

En gråsome...

En vurdering av tv-komediers dristighet i lys av deres «lek» med fakta-fiksjons kontinuumet



Av Johnny-Andre Mehammer

Master i film- og fjernsynsvitenskap
Avdeling for TV-utdanning og filmvitenskap
Høgskolen i Lillehammer
Våren 2011



Innhold

Kapittel 1: Innledning og problemstilling	4
«Dristighet»	7
Et ønske om å tas seriøst	11
Sammensetning og fremgangsmåte	15
Kapittel 2: Rammer for analysen	18
2.1 Et ønske om å tas seriøst: «Comic Impetus»	19
Lattersporet	22
The ”Tree-headed Monster”	24
En teatralisk og åpenbar genre	25
En diffus og mindre adekvat definisjon	27
En svak start men iøynefallende avslutning	31
2.2 «Dokumentarisk realisme»: En dumdristig affære?	34
En rigid visjon	36
En paradoksal diskusjon	40
«Den virkelige verden»	43
En tøying av virkeligheten	45
Dokusåpen: en gråsoner	49
Er det ekte?	53
Kapittel 3: Komparative analyser	56
Teoretisk rammeverk	57
Cue Theory	57
Eia’s tommelfingerregel	59
Emosjonen forlegenhet	65
Hvordan fremhever <i>Etaten</i> og <i>Hjerte til hjerte</i> sin status som komedier?	71
Del 1: Førstehånds- “cues”	71
Del 2: Annenhånds- “cues”	82
Etaten	83
Hjerte til hjerte	96

Kapittel 4: Avsluttende refleksjoner	104
Lokal sannhetsverdi.....	106
Til slutt: Hva har jeg egentlig funnet ut?.....	113
Appendiks I: Avisutdrag	115
Appendiks II: Utdrag fra intervjuer med involverte i The Office	117
Appendiks III: Uttalelser fra ulike komedieskapere angående dokumentarisk realisme	121
Appendiks IV: Eksempler på ulike tv-komedieproduksjoner med (varierende grad av) «dokumentariske» karakteristikker	124
Litteraturliste	126

Kapittel 1

Innledning og problemstilling

[...] one of the most defining aspects of recent sitcom is the abandonment of the laugh track. A range of series such as *The Office* (BBC2/1, 2001-3), *Flight of the Conchords* (HBO, 2007-), *We Can Be Heroes: Finding the Australian of the Year* (ABC, 2005) and *Little Mosque on the Prairie* (CBC, 2007-) do not employ a laugh track and therefore distinguish themselves from the characteristics of traditional sitcom [...] The abandonment of the laugh track is here seen as a signifier of "quality" (Geraghty 2003) and sitcom writers like Susan Nickson are aware that not using audience laughter "leads to more critical acclaim" (Mills, 2009, pp. 104-105)

Som Brett Mills skriver så har det skjedd en utvikling innen en rekke nyere situasjonskomedier, hvor det å forlate den tradisjonelle situasjonskomediens karakteristiske latterspor kan sies å være denne trendens mest signifikante kjennetegn. Denne trenden omfatter også situasjonskomedier i Norge, deriblant *Borettslaget* (NRK1, 2002-), *Singelklubben* (NRK2, 2005), *Fremtiden kommer bakfra* (NRK1, 2006), *Arkivet* (TV3, 2006), *Etaten* (NRK1, 2006), og *Hjerte til hjerte* (NRK1, 2007, 2010), *En god nummer to* (TV2, 2009), *Karl III* (TV2, 2009) og *Dag* (TV2, 2010). Brett Mills skriver ovenfor at "the abandonment of the laugh track" kan knyttes opp mot «kvalitet», men hvor jeg vil nyansere denne betegnelsen til omhandle en «streben etter kvalitet» fremfor noe som betyr «kvalitet» per se, ettersom dette i mine øyne ville vært en forholdsvis enkel tilegnelse.

Jeg vil allerede nå presisere at jeg ikke vil diskutere kvalitet i denne oppgaven, ettersom kvalitet er noe som er høyst avhengig av individuelle smakspreferanser, og hvor dette er noe som fremfor alt gjelder humor/komikk og hva en da kort sagt synes er morsomt eller ikke. Smak og behag er som kjent ikke noe som er så lett å diskutere; «de gustibus non est disputandum». Jeg vil derfor begrense meg til å diskutere et aspekt som er noe mindre subjektivt, nærmere sagt «dristighet», og dette i forbindelse med noen utvalgte «nyere» situasjonskomedier. Dette nærmere sagt fordi valget om å forlate den «tradisjonelle» situasjonskomedien konvensjoner er noe som nettopp kan betraktes i retning av å være «dristig»; i lys av fjernsynets særegne konkurranseklima, noe som jeg vil klargjøre mer utover i oppgaven. Jeg kan derimot si så mye som at den tradisjonelle situasjonskomediens distinktive konvensjoner blir brukt av *en grunn*, nærmere sagt av en *seermessig strategisk*

grunn og slikt sett utøver en viktig funksjon. Dette valget om å bevege seg bort fra den tradisjonelle situasjonskomediens mer konvensjonelle konvensjoner skal i denne sammenheng forstås som et «sjansespill», hvor det kort sagt er tryggere for tv-kanaler å satse på situasjonskomedier innenfor den tradisjonelle formen enn noe «nytt».

Selv om alle disse «moderne» situasjonskomediene kan betraktes for å være dristige så er det likevel noen enkelte situasjonskomedier som kan anses enda et hakk mer dristig, hvor spesielt engelske *The Office* (BBC2/1, 2001-3) skiller seg ut i denne sammenheng. Denne situasjonskomedien har i høy grad beveget seg bort fra den tradisjonelle situasjonskomediens konvensjoner, noe som også er blitt gjort i de to norske situasjonskomediene *Etaten* og *Hjerte til hjerte* har gjort, men dette ikke i like stor grad som i *The Office*, noe som da utgjør mitt interessefelt i dette masterprosjekt. Problemstillingen min vil være todelt, hvor den første er overordnet den andre:

- a) *Situasjonskomedien The Office kombinerer komikk med en bemerkelsesverdig grad av «dokumentarisk» realisme. Hvordan kan The Office betegnes for å være «dristig» i lys av dette?*
- b) *På hvilken måte kan de to norske «etterligningene» Etaten og Hjerte til hjerte betegnes å være «mindre dristig» i lys av det samme aspektet?*

Problemstillingen min tar hovedsakelig utgangspunkt i disse tre situasjonskomediens valg om å bevege seg bort fra de mer tradisjonelle konvensjoner (lattersporet som det mest bemerkelsesverdige), noe som jeg mener kan indikere et ønske om å gjøre «noe nytt», mer «originalt» og lignende. Dette er heller ikke noe som er unaturlig å tro, ettersom situasjonskomediebransjen ofte blir sett «ned på» – hvor den engelske situasjonskomedie skribenten Simon Nye uttaler følgende: “there’s something inherently small-time about sitcoms” (sitert i Mills, 2009, p. 1) – noe som derfor gir grobunn for å spekulere i om dette er noe som enkelte kanskje ønsker å bevege seg bort fra, noe jeg vil gjøre mer rede for om litt. Jeg er for ordens skyld en stor fan av *The Office*, hvor jeg kort sagt er imponert over hvordan skaperne av denne serien på bemerkelsesverdig vis har klart å sjonglere komikk med det jeg mener er en usedvanlig høy dokumentarisk realisme – spesielt i lys av å være en komedie. Dette er noe jeg mener *Etaten* og *Hjerte til hjerte* ikke har vært like opptatt av, og er kort sagt det jeg ønsker å se litt nærmere på denne oppgaven. Forhåpentligvis så vil ikke min «favorisering» av *The Office* få negative konsekvenser for dette masterprosjektet, men

derimot så håper jeg at det heller kan bli en ressurs i form av en god kunnskap om serien og ikke minst denne bestemte komediebeskjeftigelsen. I lys av min partiske status så blir det derfor ekstra viktig å holde en vitenskapelig distanse til mine studieobjekter, selv om dette ikke overraskende kan bli en stor utfordring.

Fellesnevner: Dokumentarkonvensjoner og «pinlighet»

Det som i mine øyne gjør en komparativ analyse av nettopp *disse* tre situasjonskomediene interessant, er det faktum at *Etaten* og *Hjerte til hjerte* på mange måter kan anses for å være «etterligninger» av *The Office*, hvor jeg kort sagt mener at dette dikotomiske «slektskapet» mellom *The Office* på den ene siden og *Etaten* og *Hjerte til hjerte* på den andre er noe som jeg mener kan ytterligere klargjøre min betegnelse av *The Office* som et dristig(ere) prosjekt. *The Office* har for ordens skyld vært en stor inspirasjonskilde for mange serieskapere, med blant annet en rekke «remakes» på merittlisten, deriblant en fransk, amerikansk, canadisk, tysk, chilensk, brasiliansk og israelsk versjon (med rykter om en russisk og indisk versjon under opptrapping)¹. Et slikt stort antall «remakes» er veldig uvanlig for en situasjonskomedie, noe som gjør *The Office* til en forholdsvis unik produksjon.

I Norge er det også flere – om ikke direkte «remakes» av *The Office* i ordets rette forstand, så i det minste – eksempler på serier som har latt seg i sterkt inspirere av *The Office*, i den grad de er påfallende like. Dette er noe som flere anmeldere påpeker², i tillegg til at det også hviler en stor allmenn enighet rundt dette. De omtalte seriene (foruten om *Etaten* og *Hjerte til hjerte*) er henholdsvis *Singelklubben*, *Fremtiden kommer bakfra* og *Arkivet*, hvor likheten dem imellom forenklet sagt ligger i deres etterligning dokumentarens estetikk og konvensjoner – i form av blant annet håndholdt kamera, intervjusegmenter, zooming og lignende (jeg vil komme tilbake til dette aspektet senere i oppgaven). Dette i tillegg til en beskjeftigelse med det «pinlige» som utgangspunkt for mye av det intendert komiske, hvor «komisk» forenklet sagt skal forstås som en fellesbetegnelse for noe som er “laget for å oppnå

¹ Kan leses mer om på denne siden: <http://www.imdb.com/news/ns0000166/> [sist besøkt 30.01.11]

Informasjon om de ulike «remake» programmene som er gjort av britiske *The Office*: Frankrike; *Le Bureau* (Canal+, 2005). USA; *The Office* (NBC, 2005-). Canada; *La Job* (Bell TV, 2006). Tyskland; *Stromberg* (ProSieben, 2004). Chile; *La Ofis* (Canal13, 200?), Brasil; *Os Aspones* (Globo, 2004) Israel; *HaMisrad* (?)

² Se Appendiks I for eksempler på anmeldelser som drar en parallell mellom *The Office* og de ulike norske tv-komediene

en bestemt følelsemessig og fysisk reaksjon hos publikum: Det komiske skal vekke smil og latter hos publikum, det fysiske uttrykket for en følelsemessig tilstand som normalt er forbundet med lyst og velbehag”(Larsen, 2003, p. 127) – uten at dette nødvendigvis blir oppnådd hos tilskuerne eller ikke, derav betegnelsen *intendert* komisk som impliserer at man ofte intuitivt kan forstå at noe er ment å være morsomt uten at man faktisk syns det er morsomt (uten hjelp av eksempelvis lattersporet). Dette er også noe som gjelder «pinligheten» som blir portrettert i disse seriene som er forholdsvis subjektivt anlagt i henhold til hvordan forskjellige folk tolker det. Hva som ligger i en «beskjeftigelse med det pinlige» er noe som for ordens skyld må betraktes fra et psykososiologisk perspektiv, et fagfelt jeg for ordens skyld ikke har noen nevneverdig kompetanse innen og derfor vil tilnærme meg fra et forholdsvis overfladisk plan i dette masterprosjektet, med mest mulig henvisninger og referanser til ulike studier innen fagfeltet. Jeg vil komme tilbake til dette i kapittel 3.

«Dristighet»

I problemstillingen bruker jeg beskrivelsen dristig, hvor jeg nå vil gå litt nærmere inn på hva jeg nettopp legger i betegnelsen «dristig» i forbindelse med situasjonskomedier. Denne betegnelsen er først og fremst tilknyttet disse serienes utelating av lattersporet, men også fordi de etterligner allerede eksisterende formater innen fjernsynsmediet, nærmere sagt dokumentarformatet – et format som vanligvis konnoterer «seriøsitet» – noe som ikke overraskende kan by på en tekstuell ambivalens for tv-seerne. Dette da i form av å være et program som “complicates conventional genre divisions” som Brett Mills skriver i forbindelse med *The Office* sin “deliberate use of the characteristics of other television forms”(2004, p. 65). Hvordan vet tv-seerne nærmere sagt at *The Office* eller *Etaten* og *Hjerte til hjerte* er komedieprogrammer og ikke ordinære dokumentarproduksjoner, altså at de fremfor noe annet er «ment å være morsomme»?

I intervjuer gjort av Brett Mills med en rekke programskapere innen den engelske tv-komediebransjen, understreket flere av dem viktigheten av å ha en «klarhet» i tv-komedienes komisk konnoterende elementer, i den forstand at det er veldig avgjørende at tv-seerne skjønner at programmet er ment å være morsomt.

The notion of “clarity” was one expressed by a number of interviewees and demonstrates the necessity for programmes to express their generic affiliations [...] programmes must convincingly signal their comedic intensions for their humour to be successful: failure to do so

might result in generic confusion, which itself undermines the process within humour (Mills, 2009, p. 59).

I lys av dette så mener jeg at *Etaten* og *Hjerte til hjerte* kan betraktes for å være mindre dristige produksjoner enn *The Office*, forenklet sagt på grunn av at det blir anvendt en mer eksplisitt form for komikk i disse seriene uten noe utpreget forsøk på å underbygge en «dokumentarisk» realisme, som jeg mener skaperne av *The Office* i større grad har gjort. Dette betyr også at *Etaten* og *Hjerte til hjerte* sin status som komedie- programmer er betydelig mer åpenbar og ikke minst lettere å identifisere for seerne. Så når jeg sier at disse tre seriene har beveget seg bort fra den tradisjonelle formen for situasjonskomedie, så er det i realiteten bare *The Office* som virkelig har tatt dette steget fullt ut, mens *Etaten* og *Hjerte til hjerte* fortsatt innehar mye av den tradisjonelle situasjonskomediens karakteristikk – nærmere sagt i form av en høy grad av åpenbar og eksplisitt komikk.

Det aktuelle dikotomiske dilemmaet kan i denne forbindelse skisseres opp som: Jo mer en tv-komedie ligner en ordinær dokumentar – som vil si at den forholder seg lojal til de dokumentariske konvensjoner og fremstår realistisk og troverdig innenfor rammene av å være en «dokumentar» – jo mer vanskeligheter vil den også få ved å tiltrekke seg seere, i den grad det kan oppstå en generisk forvirring blant tv-seerne som vil gi dem problemer med å skjønne at dette er «ment å være morsomt».

Så i lys av det jeg mener er en manglende «realistisk og naturalistisk» tilnærming til dokumentarformatet i *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, så er deres utelating av lattersporet noe som jeg mener ikke kan anses for å være et fullt så «dristig» valg – som det i motsetning kan sies å være i *The Office* sitt tilfelle – ettersom dette som nevnt tidligere er noe som bare blir mer og mer vanlig i tv-komedier. En utelating av lattersporet er nærmest sagt en konvensjon i seg selv å regne, med tanke på antallet situasjonskomedie- skapere som nå velger å droppe det. Det er med andre ord naturlig å tro at tv-seerne – fremst av alt utover 00-tallet – har blitt mer kjent med at tv-komedier kan være uten latterspor som eksempelvis i situasjonskomedier som amerikanske *Larry Sanders Show* (HBO, 1992-1998), *Sex and The City* (HBO, 1998-2004), *Malcolm in the Middle* (FOX, 2000-2006), *Scrubs* (NBC, ABC: 2001-08, 2009-10), *Undeclared* (FOX, 2001-2002), *Everybody Hates Chris* (UPN, The CW: 2005-2009), *30 Rock* (NBC, 2006-) eller engelske *Green Wing* (Channel 4: 2004-2007), som da for ordens skyld er eksempler på situasjonskomedier uten nevneverdige «dokumentariske» karakteristikk. Deres status som situasjonskomedier er for ordens skyld en betegnelse jeg vil komme tilbake

til senere i oppgaven med tanke på at den ikke faller friksjonsfritt på denne typen produksjoner, dette først og fremst i en assosiativ forstand fremfor generisk

Det er også en rekke situasjonskomedier som i tillegg til å ha utelatt lattersporet også har etterlignet dokumentarformatet – dette da i varierende grad, hvor det er viktig å presisere at slike produksjoner ofte er like forskjellige som de er like. Amerikanske *Curb Your Enthusiasm* (HBO, 2000-), *Arrested Development* (Fox, 2003-6), *The Office* [US] (NBC, 2005-) og norske *Borettslaget* er kanskje de mest kjente eksemplene sett med norske øyne, hvor det bare er de to sistnevnte som virkelig «gir seg ut for å være dokumentarer», mens *Curb Your Enthusiasm* og *Arrested Development* på den annen side bare adopterer dokumentariske og dokusåpe teknikker uten egentlig «å utgi seg for å være en dokumentar». For å ta *Curb Your Enthusiasm* som et illustrerende eksempel så er det bruken av det Wendy David beskriver som en “naturalistic style, using the visual style of documentary with mobile, fly-on-the-wall camera work” (Davis, 2008, p. 357) koplet med seriens (pseudo-)autobiografisk natur i form av virkelige personer som spiller en versjon av seg selv (deriblant hovedkarakteren Larry David³) – ofte kalt “selvspill” som enkelt kan defineres som “det å blande sammen medie-rolle og selvbiografisk image på en demonstrativ og påfallende måte”(kan leses mer om i Ytreberg, 2002, p. 12ff) – som er det som i bunn og grunn knytter denne tv-komedien til en dokumentar, og egentlig ikke så mye mer utover dette.

Så man har med andre ord flere varianter av moderne situasjonskomedier, hvor jeg med hensyn til dette masterprosjektets fokus vil dele opp disse nyere situasjonskomediene i henholdsvis tre kategorier;

a) situasjonskomedier uten latterspor og ikke noe utpregede dokumentariske kjennetegn (eks; *Malcolm in the Middle*, *Scrubs* o.l.)

b) situasjonskomedier uten latterspor men med spor av dokumentariske konvensjoner, men dette uten å «gi seg ut for å være dokumentarer» (eks; *Curb Your Enthusiasm*, *Arrested Development* o.l.)

c) situasjonskomedier uten latterspor som gir seg ut for å være «dokumentarer» (eks: *The Office*, *Hjerte til hjerte*). Hvor det er sistnevnte som i størst grad kan betegnes som dristig i lys av fjernsynets kaotiske landskap og konkurranseklima. *Etaten* kan for ordens skyld sies å

³ Amerikansk medskaper og produsent av to suksessfulle amerikanske situasjonskomedier; *Curb Your Enthusiasm* (HBO: 2000-) og *Seinfeld* (NBC, 1990-98), dette i tillegg til å spille hovedpersonen i førstnevnte.

befinne seg en plass mellom kategori b og c, forenklet sagt på grunn av at serien halvveis utgir seg for å være en dokumentar, noe jeg vil komme tilbake til i kapittel 3.

I lys av dette mangfoldet av nye situasjonskomedier – med eller uten dokumentariske karakteristikk – så kan man spekulere i om ikke de respektive tv-seerne kan ha blitt mer kjent med at tv-komedier – ikke bare dropper lattersporet, men også – etterligner dokumentarformatet, noe som innebærer at kanskje også risikoen for generisk forvirring derfor kan ha avtatt i takt med seernes økende kjennskap til denne typen produksjoner. Produksjonsåret til mine tre studieobjekter er noe som i denne forbindelse kan være viktig å legge merke til i henhold diskusjonen om «dristighet», med tanke på at *Etaten* og *Hjerte til hjerte* hadde sine premierer i henholdsvis 2006 og 2007, mens *The Office* på den annen side hadde sin premiere så tidlig som 2001. I appendiks IV har jeg forsøkt å lage en oversikt over flest mulig eksempler på dokumentariske tv- komedieproduksjoner, med vekt på land som kan tenkes å eksportere til Norge. Denne kronologiske listen over produksjoner og produksjons- år kan indikere det jeg mener er mer tilrettelagte forhold for *Etaten* og *Hjerte til hjerte* enn for *The Office*, med tanke på at dokumentariske tv-komedier var et mer utbredt fenomen da de hadde sine respektive premierer, i motsetning til sistnevnte. Jeg vil påstå at risikoen for en tekstuell forvirring blant tv-seerne ved *Etaten* og *Hjerte til hjerte* sine premierer var noe mindre enn når *The Office* hadde sin premiere – ettersom sistnevnte ikke minst kan sees på som «anstifteren» og tilretteleggeren for denne typen produksjoner, med tanke på dens store innflytelse som nevnt tidligere. Så i lys av det jeg mener kan være mer «seervennlige tider» for skaperne av *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, så er deres utstrakte eksplisittgjøring av sitt komiske materiale noe som fremstår litt uforståelig og nærmest sagt litt «feigt». Hva jeg legger i en eksplisittgjøring av sitt komiske materiale vil jeg komme tilbake til i kapittel 3.

Det skal være sagt at *The Office* også kan sies å ha fått noe «drahjelp» i forkant av sin premiere, dette i form av andre tidligere engelske dokumentariske tv-komedier som muligens kan ha bidratt til å ha lagt ting mer til rette for denne typen produksjoner. *The Day Today* (BBC2: 1994), *Brass Eye* (Channel 4: 1997, 2001), *Operation Good Guys* (BBC: 1997-2000), *Human Remains* (BBC: 2000), *People Like Us* (BBC2: 1999-2001), *Marion and Geoff* (BBC2: 2000, 2003) er alle programmer som inneholder ulik grad av «dokumentariske» karakteristikk. Det er vanskelig å si med sikkerhet om disse programmene kan sies å ha bidratt med å tilrettelegge for *The Office*, ettersom seertallene og progresjonsmønster til *The Office* ikke akkurat taler for dette, noe jeg vil komme tilbake til i slutten av kapittel 2 – del 1. Men før den tid så vil jeg se litt nærmere på situasjonskomediens forholdsvis «lave status».

Et ønske om å tas seriøst

For å vende tilbake til Simon Nye beskrivelse av situasjonskomediebeskjeftigelsen som “small-time” og hva dette nærmere sagt kan implisere, så skriver Brett Mills for det første at “small-time” kan referere til industriens natur, i den forstand at det er som en “cottage industry”, laget av små grupper av folk, uten investeringene og utbyttet som man ser i andre deler av fjernsynet, som eksempelvis dramaet. For det andre så påpeker Mills situasjonskomediens hyppige beskjeftigelse med hendelser og historier som ikke kan sies å være av så veldig «dyp» karakter, som det man derimot kan finne i høy- budsjetts dramaer, dokumentarer, nyheter og lignende. For det tredje så kan situasjonskomedien bli sett på som “small-time” i den grad det bare er underholdning intendert som et alternativ til arbeid, utdanning og mer seriøse ting. For det fjerde så kan denne beskrivelsen referere til mangelen på kunstnerisk artisteri, i den forstand at situasjonskomedien sjelden er banebrytende eller eksperimentell, men er mer konvensjonell og rigid i form og innhold, og satser mer på repetitive oppsett av estetikk og ideologi over lengre tid. Alle disse tolkningene av “small-time” er med andre ord noe som ofte blir assosiert med situasjonskomedien, og derfor gjør situasjonskomedien til en genre som ofte blir sett på som mindre verdt, mindre oppfinnsom og av mindre sosial verdi enn andre mer «seriøse» former for programmer (fritt oversatt fra Mills, 2009, pp. 1-2). I forbindelse med situasjonskomedien så skriver også Mills at “texts which most obviously signal their generic characteristics are commonly seen to be of low cultural value. Barry Langford notes that there is 'cultural privilege attached to "originality" (2005:8) which means the term "generic" can often have negative connotations” hvor den tradisjonelle situasjonskomedien i dette henseende er en genre som ofte blir forbundet med “artificiality; that is, the aesthetics of sitcoms are ones which have often been read in terms of their “actorly” performances” (Cook 1982:16) and the genre has been described as making ‘no concession to social realism’ (Wagg 1998:7)” (siteret og parafasert i Mills, 2009, p. 27). Som et illustrerende poeng til dette så går Jane Feuer faktisk så langt som å betegne situasjonskomedien som “child’s play” i lys av dens enkle og lett gjenkjennelige rammeverk (2001, p. 69)

Situasjonskomedien har med andre ord en rekke negative assosiasjoner som faste følgesvenner, hvor dette kanskje er noe som muligens gir en tilnærmet forklaring på hvorfor noen ønsker å distansere seg fra nettopp situasjonskomedien? – dette da i den tradisjonelle betydningen av beskjeftigelsen rettere sagt. En ting skal være klart i denne sammenheng, og det er at den tradisjonelle situasjonskomedien ikke på noen måter er «død» (som den

sporadisk blir erklært fra tid til annen) eller har mistet sin popularitet, noe suksessen til en rekke (i høy grad tradisjonelle) situasjonskomedier understreker. Brett Mills nevner i denne sammenheng den engelske situasjonskomedien *My Family* (BBC1, 2000-) og amerikanske *Two and a Half Men* (CBS, 2003-) som eksempler på slike situasjonskomedier som “show that ”traditional’ sitcom continues to be made which is watched by mass audiences” (Mills, 2009, p. 13). Som jeg prøver å illustrere så er ikke nødvendigvis valget om å lage innovative situasjonskomedier et resultat av en dalende popularitet hos de tradisjonelle situasjonskomediene – noe som har ført til at de respektive tv-kanaler har *måttet* foreta store strategiske omveltninger, omprioriteringer og lignende – ettersom dette er noe blant annet suksessen til *My Family* og *Two and a Half Men* kan sies å motbevise. Folk er med andre ord ikke gått lei av den tradisjonelle situasjonskomedien og «krever noe nytt», eller rettere sagt; «ikke *nok* folk er gått lei», noe som betyr at det fortsatt er marked for slike produksjoner. Jeg tror heller ikke det norske tv-publikum er av en så veldig annerledes oppfatning enn det engelske og amerikanske tv-publikum, ettersom norske kanaler tross alt importerer en rekke tradisjonelle situasjonskomedier fra disse to landene, deriblant *My Family* og *Two And a Half Man*, hvor førstnevnte har fått plass på NRK1; lørdagskvelder i tidlig primetime, som da er en sendeflate med et regelmessig høyt seertall.

Så med andre ord; hvorfor forlate den tradisjonelle sitasjonskomediens karakteristiske fortrinn når dette formatet fortsatt drar inn seertall i store mengder? Brett Mills spekulerer at denne eksperimenteringen med situasjonskomediens konvensjoner og form kan dreie seg om flere faktorer:

This development could be a result of a number of factors. First, it could be because the traditional sitcom look appears artificial and staged to younger audiences for whom the theatrical experience has little meaning. Second, it could be that the attacks by recent documentary hybrid forms upon traditional documentary’s claims to truth have rendered its aesthetic nothing more than a bunch of visual formulae (Bruzzi, 2000; Winston, 2000). Third, it could result from the development of niche channels, for most of the series which have abandoned the laugh track have not been broadcast on the main channels in either Britain or America. Coupled with this, it could be programme-makers’ desires for their series to be understood as something ‘more’ than sitcom, for the channels on which these series have been broadcast – HBO, Channel 4, BBC 2, MTV – are one associated with innovative broadcasting. Whatever the reason, the abandonment of the laugh track represents the most significant development in the sitcom form since the introduction of the ‘three-headed monster’ [et

kameraoppsett som involverer tre kameraer], and it remains to be seen what long-term consequences it will have for the genre (Mills, 2005, p. 51)

Et godt eksempel på Brett Mills teori om programskaperes ønske om at deres serier skal bli forstått som noe «mer» enn bare en «sitcom», finner man i den norske komedieskaperen Tore Ryen. Han står bak en rekke situasjonskomedier i Norge, deriblant *Mot i Brøstet* (TV2, 1993-97), *Radio 2* (TV2, 1995-96), *Karl & Co* (TV2, 1998-01), *Holms* (TV2, 2002-2003) og *Karl III* (TV2, 2009), hvor alle utenom den siste er situasjonskomedier i den tradisjonelle betydningen av sjangeren. Valget om å bevege seg bort fra den tradisjonelle situasjonskomediens konvensjoner i *Karl III* begrunner Tore Ryen med at “komiserier med publikum i studio, såkalt sitcom var helt ute” (parafasert i Pettersen, 2009). Dette er med andre ord et iøynefallende valg med tanke på at *Karl III* er en spin-off av *Karl & Co* – som igjen er en spin-off av *Mot i Brøstet* – som begge to er tradisjonelle situasjonskomedier for å regne. Dette valget til Tore Ryen syns jeg er ganske interessant, og indikerer det jeg mener kan være en ny «holdning» blant en rekke komedieskaper, og muligens et ønske om å bli tatt mer «seriøst» i form av en større streben etter integritet, prestisje, kritikernes anerkjennelse eller lignende. Tore Ryen stilte seg også distanserende og kritisk til sin tidligere situasjonskomedie *Mot i Brøstet*, noe som jeg mener støtter opp om min (for ordens skyld spekulative) teori om at noen komedieskaper kanskje ønsker å bli tatt mer «seriøst»: “Egentlig var det ingen bra serie. Den skulle ikke være for fiffig - og referansene skulle gjerne være til revysketsjer og det var jo for så vidt mitt fag” (sitert i Pettersen, 2009).

Ricky Gervais har også lignende «visjonære og ambisiøse» uttalelser, hvor han i et intervju beskriver seg selv og sin medskaper Stephen Merchant som “fundamentalist comedians”. Han er nærmere sagt veldig opptatt av spørsmålet rundt integritet og en “pursuit of quality; the avoidance of compromise, the maintenance of standards – «keeping your shoes clean»” som han beskriver det. Gervais har også i en rekke intervjuer listet opp ulike “don’ts” som da er ting som ikke var tillatt i produksjonen av *The Office*. Dette handler blant annet om ikke å gå for “the cheap laugh, the easy gag”. Det er ting han og Merchant *bare ikke gjør*. “Dressing up, silly wigs, puns, pratfalls” og det Gervais kaller for “pandering” – “begging the audience for a laugh” – alt dette er «strengt forbudt». Det samme er “unfeasibly good one-liners, characters coming in for one joke and leaving, coincidences, huge contrivances... there are just so many don’ts.”⁴ Dette er for ordens skyld mye av den gjennomgående tematikken i

⁴ <http://www.rickygervais.com/gqapr06.php>

Gervais og Merchant sin sekundære serie *Extras* (BBC/HBO 2005-07), som på mange måter fungerer som en underbyggende eksemplifisering på at disse uttalelsene ikke bare er en forherligelse av seg selv – etter at *The Office* sin kommersielle suksess og kritikermessige anerkjennelse er et faktum – men noe som de derimot syns er av stor viktighet og er genuint opptatt av.

Det kan med andre ord spekuleres om at skaperne av disse mer «moderne» situasjonskomediene har et idealistisk formål; et ønske om å gjøre noe «nyskapedes», eller finne «nye komiske muligheter» som kanskje ikke er gjennomførbar innen de tradisjonelle rammene av en situasjonskomedie? Denne eksperimenteringen kan derfor betraktes for å være noe som er gjort med det mål for øyet å skape en ny «humorplattform» med medfølgende komiske muligheter, noe som forhåpentligvis vil - fra tv kanalens ståsted – tiltrekke nye seere, men også i en kunstnerisk forstand «pløye nye marker» som skaperne selv antageligvis er mer interessert i. Men dette kan også betraktes som et sjansespill, hvor *The Office* eksempelvis hadde store startvansker i sin tid, noe jeg vil komme innpå i slutten av kapittel 2 – del 1.

En nødvendig – men ikke risikofri eksperimentering

Det å eksperimentere med programmer og lignende er noe som for ordens skyld ikke er så uvanlig innenfor tv-industrien, hvor slike eksperimenter kan lønne seg i det lengre løp. NRK gjorde eksempelvis dette i forbindelse med at de tapte mye markedsandeler til TV2 i tidsperioden 1993-96, hvor et av forsøkene på å vinne tilbake seerne var blant annet å lage “eksperimenterende underholdningskonsepter” (Kjus, 2005, p. 215). Engelske BBC eksperimenterer også med programmer med det samme mål for øyet, men som Brett Mills skriver så bedriver de denne eksperimenteringen på sine mindre søsterkanaler, som kan anses som et litt tryggere valg enn å la programmene debutere på hovedkanalen BBC1, som i mye større grad legger krav om en bred appell:

The difficulties that new programmes face in garnering large audiences on the mainstream BBC1 mean that series are often tested on BBC2 first and are moved to BBC1 once they have built up a significant audience; this happened with *Absolutely Fabulous*, *The Royle Family* and *The Office* [...] BBC3 appears to have become the channel which houses programmes deemed too experimental even for BBC2, with programmes switching to BBC2 or BBC1 once successful (Mills, 2009, p. 53).

Ekspérimentering med underholdningskonsepter er ofte en nødvendighet i det man kan betegne for en vedvarende reforhandling av sin «seer-kontrakt» med de respektive kanalenes tv-publikum. Hvor det til tross for et stadig ønske fra publikum om «noe nytt» ikke nødvendigvis gjør ekspérimentering noe mindre risikofyllt, og i forbindelse med tv-komedien så er det å feile i å bli oppfattet som en komedie noe av det mest prekære som kan inntreffe, av den enkle grunn at tv-seerne ikke skjønner at dette faktisk er ment å være morsomt og som resultat av det «zapper» videre til neste kanal – med andre ord en tv-kanals største «skrekksenario». Man skal heller ikke se bort ifra at noen tv-seere faktisk er på jakt etter «noe morsomt», noe som gjør denne bagatellmessige misforståelsen ekstra vanskelig å svelge. Dette utgjør med andre ord et viktig poeng i mitt masterprosjekt; jo mer komedieskaperne våger å dempe sitt komisk konnoterende formspråk i sin respektive komedieproduksjon, jo mer dristig kan de betegnes for å være, hvor dette er noe som spesielt gjelder for dokumentariske komedieproduksjoner ettersom disse står i størst fare for å skape en generisk forvirring blant tv-seerne.

Sammensetning og fremgangsmåte

I dette underkapittelet vil jeg kort ta for meg masterprosjektets sammensetning og fremgangsmåte. Dette masterprosjektet består av henholdsvis fire kapitler, hvor jeg i det kommende kapittelet; kapittel 2 vil skissere opp rammene for analysene av *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte* som jeg vil gjennomføre i kapittel 3. Kapittel 2 er for ordens skyld todelt, hvor den første delen vil ta for seg den tradisjonelle situasjonskomediens strategiske fortrinn i et konkurrerende og «kaotisk» tv-marked, som da er ment å fungere som en illustrerende motvekt til mine studieobjekter og videre understøtte min betegnelse av dem som «dristige» prosjekter. I denne delen vil jeg også kort ta for meg min utnevnelse av *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til Hjerte* som situasjonskomedier, ettersom denne termen ikke nødvendigvis faller friksjonsfritt på denne typen produksjoner, ettersom de forenklet sagt ikke er det første man nødvendigvis tenker på i en eventuell diskusjon om situasjonskomedier, dette først og fremst i en assosiativ forstand fremfor generisk. Denne delen vil bli avsluttet med et nærmere ettersyn på *The Office* sin merittliste som inkluderer en forholdsvis «humpete vei» fra deres tv-debut til de gode resultater, hvor jeg kort sagt mener at deres «avventende» progresjonsmønster er noe som kan indikere en generisk forvirring og tekstuell ambivalens blant seerne som årsaken bak de svake resultatene i startfasen, fremfor noe annet.

På grunn av *The Office* sitt store fokus på en «dokumentarisk realisme», så vil jeg ta dette nærmere i ettersyn i den andre delen av kapittel 2, hvor jeg vil ta for meg en mer generell diskusjon rundt dokumentar disiplinen som en selvutnevnt «gjengiver av virkeligheten». Noe jeg vil knytte opp mot både en historisk utvikling og ulike resepsjonsstudier, hvor sistnevnte er begrenset til hvorvidt tilskuerne forenklet sagt tror at det de ser «er ekte eller ikke». Jeg vil også se denne diskusjonen i forhold til andre komedieproduksjoner som etterligner dokumentaren, hvor det kort sagt er veldig forskjellige tilnærminger til denne sjangeren, og ikke minst meninger om hvor lojal og tro man faktisk skal være til dokumentarens konvensjoner. Den norske komikeren Harald Eia sin artikkel *Fra parodi til pastisj: Erfaringer med dokumentariske Thomas André-sketsjer i Lille Lørdag* (Eia, 2006) – som kort sagt tar for seg ulike teorier rundt bruken av en dokumentarisk form i komedieproduksjon – vil være sentral i denne diskusjonen.⁵

Begrepet realisme vil for ordens skyld bli diskutert i den mest enkle betydningen av ordet; «føler man at dette *kunne* ha vært ekte?». Dette er noe som er viktig å presisere med tanke på at mine studieobjekter etterligner den dokumentariske form; en disiplin som i seg selv er veldig dominert av diskusjoner rundt autentisitet, realisme, naturalisme og lignende. Denne diskusjonen får selvfølgelig en helt annen karakter i forbindelse med mine studieobjekter – som da er tvers gjennom fiksjon – enn den gjør i henhold til ordinære/ekte dokumentarproduksjoner som på den annen side inneholder – om ikke alt, så i det minste et minimum av – autentisk materiale for i det hele tatt å kunne rettmessig erklære seg for å være en dokumentar. Så det er derfor snakk om en følt «realisme» og autentisitet i forbindelse med mine studieobjekter, fremfor en betydning av disse begrepene i sin rette forstand. Denne diskusjonen vil jeg ta for meg nærmere i kapittel 2.

I kapittel 3 så vil jeg foreta en komparativ analyse av sesong 1 av *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til Hjerte*, hvor de to sistnevnte vil være størst gjenstand for analyse, ettersom jeg vil ta for meg de mest åpenbare eksemplene som kan sies å «avdekke» deres status som komedier, og sette det opp mot *The Office*. *The Office* vil med andre ord fungere som et overordnet sammenligningsgrunnlag i dette masterprosjektet i den forstand at jeg anvende eksempler fra *Etaten* og *Hjerte til hjerte* og sammenligne det med *The Office* i forsøk på å fremheve hvorfor jeg mener *The Office* kan betegnes som et dristigere prosjekt. Jeg vil for ordens skyld også gjøre det klart at jeg vil i mye større grad ta utgangspunkt i intervjuer med

⁵ Kan leses mer om i appendiks III

de involverte i *The Office*, enn hva jeg vil gjøre med *Etaten* og *Hjerte til Hjerte*. Grunnen til dette kommer av at jeg syns at det viktig å understreke at mange av de «dristige» valgene i *The Office* er gjort med overlegg, i den grad det er samsvar mellom det de sier og det *The Office* representerer som et ferdig produkt. Jeg går med andre ord ut i fra at det Gervais og Merchant uttaler i de respektive intervjuer representerer realiteten, og ikke bare er en selvsforherligelse etter at den kommersielle og kritikermessige suksessen er et faktum (som nevnt tidligere). Det er også naturlig å tro at dette faktisk er deres egen visjon, ettersom *The Office* er – som jeg vil illustrere senere – et ganske risikabelt prosjekt innenfor fjernsynets særegne konkurranseklima, hvor mer erfarne innenfor fjernsynsindustrien antageligvis ikke ville ha nedtonet *The Office* sine tydelig komisk konnoterende elementer i like stor grad som det Gervais og Merchant ønsket (kan leses mer om dette aspektet i Walters, 2005). Hvorfor dette er tilfellet vil bli klargjort mer utover i oppgaven. I forbindelse med *Etaten* og *Hjerte til Hjerte* så vil det være selve episodene som fungerer som representant for de respektive skapernes visjoner, fremfor førstehandskilder i form av intervjuer og lignende. Jeg tar med andre ord utgangspunkt i at deres visjon har fått gå forholdsvis uberørt fra idé til ferdig produkt, i den grad skapernes visjon samsvarer med det ferdige produktet, og er slikt sett tilnærmet «inntakt». Om dette ikke er tilfellet, så konkluderer jeg med at de ikke har stått hardt nok på kravene sine, et aspekt jeg med andre ord ikke vil ta med i beregningen.

I det avsluttende kapittelet så vil jeg forenklet sagt nøste opp de ulike trådene som har dukket opp i løpet av masteroppgaven, med håp om å kunne gi noen svar og løsningsforslag på dem.

Kapittel 2

Rammer for analysen

I *The Office* ble som nevnt realisme vektlagt mye, noe som derfor stiller spørsmål til hva realisme i denne sammenheng innebærer, både i henhold til dokumentarsjangeren som disse seriene etterligner, men også i forhold til den tradisjonelle situasjonskomedien. Sistnevnte er et viktig sammenligningsgrunnlag i lys av dens posisjon som et av de mer ideelle komedieformatene innenfor et konkurransedominert og kaotisk tv- marked, og fungerer på mange måter som en forbilledlig «mal» for tv-komedier. Den tradisjonelle situasjonskomedien er også et interessant sammenligningsobjekt i lys av at mine studieobjekter også kan betegnes som situasjonskomedier – bare i en revidert og fornyet form – hvor de paradoksalt nok har forlatt de mest fordelaktige elementene som den tradisjonelle situasjonskomedien kan sies å være i besittelse av, noe som jeg vil komme nærmere innpå når jeg skal ta for meg den tradisjonelle situasjonskomediens strategiske og fordelaktige særegenheter. Dette valget om å forlate den tradisjonelle situasjonskomediens form og konvensjoner er for ordens skyld noe som alle mine studieobjekter har gjort – hvor dem i sammenligning med den tradisjonelle situasjonskomedien kan i mye større grad betegnes for å være mer realistisk – men hvor jeg som sagt mener at *The Office* har tatt dette et skritt lenger. Dette vil bli et diskusjonstema senere i oppgaven, men før den tid så vil jeg se litt nærmere på den tradisjonelle situasjonskomediens utvilsomme fortrinn innenfor fjernsynsmediets rammer, noe som vil klargjøre tydeligere hva det egentlig er *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte* «har lagt fra seg».

2.1 Et ønske om å tas useriøst: «Comic Impetus»

For å starte det hele med et illustrerende spørsmål; hvilke er noen av de mest gjenkjennelige formatene innen fjernsynsmediet? Nyhetssendingen, magasinformatet, barne-tv, talk-showet, sketsjkomedien og den tradisjonelle situasjonskomedien er eksempler på noen markante fjernsynsformater som skiller seg mye ut fra resten av sendeskjemaet, hvor spesielt sistnevnte spiller veldig mye på nettopp dette aspektet:

[...] programme-makers intend sitcoms to be funny and measure the success of their series using the yardstick. To this end, the sitcom is a genre which employs a range of elements that clearly signal humour and aim to make that funniness more powerful, and audiences come to such programmes expecting to be amused. The conventions of the sitcom mark it out from many other forms of broadcasting, and the genre's comic impetus is primary motivation behind such conventions (Mills, 2009, p. 8)

Som Brett Mills skriver så innehar situasjonskomedien det som kan kalles for “comic impetus” som grovt oversatt betyr; “komisk drivkraft” på norsk, hvor Brett Mills gir denne enkle karakteristikken: “sitcom has what can be called a ”comic impetus”. That is, sitcom is a genre defined by its association with the comic; while it may do other things, and audiences might enjoy it for a variety of reasons, its humour is always of paramount concern”(2009, pp. 5-6). Dette gjenspeiler på mange måter selve motivasjonen til den tradisjonelle situasjonskomedien, som i høy grad forsøker å skille seg ut som et eksplisitt «komisk intendert» program, noe som det er naturlig å tro også vil gjøre det lettere å identifisere den i en stadig økende «jungel» av konkurrerende tv-kanaler og tv-programmer:

[...] developments in technology and consequent changes in viewing habits during the 1980s arguably work against genre as the main organizing principle for viewing. With the advent of remote control and multiple-channel cable systems comes the tendency to “zap” from one channel to another [...] Our ability to distinguish genres would have to become even more intuitive and rapidly accessed, even more operative at a subconscious level (Feuer, 1992, pp. 157-158).

I lys av årstallet (1992) dette ble skrevet, så sier det seg kanskje selv at denne «intuitive evnen» til å identifisere og skille de ulike genrer og formater vil være betydelig viktigere i et

nåværende tv-landskap som har vokst mye siden den tid, hvor det ikke lenger bare er selve tv-programmene som trengs å gjøres eksplisitte, men også kanalens «branding» i tillegg til andre strategiske tiltak; “Branding plays an increasingly significant role in the current television environment. Channels need to be quickly identified by viewers flicking through the categories of their electronic programming guide” (Chalaby, 2005, p. 59).

Selve kanalens distinktive «branding» er en fordel med tanke på å bringe fram tydelige konnotasjoner om et humoristisk innhold, hvor kanaler som Comedy Central, Paramount Comedy, Canal+ Comedy og lignende slipper å bekymre seg så mye over hvorvidt seerne skjønner at programinnholdet deres er ment å være morsomme eller ikke, ettersom dette fremstår veldig åpenbart (Mills, 2009, p. 47). For det er nettopp det å tydeliggjøre sin komiske intensjon som er en viktig faktor for å sette seerne inn i den rette «lesemodus». Som Jon Plowman (daværende sjef for komedie avdelingen til BBC) påpeker: “Here’s the big difficulty with television comedy; it’s the only bit of television that tells audience what they’ll feel before it starts” (siteret i Mills, 2009, p. 100).

Tv-kanaler døper også ulike tv-kvelder med «hintende referanser» til sendelistens komiske innhold, hvor deriblant engelske BBC2 “has been scheduling comedy programmes (sitcoms, sketch shows, panel shows) on Thursday nights since 2007 under the banner ”Thursdays are funny’ which has its own logo and idents”(Mills, 2009, p. 121), hvor det før den tid var mandager som var den store «komedie dagen» på BBC2 (“Monday night Comedy Zone”, som blant annet *The Office* var en del av). Amerikanske NBC har også en lignende strategi hvor de har opprettholdt en “ ”Must-See’ line-up” på torsdager i over tjue år, med blant annet kjente tv-komedier som *Cheers* (1982-93), *The Cosby Show* (1984-92), *Frasier* (1993-2004) og *Friends* (1994-2004) på sendelisten (p. 121). På norsk fjernsyn har ofte sendetiden 22.30-23.00 blitt forbeholdt komedie programmer, hvor NRK i flere år har brukt dette tidspunktet til blant annet å teste ut nye programledere og programideer innenfor en mer nyskapende og moderne form for underholdning (NRK Årsrapport 2003:46). I forbindelse med dette tidspunktet så skriver Yngvar Kjus at “det er mindre krav om allmenn appell, og program- skaperne har friere tøyler i utformingen av programmet” (Kjus, 2004, p. 83), noe som legger mer til rette for eksperimentering med programmer. Alle mine studieobjekter har blitt sendt i denne tidsslot’en på NRK1, inkludert engelske *The Office* da det ble sendt i Norge (sesong 1; 29.10.03 – 03.12.03). *The Office* ble som tidligere nevnt sendt som en del av BBC2’s “Monday night Comedy Zone” i sin debut på engelsk fjernsyn. Disse strategiske tidsplanleggingene av programflater og sendeskjema er noe som med andre ord bidrar til å

hjelpe seerne i enklere å identifisere hvilken type programmer de ser på; “broadcasters make clear attempts to define programmes as comically pleasurable prior to them being consumed by audiences” (Mills, 2009, p. 121). Noe som i lys av mine studieobjekter er en stor fordel med tanke på at de har forlatt den tradisjonelle situasjonskomediens mest eksplisitt komisk konnoterende konvensjoner, noe som kan medføre litt vanskeligheter i et kaotisk tv-landskap.

I et økende konkurransepreget marked er det med andre ord både et behov for at kanalene skiller seg ut med et lett gjenkjennelig utseende, samt et lett identifiserbart innhold, med det mål for øyet «å lokke seeren inn». I dette henseende så har den tradisjonelle situasjonskomedien en klar fordel og gjør det enkelt for seerne å finne fram til «noe morsomt», og er naturlig nok en stor fanebærer for tv-industrien som en av de mest langtlivende tv-genrer. I lys av denne tilsynelatende store kommersielle utfordringen, og den tradisjonelle situasjonskomediens utvilsomme fortrinn, så er mine studieobjekters valg om å droppe den tradisjonelle situasjonskomediens mest gjenkjennbare konvensjoner noe som kan synes litt paradoksal og spørsmålsverdig. Det ville egentlig vært mer naturlig å tro at slike tv-komedier – i tråd med utviklingen – heller ville gjøre sine komisk konnoterende elementer mer eksplisitte og umiddelbart synlige fremfor å dempe dem. Den tradisjonelle situasjonskomedien har derfor et stort fortrinn, i lys av å være et lett identifiserbart tv-program som i høy grad kan karakteriseres gjennom dens eksplisitte utseende fremfor noe annet:

This notion of the sitcom □ look□ is an important one, for it is one of the most obvious ways in which sitcom signals its generic adherence and comic aim. Conventionally, sitcoms are shot as if the performance was taking place in a proscenium theatre, with the audience positioned as the fourth wall. Indeed, the sitcom is commonly not just shot to look theatrical, it often is actually shot in a theatrical manner, with a real, live audience watching the recording. The performers are thus able to respond to audience’s reactions, leaving pauses for big laughs, with sets clear and full, again reminiscent of the theatrical experience. And camera moves in sitcom are often limited, with the directorial style often more about capturing the events in a manner conducive to the comic event than in creating any kind of diegetic atmosphere or complex televisual world (Mills, 2005, p. 32).

Lattersporet

Det karakteristiske lattersporet til den tradisjonelle situasjonskomedien er antageligvis dens viktigste virkemiddelet og den klareste indikasjonen på at «dette er ment å være morsomt», samtidig som det fungerer som et betryggende og bekreftende tegn på at seerne «ler av de rette tingene» og av det samme som «alle andre», noe som kan sies å underbygge en kollektiv felleskapsfølelse.

The existence of the laugh track has been seen as evidence of the hegemonic ways in which television comedy works. The sounds heard on the laugh track are a public response to comic events, capturing the responses of a crowd rather than that of specific individuals. So even though an individual laugh might occasionally be heard on a laugh track, someone with too distinctive a guffaw is likely to be edited out of the final broadcast. Similarly, someone laughing in the ‘wrong’ place would be removed, which suggests there is a collectively agreed notion of when it is appropriate and inappropriate to laugh (Mills, 2009, p. 103).

Lattersporet er antageligvis også noe av det første man nevner når man skal beskrive en situasjonskomedie, til tross for at det også finnes latterspor i andre programmer, deriblant i sketsjkomedier, talk-show og lignende, men latterspor er noe jeg fra et allment ståsted vil påstå er noe man først og fremst assosierer med situasjonskomedien, noe også Brett Mills påpeker:

The laugh track is so central to the sitcom that, when channel-hopping, it is the most obvious signal to the kind of programme you’ve just found. Yet noise created by a live audience at the recording exists in other genres too; most obviously in quiz shows and variety shows, but also at sporting and other public events, such as election announcements and state and government proceedings. There’s a distinction to be made, though, between those programmes where the audience would exist if television cameras weren’t there – such as sport and public events – and those where the audience exists only because a programme is being made, such as the sitcom. In public events the audience functions as a signal of ‘reality’, suggesting that television is merely recording things that would have occurred anyway. In the sitcom, however, the laugh track signals precisely the opposite; it underlines the artificial, theatrical nature of the genre, and the fact that sitcom requires an audience for its existence to be at all meaningful (Mills, 2005, p. 50).

Dirk Eitzen skriver at latteren er noe som “invites playful engagement and fosters social cohesion. Smiles appease aggression, strengthen social bonds and facilitate the exchange of warmth and affection” (Eitzen, 1999, p. 86), og ifølge Donald Hayworth er latter noe som også fungerer som “a vocal signal to other members of the group that they might relax with safety” (sitert i Morreall, 1983, p. 7). Latter er med andre ord en veldig viktig egenskap i forhold til sosialisering og interaksjon i hverdagen, men også i underholdningssammenheng så er det et veldig sterkt virkemiddel, ikke minst på grunn av dens smittende natur:

Many studies show that canned laughter, the presence of another person, and even the mere assumption that somebody in another room is sharing a humorous experience all facilitate laughter and smiling. All of this suggests that humor, even if experienced in private, has its functional foundation in social experience (Eitzen, 1999, p. 94).

“Latteren på lydsporet skaper en illusjon av å le sammen med andre” og er slikt sett “et fellesskapsfremmende virkemiddel” (Larsen, 2003, p. 131). I en sosial kontekst har latter i de fleste tilfeller en positiv funksjon, men innenfor situasjonskomediens kontekst så har den i tillegg til dette også mer strategiske funksjoner, som blant annet å etablere klare rammer for latterens spillerom; “the laugh track presents the audience as a mass, whose responses are unambiguous and signal a collective understanding of what is and isn’t funny [...] which discourages the possibility of viewers reading programmes in a variety of ways” (Mills, 2009, pp. 103-104). Lattersporet blir ifølge Andy Medhurst og Lucy Tuck sett på som “the electronic substitute for collective experience” (sitert i Mills, 2005, p. 50), noe Brett Mills ser på som “an attempt to recreate the social experience vital to humour and most obviously a leftover from the theatre” (p. 50). Lattersporet fungerer i dette henseende på mange nivåer; den utelater all tvil seerne måtte ha om «dette er ment å være morsomt eller ikke», hvor det i tillegg også er naturlig å tro at den fellesskapsfremmede funksjonen til latteren kan også være i stand til å invitere seerne inn i seg selv, med tanke på dens rekke positive «bieffekter» som nevnt ovenfor.

The "Tree-headed Monster"

En annen distinktiv og lett gjenkjennelig konvensjon ved den tradisjonelle situasjonskomediens er måten den blir filmet på, hvor det vanligvis opereres med et multi-kamera oppsett som ofte blir referert til som "the three-headed monster", noe som impliserer et oppsett på tre kameraer med henholdsvis tre ulike oppgaver; "The three-camera set-up meant that in any filmed exchange between two characters, one camera would shoot both characters together, while the other two covered close-ups of each of the characters" (Mills, 2005, p. 39). Dette gir da en teatralisk stil, hvor kameraene "er plassert i rommet mellom sal og scene, og mellom skuespillernes rom og kameraene er det en linje som ikke kan krysses" (Larsen, 2003, p. 130). Dette blir ofte referert til som "the fourth wall" (Mills, 2005) hvor tilskuerne blir plassert i posisjonen som den «fjerde vegg» noe som da resulterer i at "kamera – og dermed tv-seerne – ser inn i handlingsrommet snarere enn å være en del av det, som i [tilfellet med blant annet] film og mer påkostede dramaserier på tv som filmes med ett kamera" (Larsen, 2003, p. 130).

Denne måten å filme på har opphav i den klassiske amerikanske situasjonskomedien *I Love Lucy* (CBS, 1951-7), hvor produsenten Dezi Arnaz og cinematografen Karl Freund ønsket å "capture the spontaneity of Lucille Ball's comic performances, particularly her rapport with the audiences"(Anderson, 1994, p. 68) og utviklet derfor dette multi-kamera oppsettet. Dette kameraoppsettet gir også et fortinn i form av å få mer ut av en vittighet:

This kind of camera set-up is still very much in evidence in sitcom today and enables performers to get two laughs out of a joke; one from the funny thing that is said and another from someone else's reactions to it. The reaction shot is far more central to the sitcom than many other genres, and shooting comedy in this way highlights the cause-and-effect nature of the comic sequence (Mills, 2005, p. 39).

En teatralisk og åpenbar genre

[...] sitcom is one genre that retains, and foregrounds, its theatrical experience, in front of a studio audience. This results in a shooting style which differs from that of much television as all the cameras have to be placed on one side of the action. Because of the studio audience, actors in sitcom are required to offer a performance which is appropriate for theatre, ensuring that their lines and gestures can be seen by everyone present. And the laugh track in sitcom is a record of the 'live' responses of those who witnessed the event, recorded and transmitted to viewers at home. All of these aspects are extremely uncommon in the majority of television, and have instead become associated with the sitcom genre (Mills, 2009, pp. 14-15).

Både lattersporet, visuell stil, og ikke minst spillestilen i situasjonskomedien er noe som tydelig har røtter i teatertradisjonen, hvor førstnevnte skaper en atmosfære i form av kollektiv opplevelse, og kameraoppsettet tilpasser seg hvordan skuespillerne leverer replikker og lignende, dette som oftest mot tilstedeværende publikum i studio/salen. Alt dette er noe som ikke overraskende kan medføre at skuespillet fremstår i overkant teatralisk, noe også Leif Ove Larsen påpeker:

Å spille for salen krever stemmebruk og tydelig gestikulering. En slik ekspressiv spillestil foran kamera kan fort oppleves som overspill, lite troverdig og dermed platt. Motsatt kan en neddempet og «realistisk» spillestil i tråd med filmen og fjernsynsdramatikken konvensjoner gi en redusert komisk effekt (2003, p. 131).

Skuespillet i den tradisjonelle situasjonskomedien er noe som i høy grad skiller seg ut fra andre tv-produksjoner, og noe som det også er naturlig å tro er lettere å kjenne igjen for tv-seerne. Noe som forsterker denne hypotesen er følgende forskning:

Joshua S. Wachman and Rosalind W. Picard select sitcom to test technology which can analyse television images because its 'characters have distinctive movements' whose 'mannerisms are exaggerated' (2001:257), showing that the performance style within the genre is so distinct it can be recognised by computers. By these accounts, sitcom is, therefore, a readily recognisable genre whose key characteristics are apparent and straightforward (Mills, 2009, pp. 43-44).

Det faktum at skuespillet i situasjonskomedien er så distinkt at den kan gjenkjennes av datamaskiner, er noe som understreker dens status som et i høy grad stilisert og «kunstig» tv-program. Et kunstig og lite naturalistisk skuespill og opptreden, er for ordens skyld noe som ikke bare omfatter situasjonskomedien men stort sett komedier generelt, som også i høy grad er stilisert og skiller seg ut fra andre mer «seriøse» produksjoner. Karakterer og situasjoner i komedieproduksjoner er noe som ofte framstår lite troverdig og kunstig, noe flere akademikere til illustrasjon påpeker:

Commedia's use of recurring characters, and their characterisation through masks, means that it offered character types (Rudlin, 1994, p.34) or personages (Burns, 1972, p.122) rather than ones intended to be read as psychologically complex beings [...] one of the generic factors of the sitcom is its use of easily identifiable characters (Mills, 2005, pp. 81, 125)

Comedy deals in stereotypes rather than fully rounded, three-dimensional, living characters [...] Comedy does not try to create lifelike characters, but pure and intense ones, who are not moderate, mixed, and fallible, but rather extremes, freaks, and caricatures of living persons [...] The art of comedy is typically concerned not with the normal man, but with persons who cultivate the extremes – either excess or defect, too much or too little; it doesn't matter so long as the efforts are out of proportions, disharmonious, and incongruous. The types in comedy are not realistic portraits of average men in everyday situations (Charney, 1978, pp. 50, 56, 69)

[...] all instances of the comic involve a degree of non- or anti-verisimilitude, that all instances of the comic involve a deviation from some kind of norm, rule, conventions, or type, whether culturally general or aesthetically specific (Neale & Krutnik, 1990, p. 93)

The great comedy endows the most contrived and artificial situations (comedy has always been dependent in artifice) with the impressions of spontaneity. (Mast, 1979, p. 26)

Dette er noe som selvfølgelig varierer mellom de ulike komedier, men det er likevel noe som er et gjennomgående tilfelle i majoriteten av komedie produksjoner, noe som resulterer i at det blir etablert en "norm" for hva tilskuerne forbinder med komedier, hvor nettopp realisme ikke er det som står høyest på agendaen til komedien – dette da i sin mest konvensjonelle og tradisjonelle form. Hva som oppfattes for normalt og ekstraordinært er for ordens skyld en diskusjon i seg selv, og er noe som er avhengig av den enkelte tilskuernes personlige preferanser og synspunkter, hvor ekstraordinært i henhold til Steve Neale og Frank Krutnik

innebærer; “by definition, contrary to what a culture conceives or defines as probable or likely” (1990, p. 85), noe som tilsier at det hele er avhengig av normer, som varierer fra “group to group, class to class, historical period to historical period, society to society”(p. 67). Men som nevnt ovenfor så mener jeg at majoriteten av komedier opererer (eller forsøker å operere) med et ekstraordinært persongalleri, uavhengig om tilskuerne oppfatter dem som ekstraordinære eller ikke.

Disse tre konvensjonene; latterspor, opptaksstil og teatralisk spillestill/skuespill er noe av det som kjennetegner den tradisjonelle situasjonskomedien mest, men situasjonskomedien har også andre konnoterende elementer, hvor ting som innhold, narrativ struktur, program lengde, plassering på programflate, kanal, bestemte skuespillere og lignende er noe som også klargjør dens status som situasjonskomedie/komikk. Men det er derimot bare lattersporet, den distinktive opptaksstilen og den teatraliske opptreden som har umiddelbare konnoterende verdier, som indikerer fort at dette er en situasjonskomedie/komikk. Disse karakteristikkenes til den tradisjonelle situasjonskomedien er noe som ikke overraskende kan underminere programmets realisme, men dette er noe som antageligvis ikke er av så altfor stor bekymring for mange av komedieskaperne, ettersom mye av dette er selve komediens attraksjonsmoment, nærmere sagt et ekstraordinært univers med ekstraordinære karakterer, situasjoner og lignende. Tilnærmingen til en større realisme er derfor noe som bare opptar en minoritet av de situasjonskomedier som blir produsert, inkludert mine studieobjekter.

Ettersom mine studieobjekter er såpass forskjellige fra den konvensjonelle betydningen av situasjonskomediesjangeren, så kan man spørre seg hvorfor jeg i det hele tatt kaller dem for situasjonskomedier? I det følgende underkapittelet vil jeg elaborere litt over denne betegnelsen.

En diffus og mindre adekvat definisjon

Mine studieobjekter er antageligvis ikke det første folk tenker på når termen situasjonskomedie blir nevnt, i den forstand at situasjonskomedien – i sin mest tradisjonelle form – allment sett blir forbundet med andre visuelle og innholdsmessige karakteristikk (som nettopp illustrert) enn hva mine studieobjekter kan sies å være i besittelse av. Jeg vil for ordens skyld ikke begi meg inn i en lengre generisk diskusjonen om hvorvidt mine studieobjekter kan betegnes for å være situasjonskomedier eller ikke i lys av dette, men vil derimot nøye meg å hvile meg på flere av Brett Mills argumenter i henhold til denne

diskusjonen. Brett Mills har skrevet mye om temaet, først og fremst i sine to bøker; *Television Sitcom* (Mills, 2005) og *Sitcom* (Mills, 2009), hvor et av hans argumenter er følgende:

Steve Neale examines genre in terms of "repetition and difference" (1980:48), suggesting that all media texts must be similar enough to existing ones to be understood, while different enough from existing ones in order to be interesting. Such an approach allows for different understandings of genre, suggesting that while different people may have various definitions of genre, these work within a context of similarities. This means that while sitcoms such as *Arrested Development* (FOX, 2003-6), *That's So Raven* (Disney Channel, 2003-7), *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-), and *The Sarah Silverman Program* (Comedy Central, 2007-) might all deal with different kinds of subject matters, have different shooting styles and appeal to different audiences, they nevertheless remain sitcom because they have enough similarities to those programmes already understood as belonging to the genre (Mills, 2009, p. 25)

Som Brett Mills påpeker så har flere av de «nyere» situasjonskomedier – om ikke mange, men så i det minste – *nok* likhetstegn til at de kan betegnes for å være situasjonskomedier. Mine studieobjekter kan for eksempel ikke betegnes for å være situasjonskomedier i den mest konvensjonelle betydningen av sjangeren, på grunn av deres fravær latterspor, distinktiv opptaksstil, et teatralisk skuespill/opptreden som de tre mest fremtredende konvensjoner, men derimot i lys av andre likheter. Ifølge Brett Mills så er en typisk definisjon på situasjonskomedien for ordens skyld; med referanse til Larry Mintz (1985, pp. 114-115):

[...] a half-hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite; what happens in a given episode is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour ... Sitcoms are generally performed before live audiences, whether broadcast live (in the old days) or filmed or taped, and they usually have an element that might almost be metadrama in the sense that since the laughter is recorded (sometimes even augmented), the audience is aware of watching a play, a performance, a comedy incorporating comic activity.

The most important feature of sitcom structure is the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored ... This faculty for the 'happy ending' is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory (sitert i Mills, 2009, p. 28)

Brett Mills mener denne teorien har tre aspekter, hvor den første er; *setting* som fokuserer på tilbakevendende plasser og karakterer, mens den andre fokuserer på situasjonskomediens estetikk, og påpeker situasjonskomediens kunstighet; og det tredje aspektet omhandler situasjonskomediens narrativ med referanse til dens repetitive natur av sitcom historier (ibid.).

Mine studieobjekter er i dette henseende situasjonskomedier å regne først og fremst i lys av deres spillelengde på omtrent en halv time, i tillegg til å ha tilbakevendende karakterer og situasjoner, innenfor stort sett den samme plassen. Dette er mer eller mindre de eneste fellestrekkene mine studieobjekter har med den tradisjonelle situasjonskomedien, men dette er kanskje nok? Denne definisjonen er ifølge Brett Mills uansett lite adekvat og inkonsekvent, ettersom den også inkluderer andre programmer enn situasjonskomedien, deriblant dramaserien:

The cyclical, closed-off nature of the sitcom is not complete enough as a definition of sitcom because it is applicable to many other genres within television. Indeed, such a narrative structure, with recurring characters and a central situation, is the central premise of most drama series, such as *Casualty* (BBC1:1986-) and *ER* (NBC:1994-) (Mills, 2005, p. 27).

Denne uvissheten rundt situasjonskomediens generiske avgrensning – og ikke minst termens rådende assosiasjoner blant tv-publikum – er antageligvis grunnen til at disse «nyere» situasjonskomedier ofte blir referert til som «single-camera»⁶ og tradisjonelle situasjonskomedien som «multi-camera» fremfor bare situasjonskomedier⁷, hvor Smith gir en forenklet definisjon på hva denne betegnelsen impliserer:

While traditional multi-camera sitcoms shoot mostly on a limited number of sets in an indoor soundstage, in recent years networks have also aired a number of *single-camera* productions,

⁶ Betegnelsen «single-camera» betyr nødvendigvis ikke at det bare er ett kamera ene og alene i aksjon, men det understreker derimot bare en visuell stil som skiller seg fra stilen og «utseendet» til den tradisjonelle situasjonskomedien. Serien *Arrested Development* brukte eksempelvis ved flere anledninger to kameraer under innspillingen, til tross for deres tittel som en «single-camera» produksjon.

⁷ I amerikanske Emmy Awards så blir tv-komediene til illustrasjon delt inn i henholdsvis to nominasjonskategorier, henholdsvis «single-camera» eller «multi-camera» produksjoner, hvor sistnevnte forenklet sagt omfatter situasjonskomedier som er mer tradisjonelle i formen – deriblant med latterspor – og førstnevnte omfatter det som kan karakteriseres som mer «moderne» situasjonskomedier som da bryter mer med den konvensjonelle formen

series that use one camera to shoot on both standing sets and a variety of off-the-lot locations (Smith, [1999] 2009, p. 111)

Mine studieobjekter kan med andre ord beskrives som både situasjonskomedier og «single-camera» produksjoner, men også som “comedy verite” (Mills, 2004), “television mockumentary”(Hight, 2010) eller “mock-documentary television series” (Roscoe & Hight, 2001). De tre sistnevnte betegnelsene tar med andre ord utgangspunkt i disse serienes beskjeftigelse med dokumentarens koder og konvensjoner, hvor slike fiktive dokumentarproduksjoner populært blir kalt mockumentary, men hvor det for ordens skyld finnes uttalige betegnelser på denne typen produksjoner; □reality-sitcom’, □falsk tv-dokumentar’, □mockumentary- serie’, □lissom-dokumentar’, □juksedokumentar’, □tulledokumentar’, □fiktiv dokumentarfilm’, □køddokumentar⁸ er alle forsøk på å beskrive omtrent det samme fenomenet. På engelsk finner man blant annet følgende betegnelser: □faux documentary’, □pseudo-documentary’, □mocumentary’, □cinema vérité with a wink’, □cinema un-vérité’, □black comedy presented as in-your-face documentary’, □spoof documentary’, □quasi-documentary’, □mock-documentary’ (Roscoe & Hight, 2001, p. 1). Det finnes flere forsøk på definere mockumentaryen, hvor David Bordwell og Kristin Thompson blant annet beskriver det som: “Often mock documentaries imitate the conventions of documentaries but do not try to fool audiences into thinking that they portray actual people or events.” (Bordwell & Thompson, 2004, p. 132) Alexandra Juhasz og Jesse Lerner beskriver det som: “A fake documentary engages disingenuousness, humor, and other formal devices to create critical or comic distance between itself and documentary’s sobriety, truth, and rationality” (Juhasz & Lerner, 2006, pp. 1-2).

Begrepet/fenomenet «mockumentary» er summarisk sagt ikke noe som det er lett å gi en enstydig definisjon på, noe blant annet Craig Hight påpeker:

Mockumentary is as difficult to define as any rich symbolic form, and is becoming even more so as it broadens to intersect with a greater number of genres and emerges in digital media forms. In simple terms, it could be defined as the corpus of fictional texts which engage in a sustained appropriation of documentary aesthetics, but more texts than mockumentary can fall into such a definition. References to the continued expansion of the documentary culture,

⁸ Beskrivelser av de *The Office* og de norske etterligningene; *Singelklubben*, *Arkivet*, *Fremtiden kommer Bakfra*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, som er hentet fra ulike aviskilder

mockumentary poses the same difficulty of identifying shifting set of codes and conventions (2010, p. 15)

Det å gå inn i en lengre diskusjon med det mål for øye å finne ut hvilken generisk betegnelse som passer mine studieobjekter best er ikke noe jeg synes er interessant i forhold til mitt overordnede mål i dette masterprosjektet, ettersom jeg er mer opptatt av tv-komedienes sin fremstilling av seg selv som et «komisk produkt» – noe som nevnt er viktig innenfor et konkurrerende tv-marked – fremfor generiske tilhørighet. Jeg vil derfor referere til slike produksjoner som dokumentariske komedieproduksjoner i lys av deres beskjeftigelse med dokumentariske konvensjoner og koder, samtidig som jeg også vil referere til de samme produksjonene som situasjonskomedier i lys av deres komisk konnoterende verdier. Dette valget av disse to benevnelsene er av en pragmatisk art, nærmere sagt for å lette diskusjonen rundt disse produksjonene fremfor å drukne leseren i ulike termer og begrep.

Det er for ordens skyld viktig å skille mellom film-mockumentary og tv-mockumentary, ettersom disse jobber innenfor veldig ulike premisser. Innen fjernsynsmarkedet er konkurranseklimaet preget av en den umiddelbare nåtid, i den forstand at seerne ofte må «plukkes opp» idét de zapper seg innom den respektive kanalen, mens denne «plukkingen» foregår på den annen side mer i forkant av visningen (kino, filmleie og lignende) – i form av en mer utbredt markedsføring – i forbindelse med mockumentary-filmen, noe John Ellis påpeker:

Broadcast TV does not solicit its audiences in the way that cinema has to. Even though specific programmes are advertised in the press and even on posters and the new season's schedules are given wide coverage, TV can always rely upon having some kind of audiences (Ellis, 1992, p. 160)

En svak start men iøynefallende avslutning

I dette underkapittelet vil jeg se på *The Office* sin merittliste, ettersom jeg mener denne i større grad kan klargjøre min påstand om at en «feiling» i å bli oppfattet som en komedie av tv-seerne kan betraktes å være forholdsvis «alvorlig». Ettersom dette i verste fall kan ende opp med kansellering av programmet på grunn av lave seertall og markedsandeler, og dette på grunn av noe så bagatellmessig som at seerne ikke forsto umiddelbart at dette var en komedie (som de muligens var på jakt etter i utgangspunktet), og som et resultat av dette bare «zapper» videre til en annen kanal, noe som jeg da mener kan ha vært tilfellet med *The Office*.

The Office hadde premiere 9. juli 2001 på britisk fjernsyn og hadde forholdsvis svake resultater i sin første sesong, med et gjennomsnitt på ca 1,6 millioner seere (markedsandel: 7,8 %), i tillegg en lav score på såkalt "audience appreciation index ("AI")" som nærmere sagt er; "data gathered to assess how much those who did watch the show actually enjoyed it. Only one other new addition to BBC2's line-up scored lower in that year's AIs: women's bowls"(Walters, 2005, p. 40). *The Office* hadde med andre ord en veldig svak start, og dette var kanskje også litt forventet med tanke på at serien var en forholdsvis lav satsning, noe som Brett Mills påpeker: "When *The Office*, written by Ricky Gervais and Steve Merchant, was first broadcast it was a relatively low-key affair, screened as part of BBC2's Monday night Comedy Zone." (Mills, 2004, p. 68) Men selv om *The Office* var en forholdsvis lav satsning – i den betydning å være billig i form av produksjonsverdier – så var serien likevel nær ved å bli kansellert etter bare en sesong. Det eneste som talte for *The Office* var en minimal oppadgående kurve i seertallene⁹, noe som fikk "BBC Controller" Jane Root til å sende serien i reprise innen seks måneder (januar 2002) i en bedre slot kl 22 – samtidig med nyhetene på både BBC1 og ITV – istedenfor 21.30. (Walters, 2005, pp. 41-42) Dette betalte seg og replisen av *The Office* fikk et gjennomsnittelig seertall på 2.3 millioner, noe som i kombinasjon med gode kritikker og tildeling av ulike priser, inkludert *The Office* sin lave produksjonsverdi (p. 18), resulterte i at serien ble fornyet for enda en sesong. Etter dette vokste *The Office* sakte men sikkert: "It quickly garnered much critical acclaim - winning Baftas in both 2002 and 2003 - and, on its repeat showing in 2002, steadily built a solid audience". (Mills, 2004, p. 68)

Dvd salget av sesong 1 gikk over alle forventninger, hvor 80 000 enheter ble solgt ut etter en knapp uke etter dens utslipp i oktober 2002 (Munt, 2007, p. 121), og sesong 2 slo sin egen rekord med 142 782 solgte dvd'er den første uken¹⁰, noe som gjør at *The Office* per dags dato er "the record holder for the fastest-ever selling DVD of a non-film title" i England (Roberts sitert i Mills, 2009, p. 67). *The Office* har kort sagt blitt et internasjonalt fenomen "with deals by BBC Worldwide in 70 territories around the world, universal rave reviews, and a raft of prestigious comedy awards".¹¹ *The Office* er også blitt belønnet med to Golden

⁹ Seertall for episode 1-6 i sesong 1 av *The Office*; i kronologisk rekkefølge: (ep1) 1.5 mill – (ep2) 1.4 mill – (ep3) 1.5 mill – (ep4) 1.7 mill – (ep5) 2.0 mill – (ep6) 1.9 mill. Hentet fra www.barb.co.uk

¹⁰http://www.bbc.co.uk/pressoffice/bbcworldwide/worldwidestories/pressreleases/2003/10_october/office2_dvd_sales.shtml [sist besøkt 30.01.11]

¹¹ http://www.rickygervais.com/office_international.php

Globes for serien i 2004 (Munt, 2007, p. 121), som det første ikke-amerikanske programmet i kategorien “comedy series” (Mills, 2005, p. 51), for henholdsvis “best programme and comedic actor [...] This success has been even more extraordinary, considering that *The Office* was screened on BBC America, a small cable network, attracting viewers in the thousands, not millions”(Brabazon, 2005, p. 104). Serien har også vunnet 7 engelske □ BAFTA TV Awards’ og flere andre priser i tillegg til å ha blitt hyllet av kritikere i både England og Amerika (Mills, 2005, 2009). *The Office* har med andre ord hatt sterke resultater, og som Sally R. Munt skriver i den forbindelse: “This is extraordinary for a low-budget comedy series first screened as a gamble by BBC2, the middlebrow channel.” (Munt, 2007, p. 121)

Denne svake åpningen til *The Office* i sin startfase etterfulgt av en mildt sagt sterk og ikke minst iøynefallende avslutning, er noe jeg mener kan indikere at det hele bare kan karakteriseres som en stor «misforståelse», i den forstand at de respektive tv-seerne enkelt og greit ikke skjønnte det var et komedie- program de så på. Det kan riktignok spekuleres i om sendetiden til *The Office* kan ha spilt inn på disse svake seertallene, hvor sesong 1 nærmere sagt ble sendt på sommerstid (en tid ofte dominert av repriser og minimalt med nye programmer), men dette er noe Jane Root (BBC controller) mener er feil:

There’s always been a historical sense that people don’t want new shows starting in summer because there’s this completely wrong idea that everyone is on holiday. But it does mean that there’s fewer big ITV and BBC1 shows being launched and you can often get more press and get more talked about than if you’re launched against big things(Walters, 2005).

2.2 «Dokumentarisk realisme»: En dumdrstig affære?

I forbindelse med *The Office* sin lave seertall så uttalte en av produsentene til *The Office*; Anil Gupta: “anecdotally you hear a lot of people didn’t get that it was comedy, they genuinely thought it was a docusoaps or genuinely didn’t understand that it was supposed to be funny.” (Walters, 2005, p. 40) Skuespilleren som spiller Gareth Keenan i *The Office*; Mackenzie Crook forteller om lignende erfaringer: “A lot of people say to me, that the first time they saw it they wasn’t sure if it was real or if it was acted. Which of course is the intention. That was what was supposed to happen. I think we were the first to actually have that level of realism in a situation comedy”¹² Som Mackenzie Crook sier, så var det et intendert mål av skaperne Ricky Gervais og Stephen Merchant å gjøre ting veldig realistisk, og som Gervais selv sier: “we wanted people to spend their belief long enough, just for the first two minutes think «is this real, is this real documentary?» » and I think we sort of got that to a certain extent.”¹³ Stephen Merchant understreker dette fokuset på realisme: “The biggest governing thing was we wanted to make this as real as possible. We were obsessed with realism. Nothing could feel phoney” (siteret i Walters, 2005, p. 23). I et intervju med radiovertinnen Kirsten Young (i radioprogrammet *Desert Islands*) forklarer Ricky Gervais nærmere hvorfor det var så viktig med dette fokuset på realisme i *The Office*:

Kirsty Young: When it first came on to our screen, *The Office* that is, people weren’t entirely sure, certainly at least the first minutes, if this was another one of these reality-shows or whether it was a comedy. I mean such was its realism. How did you know – I mean presumably that had come from your own experiences of working in dull, repetitive grey offices?

Ricky Gervais: I worked in an office for seven years, and obviously... I’ve always been quite of a «people-watcher», and the reason it had to be *so* real, hyper-real, is that it was essential that people understood this was meant to be a documentary, cause without that aspect its nothing, it’s a bunch of idiots in an office where nothing happens, but if you say he [David

¹²Uttalelsen er hentet fra youtube.com

¹³ Mer om Gervais og Merchant sitt fokus på realisme i Appendiks II

Brent; en av hoved- karakterne i *The Office*] does this to become famous it all falls into place, *everything* makes sense then.¹⁴

Som et poengterende eksempel til dette så var det minst *en* seer som lenge trodde *The Office* var en ekte dokusåpe; “I sat through most of the first series and thought it was a real docusoap” (sitert i Walters, 2005, p. 67), hvor slike tilfeller sjelden kommer alene, som med andre ord antyder at det antageligvis var flere enn denne *ene* seeren som forvekslet *The Office* med en dokusåpe. Dette er for ordens skyld ikke et stort problem så lenge de faktisk *ser* på programmet, men hvor det er naturlig å tro at det er flere som «zapper» videre til neste kanal grunnet denne generiske forvirringen enn fortsette å se på.

Etter *The Office* sitt forholdsvis «avventende progresjonsmønster» å dømme så er det mye som tilsier at det var selve feilingen i å fremstå tydelig som et komedieprogram som har vært årsaken til *The Office* sin svake start og ikke nødvendigvis som en tv-komedie per se, hvor det hele kan tolkes i retning av bare å ha vært en stor «misforståelse» blant tv-seerne; riktignok en misforståelse som kunne ha kostet skaperne av *The Office* «dyrt», noe som muligens forklarer hvorfor så mange tv-komedier gjør sine komiske konnotasjoner eksplisitte, for enkelt og greit unngå slike kritiske misforståelser. For i et tv-marked hvor som nevnt konkurransen mellom kanalene har økt betraktelig, så er dette «sjansespillet» med genrene og komisk konnoterende signaler noe som i en kommersiell forstand kan fremstå litt uforståelig, og denne diskusjonen fremstår enda mer paradoksal i lys av at situasjonskomedier – foruten om å droppe lattersporet og andre gjenkjennelige konvensjoner fra den tradisjonelle situasjonskomedien, også – «kopierer» andre formater innen fjernsynsmediet, i dette tilfellet dokumentarformatet, noe som ikke overraskende kan lede til en større generisk forvirring blant tv-seerne: “the sophisticated use of the documentary look in series such as *The Office* and *Marion and Geoff* make it perfectly possible for audiences to think, for a short time at least, that they’re watching an actual documentary” (Mills, 2005, p. 51). Ifølge Brett Mills så er det viktig ikke å bli *for* eksperimentell i den grad seerne vil få problemer i å identifisere programmets genretilhørighet – altså i forhold til «hva det er de *egentlig* ser på».

The notion that channels and broadcasters new to comedy production might necessarily invest in series with a marked difference from existing programmes suggest the free market of multi-channel broadcasting could be spur to generic experimentation; on the other hand, in order to

¹⁴ Kan leses mer om i Appendiks II

be read as sitcoms programmes must signal their comic impetus as clearly and quickly as possible, drawing on known generic conventions to do so. This means that genre remains the organising principle for series which to foreground their novelty; to be *too* different is to cease to be sitcom at all. By this account, genre is read through audience understandings of broadcasters and programme-makers, and this means 'reputation offers the most reliable guarantee of viewer appeal' (Havens 2006:6) [...] (2009, p. 55).

Situasjonskomedier som kan sies å være en del av denne «dokumentariske trenden» er mange, hvor jeg allerede har nevnt serier som *Curb Your Enthusiasm*, *Borettslaget*, *Arrested Development*, *The Office* [US] som noen av de mer kjente eksempler i norske øyne, i tillegg til å ha laget en liste over en rekke dokumentariske komedieproduksjoner i appendiks IV. Som jeg nevnte innledningsvis så er det viktig å presisere at disse produksjonene er ofte like forskjellige som de er like, noe som ikke minst er tilfellet i det dikotomiske motsetningsforholdet mellom *The Office* på den ene siden og *Etaten* og *Hjerte til hjerte* på den andre, hvor dette fremstår mest tydelig i deres ulike tilnærminger til en «dokumentarisk realisme». *The Office* er i mine øyne mer «tro og lojal» til dokumentarens konvensjoner, noe som jeg mener gir *The Office* et mer risikofylt og prekært utgangspunkt. Forenkelt sagt fordi den feilaktig kan bli tatt for å være en ordinær dokumentar, og i det henseende også kan få en betydelig større utfordring i konkurransen med andre programmer – som eksempelvis inneholder flere komisk konnoterende elementer og tydeliggjør derfor sin status som komedie mer eksplisitt.

The combination of a visual style unlike the traditional theatrical aesthetic and the removal of a laugh track results in texts which much signal their comic intent in a different way, or lay themselves open to the possibility not only of audiences failing to spot the jokes, but failing to realize they're watching sitcom at all (Mills, 2005, p. 51).

En rigid visjon

Denne «lojaliteten» til dokumentarens konvensjoner, var noe som sagt Ricky Gervais og Stephen Merchant vektla mye, og ikke minst insisterte på i forhandling med BBC. Deres stahet og høye krav om både ansvar for regi, «final cut», casting og manus var noe som “official director” for *The Office*; Anil Gupta beskrev som en potensiell “deal-breaker” for Gervais og Merchant: “They were quite adamant in how much control they wanted to retain”(Walters, 2005, p. 21), men hvor det etter hvert ble inngått et kompromiss hvor de alle

ble enige om at Anil Gupta fikk et overordnet ansvar for å regissere pilot-episoden, men da i et samarbeid med Gervais og Merchant, hvor denne avtalen også innebar at de to sistnevnte ville ta over regissørstolen ved et eventuelt klarsignal om å lage en serie (kan leses mer om i Walters, 2005, pp. 20-22). Dette understreker med andre ord hvor bestemt Gervais og Merchant var i forhold til sin visjon, hvor de – som «nobody's» å regne innenfor den engelske underholdningsbransjen; forenklet sagt uten en innflytelsesrik merittliste – hadde alt å tape ved å stå for hardt på kravene sine, altså å miste muligheten til å lage noe som helst. Det de derimot hadde å vinne var en realisert og forholdsvis inntakt visjon.

Bruken av ukjente skuespillere, ingen «juksing» med dokumentarens konvensjoner i den forstand å gjøre noe som «ikke hadde vært realistisk å se i en dokumentar», og forsøk på å «skjule» de ulike plotene i serien var blant annet noe av det som sto høyt på agendaen til Gervais og Merchant i sin streben etter en større realisme¹⁵, hvor de etter alt å dømme var de eneste i produksjonsteamet som var opptatt av akkurat dette aspektet. Den offisielle regissøren; Anil Gupta var ikke alltid like overbevist om denne tilnærmingen:

There was lots of angsty hand-wringing about how authentic or not it was. You want to get it right but with hindsight, what a fucking waste of time a lot of it was. Who cares in the end? The style, the documentary feel, the wobbly whiz-pan – all of that is absolutely right. People know. I was always arguing you don't need to spell it out for them – seen enough of it, got it (p. 25)

Så hvorfor var Gervais og Merchant egentlig så oppsatt på å gjøre det hele så realistisk? Hva var det å vinne på dette? Annet enn å forvirre tv-seerne med en tekstlig ambivalens. *The Office* sin tøffe start, men etter hvert store popularitet, er noe som (muligens) kan bety at de respektive tv-seerne har fått kjennskap til at serien var ment å være morsom, hvor *The Office* i det henseende har fått en mer foretrukket status som fiksjon/komedie fremfor en dokusåpe. Ettersom det er hva *The Office* faktisk er og antageligvis hadde vært mer tjent med, uten å utelukke muligheten for at det antageligvis også vil være seere som også velger å se på *The Office* nettopp i den tro at «dette er en ekte dokusåpe» – hvor faktisk fjernsynsunderholdning er noe som mer enn noen gang er i vinden blant dagens tv-seere og i henhold til John Dovey (2008) nå også er “brand leaders in the ratings war between channels” (p. 253). Det er vanskelig å forutsi hva de aktuelle seerne faktisk tenkte første gang de så *The Office* og hva de

¹⁵ Kan leses mer om i Appendiks II

egentlig trodde det var, noe som med andre ord betyr at dette bare er spekulasjoner og ikke minst vanskelig å bevise empirisk, men det er uansett en legitim variabel å ha i bakhodet. Men hvorfor i det hele tatt ønske å ta slike sjanser? Hvor jeg i størst grad stiller dette spørsmålet i lys av Gervais og Merchant sin posisjon som «nobody's» i den aktuelle tidsperioden, med nærmere sagt alt å tape, noe som bare understreker hvor viktig dette aspektet var for dem.

Denne dokumentariske realismen vil som allerede nevnt være et gjennomgående aspekt i de komparative analyser av mine studieobjekter, hvor jeg allerede har vært innpå dette aspektet i forhold til den tradisjonelle situasjonskomedien, men siden mine studieobjekter også etterligner dokumentarformatet, så stiller dette videre spørsmål til hva realisme i denne sammenheng innebærer. Mine studieobjekter er jo tross alt fiksjon, som i motsetning til sjangeren de etterligner; dokumentaren – “a practice that claims to represent reality to audiences in as accurate, objective and unbiased a manner as possible [...] centred on specific forms of representing the social-historical world” (Bill Nichols parafrasert i Hight, 2008, pp. 204-205) – derimot skaper sitt eget univers, som innebærer iscenesatte hendelser, dialog, skuespill og lignende. Ralph Lee, “Commissioning Editor, History, at Channel Four, UK” (de Jong, 2008) gir en forenklet men god differensiasjon i sin beskrivelse av dokumentarfilmen kontra spillefilmen:

A documentary production, the unique chemistry of making a great documentary takes place in edit. It's there that you create this cocktail of the film that you mix the ingredients, and you shape it. Whereas in fiction, it takes place with the writer. Because, once you get into edit with drama or with [fiksjons] film you can only change a small amount [...] [I dokumentar filming] you don't know what they're going to say. You go into an interview, the people who are going to tell you the story. You're trying to take them somewhere, mentally, and you're hoping that they're going to have an experience, if you like, in telling you the story, and that that's going to translate to camera. And you don't know what they're going to cooperate, or whether what they say will come across well (pp. 168-169)

Ut fra denne beskrivelsen så er ekte dokumentarproduksjoner å forstå som beskjefigelser som opererer med tilfeldigheter og «slumptreff» fremfor et forutvitende scenario som er tilfellet med fiksjonsproduksjoner. Spørsmålet rundt realisme har derfor i fiksjonsproduksjonen en helt annen betydning enn hva som er tilfellet med den mer konvensjonelle dokumentar. Videre så er *The Office* en tv-komedie, hvor en slik «lojalitet» til dokumentarens konvensjoner er noe som kan framstå litt paradoksalt ettersom komedie og komikk er et felt

hvor det «å bryte alle regler» ikke er en uvanlig bedrift, og nærmest sagt noe som også er forventet. Som Steve Neale og Frank Krutnik beskriver komediesjangeren:

Comedy does not seem to require a particular regime of motivation to bind together the events in its stories or the components in its structure. It does not even demand that every event narrated be in any way connected with either story or structure (a latitude crucial to the existence of many jokes and gags). If anything, it not only permits but encourages the abandonment of causal motivation and narrative integration for the sake of comic effect, providing a generically appropriate space for the exploration and use of non-causal forms of motivation and digressive narrative structures.

[...]comedy has been seen as inherently "subversive" because it involves breaking aesthetic and ideological conventions, it has also been seen as reactionary, because it involves the use of cultural stereotypes, and because the breaking of conventions is itself a conventional generic requirement (Neale & Krutnik, 1990, pp. 31-32, 82).

Så denne rigide visjonen til Ricky Gervais og Stephen Merchant er i dette henseende litt interessant, ettersom den på mange måter kan anses for å være litt dumdrilig, men som (muligens) har betalt seg? Eller hadde *The Office* oppnådd den samme suksessen uansett? Altså om Gervais og Merchant ikke hadde vært så rigide i sin visjon, og heller slakket litt på tøylene i forhold til besettelsen rundt en dokumentarisk realisme i serien? Er det virkelig så nødvendig å være lojal til dokumentarkonvensjonene? Som Ben Walters skriver i forbindelse med *The Office*:

If *The Office*'s premium on naturalism made it harder to get laughs from "big" farcial set-ups, overtly wacky characterizations or conspicuously sharp-witted dialogue, the co-option of docusoap's formal trappings on their own terms brought tools of emotional engagement not available to the conventional sitcom writer (Walters, 2005, p. 67)

Som Ben Walters skriver så er det naturlig å tro at *The Office* sin omhyggelige besettelse av naturalisme også innebar selvpålagte restriksjoner, i den grad de ikke kunne ta seg for store friheter som kunne sette denne følelsen av «autentisitet» på spill, men dette førte også til at de i større grad kunne skape et større emosjonelt engasjement og ikke minst at de portretterte sosiale forlegenhetene kunne oppfattes og føles ekstra ukomfortable og ubehagelige. Noe som jeg vil påstå er vanskeligere å skape i den tradisjonelle situasjonskomedien, ettersom det er et program med en veldig dominerende "comic impetus"; noe som gjør det atskikkelig

vanskeligere å skape en følelse av at dette er «ekte» på grunn av den i høy grad kunstige settingen. Som Gervais sier: “I think the realer you are the more you connect on an emotional level”(Walters, 2005, p. 23). Men dette er noe som nevnt kan innebære litt risiko innenfor en dokumentarisk rammeform.

En paradoksal diskusjon

Diskusjoner rundt hva som er troverdig og mindre troverdig innenfor rammene av en dokumentar, er noe en rekke komedieskapere har hatt i forbindelse med dokumentariske komedieproduksjoner, hvor spesielt den norske komikeren Harald Eia har vært opptatt av denne diskusjonen. Han har blant annet forelest og skrevet om temaet – som hittil den eneste til mitt kjennskap – først og fremst i artikkelen: *Fra parodi til pastisj: Erfaringer med dokumentariske Thomas André-sketsjer i Lille Lørdag* (Eia, 2006), hvor han summarisk mener at “Brytes sjangeren, ler man ikke” (Eia, 2006, p. 196)¹⁶.

I dette henseende så er det for ordens skyld viktig å skille mellom «dokumentariske» sketsjer (innenfor som oftest en sketsjkomedie, humorprogram eller lignende) og «dokumentariske» situasjonskomedier og lignende, hvor førstnevnte i motsetning til sistnevnte bare utgjør noen minutter av det fulle programmet, mens mine studieobjekter m.fl. på den annen side er «dokumentarisk» i formen fra start til slutt, og derfor står i større fare for å bli oppfattet som ordinære dokumentarproduksjoner. En sketsjkomedie er for ordens skyld å forstå som; “en tv-komedie satt sammen av en rekke korte, frittstående komiske numre, normalt satt sammen til ett program med en varighet på om lag 25 minutter. Ofte, men ikke nødvendigvis er numrene bundet sammen av en programleder”(Larsen, 2003, p. 138), selvfølgelig med rom for variasjoner. Så på grunn av sketsjkomediens ofte fragmenterte natur og mer uforutsigbare innhold, så er det mer naturlig å tro at tilskueren fortene vil identifisere dette som et komedie- program, i motsetning til mine studieobjekter som er mer konstante og konsekvente i formen med gjennomgående karakterer, plot, setting og lignende. Dette er også et differensierende poeng Mills understreker i forbindelse med sketsjkomedien og situasjonskomedien:

¹⁶ En større utdyping av dette kan leses i appendiks III, og ikke minst i artikkelen; *Fra parodi til pastisj: Erfaringer med dokumentariske Thomas André-sketsjer i Lille Lørdag*, i boken *Humor i mediene* (2006) av Yngvar Kjus og Birgit Hertzberg Kaare

This is also one of the distinctions between the television sketch show and the sitcom, in which the former uses segmentalised jokes for its pleasure, while the latter attempts to weld these to narrative and maintain character consistency (Mills, 2005, p. 15)

Det er med andre ord naturlig å tro at det er mindre fjernsynsrelaterte risikoer tilknyttet slike humorprogrammer med innslag av «dokumentariske» sketsjer, enn hva som er tilfellet med mine studieobjekter. Men for å vende tilbake til Harald Eia sin artikkel, så er det en interessant ting å legge merke til i forbindelse med den, og det er at Eia er veldig konsekvent i sin «konklusjoner» om at brudd på sjangeren resulterer i at det blir “umorsomt”, hvor han blant annet skriver; “Når følelsene ikke lenger “tror” på reportasjesketsjens «ekthet», ler man ikke.”(Eia, 2006, p. 195) – “Bryter man illusjonen om at man «egentlig» lager en ordentlig reportasje, «tror» ikke seeren på det. Og synes ikke det blir noe morsomt”(p. 196). Eia og andre involverte med-skapere – blant annet Marit Åslein (som også er regissør av *Hjerte til hjerte*) og Bård Tuft Johansen – utviklet derfor en rekke “tommelfingerregler” som et forebyggende tiltak mot slike «feil», hvor en av disse tommelfingerreglene var følgende: “Sketsjen faller og blir umorsom fordi du *bryter* med reglene i sjangeren du etterligner – *følelsene tror på sjangeren*” (p. 185), som ifølge Eia var en av de mest brukte tommelfingerreglene. Så er dette noe som kan forklare Gervais og Merchant sin lojalitet til dokumentarsjangeren? Har de tenkt i samme baner som Harald Eia? Nærmere sagt at det blir «umorsomt» om man bryter de dokumentariske konvensjoner?

Et annet aspekt som for ordens skyld er viktig å ta med i denne forbindelse, er det faktum at artikkelen og synspunktene til Harald Eia tar i overveiende grad utgangspunkt i humorprogrammet *Lille Lørdag* (NRK, 1995-96) som han m.fl. lagde for omtrent 15 år siden. Eia spekulerte i det henseende om ikke denne respektive “tommelfingerregelen” kunne ha mistet sin slagkraft den dag i dag på grunn av dokumentarens forholdsvis store alterasjon og økende diversifikasjon siden den tid. Dette er noe han mener kan ha medført en endring i både seernes forventinger til ordinære dokumentarer men også dokumentariske komedieproduksjoner, og er noe som innebærer at «tommelfingerreglene» ikke lenger trenger å bli håndhevet like strengt eller rett og slett opphører å være av betydning.¹⁷ Ut fra disse spekulasjonene til Eia så synes det som om han mener at disse to lesermodusene kan knyttes opp mot hverandre – om ikke i en symbiotisk forstand, så i det minste parasittisk, i den

¹⁷ Parafasert fra en forelesing med Harald Eia gjort ved Universitet i Oslo 21. oktober 2009

forstand at forventningene til dokumentariske komedieproduksjoner kan sies å være avhengig av hvordan tilskuere «leser» ekte dokumentarproduksjoner.

Som et illustrerende poeng til dette så mener Annette Hill at seernes engasjement med dokumentarer har forandret seg i korrelasjon med en større utvikling innenfor fjernsynsdokumentarer, noe hun påpeker i artikkelen *Documentary Modes of Engagement* (Hill, 2008):

In contemporary television documentary has become increasingly stylized, drawing on hybrid formats, popularizing documentary for peak-time schedules, mixing fact and fiction in a variety of documentary modes. The large range of documentaries, including investigative journalism, specialist documentaries on history or science, observational documentary, and docudrama, makes it difficult for viewers to adopt a single mode of engagement. The various stylistic techniques used within different types of documentary, such as the interview, eye witness testimony, caught-on-camera footage, and reconstructions, also add to the ambiguity associated with documentary. Viewers' experiences of documentaries are drawn from their broad understanding and critical engagement with the changes taking place in factuality. It is in this fast-paced factual environment that modes of engagement take shape (p. 217).

John Corner går så langt som å si at denne utviklingen har bidratt til å svekke dokumentarens status og undergravd en “documentary authority” ([2002] 2009, p. 53), både på grunn av vanlige programmers omfattende belåning av “documentary look” og ikke minst dokumentarens gjensidige belåning av “nondocumentary kinds of look (the dramatic look, the look of advertising, the look of the pop video)” noe han mener har “complicated the rules of recognizing a documentary” (ibid.).

Stella Bruzzi er også enig at det har skjedd en stor utvikling blant dokumentarer, og dette på forholdsvis kort tid, noe hun påpeker i sin andre utgave av boken *New Documentary – A critical introduction* (Bruzzi, [2000] 2006).

There have been several key developments in documentary film and television production since the first edition of this book appeared in 2000. In terms of generic renewal, the important evolutions that have taken place in recent years have been the renewed popularity of documentaries in the cinema (in the wake of Michael Moore's *Bowling for Columbine*) and the advent of reality television and its close relative the formatted documentary. What both these indicate is that documentary has become a global commodity in a way it simple was not mere six years ago (Bruzzi, [2000] 2006, p. 1).

Som både Hill, Corner, Bruzzi påpeker så har det skjedd en stor utvikling innen dokumentarproduksjon de siste 10-15 årene, hvor også Annette Hill mener at dette også har vært med på å forandre forventningene tilskuerne har til slike produksjoner. Så er dette noe som også kan sies å gjelde for dokumentariske komedieproduksjoner? Har Harald Eia derfor rett i at seernes forventninger til dokumentariske *komedieproduksjoner* også er forandret i tråd med utviklingen innen ordinære dokumentarer, noe som da kan sies å ha etterlat “tommelfingerregelen” meningsløs? Et annet spørsmål man kan stille seg i denne forbindelse, men som samtidig er vanskelig å svare på; Har denne «tommelfingerregelen» noensinne vært gjeldende eller er den bare et biprodukt av personlige smakspreferanser? For å komme nærmere til bunns i denne diskusjonen så mener jeg at man må studere nærmere dokumentarens historiske utvikling og dens såkalte beskjeftigelse med den «virkelige verden».

«Den virkelige verden»

Diskusjonen rundt dokumentarens autentisitet og rolle som en «direkte gjengivelse av virkeligheten» er for ordens skyld lang og i høy grad polemisk, men hvor jeg vil forsøke å gjengi noen viktige punkter i denne diskusjonen som jeg mener kan kaste mer lys over Gervais og Merchant sitt valg om å forholde seg såpass lojal til de dokumentariske konvensjoner i *The Office*, og ikke minst Harald Eia sin teori om at «brudd på konvensjonene» resulterer at det blir «umorsomt», som jeg mener kan være en interessant teori å ta med i beregningen. Denne diskusjonen vil for ordens skyld være av en høyst indikativ karakter, fremfor et forsøk på å gi håndfaste svar og løsninger.

The very term, documentary, itself has a strong association with the industrial age from which the moving image medium emerged: empirical proof, factual evidence, scientific methodology and psychological justification all serve to reinforce the role which the documentary genre is expected to play. The emergence of anthropology and sociology as pseudo-scientific disciplines has helped cement the notion of factual representation of reality (Knudsen, 2008, p. 108).

Dokumentarfilmen tar i sin mest essensielle forstand først og fremst utgangspunkt i fotografiet posisjon som ikonisk; “Det er tegn som *ligner* det de står for – det vil rett og slett si bilder, altså visuelle tegn, av mer eller mindre fotografisk eller «realistisk» type” (Gripsrud,

2002, p. 120). Fotografiets posisjon som ikonisk og et «urørt avtrykk» av virkeligheten var lenge det gjeldende, men det ble det etter hvert disputert ettersom flere medievitere og bildeteoretikere mente at fotografiet “ved siden av å være ikoniske også er indeksikalske [...] i den forstand at det er en ren «virkning» av lyset som ble reflektert av gjenstanden(e) foran kamera da bildet ble tatt”(ibid.). Det ble argumentert for at fotografen måtte foreta en rekke valg som “bildeutsnitt, synsvinkel, objektivtype, belysning, filmtype og dessuten alle valgene i mørkerommet”, noe som understreket spillerommet for menneskelig innflytelse og samtidig undergravde fotografiets objektive og «urørte» natur av bare å være en ren “fysisk-kjemisk effekt” (ibid.). Dette er noe også John Corner understreker:

Long standing questions of authenticity, concerning the possibilities of manipulation and tricky in the management of what is seen (and heard), have been joined more recently by anxieties about the deployment of digital reworking and even complete manufacture. Questions about origination are usually either about what actually was in front of the camera and/or about how the methods of filming (e.g. angles, framing, composition, lightning, filters) imported cultural value to its representation in the image. To use rather simplistic terms, how far was the image ‘captured’ and how far was it ‘constructed’? (2008, p. 23)

Som John Corner skriver så har den økende muligheten til å manipulere fotografi og video med dagens teknologi – og ikke minst de uttallige valgene som kan gjøres både under produksjonen og etter – gjort til at diskusjonen rundt autentisitet har blitt enda viktigere, og i dette henseende er det mer pragmatisk å snakke om dokumentarens indeksikalitet fremfor posisjon som et ikonisk tegn.

Indeks er ifølge Charles Peirce, “en kvalitet ved tegnet som knytter det fysiske til det som tegnet representerer” (parafasert i Sørensen, 2001, p. 288). I forhold til dokumentarfilmen så handler spørsmålet om autensitet i følge Bill Nichols “om framstillingen er representativ for den bakenforliggende virkeligheten”(parafasert i Sørensen, 2001, p. 288) Indekser er med andre ord “tegn som så å si «peker på» det de står for. Det gjør de fordi det her er en *kausal relasjon*, årsak-virkning-forhold mellom tegnet og det det står for” (Gripsrud, 2002, p. 120).

Det indeksikalske båndet, antakelsen om at det på et gitt tidspunkt har eksistert en fysisk forbindelse mellom kamerasubjektet og kamera (i betydningen at det fotografiske bildet er et

fotokjemisk eller elektronisk produsert «avtrykk» av denne situasjonen), fungerer her som en slags garanti for sannhetsgehalten i det som uttrykkes (Sørenssen, 2001, p. 289).

Denne diskusjonen rundt fotografiets og videoens direkte gjengivelse av virkeligheten er veldig spennende, og jeg vil som nevnt ikke forsøke å gi noen løsningsforslag i denne diskusjonen, men derimot (naivt) ta utgangspunkt at det vi faktisk ser på lerretet er det som faktisk eksisterte ved det gitte tidspunktet. Jeg vil nærmere sagt ta for meg et aspekt som på den annen side er litt lettere å diskutere – men derimot ikke å gi et enstydig svar på – som omhandler hvorvidt det som skjer foran kamera er ekte i den forstand å være iscenesatt eller ikke. Det å gjengi en mest mulig uberørt «versjon» av virkeligheten er jo selve idealet til dokumentarsjangeren som da skal beskjeftige seg med virkeligheten kontra spillefilmens konstruerte og fiktive univers. Hvor det kort sagt ut fra denne oppfatningen har vokst fram en kulturell tro om at dokumentaren faktisk *skal* portrettere det ekte, men hvor dette synes lettere sagt enn gjort.

The claim that documentary can present a truthful and accurate portrayal of the social world is not only validated through the association of the camera with the instruments of science but also depends upon the cultural belief that the camera does not lie. This is predicated on two things: the first is concerned with the power of the photograph, and the second with the discourses of realism and naturalism. Together these provide the basis for our strong cultural assumptions about documentary, while also allowing issues of ideology to be side-stepped in our evaluations of the form (Roscoe & Hight, 2001, p. 11)

En tøyning av virkeligheten

Den allmenne forventningen til dokumentaren er altså at den skal være «tvers gjennom ekte»; i tråd med dens ideal, men hvor dette er vanskeligere sagt enn gjort; det finnes flere eksempler på dokumentarskaper som har tatt seg litt «friheter» i forhold til dokumentarsjangeren.

Amerikanske Michael Moore er eksempelvis en dokumentarskaper som har møtt mye kritikk i diskusjonen rundt dokumentarens autenticitet, og har blitt anklaget for å undergrave den radikale dokumentarfilmen, på grunn av hans manipulerende holdning til selve dokumentarfilmmediet (Sørenssen, 2001, p. 271). Andre eksempler på friheter som er blitt tatt i forhold til dokumentarsjangeren, er blant annet Robert J. Flaherty – skaperen av dokumentar klassikeren *Nanook of the North* (1922) – som laget en spesialbygd igloo i dobbel størrelse for å få plass til kamera for innendørsscener (Sørenssen, 2001, p. 73). Noe lignende gjorde også

Harry Watt og Basil Wright i dokumentaren *Night Mail* (1936) fordi de ønsket å ha en innendørsscene fra et tog i fart. Dette gikk ikke på grunn av det “plasskrevende lydopptaksutstyret”, og løsningen ble til at “de bygde interiører av postvognene i lydfilmstudio, og konstruerte disse kulissene på en slik måte at de kunne beveges som et tog i fart” (p. 98). Disse to eksemplene illustrerer to kunstneriske valg som baserer seg ene alene på teknologiens begrensninger i form av det faktum at “opptaksutstyret var tungt, kraft- og plasskrevende og lite transportabelt, filmemulsjonene var langsomme og betinget ekstra lyskilder” (p. 200), noe som selvfølgelig får konsekvenser for autentisiteten til dokumentarene, men som jeg samtidig vil påstå er lettere «å tilgi» på grunn av disse tilsynelatende restriktive omstendighetene. Som John Corner skriver: “The sheer technical limitations on early actuality filming made such choices easy” og påpeker en bevegelse mot “part dramatisation” (2001, p. 128). Alisa Lebow går på den annen side så langt som å kalle flere av produksjonene til de tidlige dokumentarpraktikantene som mockumentaries, i lys av deres integrering av rekonstruksjoner og dramatiserte scener:

If the histories of the nonfiction film are to be believed then *all* of the most exemplary early documentary films, whether those of Flaherty, Grierson, Verton, or even Edison’s and Lumières’ actualities, are also exemplary mockumentaries. (Lebow, 2006, p. 232)

Selv om alle disse overnevnte valgene kan sies å være tvilsomme, så hadde de derimot vært vanskeligere å svelge om de hadde blitt gjort den dag i dag, med tanke på dagens teknologi, som ikke på samme måte skaper slike begrensninger. Teknologien har kort sagt beveget seg i rekordfart siden den tid, og er ikke i like stor grad en innskrenkende faktor for dokumentarskaperne. En av de viktigste utviklingene i dette henseende skjedde under andre verdenskrig; hvor “behovet for rekogniseringsvirksomhet, gjorde det nødvendig å utvikle lette, robuste stumkameraer som for eksempel det legendariske *Eyemo*-kameraet [...] Videre skjedde det en vesentlig utvikling i retning av stillegående kameraer, en nødvendig kvalitet når kamera og lydopptaksapparat var plassert nær hverandre” (Sørenssen, 2001, pp. 200-201) i tillegg til at lyden ble synkronisert takket være “nagraspilleren” til sveitsiske Stephan Kudelskis (p. 201). Alle disse tre utviklingene fikk “mye å si for utviklingen av smidigere og mer levende kamerabruk i reportasje- og dokumentarfilmen, bl.a. fordi det ga muligheter for å bruke håndholdt kamera i situasjoner der det ikke var mulig å bruke kamerastativ (p. 200). John Corner mener at dette også tilbyr en større mulighet for “relating strongly to individual rather than general truth and thereby getting deeper, specific and more sustained connections

with particular realities (Corner, 2008, p. 16). Dette er en med andre ord en teknologisk revolusjon som har forandret dokumentarpraksisen i høy grad og dannet grunnlaget for bevegelser som “cinéma vérité, cinéma direct, direct cinema eller living cinema” (Sørenssen, 2001, p. 198) og i senere tid ulike instanser av reality TV.

Som jeg påpekte ovenfor så var de «dokumentariske» valgene til Flaherty, Watt og Wright noe som var et direkte resultat av en teknologisk begrensning, og ettersom scenene også kan sees på rekonstruksjoner, noe som forutsetter “at den så godt som mulig er i stand til å gjengi en scene eller en situasjon slik den ville ha utspilt seg i virkeligheten” (Sørenssen, 2001, p. 98), så er denne «juksingen» med realiteten, noe som i mine øyne ikke framstår så veldig «utspekulert». I det minste ikke når man sammenligner det med andre eksempler som i større grad har tøyd grensen for hva som akseptabelt. Disse valgene er med andre ord ikke et resultat av begrensende omstendigheter, som deriblant en mangelfull teknologi, men derimot dokumentariske valg gjort uavhengig av slike faktorer. Et eksempel på dette er fra den samme dokumentaren som «jukset» litt med virkeligheten i tråd med en teknologisk begrensning, men som i dette henseende kan sies å befinne seg på litt mer tynn is. Dette tar utgangspunkt i at arbeiderne i *Night Mail* “snakket et klokkerent teaterengelsk fra London West End, noe som reiste visse tvil om autentisiteten i opptakene” (ibid.), noe som kan sies å være et noe mer tvilsomt dokumentarisk valg enn deres rekonstruksjon av et postvogninteriør kan sies å være. Et annet tvilsomt dokumentarisk valg (om litt mindre enn det ovenfor) er hvordan de involverte menneskene i *Salesman* (1969); tilsynelatende er instruert på forhånd av kamerateamet til aldri å se inn i kamera (Sørenssen, 2001, p. 210).

Sistnevnte er for ordens skyld en del av det som kalles for observerende dokumentar, som generelt blir sett på dokusåpen sin forgjenger, og som forenklet sagt er den sjangeren mine studieobjekter i størst grad kan sies å etterligne, noe Brett Mills også påpeker i forbindelse med *The Office*; “Much of *The Office*’s material is similar to that in programmes from the docusoap boom which characterised British television in the 1990s, and which led to the global rise in reality programming at the beginning of the twenty-first century” (Mills, 2005, p. 65). Før jeg beskriver nærmere dokusåpen, så vil jeg kort se nærmere på den observerende dokumentaren som på mange måter er forgjengeren til dokusåpen, hvor Bill Nichols beskriver denne retningen som en forholdsvis «idealistisk» retning:

All of the forms of control that a poetic or expository filmmaker might exercise over the staging, arrangement, or composition of a scene became sacrificed to observing lived experience spontaneously. Honoring this spirit of observation in post-production editing as

well as during shooting resulted in films with no voice-over commentary, no supplementary music or sound effects, no intertitles, no historical reenactments, no behavior repeated for the camera, and not even any interviews (Nichols, 2001, p. 110)

Utøverne av denne dokumentar tradisjonen så/ser ofte på kameraet som en “direkte formidler av virkeligheten”, (Sørenssen, 2001, p. 200) noe som i manges øyne er et «naivt» ideal. Et synspunkt spesielt Brian Winston understreker sterkt i *Claiming The Real* (Winston, 1995) hvor han mente at filmskaperne fra retningen *direct cinema* eller *cinéma vérité* fra perioden 1960 og utover; (naivt) argumenterte “for en form for observasjonell film som de påsto ville være i stand til å framstille virkeligheten «slik den egentlig var». De hevdet at dokumentarfilmen kunne fungere som en *dokumentasjon* med klare krav på å kunne representere en *sann og objektiv* gjengivelse av virkeligheten” (parafasert i Sørenssen, 2001, p. 14). John Corner er i likhet med Brian Winston også kritisk til denne påstanden om en “direkte sannhet”:

[...] the tradition of “fly-on-the-wall” filmmaking (with its roots in *cinéma vérité*) has set up a number of expectations about its “direct truth” to the events portrayed. There is sometimes a purist literalism about the claims made by this kind of project – everything you see really happened just as if the camera was not there at all. Again, Winston (1995) provides a useful discussion, with a strong historical perspective. This grounds the question of the integrity of the programme at a very demanding level of primary truth, one that has to take in the self-consciousness of the people being filmed. It is not surprising that “breach of trust” becomes an ever-present concern here. Many of the new “reality” formats, including docusoaps, base themselves on this observational technique, with its distinctive, often rather voyeuristic, character. This has undoubtedly contributed to the intensified concern about unacceptable faking (Corner, 2001, p. 128).

Det finnes en rekke eksempler på spørsmålsverdige valg i forbindelse med dokumentaren, hvor denne diskusjonen har vært spesielt aktuell i forbindelse med fremveksten av reality TV. Dokusåpen kan for ordens skyld betegnes for å være en underkategori av reality TV, hvor reality TV ifølge Annette Hill fungerer på mange måter som en “catch-all category that includes a wide range of entertainment programmes about real people. Sometimes called popular factual television, reality TV is located in border territories, between information and entertainment, documentary and drama” (2005, p. 2). Denne divergensen i betegnelser er noe også Arild Fetveit påpeker; “Concepts like “reality TV,” “reality show,” “reality

programming,” and “neo-verité” have been used to designate this recent trend in television, showing us dramatic moments from police work, rescue operations, accidents, and so forth”. (Fetveit, 2004, p. 124) Det finnes reality TV om nærmest sagt alt og hva som helst (for ikke å si betegnelser) hvor en av de avgjørende faktorene til dens fremvekst var at fjernsynsselskaper så muligheten til “å eksperimentere med virkelighetsgjengivelsen som *attraksjon*, i en mediesituasjon som var preget av økende konkurranse om seerne” (Sørenssen, 2001, p. 290). Reality TV var ikke minst billig å produsere, noe Chad Raphael påpeker:

As a fiscal strategy, Reali-TV emerged in the late 1980s in response to the economic restructuring of U.S. television. Much of the restructuring story has been told by scholars and in the trade press: how the number of video distribution channels expanded rapidly, with the growth of cable, VCRs, the FOX network, and local independent stations; how the television audience was increasingly fragmented; how advertising revenues now had to be spread among a larger pool of distributors; and how this dilution of advertising spending created pressure on broadcasters and cablecasters to cut per-program production costs [...] Reali-TV programs also cut costs by wholeheartedly embracing low-end production values. Direct cinema techniques such as handheld cameras and the use of available lightning made shows without reenactments (such as Cops and the network newsmagazines) particularly cheap [...] Confronted with rapidly rising above-the-line production costs, producers took it out on below-the-line labor and sought cheaper forms of programming. Reali-TV fit the bill (Raphael, 2009, pp. 125, 130, 136)

Dokusåpen: en gråsoner

Som nevnt så kan mine studieobjekter i størst grad sies å være etterligninger av dokusåpen, hvor termen dokusåpe ifølge Stella Bruzzi (2001) ble skapt av journalister som var ivrig på å skyve til side denne nye formen for faktisk fjernsyn, ettersom dokusåpen i deres øyne kontaminerte seriøsheten til dokumentaren med frivoliteten til såpeoperaene. Bruzzi skriver også at dokusåpen kunne ha likheter til den konvensjonelle ”fly-on-the-wall” forgjengeren, men hvor dokusåpen skilte seg fra sin forgjenger gjennom sin prioritering av underholdning over “social commentary”. Andre karakteristikk Bruzzi knytter opp til dokusåpen er deres fokus på “characters” – en konvensjon de har lånt fra dramaet – hvor disse «karakterene» ofte er kjent ved deres fornavn. «Karakterene» blir ofte introdusert “during jocular opening title sequences”, og hvor det er større fokus på disse menneskenes personligheter enn deres “social roles of profession”, noe Bruzzi også knytter opp mot såpeoperaen. En annen likhet dokusåpen har til såpeoperaen er dens “fast-paced editing style, chopping together short

sequences and alternating between a limited number of narrative strands per episode” (Bruzzi, 2001, p. 132). Kort sagt så mener Bruzzi at dokusåpens distinktive narrative formspråk er noe som understreker dens prioritering av underholdning fremfor sosial kommentering:

Docusoaps tended to comprise short sequences and to intercut different narrative strands, not necessarily to create a point through such juxtapositions, but rather to move the story along; they also frequently constructed opening sequences that introduced the audience to the ”characters” each episode would then focus upon, closing sequences that anticipated the next episode and functioned as hooks to maintain audience interest, and often gave each episode a title. Within this observational/soap framework, docusoaps also included elements such as narration, interviews and music conventionally excluded from traditional observational documentaries (Bruzzi, [2000] 2006, p. 123)

Dokusåpen blir for ordens skyld regnet for å være en del av det John Corner karakteriseres som «neo-vérité», hvor dette er en bevegelse som i høy grad har økt oppmerksomheten “omkring dokumentarmediets *indeksikalitet*” (Sørenssen, 2001, p. 288). Neo-vérité er ifølge Corner å forstå som:

I use the term ”neo-vérité” to indicate broadly the way in which television has recently attempted to mix a primarily vérité approach with elements drawn from other areas of programming. It is important to distinguish my use of this term (loose though it inevitably must be) from two other kinds of shift detectable in vérité ”usage”. First of all, there was a shift towards offering more exposition. The 'purist' form of observationalism practised by Graef was always hard to sustain and many television series of the 1980s, though they followed the general approach and projected themselves as 'fly on the wall', also used interview and occasionally voice-over to provide a continuity of information throughout and to provide an additional means of obtaining coherence and structure (for instance, in bridging between widely disparate scenes). Secondly, there was the increasing use of 'fly-on-the-wall' sequences in documentaries organised principally through exposition. This merely pushed the conventional use of observational scenes in such documentaries a little further in the direction of durational values and the use of footage for primary, evidential rather than secondary, illustrative purposes (it could be argued, of course, that it is unhelpful to use the term ”vérité” of a scene rather than of a whole programme or film – let us, then, refer to ”vérité-like” scenes (1996, pp. 50-51).

Brett Mills mener i denne forbindelse (med utgangspunkt i denne definisjonen av John Corner) at *The Office* og lignende produksjoner kan døpes for “comedy verite” ettersom “the visual characteristics of verite have been adopted by sitcom for comedic purposes” (kan leses mer om i Mills, 2004, p. 75), noe som kan sies å karakterisere *Etaten* og *Hjerte til hjerte* m.fl. Men for å fortsette med diskusjonen rundt autentisitet og tilfeller av «tukling med virkeligheten», så finnes det flere eksempler på dokusåper som har skyvet grensene for hva som kan sies å være «akseptabelt» i henhold til dokumentarens ideal om å være en «direkte gjengiver av virkeligheten», noe Bruzzi skriver om:

[...] this bias towards drama and sensationalism [in docusoap] has frequently got the genre into trouble. There were, for instance, the substantiated allegations that Ray Brown, the “star” clamper of *Clampers* (1998) was no longer a clamper when the series was being made, but instead worked in the office of Southwark Council and had been picked for the series on the basis of potential appeal to audiences. Likewise, some sequences in *Driving School* were shown to be faked for dramatic effect (Bruzzi, 2001, p. 132)

Bjørn Sørensen skriver om lignende «tvilsomme» situasjoner i forbindelse med amerikanske *The Real World* (MTV, 1992-), hvor han påpeker seriens “totale fornektelse av kameraets og filmteamets nærvær”, hvor det i en «scene» (i en drosje) fremstår tydelig at “kameramannen ved flere anledninger bytter plass mellom forsete og baksete for at dialogen mellom de to skal kunne forløpe så bildemessig uanstrengt som mulig” (2001, p. 294).

I forbindelse med ulike former for “faking” i dokumentar beskjeftigelsen så mener John Corner (2001, p. 128) at det kan være behjelpelig å tenke på “a sliding scale of fakery”, hvor man i den ene enden av denne skalaen finner “minor bits of intervention and fiddling that go to produce a satisfactory shot and a nice level of depictive coherence” som med andre ord innebærer en grad av “direction and repeat shooting”. På den andre enden av skalaen finner man derimot “wholesale fabrication of persons and events, still offered within a “documentary claim””, og mellom disse to ytterpunktene befinner det seg det man kan kalle for mindre former for «forfalskneri»; “combining shots from two separate events to give impressions of a single event; cross cutting between two events shot at different times to suggest their simultaneity; specifically requesting people to perform actions that, in the camera’s absence, they would not have performed on that occasion.” (ibid.) Det er ifølge John Corner mange former for “fakery”, hvor noen kan sies å være mer akseptable enn andre. Han skriver videre:

Once we have moved beyond the minor, "technical" level of fakery designed to produce coherence and continuity at the level of the shot, a key question will concern the extent to which the viewer is made aware of the status of what they are watching vis-à-vis "the real". If we take the example of recent docusoaps, the indications are that many viewers fully realise the extent to which high levels of self-conscious performance are an intrinsic part of the speech and action in such formats. As a condition of this performance, there is often likely to be some "rigging" of the circumstances in which filmed people find themselves. This may be acceptable but, even within the docusoaps, if it is found that the people are not who they claim to be and did not "in reality" do anything like they are seen to do on the screen, then there is likely to be a popular feeling of resentment against bad practice. In a current affairs programme, such deception would be extremely serious. (2001, p. 128)

Den populære amerikanske reality serien *The Osbournes* (MTV, 2002-2005) er et godt eksempel på et program som tar seg en rekke friheter, hvor Derek Kompare (2009) går så langt som å kalle det for en "reality sitcom", noe som i seg selv gir sterke konnotasjoner om blant annet iscenesettelse og «forfalskneri».

Fictional and nonfictional codes were blurred in both *An American Family* and *The Osbournes* because of similar concerns about genre and audience expectations. Both series contained as many generic elements from classical Hollywood as from classical documentary: the construction of real people as identifiable characters; the sequencing of events into clear, causal narratives; and the use of visual and aural "stings" to punctuate actions and dialogue (2009, p. 107)

Kompare skriver videre at "the reality genre has shifted even more toward self-conscious performance (i.e., exhibition) rather than the revelation of "natural behavior." "(p. 109) og avslutter artikkelen med "the key question for reality television, now and for the foreseeable future, is not *whether* its reality is produced but *how* it is articulated with existing codes and expectations" (p. 115). Som jeg har vært inne på nå, så har det blitt tatt mange friheter i ordinære dokumentarproduksjoner, hvor diskusjonen rundt dokumentarens evne til å gjengi en direkte og «urørt» versjon av virkeligheten er en forholdsvis komplisert og polemisk diskusjon, og dette spesielt i forbindelse med den senere fremveksten av reality TV og en rekke andre hybrid former innen dokumentarproduksjonen. Spørsmålet jeg stiller videre da; bryr vi egentlig oss om det er fullstendig autentisk eller ikke?

Er det ekte?

I lys av den store blandingen av populær faktuelle produksjoner som pryder dagens fjernsynsskjermer så er det antageligvis et spørsmål som streifer seerne mer enn før; «er det ekte»? Som Annette Hill skriver; “The debate about what is real and what is not is the million-dollar question for popular factual television”(2005, p. 57) Grensen for hva som er faktisk og hva som er fiksjon, befinner seg en stadig voksende gråsoner. Det handler ikke lenger bare om å identifisere genrene, men også i en senere instans; å avsløre om det er ekte eller ikke (riktignok om man i det hele tatt bryr seg). Dokumentaren har vanligvis blitt forbundet med det å gi gjengi den virkelige verden, men i senere tid så har dette idealet blitt satt på prøve i takt med stadig mer grenseflyttende produksjoner.

Even as the spaces of occupied by documentary extend, the accompanying diversification and hybridization of the field throw into question some of the foundational claims made for it. These include the already much-debated issues of indexicality, evidentiality and trust, along with a series of cultural and moral distinctions which tend to elevate documentary as a truth-telling discourse, standing more or less beyond, but always needing to be defended from, the temptations and contaminations of fiction and ‘mere’ entertainment (de Jong & Austin, 2008, p. 2).

John Corner mener også at denne utviklingen i form av “innovative and hybridised formats” fører til at “the question of faking will be raised more often, renewing discussion about what is legitimate and what is not across different kinds of documentation” (Corner, 2001, p. 128). Corner mener også at disse produksjonene – til tross for de i høy grad «flyttende grensene» innen dagens populær faktisk fjernsyn – ikke opphører å være dokumentarer ettersom “the legacy of documentary is still at work, albeit in partial and revised form” og kaller det hele for “ ‘postdocumentary’ culture of television”(Corner, [2002] 2009, p. 46).

Som John Corner påpeker så har denne utviklingen også brakt med seg en større diskusjon rundt autentisitet i dokumentaren, spesielt i forhold til populær faktisk fjernsyn, ettersom det blir i mye større grad enn tidligere tatt seg friheter i balansen mellom fiksjon og fakta, og et i høy grad legitimt spørsmål man kan stille seg i denne forbindelse er; Bryr man seg egentlig om det er ekte eller ikke? I en spørreundersøkelse gjort av internettsiden realityvmagazine.com så tyder mye på at mange nettopp ikke gjør dette:

John Corner claims that the commingling of performance with naturalism is a defining element of what he calls television's "postdocumentary context" [(Corner, [2002] 2009)]. In this contradictory cultural environment, critics like Corner contend that viewers, participant, and producers are less invested in absolute truth and representational ethics and more interested in the space that exists between reality and fiction.

This is borne out by a 2005 Associated Press/*TV Guide* poll, in which "participants indicated that they did not believe reality TV was real, but they also didn't care that much". In fact, 25 percent of those polled said that reality shows are totally made up, and 57 percent said that they show some truth but are mostly distorted. And only 30 percent said that it mattered to them that reality shows were really truthful (Murray & Ouellette, 2009, pp. 7-8)

Annette Hill skriver også om det samme temaet i sin artikkel "Performance and authenticity" i boken *Reality TV: audiences and popular factual television* (Hill, 2005), hvor hun blant annet skriver; "The more ordinary people are perceived to perform for the cameras, the less real the programme appears to the viewers [...] the more entertaining a factual programme is, the less real it appears to viewers" (p. 57).

Med utgangspunkt i en stor undersøkelse som ble gjort av Independent Television Commission (ITC) og Broadcasting Standards Commission (BSC) i England i 2002, så skriver Hill at "Less than half of the UK population (42 per cent) believed docu-soaps were accurate, and only 20 per cent believed reality gameshows were accurate", mens 90 prosent av befolkningen trodde fjernsynsnyheter ga korrekt informasjon og 60 prosent mente det samme om mer konvensjonelle dokumentarer (p. 59). Det er vanskelig å si om disse tallene kan appliseres til noe annet enn det engelske publikum, hvor England i mye større grad enn for eksempel Norge; har en lengre tradisjon med dokumentariske produksjoner, med spesielt vekt på dokusåper og reality programmer. En annen viktig faktor i denne forbindelse er også en hendelse i England som har hatt mye å si for publikum sin oppfatning av dokumentarer, noe Annette Hill skriver om; I slutten av 90-tallet så fikk en stor tv-skandale betydelig innvirkning på den engelske allmennheten sitt syn på dokumentariske produksjoner. Denne skandalen tar utgangspunkt i en etterforskende dokumentar kalt *The Connection* som omhandlet illegal narkotika handel, hvor britisk presse i senere tid avslørte at denne dokumentaren inneholdt fabrikkerte hendelser. Dette skapte overskrifter som «Can We Believe Anything We See on TV?» og Hill skriver at "the damage caused by the documentary

fakery scandals has been so detrimental that audiences are distrustful of the documentary genre as a whole” (pp. 60-61).¹⁸

Så om majoriteten av engelske (og muligens norske) tv-seere ikke engang *bryr seg* om ekte dokumentarer er «nøyaktige» eller ikke, med vekt på dokusåper og reality gameshows, så er det vel mindre grunn til å tro at de skulle bry seg om dokumentariske komedieproduksjoner *virker* «ekte»? Så hvorfor forsøke å fremstå mest mulig realistisk innenfor rammene av å være en «dokumentar» – som jeg mener de har gjort i *The Office* – når seerne mest sannsynlig ikke bryr seg om det virker ekte eller ikke? Ettersom dette kan by på seermessige utfordringer. Jeg vil komme tilbake til denne diskusjonen i det avsluttende kapittelet, men før den tid så vil jeg foreta en komparativ analyse av *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, som jeg mener kan bidra med sette denne diskusjonen rundt fakta- fiksjon kontinuumet i et bedre lys.

¹⁸ I Norge har vi et lignende tilfelle, hvor dokumentar- serien *Rikets Tilstand* (TV2, 1999-2002) havnet i hardt vær – et program som for orden skyld hadde fokus på gravende og etterforskende journalistikk. Den bestemte episoden omhandlet dopingmedikamenter angivelig bestilt til norske langrennsutøvere under Vinter-OL 1994 på Lillehammer, hvor det viste seg raskt etter at de involverte i redaksjonen hadde begått alvorlige feil, og det hele endte opp i en stor debatt og oppvaskmøte. Denne hendelsen kan også i likhet med hendelsen i England ha gitt negative utslag i forhold til dokumentaren som en direkte «gjengiver av virkeligheten», men hvor disse to hendelsene har sine åpenbare forskjeller, noe som betyr at ingenting kan sies med sikkerhet. Dette stiller da spørsmål om denne engelske undersøkelsen er representativ for andre enn den britiske allmennheten? Noe som er vanskelig å si.

Kapittel 3

Komparative analyser

Som jeg vil forsøke å illustrere i dette kapittelet, så har skaperne av *Etaten* og *Hjerte til hjerte* ikke vært like opptatt av en dokumentarisk realisme som skaperne av *The Office* tilsynelatende har vært. På grunn av denne nedprioriteringen av en dokumentarisk realisme, så mener jeg derfor at det er vanskeligere å tro at de kunne ha skapt en like stor forvirring rundt sin generiske tilhørighet som *The Office* gjorde, derav min betegnelse av *The Office* som et «dristigere prosjekt» enn *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, hvor jeg faktisk vil gå så langt som å påstå at en feiling i å oppfatte *The Office* som komedie/fiksjon er høyst reell mens i *Etaten* og *Hjerte til hjerte* sitt tilfelle vil jeg si dette er nærmest sagt en umulighet, ettersom deres status som komedie/fiksjon er altfor åpenbar til at noe sånt kunne forekomme. Dette er noe deres høye seertall muligens kan indikere, hvor *Etaten* som nevnt hadde et gjennomsnittelig seertall på 509 000, og *Hjerte til hjerte*; 486 000. Sesong 1 av *The Office* (Norsk tittel: kontoret) hadde til sammenligning et gjennomsnittlig seertall på 248 000 når serien ble sendt på norsk fjernsyn i slutten av 2003. Heller ikke i sin tv-debut i England gjorde *The Office* det noe spesielt bra, som jeg har vært inne på tidligere. Disse indikatorene er ikke på noen som helst måter avgjørende, men fungerer derimot bare som illustrerende poeng. Årstallene for når disse seriene ble sendt må også tas med i beregningen ettersom utviklingen og det gjeldende tilbudet/«landskapet» av dokumentariske produksjoner har forandret seg betraktelig de siste 10-15 årene, dette både i en faktisk og fiksjonell forstand, hvor dette er noe som kan ha bidratt til å forandre tilskuernes forventinger til slike dokumentariske produksjoner både i henhold til hvordan de leser slike tekster men også i henhold til deres intuitive evner til å skille de fiktive produksjonene fra de faktuelle. Hvor man ikke skal se bort ifra at *Etaten* og *Hjerte til hjerte* har fått et fortrinn av å kunne ri denne «bølgen» som *The Office* m.fl. har vært med å starte, i den forstand at flere av tv-seerne antageligvis var mer kjent med denne «typen produksjon» – ikke minst de programansvarlige i NRK som skulle gi disse to seriene klarsignal) – når *Etaten* og *Hjerte til hjerte* hadde sine premierer i henholdsvis 2006 og 2007 enn hva som var tilfellet med *The Office* som hadde sin tv-debut i 5-6 år tidligere. Dette er noe jeg vil komme tilbake til i neste kapittel, men før den tid så vil jeg foreta mine komparative analyser av *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte* som jeg mener vil sette denne diskusjonen mer i perspektiv, noe som bringer meg over til det teoretiske rammeverket for mine analyser.

Teoretisk rammeverk

Sentralt i mine analyser så vil jeg benytte meg av Harald Eia sin “tommelfingerregel” og Brett Mills “Cue Theory” i tillegg til noe forskning rundt emosjonen forlegenhet. Dette er fordi jeg mener en kombinasjon av disse tre ulike teoretiske innfallsvinklene vil belyse mine tre studieobjekter på best mulig vis i henhold til målet om å gi et svar på masterprosjektets problemstilling.

Cue Theory

For å beskrive Mills sin “Cue Theory” så er den summarisk sagt et resultat av Brett Mills ønske om å se situasjonskomedien i et nytt lys. Han mener at de tre humor teoriene, “The Superiority Theory” (overlegenhetsteorien) “The Incongruity Theory” (inkongruensteorien) og “The Relief Theory” (ventilteorien) – som ofte blir regnet som de tre store hovedteoriene innen analyse av humor – har for stort fokus på det «komiske øyeblikket» i seg selv. Dette begrunner han med at alle disse tre humor teoriene ble utviklet i forkant av krinkasting og masse kommunikasjon, noe som betyr at deres anvendbarhet i eksempelvis situasjonskomedien er noe som må demonstreres. Ettersom de er humorteorier med et primært fokus på vittigheten i seg selv. De evner kanskje å analysere ulike aspekter av vittighete eller å se ulike konsekvenser som følge av dens eksistens, men de forblir verktøy som først og fremst er nyttig for å undersøke individuelle komiske momenter. Situasjonskomedien er på den annen side bygd opp av mange komiske momenter, side om side med en rekke andre narrative og estetiske faktorer, noe som innebærer at det å analysere en vittighet alene er å ignorere en mangfoldighet av verktøy som genren benytter (fritt oversatt fra Mills, 2009, p. 92)

Dette er mye på grunn av at situasjonskomedien er en genre som i høy grad forsøker å signalisere sin komiske intensjon tydelig, og dette på en så rask og utvetydig måte som mulig – et aspekt jeg allerede har tatt for meg tidligere i oppgaven.

[...] sitcom can be seen as a text whose every facet is intended to ensure the pleasures of the comedy are successfully achieved. Placing jokes in sitcom requires narrative justification, and plenty of writers have noted that they removed good jokes from scripts because they undermine the “real world” (Kerr 1984:75) of narrative and/or character. Comic impetus also requires sitcom to validate the humorous intention of texts; it must not only signal that is *intended* to be funny, but offer a discourse within which finding such acts is acceptable [...]

This theory argues that the ways in which jokes work in sitcom is less important than the ways in which genre signals its intention to be funny, creating a space within which audiences are primed to laugh [...] defining the sitcom as a genre requires a negotiating between producers, text and audience, a cue theory is useful because it foregrounds the characteristics of the genre which most simply aid that negotiating [...] while comedy might be thought of as that which is funny, a cue theory suggests that comedy's primary marker is the *intention* to be funny, for we know that something is a comedy even if it doesn't make us laugh at all (Mills, 2009, pp. 92-94)

Som jeg har vært inne på tidligere i oppgaven så mangler mine studieobjekter de mest åpenbare komiske konnotasjoner som latterspor, en distinktiv opptaksstil og til en viss grad et åpenbart komisk anlagt skuespill, men dette betyr dermed sagt ikke at disse situasjonskomediene er blottet for komisk konnoterende elementer, heller tvert imot. Mitt overordnede argument i denne oppgaven er at skaperne av *The Office* i mye større grad har dempet disse eksplisitte "cues" og gjort sitt komiske innhold mer sømløs i sin tilnærming til en større dokumentarisk realisme. Hva dette nærmere sagt kan sies å bidra for *The Office* som et komedieprodukt er en diskusjon i seg selv, en forholdsvis subjektiv sådan og derfor ikke noe jeg vil ta for meg i dette masterprosjektet. Jeg mener med andre ord denne diskusjonen er vanskelig å ta for seg i en akademisk oppgave, mens det å på den annen side forsøke påvise at dette valget kan være et dristig og risikofylt foretak er desto litt enklere (om ikke helt knirkefritt).

For å bruke et engelsk uttrykk så er mine norske studieobjekter mer «sitcom-ish» enn *The Office* kan sies å være, dette om man tar utgangspunkt i situasjonskomedien som en genre som fremfor alt forsøker å fremme sin egen status som et komedieprogram: "What makes a sitcom a genre, then, is not its comedy; it is those cues which signal it as a sitcom and which, in this case, encourage programmes to be read as comedic" (kan leses mer om i Mills, 2009, pp. 92-98). Slike "cues" kan sees på som en form for "metacommunication", noe som med Richard Schechner sine ord impliserer; "a signal that tells receivers how to interpret the communication they are receiving. For example, winking an eye or holding up crossed fingers while speaking indicates to the listener that the speaker's words are not to be taken seriously." (sitert i Mills, 2004, p. 67).

The analysis of comedy has conventionally rested on the assumption that the standard form of communications is a serious one, and thus it is comic intent which must be clearly signalled to

ensure the intended reading is made by an audience. John Allen Paulos calls such signals "metacues", while Jerry Palmer terms them "para-linguistic markers". While the precise manner in which such signals work has yet to be adequately explored, the vital point is that comedy – whether social or broadcast – must adopt the conventions of such markers to achieve its intentions. (Mills, 2004, p. 67)

Å signalisere sin komiske intensjon er på mange måter «alfa omega» innenfor all komedie. Slike "cues" blir ifølge Don Handelman og Bruce Kapferer tilbydd på henholdsvis to måter. Den første er "category-routinised joking" som impliserer at forholdet mellom "joke-teller and the audience is already firmly established as a comic one" (p. 95). Publikum bringer med andre ord med seg en rekke forventinger til eksempelvis en episode av *Everybody Loves Raymond* (CBS, 1996-2005) ut fra "their previous encounters with the programme, which may also be inflected through their understanding of its star (Ray Romano) or how the programme is scheduled relative to other comedy programmes" (ibid.). Dette blir referert til som et "star system" hvor eksempelvis "performers like Bill Cosby or Ronnie Barker bring their comic heritage to series audiences are new to" (ibid.). Den andre formen for "metacues", er "setting-specific joking", som karakteriserer et utgangspunkt hvor det ikke er noe "pre-defined relationship between joker and the audience prior to the joke instances" (ibid.):

This means that an obvious, unambiguous, deliberately noticeable metacue has to be supplied with every moment that is intended as humour and the relationship between the joker and the audience has to be constantly negotiated and confirmed. This would explain why sitcom doesn't look like any other kind of television; the opening titles, the shooting style and the laugh track are 'setting-specific' cues which signal to audiences the comic impetus of the programme [...] scheduling and channel associations similarly works as cues, helping audiences "find" comedy easily (kan leses mer om i Mills, 2009, p. 95).

Eia's tommelfingerregel

Som jeg skrev i forrige kapittel så mente Harald Eia at "sketsjen faller og blir umorsom fordi du bryter med reglene i sjangeren du etterligner – følelsene tror på sjangeren" (Eia, 2006, p. 185). For det første så vil jeg nyansere denne betegnelsen til å være et brudd på sjangerens «konvensjoner» fremfor «regler», ettersom det sistnevnte blir en forholdsvis rigid betegnelse i forbindelse med dokumentarproduksjon, som i utgangspunktet *ikke* kan sies å være styrt av håndfaste regler. I beste fall så kan man sies at de styres av retningslinjer, som er en mindre

streng og fastlåst betegnelse. Så hva innebærer egentlig et «brudd på sjangeren» ifølge Eia? Følgende utdrag er hentet fra Harald Eias artikkel og beskriver nærmere hva som kan sies å ligge i betegnelsen «brudd på sjangeren».

Hvis man bryter for mye med sjangeren, blir det ikke noe morsomt. Gang på gang oppdaget vi at det ble uinteressant og umorsomt hvis karakterene gjorde eller sa ting som føltes feil i forhold til sjangeren. For eksempel hvis intervjuobjektene kranglet seg imellom for åpent kamera – noe man sjelden ser i ekte dokumentarer og portretter på tv. Eller at intervjuobjektet ga for mye slipp på fasaden og viste for mye følelser. Vanlige folk er mer reserverte og tilbakeholdne foran kamera enn det vi som komikere og skuespillere er vant til å være. I den forbindelse har også vi erfart at mange profesjonelle skuespillere ikke behersker dokumentarstilens så godt. Ikke fordi de overspiller eller er teatraler, men fordi de spiller ut følelsene sine sånn som de er vant til å gjøre når de spiller drama. Bårds [(-s)Tufte Johansen; komikerkollega] analyse av dette er: «Skuespillere er ikke sjenerte nok». I den kvasi-dokumentariske filmen *Zelig* oppdaget Woody Allen akkurat det samme. I mange scener brukte han derfor amatører heller enn proffe skuespillere.

Sketsjen kunne også bli merkelig umorsom hvis formspråket brøt med den dokumentariske stilen: En morsom scene kunne bli ødelagt av at kamera filmet karakterene på måter som man ikke vil kunne gjøre i dokumentarer og reportasjer. Hvis for eksempel kamera sto og «ventet» på Thomas André [en karakter i *Lille Lørdag*] ved noen ringeklokker, og kamerafolka åpenbart «visste» at Thomas André skulle ringe på ringeklokkene for å høre om noen av de som bodde der hadde fest – det gjorde at man mistet interessen for hele scenen. Men hvis kamera bare «hang på», føltes det morsomt og fint (pp. 189-190).

Kategori-1: omnipotens

I dette utdraget så lister Eia opp det jeg henholdsvis identifiserer som to former/«kategorier» for brudd på dokumentarsjangeren, hvor den første – som jeg har valgt å kalle «kategori-1: omnipotens» – tar utgangspunkt i kamerateamets påfallende allvitende og allestedsnærværende «evne». Dette er noe som ikke overraskende kan underminere en «dokumentarisk realisme» og tilskuernes tro om at dette kunne forekomme i en «ekte» reportasje/dokumentar, i den forstand at ting virker i påfallende iscenesatt og konstruert, hvor sketsjens status som manuskrevet fiksjon fremstår forholdsvis transparent og åpenbar. En ting skal være sagt i denne sammenheng, og det er at dokumentarproduksjoner og fiksjonsproduksjoner er veldig forskjellige i deres tilnærming til dokumentarformatet, hvor skapere av sistnevnte – i motsetning til førstnevnte – *ikke* må «glemme» at det faktisk er en

dokumentar de er «ment å være». Som en illustrerende digresjon til dette, så var mye av ansvaret til Karen Murphy – produsenten til den klassiske mockumentary- filmen *This Is Spinal Tap* – nettopp å sørge for at de dokumentariske konvensjonene ble overholdt:

Karen Murphy: [...] while they [regissør Rob Reiner m.fl] were aware of it, their focus was really creating the characters and making up the dialog and the music and performing it. So I knew they had their hands full in terms of that. So I was there to pretty much stay true to the documentary form and try to surround them with people who knew how to make documentaries and try to stay as authentic as possible and sort of to be the “reality check” (Reiner, Guest, McKean, & Shearer, [1984] 1998)

Det å huske på at dette «er ment å være en dokumentar», er noe den reelle dokumentarskaperen aldri trenger å ta i betraktning ettersom dokumentarskaperen (i henhold til dokumentarens ideal) bare er tilstede og filmer begivenheter slik de foregår «naturlig», og i den forstand «fanger øyeblikk» fremfor å iscenesette dem.

For å ta et illustrerende eksempel på brudd innenfor kategori-1, så nevner Harald Eia en scene i sketsjen; «Festsentralen» – som nærmere sagt tar utgangspunkt i karakteren Thomas André (en sporadisk tilbakevendende karakter i *Lille Lørdag*):

Thomas Andre har startet en formidlingsentral for fester. Denne sentralen skal sørge for at informasjon om fester blir spredd også til de som sjelden får vite om at og hvor det skal arrangeres fester. Mot slutten av sketsjen bestemmer Thomas Andre seg for selv å arrangere en fest. Men utpå natta viser seg at ingen kommer på festen hans. Og mens han sitter ved kjøkkenbordet sitt og later som om han ikke er skuffet over den manglende oppslutningen, finner han plutselig ut at han ikke må glemme å avlyse nabovarselet. Han styrter ut av kjøkkenet. I neste sekvens ser vi ham løpe ned trappeoppgangen og rope med høy stemme inn i postluka i naboileilighetene: «Hallo! Det bli'kke noe fest! Sa det bli'kke noe bråk i kveld! NABOVARSELET AVLYST.»

En ganske morsom sekvens. På papiret. Og vi lo da vi spilte den inn. Men ferdig klippet: ikke morsom (Eia, 2006, p. 194)

Dette bruddet går med andre ut på at kamerateamet åpenbart visste at Thomas Andre kom til å løpe ut i gangen for å avlyse nabovarselet, i den forstand at de i det ene øyeblikket filmer han på kjøkkenet og i det neste på gangen. Med andre ord; et kamerateam med en bemerkelsesverdig omnipotent evne. Denne scenen ble med andre ord ikke med i den

endelige versjonen, men hvor dette derimot ble løst ved at de “beholdt bildet av et tomt kjøkkenbord etter at Thomas André hadde løpt av gårde for å avlyse nabovarselet” i tillegg til å legge på “lyden av Thomas André som roper ut om avlysningen OFF [screen], altså på det tomme bildet av kjøkkenbordet. At mikrofonen fanger opp lyden av Thomas André som roper OFF, det er helt i sjanger.”(Eia, 2006, p. 195) En interessant digresjon til dette – og noe jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven – er det faktum at denne siste «kreative løsningen»/sluttpoenget ikke er med i dvd-utgivelsen av *Lille Lørdag*, altså at det blir klippet over til neste segment/vignett/sketsj rett etter at Thomas Andre har forlatt kjøkkenbordet, uten at man da hører ham rope ut nabovarselet OFF (screen). Er det kanskje slik at denne scenen i ikke var morsom nok i utgangspunktet – verken i visuell eller hørbar form – altså at det ikke var selve bruddet på dokumentarkonvensjonene som gjorde denne scenen «umorsom» for Eia m.fl., men tvert imot at den bare var umorsom i seg selv uavhengig av dokumentarkonvensjonene? Dette er vanskelig å si noe med sikkerhet om, men det er i det minste en interessant variabel å ta med i regnestykket.

Kategori-2: Verisimilitude/decorum

Verisimilitude og decorum er to engelske ord som grovt oversatt betyr «sannsynlighet» og «sømmelighet». Steve Neale og Frank Krutnik bruker disse to konseptene i forbindelse med sitt forsøk på å definere komedien, hvor “verisimilitude” i henhold til dem impliserer hva som er “probable or likely” og “decorum” hva som er “proper or fitting” (Neale & Krutnik, 1990, p. 84). Begge disse konseptene innebærer derfor sentralt forholdet mellom “representations, cultural knowledge, opinion, and beliefs, and, hence, audience expectations”(ibid.).

The field of knowledge, opinion, and belief as a whole can, however, be divided into the broadly socio-cultural, the specifically aesthetic and the even more specifically generic, thus giving rise to at least two kinds of verisimilitude (ibid.).

Disse to formene for “verisimilitude” blir i dette henseende avgjort av to “chief kind of norms”(Todorov sitert i Neale & Krutnik, 1990, p. 84), hvor den første tar utgangspunkt i “rules of the genre: for a work to be said to have verisimilitude, it must conform to these rules”(ibid.), og den andre tar utgangspunkt i en mer “public opinion”, hvor verisimilitude ikke blir oppveiet i forholdet mellom “discourse and its referent (the relation of truth), but between discourse and what readers believe is true”(ibid.). Noe som innebærer at det ikke er “reality, but merely a further discourse, independent of the work.”(ibid.). Disse to typene

“verisimilitude” gir også opphav til to typer “decorum: one which consists in respecting the norms embodied in ”public opinion, and another which consists in respecting the rules of a genre or form” (p. 84).

Teorien rundt konseptene verisimilitude og decorum er forholdsvis flytende i formen, og er noe som for ordens skyld omfatter «kategori-1: omnipotens» også, ettersom denne kategorien også baserer seg på hva tilskuerne forventer «å se» eller viktigere; «ikke- se» i en dokumentar og lignende produksjoner. Men til forskjell fra kategori-2 så baserer kategori-1 seg på mer udiskutable fakta, i den grad at en omnipotent evne er fysisk umulig, som betyr at disse bruddene derfor kan sies å basere seg på en universell enighet om at slike brudd er ekvivalent med et forutvitende scenario; altså kategori-1 brudd ergo fiksjon, eller rettere sagt; kunstig iscenesettelse. Grunnen til at den siste betegnelsen er mer korrekt, er fordi slike iscenesettelser ofte forekommer i ekte dokumentarer/reportasjer også, hvor intervjuobjekter og lignende er blitt instruert til å gå mot kamera eller lignende – noe man ofte kan se eksempel på i de første åpningssekundene i en rekke nyhetsreportasjer. Så denne kategorien har derfor sine aspekter som må diskuteres i henhold til de aktuelle omstendigheter, men hvor eksempelet til Harald Eia i forrige underkapittel står fram som et klart og utvilsomt brudd på kategori 1.

«Kategori-2: verisimilitude/decorum» brudd beveger seg på den annen side mer på kanten av en allmenn enighet, i den forstand at folk kan ha veldig forskjellige oppfatninger av hva som kan oppfattes som et brudd eller ekstraordinært i henhold til den respektive dokumentarformens konvensjoner, hvor ekstraordinært som nevnt tidligere er noe som ifølge Steve Neale og Frank Krutnik innebærer; “by definition, contrary to what a culture conceives or defines as probable or likely” (1990, p. 85), noe som tilsier at det hele er avhengig av normer, som varierer fra “group to group, class to class, historical period to historical period, society to society”(p. 67)

Harald Eia nevner for ordens skyld et eksempel som kan plasseres i kategori-2, ettersom dette tilfellet kan sies å befinne seg i en gråsoner og er avhengig av den enkelte tilskuers forventninger og formeninger om hva som er troverdig og mindre troverdig å se i en reportasje – (som da er det respektive dokumentarformatet som blir etterlignet i denne sketsjen). «Reportasjesketsjen» handlet nærmere sagt om “to par hvor aldersforskjellen var den «gale veien», dvs. hvor «hun» var eldre enn «han»”(2006, p. 190), hvor Eia skriver:

Ideen vår var rett og slett at det var morsomt å se en reportasje hvor reportasjemakerne hadde valgt å portrettere to sånne par samtidig, men mens det ene paret hadde en aldersforskjell «den

gale veien» på ca. 7 år, så hadde det andre paret en aldersforskjell på ca. 50 år. Bård [Tufte Johansen] og Marit [Åslein] spilte det normale, straighte paret. En eldre statist på ca. 80 og jeg [Eia] som Thomas André var det sjuke paret (ibid.)

Kategori-2 bruddet som oppstår i denne reportasjesketsjen, er nærmere sagt når den gamle damen sovner og Thomas André og Geir [Bård Tufte Johansen] bærer hun inn på soverommet, hvor det hele kulminerer med at Thomas André og den gamle damen begynner å kysse, kose og fnise, mens Geir og Vibeke [Marit Åslein] sitter brydd igjen i stuen og må høre på dette (hvor lydene fra Thomas Andre og Agnes for ordens skyld bare er hørbare fremfor synlig):

THOMAS ANDRE (OFF)

Åpne munnen så tar vi ut gebisset ... kom igjen ... nei, Agnes, da ... håhåhåhå ... hva gjør du ... å ... der var det mykt ojojøj ...

OSV OSV. (Eia, 2006, p. 192)

Dette bruddet baserer seg med andre ord på hva man kan forvente å «ikke-se» i en reportasje, hvor dette kort sagt er noe som er mindre sannsynlig ville ha blitt beholdt i den endelige versjonen av en ekte reportasje. Det er mer naturlig å tro at kamerateamet ville ha slått av kamera eller lignende, når denne spesielle situasjonen oppsto. Denne scenen ble heller ikke beholdt i den endelige versjonen av sketsjen som ble kringkastet på tv.

Disse to ulike kategoriene for «brudd» på dokumentarkonvensjonene, er noe jeg med andre ord vil benytte meg av i mine analyser av *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, men hvor det også er viktig å huske på at disse bruddene må «tas med en klype salt», og diskuteres ut fra omstendighetene, som vil si de omliggende scener, hendelser, karakterer osv. Alt er med andre ord i høy grad relativt i forbindelse med komikk, noe Neale og Krutnik gjør et godt poeng ut av:

[...] *all* instances of the comic involve a degree of non- or anti-verisimilitude, that *all* instances of the comic involve a deviation from some kind of norm, rule, convention, or type, whether culturally general or aesthetically specific. However, since this is the basis of comedy as a genre, since it is what we expect of the comic, neither comedy nor the comic can be regarded as inherently subversive or progressive, or as inherently avant-garde. If, in the words of Mick Eaton, the comic always involves a "transgression of the familiar", it also always involves a "familiarisation of the transgression" (p. 93)

Emosjonen forlegenhet

Jeg vil nå kort ta for meg noen sentrale punkter ved emosjonen forlegenhet før jeg går videre med analysene, ettersom jeg mener det er viktig å klargjøre hva «pinlighet» i disse seriene kan sies å innebære sånn noenlunde – uten at jeg vil gå for dypt inn i dette temaet – noe som forhåpentligvis kan bidra i å klargjøre på hvilken måte jeg mener disse tre seriene er forholdsvis forskjellige i sine tilnærminger til en dokumentarisk realisme.

Det første man kan si om emosjonen forlegenhet er at det kan sees på som en “social emotion” eller “public emotion” som impliserer at en følelse av forlegenhet sjelden forekommer når man er alene, men som derimot “depends on the real or imagined presence of others, and if people do experience “private” embarrassment when no else is present, it may be because they are vividly imagining what others would think had they been there” (p. 3) En annen viktig ting å si om emosjonen forlegenhet er at oppfatningen rundt hva som nettopp er pinlig eller ikke pinlig er noe som er forholdsvis subjektivt og noe som i høy grad varierer fra person til person. Som Rowland S. Miller påpeker: “Not everyone may respond similarly to a given predicament, and some people may be harder to embarrass than others”(p. 29). En illustrerende anekdote til dette er hvordan to venner av meg simpelt hen ikke orket å se mer enn *en* episode av *The Office* før de fikk nok – hvor kvintessensen i deres forklaring gikk mer eller mindre ut på at «sjefen var så uutholdelig pinlig» (parafasert), mens majoriteten av mine venner på den annen side ikke hadde nevneverdige «pinlighets- problemer» med *The Office*. Dette er noe også en rekke deltagere i Inger-Lise Kalviknes Bore (2009, p. 36) fokusgruppe undersøkelser erfarte:

Dave: I know people who can't watch The Office

Andrew: [interruption] Yeah.

Ellie: [interruption] Really?

Dave: because they find it too awkward and cringe-worthy.

Andrew: Yeah

Noen blir ikke overraskende lettere forlegen enn andre, noe som betyr at jeg ikke vil vektlegge så mye den aktuelle pinlighetseffekten mine tre studieobjekter kan sies å ha – i den forstand at jeg vil påpeke om noe er mer pinlig enn noe annet. Jeg vil med andre ord verken avgjøre om noe er mer pinlig eller morsommere enn annet i dette masterprosjektet, men derimot å fokusere på å analysere disse situasjonskomediene ut fra mitt tidligere nevnte dikotomiske dilemma: «større realisme innenfor dokumentariske rammer = mer dristig»

En annen ting som er viktig å si om emosjonen forlegenhet, er at selv om følelsen av forlegenhet kan sies å være høyst subjektivt så kan det også sies å være en «gyllen middelvei» for hva som oppfattes som pinlig, hvor nærmere sagt mennesker innen en gitt kultur, folkegruppe og lignende oppfatter mange av de samme tingene som pinlige, men dette da i ulik grad – som er den subjektive variabelen i dette regnestykket. Dette er et synspunkt sosiologen Erving Goffman innehar, hvor han nærmere sagt har en teori om at de sosiale kodene – som kort sagt har som sin viktigste funksjon å tillate daglig interaksjon – vil miste sin styrke uten muligheten eller trusselen om forlegenhet (Goffman, [1967]1982), som impliserer at det kan sies å være en felles målestokk for en følelse av forlegenhet mennesker imellom – basert på en sosiokulturell tilhørighet. Michael Billig har et lignende synspunkt, hvor han i boken sin *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour* (2005) fremlegger et argument om at forlegenhet kan være nødvendig for å vedlikeholde en sosial orden.

Everyday codes of behavior are protected by the practice of embarrassment. If one infringes expected codes of interaction, particularly if one does so unwittingly, one might expect to be embarrassed. What is embarrassing is typically comic to onlookers. Social actors fear this laughter. Accordingly, the prospect of ridicule and embarrassments protects the codes of daily behavior, ensuring much routine of conformity with social order. This is likely to occur within all cultures. Therefore, ridicule has a universal role in the maintenance of order (pp. 201-202)

For kort å skissere opp noen eksemplifiserende «kategorier» på hva som kan oppfattes som pinlig, så vil jeg henvise til en studie gjort i USA av John Sabini et al. I denne studien så blir det skissert opp “three sorts of situations people find embarrassing”; henholdsvis “faux pas”, “centre of attention” og “sticky situations”, hvor førstnevnte impliserer at “a person becomes embarrassed because he/she acts out a social failing”, og den andre “involves being the centre of attention but *not* as a result of failure” og sistnevnte innebærer “a “sticky” social situation (i.e. one in which one must do something which will discredit the performance of someone else in the interaction).”(kan leses mer om i Sabini, Siepmann, Stein, & Meyerowitz, 2000).

I en annen studie gjort av Jerry Parrot og Stefanie Smith (referert til i Miller, 1996) så så var resultatet noe lignende. Studiet tok nærmere sagt utgangspunkt i 121 studenter fra Georgetown University (også i USA) som ble spurt om å skrive ned detaljerte redegjørelser av; enten ekte tifeller som de hadde syntes var pinlige eller å skrive ned hva som generelt skjer med folk når de blir forlegne, hvor resultatet ifølge Miller indikerte følgende:

In general, there was substantial agreement between the two types of accounts. Embarrassment was believed to result from various events in which people lost control of a situation and appeared inconsistent, inappropriate, or incongruous to the other people present. As a result of such events, people felt foolish, inept, awkward, and uncomfortable; they felt exposed, like the center of attention, and worried about what others were thinking. They often blushed. In response to these incidents, they tried either to explain themselves, make a joke of the incident, ignore it nervously, or to escape the predicament by leaving. Other people sometimes became involved in these repair efforts, aiding and abetting a person's attempt to laugh it off or ignore it (p. 8)

Forskningsstudiene jeg har henvist til nå er begge fra USA, og disse er nødvendigvis ikke like representativ for den norske befolkning. Jeg kjenner ikke til så mange norske forlegenhetsstudier, så i de kommende analyser så velger jeg å kombinere disse forskningsstudiene med min egen allmennkunnskap om temaet, noe som jeg mener et forholdsvis akseptabelt kompromiss med tanke på at forlegenhetsstudiene ikke står for hovedvekten i mine argumenter, men fungerer mer som supplerende poeng.

Bruken av det «pinlige» som utgangspunkt for det komiske er noe som i seg selv er interessant, ettersom det komiske som nevnt skal frembringe “smil og latter [...] lyst og velbehag” (Larsen, 2003) mens den følelsesmessige og fysiske reaksjonen ved en følelse av forlegenhet er en veldig annen; “embarrassed people often engage in agitated, unique nonverbal behavior that shows others that they are embarrassed. Often, their body motion increases, they avert their gaze, smile sheepishly, and blush” (Miller, 1996, p. 5), og er noe som gjør at denne emosjonen skiller seg fra andre emosjoner og også er noe som gjør at en persons forlegenhet ofte fremstår åpenbar for andre (p. 15). Forlegenhet går derfor sjelden ubemerket hen og er heller ikke noe som ifølge Miller blir oversett og ignorert:

Embarrassment is hardly ever ignored; it usually changes in some way the situation in which it occurs (Miller, 1995a). Bystanders may find themselves drawn into an embarrassed person's attempt to deal with his or her predicament. Realizing that someone is embarrassed, audiences may respond with compassionate support or hostile rejection, but only rarely do they fail to respond at all (Cupach & Metts, 1992) (p. 5).

Forlegenhet er ikke overraskende noe som “people often strive to avoid [...] or to escape it once it has occurred, even when it is costly for them to do so.” (p. 4) En kombinasjon av disse

to høres derfor litt motsigende ut, og det er derfor kanskje mer pragmatisk å snakke om det Miller kaller for “empathic embarrassment”(p. 34), som innebærer at iakttagerne også kan oppleve en følelse av forlegenhet ved en overværing av sosiale forlegenheter, men dette derimot i en betydelig mindre grad enn de direkte involverte, noe som til dels kan forklare en eventuell opplevelse tv-seerne kan ha i forbindelse med mine studieobjekter m.fl. Denne empatiske opplevelsen av forlegenhet hjemme foran fjernsynet vil mest sannsynlig også være noe redusert, med tanke på at man ikke er fysisk tilstede og iakttar den aktuelle sosiale forlegenheten. Produksjonenes status som fiksjon er noe som også er naturlig å tro vil virke dempende i forhold til en empatisk forlegenhet. Hvor mye det er snakk om – eller om det virker reduserende i det hele tatt – er det selvfølgelig vanskelig å si noe med sikkerhet om, og mine spekulasjoner rundt dette aspektet er ikke overraskende av en høyst indikativ karakter ettersom det foreligger – til min kjennskap – veldig lite empirisk publikums forskning på dette bestemte feltet (om ingenting).

Jeg har nå forsøkt å gi en kort – men på langt nær adekvat – belysning av emosjonen forlegenhet, som forhåpentligvis vil gi en bedre forståelse av hvilken type «komisk materiale» disse seriene opererer med, og ikke minst hvorfor jeg i utgangspunktet knyttet dem opp mot hverandre. For å sette denne kombinasjonen av dokumentarisk form og pinlighet i et bedre lys, så vil jeg med utgangspunkt i to scener fra henholdsvis *The Office* og den mer tradisjonelle situasjonskomedien *Seinfeld* (NBC, 1990-1998) illustrere hvor mye de ulike form- og innholdsmessige valgene kan ha å si for pinlighetseffekten, som forhåpentligvis også kan gi en tilnærmet forklaring på hvorfor dokumentarformatet i utgangspunktet ble valgt av skaperne av *The Office*, *Hjerte til hjerte* og *Etaten* m.fl., fremfor den mer tradisjonelle situasjonskomedieformen.

Seinfeld Vs. The Office

De aktuelle scenene er hentet fra henholdsvis episode 6; sesong 6 av *Seinfeld* og episode 3; sesong 2 av *The Office*, og har i mine øyne mange likhetstrekk, noe som gjør en sammenligning mer interessant i lys av en pinlighetseffekt. Mitt inntrykk er at scenen i *The Office* føles mer pinlig enn scenen i *Seinfeld* – men hvor denne oppfatningen selvfølgelig kan variere fra de ulikt situerte tilskuerne – selv om scenen i sistnevnte på mange måter er mer pinlig «på papiret» ut fra de spesielle omstendighetene i den aktuelle situasjonen. Scenen i *Seinfeld* tar nærmere sagt utgangspunkt i karakteren George Constanza, som befinner seg i et middagsselskap hos kjærestens familie. Dette middagsselskapet er kort sagt veldig viktig for ham, ettersom han må gjøre et godt inntrykk på foreldrene til kjæresten. Dette på grunn av

tidligere uheldige og mindre flatterende hendelser; deriblant å bli tatt på fersken av moren i å spise fra søppelet og feilaktig bli tatt for å være en uteligger av samme person. George roter det nok en gang til for seg selv ved å returnere fra et toalettbesøk i bar overkropp, (etter å ha blitt fjettet og hypnotisert av et 3D bilde på baderommet) og dette er noe han ikke innser før det allerede er for sent og han står som midtpunktet i rommet med alle festdeltagernes øyne rettet mot ham. Dette er en situasjon som fra et allment ståsted kan karakteriseres som høyst pinlig på grunn av de omliggende omstendighetene. Den føles likevel ikke på langt nær så pinlig som en rekke scener i *The Office*, til tross for at denne situasjonen i *Seinfeld* virker atskillig mer pinlig, om man ser for seg at det hadde skjedd i det «virkelige liv» – for ikke å si innenfor en dokumentarisk ramme. Så hva er det som eventuelt kan sies å bidra til å dempe følelsen av en pinlig stemning i denne scenen? Før jeg forsøker å gi et svar på dette, så vil jeg først ta for meg scenen i *The Office*.

Den aktuelle scenen tar utgangspunkt i en kontorfest. David Brent står og snakker med Chris Finch, Gareth Keenan og sjefen sin Neil, når musikkgruppen Corrs begynner å spille over høytalerne. Det oppstår en liten mannsjåvinistisk prat om gruppen Corrs, som kulminerer med at David Brent i et øyeblikks frustrasjon over Chris Finch og Neil sin småerting ender opp med høylytt å fyre av følgende:

David Brent: I'd push the brother out the room, I'd get the other three, and I'd bend 'em all over [mimer med kroppen] and I'd do the drummer, the lead singer, and that one who plays the violin

Dette utbruddet av David Brent blir etterfulgt av en umiddelbar stillhet, hvor musikken toner bort og etterlater bare lyden av ventilasjonsanlegget som durer i bakgrunnen. En rekke reaksjonsbilder fra de andre ansatte, inkludert et sjokkerende blick fra karakteren Tim i retning av kamera underbygger denne pinligheten. David Brent forsøker desperat å «ro seg ut» av situasjonen ved å legge skylden på sjefen sin Neil:

David Brent: (peker på Neil) Oh, see. Your fault, putting filth in people's mind.

Stillheten vedvarer idet David Brent tydelig usikker og ukomfortabel ser i retning av Chris Finch for støtte, som i likhet med alle andre på kontoret er åpenbart brydd og pinlig berørt på vegne av ham. Stillheten fortsetter i noen sekunder til før det kutter til rulletekst.

Som denne scenen illustrerer så forsøker de i stor grad å fremheve pinligheten med henholdsvis stillhet, reaksjonsbilder og ikke minst dveling rundt det pinlige øyeblikk, hvor den dokumentariske rammen for *The Office* også kan tenkes å gi en ekstra dimensjon i forhold

til pinlighetseffekten. I motsetning til dette så gjør de tvert om i den aktuelle scenen i *Seinfeld*, hvor lattersporet fremfor noe annet tar alvor ut av situasjonen og etterlater det mer morsomt enn pinlig. For det andre så dveles det ikke ved situasjonen, men hvor det hele klipper fort over til neste scene akkompagnert av seriens distinktive «slap bass» musikk- overgang. Det faktum at George virker forholdsvis uanfektet av situasjonen, i den forstand at han ikke fremstår noe særlig forlegen eller noe lignende, men derimot bare klapper hendene svakt sammen, stikker hendene i bukselommen og gynger litt demonstrativt frem og tilbake med kroppen, er noe som også kan dempe pinlighetseffekten i scenen i form av å være en lite realistisk og troverdig reaksjon. Det er mange faktorer som spiller inn i forhold til hvordan pinlighet fremstår og oppfattes av tv-seerne, hvor også selve episoden og serien som en helhet også kan tenkes å spille inn på denne pinlighetseffekten, dette da i lys av *Seinfeld* sitt spesielle fiksjonelle «univers», med kort sagt mange sensasjonelle og urealistiske hendelser og situasjoner, noe som er med på å etablere en ”norm” og standard i lys av hva seerne forventer. Flere av situasjonene, hendelsene, karakterene og lignende kan med andre ord bli litt for «far-out» til at seerne kan kjenne seg igjen og identifisere seg med dem, hvor dette også kan resultere i en forholdsvis dempet pinlighetseffekt. Det er etter alt å dømme mange faktorer som kan spille inn i forhold til en eventuell pinlighetseffekt, noe jeg også mener er tilfellet med *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte* noe som forhåpentligvis blir mer klargjort utover mine analyser.

Jeg har nå gått gjennom mitt teoretiske rammeverk for analysene; henholdsvis Brett Mills sin “cue theory”, Harald Eia sin “tommelfingerregel” og en kort innføring i emosjonen forlegenhet – som jeg også vil ta for meg mer utover i analysene – noe som bringer meg over på selve analysene som disse tre teoretiske innfallsvinklene skal anvendes på.

Hvordan fremhever *Etaten* og *Hjerte til hjerte* sin status som komedier?

De følgende analysene vil ta utgangspunkt i sesong 1 av hver serie, som innebærer at jeg utelukker både sesong 2 og julespesialepisodene av *The Office* og sesong 2 av *Hjerte til hjerte* i mine analyser. Dette er på grunn av at mine diskusjonspunkter er mest relevant i forbindelse med startfasen til nye tv-komedier, fremfor oppfølgende sesonger som i større grad har en «ventende og dedikert seermasse», i den forstand at tv-komediene ikke må begynne helt forfra i sin «sanking» av tv-seere. Dette er da en form for “category-routinised joking”, som kort sagt spiller på tv-seernes tidligere kjennskap til de respektive seriene, rollebesetningen og lignende. Tv-komediene er med andre ord mer kjent gjennom en større eksponering i form av blant annet medieomtaler, repriser, dvd-salg, «jungeltelegrafene» og lignende. Noe som med andre ord innebærer at serienes status som komedier er mer etablert og utbredt.

Del 1: Førstehånds- “cues”

Punktene jeg tar for meg i denne delen er hva jeg anser for å være de mest åpenbare “cues”, som innebærer at dette er de første og mest umiddelbare indikasjonene for seerne om hvilke type program de ser på, som blant annet har sin viktigste funksjon i forbindelse med seernes «zappe-faser», hvor det er tilbøyelig å tro at seerne er mer «utålmodige» og ønsker umiddelbare indikasjoner på hvilken type program de ser på før de eventuelt tar valget om «å bli eller zappe videre til neste kanal». Disse cues’ene er også viktig i overgangen fra et program til et annet – ofte kalt arveeffekt – hvor blant annet tittel, åpningssekvens og programflate kan spille en viktig rolle. Som Leif Ove Larsen skriver:

Overganger mellom program er kritiske steder i programstrømmen, for det er her seere zapper bort eller inn. Særlig er lange rulletekster et problem. Det kan derfor være nødvendig med visse grep for å holde på seerne eller fange nye, noe Espen Ytreberg har kalt for «seerglidemiddel» (2000:13) [...] (Larsen, 2003, p. 137)

Tittel

The utterances themselves are invested with cues in the form of generic conventions: comedies tend to involve certain familiar performers and they tend to be titled in certain ways rather than others (*Written on the Wind*, *Winchester 73*, and *Night of the Living Dead* are unlikely titles for comedies) (Neale & Krutnik, 1990, p. 65)

The Office og *Etaten* er to programtitler som i seg selv er strippet for komiske cues, og er naturlig å tro konnoterer «seriøsitet» fremfor komikk for den alminnelige tv-seer. *Hjerte til hjerte* har derimot en tittel som kan tenkes blir assosiert med, om ikke direkte komedie, så hvert fall en form for lettbeint underholdning, eller i verste fall et faktuel program om kropp og anatomi. Disse titlene er alle i en semantisk forstand forholdsvis nedtonede og lite eksplisitte med tanke på å konnotere komikk, dette med vekt på *The Office* og *Etaten*.

Programflate

Som jeg var inne på tidligere så ble *The Office* sendt som en del av BBC2 sin 'Monday night Comedy Zone', hvor mandagen innenfor denne respektive tidsperioden og kanal ble ansett som den store «komediedagen». *Etaten* og *Hjerte til hjerte* ble sendt i tidsslot'en 22.30.23.00, torsdager på NRK1, som er en sendetid som ofte har blitt forbeholdt nettopp komedieprogrammer. Disse programplasseringene kan derfor også fungere som en viktig cue overfor seerne at dette er noe som befinner seg innenfor kategorien komikk, men hvor dette er en heller upålitelig cue sådan, i den forstand at en programflates komiske konnotasjoner aldri kan bli like viktig som de komiske konnotasjonsverdiene i programmet per se, spesielt med tanke på de seerne som zapper seg inn midt i programmet fremfor i starten. Dette innebærer at mye av tv-komedienes skjebne er overlatt til tv-seernes egen intuitive evne til å bruke "textual markers to categorise particular texts" som Brett Mills mener er noe som kan karakterisere hvordan seere "negotiate their understandings of programmes which less explicitly state their generic allegiances" (2009, p. 96), hvor skaperne av *Etaten* og *Hjerte til hjerte* i dette henseende kan sies å ha gjort dette aspektet litt mindre utfordrende og krevende for tv-seerne enn hva som er tilfellet med *The Office*.

Åpningssekvens

Promotional material and opening titles for sitcom signal comic intentions before the narrative of the programme is encountered [...] Sitcom titles and opening sequences purposefully marks series as not-news, or not-documentary, or not-serious, as much as they mark them as comic (Mills, 2009, p. 93)

Foruten om programflaten, så er det først og fremst åpningssekvensen som er den aller første muligheten programskaperne har til å «tydeliggjøre sin komiske intensjon», i den grad dette er et program som har mål om å «få seerne til å le». Derfor benytter situasjonskomedier seg ofte av distinktive titler og åpningssekvenser for å markere sin avstand fra andre mer seriøse programmer. Dette er noe *Etaten* og *Hjerte til Hjerte* i stor grad gjør, mens *The Office* på den annen side kjører en bemerkelsesverdig «grå» og «kjedelig» åpningssekvens. Som Ben Walters skriver:

The opening title sequence is a perfect capsule of mundanity. Uninviting, uninvolved, uninspiring, it offers drumbeats, descending minor chords and five shades of grey; overcast skies, wet tarmac and monotonous traffic; cage-like building facades and a plughole of a roundabout. It isn't hard to see why some viewers initially hesitated to identify *The Office* as comedy when its first impression is so unrelentingly drab. No jaunty, jangly theme tune here, no roll-call of characters laying out their shtick; no faces at all, in fact. The setting seems more geometric than human (Walters, 2005, p. 57)

Åpningssekvensen i *The Office* er nærmere sagt en komposisjon av det som kan beskrives for heller «grå» og hverdagslige bildesegmenter, og som på ingen måte konnoterer komikk eller humor. Det hele starter med et bildesegment av en rekke grå blokker med sotede vinduer, som klipper over til siden av en slitt og skitten gul buss, som igjen klipper over i et lengre segment av en rundkjøring med medfølgende trafikk. Denne sekvensen blir overlappet av et skilt som viser veien til «Slough Trading Estate», som igjen blir avvekslet av to korte bildesegmenter av den samme grålige blikk-kledde kontorbygningen, hvor sistnevnte er et større nærbilde av kontorbygningen og er også det siste bildet i denne åpningssekvensen. Det hele ender med at den «venstredreiede bevegelsen» som har vært gjennomgående i hele åpningssekvensen stopper opp og programmets tittel dukker opp forsiktig i en hvit og enkel font uten noen former for omsvøp.

Det er med andre ord lite i denne åpningssekvensen som tilsier at dette er en tv-komedie, spesielt med tanke på det totale fraværet av mennesker, hvor Ben Walters som nevnt beskriver settingen som mer “geometric than human”(ibid.). Heller ikke den akkompagnerende musikken i åpningssekvensen; “Handbags and Gladrag” er noe som i overveiende grad kan sies å konnotere komikk eller humor på noe særskilt måte, men heller tvert imot, hvor Ben Walters beskriver denne musikken i likhet med det visuelle som en etablering av et “melancholy mood”(ibid.) fremfor en lystig og munter stemning.

Etaten og *Hjerte til hjerte* benytter til forskjell fra *The Office* i mye større grad åpningssekvensen som en mulighet til å «erklære» sin status som et komedieprogram. For å starte med *Hjerte til hjerte*, så begynner majoriteten av episodene med korte åpningsklipp av Linn Skåber (hovedpersonen i serien) i dialog med kamerateamet, hvor hun som oftest kommer med noen sleivete kommentarer og lignende. Disse korte scenene blir deretter overlappet av den faste åpningssekvensen for serien. Åpningssekvensen inneholder mye av det man kan kalle for komisk konnoterende elementer, som med andre ord indikerer sterkt at dette er et komedieprogram. De første indikatorene på dette er *Hjerte til hjerte* sin forholdsvis muntre og «feelgood» musikk (Jim Stärk – Morning Song) som akkompagnerer åpningssekvensen i sin helhet, inkludert fargerike visuelle bilder og utpreget bruk av omsvøp og grafiske virkemidler.

En annen ting som er distinkt med denne åpningssekvensen er en bevisst bruk av profilerte personer som attraksjonsmomenter. Åpningssekvensen starter nærmere sagt med et bildesegment av Linn Skåber som håndhilser på den kjente norske forfatteren Klaus Hagerup, som blir overlappet av Linn Skåber som kysser og klemmer på en tilsynelatende brydd Bjarte Hjelmeland (profilert skuespiller m.m.). Dette segmentet har med andre ord både komisk konnoterende verdier i tillegg til attraksjonsmoment i form av kjente ansikt. Det samme kan sies om neste segment også, hvor den profilerte skuespilleren Kåre Conradi strengt drar mikrofonen ut av hendene til Linn Skåber. Dette segmentet blir deretter overlappet av et segment hvor Linn Skåber sammen med to andre personer – kjent fra reality-programmet *Tufte IL* (TvNorge, 2005-2006) – er utkledd i pizza kostymer, noe som mer enn noe annet i åpningssekvensen har sterke komiske konnotasjoner ved seg.

De resterende segmenter i åpningssekvensen inneholder i likhet med de foregående segmenter også store attraksjonsverdier i form av profilerte norske personligheter, deriblant Erik Thorsvedt, Gøril Mausest, Vendela Kirsebom, Lars Saabye Christensen, Elina Krantz, Bertine Zetlitz, Arne Berggren, Jon Michelet, Morten Krogvold. Flere av disse segmentene er

åpenbart også såkalte «behind-the-scenes» opptak, som blant annet viser Linn Skåber i uformell og vennskapelig omgang med flere av de profilerte personlighetene; hvor de tydelig ler og koser seg i selskap med Linn Skåber, noe som ikke overraskende kan gi sterke indikasjoner til seerne om at dette er «bare for moro» og «ikke skal tas så seriøst». Dette kan med andre ord fungere som en «sikkerhetsdistanse» til mye av det «kommende pinlige» som serien beskjeftiger seg. Hele åpningssekvensen har med andre ord et gjennomgående «glimt i øyet» og mange komisk konnoterende verdier, som etter hvert blir avsluttet med et svart-hvitt stillbilde av Linn Skåber i tights og med et tydelig misfornøyd uttrykk, med tittelen *Hjerte til hjerte* fremhevet i en fargerik tittel omringet av dekorative mønster. Noe som i større grad enn eksempelvis *The Office* har komiske konnotasjoner ved seg.

Etaten har i likhet med *Hjerte til hjerte* en åpningssekvens som mer eller mindre utelater all tvil om at dette er et komedieprogram. For det første er det en høyst munter og stemningsskapedes musikk som akkompagnerer åpningssekvensen, med en videre presentering av de ulike karakterene/aktørene, hvor det spesielt er selve skuespillernes kjente ansikt som fungerer som det «avslørende» elementet i denne åpningssekvensen – for ikke å si serien i sin helhet, et aspekt jeg vil komme innpå senere. Foruten om dette fungerer den påfallende klippingen som et komisk konnoterende element, hvor det fremstår veldig tydelig at denne spesielle klippingen er intendert å understreke disse karakterenes ulike komiske karakteristikk/egenskaper.

Åpningssekvensen starter med andre ord med en kort montasje av karakteren Tor i ulike situasjoner, deriblant når han smører inn ansiktet sitt med krem (mot det som senere viser seg å være utslett). Deretter klipper det over i en sekvens med karakteren Rikard som ut fra bildene fremstår som en utspekulert og kokett karakter, dette med et lite bildeutsnitt av ham med en tydelig mistenksom fremtoning i ansiktet og i tillegg til et bildeutsnitt av han som en hissig og klagende person. Den neste karakteren; Berit blir fremstilt som en litt naiv men munter person med først og fremst et utsnitt av ho som dagdrømmer og et annet et hvor hun ler og smiler. Den neste karakteren Rune blir fremstilt som en litt forsiktig men bild person i sitt segment. Den siste karakteren Liv blir påfølgende fremstilt som en litt gretten og amper person med tydelige humørsvinginger, deriblant med et utsnitt av hun som gråter og et annet hvor hun er veldig morsk. Alle disse små segmentene av karakterene blir for ordens skyld atskilt av ulike «kjedelige» bildesegmenter; som eksempelvis nærbilde av bøker; Norges Lover, Byggeforskrift og lignende. Stempling av dokumenter. Søknadsblanketter. Paragrafer. Noe som ikke har så sterke komiske konnotasjoner i seg selv, men som i samspill med resten

av åpningssekvensen kan få en ironisk undertone. Åpningssekvensen i *Etaten* avslutter i likhet med *The Office* med et nærbilde av en kontorbygning og med en enkel fremheving av tittelen i hvitt uten noe form for eksessiv omsvøp.

Så en essensiell forskjell mellom *The Office* sin åpningssekvens og *Hjerte til hjerte*, *Etaten* på den annen side, er først og fremst det faktum *The Office* sin åpningssekvens har et totalt fravær av mennesker, noe som er naturlig å tro kan skape forvirring i forhold til programmets generiske tilhørighet, men også miste en inviterende effekt i form av en «menneskelig attraksjon», som *Etaten* og *Hjerte til hjerte* kan tenkes å få en større fordel av. Åpningssekvensen til *The Office* kan også fremstå litt «grå» og kjedelig, og det er naturlig å tro at *Etaten* og *Hjerte til hjerte* vil ha et større fortrinn i forhold til «sanking» av tv-seere basert ene og alene på åpningssekvensen eksplisitte konnotasjoner og inviterende effekt.

Musikk som hintende cues

Timothy E. Scheurer (2008) shows how important music is to genres, helping define them not only textually but also positioning audiences emotionally towards specific texts. Barry Curtis notes the ” “bright” montage style introductions” (1982:5) sitcoms conventionally have, and such cues are vital at the start of programmes in order for audiences to place programmes generically. Yet sitcom also often uses music within an episode, though in ways quite different from other genres. While soap operas and dramas might use incidental music which ”transforms the viewing experience from a purely observed (viewing) ... thing to a felt thing” (Scheurer 2008:20), the music in sitcom is rarely employed for emotional purposes. Instead music stings signal the transition between scenes and often accompany exterior shots of the location within which action is about to take place perhaps the most obvious use this device is the slap-bass within *Seinfeld* (NBC, 1989-98) (Mills, 2009, pp. 38-39)

Som jeg var innpå i forrige underkapittel så benyttet både *Etaten* og *Hjerte til hjerte* seg av en munter musikk i sine åpningssekvenser som fungerer som en god “cue” i henhold til å proklamere sin status som komedier, men disse to seriene benytter seg også av musikk i selve episodene, dette med spesiell vekt på *Etaten*. I *The Office* så er slik ikke- diegetisk musikk i episodene totalt fraværende, og eventuell musikk som blir spilt har alltid en diegetisk kilde. *Hjerte til hjerte* benytter forholdsvis lite musikk innad i episodene, og begrenser dette til i overganger mellom scener, noe som da er veldig vanlig i situasjonskomedier, og som med Leif Ove Larsens ord kan beskrives som en “kort musikalsk trudelutt”(Larsen, 2003, p. 137). Musikken som nærmere sagt blir brukt i overgangene mellom scenene er for ordens skyld en

lett «gitar-klimpring», som har likheter til musikken i åpningssekvensen (Jim Stärk – Morning Song). Disse overgangene inkluderer også en «fade-to-black» som går over til en «fade-in» til neste scene, hvor de første sekundene av neste scene er innrammet i en tekstplakat, hvor denne tekstplakaten titulerer den kommende scenen; eksempelvis «Direktørens kontor», «En hjelpende hånd», «Første prosjektmøte», «Egen agenda», «Begravelse» som er titler hentet fra første episode. Overgangene er i dette henseende på mange måter veldig «sitcom-ish», i den forstand at scenene ikke har noe flyt mellom hverandre, men derimot er delt opp med et markant og iøynefallende skille. Formen blir derfor i høy grad fragmentert og oppstykket, noe som da skiller seg mye fra *The Office* som på den annen side forsøker å la overgangene fremstå mest mulig usynlige. Medieringen i *Hjerte til hjerte* er derfor høyst åpenbar, og ikke minst så blir *Hjerte til hjerte* sin status som en komedie mer eksplisitt konnotert ut fra deres bruk av en velkjent konvensjon fra den tradisjonelle situasjonskomedien. *The Office* bruker i motsetning mindre iøynefallende overganger i form av “documentary-style GVs – general views”, av blant annet “big wide empty shots with nothing going on” (Stephen Merchant sitert i Walters, 2005, p. 37) og får slikt sett en i første øyeblikk forholdsvis «downbeat» og «kjedelig» stemning, hvor bruken av bakgrunnstøy i form av telefoner, lett mumling og en tydelig hørbar summende lyd fra ulike elektriske artikler og innretninger bidrar til å underbygge denne stemningen. Denne stemningen står for ordens skyld i konsonans med komikken som blir utøvd i *The Office* – med tanke på at det er det hverdagslige og trivielle som er utgangspunktet for mye av det lattervekkende – men derimot i kontrast til den tradisjonelle situasjonskomediens konvensjoner hvor det er mer vanlig at musikk og lyder blir brukt til å skape en større munter og stemningsfull atmosfære, og ikke minst signalisere tydelig at «dette er komikk».

Innenfor bruken av *stemningsskapende* musikk så skiller *Etaten* seg spesielt ut, hvor denne serien spiller bevisst på bruken av musikk som både et stemningsvekkende element, men også som en klar cue på deres generiske tilhørighet til komediesjangeren. Om man skal beskrive musikken i *Etaten* så er den forholdsvis munter og lysbetont, hvor man får sterke assosiasjoner til den tradisjonelle situasjonskomedien eller den tradisjonelle amerikanske barnefilmen; eksempelvis *Home Alone* (Columbus, 1990) som har en utpreget bruk av denne type komisk konnoterende musikk. Det er naturlig å tro at bruken av denne type akkompagnerende musikk kan bidra sterkt til å sette seeren inn i en mer «lett og useriøs stemning», og også fungerer som en ganske utvetydig og konsis cue på at dette skal leses humoristisk. Som et illustrerende poeng til dette så mente Larry David at den spesielle

themelåten (Luciano Michelini – Frolic) i *Curb Your Enthusiasm* – en amerikansk situasjonskomedie som også beskjeftiger seg mye med pinlighet som utgangspunkt for det lattervekkende – bidro til å redusere den ukomfortable følelsen de ulike scenene kunne sies å skape.

The way it [themelåten] made me feel is that, you can really act like an imbecile, and this music is gonna make it okay. Something terrible could happen. Something really dark and bleak. And put this music on, and everything is just gonna be fine. And the audiences is not gonna take it seriously. No matter what happens. If you play that music, they won't take it seriously (Weide, Steinberg, Charles, Ackerman, & Gordon, 2003)

Det er kanskje ikke uten grunn at det også blir brukt munter og stemningsfull musikk i dramaserier som blant annet *Frustrerte Fruer* (ABC, 2004-) og *The West Wing* (NBC, 1999-2006), hvor sistnevnte er et interessant eksempel i lys av dette er en serie som ofte opererer med tunge politiske temaer, drama og lignende. Denne musikken kan sees på som en måte å «lette opp på den alvorlige stemningen». En ting som derimot er sikkert er at denne utstrakte musikkbruken i de nyere situasjonskomedier – dette i tillegg til en mer «fast-paced» redigering og klipping – kan betraktes som en form for kompensasjon for et manglende latterspor og dets verdifulle komiske cues, noe som i høy grad kan sies å være tilfellet i situasjonskomedier som blant annet amerikanske *30 Rock*, *Scrubs* og engelske *Green Wing*.

Dette er da noen ulike illustrerende eksempler på hvordan slik type musikk kan anvendes, og uansett hva som er den *bestemte* grunnen til at slik musikk er blitt brukt i *Etaten*, så er det ikke noe tvil om at denne musikken i stor grad fremhever *Etatens* status som komedie, samtidig som den også underminerer en «dokumentarisk» realisme, og kanskje også reduserer en eventuell pinlighetseffekt?

Kjente fjes

Som jeg skrev i kapittel 2 så var latterspor, en distinktiv opptaksstil og en teatralisk opptreden/skuespill noe av den tradisjonelle situasjonskomedien mest karakteristiske og lett identifiserbare trekk, men det er også en fjerde komisk konnoterende faktor som er viktig. Dette fjerde strategiske virkemiddelet er med andre ord en gjenkjennelsesfaktor i form av de respektive skuespillernes ansikter, som forekommer på henholdsvis to måter. For det første så kan seerne knytte en bestemt skuespillers ansikt opp mot et bestemt program, fra tidligere møte med programmet. Ta for eksempel skuespillerne som spiller karakterene Jerry, Kramer,

George og Elaine i den amerikanske situasjonskomedien *Seinfeld* (NBC, 1990-98) eller Chandler, Joey, Ross, Rachel, Monica og Phoebe i *Friends* (1994-2004, NBC) eller lignende. Når man kjenner til de respektive situasjonskomediene så er det antageligvis skuespillerne som fungerer som de første åpenbare tegnene på hvilket program man ser på.

Men de respektive skuespillere kan også fungere som en cue i seernes aller første møte med et nytt og ukjent program. Dette kan med andre ord karakteriseres som “category-routinised joking” som jeg var inne på tidligere, hvor dette kort sagt innebærer at forholdet mellom “joke-teller and the audience is already firmly established as a comic one” (p. 95). Den norske skuespilleren Nils Vogt som har spilt karakteren Karl Reverud i som nevnt tre ulike situasjonskomedier; *Mot i Brøstet*, *Karl & Co* og *Karl III* er et godt eksempel på et slikt tilfelle av “category-routines joking” i den norske tv-bransjen, hvor skuespilleren Nils Vogt nærmere sagt bringer med seg mange komiske assosiasjoner og konnotasjoner videre til et nytt program, ene og alene basert på en gjenkjennelsesfaktor. Når man ser Nils Vogts sitt ansikt så er det fort gjort å anta at det er komikk man ser på, uten at dette nødvendigvis er en vanntett logisk antagelse, men det er en forholdsvis sterk cue. Dette er noe som også er tilfellet med situasjonskomedier som *Frasier* (NBC: 1993-2004) og *Joey* (NBC: 2004-2006) – hvor førstnevnte er en spinoff fra situasjonskomedien *Cheers* (NBC: 1982-1993) med skuespilleren Kelsey Grammar og sistnevnte en spinoff fra situasjonskomedien *Friends* (NBC: 1994-2004) med skuespilleren Matt LeBlanc). “Spin-offs are based around character/actor, not setting, director, music or any other aspect of genre and this is because acting is a central aspect of genre coherence and audience pleasure.” (Mills, 2005, p. 72) Skuespillere som er kjent fra tidligere situasjonskomedier blir også i stor grad headhunted til å spille i nye situasjonskomedier, noe eksempelvis skuespillerne Michael Richards, Julia Louis-Dreyfus og Jason Alexander – alle kjent fra den amerikanske situasjonskomedien *Seinfeld* – har blitt, i henholdsvis situasjonskomediene *The Michael Richards Show* (NBC, 2000), *Watching Ellie* (NBC, 2002-2003), *The New Adventures of Old Christine* (CBS, 2006-2010), *Bob Patterson* (ABC, 2001) og *Listen Up* (CBS, 2004-2005).

Det er med andre ord et mye brukt strategisk trekk å ansette folk som er tidligere kjent fra komedieproduksjoner, med det mål for øyet å gjøre det lettere for seerne å knytte det respektive programmet til nettopp kategorien komedie. Dette er noe som i høy grad er gjort i *Etaten* hvor de bestemte skuespillerne fungerer som gode cues for seerne at det er komikk/fiksjon de ser på, fremfor en dokumentarproduksjon eller lignende. Skuespillerbesetningen består blant annet av profilerte norske skuespillere som Atle

Antonsen, Siw Anita Andersen, Anne Marit Jacobsen, Ingar Helge Gimle og Jan Sælid, som da spiller hovedrollene i serien. *Etaten* får slik sett et fortrinn av en kjent skuespillerbesetningen og ikke minst de umiddelbare assosiasjonene disse bringer med, hvor spesielt Atle Antonsen og Siw Anita Andersen er to personer som i overveiende grad er forbundet med komikk og humor (innenfor norsk underholdning), noe som gjør det naturlig å knytte *Etaten* opp mot kategorien komedie ene alene basert på disse to skuespillernes engasjement. De tre sistnevnte er på den annen side assosiert med en blanding av både komedie og mer seriøs produksjon, så disse engasjement er derfor noe som ikke ensbetydende konnoterer komikk, men de konnoterer derimot i høy grad fiksjon fremfor realitet, nettopp på grunn av deres høyprofilerte status i Norge. Så om man er gjennomsnittelig oppdatert på norsk underholdning så knytter man disse personene fort opp mot fiksjonelle produksjoner. Disse skuespillernes utvetydige status som skuespillere er noe som bidrar til å undergrave seriens realisme (innenfor rammene av å være en «dokusåpe»), men dette reduserer nok også en eventuell generisk forvirring blant tv-seerne. Med andre ord et dikotomisk dilemma; realisme og fare for generisk forvirring Vs. en åpenbar status som komedie og minimal sjanse for generisk forvirring.

I kontrast til dette så satset Ricky Gervais og Stephen Merchant på «ukjente» skuespillere i rollebesetningen av *The Office*, hvor de faktisk lenge var oppsatt på å skaffe seg alminnelige folk, ettersom de var redd at skuespillere ikke ville være i stand til å være overbevisende nok på en realistisk og naturalistisk måte. Denne målsetningen la de fra seg ettersom vanlige folk rett og slett ikke kunne spille. De nøyde seg derfor med å satse på ukjente skuespillere fremfor høyt profilerte skuespillere¹⁹, hvor Ricky Gervais selv antageligvis var den mest profilerte av dem, med et par opptredener i det engelske humorprogrammet *The 11 O'Clock Show* (1998-2000) på Channel 4 i tillegg til å ha sitt eget talk-show på den samme kanalen; *Meet Ricky Gervais* (2000). Sistnevnte hadde for ordens skyld lave seertall og hadde også en kort levetid, som med andre ord indikerer at Ricky Gervais antageligvis også var et forholdsvis ukjent ansikt når han tok til med *The Office*. De involverte skuespillerne i *The Office* var derfor i stor grad «ukjente» ansikter for å regne, noe som også øker muligheten for en potensiell forvirring blant seerne i henhold til seriens sin generiske tilhørighet, men det er naturlig å tro at dette kunstneriske valget også medførte til en større realisme innenfor rammene av å være en «dokusåpe».

¹⁹ Kan leses mer om i Appendix II

Hjerte til hjerte opererer også med en forholdsvis ukjent rollebesetning, hvor hovedpersonen i serien; Linn Skåber antageligvis er den mest profilerte i den faste rollebesetningen, men serien har samtidig et betydelig høyt antall gjesteroller besatt av en rekke høyt profilerte norske personligheter. Denne bruken av virkelige personer, både i hovedpersonen Linn Skåber i tillegg til alle gjesterollene som alle bruker sitt virkelige navn og (mest sannsynlig) «spiller en versjon av seg selv» fremfor et ekte biografisk «jeg» – ofte kalt “selvspill” som jeg tidligere har brukt Espen Ytreberg sin definisjon på; “det å blande sammen medie-rolle og selvbiografisk image på en demonstrativ og påfallende måte”(kan leses mer om i Ytreberg, 2002, p. 12ff) – er noe som er naturlig å tro kan bringe en ekstra virkelighetseffekt til bordet, i den forstand at den virkelige verden med virkelige personligheter blir blandet med den fiksjonelle verden i *Hjerte til hjerte*, noe som kan skape en diffus linje i oppfatningen mellom fiksjon og virkelighet for tv-seerne. Men denne bruken av virkelige mennesker, som samtidig er høyprofilerte personligheter kan også undergrave en realisme i serien, i den forstand at det er påfallende hvor mange kjente personer som dukker opp i denne «dokumentar produksjonen». Det hele blir påfallende konstruert og planlagt, noe som fjerner mye av troverdigheten og følelsen om at dette «er ekte». Denne bruken av profilerte skuespillere og personligheter i både *Etaten* og *Hjerte til hjerte* er noe som uten tvil kan anses som et «publikumsfrieri» og ikke minst et strategisk foretak innen fjernsynets konkurrerende rammer, men det er også noe som i høy grad undergraver serienes dokumentariske realisme, og kan tenkes ikke ville ha blitt tillatt i *The Office*, dette ut fra min tolkning av Gervais og Merchant sin rigide visjon.

Del 2: Annenhånds- “cues”

I denne delen vil jeg ta for de cues som ikke er umiddelbart iøynefallende, som innebærer at de fremstår mer tydelige etter å ha sett på programmet en liten stund, fremfor kort å ha «zappet» seg innom. Tv-seernes egen intuitive evne til å bruke “textual markers to categorise particular texts”(Mills, 2009, p. 96), er med andre ord sentral i denne sammenheng, i henhold til hvordan de “negotiate their understandings of programmes which less explicitly state their generic allegiances” (ibid.).

Disse punktene tar i overveiende grad utgangspunkt i hva som undergraver en dokumentarisk realisme, ettersom en undergraving av realisme i rammene av « å være en dokumentar/dokusåpe» vil også fremme en forutsetning og antagelse blant seerne om at dette må være noe annet enn en «ordinær/ekte dokumentarproduksjon», som samtidig gjør deres status som fiksjon/komedier mer åpenbar. Jo, mindre realistisk disse seriene fremstår innenfor de dokumentariske rammer, jo mer tilbøyelig er det til å tro at disse seriene også vil møte på mindre utfordringer i form av generisk forvirring blant potensielle tv-seere. Mine funn i denne delen vil i mye større grad være subjektiv og av forholdsvis indikativ art enn foregående del, ettersom jeg tar utgangspunkt i meg selv når jeg forsøker på påpeke hva som er realistisk og mindre realistisk i disse seriene. I forbindelse med denne typen bedømmelse så identifiserer Justin Lewis “the presence of two discrete sets of criteria for evaluating what (on television) is real and what is not: the more tactile reality of our immediate environment and the more symbolic reality of the world beyond it” (sitert i Kalviknes Bore, 2009, p. 33), som i tilfellet med mine studieobjekter innebærer at min evaluering av deres «ekthet» er mye basert på min egne levde erfaringer eller berettede erfaringer fra andre.

Jeg vil for ordens skyld dele opp denne analysedelen til å ta for meg *Etaten* og *Hjerte til hjerte* hver for seg, ettersom det er forholdsvis ulike diskusjonspunkter som er gjenstand for næranalyse i disse to seriene. Men jeg vil til tross for denne oppdelingen fortsatt dra fortløpende sammenligninger disse tre seriene imellom, med fortsatt *The Office* som et overordnet sammenligningsgrunnlag.

Etaten

Påfallende uberørte aktører

Den største forskjellen mellom *Etaten* på den ene siden og *The Office* og *Hjerte til hjerte* på den annen, er at førstnevnte ikke «tillater» en erkjennelse av kamera og kamerateamets tilstedeværelse, i den forstand at den «fjerde vegg» aldri blir brutt. I *Etaten* fungerer den velkjente «flue-på-veggen» – med andre ord den aforistiske uttrykksmåten som betegner idealet til den observerende dokumentar – nettopp som en «flue-på-veggen», i den grad kameraet og kamerateamets fysiske tilstedeværelse ikke ved noen tilfeller blir berettiget for eller erkjent av karakterene/aktørene i dokumentaren – foruten om de ulike videoboksintervjuer. Dette kan man da regne som et brudd på kategori-2: versimilitude/decorum, i den forstand at det er mulig at de involverte «aktørene» faktisk ikke blir påvirket av kameraets nærvær, men hvor dette er noe som virker forholdsvis usannsynlig. Som Espen Ytreberg slående beskriver denne forholdsvis prekære situasjonen:

Nå er det jo slik at det å opptre i fjernsynet nesten alltid har et element av prestasjonspress for dem som er amatører i fjernsynsopptreden. Når amatørerne gruer seg, svetter og blir tørre i munnen før de skal opptre, er det ikke uten grunn, selv om de ofte bebreider seg selv for mangelen på kontroll og selvtillit. Når man opptrer i fjernsynet, skal mimikken, gestene, formuleringene, språktonen, kort sagt den sosiale fasaden man bærer til hverdags, tilpasses en helt annen kommunikasjonssituasjon. For når man snakker med en intervjuer eller agerer foran et kamera, da kommuniserer man aldri bare med den personen man har foran seg. Man kommuniserer også med en ukjent, men uhyre tallrik tredje part som følger med der ute [...] Det å snakke til kamera som om det var tusen mennesker, og det å snakke til for eksempel en intervjuer mens kameraet ser på, og late som ingenting – det er vanskelig (Ytreberg, 2000, p. 126)

Harald Eia beskriver en lignende situasjon: “En U-regissør som laget en reportasje om en gruppe ungdommer som satte opp et teaterstykke, klaget over at ungdommene, når de ble filmet mens de snekret sammen kulissene, ble så selvbevisste at de ikke engang klarte å snekre sammen noe som kunne stå oppreist” (2006, p. 188). Dette elementet av selvbevissthet hos de filmede «aktører» er noe som ikke er til stede i *Etaten*, hvor dette totale fraværet av kameraets influerende rolle er noe som ikke overraskende medfører at *Etaten* får et forholdsvis differerende komisk uttrykk enn både *The Office* og *Hjerte til hjerte*, som i

motsetning spiller bevisst på nettopp denne interaksjonen mellom kamera og karakterer, som mye av utgangspunktet for det intendert lattervekkende. Som et illustrerende poeng til denne diskusjonen, så beskriver Ben Walters *The Office* (og dokusåpen) på følgende måte:

Perhaps the most potent mode by which the docusoap – and *The Office* – engenders audience empathy is the direct address to the camera and, by extension, the audience. Without the comforting distance provided by the "fourth wall", or implication in a given situation is of a much higher order – when a character talks to or even glances at the camera we become part of that exchange. If it's an embarrassing conversation we share in the mortification; if it's an emotional crisis we feel invested in its outcome (Walters, 2005, p. 68)

Denne "exchange" som oppstår mellom oss og karakterene på grunn av en "direct adress to the camera", er noe som med andre ord er fraværende i *Etaten*, og gjør både dens komiske uttrykk veldig annerledes – i sammenligning med *The Office* og *Hjerte til hjerte* – og ikke minst underminerer en dokumentarisk realisme i den grad de føles påfallende at kameraet ikke får noe påvirkning på karakterenes atferd. «Kamerateamet» har en mer «påtrengende» rolle i *The Office* og *Hjerte til hjerte* enn i *Etaten*, hvoramerateamet i større grad kan sies å invadere de ansattes privatliv/arbeidsliv, og ikke minst påvirke de ansattes atferd, i den forstand at karakterene alltid er bevisst på at de kan bli overvåket, og slik sett kan være tilbøyelig til å oppføre seg litt mer selvbevisst og keitete.

Dette påfallende «usynligamerateamet» og uberørte «aktører» er noe som i tillegg til å underminerer en «dokumentarisk» realisme, også gjør *Etaten* sin status som en komedie/fiksjon mer åpenbar. På grunn av dette formmessige valget i *Etaten* så blir nok mye av det intendert pinlige i de ulike scenene i noen grad dempet, nettopp på grunn av redusert sosial risiko. De aktuelle aktørene i *Etaten* står med andre ord ikke i fare for å fremstå latterlig i øynene på et større fjernsynspublikum men bare i øynene på sine medansatte, noe som i høy grad forandrer «spillereglene» for disse tre situasjonskomediene. Som Yngvar Kjus – med referanse til Erving Goffman – skriver i forbindelse med denne særegne typen situasjoner:

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 hyperritulisert (1979:84). Publikum er også bevisst på overvåkningen og er tilsvarende hyperkritisk 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 (Kjus, 2004, p. 25)

Dette er da noe som kan karakteriseres som en forholdsvis liten differensierende detalj mellom *Etaten* på den ene siden og *The Office* og *Hjerte til hjerte* på den annen, men hvor denne lille detaljen likevel har mye å si for pinlighetseffekten og hvordan det komiske utspiller seg. Som Brett Mills skriver om *The Office*:

The Office is uncomfortable for the audience at home because it presents us with laughable characters without distancing us from their actions. We don't have the omniscient position of most comedy and we're therefore consistently called to account by the series as it puts us in the difficult position of laughing at someone whose only wish is to entertain us and be liked. The series forces the audience to take responsibility for the spitefulness of its laughter (Mills, 2005, p. 64)

Dette valget om ikke å bryte den fjerde vegg – altså å gjøre kamerateamet «usynlig» – er noe som resulterer i at mye av det komiske grunnlaget i *Etaten* er veldig forskjellig fra *The Office* og *Hjerte til hjerte*, hvor eksempelvis «spillet for kamera» er mye av både David Brent (*The Office*) og Linn Skåber (*Hjerte til hjerte*) sine signaturtrekk. Det spilles kort sagt mye på «linse-lus» fenomenet som gjenspeiler seg i mye av dagens reality-tv. Susan Murray og Laurie Ouellette har et interessant poeng i denne forbindelse, hvor det nærmere sagt mener at det er mye på grunn av en «ny holdning» blant folk som er årsaken til at reality tv har fått et såpass godt fotfeste innen (i dette tilfellet amerikansk) underholdningsfjernsyn, men hvor det ikke er unaturlig å tro at det samme kan gjelde for både det norske og engelske samfunnet også: “Reality TV mitigates our resistance to such surveillance tactics. More and more programs rely on the willingness of “ordinary” people to live their lives in front of television cameras” (Murray & Ouellette, 2009, pp. 8-9). *The Office* og *Hjerte til hjerte* kan i lys av dette også sies å ha et ekstra «satirisk element», som *Etaten* på den annen side ikke innehar, foruten om å være mer realistisk.

Et omnipotent kamerateam

Som jeg var inne på i forrige underkapittel så var aktørenes påfallende uberørte agering foran kamera noe som kan karakteriseres som et «kategori-2: verisimilitude/decorum» brudd i den forstand at det er et aspekt som ikke nødvendigvis er ensbetydende om et iscenesatt og fiksjonelt univers, ettersom det faktisk er mulig at aktørene faktisk er så komfortable med kamera rundt seg at de ikke legger merke til det, men dog høyst usannsynlig. Det punktet jeg vil ta for meg i dette underkapittelet er derimot mer ensbetydende med fiksjon i den grad det er et brudd på «kategori-1: omnipotens», som innebærer at de aktuelle scenene/innklippene kan ikke være noe annet enn en iscenesetting eller spekulativ klipping.

For det første så kan jeg si at *The Office* har også en rekke slike brudd på dokumentar-konvensjonene, men hvor disse tilfellene er forholdsvis vanskelig å få øye på, og derfor kan karakteriseres mer som svake tilfeller av kategori-1 brudd. I første episode av *The Office* har vi blant annet et spekulativt tilfelle i begynnelsen av episoden hvor kamera i det ene øyeblikket følger David Brent bakfra – idet han skal gå bort for å presentere resepsjonisten Dawn – mens det i det andre øyeblikket står og venter ved Dawn idet David Brent kommer inn i bilderammen. Dette kan imidlertid forklares med at det er to kameraer som filmer, men det forklarer derimot ikke hvordan det ene kameraet klarer å forflytte seg så fort ut av det andre kameraet sin bilderamme. Et annet eksempel på kategori 1- brudd finner man i slutten av episoden, hvor kamera først filmer David Brent og vikaren Ricky på kloss hold, for deretter i neste øyeblikk å ha dem i et totalbilde, mens sannsynlig for å underbygge Dawn sin kritiserende kommentar til David Brent – etter at han har spilt henne et slemt puss;

Dawn: You are such a sad little man

David Brent: Am I? (klipper over til totalbilde) Didn't know that

Det skal være sagt at dette bruddet fremstår forholdsvis «usynlig», som med andre ord innebærer at det ikke er direkte iøynefallende, om man da ikke bevisst forsøker å finne slike brudd (noe underskrevne i stor grad gjør).

Et bedre eksempel på brudd på «kategori-1: omnipotens» i *The Office* finner man i episode 4, hvor det nærmere sagt blir arrangert personalutdanning i form av et seminar med en ekstern seminarleder. Bruddet på dokumentar-konvensjonene i denne/disser scenene er nærmere sagt det faktum at kamera på mystisk vis klarer å flytte seg i rekordfart fra et fysisk punkt til et annet. Dette er blant annet synlig når kamera i det ene øyeblikk filmer David Brent og seminarlederen forfra for deretter å filme dem bakfra, hvor dette skjer under et

brøkdelssekund (dette bruddet forekommer for ordens skyld en rekke ganger i løpet av denne episoden, riktignok i separate scener). Det må med andre ord ha vært enten minst to kameraer i aksjon – selv om dette fortsatt ikke forklarer hvordan det ene kameraet klarte å forflytte seg ut av det andre kameraets kameralinse på så kort tid – eller så kan det tenkes at disse to ulike kameraposisjonene er et resultat av en kreativ men dog utspekulert etterredigering av «kamerateamet» i den grad det blir tatt litt friheter i forhold til kombineringsen av to klipp som ikke nødvendigvis har en direkte kausal forbindelse i tid og rom. Det er med andre ord et brudd som befinner seg på midtre del av John Corner sin “sliding scale of fakery” nærmere sagt; “combining shots from two separate events to give impressions of a single event; cross cutting between two events shot at different times to suggest their simultaneity” (Corner, 2001, p. 128) som da er former for «forfalskninger» som også forekommer i ekte dokumentarer. Flere av disse bruddene er derfor ikke ensbetydende med fiksjon per se, annet at dette respektive opptaket er – om ikke direkte iscenesettelse så – en form for pseudo-virkelighet (i lys av dens manglende tilhørighet til de omliggende klippene) og derfor kan sies å være et utspekulert valg gjort av «kamerateamet» i etterredigeringen. Disse bruddene kan derfor sies å være forholdsvis svake tilfeller av kategori 1- brudd, selv om det noen av situasjonene som utspiller seg foran disse to ulike kameraposisjonene er mistenkelig like og sammenhengende, som indikerer at det nesten *må* ha vært to kameraer i aksjon som etterlateramerateamet med en spørsmålsverdig omnipotent evne. Som det kommer fram av denne dubiøse analysen av bruddene i *The Office*, så er det vanskelig å påpeke noe med sikkerhet, noe som indikerer at disse bruddene er relativt godt skjult, dette både ved nærmere analyse så vel som en alminnelig lesing av serien uten en analytisk agenda, hvor det i forbindelse med sistnevnte er vanskelig å tro at disse bruddene forekommer synlig for seerne i det hele tatt.

I *Etaten* er slike brudd derimot lettere å oppdage enten ufrivillig eller bevisst, ettersom de ikke er forsøkt skjult like godt som i tilfellet med *The Office*. Kameraet har med andre ord en veldig påfallende allestedsnærværende og allvitende rolle, hvor «kategori 1» bruddene fremstår forholdsvis tydelige. Eksempler på dette er hvordan kamera alltid har en førstehåndsviten om hva som kommer til å skje, og står derfor ofte og «venter» på de ulike karakterene, hvor dette synes best når de forlater og ankommer arbeidsplassen/hovedbygningen. Det best illustrerende eksempel på dette er en rekke scener hvor karakteren Tor flykter ut i bilen sin (på parkeringsplassen) for å få fred fra de andre på jobben. Kamera som filmer han står påfallende strategisk plassert og vet tilsynelatende at Tor er på vei ut i bilen. Det filmer han derfor forfra istedenfor bakfra som ville ha vært mer

normalt i en ordinær dokumentar uten et forutvitende manus, og det blir ofte filmet fra bemerkelsesverdig mange vinkler noe som understreker at det er flere enn bare ett kamera i aksjon. Filmingen blir også gjort på en snikende og dokumentarisk maner, i den forstand at kamerateamet gjemmer seg bak visuelle barrierer som eksempelvis busker og trær, antageligvis for å understreke en følelse av at de «tar Tor på fersken» og avslører hans hemmelighet, dette da uten hans viten. Til forskjell fra kategori 1 bruddene som jeg nevnte i forbindelse med *The Office*, som jeg mente var forholdsvis svake eksempler så er dette kategori 1 bruddet i *Etaten* på den annen side veldig sterkt, og det er vanskelig å konkludere med noe annet at dette er noe annet enn iscenesatt fiksjon. Dette undergraver derfor mye en «dokumentarisk» realisme, hvor det hele fremstår veldig planlagt og uttenkt til man kan anse dette som noe som er troverdig innenfor dokusåpens – vel og merke løse – rammer i forhold til en gjengivelse av virkeligheten.

Denne snikfilmingen benyttes også ofte i *The Office*, men hvor dette virkemiddelet kan sies å ha en større virkelighetseffekt i *The Office* enn den har i *Etaten* på grunn av *The Office* i mye mindre grad tillater slike «store» og synlige brudd på dokumentar-konvensjonene. Kamerateamet har en mer restriktiv rolle i *The Office*, i den forstand at kameraet/kamerateamet ikke får en like utpreget allestedsnærværende og allvitende rolle som det har i *Etaten*. Som Brett Mills skriver i forbindelse med *The Office*: “the humour of the series is often based around the gap between the valued ‘authenticity’ of documentary and the minimal truths that it can actually capture (2004, p. 74). Melissa Tyler og Laurie Cohen skriver noe lignende: “there is a discernible difference between the way in which the characters behave when they are seemingly being ‘caught’ on film as opposed to when they are purportedly playing to the camera, as they do most of the time” (2007, p. 115). På grunn av kameraets omnipotente rolle i *Etaten* så er det naturlig å tro at denne følelsen av at karakterene og hendelsene blir «fanget» på film er noe mindre i sammenligning med *The Office*.

På grunn av det omnipotente kamerateamet så kan skaperne av *Etaten* sies å ha litt mer frie tøyler enn hva som kan sies å være i tilfellet for skaperne av *The Office*, og ikke minst *Hjerte til hjerte*, hvor sistnevnte også er veldig lojal til dokumentarens konvensjoner innenfor dette respektive aspektet. Dette kan knyttes opp mot at Marit Åslein er regissør for *Hjerte til hjerte* – en av de tidlige medarbeiderne til Harald Eia i *Lille Lørdag*, og ikke minst den personen som kom opp med ideen om at «følelsene tror på sjangeren». Som Eia skriver:

Marit holdt på sitt: «Følelsene tror det er ekte. Følelsene tror det er en reportasje. Men når vi bryter med sjangeren, slutter følelsene å tro på det. Og da blir det ikke noe morsomt.»(Eia, 2006, p. 194)

Det er derfor ikke så overraskende at *Hjerte til hjerte* også er forholdsvis lojal til dette respektive aspektet innenfor dokumentarformen, i den forstand at det ikke blir tillatt en allestedsnærværende, allvitende og heller ikke en «usynlig» rolle for kamera/kamerateam. *The Office* og *Hjerte til hjerte* skiller seg derfor mye ut fra *Etaten*, hvor sistnevnte sin status som manuskrevet fiksjon med et i høyst forutvitende scenario er høyst transparent, og er vanskelig å tro kunne feilaktig forveksles for å være en ekte dokusåpe. Medieringen i *Etaten* er med andre ord veldig tydelig og forholdsvis lite skjult. Det er kort sagt en del brudd på dokumentar- konvensjonene, men betyr dette – i henhold til Harald Eia – at det dermed sagt blir «umorsomt»? Jeg vil komme tilbake til dette i det avsluttende kapittelet.

Inflasjon av karikaturer

Alle mine studieobjekter benytter seg av karikaturer, som kort kan beskrives som karakterer som befinner seg på kanten av det som er troverdig, i den forstand at den komiske agendaen og intensjonen bak den respektive karakteren blir forholdsvis åpenbar, hvor det nærmere sagt er snakk om potensielle «kategori 2 – verisimilitude/decorum» brudd. Dette er selvfølgelig avhengig av den enkelte tilskuernes personlige preferanser, i den grad hva de oppfatter som stereotyp og ekstraordinært, hvor ekstraordinært er noe som ifølge Steve Neale og Frank Krutnik impliserer; “by definition, contrary to what a culture conceives or defines as probable or likely” (Neale & Krutnik, 1990, p. 85). I *The Office* er det i hovedsak karakterene David Brent, og Gareth Keenan som er karikaturer for å regne, men hvor de også blir supplert av andre bi-karakterer, deriblant Keith; en overvektig ansatt med mangel på empati og ydmykhet. Lee; den «alvorlige» og lite lekne forloveden til resepsjonisten Dawn. Chris Finch; en kokett og selvgod salgs mann. I *Hjerte til hjerte* er det i hovedsak bare Linn Skåber som kan regnes for å være en karikatur, noe som er et diskusjonstema i seg selv, og noe jeg vil ta for meg senere. I *Etaten* er derimot *alle* karikaturer for å regne, hvor dette inkluderer hovedkarakterene; Tor, Rikard, Berit, Rune, og Liv i tillegg til andre mer supplerende karikaturer, eksempelvis den kommunale direktøren; som har vært utsatt for et hjerneslag noe som har resultert i at han snøvler og snakker i et veldig lavt toneleie. Vidar Skomsvoll; en selvgod og respektløs ansatt som er sykemeldt på mistenkelig grunnlag. Byantikvaren; en gravid dame som er veldig høylytt og brautendes. Det som det derimot ikke er til stede i

Etaten er såkalte ”normale” karakterer, som kan sies å skape en større balanse mellom et realistisk «univers» på den ene siden og farse på den annen. De involverte personene foran kamera i *Etaten* er enten karikaturer eller statister for å regne, hvor sistnevnte kan karakteriseres som karakterer med få eller ingen replikker, og heller ikke noen spesiell funksjon/agerende rolle foran kamera. De er med andre ord påfallende «uinvolvert», noe som synes godt i *Etaten* sine mange møtesamlinger – hvor det er minimum en møteansamling i hver av de henholdsvis åtte episoder – hvor det er ingen andre enn de fem hovedkarakterene Tor, Rikard, Rune, Berit og Liv som er aktiv og involvert i diskusjonen og lignende som forekommer der.

I *The Office* er det i motsetning både en mye større blanding av karikaturer og normale karakterer, i tillegg til at karakterene med få eller ingen replikker også har en større interagerende rolle og funksjon. De fungerer med andre ord ikke bare som dekorativ pynt i «bakgrunnen», men fremstår mer som aktive og deltakende ansatte fremfor som passive statister. Dette er noe eksempelvis møtesamlingene i henholdsvis episode 1 og 2 illustrerer, hvor den mer perifere rollebesetningen er like aktiv i diskusjonen, spørsmål og lignende på lik linje som hovedkarakterene; David Brent, Gareth, Dawn og Tim, hvor sistnevnte faktisk er helt uinvolvert i diskusjonene. Det er med andre ord en større naturalisme og balanse i den sosiale interaksjonen og samhandlingen i *The Office* enn i *Etaten*, hvor skillet mellom hovedkarakterer og statister er i overkant tydelig. Denne naturalismen med tanke på karakterenes deltagelse kontra passivitet i *The Office* er noe som ikke overraskende kan skape et ekstra element av usikkerhet blant tv-seerne rundt hvorvidt «dette er ekte eller ikke». Så på grunn av dette store fokuset på karikaturer og passivitet hos de supplerende karakterer/statister i *Etaten*, så blir også den komiske agendaen og intensjonen veldig åpenbar, og en potensiell generisk forvirring blir også mest sannsynlig minimal. Dette fungerer nok som en god komisk cue i *Etatens* tilfelle, men det går også på bekostning av en dokumentarisk realisme i serien.

En spekulativ etterredigering

En annen avslørende faktor – i henhold til *Etaten* status som fiksjon/komedie – er dens påfallende klipping og redigering, i den forstand at den komiske agendaen blir veldig transparent og åpenbar. Dette er da et «kategori 2 – verisimilitude/decorum» brudd, som innebærer at ting fremstår veldig konstruert og iscenesatt innenfor rammene av å «være en dokumentar/dokusåpe». Det mest påfallende tilfellet tar utgangspunkt i Tor sin gjentatte flukt ut i bilen sin, som han nærmere sagt gjør for å få fred fra de andre, hvor sistnevnte blir

understreket ved at Tor spiller den samme sangen hver gang (Jamie O'Neal – All by Myself). På engelsk så kalles dette for en «running gag» som nærmere sagt er å forstå som et repeterende «komisk øyeblikk», og som jeg vil referere til som en «løpende gag» fra nå av. Denne løpende gag'en starter i henholdsvis episode 2 og er gjennomgående til siste episode, hvor den etter hvert også får en intertekstuell funksjon i form av at dens komiske effekt ofte er avhengig av at seerne kjenner til denne gagen fra tidligere episoder, noe som nedklippingen av gag sekvensens lengde understreker. Denne løpende gag'en blir med andre ord betydelig kortet ned for hver episode som går, hvor det ofte klippes direkte til Tor som sitter i bilen med musikken på full styrke etter en ubehagelig hendelse eller lignende blant de andre ansatte – som ikke overraskende har en stor komisk effekt. Ved et tilfelle (i episode 3) så er det også lagt på et ikke-diegetisk lydspor av latteren til henholdsvis latteren til Berit og Rikard mens Tor sitter i bilen, dette mest sannsynlig for å klargjøre den indre sinnsstemningen til Tor, og hva det er han flykter fra.

Disse ulike virkemidlene kan med andre ord karakteriseres som hjelpende cues i den forstand at de hjelper seerne i tolke situasjonen/handlingen riktig eller komisk rettere sagt, men dette bidrar nok også til en fornemmelse av iscenesettelse, i den forstand at det ikke føles helt troverdig at dokumentarteamet tar seg slike store friheter i etterredigeringsarbeidet ettersom dette befinner seg veldig på grensen til hva som er akseptert i henhold til «vær varsom plakaten» sine etiske normer og lignende. Denne «spekulative» etterredigeringen kan sies å kompromittere en dokumentarisk realisme i serien, men hvor det skal være sagt at denne typen «kreativ» og komisk anlagt klipping også forekommer i andre dokusåper som eksempelvis amerikanske *The Osbournes*, norske *Charterfeber* (TV3: 2003-), *Svinesund* (TV3: 2010), men hvor etterredigeringen i *Etaten* virker atskillelig mer uetisk med tanke på at den bestemte situasjonens alvor, altså at Tor faktisk sluntrer unna arbeidet og kan risikere å få sparken som resultat av at kamerateamet både filmer og «kringkaster» dette, og det på et komisk anlagt vis, noe som ikke overraskende kan få uheldige konsekvenser for Tor (i den virkelige verden). Det er med andre ord et brudd på kategori 2 – verisimilitude/decorum med tanke på at det hele kan sies å være en skjønnsmessig vurdering hvorvidt denne spekulative redigeringen virker troverdig innenfor rammene av å være en «dokusåpe».

I dette henseende så er det tydelig at skaperne i *Etaten* har prioritert en enkel komisk formel – i form av en tydelig komisk setup og kulminerende anslag – fremfor dokumentarisk realisme i disse scener. Hvor dette er noe som jeg videre mener ikke ville ha blitt «tillatt» innenfor *The Office* restriktive rammer, på grunn av deres store fokus på realisme i serien. Det

er etter alt å dømme veldig forskjellige visjoner blant skaperne i disse to seriene, noe som ikke minst eksempelet nedenfor kan sies å understreke.

Før den første sesong av *The Office* fikk et klarsignal, så ble det først produsert en pilotepisode. Ricky Gervais og Stephen Merchant gjorde et par interessante endringer i denne adaptasjonsprosessen fra pilotepisoden til den offisielle første episoden. Pilot episoden ble med andre ord spilt inn helt på nytt, men hvor noen scener fra den opprinnelige versjonen ble fjernet. Grunnen til dette var ifølge Ricky Gervais og Stephen Merchant at flere av disse scenene så for «iscenesatt ut». Et eksempel på dette er en scene hvor karakteren Gareth Keenan (spilt av Mackenzie Crook) vil ha et privat møte med sjefen David Brent (spilt av Ricky Gervais) om mulige nedbemanninger på arbeidsplassen. Det dukker etter hvert opp flere som også vil ha den samme diskusjonen med David Brent, og til slutt så er rommet fylt opp av det meste av bransjefilialens ansatte. Scenen er også blitt klippet ned, i den forstand at de benytter seg av narrativ «ellipsis» (Kozloff, 1992, p. 87) i form av «fade-in» og «fade-out» for å markere et hopp i tid, hvor det i det ene øyeblikket bare er et fåtall ansatte i rommet, mens det i det neste øyeblikk er overfylt. Vanligvis så blir en narrativ ellipsis brukt til å markere et hopp i tid, men her blir den også brukt for å øke den komiske effekten i scenen. På grunn av denne komiske anlagte klippingen så bærer denne scenen preg av å være tydelig «konstruert og iscenesatt», noe Stephen Merchant påpeker:

When we looked back at the pilot it just felt a bit too much like it had become a sitcom with a «beginning, middle and an end». If you watch a real documentary they've «pieced together that» from stuff that happened in real life. So we wanted to get that sense that we coupled all of it together (Gervais & Merchant, 2004).

En ting som er interessant å legge merke til i denne forbindelse, er det faktum at *Etaten* inneholder en lignende scene til denne som ble fjernet fra den endelige versjonen av *The Office*. Scenen i *Etaten* er i motsetning blitt beholdt i den endelige versjonen. Dette er nærmere sagt i episode 4 hvor karakteren Rune (spilt av Ingar Helge Gimle), har fått et nytt kontor, hvor baksiden til denne gode nyheten er at dette kontoret i realiteten også er kopirommet. Dette byr ikke overraskende på problemer ettersom kopirommet blir veldig mye brukt og i tillegg er veldig smalt og trangt. Rune blir med andre ord nødt til å finne seg i at han hele tiden må trykke seg sammen og «gjøre seg liten» for at de andre ansatte skal kunne komme fram til kopimaskinen. For å øke den komiske effekten så har scenen blitt klippet ned til en kort montasjesequens som består av flere «jump-cuts» av ulike ansatte som presser seg

forbi Rune som tilsynelatende er litt brydd men likevel finner seg i det. Denne måten å klippe på kan slikt sett minne om scenen som Ricky Gervais og Stephen Merchant bestemte seg for å fjerne, nettopp fordi den ikke følte realistisk. I *Etaten* ble derimot denne scenen beholdt, og jeg mener at dette eksempelet illustrerer litt hvor prioriteringen til de forskjellige skaperne ligger, og hvordan slike i realiteten «ørsmå» valg, kan ha noe å si for hvordan helheten av episoden/serien blir tolket. Komikken i disse to seriene har ofte et litt forskjellig «filosofisk» og visjonært grunnlag, hvor Atle Antonsen selv – som både har vært med og skrevet *Etaten*, i tillegg til også å spille en av hovedrollene i serien – også kan sies å være av denne oppfatningen noe som kommer fram av hans intervju med VG:

Jeg syntes «The Office» var sånn passe. Her [i *Etaten*] er det en helt annen humor.

Persongalleriet er annerledes bygd opp, og komedien er mer slapstick i formen. Folk vil kunne kjenne seg igjen i disse problemstillingene. Det er en Tor i oss alle, sier han. (Grønningsæter, 2006).

Overdimensjonering av komiske momenter

I situasjonskomedier uten latterspor, så er det alltid en større sjanse for at tv-seerne ikke skjønner hva som skal tolkes humoristisk eller ikke. På grunn av en mangel på dette «hjelpemiddelet», så har skaperne av *Etaten* tilsynelatende forsøkt å kompensere for dette ved å gjøre de komiske momentene i mye større grad eksplisitte, og dette blir som oftest gjort ved å overdimensjonere de komiske momentene slik at dens status som nettopp et komisk moment blir veldig åpenbar.

Denne overdimensjoneringen og eksplisittgjøringen av de komiske momenter gjør både *Etaten* sin status som en komedie mye mer åpenbar, og gjør ikke minst serien mer inkluderende i form av lett begripelige komiske momenter som har en større allmenmessig appell. Så hva innebærer en eksplisittgjøring av de komiske momenter i *Etaten*? Summarisk så kan det komiske repertoaret beskrives som omstendelig pedanteri i den grad det baserer seg mye på å «blåse hverdagslige bagateller og trivialiteter ut av proporsjoner» og lignende, som da i setningens ordklang har klare konnotasjoner til komikk, men da en åpenbar og eksplisitt komikk sådan. Eksempler på dette er blant annet:

- Episode 1: Under Tor sitt sykefravær så har de andre ansatte satt opp ulike punkter på kontoret for returpapir, og når Tor flytter på disse så er karakteren Rikard (som ansvarlig for logistikk) raskt på pletten for å iredettese Tor. Dette skjer ved tre ulike tilfeller i episoden, hvor Tor også blir

irrettesatt når han skaffer seg en egen kasse for returpapir (fra søppelcontaineren), noe som heller ikke faller i god jord hos Rikard, og det ender til slutt opp med at Rikard taper fast alle returpapir kassene til golvet.

- Episode 2: Det har oppstått en forvirring rundt bruken av blyant og penn i forbindelse med saksdokumenter og kladding av saksdokumenter, som resulterer i innkalling til hastemøte, hvor det blant annet blir besluttet å kaste 2-dels viskelær som har muligheten til å viske ut både blyant og blekk. Liv bestemmer seg etter hvert for å klippe av delen som kan viske ut blekk.
- Episode 3: Den nye ull- jakken til Tor blir gjenstand for oppmerksomhet blant de andre ansatte, og Tor møter på et dilemma ettersom jakken er for varm, men han kan heller ikke ta den av siden det har utviklet seg store svettelapper på skjorten. Dette dilemmaet er gjennomgående i hele episoden.
- Episode 4: Karakteren Liv lager gjentatte ulyder som de andre ansatte reagerer negativt på, hvor Rikard klager til Tor som han mener må ta en sitdown med Liv. Tor har også bleket håret som blir gjenstand for stor oppmerksomhet.
- Episode 5: Det har blitt installert nye automatiske elektriske persiener med innebygde lyssensorer, noe som fører til at de stadig omstiller og regulerer seg etter lysforholdene utenfor, og ender opp med å bli et stort irritasjonsmoment for Tor på grunn av bråket.
- Episode 6: Innesko blir tatt opp i plenum av Rikard etter at Tor og sønnen har gått med utesko inne. Det komiske momentet i denne situasjonen ligger i at det hele tiden må passes på at det ikke blir brukt utesko inne, og vice versa. Karakteren Liv sin plutselige og store forvandling er også et komisk moment i denne episoden som er veldig inkongruent, ettersom hun har gått fra pottesur til superblid.
- Episode 7: Et komisk moment fra forrige episode går over i denne episoden, hvor Tor nærmere sagt har kjøpt seg for små innesko. *Etaten* sine nyervervede stoler fungerer også som et komisk moment, hvor det blant annet blir kalt inn til møte for å klage på at det blir for trangt når Rune bruker den stolen på kopirommet (som også fungerer som hans kontor). Det blir derfor besluttet at Rune må fjerne armlenene.
- Episode 8: En rekke asiatiske vaskehjelpere driver og vasker kontoret midt i arbeidstiden, noe som fungerer som et gjentakende komisk moment i den forstand at de hele tiden kommer i veien for etatens ansatte.

Som disse ulike eksemplene illustrerer så baserer mange av de komiske momentene seg på forholdsvis banale dilemmaer og bagateller, noe som da har sterke og ufeilbare komiske konnotasjoner ved seg. De komiske momentene er med andre ord gjort veldig eksplisitt for tv-seerne, noe som da fungerer som en god cue i henhold til å kunngjøre sin status som en komedie. De ulike løpende gag'ene som figurerer i de ulike episodene er også et godt eksempel på dette. Eksempel på dette er Tor sin gjentatte flukt ut til bilen som jeg var innom i

forrige underkapittel, men også Rune sine overdrevne parodieringer og det faktum at han ikke har noe kontor fungerer også som løpende gags over flere episoder. Det samme kan sies om den kommunale direktørens snakking i et lavt toneleie – med det resultat at Tor har med å forstå hva han sier, et komisk moment som blir gjentatt flere ganger. Dette er da også eksempler på komiske momenter som også i høy grad er veldig eksplisitte og klart brudd på kategori-2: verisimilitude/decorum, som med andre ord innebærer at disse situasjonene ikke står i noen særskilt fare for å bli tolket som noe annet enn komedie-relatert av tv-seerne.

Denne overdimensjoneringen av de komiske momenter gjør dem også mer eksplisitte og er noe som – til tross for dets umiskjennelige fordel i en kaotisk «tv-jungel» – ikke overraskende bidrar til at ting kan føles forholdsvis kunstig og iscenesatt, og som i stor grad underminerer en dokumentarisk realisme. Dette er noe som etter alt å dømme ikke er av så stor bekymring for skaperne av *Etaten*, ettersom nettopp en dokumentarisk realisme tilsynelatende ikke er noe som står så høyt på deres agenda. Men dette er bare et illustrerende poeng i forhold til hvordan skaperne av *The Office* og *Etaten* har forholdsvis forskjellige visjoner for sine respektive serier. *The Office* har med andre ord et større fokus på at de komiske momenter skal være mest mulig konsonans med en dokumentarisk realisme, mens skaperne av *Etaten* er mer opptatt av en eksplisittgjøring av sin komikk for å nå ut til flest mulige tv-seerne i form av å være lett identifiserbar som et komedie- program.

Hjerte til hjerte

En eksplisitt pinlighetsformel

Som jeg nevnte i forrige underkapittel så var de komiske momentene i *Etaten* gjort veldig eksplisitte, noe som også kan sies å gjelde *Hjerte til hjerte*. I forbindelse med *Hjerte til hjerte* så er det spesielt tilnærmingen til det «pinlige», som i høy grad avspeiler en åpenbar komisk agenda. Skaperne av *Hjerte til hjerte* er tydelig oppsatt på å skape mest mulig pinlige situasjoner, hvor kort sagt alle tilgjengelige midler blir brukt for å oppnå akkurat dette. Det hele blir derfor påfallende konstruert og kunstig, som da underminerer en dokumentarisk realisme i stor grad. Veien til de pinlige situasjonene er med andre ord forholdsvis lite subtil og nærmest sagt påtvinget, noe jeg vil prøve å illustrere nedenfor. Dette er noe som ikke overrasker avdekker deres status som en tv-komedie, i den forstand at det rett og slett er vanskelig å tro at dette kunne ha skjedd i det virkelige liv.

«The Linn Skåber Show»

Den eksplisitte pinlighetsformelen blir først og fremst åpenbar i lys av serieskaperens bruk av bare *en enkelt* “butt of the joke”(Neale & Krutnik, 1990) eller «latterlig person», dette i skikkelsen av Linn Skåber, noe som ikke overraskende kan bidra til å øke en følelse av pinlighet, ettersom «pinligheten» er ensidig fokusert på denne karakteren. Linn Skåber karakteren er med andre ord den *eneste* personen som bryter sosiale koder og regler, og vil uten unntak alltid være den latterlige personen i løpet av de knappe 25-30 minuttene episodene varer. Det er med andre ord ikke noen form for «utjevning av pinligheten» over flere karakterer, altså at rollen som “butt of the joke” blir fordelt utover de ulike karakterene og slik sett skaper det jeg mener er en mer nivellert pinlighetsformel som kan gjøre det hele litt mer realistisk og troverdighet.

Dette er noe som eksempelvis er gjort i *The Office* og *Etaten*. *The Office* har til eksempel et *minimum* av fem «latterlige karakterer» i den første sesongen, hvor David Brent og Gareth Keenan inntar denne rollen i størst grad, supplert sporadisk av karakterer som blant annet Chris Finch, Keith og Lee m.fl. som da også veksler litt på å ta på seg rollen som den «latterlige person». I *Etaten* er det et minimum av fem «latterlige karakterer» *per episode*, i form av de fem hovedpersonene, Tor, Rikard, Berit, Rune og Liv som jeg har beskrevet tidligere. Linn Skåbers ensomme rolle som “butt of the joke” blir derfor påfallende åpenbar og skaper en forutsigbarhet for de komiske øyeblikkene, i den forstand at det ikke

forekommer noen komiske anlagte dialoger, hendelser eller lignende uten at Linn Skåber på et eller annet vis er involvert, enten i form av verbale uttalelser eller kroppslig agering. Hun er det ubestridelige midtpunkt ved enhver anledning, noe som fremstår tydelig i scener hvor det er masse mennesker til stede.

Et godt eksempel på dette finner man i episode 5, hvor det er arrangert en fest for Gyldendals redaksjonssjef Tonje. I løpet av denne festens varighet, så er det aldri noen andre enn Linn Skåber som danner utgangspunktet for det lattervekkende, og ingen verbale ytringer eller ageringer av «betydning» forekommer uten at Linn Skåber er involvert. De andre festdeltagerne og ansatte på forlaget er i høy grad neglisjerte, og får bare figurere alene foran kamera i korte øyeblikk, i form av ikke-hørbare samtaler, dans og lignende.

I kontrast til dette så er «folkefylte» scenene i *The Office* i mye større grad viet til andre enn bare David Brent – som uten tvil er den ubestridte hovedperson i denne serien – men hvor dette rollehierarkiet er i mye større grad kamuflert i *The Office* enn hva det er i *Hjerte til hjerte*. På grunn av dette ensidige fokuset på Linn Skåber så blir hennes funksjon som en skuespiller med klare instruksjoner om å «gjøre mest mulig pinlige ting» høyst åpenbar. Dette kan da karakteriseres som et «kategori-2: verisimilitude/decorum» brudd i den forstand at medieringen og den komiske agendaen blir forholdsvis transparent. Andre faktorer som jeg mener avslører denne åpenbare «pinlighetsformelen» i *Hjerte til hjerte* vil jeg komme innpå nå.

Kritiske sosiale arenaer

I alle mine tre studieobjekter så tar handlingen utgangspunkt i en arbeidsplass, noe som er en vanlig setting innenfor situasjonskomedier generelt, dette sammen med hjemmet, ofte referert til som “workplace sitcom” og “family sitcom” (kan leses mer om i Hartley, 2001, pp. 66-67). Sistnevnte var for ordens skyld også den mest dominerende situasjonskomedien i sine tidlige leveår, noe Leiv Ove Larsen skriver:

Familievarianten («domestic sitcom») var så å si enerådende i amerikansk sitcom fram til 1970-årene, da liberale strømninger bidro til å fornye genren, blant annet gjennom introduksjon av arbeidsplassen som setting og serier med enslige kvinner i hovedrollen. (Larsen, 2003, p. 129)

I lys av disse serienes dokumentariske form så fungerer dette som en forholdsvis svak cue i forhold til å konnotere komikk, ettersom majoriteten av dokusåper faktisk tar utgangspunkt i

en arbeidsplass. Dette valget av setting har derimot en større funksjon når det kommer til selve tilnærmingen til det «pinlige» i seriene. En opplevelse av forlegenhet er kort sagt noe som oftest forekommer i interaksjon med mennesker utenfor sin umiddelbare sfære, hvor jeg med umiddelbare sfære mener en nærmere omgangskrets i form av nære venner og familie. Man er med andre ord mer tilbøyelig til å føle seg forlegen blant fremmede enn blant sine nærmeste, noe som flere ulike beviser peker i retning mot (Miller, 1996, pp. 42-44). Det betyr på den annen side at man *ikke* kan bli forlegen blant venner og familie, heller tvert imot, men det handler mer om at man er mer tilbøyelig til å oppleve flere frekvente tilfeller av forlegenhet blant fremmede eller mindre kjente – populært kalt bekjente – hvor arbeidskollegaer som oftest kan sies å tilhøre den sistnevnte karakteristikken. Dette er med andre et viktig kriterium for komikken i disse seriene, hvor en beskjefligelse med pinlighet innenfor rammene av familie og hjem mest sannsynlig ikke ville ha hatt en like stor pinlighetseffekt, i den forstand at det ville ha manglet en viktig identifiserbar og relaterbar faktor. Arbeidsplassen kan i denne sammenheng derfor anses for å være en viktig setting, som da er hovedsettingen i både *The Office*, *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, men hvor sistnevnte også bruker et atskillelig høyere antall av eksteriøre settinger, enn hva som er tilfellet med *The Office* og *Etaten* – hvor handlingen som oftest er begrenset til kontoret.

I *Hjerte til hjerte* er med andre ord pinlighetsformelen i mye større grad enn *The Office* og *Etaten* gjort eksplisitt, i den forstand at det er gjort et påfallende forsøk på å gjøre de pinlige situasjonene mest mulig åpenbar for seerne. Dette er blant annet gjort ved bruk av en rekke – det jeg vil kalle for – «kritiske sosiale arenaer» som impliserer at handlingen i *Hjerte til hjerte* ofte utspiller seg på plasser hvor det er en større sjanse for å oppleve en følelse av forlegenhet. Forlegenhet er som nevnt en “social emotion” eller “public emotion” som impliserer at en følelse av forlegenhet sjelden forekommer når man er alene, men som derimot “depends on the real or imagined presence of others” (p. 3). For å foreta en komparativ illustrasjon mellom disse tre seriene:

De aktuelle settinger i første sesong av *The Office*:

Episode 1: Kontor

Episode 2: Kontor, lager (ved arbeidsplassen)

Episode 3: Kontor, et festlokale (med bare de ansatte til stede)

Episode 4: Kontor, seminar rom (ved arbeidsplassen)

Episode 5: Kontor, et utested (med masse fremmede mennesker til stede)

Episode 6: Kontor, festlokale (med stort sett bare de ansatte til stede)

De aktuelle settinger i første sesong av *Etaten*:

Episode 1: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen

Episode 2: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen, sjefens kontor

Episode 3: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen

Episode 4: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen

Episode 5: Kontor, på utsiden av kontorbygningen, sjefens kontor

Episode 6: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen

Episode 7: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen, sjefens kontor

Episode 8: Kontor, kantine*, på utsiden av kontorbygningen

*Denne plassen rommer ofte en rekke mennesker utover de faste i kontor-settingen, som med andre ord innebærer et høyere antall av iakttakere

De aktuelle settinger i første sesong av *Hjerte til hjerte*:

Episode 1: Kontor, begravelse, bokhandel (kort åpningsscene), direktørens kontor

Episode 2: Vinmonopol, hotell; seminar rom, bar, kantine

Episode 3: Kontor, restaurant

Episode 4: Kontor, tursti, trikk, kafé

Episode 5: Kontor, sportsbutikk, bokhandel, fest på kontoret

Episode 6: Kontor, fotolokale, kjøpesenter, restaurant

Episode 7: Kontor, klessbutikk, park, hjemmefest,

Episode 8: Kontor, [deltar i programmet] *Først og Sist* (NRK, 1998-2007) med Fredrik Skavlan, bryllup

Som man kan se ut fra dette mønsteret så opererer *Hjerte til hjerte* med mange flere eksteriøre settinger enn hva *The Office* og *Etaten* gjør, hvor disse ulike sosiale arenaene som blir benyttet i *Hjerte til hjerte* i de fleste tilfeller også rommer mange folk/iakttakere. I forbindelse med “embarrassing circumstances” så skriver Rowland S. Miller blant annet at faktorer som “the number of onlookers” også er noe som spiller mye inn på hvordan folk reagerer på de pinlige hendelser og situasjoner. Dette går nærmere sagt ut på at, “the bigger the audience, the stronger one’s embarrassment is likely to be [...] the greater the numbers of onlookers, the more widespread the potential damage to one’s social identity, and the more intense one’s resultant embarrassment will usually be”. (Miller, 1996, p. 41). Dette er noe som jeg mener undergraver en dokumentarisk realisme ettersom deres komiske agenda – nærmere sagt å gjøre det mest mulig pinlig ved å bruke alle mulige «redskaper for hånd» – blir forholdsvis

transparent. Det hele handler tilsynelatende om å kaste mest mulig «pinlige ingredienser» i kokepotten, i den intensjon å skape forlegenhet blant tv-seerne, uten noe omtanke for en dokumentarisk realisme. Det er med andre ord en høy grad av dissonans mellom formatet de anvender og innholdet som blir presentert, som resulterer i et kraftig brudd på «kategori-2: verisimilitude/decorum».

Distingverte personligheter

Som jeg skrev ovenfor så var antallet iakttakere noe som kunne resultere i en økt opplevelse av forlegenhet, men også “the nature of the audiences” kan være en bidraende faktor i denne forbindelse. Dette tar nærmere sagt utgangspunkt i hver og en av personene sine individuelle sosiale preferanser, egenskaper og lignende, i den forstand at ting som kjønn, kjente Vs. fremmede, sosial status og lignende spiller inn på hvor sterk forlegenheten forekommer (pp. 42-45).

I *Hjerte til hjerte* blir det brukt mange kjente personligheter som iakttaker Linn Skåber sine ulike sosiale kløner og blemmer, hvor disse personlighetene kan sies å ha en forholdsvis høy sosial status og prestisje; forfattere, skuespillere, sangere osv. summarisk sagt berømte mennesker som alminnelige folk kjenner til, og som det er naturlig å tro helst ikke vil begå sosiale blundere foran. Dette aspektet kan nok diskuteres, men jeg vil påstå at det kan oppleves verre å gjøre seg selv til latter for en kjendis enn en helt vanlig fremmed person, hvor den bestemte psykologiske grunnen til dette er mer vanskelig å gi svar på. De pinlige situasjonene i *Hjerte til hjerte* fremstår derfor ofte veldig sømløse og taktløse, og i høy grad åpenbar og eksplisitt, i den grad at ting fremstår veldig iscenesatt og planlagt, med blant annet mange iakttakere, distingverte personer til stede, og i overkant store sosiale faderer begått av Linn Skåber, som virker heller mindre troverdig.

Et godt eksempel på dette er i første episode av *Hjerte til hjerte*, hvor handlingen starter på Gyldendal Forlags kontorer, men etter hvert forflytter seg over til en kirke i forbindelse med en begravelse, hvor denne settingen allment sett kan betraktes for å være en forholdsvis streng og alvorlig sosial arena med mye «spenning», noe som ikke overraskende kan føre til en høy grad av selvbevissthet og årvåkenhet. Som sosiologen Erving Goffman skriver; “Some social occasions, a funeral, for example, have a fairly sharp beginning and end, and fairly strict limits on attendance and tolerated activities.” (Goffman, [1963] 1966, pp. 18-19) Dette innebærer med andre ord at brudd på sosiale koder og regler på en slik plass og anledning vil være mer iøynefallende enn ved eksempelvis andre mer «lette» anledninger og omstendigheter. De sosiale «bruddene» Linn Skåber begår i denne scenen innebefatter en

manglende finfølelse overfor de sørgende, en dekorering av kisten med ballonger, en skandaløs tale og sang, i tillegg til et forsøk på å stjele oppmerksomheten fra Gøril Maurstad under sistnevntes minnesang. Denne scenen setter på mange måter standarden for *Hjerte til hjerte* i sin helhet, hvor dette påfallende fokuset på pinlighet overskygger all form for dokumentarisk realisme i serien. Karakteren Linn Skåber sin agenda blir i overkant påfallende, ettersom hun bevisst forsøker å oppsøke de pinlige situasjonene fremfor å unngå dem det er naturlig som mer vanlige folk ville ha gjort. Som Rowland S. Miller skriver om forlegenhet: “people often strive to avoid it, or to escape it once it has occurred, even when it is costly for them to do so.” (p. 4). Karakteren Linn Skåber synes å være blottet for selvbevissthet og evne til å føle forlegenhet, hvor Miller som et illustrerende poeng til dette skriver; “it is abnormal to be immune to embarrassment, so that there’s something unusual (or wrong) with someone who cannot be embarrassed” (Miller, 1996, p. 2), hvor W.R. Crozier (1990) går så langt som å antyde: “we might think that a person who never is embarrassed... is lacking some important human quality, is insensitive, thoughtless, or uncaring, a ”brazen hussy” or an ”arrogant son of a bitch” ” (siteret i Miller, p. 3). Karakteren Linn Skåber kan med andre ord beskrives som en gjennomført karikatur med en eneste intensjon om å oppsøke og skape latter ut fra pinlige situasjoner, hvor det ikke er gjort noe forsøk på å bestyrke en realisme i serien foruten om en avending av dokumentarisk form og biografiske «jeg» i handlingsrommet.

David Brent Vs. Linn Skåber

Et viktig skille som kan dras mellom karakteren Linn Skåber i *Hjerte til hjerte* og karakteren David Brent i *The Office*, er det faktum at karakteren Linn Skåber allerede er en kjent person, mens David Brent ønsker å bli kjent. Noe som i større grad gjør det lettere å forstå hvorfor David Brent ender opp med å begå så mange sosiale brudd, ettersom det på mange måter er et resultat av hans desperate forsøk på å bli berømt. Et poeng som jeg har nevnt tidligere i oppgaven med henvisning til Ricky Gervais: “[...] if you say he [David Brent] does this to become famous it all falls into place, *everything* makes sense then”²⁰

Brett Mills har også et interessant poeng i forbindelse med karakteren David Brent: “Brent performs as if he is in a sitcom, awaiting everyone's attention, adopting a stance similar to standup comedians, delivering preconceived lines and leaving a pause after jokes for laughter” (Mills, 2004, p. 72). Linn Skåber karakteren er på den annen siden allerede

²⁰ Kan leses mer om i Appendiks II

berømt, og hennes motiv virker derfor litt mer diffust og tvetydig, annet enn å bli «mer berømt» eller å opprettholde sin komiker- og kjendisstatus. Disse to karakterene har derfor forholdsvis ulike utgangspunkt, hvor motivet til David Brent virker mer troverdig i en sosial realistisk forstand.

Påfallende kalkulert kynisme

Den påfallende kynismen til Linn Skåber karakteren er noe som i høy grad underminerer dens troverdige vesen, noe en rekke av hennes replikker illustrerer. Et godt eksempel på dette er i episode 3, hvor Linn Skåber – i en diskusjon om yoga med Thomas og Katrine – åpenbart skryter på seg å ha bedrevet flere yogatyper, hvor hun kort sagt forveksler yoga med kampsport og ender opp med å demonstrere det med spark og slag:

Linn Skåber: Så går man etter overdel, eller strupehode (viser med armene). Eller på småbarn og gravide (demonstrerer med et spark nedover). *Nedover!*

Denne uttalelsen om å sparke nedover mot småbarn og gravide har nok i seg selv klare komiske konnotasjoner i forstand av å være et fullstendig brudd på de sosiale normer, uskrevne regler for ikke å si de befestede lover og regler. Man må jo kort sagt være psykopat for å si noe sånt, hvor slike replikker ikke overraskende kan bidra til å underminere en dokumentarisk realisme, da karakteren Linn Skåbers status som en oppdiktet karikatur blir påfallende transparent.

I episode 1 så er det enda et godt eksempel på denne kalkulerte og mindre troverdige kynismen hos Linn Skåber karakteren. Dette tar nærmere sagt utgangspunkt i et møte Linn Skåber har med redaktøren for Gyldendal Forlag; Markus Bohr, hvor sistnevnte begynner å snakke om den kommende begravelsen til en av deres forfattere. Linn Skåber misforstår dette og tror det omhandler velkomsten hun ikke fikk (siden det er hennes første dag), og Markus Bohr prøver å rette opp i misforståelsen:

Markus Bohr: Åhh... sånn ja. Jeg håper du skjønner at... Jeg tenker på Gustavs begravelse

Linn Skåber: Åhh... Det må du ikke tenke på. Jeg kjente han ikke engang. Jeg vet ikke engang hvem han er. Så det driter jeg i

Denne påfallende kynismen hos Linn Skåber er noe som er et gjennomgående trekk i mye av dialogen i *Hjerte til hjerte*, hvor det kort sagt virker litt i overkant kaldt og kynisk i henhold til hva som er troverdig for en profilert person å si på riksdekkende tv. Disse replikkene befinner

seg derfor innenfor «kategori-2: verisimilitude/decorum», i den forstand at det kan *tenkes* at hun er slik i virkeligheten, men hvor dette er høyst lite sannsynlig.

Motstridende reaksjoner

Et aspekt som i høy grad underminerer en dokumentarisk realisme i *Hjerte til hjerte* er den gjennomgående inkoherenen mellom Linn Skåber karakterenes stadige sosiale brudd og iakttagernes reaksjon til disse. Noen ler så de gråter, andre er alvorlige. Reaksjonene er ofte motstridende, og dette såpass mye at scenene til tider minner om det man ser i såkalte «behind-the-scenes» opptak. Regien er med andre ord veldig lite konsekvent.

Et godt eksempel på dette finner man i episode 2, hvor handlingen nærmere sagt tar utgangspunkt i at de ansatte ved Gyldendal Forlag har et seminarmøte med Arne Berggren, og Linn Skåber begynner å fortelle om en hendelse som hadde skjedd venninnen hennes i forsøk på stjele oppmerksomheten fra foredragsholderen Arne Berggren. Karakteren Evelyn begynner å le av denne historien, og dette såpass mye at hun gråter. Hun befinner seg i utgangspunktet utenfor kameraets linse, men kameramannen/regissøren velger å snu kamera 180 grader rundt for å filme dette tilsynelatende «tapet av skuespillerfasaden». Flere av de andre karakterene smiler og ler også av historien til Linn Skåber, foruten om karakteren Thomas og Arne Berggren – hvor det klippes inn et bildesegment av sistnevnte som er tydelig irritert og utålmodig. Dette er med andre ord et brudd på «kategori-2: verisimilitude/decorum», ettersom det virker mindre troverdig at noen ville ha ledd av disse intetsigende historiene til Linn Skåber, ettersom hennes gjentakende innskytelser og avbrytelser er noe som er respektløst overfor foredragsholderen Arne Berggren – som er tydelig brydd. Det er kort sagt ikke noen dynamikk mellom karakterene og en situasjonsbestemt logikk. Om foredragsholderen er tydelig brydd og irritert, så er det lite sannsynlig å tro at de andre ville ha fortsatt med å oppmuntre Linn Skåber til å fortsette, noe de altså gjør ved å le av hennes utspill og ablegøyer. Dette utgjør egentlig også en litt paradoksal diskusjon, ettersom karakteren Evelyn sine latterårer er mer ekte enn noe annet i denne scenen, men hvor det til tross for dens ekteføyte status, ironisk nok undergraver en realisme i selve scenen som en helhet.

Jeg setter med det punktum for mine analyser, og går over til det avsluttende kapittelet.

Kapittel 4

Avsluttende refleksjoner

Som jeg nå har forsøkt påvist i foregående kapittel, så er det mange – vel og merke påfallende, fremfor stillferdige – brudd på en «dokumentarisk realisme» i *Etaten* og *Hjerte til hjerte* kontra hva som er tilfellet med *The Office*, hvor disse bruddene ikke overraskende kan bidra til å «avdekke» disse to norske situasjonskomediens status som fiksjon og i en senere instans også som komedier. Det er nærmere sagt i denne gråsonen eller «forvirringens grenseland» mellom fakta og fiksjon hvor spørsmålet rundt serienes dristighet blir vurdert, i henhold til det dikotomiske dilemmaet jeg fremla i innledningen: Jo mer en tv-komedie ligner en ordinær dokumentar – som vil si at den forholder seg lojal til de dokumentariske konvensjoner og fremstår realistisk og troverdig innenfor rammene av å være en «dokumentar» – jo mer vanskeligheter vil den også få i å tiltrekke seg seere, i den grad det kan oppstå en generisk forvirring blant tv-seerne som vil gi dem problemer med å skjønne at dette er «ment å være morsomt».

Jeg har med noen utvalgte eksempler forsøkt å illustrere hvordan skaperne av henholdsvis *Etaten* og *Hjerte til hjerte*, i mye større grad har prioritert eksplisitte komiske cues på bekostning av en dokumentarisk realisme, enn hva som da er tilfellet med *The Office*. Disse aspektene jeg har tatt for meg er for orden skyld av en forholdsvis selektiv art, hvor jeg kort sagt har utelatt mer enn jeg har tatt for meg. Jeg mener derimot at jeg tatt for meg de viktigste punktene i henhold til en diskusjon om dokumentarisk realisme, og dette også innenfor det jeg vil kalle for aksepterte akademiske rammer, som impliserer at det er mange flere aspekter som jeg mener kan være nokså interessante å diskutere i forbindelse med en dokumentarisk realisme – eksempelvis skuespill og generell opptreden, karakterdynamikk og lignende som jeg vil si litt mer om senere i dette kapitlet – men hvor disse aspektene er forholdsvis vanskelig å tilnærme seg akademisk til, og dette spesielt i en komparativ analyse.

Ut fra mine funn i disse komparative analysene så mener jeg da at *The Office* har hatt et mer prekärt utgangspunkt enn *Etaten* og *Hjerte til hjerte* innenfor fjernsynets særegne konkurranseklima, nettopp fordi denne serien i mye større grad vektlegger en dokumentarisk realisme. *The Office* har selvfølgelig også tilfeller som underminerer en dokumentarisk realisme som jeg til syvende og sist mener vil avsløre seriens status som fiksjon/komedie – ettersom mye av det som foregår på denne arbeidsplassen er nesten for «godt til å være sant»

– men hvor denne anskueliggjørelsen og fornemmelsen vil – etter mitt syn – være mer tungnem og preget av en større uvisshet, enn hva som er tilfellet med *Etaten* og *Hjerte til hjerte*. Som Brett Mills til illustrasjon skriver om *The Office*:

While sitcoms such as [...] *The Office* may be lauded for being in some sense realistic, it's actually quite apparent that they're not, and they all contain characters and events which don't happen in the 'real world'. In sitcom, realism instead points to a suitability between the diegesis created by the programme and its humour, so that series are commended because it appears as if the comedy arises 'naturally' out of character and situation. The reading strategy required for sitcom is one which prioritises the pleasures of humour, and audiences are willing to ignore the whole host of implausibilities and coincidences if the jokes are good enough (Mills, 2005, p. 141)

Det siste poenget til Brett Mills; “the audience are willing to ignore the whole host of implausibilities and coincidences if the jokes are good enough” er noe jeg synes er viktig i forhold til mine studieobjekter. Som jeg har vist i det foregående kapittelet så har *Etaten* mange såkalte «kategori-1: omnipotens» brudd, i tillegg til en rekke «kategori-2: verisimilitude/decorum» brudd». *Hjerte til hjerte* har på den annen ikke så mange påfallende kategori-1 brudd – i den grad disse bruddene fremstår forholdsvis «usynlige» – men har derimot en betydelig høy andel av iøynefallende kategori-2 brudd. *The Office* har som nevnt kategori-1 brudd men dette i mine øyne ikke i like påfallende grad som *Etaten*, og eventuelle kategori-2 brudd man kan finne i *The Office* er mer diskutabelt enn hva som er tilfellet med *Hjerte til hjerte* – som da forsøkt påvist. *The Office* er i dette henseende mye mer dristig i den forstand at serien ikke gjør det så enkelt for seerne å identifisere dens generiske tilhørighet, men krever mer av seerne i form av en intuitiv evne til å identifisere de ulike tekstlige markørene; som da kategoriserer serien som en komedie.

Til tross for en mindre dristig tilnærming til dokumentarformatet – i form av mange kategori 1 og kategori 2 brudd og derav en medfølgende lav dokumentarisk realisme – så har likevel *Etaten* og *Hjerte til hjerte* hatt en trofast seerskare på henholdsvis 509 000 (markedsandel 13,36 %) og 486 000 (markedsandel 12,76 %) i gjennomsnitt. Det er derfor naturlig å tro at disse respektive seerne ikke synes å bry seg nevneverdig over disse bruddene, og at det heller ikke resulterer i at ting – for å vende tilbake til Harald Eia teori – blir «umorsomt». Eller kan det ha seg at seerne ikke syntes *selve* bruddene var morsomme, men derimot resten, noe som kan forklare deres videre seerengasjement? Dette er vanskelig å svare

på, men jeg mener dette er heller tvilsomt, hvor jeg heller vil påstå at Harald Eia sin teori har en lokal fremfor universell sannhetsverdi ettersom den i mine øyne gjenspeiler egne subjektive smakspreferanser, som da kan ha vært influert av forholdsvis situasjonsavhengige faktorer og omstendigheter. Jeg vil klargjøre denne påstanden nærmere nedenfor.

Lokal sannhetsverdi

Som Harald Eia skrev i artikkelen; “Sketsjen faller og blir umorsom fordi du *bryter* med reglene i sjangeren du etterligner – *følelsene tror på sjangeren*”(Eia, 2006). Den første innvendingen som kan rettes mot denne teorien, er det faktum at det bare skal en *eneste* person til som «syns det er morsomt», for å avbekrefte denne «hypotesen» til Eia, noe som betyr at denne teorien hviler på et forholdsvis tynt grunnlag. Det er for orden skyld naturlig å spekulere i om dette ordvalget av Eia er av en pragmatisk art fremfor en urokkelig oppfatning, ettersom det å skrive; «brudd på sjangeren er ikke i tråd med vår komiske visjon og ønskede komiske uttrykk» istedenfor «umorsomt», er noe som fort kan bli litt langt og omstendelig i en slik type artikkel, som jeg da kort sagt mener denne diskusjonen kan summers opp i.

I lys av mine undersøkelser i dette masterprosjektet, så vil jeg nyansere dette argumentet til å dreie seg om individuelle smakspreferanser fremfor en «universell regel» eller lignende, ettersom det for det første virker paradoksalt at tv-seere skulle bry seg om dokumentariske komedieproduksjoner er lojal til dokumentar konvensjonene, når de etter alt å dømme ikke bryr seg noe særlig om ekte dokusåper (og lignende) er det. Om dette kommer av en alterasjon og en større diversifikasjon av dokumentar beskjeftigelsen opp gjennom årene – noe som Eia spekulerte i kunne ha etterlatt tommelfingerregelen meningsløse (på grunn av «tidens tann») – eller det faktum at Eia m.fl. etterlignet reportasjeformatet fremfor dokusåpe-formatet er fortsatt oppe til diskusjon. Men jeg tror i bunn og grunn at «tommelfingerregelen» i større grad kan sies å være et biprodukt av subjektive smakspreferanser og situasjonsbestemte faktorer, og har alltid vært det, noe jeg vil forsøke å illustrere nå.

Det første aspektet – foruten om mine funn i dette masterprosjektet – som jeg mener underbygger denne påstanden er det faktum at det finnes en rekke kategori-1 og kategori-2 brudd i Harald Eia m.fl. sitt humorprogram *Lille Lørdag* - som artikkelen hans overveiende tar utgangspunkt i. Denne tommelfingerregelen har tilsynelatende blitt løst håndhevet i produksjonen av dette programmet, noe som indikerer at det kan sies å være forholdsvis flytende grenser i aksjon, som da i større grad blir bestemt av situasjonsbestemte faktorer og lignende. Noe den endelige avgjørelsen om å fjerne sluttpoenget fra «Festsentralen» sketsjen i

dvd utgivelsen kan sies å indikere (som nevnt i kapittel 3) – altså at man verken fikk se eller høre Thomas André rope ut nabovarselet i dvd-versjonen av sketsjen.

Noe som videre underbygger denne påstanden, er det forholdsvis polariserte synet i denne diskusjonen, noe som den utbredte tendensen til nettopp å bryte dokumentar konvensjonene i en rekke dokumentariske komedieproduksjoner kan sies å indikere. Harald Eia mente eksempelvis at det var «feil» av de norske komedieskaperne Trond-Viggo Torgersen og Linn Skåber å bryte dokumentar konvensjonene – i form av å la karakterene sine krangle åpent foran kamera i en såkalt «reportasje-sketsj» (kategori-2: verisimilitude/decorum brudd), noe som mest sannsynlig ville ha blitt klippet bort i en virkelig reportasje²¹ – et synspunkt som etter alt å dømme også den norske komikeren Espen Eckbo også deler med Eia²². Dette bruddet på dokumentar- konvensjonene forekom i programmet *Trond Viggo og samfundet* (NRK: 2003, 2005). Så selv om Eia mente at dette var «feil» å gjøre, så er det naturlig å tro at Torgersen og Skåber er av en motsatt oppfatning, ettersom disse sketsjene tross alt ble med i det endelige programmet og kringkastet på tv-skjermen. Flere av tilskuerne som er til stede i studio under innspillingen av *Trond Viggo og Samfundet* (og mest sannsynlig en høy andel tv-seerne) vil jeg nok også påstå deler dette synspunktet til Torgersen og Skåber ettersom man faktisk *hører* flere av dem le – såfremt de ikke har blitt instruert av de programansvarlige om å le, noe som er forholdsvis vanlig i slike programmer.

Det er etter alt å dømme forholdsvis flytende regler/retningslinjer i aksjon med tanke på den løse «håndhevelsen» og lojaliteten til dokumentar- konvensjonene i de ulike dokumentariske komedieproduksjonene, hvor det synes mer som om avgjørelsene blir styrt av situasjonsbestemte faktorer, altså mer eller mindre av «magefølelsen». Noe følgende eksempel kan illustrere; skaperne av den klassiske mockumentary-filmen *This Is Spinal Tap* (1984, Reiner) – Rob Reiner, Christopher Guest, Harry Shearer, Michael McKean – fjernet etter alt å dømme en scene fra den endelige versjonen av filmen fordi den underminerte en dokumentarisk realisme, dette i form av åpent «narkotikamisbruk» foran kamera. Mens det på den annen side ble beholdt en annen – riktignok mye kortere – scene som også viste narkotikamisbruk²³. I mockumentaryen *Waiting For Guffman* (1995, Guest) – regissert av en

²¹ Parafraisert fra en forelesing med Harald Eia gjort ved Universitet i Oslo 21. oktober 2009

²² Les mer om Espen Eckbo sine uttalelser i Appendiks III

²³ I henhold til uttalelser på kommentatorspor i dvd utgivelse. Kan leses mer om i Appendiks III

av skaperne bak *This Is Spinal Tap*; Christopher Guest – så ble det på den annen side beholdt en scene som åpenbart brøt med en dokumentarisk realisme (i form av et bemerkelsesverdig omnipotent kamerateam).²⁴ Denne dobbeltstandarden illustrerer på mange måter at det ikke finnes en klar rett-og-galt logikk i forbindelse med etterligning av dokumentaren, men hvor det hele synes å være mer avhengig av en rekke omliggende situasjonsbestemte faktorer og omstendigheter, og ikke minst av «øynene som ser». Det har med andre ord en lokal fremfor universell sannhetsverdi.

I den norske tv-komedien *Borettslaget* så er det også en rekke brudd på dokumentar konvensjonene, dette både kategori-1 og kategori-2 brudd. Et godt eksempel på førstnevnte finner man i episode 10, hvor (karakteren) Roy Narvestad skal redde Fatima ut av en røykfylt leilighet (på grunn av en kjelebrann), og kamerateamet bemerkelsesverdig nok står og venter på ham inne i den røykfylte leiligheten. Et eksempel på kategori-2 brudd er ikke overraskende det faktum at *en* person (Robert Stoltenberg) spiller alle hovedpersonene – inkludert de kvinnelige. Dette er da et klart brudd på kategori-2, i det minste om man sammenligner det med serier som *Etaten*, *Hjerte til hjerte* og *The Office* som ikke har slike tilfeller av «dobbelcasting». Slike tilfeller av skuespillere som spiller flere roller, er noe man også finner i en rekke andre dokumentariske komedieproduksjoner, deriblant norske *Nissene På Låven* hvor komikeren Espen Eckbo spiller henholdsvis to karakterer, eller australske *We Can Be Heroes: Finding the Australian of the Year* (ABC, 2005) og *Summer Heights High* (ABC, 2007) hvor de fleste karakterer i likhet med *Borettslaget* blir spilt av en person (Sam Liley) – dette både kvinnelige og mannlige. Dette «bruddet» er med andre ord gjort noe som er gjort med overlegg, med det formål å fremvise disse komikerne virtuose skuespillerevner fremfor å forsøke å skape en dokumentarisk realisme.

Slike brudd på de dokumentariske konvensjonene er noe som for ordens skyld er veldig utbredt innen de dokumentariske tv-komediene (tv-mockumentary) beskjeftigelsen, hvor man eksempelvis finner både kategori-1 og kategori-2 brudd i mockumentary- serier som blant annet norske *Arkivet*, *Singelklubben*, *Fremtiden kommer Bakfra*, engelske *Operation Good Guys* (BBC, 1997-2000), *Human Remains* (BBC, 2000) canadiske *Trailer Park Boys* (Showcase, 2001-2008), amerikanske *The Office* (NBC, 2005-) og *Modern Family* (ABC, 2009-) for å nevne noen. Det er tilsynelatende veldig ulike synspunkter på hvor lojal og tro man skal være til dokumentar konvensjonene eller ikke.

²⁴ I henhold til uttalelser på kommentatorspor i dvd utgivelse. Kan leses mer om i Appendiks III

Et annet viktig poeng å få fram i denne sammenheng er det faktum at noen tilskuere er nok mer oppmerksom ved brudd på dokumentar konvensjoner enn andre (inkludert undertegnede), noe Ash Atalla gjør et godt poeng ut av i forbindelse med Gervais og Merchant sitt overveldende fokus på å perfektionere dokumentar formen i *The Office*:

I think I felt more than them that, rather than people loving it for a documentary, people would love it for the characters and the jokes, and that the documentary aspect of it was probably more in our minds as people who work in TV than it would be in the eyes of the viewer. (Walters, 2005, p. 26)

Dette er et viktig poeng, også med tanke på at Harald Eia og hans medskapere testviste flere av sine sketsjer til “folk i kontorlandskapet og i redaksjonen” på NRK Marienlyst (Eia, 2006, p. 193), hvor man ikke skal se ut ifra at dette utvalget av testpublikum (fra Norges største tv-kanal) er mer tilbøyelig til å legge merke til brudd på dokumentar- konvensjoner og lignende enn den mer gjennomsnittelige tv-tilskuer, og er slik sett ikke et særlig representativt testpublikum.

Testvisninger i seg selv er noe som også kan være vanskelig å få representative data fra, ettersom det er flere faktorer som kan underminere denne prosessen – hvor jeg for ordens skyld ikke er noe ekspert på området, og uttaler meg fra et forholdsvis allmenn logisk ståsted. En faktor som jeg eksempelvis mener er negativ i forbindelse med en slik testvisning, er det faktum at skaperne selv er til stede under den testvisningen med da en agenda om å «finne ut om tilskuerne synes sketsjen er morsomt eller ikke». Det kan tenkes seg at dette kan påvirke deltagerne sin oppfatning, i den forstand at de ikke ønsker å fremstå noe mindre humoristisk begavet eller lignende enn skaperne, og av den grunn klarer bevisst/ubevisst å fortrenge sin latter. Dette er selvfølgelig bare bunnløse spekulasjoner som er vanskelig å bevise korrekt, men en interessant og illustrerende digresjon til denne teorien; er hvordan Monty Python medlemmene opplevde en lignende og nokså paradoksal ting i forbindelse med en testvisning av deres ferdig klippede film *Monty Python and the Holy Grail* (1975, Jones & Gilliam), noe Terry Jones forteller om i dokumentarserien *Monty Python: Almost the Truth (The Lawyers Cut)* (BBC, 2009):

Then we became so nervous about it [Monty Python and The Holy Grail]. And we get people in a small viewing theatre. And we had 20 people, and we say «what do you think? ». And the people watching would say like; «it's all right», but no ones were really keen on it. And

eventually we were – Terry Gilliam and I – going with this film we thought was a turkey to a film festival in Los Angeles, and there we had a paying audience for the first time. And we showed the film to a big audience, and they laughed, and it was kind of; «they laughed. They *laughed!* ». And then of course we realised that, A; It's a paying audience, who paid their money. They're gonna *want* to laugh. And the other thing was, you *never* say to anybody; «we are really worried about this comedy film, would you come and look too see if it is funny», because then they're not gonna find it funny.

En «usynlig» dokumentarform

Som et videre illustrerende poeng til diskusjonen rundt Harald Eia sin teori, så observerte Inger-Lise Kalviknes Bore (2009) i en fokusgruppeundersøkelse – som forenklet sagt tok utgangspunkt i *The Office* sin “realness”, som summarisk impliserer hva deltagerne i fokusgruppen syntes var troverdig eller ikke i *The Office* – at deltagerne “tended to ignore the role of documentary signifiers, concentrating instead on the verisimilitude or authenticity of its settings and characters” (p. 33), i den forstand at deltagerne “tended to evaluate its ”realness” by drawing on their own lived experience or the reported experiences of those around them” (ibid.). Kalviknes Bore skriver videre:

This talk shifted between notions of verisimilitude and ”authenticity”, which may be linked to a textual ambivalence produced by the programme’s comedic use of documentary signifiers. However, the sitcom’s documentary form remained discursively ”invisible” in the discussions. This reproduces a cultural privileging of content over form, but could also be seen to reinforce as an association between documentary signifiers and a lack of mediation (pp. 33-34)

Det er med andre ord brudd innenfor «kategori-2: verisimilitude/decorum» som i størst grad tiltrekker seernes oppmerksomhet fremfor brudd innenfor «kategori-1: omnipotens», noe som er en interessant observasjon med tanke på mine studieobjekter. Men så skal det være sagt at *The Office* har forholdsvis små og usynlige brudd innenfor kategori-1, noe som kan forklare hvorfor deltagerne i denne fokusgruppeundersøkelsen var mer tilbøyelig til å legge merke til kategori-2 brudd fremfor kategori-1 brudd, ettersom bruddene innenfor sistnevnte var forholdsvis godt kamuflert i narrativets helhetlige «flow» – som jeg har nevnt noen eksempler på tidligere.

Annette Hill gjorde lignende observasjoner i sine fokusgruppeundersøkelser, men dette da i forbindelse med faktisk fjernsyn fremfor fiktive/falske dokumentarproduksjoner:

Television audiences are certainly aware of the ways television 'puts reality together' (Schlesinger 1978), and talk about how various formats, or editing techniques, can create different degrees of 'reality' in popular factual television. However, viewers of reality programming are most likely to talk about the truth of what they are seeing in relation to the way real people act in front of television cameras (Hill, 2005, p. 57)

Så det er etter alt å dømme innenfor «kategori-2: verisimilitude/decorum» (engelske og muligens norske) seere i størst grad foretar sine evalueringer av produksjonenes «ekthet», og dette både i forhold til tvers gjennom fiktive dokumentarproduksjoner (mockumentary), men også ordinære dokumentarproduksjoner, hvor det også er naturlig å tro at denne formen for «kritisk lesing» av førstnevnte er et resultat av ens sedvane til å lese sistnevnte på denne respektive måten.

Selve skuespill- aspektet er noe jeg for ordens skyld ikke har tatt for meg så mye i dette masterprosjektet, selv om det etter alt dømme er nettopp naturalismen i opptredenen (enten i fiksjon eller dokumentar) som i størst grad blir gjenstand for evaluering blant tv-seerne. Dette aspektet skulle jeg gjerne ha tatt for meg i større grad i dette masterprosjektet, ettersom jeg mener disse serienes status som fiksjon/komedier i høy grad blir transparent innenfor dette respektive aspektet. Men jeg har da nedprioritert dette feltet, og ikke fordi jeg ikke mener det er av mindre viktighet, men derimot fordi det rett og slett blir for omfattende og komplisert å analysere innenfor akademiske og faglige rammer. Spesielt med tanke på at jeg tar for meg tre situasjonskomedier som i utgangspunktet er forholdsvis naturalistisk i skuespillet (i sammenligning med eksempelvis de mer tradisjonelle situasjonskomedier), hvor det kort sagt er vanskelig å avgjøre om skuespillet er mer naturalistisk i en av disse seriene kontra de andre – og dette da med konkrete eksempler – ettersom nyansene er såpass små, noe som gjør til at det hele kan bli i overkant subjektivt. En følelse av naturalisme og realisme er med andre ord et samlet inntrykk man sitter igjen med ved serien/episodens slutt, og det har mange nivåer og er avhengig av et kontinuum av faktorer; troverdig replikkavlevering, gruppedynamikk mellom karakterer, kroppsspråk, timing, reaksjoner og agering i forhold til ulike uttalelser, situasjoner og lignende, setting skuespillet foregår i osv.

Martin Freeman – skuespilleren som spiller Tim i *The Office* – sier til illustrasjon at Ricky Gervais og Stephen Merchant var veldig opptatt av nettopp kroppsspråket og hvordan dette betonet seg hos de ulike skuespillerne. "[...] Ricky and Steve were very interested in human behavior. The body language, the physical language. All the communication that isn't verbal. Just a look or the way they put their hand to their nose or whatever. Because it «speaks

volume»²⁵ (Reiner, Guest, McKean, & Shearer, [1984] 2009). I denne sammenheng så er David Brent sin gjentatte («nervøse») berøring av slipset sitt noe som er et god eksempel på en slik ikke-verbal kommunikasjon som sender ut tydelige signaler («speaks volume»). Dette eksempelet illustrerer med andre ord at naturalismen i skuespillet er noe som var av stor viktighet for Gervais og Merchant, og dette helt ned til de minste kroppsbevegelser, noe som tilsier at dette er noe som er vanskelig å tilnærme seg akademisk til, da dette ikke minst er et forholdsvis omfattende og komplekst felt, noe Brett Mills beskriver godt:

The lack of critical work on acting has mean that the vocabulary appropriate to it is often conflicting, having to unite academic understandings of it with everyday, common-sense ones. For example, how can we make a distinction – or, even, is a distinction required – between ‘acting’, ‘comic acting’, ‘clowning’, and ‘performance’? [...] ‘Performance studies’ has forced Theatre Studies to examine exactly what it is that distinguishes theatrical from everyday performance, if such a distinction exist at all. Schechner defines performance as ‘actions’, and notes that it is ‘so broad-ranging and open to new possibilities, no one can actually grasp its totality’ (2002, p.1). Analysing performance engages with question about everyday life, reality and its representations and recreation, and whether the distinction between these concepts should be dissolved (Mills, 2005, p. 69)

Brett Mills skriver videre at det også er viktig å skille mellom “acting” og “performance”, hvor han referer til Naremore som beskriver “acting” som ikke noe mer enn “the tranposition of everyday behavior into theatrical realm” (Naremore, 1988, p. 21). Ut fra dette så mener Brett Mills at “the quality of action” blir vurdert skjønnsmessig “through reference to the world outside of the media text and good acting is that which we easily describes like ‘real life’” samtidig som at han påpeker at dette ignorerer “a whole range of narrative and visual techniques used by media to to construct such naturalism and realism” (Mills, 2005, p. 69). Dette er blant annet tilfellet med mine studieobjekter hvor det er blitt benyttet seg av dokumentariske koder og konvensjoner for å skape en større realisme, dette i tillegg til å gjøre skuespillet noe mer naturalistisk – enn det man eksempelvis finner i de mer tradisjonelle situasjonskomedier. Spillestilmessig så forsøker både *The Office*, *Hjerte til hjerte* og *Etaten* i mye større grad å tilnærme seg mer «seriøse» produksjoner i form av å “downplay its role

²⁵ Ifølge TheFreeDictionary.com så betyr uttrykket «speaks volume»: “If something speaks volumes, it makes a situation very clear without the use of words (never in continuous tenses)”

within a text and instead tries to appear as though it hasn't been through any kind of production process" (ibid.), men hvor dette – som forsøkt påvist – har veldig varierende resultat. *The Office* har i mye større grad klart å skjule sin mediering, enn hva som er tilfellet med *Etaten* og *Hjerte til hjerte* som har en forholdsvis transparent status som fiksjon/komedie.

Til slutt: Hva har jeg egentlig funnet ut?

For det første så mener jeg at jeg har motbevist teorien om at Ricky Gervais og Stephen Merchant sitt valg om å holde seg lojal til dokumentar- konvensjonene muligens var noe som kunne anses for å være i tråd med en universell «regel/retningslinje» eller lignende. Det er i mine øyne smakssak som til syvende og sist avgjør om dette valget var riktig eller ikke – dette da i henhold til om man synes det er morsomt eller ikke noe som derfor gjør det mer pragmatisk å snakke om individuelle smakspreferanser fremfor å la det kulminere til en skjønnsmessig humordebatt. Humoristisk smak er noe som i høy grad er subjektivt anlagt, hvor noen kanskje er mer glad i en større realisme, mens andre på den annen side ikke kunne brydd seg mindre. Noe (i høy grad iscenesatte) fribryting er et godt eksempel på, som jeg erfaringsmessig har opplevd at folk enten hater eller elsker, og som Ricky Gervais poengterende sier om *The Office*: “People say to me, «Everyone loves *The Office*». Well, no, they don't. More people hate *The Office* than like it. Beauty is in the eye of the beholder, and some people don't find me beautiful”²⁶

Valget til Ricky Gervais og Stephen Merchant om å vektlegge en dokumentarisk realisme i *The Office* bidro etter alt å dømme til at serien fikk et særegent komisk uttrykk som differensierer seg fra *Etaten* og *Hjerte til hjerte*. Men om *The Office* i en objektiv forstand ble noe «morsommere» enn *Etaten* og *Hjerte til hjerte* som resultat av dette, så er mitt umiddelbare svar til dette; nei, ikke nødvendigvis ettersom dette er noe som er helt og holdent avhengig av den individuelle persons egne subjektive mening. Kan *The Office* derimot betegnes for å være dristig i lys av dette samme aspektet? Ja, som jeg har forsøkt å påvise i dette masterprosjektet så er det å bli feilaktig tatt for å være en dokumentar/dokusåpe fremfor et komedieprogram, noe som ikke overraskende kan skape en tekstuell ambivalens blant seerne som i en senere instans kan drive dem bort. Sistnevnte scenario er ikke noe som er utenkelig med tanke på at *The Office* tross alt – i det minste i første øyeblikk – kan fremstå

²⁶ <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1692064,00.html#ixzz0d92gVmqU> [sist besøkt 21.10.10]

som en forholdsvis grå og kjedelig dokusåpe, dette med tanke på at serien tar utgangspunkt i et selskap som selger papir og det som ser ut som helt ordinære dresskledde 9-17 ansatte. *The Office* (som «dokusåpe») har med andre ord ikke den samme umiddelbare attraksjonsverdien ved seg som eksempelvis dokusåper som blant annet norske *Sykehuset* (TV3, 2007-), engelske *Vets in Practice* (BBC, 1997-2002) og amerikanske *Miami Ink* (TLC, 2005-2008) som har hver sine respektive attraksjonsmomenter. Seriens utpregede dokumentariske realisme kan derfor sies å ha både vært av den negative sorten – i lys av en fare for generisk forvirring blant seerne – men også av den positive sorten – ettersom mange ser ut til å ha satt pris på denne sjongleringen av komikk og realisme, noe *The Office* sin store suksess og popularitet på globalt plan kan vitne om. Og med dette siste forsøket på en tilnærmet konklusjon så velger jeg å runde av dette masterprosjektet.

Appendiks I: Avisutdrag

Dagbladet, 19. februar 2006

Norske tv-selskaper kaster seg over «The Office»-trenden. Både TV3 og NRK kommer i vår med hver sin humorserie der de pinlige øyeblikkene står i fokus (Kemp, 2006). [omtale av *Arkivet* og *Fremtiden kommer Bakfra*]

VG, 13. september 2006

NRK har gjort flere forsøk på å etterape den ubehagelig pinlige humoren fra BBC-klassikeren «The Office», og har heller ikke lagt skjul på at dette har vært målet. Men hverken «Fremtiden kommer bakfra» eller «Singelklubben», begge frontet av Steinar Sagen, var i nærheten av å fullføre ambisjonen. Med «Etaten» begynner det å ligne på noe ... Som i «The Office» legger «Etaten» vekt på de små, ubehagelige øyeblikkene som oppstår mellom rivaliserende kolleger (Talseth, 2006).

VG, 26. januar 2007

Det skal selvfølgelig ikke stikkes under TV-stolen at (også) «Hjerte til hjerte» rent regi- og produksjonsmessig har sterke elementer av kultserien «The Office» (Ovind, 2007).

Adresseavisen, 14. september 2006

«Etaten» er ett hundre prosent «Kontoret»-rip off. Vi tåler godt en runde resirkulering når Atle Antonsen er sjef ... «Kommunekontoret» kunne de like gjerne kalt serien, som henter både typene, settingen og ideen fra den britiske humorhøydaren «Kontoret» med Ricky Gervais (Nipen, 2006).

Dagens Næringsliv, 14. september 2006

Ricky Gervais populære komiserie "Kontoret" har det siste årene dannet skole ikke bare internasjonalt, men også i Norge: "Singelklubben" (med Steinar Sagen), "Fremtiden kommer bakfra" (med Steinar Sagen), og TV3s flopp "Arkivet" har rullet over norske skjermer, med varierende kvalitet... Det skal handle om de meningsløse samtalene vi fører til daglig. Men pinlighetsformelen fra "Kontoret" krever følsomhet, finesse og oppmerksomhet på de små detaljene. Det er det uttalt pinlige, det mellom ordene, vi ler av (Farsethås, 2006). [artikkel om *Etaten*]

Aftenposten, 14. september 2006

Ricky Gervais' «Kontoret» (The Office) skapte nærmest en ny humorkategori med sin kompromissløse utstilling av pinlige øyeblikk på en «helt vanlig» arbeidsplass. Siden er både pinlighet og mockumentary-formatet forsøkt kopiert og videreført her til lands, i serier som

«Singelklubben», «Fremtiden kommer bakfra» og «Arkivet» (Bjørkeng, 2006). [artikkel om *Etaten*]

Dagbladet, 26. januar 2007

Linn Skåber spiller seg selv. Det vil si, hun spiller en David Brent-aktig [karakter i engelske *The Office*] dame hvis eneste talent er å gjøre enhver situasjon flau med sitt blotte nærvær (Godø, 2007)

Aftenposten, 20. april 2006

Turid Gunnes [karakter; Dagny i *Arkivet*] gjør en praktfull figur, som forsøker å snakke seg ut av problemene som nå kommer, men bare vikler seg videre inn i dem. Hun minner mye om katastrofesjefen i BBC-serien «Kontoret» [karakter; David Brent], eller om Fleksnes og Narvestad (Haddal, 2006)

Dagsavisen, 20. april 2006

Britiske «Kontoret» startet en bølge av såkalt mockumentary, parodier på dokumentarer og det vi kjenner som reality-TV. NRKs «Fremtiden kommer bakfra» er ett eksempel, mens TV3 har satset på kveldens premiere, «Arkivet» ... «Kontoret» med den eventyrlig usympatiske sjefen David Brent er TV-historisk. Det ble skapt en ny type komikk, ikke den som skulle få deg til å breke ut i latter, men kveile deg utilpass og flau i godstolen. Litt ubehagelig er også «Arkivet» som kretser rundt livet i kjelleren på et norsk sykehus, men det blir ikke vondt nok til å bli gøy. (Johnsen, 2006)

Dagsavisen, 13. september 2006

Men slektskapet med «Kontoret» gjør sammenligninger uunngåelig: Der «Kontoret» var en helsvart og nerveslitende lavmælt komedie, er humoren i «Etaten» mer kommunegrå og traust. «Kontoret»s persongalleri besto av egoistiske kjipinger. De kommuneansatte er langt fra like fascinerende, og noen få ganger så karikerte at de, beklageligvis, kunne ha ramlet inn fra «Mot i brystet»-settet (Spigseth, 2006)

Dagbladet, 2. mars 2006

En humorpinlig affære i seks deler i slekt med «The Office» (Stalsberg, 2006) [artikkel om *Fremtiden kommer Bakfra*]

Aftenposten, 31 januar 2007

Programmet [*Hjerte til Hjerte*] er et rent stimulispark som skal sende den grøssende pinlighetsfølelsen opp på et nivå hvor den er fullstendig og absolutt uutholdelig (Madsen, 2007).

Adresseavisen, 27 september 2005

Stadig mer av den såkalt «nye» humoren handler om det pinlige. Pinlige situasjoner hvor menneskers smålighet eller selvbedrag avsløres (Eidsvåg, 2005) [artikkel om *Singelklubben*]

Appendiks II: Utdrag fra intervjuer med involverte i The Office

To intervjuer med Ricky Gervais og Stephen Merchant gjort av BBC:

The Office - The Style - BBC Comedy Extra

<http://www.youtube.com/watch?v=HljiJy43JIA> [sist besøkt 30.01.11]

Ricky Gervais: I think we cheated less than real documentaries. We didn't have camera crew waiting for anyone. We had to work out like "spy shots" and "hearing-it-through-walls" because we didn't want to see that it was "manipulated" at all, except by the fake film crew. So we didn't cheat in that aspect. And the other thing is that, we had to keep "reminding" people that this was meant to be a documentary to "excuse" the people's behavior, because if it wasn't a fake documentary, it would be quite a boring sitcom where nothing happens. But as soon as you realize that everyone is showing off, that David Brent wants to be famous, Tim is alienated, you know, «it comes to life»

The Office - The Beginning - BBC Comedy Extra

<http://www.youtube.com/watch?v=3Px0QvVKjLk> [sist besøkt 30.01.11]

Stephen Merchant: Because we were so naive that we were thinking there is not going to be any actors that will be able to be convincing, real and naturalistic. We gonna need to, you know, "grab people of the street" I mean, we had grand plans, you know, sort of auditioning village halls all over England to find these "real convincing people", and then we realized that real convincing people are terrible, that's why they are not actors. And actually really good actors can just do an amazing job, and a lot of people always give us credits as though they say, "was lots of it improvised?", but it's the actors who were just so good at making those lines seem real.

Ricky Gervais: We knew that as well, its 99.9% in the script, so we needed people to do that like "they were saying it for the first time" and there is the real skill, but we did want "unknowns" and we kept that, we did not want people who been in, you know in soap-operas and so. Because we wanted people to spend their belief long enough, just for the first two minutes think "is this real, is this real documentary?" and I think we sort of got that to a certain extent.

HBO intervju med Ricky Gervais:

<http://www.hbo.com/extras/interviews/gervais2.html> [sist besøkt 18.12.2009; er per dags dato ikke lenger tilgjengelig]

Ricky Gervais: It's got all my favorite themes in it, just like in "The Office" — ego, wasting your life.

There are probably more plots in "Extras," because we tried to hide the plotting in "The Office" to make it look like a fake documentary, whereas "Extras" is more of a traditional sit-com, really. There are stories, there are plots, but it's still a character-based piece.

Udrag og intervju med Ricky Gervais og Stephen Merchant er hentet fra Ben Walters bok *The Office: A critical reading of the series* (2005)

Følgende utdrag er hentet fra side 23-24

Both script and production aspired to an unusually high level of naturalistic credibility. For Merchant,

The biggest governing thing was we wanted to make this as real as possible. We were obsessed with realism. Nothing could feel phoney. And so by having that as the guiding rule at least there's a coherence to it all: we can't have Dawn fall over because it's just too big a thing. It would be mad, you'd never see it in a real office

"I think the realer you are the more you connect on an emotional level," Gervais adds. This, he continues, also applied to narrative development.

We didn't want to cheat, we didn't want to use exposition. I never liked it when you get away with it in normal narrative dramas, when they'd walk in and say: "John, you know your sister, the one that went to Guyana...?" But now we couldn't even expose plot because [the characters] were being filmed [and therefore self-conscious]. The payback was this camera, bringing the public into it, so that became a bit of godsend that weighed it up a little bit, the fact that talking heads could explain things, could tell you about the character without huge scenes.

The area in which this obsession with realism was most evident was in the shooting style Gervais says:

We used to hate it when we'd see other fake documentaries – or rather spoof documentaries – where the camera crew were getting caught out or they were followed into a cupboard where they were shagging or taking a line of coke, or the boom was always in. Documentary teams don't do that. They make sure the boom's out, they clear up the [sensitive] stuff. So we cheated less than some real documentaries in a way, because we didn't want anyone to go: 'That wouldn't happen' or 'Why is there a film crew there?'

This insistence on shooting as if the action were unfolding unscripted in front of a documentary crew meant, for instance, that close-ups and reverse-angle shots (showing the same conversation from two different perspectives) were largely prohibited, as a real-life crew would be unable to get such footage without prior knowledge to the action or restaging it.

Hentet fra side 25-26

As official director, Gupta was not always convinced of the benefits of such an approach.

There was lots of angsty hand-wringing about how authentic or not it was. You want to get it right but with hindsight, what a fucking waste of time a lot of it was. Who cares in the end? The style, the documentary feel, the wobbly whiz-pan – all of that is absolutely right. People know. I was always arguing you don't need to spell it out for them – seen enough of it, got it

Atalla also felt that there may have been a disproportionate emphasis on perfecting the style.

I think I felt more than them that, rather than people loving it for a documentary, people would love it for the characters and the jokes, and that the documentary aspect of it was probably more in our minds as people who work in TV than it would be in the eyes of the viewer.

For Gervais and Merchant, however, this aspect was crucial.

I remember them worrying that we were too obsessed about the documentary style but I don't think they appreciated how important the fake documentary style was. It was fundamental to how we were delivering these characters to the audience. The characters were funny and interesting because they were being filmed by a documentary team. After the TAPS taster [en hobbybasert kortfilm med karakteren David Brent, laget før deres engasjement med BBC], we realised that everything stemmed from how the characters' behaviour altered when the docu cameras were turning. The jokes were in the spaces between how they thought they were coming across and how the audiences actually saw them. That's why we had to constantly stress the documentary team's presence. If the audience isn't constantly aware that they're watching a documentary, then they are just watching boring people in a boring office.

Appendiks III: Uttalelser fra ulike komedieskapere angående dokumentarisk realisme

Kommentatorspor fra *This is Spinal Tap* (1984)

Rob Reiner; regissøren av den klassiske «mockumentary»-en *This Is Spinal Tap* (1984), snakker om en scene som han «motvillig» fjernet fra en endelige versjonen av denne filmen – ofte betegnet som «kill your darlings» – dette til tross for at han synes scenen var veldig morsom (hentet fra kommentatorspor til dvd).

Rob Reiner: It was very hard to trim this picture down. We have a scene that was very funny, where they [bandmedlemmene] get him [limousinsjåføren] high and he is singing ‘All the Way’ with Sinatra tune (Reiner et al., [1984] 1998)

En potensiell grunn til at Reiner og hans medskapere Christopher Guest, Harry Shearer og Michael McKean – tre av manusforfatterne i tillegg til å være hovedrolleinnehavere i filmen – valgte å fjerne denne scenen, kom sannsynligvis av det faktum at limousinsjåføren åpenlyst misbrakte «narkotika» foran (det fiktive) kamerateamet i det som var en lengre sekvens med narkotikamisbruk, noe som ikke «følte riktig» med tanke på at det hele var ment å være en «dokumentar», og noe man vanligvis ikke får se i en dokumentar. Noe som uttalelsen (på kommentatorsporet) til de tre sistnevnte – i forbindelse med en annen kortere scene med forekomst av narkotikamisbruk (som ble beholdt i den endelige versjonen) – indikerer:

Harry Shearer: The drug use in this scene is sort of a rear occurrence in this movie

Christopher Guest: We had a big discussion about that, and one of the reasons you don't see it happening more is that they wouldn't have allow that. They would have gone over to the camera and said [snakker i sin karakterstemme] "Go away now. We don't want to see you..." It wouldn't be realistic to show that.

Michael McKean: They would let it be peripheral at most, but never would you see them in a scene getting high.

(Reiner et al., [1984] 1998)

Kommentatorspor fra *Waiting for Guffman* (1996)

Waiting for Guffman (1996) er regissert av Christopher Guest – en av de sentrale personene bak *This Is Spinal Tap* og regissøren av en rekke andre mockumentary'er; *Best in Show* (Castle Rock Entertainment, USA 2000), *A Mighty Wind* (Castle Rock Entertainment, USA 2003) – oppsto det også en diskusjon rundt den «dokumentariske realisme». Den aktuelle scenen som ble disputert var nærmere sagt en scene hvor karakteren Corky St. Clair – i sinne over ikke å få pengestøtte fra byrådet – trekker seg i protest og nekter å regissere en musikal om den lille bygda Blair. Når de andre involverte i musikalen hører om dette, så stormer de fort over til Corky sin leilighet hvor de blir møtt av en låst ytterdør. De blir derfor stående utenfor å banke på døren og rope høylytt i forsøk på å få Corky til ombestemme seg. Bruddet (kategori-1: omnipotens) kommer idet det klippes fra dette som skjer utenfor ytterdøren, og over til Corky som sitter i badekaret inne i leiligheten, som da er et tydelig brudd med en naturlig realisme. Christopher Guest uttaler dette i forbindelse med denne scenen (som for ordens skyld ble beholdt i den endelige versjonen) på kommentatorsporet til *Waiting for Guffman*:

Christopher Guest: We had a big argument about this. Do you remember this whole idea about, I think I felt odd that we would see me [Christopher Guest's karakter; Corky i badekaret] in here. Because how would the camera get in here? (Guest, [1996] 2001)

Utdrag fra; *Fra parodi til pastisj: Erfaringer med dokumentariske Thomas André-sketsjer i Lille Lørdag* (Eia, 2006)

s. 195-196

Det interessante er jo at andre komikere har hatt parallelle erfaringer – uavhengig av oss. Espen Eckbo har for eksempel i sitt arbeid med paranoide og hårløse Rhino Thune [en karakter] fortalt at han flere ganger har gått i den fella at han lar Rhino begynne å krangle med reporteren. Espen Eckbo forklarer:

Det ligger i Rhinos [en av Espen Eckbo sine gjennomgangsfigurer] karakter at han tror at alle stadig kommer med subtile hentydninger til hårløsheten hans. I en intervjusituasjon er det derfor naturlig at Rhino er mistenksom og begynner å krangle

med reporteren bak kamera. Uansett hva reporteren spør om, mistenker Rhino at han gjør narr av Rhinos skallede hode. Ofte har vi derfor skrevet og improvisert morsomme scener hvor Rhino fra første stund har hengt seg opp i spørsmålets ordlyd. Men i klipperommet ser vi hvor rart det blir: For hvorfor skulle en reporter som lager en sak om julestria, ta med en lang sekvens med en som bare krangler med reporteren? Det hadde bare vært naturlig dersom reportasjen handlet om hvordan det er å jobbe som tv-journalist. Men i så fall måtte vi ha hatt et kamera til som filmet intervjusituasjonen igjen. Som oftest ender vi derfor opp med å vente med krangelen til helt på tampen av intervjuet (Eckbo sitert i Eia, 2006, pp. 195-196).

Dette siste poenget, at man godtar litt slinger i sjangervalsen helt mot slutten, er for øvrig i tråd med en regel som Bård har laget: «Glipp»-regelen: «Seeren godtar små sjangerbrudd når de er så korte at de kunne ha vært en ren glipp. Ubevisst antar seeren at de som lagde reportasjen ikke fikk helt med seg hva som skjedde. Men denne regelen er altså en fotnote og et tillegg til hovedregelen: Brytes sjangeren, ler man ikke.

Erfaringen er den samme: Bryter man illusjonen om at man «egentlig» lager en ordentlig reportasje, «tror» ikke seeren på det. Og synes ikke der blir noe morsomt.

Appendiks IV: Eksempler på ulike tv-komedieproduksjoner med (varierende grad av) «dokumentariske» karakteristikk

Sortert i kronologisk rekkefølge basert på produksjonsår og -land:

Norge: *Lille Lørdag* (NRK1: 1995-96), *Mandagsklubben* (TvNorge: 1996-2000), *Åpen Post* (NRK1: 1998-2002), *Nissene på Låven* (TvNorge: 2001), *Borettslaget* (NRK1: 2002-), *Trond Viggo og samfundet* (NRK1: 2003, 2005), *Uti Vår Hage* (NRK1: 2003,2008), *Tonight med Timothy Dale* (TV2: 2003), *Team Antonsen* (NRK1: 2004), *TV2-nøttene* (TV2: 2004-), *Tre Brødre som ikke er Brødre* (NRK1: 2005), *Singelklubben* (NRK2: 2005), *Fremtiden kommer bakfra* (NRK1: 2006), *Arkivet* (TV3: 2006), *Etaten* (NRK1: 2006), *Hjerte til hjerte* (NRK1: 2007, 2010), *Tett på Tre* (TV2: 2008)

England: *The Day Today* (BBC2: 1994), *Brass Eye* (Channel 4: 1997, 2001), *Operation Good Guys* (BBC: 1997-2000), *Human Remains* (BBC: 2000), *People Like Us* (BBC2: 1999-2001), *Marion and Geoff* (BBC2: 2000, 2003), *The Office* (BBC2, BBC1: 2001-3), *Look Around You* (BBC2: 2002, 2005), *The Thick of It* (BBC4, BBC2: 2005-)

USA: *Tanner '88* (HBO: 1988), *Larry Sanders Show* (HBO: 1992-1998), *Curb Your Enthusiasm* (HBO: 2000-), *Arrested Development* (FOX: 2003-6), *Reno 911* (Comedy Central: 2003-2009), *The Office US* (NBC: 2005-), *The Comeback* (HBO: 2005), *Dog Bites Man* (Comedy Central: 2006), *Parks and Recreation* (NBC: 2009-), *Modern Family* (ABC: 2009-)

Australia: *The Games* (ABC: 1998-2000), *Kath and Kim* (ABC, Seven Network: 2002-2005, 2007-2008), *We Can Be Heroes* (ABC: 2005), *Summer Heights High* (ABC: 2007)

Canada: *Trailer Park Boys* (Showcase: 2001-2008), *La Job* (Bell TV: 2006)

Tyskland: *Stromberg* (ProSieben: 2004)

Danmark: *Klovn* (TV2 Zulu: 2005-)

Frankrike: *Le Bureau* (Canal+: 2005)

Avisartikler hentet fra ATEKST

Bjørkeng, Per Kristian (2006, 14. september). TV KOMISERIE, Grei skuring av sliten etat. *Aftenposten*. Kultur. Hentet fra Atekst.

Eidsvåg, Terje (2005, 27. september) Hjelpeløse menn. *Adresseavisen*. Kultur. Hentet fra Atekst.

Farsethås, Ane (2006, 14. september). Humørløst kontor. *Dagens Næringsliv Morgen*. Hentet fra Atekst.

Godø, Mikael (2007, 26. januar) Herregud, så pinlig! *Dagbladet*. Hentet fra Atekst.

Grønningsæter, Fredrik (2006, 13. september). Mistet respekten – med krøller og bart Atle Antonsen møtte veggen i ny rolle. *VG*. Kultur Og Underholdning. Hentet fra Atekst.

Haddal, Per (2006, 20. april) Lovende, men litt uforløst. *Aftenposten Morgen*. Hentet fra Atekst.

Johnsen, Lars West (2006, 20. april) Parodisk kopi. *Dagsavisen*. Hentet fra Atekst.

Kemp, Anders (2006, 19. februar). Klart for humorkamp. *Dagbladet*. Hentet fra Atekst:

Madsen, Per Anders (2007, 31. januar) Det nøysomme publikum. *Aftenposten Morgen*. Kultur. Hentet fra Atekst.

Nipen, Kjersti (2006, 14. september). Etaten. *Adresseavisen*. Kultur. Hentet fra Atekst.

Ovind, Jan (2007, 26. januar) Linn er gær'n – og morsom. *VG*. Kultur og underholdning. Hentet fra Atekst.

Spigseth, Reidar (2006, 13. september) Kommunegrått muntrasjonsråd. *Dagsavisen*. Hentet fra Atekst.

Stalsberg, Tom (2006, 2. mars) Til å få nakkesleng av. *Dagbladet*. Hentet fra Atekst.

Talseth, Thomas (2006, 13. september) Kontortid igjen. *VG*. Kultur og underholdning. Hentet fra Atekst.

Internettssider

Pettersen, Jørn (2009, 23. februar) Rømte Norge av utmattelse ... og nå er Ryen kritisk til «Mot i brystet». *VG*. Rampelys: <http://www.vg.no/rampelys/artikkel.php?artid=548363> [sist besøkt 30.01.11]

Intervju opprinnelig fra GQ Magazine: <http://www.rickygervais.com/gqapr06.php> [sist besøkt 30.01.11]

Intervju fra Time Magazine:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1692064,00.html#ixzz0d92gVmqu> [sist besøkt 30.01.11]

<http://www.youtube.com/watch?v=GaU84zKAXLM> [sist besøkt 30.01.11]

<http://www.imdb.com/news/ns0000166/> [sist besøkt 30.01.11]

http://www.bbc.co.uk/pressoffice/bbcworldwide/worldwidestories/pressreleases/2003/10_october/office2_dvd_sales.shtml [sist besøkt 30.01.11]

http://www.rickygervais.com/office_international.php [sist besøkt 30.01.11]

www.barb.co.uk

Litteraturliste

- Anderson, C. (1994). *HollywoodTV: the studio system in the fifties*. Austin, Tex.: University of Texas Press.
- Billig, M. (2005). *Laughter and ridicule: towards a social critique of humour*: Sage.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film art: an introduction*. Boston: McGraw Hill.
- Brabazon, T. (2005). 'What have you ever done on the telly?': The Office, (post) reality television and (post) work. *International Journal of Cultural Studies*, 8(1), 101-117.
- Bruzzi, S. (2001). Docusoaps. In G. Creeber, T. Miller & J. Tulloch (Eds.), *The Television genre book* (pp. XI, 163 s.). London: BFI.
- Bruzzi, S. ([2000] 2006). *New documentary*. London: Routledge.
- Chalaby, J. K. (2005). *Transnational television worldwide: towards a new media order*. London: I.B. Tauris.
- Charney, M. (1978). *Comedy high and low: an introduction to the experience of comedy*. New York: Oxford university press.
- Corner, J. (1996). *The art of record: a critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
- Corner, J. (2001). *Documentary Fakes*. London: BFI.
- Corner, J. (2008). Documentary Studies, Dimensions of transition and continuity. In W. de Jong & T. Austin (Eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (pp. X, 358 s.). Maidenhead: Open University Press.
- Corner, J. ([2002] 2009). Performing the Real: Documentary Diversions (with Afterword). In S. Murray & L. Ouellette (Eds.), *Reality TV: remaking television culture* (pp. ix, 377 s.). New York: New York University Press.
- Davis, W. (2008). Playing the television field: *Kath and Kim* and the changing face of TV comedy. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 22(3), 353-361.
- de Jong, W. (2008). 'The Idea That There's a "Truth" That You Discover Is Like Chasing the End of a Rainbow', An interview with Ralph Lee. In W. de Jong & T. Austin (Eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (pp. X, 358 s.). Maidenhead: Open University Press.
- de Jong, W., & Austin, T. (2008). *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices*. Maidenhead: Open University Press.
- Dovey, J. (2008). Simulating the public sphere *Rethinking documentary: new perspectives, new practices* (pp. S. 246-257). Maidenhead: Open University Press.
- Eia, H. (2006). Fra parodi til pastisj: Erfaringer med dokumentariske Thomas André-sketsjer i *Lille Lørdag*. In Y. Kjus & B. H. Kaare (Eds.), *Humor i mediene* (p. 256 s.). Oslo: Cappelen akademisk.
- Eitzen, D. (1999). The Emotional Basis of Comedy. In C. R. Plantinga & G. M. Smith (Eds.), *Passionate views : film, cognition and emotion* (pp. S. 84-99). Baltimore, Md.: Johns Hopkins University Press.
- Ellis, J. (1992). *Visible fictions: cinema, television, video*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Fetveit, A. (2004). Reality TV in the digital era: A paradox in visual culture? In A. Hill & R. C. Allen (Eds.), *The Television studies reader* (pp. XVII, 629 s.). London: Routledge.
- Feuer, J. (1992). Genre Studies and Television. In R. C. Allen (Ed.), *Channels of discourse: reassembled : television and contemporary criticism* (2nd ed. ed., pp. 138-160). London: Routledge.
- Feuer, J. (2001). Situation Comedy, Part 2. In G. Creeber, T. Miller & J. Tulloch (Eds.), *The Television genre book* (pp. XI, 163 s.). London: BFI.

- Gervais, R., & Merchant, S. (Writers) & R. Gervais & S. Merchant (Directors). (2004). *The Office: serie 1, The Office: serie 1*. Oslo: SF Norge.
- Goffman, E. ([1963] 1966). *Behavior in public places: notes on the social organization of gatherings*. New York: Free Press.
- Goffman, E. ([1967]1982). *Interaction ritual: essays on face-to-face behavior*. New York: Pantheon Books.
- Gripsrud, J. (2002). *Mediekultur, mediesamfunn*. Oslo: Universitetsforl.
- Guest, C. (Writer). ([1996] 2001). *Waiting For Guffman*. In K. Murphy & G. Sledge (Producer). USA: Turner Home Ent.
- Hartley, J. (2001). Situation Comedy, Part 1. In G. Creeber, T. Miller & J. Tulloch (Eds.), *The Television genre book* (pp. XI, 163 s.). London: BFI.
- Hight, C. (2008). Mockumentary: A Call to play. In W. de Jong & T. Austin (Eds.), *Rethinking documentary: new perspectives, new practices* (pp. X, 358 s.). Maidenhead: Open University Press.
- Hight, C. (2010). *Television Mockumentary: Reflexivity, Satire and a Call to Play*. Manchester: Manchester University Press.
- Hill, A. (2005). *Reality TV: audiences and popular factual television*. London: Routledge.
- Hill, A. (2008). Documentary Modes of Engagement. In W. de Jong & T. Austin (Eds.), *Rethinking Documentary: New Perspectives, New Practices* (pp. X, 358 s.). Maidenhead: Open University Press.
- Juhasz, A., & Lerner, J. (2006). *F is for phony: fake documentary and truth's undoing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kalviknes Bore, I.-L. (2009). Negotiating generic hybridity: Audience engagement with *The Office*. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23(1), 33-42.
- Kjus, Y. (2004). *Karneval i kringkastingen: En studie av humorprogrammet Åpen Post med utgangspunkt i karnevalets formspråk*. Y. Kjus, Oslo.
- Kjus, Y. (2005). Karnevalets formspråk i humor-TV. *Norsk medietidsskrift*, 12(3), 214-233.
- Knudsen, E. (2008). Transcendental Realism in Documentary. In W. de Jong & T. Austin (Eds.), *Rethinking documentary: new perspectives, new practices* (pp. X, 358 s.). Maidenhead: Open University Press.
- Kompare, D. (2009). Extraordinarily Ordinary: *The Osbournes as "An American Family"*. In S. Murray & L. Ouellette (Eds.), *Reality TV: remaking television culture* (pp. ix, 377 s.). New York: New York University Press.
- Kozloff, S. (1992). Narrative Theory and Television. In R. C. Allen (Ed.), *Channels of discourse: reassembled : television and contemporary criticism* (pp. 67-100). London: Routledge.
- Larsen, L. O. (2003). Muntre Perspektiv: Fjernsynskomediens estetikk. In A. Gjelsvik & G. Iversen (Eds.), *Blikkfang: fjernsyn, form og estetikk* (p. 255 s.). Oslo: Universitetsforl.
- Lebow, A. (2006). 'Faking what? making a mockery of documentary. In A. Juhasz & J. Lerner (Eds.), *F is for phony: fake documentary and truth's undoing* (p. 255 s.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mast, G. (1979). *The comic mind: comedy and the movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Miller, R. S. (1996). *Embarrassment: poise and peril in everyday life*. New York: Guilford Press.
- Mills, B. (2004). Comedy verite: contemporary sitcom form. *Screen*, 45(1), 63-78.
- Mills, B. (2005). *Television Sitcom*. London: British Film Institute.
- Mills, B. (2009). *The sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mintz, L. (1985). 'Situation Comedy'. In B. G. Rose & R. S. Alley (Eds.), *TV genres: a handbook and reference guide* (pp. ix, 453 s.). Westport, Conn.: Greenwood Press.

- Morreall, J. (1983). *Taking laughter seriously*. Albany, N.Y.: State University of New York.
- Munt, S. (2007). *Queer attachments: the cultural politics of shame*. Aldershot: Ashgate.
- Murray, S., & Ouellette, L. (2009). *Reality TV: remaking television culture*. New York: New York University Press.
- Naremore, J. (1988). *Acting in the cinema*. Berkeley, Calif.: University of California Press.
- Neale, S., & Krutnik, F. (1990). *Popular film and television comedy*. London: Routledge.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Raphael, C. (2009). The Political Economic Origins of Reali-TV. In S. Murray & L. Ouellette (Eds.), *Reality TV: remaking television culture* (pp. ix, 377 s.). New York: New York University Press.
- Reiner, R., Guest, C., McKean, M., & Shearer, H. (Writers) & R. Reiner (Director). ([1984] 1998). *This is Spinal Tap*. In K. Murphy (Producer). [S.l.]: Criterion.
- Reiner, R., Guest, C., McKean, M., & Shearer, H. (Writers) & R. Reiner (Director). ([1984] 2009). *This Is Spinal Tap: Up to 11 Edition*. In K. Murphy (Producer), *This Is Spinal Tap*. UK: Optimum Releasing Ltd.
- Studio Canal.
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking it: mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester: Manchester University Press.
- Sabini, J., Siepmann, M., Stein, J., & Meyerowitz, M. (2000). 'Who is Embarrassed by What?'. *Cognition & Emotion*, 14(2), 213-240.
- Smith, E. S. ([1999] 2009). *Writing television sitcoms*. New York: Perigee Books.
- Sørenssen, B. (2001). *Å fange virkeligheten: dokumentarfilmens århundre*. Oslo: Universitetsforl.
- Tyler, M., & Cohen, L. (2007). Management in/as comic relief: Queer theory and gender performativity in *The Office*. *Gender, Work and Organization*, 15(2), 113-132.
- Walters, B. (2005). *The Office: A critical reading of the series*. London: British Film Institute.
- Weide, R. B., Steinberg, D., Charles, L., Ackerman, A., & Gordon, B. (Writers). (2003). Exclusive 30-minutes interview with Larry David, conducted by Bob Costas. In L. David (Producer), *Curb Your Enthusiasm: The Complete First Series*: Home Box Office
- Warner Home Video.
- Winston, B. (1995). *Claiming the real: the Griersonian documentary and its legitimations*. London: British Film Institute.
- Ytreberg, E. (2000). *Brede smil og spisse albuer: hvordan fjernsynet overtaler*. Oslo: Aschehoug.
- Ytreberg, E. (2002). *Selvspill i radio: "Mamarazzi"s ukonvensjonelle populærjournalistikk*. [Oslo]: Unipub.

Sluttord

Forhåpentligvis så har jeg fortsatt leserne med meg ved slutten av denne masteroppgaven. For de leserne som trodde denne masteroppgaven om fjernsynshumor på noen som helst måte skulle være morsom har vel innsett nå at de timene de investerte i denne oppgaven er nå borte uten så mye som et fnis i tilbakebetaling. Akademiske og faglige oppgaver om humor og komikk er sjelden morsom lesing og er sannsynligvis noen av de minst morsomme oppgavene å lese til tross for dets tema og fokus, og denne oppgaven er ikke noe unntak. Forhåpentligvis så kan den derimot ha bidratt til å gjøre noen av leserne litt klokere, om ikke fått dem til å le. Som aldri var min intensjon.

Jeg vil benytte anledningen til å takke en rekke mennesker for hjelp med oppgaven: Søren Birkvad for veiledning og faglige tips. Andreas Iversen for å ha tatt seg tid til å lese gjennom oppgaven og gitt meg gode innspill. Leif Ove Larsen og Yngvar Kjus for nyttige faglitteraturtips. Harald Eia for gode bransjerelaterte tips. Min seminargruppe for gode innspill. Og til slutt min kjære Mari Elise Nesteby for en moralsk støtte gjennom hele dette masterprosjektets varighet.