlig.

Jeg vil likevel trekke noen linjer mellom min undersøkelse av humorens formspråk og humorens sosiale og institusjonelle sider. For det første er det en utbredt oppfatning at det har kommet flere og flere grove og nærgående komikere i mediene. Her er diskusjonen om mediernes intimisering relevant. Mediene eksponerer flere og flere sider av personers privat-sfære, og mediernes humor tar nødvendigvis også utgangspunkt i flere sider som tidligere ikke tilhørte offentligheten. Når kringkastingsmediene slipper til nye, grovere komikere kan det også ses i lys av humorens rituelle rammer. Karnevalesk humor degraderer samfunnets former på måter som normalt ikke er tillatt i det offentlige, men som tillates fordi degraderingene foregår i en ramme der alle er innforstått med avviket. Humoren inkluderer seerne i avviket fra det normale og slik kan det grove og vulgære komme til uttrykk. For det andre har Harald Eia og Bård Tufte Johansen fått stadig økende seertall med sine program, noe jeg mener kan ses i lys av deres tiltakende bruk av karnevaleske humorgrep. Mens *Lille Lørdag* var et utpreget ironisk program, har *Åpen Post* og *Team Antonsen* i sterkere grad inkludert elementer av kroppslig humor. På grunn av den kroppslige humorens universalitet er den egnet til å favne om stadig nye seere.

En eksperimenterende og uren genre

De nevnte programmene ser ved første øyekast temmelig forskjellige ut. Mens *Lille Lørdag* lignet magasinprogrammet, ligner *Åpen Post* talkshowet og *Team Antonsen* var mer et rent komi/varieté-show. I hvert program er imidlertid *sketsjen* den sentrale enheten, og i forhold til komposisjon er sketsjkomedie derfor en egnet genrebeteegnelse. Det er også den eneste stabile formenheten i programmene, for det som ellers karakteriserer humoren er hvordan den kronisk inkorporerer og deformerer uoverskuelige mengder emner, stiler, genrer og former.

Jeg vil trekke frem et illustrerende innslag fra *Team Antonsen*, som kan stå som et fint avsluttende bilde i hovedoppgaven. I dette innslaget (14.01.04) snakker Johansen om hvordan det er viktig for fjernsynskanaler å ha rom for eksperimentering for å bringe mediet videre. Han sier han derfor har laget en eksperimenteringsmaskin som skal hjelpe han i å lage nye

fjernsynsgenerer. Maskinen består av to lykkehjul. På det ene lykkehjulet står det forskjellige former i fjernsyn, som for eksempel nyheter, barne-tv, debatt, fjernsynsteater og så videre. På den andre står det forskjellige typer innhold; annen verdenskrig, seksualitet, politikk, moter og så videre. Han lar hjulene snurre, men typisk nok bryter han også lykkehjul-formen, og styrer hjulene til å stoppe på en sketsj han allerede har laget. Formen er campingliv (hverdaglig ferielivsreportasje) og innholdet er annen verdenskrig. Til lett musikk og med munter prat beskrives bilder av Quisling og Hitlers massetaler og krigens ødeleggelser.

En slik refleksiv og respektløs formlek preget også *Åpen Post*. Programskaperne tok et tradisjonelt amerikansk talkshowformat og fylte det med sin unge, urbane og østlandsorienterte humor. De kombinerte fritt internasjonale, nasjonale og lokale humorformer, og programmet gikk fra å være et talkshow med gjester og sketsjer til å bli et rent sketsjprogram med forntrekk fra talkshowet. Programmets åpenhet og parodiske distanse til stiler og former mener jeg må regnes som dets sterkeste genretrekk. Både åpenheten og distansen reflekteres i programpostens navn, *Åpen Post*, som har sitt parodiske forelegg i et samfunnskritisk NRK-program fra 60-tallet. Programmets genre gir total frihet i forhold til tema, stil og tanke, og er i den forstand en uren genre som hele tiden gjenskapes.

Appendiks I: Oppgavens henvisninger til aviser

Avishenvisningene er lagt kronologisk så de speiler utviklingen i de forskjellige sakene. Henvisningene er på ingen måte uttømmende. Innenfor hvert saksområde gis utdrag fra pressens dekning.

Kapittel 1

Sak: ”Den nye humoren”

Sturle Scholtz Nærø: NRK-hets – for moro skyld, *Aftenposten* 09.03.98.

Tilgjengelig: <http://tux1.aftenposten.no/alex/ung/d34841.htm> [05.04.04]

NRK-hets – for moro skyld

Åpen Post fortsetter sin uthenging av narkomane, handicappede og navngitte personer - og Wiese tar etter. Er det også et sykdomstegn at ingen reagerer?

Denne uken - til stor ståhei for ingenting - vendte *Åpen Post* tilbake til Norges største TV-kanal, etter en ukens vinterferie. Det var synd. Maken til intrikat kynisme og smilende råskap er nemlig ikke vist i Norge tidligere - ikke i statsfinansiert regi. Men at NRK så til de grader legger seg flat for tidsånd og "uskyldig" underholdning, bekrefter bare en iskald utvikling: Respekt, høflighet og mellommenneskelig varme er gått av moten. Særlig på TV. I stedet satser NRK på sine fremste kynikere: Bård Tufte Johansen og Harald Eia, med ungdomsmagnetisk appell til materielt bortskjemte trendsettere i Oslo 2 og 3. (...)

Vibeke Borgersen m.fl.: Mobbing eller intelligent humor? *Aftenposten* 09.03.98.

Oddvin Allfarnes: Den grenseløse humoren, *Dagbladet* 13.03.99.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/03/13/160432.html> [05.04.04]

Jan Zahl: Den som ler sist er best, *Dagbladet* 06.02.99.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/03/06/159686.html> [05.04.04]

Den som ler sist, er best

Den nye, «unge» humoren er 69-arene sin ultimate hevn over 68-arene. Humoristane fødte på slutten av 60-talet har funne opp eit språk og ei form som bryt med alt foreldra deira lærte barna sine (...)

Åpen post, Mandagsklubben og P3-miljøa har blitt kritisert for å eksponera ein kald og rå humor som både er plump og poenglaus. Dagbladet slår opp på si førsteside at 100000 sjåarar ikkje ville sjå Harald Eia sitt sladda, nakne underliv på fjernsyn - og skrudde av Åpen post. Kristopher Schaus utsagn på Mandagsklubben om Arve Opsahls «slankekur»-amputasjon fekk mange til å reagera med avsky. Då Espen Thoresen i XL meinte ein måtte kunna snakka om hudstrukturen til ein mann som er så oppteken av andre menneske sin hud(farge), og sa at Oslo FrPs Einar Lonstad ser ut som ein saccosekk i trynet, hausta han storm for det.

Det er fullt forståeleg at den nye humoren vekker reaksjonar. Men det er ikkje heilt uvesentleg kor reaksjonane kjem frå. Reaksjonane kjem nemleg ikkje frå dei unge sjølv, men frå foreldre- og besteforeldregenerasjonen. (...) 50-åringane oppfattar ikkje kodane og tek ikkje poenga. Dei er dermed kontant plassert på sidelinja av noko dei ikkje forstår og følgjeleg ikkje anar korleis dei skal forhalda seg til, svara på eller verja seg mot.

Sissel Benneche Osvold: Litt rære, *Dagbladet* 27.02.99.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/nyheter/1999/02/27/159073.html> [05.04.04]

Litt rære

De lager TV-rølp fra gutterommet og sender hilsen til sløydlereren. De tar av seg buksa og spriker. De stapper over hundre Fisherman's Friends i munnen, sikler og spytter og griser med maten. De er neste generasjons humorister og litt rære.

(...) nå er tida rære. Nå er det lov. Nå slenger humoristene dritt til hvem det skal være. De skryter av at de kan lese innenat og bruker overskriftene med de største bokstavene i *Dagbladet* og *VG* som bakgrunn for samfunnsanalysen. Innimellom sprenger de tabugrenser og viser forakt for autoritetene. Og får kjeft av alle veloppdragne med dannede krav til samfunnsstatiren. Poenget mitt er at dette er en nødvendig side av den nye humorens vesen. Til alle tider. Den skal irritere de voksne. (...)

Sak: Rolv Wesenlund og Arthur Arntzens reaksjoner på ”den nye humoren”

Sissel Fantoft m.fl.: Gir rødt kort til norske komikere, *Dagbladet* 10.11.00.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/11/10/227330.html> [05.04.04]

Gir Rødt kort til norske komikere

Rolv Wesenlund går til frontalangrep på den nye generasjonen komikere i sin selvbiografi «Dett var dett!» som slippes i dag. Wesenlund anklager de unge for å være historieløse, smakløse og hjerteløse. Han får støtte av humorprofessor Arthur Arntzen.

I dag kommer selvbiografien til Wesenlund ut. (...) Flere kapitler er viet Wesenlunds syn på humor, og det er her han kommer med sine sterke utfall mot den unge humorgenerasjonen: ”Når sant skal sies, er det lite av det såkalt nye i humorfaget jeg mores av. Jeg gremmes over dårlig smak, uvitenhet om grenseoverskridelser i forhold til livssyn, bruk og misbruk av religiøse symboler, og smakløsheter (...)” tordner Wesenlund. (...)

- Humor må ha hjertelag, den trenger ikke være blodfattig av den grunn, mener Arthur Arntzen, som ble kåret til forrige århundres morsomste nordmann av Nitimens lyttere. Han er dessuten utnevnt til filirof ved Universitetet i Tromsø.

- Vi må bøye oss for at det kommer en ny generasjon på banen, med nye koder som vi ikke knekker like fort, men jeg er fast i min overbevisning om at latter og humor er et mektig våpen, særlig i et så sterkt medium som fjernsynet. Ingen har rett til å oppheve all moral og anstendighet og ramme enkeltpersoner som ikke har fortjent det, mener Arntsen, og trekker fram «Mandagsklubben» som et eksempel på en type humor han har reagert negativt på.

Kristoffer Nordvik: Humorløst eldreopprør, *Aftenposten* 14.11.00.

Tilgjengelig: <http://www.aftenposten.no/mening/kommentarer/d174249.htm> [05.04.04]

Ann-Kristin Loodtz: 6 timer Wesenlund, TV2.

Tilgjengelig: <http://www2.tv2.no/bok/n2i.vis?par=7956> [05.04.04]

Kapittel 3

Sak: Harald Eia og skrukken

Øyvind Rønning: Fansen vil ha mer, men 100 000 slo av, *Dagbladet* 19.02.99.

Fansen vil ha mer, men 100 000 slo av

Harald Eia fikk en knallstart som NRKs sexguru i «Åpen Post». Men den revolusjonerende nye sexspalten «Godt for meg, godt for deg?» ble en katastrofe for seeroppslutningen.

Nesten 100 000 forsvant, og kona likte det svært dårlig. Eia går stadig nye veier i folkeopplysningens tjeneste, men ikke alle faller for hans uortodokse metoder. Til tross for effektiv, bevegelig svartsladding sa nærmere en tredjedel av seerne takk for seg da han på akrobatisk vis tok for seg et lite utforsket, skrukkete område der nedentil.

Haralds sexskole i onsdagens «Åpen Post» var det store samtaleemnet både i NRK og ute blant folket i går, og fansen vil ha mer. (...)

Hanne Kreutz Hansen: Støtt av rumpehumor. Synnøve Svabø ut mot NRK-kollega Eia, VG 17.02.99.

Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=48663> [05.04.04]

Sissel Benneche Osbold: Litt råere, *Dagbladet* 27.02.1999.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/03/06/159686.html> [05.04.04]

Oddvin Allfarnes: Den grenseløse humoren, *Dagbladet* 13.03.99.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/03/13/160432.html> [05.04.04]

Hanne Kreutz Hansen: Aldri mer nakenhet, VG 18.03.99.

Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=48778&h=5> [05.04.04]

Kapittel 4

Sak: Kyllingstuntet

Bjørn K. Bore: Åpen Post: - Vi beklager, *Dagbladet* 15.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/01/15/306361.html> [05.04.04]

Åpen Post: - Vi beklager

NRKs Åpen Post beklager Bård Tuftes uvelkomne gjesteopptreden som kylling i et nyhetsinnslag om Thorbjørn Jaglands sykdom. - Et forsøk på medierettet satire, sier produsent Lars Hognestad.

Kylling-Bård kuppet TV 2- nyhetene

Det var under en direkte sending fra Rikshospitalet under TV 2s nyhetssending kl. 18.30 i kveld at NRK-komikeren brøt inn i sendingen med kyllingdrakt. - Dette var ikke rettet mot Jagland og hans familie. Alle våre tanker går dit. Dette var et forsøk på mediepolitisk satire til «Åpen Post». Mediene har i flere år vært etter Jagland. Vi tok med oss et kyllingkostyme for å si noe om mediene som nå står der oppe, og er triste med krokodilletårene sine og er egentlig mest opptatt av å være på direkten og først ute, sier Åpen Posts produsent Lars Hognestad til [Dagbladet.no](http://www.dagbladet.no). - Det var et forsøk på medierettet satire, men det var ikke så lett å forstå det, sier Hognestad (...). Hognestad sier at «Åpen Post» ikke brukte TV 2 bare som et bakteppe for et innslag på «Åpen Post»

Det påståtte mediasatiriske stuntet skulle stå på egne bein slik det utfoldet seg på TV 2s direkte sending. - Intensjonen var at folk skulle skjønne det, men på reaksjonene skjønner jeg at ikke så mange gjorde det. Vi beklager dersom folk oppfattet det som om vi tøyset med Jaglands tilstand. Det var overhodet ikke meningen, sier Hognestad

Hognestad bekrefter overfor [Dagbladet.no](http://www.dagbladet.no) at innslaget vil bli sendt i morgendagens program. Til [TV2.no](http://www.tv2.no) sier imidlertid Hognestad at han ikke vet om innslaget blir sendt. Hognestad bekrefter dessuten at han har fått beskjed fra sine overordnede om at Åpen Post-redaksjonen denne gangen gikk over streken.

Dagsavisen (ANB): Åpen post harselerte med syk Jagland 15.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagsavisen.no/innenriks/apor/2002/01/630581.shtml> [05.02.04]

Bjørn K. Bore: Satire på trynet, *Dagbladet* 15.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/01/15/306380.html> [05.04.04]

Morten Øverbye: NRK-sjefen beklager, *VG* 15.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=690608> [05.04.04]

VG: En skam mener presseforbundet, 16.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=953031> [05.04.04]

Mads Larsen: Hemmelig kyllingmøte, *Dagbladet* 16.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/01/16/306484.html> [05.04.04]

Pål Kvamme og Atle Andersson: Oppvask i NRK i dag, *Bergens Tidene* 17.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.bt.no/kultur/article74035> [05.04.04]

Ingrid Braate: Kyllinghumor nødvendig, *Nrk.no* 17.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/1576266.html> [05.04.04]

Håkon Mosleth: Kvalm av TV 2, *Dagbladet* 17.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/01/17/306629.html> [05.04.04]

Knut Faldbakken: Klukk-klukk-klukk...! Det er Bernander som er kyllingen, *Dagbladet* 18.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/01/18/306864.html> [05.04.04]

Jostein Gripsrud: klukk-klukk, gentlemen, *Dagens næringsliv*, 19.01.02.

Sak: De sterkeste reaksjonene på kyllingstuntet

Nrk.no: Oppvaskmøte etter kylling-stunt, *Nrk.no* 16.01.02.

Tilgjengelig: <http://nrk.no/nyheter/innenriks/1573259.html> [05.04.04]:

Oppvaskmøte etter kylling-stunt

NRK-sjef John G. Bernander kaller Bård Tufte Johansen og Åpen Post-redaksjonen inn på teppet i dag, etter kylling-stuntet på TV 2-nyhetene i går kveld.(...)

Bernander kaller Tufte Johansens opptreden både støtende og usmakelig, og så seg nødt til å beklage oppførselen overfor TV 2.

- Jeg ser at dette kan ha virket støtende både overfor Jaglands familie, venner og kolleger, og det vil jeg beklage. Dernest så forstyrrer vi altså en seriøs nyhetssending i denne kanalen (TV2). Det vil jeg også her og nå få lov til å beklage, fordi det synes jeg er en form for forstyrning av en reell informasjon som skal ut til det norske folk som ikke er akseptabel, sa Bernander i sin botsgang til TV 2 i går kveld.

Rikshospitalets informasjonssjef Trine Lind, som ble intervjuet av TV 2 da Tufte Johansen dukket opp i bakgrunnen, reagerte meget sterkt og vil vurdere om det er grunnlag for å forfølge saken. - Smakløst og upassende, sier Lind. TV 2s reporter

Elin Sørsdahl, som er leder av politisk avdeling, kaller oppførselen ukollegial og upassende. Hun ble svært forstyrret av Tufte Johansen under direktesendingen.

- Jeg synes ikke sånt går an når det er snakk om sykdom, sier Sørsdahl.

Generalsekretær Per Edgar Kokkvold i Norsk Presseforbund mener Tufte Johansens oppførsel kvalifiserer til refs fra kringkastingssjefen.

- Dersom Bård Tufte Johansen vet hva skam er, så burde han skamme seg nå, sier Kokkvold til Aftenposten.

Odd Roar Lange: Per Ståle ville sparket Bård, *Dagbladet* 17.01.02.

Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/01/17/306643.html> [05.04.04]

Håvard Solem: Kylling saboterte nyhetsinnslag, TV2.no 20.12.02.

Tilgjengelig: <http://pub.tv2.no/TV2/program/kavalkade/article89528.ece> [05.04.04]

Kapittel 7

Sak: Komikerne Jonas Gardell og Baron Sacha Cohen

Tarald Aano: Jonas Gardell: "Om Gud" – Og mennesket som skapte Gud, *Aftenbladet.no* 02.12.03.

Paul Kelso & Matt Wells: Posh floored as Ali G tackles Becks, *Guardian unlimited* 10.02.01.

Tilgjengelig: http://www.guardian.co.uk/uk_news/story/0,3604,436145,00.html [05.04.04]

Marianne Gray: Life and soul of the party, *Sunday Times* 21.07.02.

Tilgjengelig: <http://www.suntimes.co.za/2002/07/21/magazine/ane08.asp> [05.04.04]

Life and soul of the party

Controversial British comedian Ali G shows MARIANNE GRAY why he has the youth vote

Ali G is the foul-mouthed, drug-dealing alter ego of comedian Sacha Baron Cohen, a Cambridge graduate who, in the flesh, is a good-looking guy with a charming, blonde, Australian actress girlfriend. His respectable, middle-class Jewish parents live in a nice part of London, and his brother is a musician.

Cohen's creation has shocked the establishment but has created a bridge between black and white youth in Britain, for whom he is a cult hero. So how did Ali G happen? A cool stereotype of a homeboy weighted down with shades and gold chains who takes jokes further than most people dare ever go and asks idiotic (but clever) questions that work so well they make fools of celebrities like Posh and Becks and even ice queen Madonna, he is the ultimate send-up.

When he appeared on television, on Michael Parkinson's respected BBC chat show, he took "Parky", whose birthday it was, the gift of a bag of marijuana. His territory has always been dangerous. His original joke satirised the helpless anxiety of many white people in the face of someone they supposed to be black, and, at the same time, parodied the more macho and mindless aspects of black youth culture. (...)

I first see Cohen at the press-preview screening for Ali G Indahouse. In his professional life, he appears only in character. He is clad in a garish, shiny red suit, and his chains keep catching the spotlight as he introduces the film in his pseudo-street-talk speak. At the premiere of the film in London, he wore an even more over-the-top outfit and had a squad of girlies in bikinis made from plastic marijuana leaves accompany him. (...)

As Cohen does interviews, both spoken and written, only as Ali G in homeboy-speak, (...).

Appendiks II: Seertall og demografi

Seertall og demografi. Gjennomsnittstall i tusen.

	Sendetid	Alle	12-19 år	20-29 år	30-39 år	40-49 år	50-59 år	60år+ (60-69)	70+
<i>Lille Lørdag</i> 1995	22.00/ 22.40	314	20	54	73	54	38	76	
<i>Lille Lørdag</i> 1996	22.00	347	21	42	88	58	52	86	
<i>Åpen Post</i> 1998	23.15	185	5	26	44	34	34	41	
<i>Åpen Post</i> 1999	22.30	316	13	37	88	60	60	67	
<i>Åpen Post</i> 2001	22.30	587	56	112	118	98	88	54	66
<i>Åpen Post</i> 2002	22.30	503	44	103	95	89	65	53	54
<i>Utå vår hage</i> 2003	22.30	371	23	55	80	66	58	45	45
<i>Team Antonsen</i> 2004	22.30	761	74	149	176	129	122	53	58
<hr/>									
<i>Den store klassefesten</i> 2001	20.20	1162	63	91	184	195	209	200	222
<hr/>									
	Rating	Menn	Kvinner	Utdanning: Lav			Middels Høy		
<i>Lille Lørdag</i> 1995	8,6 %	159	155	60	64	191	(Lav: Grunnskole)		
<i>Lille Lørdag</i> 1996	9,5 %	172	176	59	59	231	(Middels: Videregående)		
<i>Åpen Post</i> 1998	5,0 %	95	89	22	36	127	(Høy: Universitet/høyskole)		
<i>Åpen Post</i> 1999	8,5 %	163	153	40	54	221			
<i>Åpen Post</i> 2001	15,9 %	308	279	120	219	209			
<i>Åpen Post</i> 2002	13,6 %	274	229	92	198	183			
<i>Utå vår hage</i> 2003	10,0 %	199	172	67	150	137			
<i>Team Antonsen</i> 2004	20,5 %	385	376	135	280	318			
<hr/>									
<i>Den store klassefesten</i> 2001	31,40 %	548	614	244	474	330			

Litteratur

- Allen, Graham (2000): *Intertextuality*, New York & London: Routledge.
- Asbjørnsen, Dag (1999): *Dypt og grunnleggende overfladisk. Om den postmoderne filmens estetikk*, Oslo: Spartacus Forlag.
- Bachmann, Hilde Heines (1998): *Publikumbilder i det nye allmennfjernsynet. Målgruppetenkning i NRK Fjernsynets kultur- og underholdningsavdeling*, hovedoppgave i medievitenskap, Universitetet i Oslo.
- Bakhtin, Mikhail (1981): *The Dialogic Imagination*, Austin & London: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail (1991): *Dostojevskijs poetik*, Uddevalla: Anthropos.
- Bakhtin, Mikhail (1991b): "Epos og roman" i *Moderne litteraturteori. En antologi*, Oslo: Universitetsforlaget, s. 125–148.
- Bakhtin, Mikhail (1998): *Spørsmålet om talegenrene*, Bergen: Ariadne Forlag.
- Bakhtin, Mikhail (2001): *Karneval og latterkultur*, Fredriksberg: Det lille forlag.
- Bakhtin, Mikhail (2003): *Latter og dialog*, Oslo: Cappelens Forlag.
- Barthes, Roland (1975): *The Pleasure of the Text*, New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1996): *Mytologier*, København: Nordisk Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1984): *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Oslo: Pax Forlag.
- Brown, Mary Ellen (1990): "Motley Moments: Sopa Operas, Carnival, Gossip and the Power of the Utterance" i *Television and Women's Culture*, London: Sage, s. 183–198.
- Bruun, Hanne (1999): *Talkshowet. Portræt av en tv-genre*, Valby: Borgen Forlag.
- Børtnes, Jostein (1993): *Polyfoni og karneval*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Calinescu, Matei (1977): *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington: Indiana University Press.
- Docker, John (1994): *Postmodernism and Popular Culture. A Cultural History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Draitser, Emil A. (1994): *Techniques of Satire*, Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Eco, Umberto (1984): "The frames of comic 'freedom'", i *Carnival!* av Umberto Eco, V. V. Ivanov og Monica Rector, Berlin: Mouton, s. 1–10.
- Eide, Martin (1992): *Nyhetenes interesse. Nyhetsjournalistikk mellom tekst og kontekst*, Oslo: Universitetsforlaget.

- Fairclough, Norman (1995): *Media Discourse*, London: Arnold.
- Fiske, John (1990): *Television Culture*, London & New York: Routledge.
- Fløgstad, Kjartan (2000): *Loven vest for Pecos*, Oslo: Gyldendal.
- Foucault, Michel (1999): *Diskursens orden*, Oslo: Spartacus Forlag.
- Freud, Sigmund (1989): *The Ego and the Id*, New York: Norton.
- Freud, Sigmund (1994): *Vitsen og dens forhold til det ubevisste*, Oslo: Pax Palimpsest.
- Giddens, Anthony (1994): *Modernity and Self-identity. Self and Society i the Late Modern Age*, Cambridge: Polity Press.
- Goffman, Erving (1971): *The Presentation of Self in Everyday Life*, London: Penguin.
- Goffman, Erving (1979): *Gender Advertisements*, London: The Macmillan Press.
- Goffman, Erving (1981): "Radio Talk", i *Forms of Talk*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Goffman, Erving (1992): *Vårt rollespill til daglig*, Oslo: Pax Forlag.
- Helland, Knut og Østbye, Helge et.al. (1997): *Metodebok for mediefag*, Bergen: Fagbokforlaget.
- Heritage, John og Clayman, Steven (2002): *The News Interview: Journalists and Public Figures on the Air*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hodge, Robert og Kress, Gunther (1988): *Social Semiotics*, Cambridge: Polity Press.
- Holquist, Michael (1990): *Dialogism. Bakhtin and His World*, London and New York: Routledge.
- Horkheimer, Max og Adorno, Theodor (1991): *Kulturindustri: Opplysning som massebedrag*, Oslo: Cappelen.
- Hutcheon, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda (1989): *The Politics of Postmodernism*, London: Routledge.
- Hutcheon, Linda (1994): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London: Routledge.
- Jacobsen, Michael Hviid og Kristiansen, Søren (2002): *Erving Goffman: Sociologien om det elementære livs sociale former*, København: Hans Reitzel.
- Johansen, Anders (2002): *Talerens troverdighet. Tekniske og kulturelle betingelser for politisk retorikk*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Johnsen (Kaare), Birgit Hertzberg (1997): *Hva ler vi av? Om nordmenns forhold til humor*, Oslo: Pax Forlag.

- Kristeva, Julia (1973): "The ruin of a poetics" i *Russian Formalism: A Collection of Articles and Texts in Translation*, Stephen Bann og John E. Bowlt (red.), Edinburgh: Scottish Academic Press, s.102–119.
- Larsen, Leif Ove (1998): *Moderniseringsmoro: Romantiske komedier i norsk film 1950-1965: sjangeren, publikum, sosialhistorien*. Avhandling til dr.art.-graden, Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen.
- Larsen, Leif Ove (2001): "Respektløs moro? Satire og parodi i 1960-årenes tv-komedie" *Norsk Medietidsskrift Nr.1*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 5–25.
- Larsen, Leif Ove (2003): "Muntre perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk", i *Blikkfang* Anne Gjelsvik og Gunnar Iversen(red.), Oslo: Universitetsforlaget, s.127–149.
- Morley, David (1999): "Finding out about the world from television news: some difficulties" i *Television and Common Knowledge*, Jostein Gripsrud (red.), London New York: Routledge, s. 136–156.
- Morson, Gary Saul og Emerson, Caryl (red) (1989): *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, Evanston, Ill. : Northwestern University Press.
- Mühleisen, Wenche (2002): *Kjønn i uorden: Iscenesettelser av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet*, Oslo: Unipub.
- Neale, Steve og Krutnik, Frank (1990): *Popular Film and Television Comedy*, London : Routledge.
- Palmer, Jerry (1987): *The Logic of the Absurd : On Film and Television Comedy*, London: BFI Publishing.
- Pedersen, Vibeke (1995): "Daytime talkshow og karneval: Gyselige kvinner i skadelig TV?" i *Kvinneforskning*, nr.3, s. 79–87.
- Sennett, Richard (1992): *The Fall of Public Man*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Shattuc, Jane (1997): *The Talking Cure. TV Talk Shows and Women*, London: Routledge.
- Silverstone, Roger (1998): "Television and everyday life: towards an anthropology of of the television audience", i *Approaches to Audiences. A Reader*, Red: Roger Dickinson, Ramaswami Harindranath og Olga Linnè, London, New York, Sydney, Auckland: Arnold, s. 245–256.
- Syvertsen, Trine (1997): *Den store TV-krigen: Norsk allmennfjernsyn 1988-96*, Bergen-Sandviken: Fagbokforlaget.
- Søbstad, Frode (1987): *Barn og humor*, Trondheim: NAVFs Senter for barneforskning.
- Todorov, Tzvetan (1984): *Mikhail Bakhtin: The Dialogic Principle*, Wlad Godzich (trans.), Manchester og New York: Manvhester University Press.
- Williams, Raymond (1974): *Television. Technology and Cultural Form*, London: Fontana/Collins.
- Ytreberg, Espen (1993): *Stil som argumentasjon: Et essay om formspråket i fjernsynsserien "U"*, hovedoppgave i medievitenskap, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Ytreberg, Espen (1999): *Allmennkringkastingens autoritet: Endringer i NRK Fjernsynets tekstproduksjon, 1987-1994*, avhandling til dr.art.-graden, Institutt for medier og kommunikasjon, Universitetet i Oslo.

Ytreberg, Espen (2000): *Brede smil og spisse albuer: Hvordan fjernsynet overtaler*, Oslo: Aschehoug.

Ytreberg, Espen (2002): *Selvspill i radio – Mamarazzis ukonvensjonelle populærjournalistikk*, Oslo: Unipub Forlag.

Ytreberg, Espen (2002b): "An avant-garde for the mainstram: Recent experimental public service television entertainment", i *Fjernsyn mellom høy og lav kultur*, Espen Ytreberg og Staffan Ericson (red.) Kristianssand: Høyskoleforlaget, s. 109–128.

Kommentar og takk

Drøftinger av humor har en tendens til å bli fryktelig tørre og man kjenner knapt igjen emnet som omtales. Humor er latter og moro, og de som på død og liv skal forklare moroa kan fort ødelegge den, eller selv bli ufrivillig komiske. De som forklarer humor med ”narren” og hans rolle ved kongens hoff har for eksempel alltid gjort meg fnisete. Nå har jeg altså selv gjort en lengre humoranalyse av et populært tv-program med et sideblikk til karnevalets humor. Humoren er forhåpentligvis i noen grad bevart gjennom nær referering av humorinnslag, selv om jeg ikke forventer (eller håper) at leseren vil le altfor mye under lesingen av oppgaven. Leseren vil kanskje stusse over den radikale vekslingen mellom den seriøse og akademiske hovedfagsstilen og den useriøse og komiske stilen i humorinnslagene. Denne spenningen har bidratt til at humorstoffet har vært morsomt å jobbe med, og bidrar forhåpentligvis til at teksten er spennende å lese.

Jeg vil benytte anledningen til å takke følgende utmerkede mennesker for hjelp med oppgaven: Espen Ytreberg for inspirerende veiledning og for å gi meg selvtillit til å forfølge mitt perspektiv, tv-seminargruppa for gode innspill, redaksjonen i *Åpen Post*, og da spesielt Bård Tufte Johansen og Harald Eia for sin tid og åpenhet, Birgit Hertzberg Kaare for gode humorfaglige tips, Jacob Lothe og Jostein Børtnes for gode Bakhtin-tips, Audun Kjøs for en gang for alle å bevise at blod er tykkere enn vann, Nils Brenna i NRK Forskningen for hyggelig hjelp med tall, og Hallvard Wennersberg Hagen, Ane Alvik, Espen Skoe, Lucas Weldeghebriel, Sigbjørn Tinjar og Espen D. Edvardsen for deres skarpe blikk.