

Michael Bruun Andersen

Munter Sociologi

Om TV-komedien¹

Bare i en enkelt uge i juni (1987) kunne københavnere med almindelige antenneforhold se følgende komedieserier i fjernsynet: I Danmarks Radios (DR) fjernsyn afløstes »Han, hun og karrieren« af »Halløj på konsulatet«, og på lokaltvstationen Kanal 2 kunne man både se »Hvad fatter gør« og »Hvem [der] har bukserne på« – bag den sidste gemmer sig den i U.S.A. meget omtalte serie »Archie Bunker«. På Sveriges Radios (SR) program 2 kunne man følge »Javel Hr. Minister« og »Pantertanter«. DR genudsendte desuden »Soap« og annoncerede genudsendelse af »Sams bar«.

Temmelig mange, og havde man adgang til de tyske kanaler og satellitprogrammerne, ville komedieudbuddet sikkert være endnu større. At denne programtype er populær viser den konstans hvormed de optræder på programfladen verden over. Så vildt som i U.S.A. er det dog næppe. Her var i meget lang tid det også i Danmark viste »Cosby & Co.« ganske enkelt det mest populære – d.v.s. mest sete – program overhovedet.

Andre komedieprogrammer står stadig klart i erindringen: »MASH« og »Halløj på badehotellet« for at tage et amerikansk og et engelsk. Man kan tænke på de to skrotsamlere »Albert & Herbert« fra Sverige (eller England!) eller »Fleksnes' fataliteter« fra Norge. Svagere står de danske forsøg »Mille og Mikkell« og »Frk. Jensens Pensionat« bortset fra flagskibet fra 70'erne »Huset på Christianshavn«.

Selv om nordiske bidrag kan nævnes, så domineres denne genre dog massivt af amerikanske og engelske serier – og det altså ikke alene på DR. Central- og sydeuropæiske indslag er helt fraværende. Man skal derfor ikke have fulgt med i TV-programmerne længe for at konstatere hvorfra de billige grin kommer. Men hvorfor ser billedet sådan ud? Standardsvaret falder prompte: Billige er de ikke – ihvertfald ikke at producere, omend denne type programmer faktisk er relativt billige. Derfor må de små landes TV-stationer satse på at købe dem (billigt) i udlandet. Dette forklarer måske nok fraværet af dansk/nordiske komedieserier (såvel som den store importandel ge-

nerelt), men ikke den anglo-amerikanske dominans og slet ikke fraværet af f.eks. tyske eller franske serier i denne genre.

Konsulterer man litteraturen på området får man ikke svar, og det er i det hele taget påfaldende hvor lidt der er skrevet om fjernsynets komedieserier,² det fjogede grin er der derfor kun få der har taget alvorligt. Alvoren tilkommer traditionelt kun de store passioner og de tragiske undtagelser, ikke dagliglivets samliv, reglerne eller normerne, som bare er til grin. Man kan derfor sige at komedien er sociologiens komiske fætter.

TV-komediens aner

Så godt som ingen af de programtyper, der findes på TV er noget fjernsynet selv har opfundet. Det gælder også TV-komedien. Som andre massemedier har TV overtaget udtryksformer fra andre formidlingsinstitutioner og modificeret dem i overensstemmelse med egne økonomiske og organisatoriske vilkår. Spørgsmålet er så hvad det er for et materiale, som i dette tilfælde er blevet modificeret, og hvad modifikationerne består i. Et forsøg på at besvare disse spørgsmål må nødvendigvis tage i betragtning at TV ikke blot er TV, men at TV selv har en historie, som er bundet til de respektive landes historie. Dette betyder at TV-komedien har flere forskellige udspring og udviklingsmæssige forløb, selv om noget tyder på at jo nærmere vi kommer nutiden desto mere opløses forskellighederne, desto mere dækkende bliver det at tale om TV-komedien i bestemt form.

Et første forsøg på at rekonstruere udviklingsforløbene kunne være at separere to forløb, nemlig den anglo-amerikanske *sitcom* og den centraleuropæiske *TV-folkekomedie*. Indretningen af det internationale TV-marked har så godt som udryddet den sidste, og efterladt sitcom-formatet som det altdominerende.

Sitcom er amerikansk medieslang for situationskomedie men begrebet er mere udtryk for at der ikke er tale om en karakterkomedie, end at det er situationerne der udelukkende skaber komikken. Situationsbegrebet er dobbelttydigt. Det betegner dels komediens tilbagevendende grundsituation, universet, og dels den enkelte komiske situation inden for universet. Sitcom'en er en videreudvikling af den amerikanske radiokomedie.³ De første sitcoms i begyndelsen af 50-erne var direkte spin-offs fra network radio, således den berømte »I Love Lucy« (1951-57), som udvikledes af radiokomedien »My Favorite Husband« (1948-51).

Radiokomedieprogrammerne, som var sponserede, var blandt de mest populære programtyper i 30-erne og 40-erne. Som eksempel fra krigens tid kan nævnes Bob Hopes Pepsodent-program. Det var et ugentligt program med fast forløb: En kendingsmelodi sunget af Hope, men med varierende tekst afpasset efter ugens tema plus naturligvis sunget reklame for Pepsodent. Dernæst en monolog, så musik og annoncer, dernæst en sektion med hurtige bemærkninger mellem de involverede, herunder ofte en kendt Hollywood-stjerne. Så igen musik og annoncer, og til sidst en afsluttende sketch med efterfølgende gentagelse af temasangen.⁴

Musikken var helt tilbage fra 20-erne en væsentlig del af programmerne, og i årenes løb blev det store kendte orkestre, der leverede den. Hvor kom komikerne fra? I løbet af 30-erne blev det almindeligt at indkalde stjerner fra teatrene, og det vil sige fra *vaudeville-teatrene*. Men hvorfor lod disse stjerner sig lokke af radioen? Fordi der var penge i det. Efter dannelsen af de »landsdækkende« networks i slutningen af 20-erne (NBC's første udsendelse via telefonnettet bragtes 15. nov. 1926) kommercialiseredes radiovirksomheden i U.S. A., og med denne kommercialisering skete der også en professionalisering af arbejdsformer og ændring af indholdet. »Landsdækningen« sorterede efterhånden de mest lokalt orienterede komikere fra, eller tvang dem til at tilpasse sig det brede, nationale marked. Humoren blev mere »gennemsnitlig«, mere renvasket, hvilket kravene fra sponserne medvirkede til. Det store marked sled også materialet hurtigere op end tilfældet var på teatrene. Dette medførte at hvor komikerne før skrev deres materiale selv, så hyredes nu en række skribenter til at levere morsomhederne. Dannelsen af networkene medførte også at radioproduktionen flyttede til Hollywood, og der vidste man, hvordan man arbejdede effektivt med publikum. Det er fra denne tid at den største forandring fra vaudeville til radio skete, nemlig etableringen af *det dobbelte publikum*, hvor det andet altså er det der ofte omtales som dåselatter. I løbet af 30-erne steg produktionspriserne så voldsomt at programlængden blev skåret ned til en halv time. Med dette format, som er standarden på komedieprogrammer også i dag, fandt man en balance mellem acceptable produktionsomkostninger og en acceptabel »oplevelsestid« for lytterne.

Hvor effektivt der arbejdedes med disse programmer kan Bob Hope igen illustrere: Hope havde en hel »hær« til at skrive for sig. De blev delt i to hold, som konkurrerede om at skrive det bedste materiale, og det bedste var det som Hope havde størst succes med over for det prøvepublikum, som blev udsat for morsomhederne. Dette betydeligt længere end 30 minutters prøveprogram, blev så optaget på

bånd og aflyttet for det materiale som virkede stærkest på publikum. Dette materiale blev så udvalgt, filet til endnu en gang, og opført for et nyt studiepublikum, som altså leverede »dåselatteren« til den direkte udsendelse på 30 minutter.

Udviklingen fra vaudevilleteater til radio medførte afskæring af væsentlige dele af teateroplevelsen, nemlig det man kan se! Radioen var tvunget til at koncentrere arbejdet omkring den verbalsproglige humor, mens den side amerikanerne kalder »physical comedy« måtte reduceres til det der kunne beskrives og høres ved hjælp af en i øvrigt omfattende brug af lydeffekter. Ved overgangen til fjernsynet kom hele den visuelle side i focus, og mange af radiokomikerne overlevede ikke. TV-mediet viste sig at være et meget mere anstrengende medium: Der stilledes større krav til udseende, til forberedelser – f.eks. kunne man ikke længere læse op af manuskript, men skulle kunne sine »lines« udenad – optageprocessen var teknisk set meget tungere og der var problemet med hvem man spillede til, enten kameraet eller studiepublikummet, et problem som ikke eksisterede i radioen, hvor taleretning ikke har samme betydning som blikretning.

I forbindelse med komediens fysiske side rejser spørgsmålet sig hvilken betydning *filmen* har haft for TV-komedien. Sagen er ikke undersøgt. En antagelse er at filmen mere har påvirket vaudevillen og derigennem været med til at påvirke fjernsynskomedien. Det er jo stadig sådan at en del af TV-komikerne rekrutteres blandt »stand-up comics« på store og små scener. Det store navn her er selvfølgelig Cosby. Det er dog sandsynligvis biografernes mindre og anderledes sammensatte publikum, der har fremelsket andre og ofte mere sofistikerede komedieformer end dem man vanligvis ser på TV.

TV's publikum er familien, i fritiden. Hvad var da mere naturligt end at lade netop denne institution udgøre det sociale univers, den situation, som komedierne udspiller sig i. Fra TV-komediens start i 50-ernes U.S.A. var familiens småproblemer, eller problemer mellem kønnene, da også den faste udgangssituation. Dermed fik TV-komedien så at sige en tradition forærende, nemlig den centraleuropæiske teaterkomedietradition, en tradition, som dog må begrænses med tilføjelsen: den borgerlige.

Den borgerlige komedietradition har rimeligt nok sit udspring i tiden omkring den franske revolution, men har sin blomstringstid i det 19. århundredes Centraleuropa. Med navne som wienerdramatikeren Johann Nestroy og franskmænden Georges Feydeau sattes dagliglivets genvordigheder og politiske problemer på de folkelige scener dramatiske dagsorden. Men de to navne repræsenterer to linier i folkekomedietraditionerne.⁵ Nestroys dramer har stået fadder til de

særligt i det tyske sprog- og kulturområde udbredte *lokale komedier*, ofte spillet på dialekt for et derigennem defineret publikum. Denne »målretning« muliggjorde udfoldelsen af en mere specifik social tematik. Enkelte af stykkerne i denne tradition spilles stadig – også i Danmark, som dilettantkomedie rundt omkring i provinsen. Som teater er denne tradition så godt som uddød,⁶ omend en enkelt (tysk) nulevende dramatiker kan siges at skrive i dens forlængelse, nemlig Franz Xaver Kroetz.

Hvor »Nestroy-linien« i folkekomedietraditionen foregår i småborgerligt miljø, foregår Feydeaus komedier i lidt højere borgerlige lag, i hvad man i dag – med lidt begrebselastik – kunne kalde borgerlige mellemlagsmiljøer. Indholdet er snævrere rettet mod ægteskabeligt-erotiske problemer, og kan derfor kaldes *erotiske forviklingskomedier*. Denne linie har holdt sig ligeså fjollet som vital til vore dage – på teater, film og TV. Elementer fra denne »s sofistikerede« linie indgår i næsten alle sitcoms, omend det synes som om at særligt englænderne er fikseret på mellemskolevitserne og de tvetydige situationer. Man kan tænke på Fawltys forhold til konen i »Halløj på badehotellet«, men også »Soap« trækker på dette register når både Jessica og datteren er på besøg hos tennistræneren. I »Soap« er der imidlertid ikke mange tvetydigheder, de to *har* et forhold til træneren – i øvrigt i god overensstemmelse med seriens koncept at lade normbryderne danne normen.

Selv om den internationale »Feydeau-linie« har sejret over den lokale »Nestroy-linie« er den sociale problematik dog ikke fjernet helt fra genren. Enkelte serier tager faktisk fat på aktuelle sociale problemer, og gør derved genren anvendelig som andet end ren latterterapi. Den tidligere nævnte »Archie Bunker« er et eksempel, »Soap« og »MASH« er det. På dansk fik vi med »Huset på Christianshavn« et lyslevende eksempel på den ellers uddøende »Nestroy-linie«. Denne serie illustrerer også tendensen til at indoptage andre genrelementer, nemlig soap. En del af denne genresplejsning viser sig at være mere soap end comedy og kaldes derfor rimeligt nok *warmedy*.⁷ Sådanne genremæssige sammenglidninger har sin baggrund i fjernsynets, særligt det reklamefinansierede fjernsyns, grundproblem, nemlig at det på en gang stræber efter massepublikummet og samtidig godt ved at publikum er differentieret. Dette kan der drages to typer af konsekvenser af, nemlig på den ene side at satse på en bestemt målgruppe (»Panter Tanter« satser f.eks. på ældre kvinder) eller også at kombinere flere målgrupper ved at kombinere flere forskellige toner fra genrespektret: Krimi og komedie, soap og komedie, etc. Tendensen at kombinere komedien med andre genrer er ikke

ny – kriminalkomedien har en lang historie på film f.eks. – men i takt med det stadigt større mediekonsum kræver publikums fortrolighed med hele spektret af genremæssige konventioner distance og humoristisk omgang med stereotyper og klicheer. Der opstår en art metatekster, nogle massekulturelle paradokser, som ganske eksplicit afsværges kulturindustriens påtagne naivitet. Det kan der komme interessant og spændende fjernsyn ud af, selv om man ikke skal være blind for at der også er tale om en strategi for at få netop os, som synes det er interessant, til at se TV. Eksemplet »Hill Street Blues« viser at strategien lykkedes.⁸

Med sådanne genreglidninger bliver genrebestemmelsen – som i sig selv er intrikat – yderligere vanskeliggjort. Hvad man kan konstatere er at en række amerikanske sitcoms har taget visse sociale forhold op til komisk behandling på linie med dele af den europæiske komedie – samtidigt med at vaudevillens »one liners« og »physical comedy« er bevaret. Dette ses tydeligt i serien »Soap«. Men også komediens grundformel synes intakt.

Kollektiv og fredsforstyrrer i nye varianter

I sin fortræffelige bog om den folkelige komedie har Volker Klotz beskrevet den klassiske komedieformel på følgende måde:

»En sluttet samfundsgruppe med ordnede omgangsformer bliver bragt i uorden af en udefrakommende. Den udefrakommendes anderledeshed opleves som trussel og fremkalder overreaktioner i gruppen, og viser den derved som den er. Den uforholdsmæssige reaktionsdannelse mod fremmedlegemet lader således de dagligdags forhold i gruppen træde frem i dagens klare lys. Hvad der derfor tidligere passerede med selvfølgelighed i egen selvforståelse må nu uformodet gøres klart og legitimeres, og herved øges kollektivets følsomhed over for yderligere angreb. Fredsforstyrrerformlen tilbyder altså mere end en komediemæssig enkeltfigur, den tilbyder en komediemæssig konfiguration. Og hvad den yder dramatisk set er mere end en enkeltstående, ensidig proces, det er en fortløbende, mangesidig vekselvirkning mellem den usædvanlige enkelte og en gruppe, hvis sædvaner og orden vakler mere og mere«.⁹

Klotz slutter sin undersøgelse med verdenskrisen i 30-erne, og siger uden videre at hvad der sker på komedieområdet efter den tid – det være sig på scenen eller i fjernsynet – ikke viser nogen væsentlige ændringer. Hvor væsentlige de er står til diskussion, men ændringer

er der uomtvisteligt sket. Disse ændringer vedrører både gruppen, fredsforstyrrelsen og publikums forhold til de konkrete episoder.

Ændringer af *kollektivet* er foregået i tre faser, nemlig fra bykollektiv til familiekollektiv til arbejdskollektiv. Udviklingen fra det mere omfattende lokale kollektiv til familiekollektivet foregik allerede med udviklingen i komedien fra lokalkomedie til erotisk forviklingskomedie. Fjernsynet cementerede i så henseende hvad der allerede var udbredt på teatret, og det må understreges at familiegruppen stadig er den mest almindelige. Skreddet fra familiegruppe til arbejdsgruppe er af nyere dato, men flyder mere og mere på skærmen. Med amerikanske eksempler kunne man sige at udviklingen er gået fra »All in the Family« (Archie Bunker) til »MASH« eller fra »Cosby & Co.« til »Sam's Bar«. At arbejdspladsen eller kollektivet så har familiemæssige træk ændrer ikke ved at komedien for at overleve i en tid hvor arbejdet både for mænd og kvinder tidsmæssigt og med hensyn til erfaringsmateriale spiller den største rolle må tilpasse sig.

Fredsforstyrrelsen har også ændret sig, og det på en måde så man må spørge om selve formelen stadig er i stand til at håndtere gruppelivet, og dets dynamik, i et moderne borgerligt samfund. Man kan nemlig argumentere for at fredsforstyrrelsen er ved at forsvinde: Både i ældre serier som »Huset på Christianshavn« og »All in the Family« optræder den klassiske udefrakommende og stiller gruppens normer på prøve, men ligeså ofte er gruppen så labil at konflikterne genereres indefra. Den (relative) sociale stabilitet i kollektivet som fredsforstyrrelsen forudsætter er forsvundet. Man kan måske sige at fredsforstyrrelsen på forhånd er integreret i universet. En anden variant optræder i forbindelse med arbejdspladskollektiverne. Her har man valgt så at sige automatisk forstyrrelse. Er gruppen en hospitalsgruppe vil den blive forsynet løbende gennem patienterne, ligeså på en bar med gæster og et badehotel. På en vis måde bliver denne løbende forstyrrelse blot en undskyldning for at vise gruppens evne til management af permanent social spænding eller »sagsbehandling«. Komedien bliver på denne måde en opvisning af en måde at *producere* på og ikke måderne at leve på – eller rettere: Produktionsmåden er levemåden.

Hvadenten fredsforstyrrelserfunktionen er helt forsvundet eller automatiseret, så har den med kollektivets latente indre modsætninger at gøre. Disse modsætninger er naturligvis forskellige alt efter hvilken karakter kollektivet har: I et familiekollektiv er det klart nok mandkvindemodsætningen som aktiveres, men det kan også være generationsmodsatningen eller autoritetsproblemet, således som det fortrinsvis er tilfældet i den vammelt paternaliserende humorpædagogik

i »Cosby & Co.«. Interessant nok er kønsmodsatningen så godt som altid på spil i komedien – også i de kollektiver, hvor hovedmodsatningen er en helt anden. Eksemplet kunne her være »MASH«, hvor kønsmodsatningen er underordnet dén mellem (lægelig) kompetance og frihed (fra den militære orden og til personlig udfoldelse – ofte sexuel). I »Sam's Bar« har vi et arbejdskollektiv og et dermed sammenhængende ikke-familiært fritidskollektiv, nemlig et værtshus, hvor hovedmodsatningen alligevel er af erotisk art: Dynamikken udgår fra den permanente forhindring af sammenkoblingen af det par, som skal have hinanden, altså Sam og servitricen, som er tidligere studine, men nu bragt ned på jorden til os, og de andre bargæster.

Større kollektiver har flere muligheder, flere måder at få forstyrret freden på fordi der er indbygget flere modsætningsdimensioner. Afgørende er det nemlig at fredsforstyrrelsen går i hak med en af de bærende modsætninger, som så kan oprulle flere i forløbet eventuelt. En velfungerende episode fra den danske komedie *Huset på Christianshavn* fra 70-erne (84 episoder fra 1970-77) kan måske illustrere sagen. Kollektivet er her som titlen angiver et hus i den provinsielle bydel Christianshavn i hovedstaden København. Husets indvånere er: På tagetagen et ungt studerende par (det var i begyndelsen af 70-erne, og senere, da medieopmærksomheden om ungdomsoprøret lagde sig, flyttede en enlig pensioneret dame ind). Nedenunder den lavere funktionær Egon og hans seksuelt overmodne kone Karla, som er hjemmegående med barn. Derunder den midaldrende flyttemand Olsen (en af seriens mest centrale figurer) og hans hjemmegående kone. I stuen dyrehandler Clausen og kone og ved siden af den enlige, ældre vicevært Meyer. På den anden side af gaden et værtshus, hvor huset samles i sorg og glæde under den solide Emmas myndige auspicier.

Det er kønsmodsatningen der er seriens bærende. Dette ses ikke alene af at huset så at sige er delt lodret igennem med mænd og kvinder på hver sin side, men at husets enlige Meyer og Emma er mediationsfigurer: Meyer er kvindeagtig mand med kraftig moderbinding, og Emma, er den mandhaftige kvinde, enlig, afseksualiseret og selverhvervende, på mange måder seriens snusfornuftige ideal. I huset bor også den ulastelige gentlemanforbryder Larsen, som hurtigt bliver respektabel forsikringsagent. Han formidler mellem det gammeltmodige hus og den moderne verden udenfor. En episode fra serien i kort referat kan demonstrere hvordan fredsforstyrrelsen ser ud i praksis. Episoden er skrevet af Lise Nørgaard, og hedder »Varanens tarv«.

En episode fra »Huset på Christianshavn«

Olsen er ved opgive ævred som flyttemand. Hans flyttefirma har fået ny chef, en kvinde. Alle er medfølende, og Egon siger at »Nu kan ingen gardere sig, det kan ramme enhver«.

Mens mændene drukner sorgen på værtshuset Rottehullet ankommer rødstrømpen Trippe, som er husvild efter at have forladt sin mand, fordi han var en stor mandschauvinist. Hun flytter midlertidigt ind hos Bo på taget.

Kvinderne i Huset møder hun ved deres syftermiddagssamvær. Rødstrømpen forklarer over de andres sytøj, som er mændenes hullede strømper, hvorfor hun forlod sin mand: Hun havde fået ham lært at ordne sit eget tøj, og at ordne huset, men »han standsede bare min udvikling, han irriterede mig«. Trippe får vakt de andre kvinder i Huset, og det der virkelig slår hovedet på sømmet er den egentlige forklaring på hvorfor hun forlod sin mand, nemlig at han var begyndt at sætte sig på værtshuset over for sammen med de andre fyre: »Og så regnede han altså med at jeg bare ordnede middagsmaden og det hele«.

Der holdes nu kvindemøder med Trippe: Hun siger at de skal true mændene med at forlade dem eller gøre det og så tjene pengene selv for at blive frie kvinder. Hun siger at intet arbejde i verden er så usseltsom som det huslige, man bliver dum og ondskabsfuld af at være husslave. Den naive fru Clausen har ikke rigtig annammet læren, men efter en ekstra overhaling ser hun lyset: »Efter den søsterlige samtale så jeg det hele for mig, livet som det kan være, rigt og skønt mellem to mennesker med samme ret og samme pligt«.

Det går nu rigtig løs i de små familier i Huset: Hos Karla og Egon er sagen stillet skarpt op. Egon kommer hjem og skifter tøj og tilkaster Karla det som skal repareres og vaskes og spørger hvad de skal have til middag. Da Karla smider de beskidte underbukser tilbage i hovedet på Egon, råber han at hun skal holde op med det ulækre. Karla siger derefter at hvis han vil have middagsmad kan han lave den selv. Karla vil ud på arbejdsmarkedet. Ved at overtale hende til at tage imod en middagsinvitation ude i byen får Egon hendes oprør passiviseret.

Hos Olsen foreslår fru Olsen at de skal dele arbejdet, men Olsen klarer skærene ved at blive syg. Hos Dyrehandler Clausens tager fru Clausen de fulde konsekvenser af de nye indsigter. Hun flytter og tager deres fællesbarn varanen med sig. For at forsvare Clausen dannes en mandefront. Kvindefronten forsvare fru Clausen, og til denne front er den moderne Bo på taget associeret. (Denne Bo afløste det

unge studenterpar i en periode inden pensionisten flyttede ind. Han er fotograf, enlig og fræk). Han skaffer fru Clausen en advokat, og samfundets officielle regler bringes nu i anvendelse over for småborgerne i »Huset ...«. Pigerne besøger fru Clausen i hendes nyerhvervede uafhængighed. Hun har fået job som ekspeditrice i en viktualieforretning. Indehaveren beskrives af pigerne, som en stor og fed slagter, der hele tiden råbte efter hende for at hun kunne rubbe neglene og ekspedere folk i højere tempo.

Da det går op for fru Olsen, at fru Clausen laver det samme som hjemme, altså mad, siger hun at hun jo ligeså godt kunne være gift med Clausen. Kvindefronten vakler. Den mandlige advokat håber på forlig mellem parterne, og det bliver der da også ved hans medvirken, omend sagen vendes på hovedet: Det er ikke den juridisk-formelle bistand, der udvirker resultatet. Ærterne klares på anden vis: Advokaten bliver aldeles rasende da han opdager at fællesbarnet i virkeligheden er et dyr, en varan. De ukvemsord han hælder ud over det uskyldige dyr får ægtefællerne til at forsones i et fælles forsvar for det der nu engang er deres barn, i et fælles angreb på den modbydelige, og ikke mindst udefra kommende, formalist. Advokaten har så at sige afløst Trippe som fredsforstyrrer omend med modsat fortegn. Men: Rødstrømpen var ikke *helt* fremmed, hun kendte nogen i huset og boede der, nemlig hos den moderne Bo. Dette signalerer at den nye kvindebevægelse ikke alene er en indflydelse udefra, men har et grundlag i kollektivets tilsyneladende urørlighed. Episoden ender med at fru Clausen formår at overbevise Clausen om det rimelige i at han i fremtiden selv skal hente sine bajere. Den familiære arbejdsdeling opretholdes, men det medgives at en *justering* (af beskeden størrelse) er rimelig, ja uundgåelig som Egon skæbnetungt konstaterer i episodens begyndelse. Men hvorfor?

Justering er uundgåelig fordi hvad der skildres i denne episode er en dobbelt historisk proces: På den ene side den kendsgerning at kvindernes nye lønarbejderstatus nødvendiggør ændringer i arbejds- og magtfordeling i familien, og på den anden det forhold at den enorme udvidelse af lønarbejdet som sådan er et integreret led i den forandring som blandt andet har skabt det man kalder de nye mellemlag og marginaliseret de gamle, småborgerlige. Fredsforstyrreren Trippe tilhører de nye mellemlag og ikke husets arbejdende småborgere og småborgerlige arbejdere. Derfor kan hun ikke integreres i universet, men må *passere*, som en anden ibsens figur der tager livsløgnen fra gennemsnitsmennesket uden at holde hånden under. Men komedien satser på det praktiske liv, og her lever man videre med uoverensstemmelser mellem abstrakt sandhed og konkret liv vel

vidende at et socialt liv altid er en kompromisdannelse, og kun anende at de udefra satte rammebetingelser for dette sociale liv kan ændres gennem kollektivet, men med ny organisering – arbejds- og magtfordeling.

En af de ting som gør den ellers på mange måder gammeldags serie så fascinerende er at denne anelse får lov at komme til udtryk gang på gang, og det netop som anderledes kollektiv organisering: I en episode med titlen »Gode vibrationer«, skrevet af Paul Hammerich, kommer truslen mod »Huset...« fra nogle unge husbesættere (slumstormere) i nærheden, som bor i kollektiv, har storfamilie med løssluppen seksualitet etc. – flyttemand Olsens fantasi er udtømmelig. Over for denne trussel fra en konkret model for anderledes samliv i dagligdagen organiserer »Huset...« et vagtværn, men dette kommer, som de mange andre organiseringer i »Huset...« aldrig i funktion, da det viser sig at det alternative kollektiv handler hos Clausen, og dermed viser respekt for den store formidler mellem menneskene: pengene, og dermed også for den almindelige samfundsmæssige arbejdsdeling.

Som sagt passerer den fredsforstyrrende rødstrømpe vort univers, som en modestrømning i offentligheden. Netop fordi hun ikke lader sig integrere, og ikke kan integreres. Men hun kan på den anden side heller ikke forstødes, for hun er ikke en person, men et debattema, som den ældre, uudannede kvinde ikke kan bruge til ret meget. Anskuet på denne måde bliver komedien en maskine til sociale kommentarer, en ugentlig lystig kronik, hvor tidens spørgsmål trækkes ind fra venstre og kastes ud til højre, og det er knap så fascinerende. Hvordan sagen end anskues, så har det noget med publikum at gøre.

Publikum og sociologi

Komedien på teatret har ét publikum som er tilstede og ser hvad der foregår og selv kan vælge hvad det skal se på. Med komedien på film er det straks mere kompliceret, og man ser kun det der er valgt ud for én. Komedie på TV er endnu mere kompliceret i denne henseende. Der er to publikum: »Recorded in front of a live audience«, som der annonceres med for at vi ikke skal tro at det er egentlig syntetisk latter, og så os selv hjemme i stuerne. Dette dobbelpublikum er utvivlsomt den vigtigste modifikation af komedien som fjernsynet har medført – og det gælder jo store dele af studieunderholdningen.

Hvad et »rigtigt« publikum betyder for komedianterne på scenen er der ikke megen tvivl om: Ikke mindst komedie er så godt som

umuligt at spille for blot TV-kamera. Men disse kameraer er jo hele forestillingens raison d'être, så der må vel spilles også for to slags publikum? Hvordan det går til er vanskeligt at besvare, men det er utvivlsomt spillestilen, der muliggør det. Spillestilen er dén Stanislavskij meget a propos kalder »haandværker-spillet«. »Det er en yderst primitiv, clichémæssig, udvendig fremstilling af rollens vildtfremmede følelser, følelser som aldrig er blevet gennemlevende, og som derfor overhovedet ikke kendes af selve den skuespiller, der udfører rollen«. ¹⁰

Her har vi igen det moderne ægthedskrav, som automatisk placerer clichéen uden for det gode selskab. Folkekomedien opererer ikke med individer, men med stereotyper, som er sociale roller, og den opererer følgelig ikke med individualiserede udtryk, men med clichéer, som er kollektive betydningsudtryk, tegn. Clichéerne, særligt i kropssproget, gør komediens sociale konfigurationer forståelige for hele publikum fordi de ophæver virkelighedens komplicerende modsætning mellem intentioner og handling. En komediefigur bærer sine intentioner udenpå og gør derved det sociale spil umiddelbart gennemskueligt. Dette betyder imidlertid ikke at en komediefigur ikke kan have modstridende hensigter (baseret på ønsker og drifter), tværtimod. De optræder imidlertid ikke samtidigt, men efter hinanden. Netop forhindring af driftsmæssige excesser (f.eks. penge- eller pigebegærlighed) gennem rekapitulation af de sociale normer. Den enkelte kaldes til orden, og for publikum bliver modsætningerne til et spil mellem to eksternaliserede driftsmæssige instanser, driften og overjegy'et. Særligt for overjegy'ets vedkommende er der tale om en præcis demonstration af dets kollektive og sociale fundament.

Hypotesen er altså at forholdet mellem publikum og fredsforstyrrer henholdsvis kollektiv er således, at der etableres en solidaritet mellem komediens kollektiv og dettes normer og publikumskollektivet. Hvilken art denne solidaritet er af, er det vanskeligt at forstå. At det i en vis forstand er en solidaritet på skrømt fremgår af at man jo altid har et skævt smil tilovers for komiske figurer, de skal netop også være lidt latterlige, og det gælder også de normer, som kollektivet repræsenterer. På samme måde er det formentlig ikke alle sociale problemer man kan (bringes til at) grine af. Dette foranlediger spørgsmålet om det kun er de sociale normer som allerede er i skred, som kan håndteres af komedien, eftersom de normer som vi stadig er dybt forankret i ikke fremkalder latter, når de udstilles, men vrede? Hvis dette har noget på sig må det betyde at tilpasningen til nye normer (bl.a.) foregår gennem det man kunne kalde *komisk skinforsvar* for de gamle. Rødstrømpen repræsenterer en ubehagelig, men uundgåelig social

realitet, og derfor kan vi ikke lide hende. På den anden side ved vi godt at fru Clausens løsning ikke holder længere end hendes generation lever, og derfor er vi ikke solidariske med de normer den repræsenterer. Man kunne måske kalde relationen mellem kollektiv og publikum for *nostalgisk solidaritet*.

Hvis overjeg'ets dannelse er en fortløbende sedimenteringsproces, så kan man sige at humoren sætter ind der hvor nye normer endnu ikke er størknede. Det er med andre ord en forsvarsmekanisme¹¹ i en periode hvor usikkerheden om centrale sociale normer hersker. I et moderne, dynamisk samfund hvor normerne er under mere eller mindre permanent revision, vil usikkerheden være en fremherskende psykisk tilstand, og det humoristiske management af den udbredt. Dette kunne være en forklaring på TV-komediens solide placering i TV-programmerne. Men den må som sagt tage fat i vore daglige erfaringer i den sociale omgang, ellers er det ikke morsomt. Man lukker for »Panter Tanter« selv om man hører studiepublikummet le ganske voldsomt. Man ler heller ikke af en dårlig vits selv om andre ler nok så højt.¹²

Komedie, humor og fremskridt

Der synes at være salg i humor for tiden. En sund latter er god for forbrugeren og bedre for industrien. Tre eksempler kan vise at det man med en ikke alt for præcis samlebetegnelse kunne kalde det komiske er i kurs.

Reklamer i TV er ikke hvad de har været. Folk gider i tiltagende grad ikke se på dem, zapping kaldes det i U.S.A. Over for forbrugers sundt blaserthed sætter industrien nu mere den sunde latter for at fastholde en opmærksomhed på produktet. Ved siden af den kvindelige (især) afklædthed, iklædes varer nu også den mandlige behersekelse og distance. Altså: Du bestemmer selv hvilke varer du vil købe på markedet, men vælger du vores kan du gøre det med klædelig nonchalance, og så er der »fun« med på købet.

Her synes der at være en sammenhæng mellem den tiltagende monopolisering af konsumvareindustrien og de dermed følgende legitimationsproblemer for disse store koncerner og deres produkter. At købe Shell-benzin idag f.eks. er ikke uden modsætninger, ja måske direkte pinligt. Og den individuelle løsning på problemet kan kun være plat kynisme eller humor: Ha' en tiger i tanken – den er også udryddelsestruet. Nå, det er jo sort arbejde. I Danmark var det første

store monopolforetagende, der tog humoren i brug i reklamen vistnok DSB. Når vi har grinet af Klein m.fl. kan vi have et passende afslappet forhold til statsbanerne, når toget nu alligevel er forsinket.

Et andet eksempel på humorens mere fremtrædende placering i disse tider er inden for psykoterapien. Jævnligt kan man i de ikke så underholdende søndagsaviser læse underholdende artikler om mennesker der er blevet helbredt for alt lige fra hæmoroider til cancer gennem en sund latter. Latterterapi kaldes det, og den videnskabelige litteratur vokser hele tiden. Et eksempel kan kaste lys på sagen. For 10 år siden rapporterede en læge i *New England Journal of Medicine* om hvordan han helbredte sig selv fra en alvorlig sygdom ved hjælp af latter. Efter to ugers medicinering på et hospital, hvor han blev dårligere og dårligere, holdt han op med at tage medicinen, og fik sig anbragt på et hotel istedet, hvor han bestilte en projektor og Marx.-Bros.-film:

»I watched *A Night at the Opera* twice. It's still funny. I watched *Animal Crackers*. I sent out for segments of old *Candid Camera Shows* ... And every day I watched the Marx Brothers and segments of candid camera, and the hours that were pain-free got longer and longer, and the more I laughed, the better I got«. ¹³ Det skal tilføjes at han supplerede latterkuren med en C-vitaminkur, men det fremgår ikke af kilden, hvilken en af kurene der var virksom, eller om de kun var virksomme sammen. Klart nok må det sociale indhold i morsomhederne være af underordnet betydning!

Det tredje eksempel på humorens betydning i hverdagen kan man også læse om i søndagsaviserne. Den kommer til udtryk i følgende tilfældige annonce fra *Politiken*: »Slank pige 40 år med dreng 5 år søger mand i passende alder. Skriv et par ord hvis du har humor ...« o.s.v. I mange af nutidens kontaktannoncer er humor en selvfølge på samme måde som diskretionen. Hvor udbredt kravet er vides ikke, men det ser ud som om det er et krav som særligt er udbredt i mellemlagene, og måske blandt kvinderne. Det kan være et karaktertræk som mellemlaglige kvinder stiller til mellemlaglige mænd som en art aggressionsforsikring, et håb om mere civiliserede konfliktløsninger. Da samtidig nøglekravet typisk er nærhed og seksualitet, bliver humoren den mekanisme der skal regulere de konflikter som følger med nærheden. Evne til selvdistantering burde det hedde.

Ifølge civilisationsteoretikerne er den øgede selvdistance et civilisationsskridt. Når behovene ikke længere kan tilfredsstilles umiddelbart, men må finde midlerne til tilfredsstillelsen via markedet fremtvinges en distance til egne behov, som samtidig udvikler sig til en indrepsykisk kontrolmekanisme – altså større selvkontrol. Denne

nødvendige distance til egne behov, evnen til at se sig selv udefra, er også grundlaget for forståelsen af andres behov, d.v.s. identifikationen med de mennesker man så at sige samhandler med. Og identifikation er også nødvendig i det stadig mere komplicerede dagligliv vi fører som følge af den øgede arbejdsdeling i samfundet og dets øgede kompleksitet i almindelighed.

Med den forbedrede affektkontrol gennem overjeg'et bliver det også muligt at kontrollere og manipulere med affekternes udtryk i sprog, mimik og gestik, ja denne mulighed er ligefrem nødvendig at benytte i situationer, hvor man er tvunget til at omgås mennesker, som man ikke har noget som helst frivilligt forhold til, f.eks. fordi man får sit livsunderhold ved det. Tænk bare på hvor komplicerede psykiske manøvrer der skal til for en ekspeditrice i en forretning på én gang at signalere »salgbarhed« til kunden, og samtidig undgå konstant at få »frække aftaler« på halsen. Eller hvor psykisk trættende det kan være for familiens overhoved at fremstille sig selv som legitim magtinstans over for børnene i en situation, hvor han enten er for træt til at legitimere sagen eller hvor den, som det ofte er, reelt er uden fornuftig grund.

Hele dette sociale pokerspil er en kolossal om end upåagtet anspændelse af åndsevnerne i dagliglivet – også rettet ind mod tolkningen af andres ord og hentydninger med dertil hørende med- eller modsigende mimik og gestik, og en kolossal selvmanipulation i den sociale signalgivning i anstrengelsen for ikke at dumme sig, for ikke at falde igennem, for, som det hedder, ikke at blive til grin. Men man render konstant ind i mere eller mindre pinlige situationer, og dem er det skønt at kunne grine af. For man klarer kun vanskeligt konstant at holde tungen lige i munden. Vitsen er derfor at flytte den ud i kinden.

Dagliglivets intrikate kommunikationsrelationer og konstellationer med tilhørende normer og regler er ikke alene objekt for sociologien og socialantropologien. Det er det de bedste af TV-komedierne handler om og søger at give os et muntert indblik i – på kollektivets vilkår.¹⁴

Noter

1. Dele af denne artikel har i anden form været brugt som seminarindlæg på et seminar om underholdning på Institut for Litteraturvidenskab. K.U. 26. maj 1987.
2. Den anførte litteraturliste er ikke komplet, men den dækker den væsentligste (og det meste)

af den engelsk- og tysksprogede litteratur om TV-komedien. På dansk er der næsten ikke skrevet noget.

3. Jfr. Wertheim 1979, s. 392-93.
4. Samme s. 295.
5. Jfr. Klotz 1980.
6. Den er også helt forsvundet fra vesttysk TV-teater, som nu på dette område domineres af det internationale sitcom-format. Jfr. Zimmermann 1979.
7. Jfr. Feuer: »The MTM Style«, i: Feuer et al. (eds.) 1984, s. 36ff. Se også Himmelstein 1984, s. 138.
8. Jfr. Feuer: »The MTM Style«, i: Feuer et al. (eds) 1984, s. 56. Og i øvrigt T. Gitlin: *Inside Prime Time*, N.Y. 1983, der fortæller om »Distrikt Hill Street«, som den hed på dansk, og successen med at indfange de købedygtige, men ikke meget TV-kiggende yuppies.
9. Klotz 1980, s. 18.
10. Stanislavskij 1940, s. 41.
11. Jfr. Freud 1976, s. 385.
12. Der synes at være belæg for at studiepublikummet/dåselatteren kan *forstærke* latter, ikke skabe den. Jfr. Taylor 1979, s. 25.
13. Citeret efter Scheff og Scheele 1980, s. 165
14. Den sociale homøostase, som serieformen medfører – og komedien er ikke mindst tydelig her – er helt parallel med struktur-funktionalistisk sociologi. Dette bør i det mindste foranledige følgende begrænsning: Parallellen er mellem den borgerlige komedie og den borgerlige sociologi!

Litteratur

- M Eaton: »Television Situation Comedy«, in: T. Bennett et al. (eds.): *Popular Television and Film*, Tonbridge 1981a, BFI.
- M. Eaton: »Laughter in the Dark«, in: *Screen* vol. 22, nr. 2, 1981b.
- J. Feuer et al.: *MTM 'Quality Television'*. London 1984, BFI.
- S. Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Hamburg 1979, Fischer.
- S. Freud: »Der Humor«, in: *GW Bd. XIV*, 1976, Fischer.
- W. F. Fry Jr. og M. Allen: *Make 'Em Laugh. Life Stories of Comedy Writers*. Castro Valley 1975.
- S. Goodlad: »On the Social Significance of Television Comedy«, in: G. W. E. Bigsby (ed.): *Approaches to Popular Culture*, London 1976, Edw. Arnold.
- D. Y. Hamamoto: »Interview with Television Producer Rod Amateau«, in: *Journal of Popular Film and Television* vol. 9, nr. 4, 1982.
- H. Himmelstein: *Television Myth And The American Mind*. N.Y. 1984, Praeger.
- A. Hough: »Trials and Tribulations – Thirty Years of Sitcom«, in: R. P. Adler (ed.): *Understanding Television*. N.Y. 1981, Praeger.
- V. Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie. Posse. Schwank. Operette*. Nördlingen 1980, dtv.
- W. H.-Martineau: »A Model of the Social Functions of Humor«, in: J. H. Goldstein og P. E. McGhee (Eds.): *The Psychology of Humor. Theoretical Perspectives and Empirical Issues*. London 1972.
- P. Mellencamp: »Situationcomedy, Feminism and Freud. Discourses of Gracie and Lucy«, in: T. Modleski (ed.): *Studies in Entertainment. Critical Approaches to Mass Culture*. Indianapolis 1986, Indiana Un. Press.
- P. E. McGhee: »Toward the Integration of Entertainment and Educational Functions of Tele-

- vision: »The Role of Humor«, in: P. H. Tannenbaum (ed.): *The Entertainment Functions of Television*. Hillsdale, N. J. 1980.
- S. Neale: »Psychoanalysis and Comedy«, in: *Screen* vol. 22, nr. 2, 1981.
- H. Newcomb: *TV: The Most Popular Art*. N. Y. 1974, Anchor Books.
- I. Rydén og I. Schyller: *Skratt, fräis och leende. Om barns uppfattning och upplevelser av humor i TV*. Stockholm 1986, SR/PUB nr. 7.
- TH. I. Scheff og St. C. Scheele: »Humor and catharsis: The Effects of Comedy on Audiences«, in: P. H. Tannenbaum (ed.) 1980.
- P. Seeborg Friis m.fl.: *TV-analyse*. U.s. 1976, Borgen.
- G. Seesslen og B. Kling: »Komik«, in: *Unterhaltung. Lexikon zur populären Kultur*, Bd. 2. Leck/Schleswig 1977, Rowolt.
- K. Stanislavskij: *En Skuespillers Arbejde med sig selv*. Kbh. 1940.
- P. Taylor: »The Studio Audience for Television Situation Comedies«, in: H.-D. Fischer og S. R. Melnik (eds.): *Entertainment: A Cross-Cultural Examination*. N.Y. 1979, Hasting House.
- N. Vidmar og M. Rokeach: »Archie Bunkers Bigotry: A Study in Selective Perception«, in: *Journal of Communication* vol. 24, nr. 1, 1974.
- P. Wander: »Counters in the Social Drama: Some Notes On »All in the Family«, in: H. Newcomb (ed.): *Television: The Critical View*. N.Y. 1976, Oxford Un. Press.
- A. F. Wertheim: *Radio Comedy*. N.Y. 1979, Oxford Un. Press.
- J. Woollacott: »Fiction and ideologies. The Case of situation comedy«, in: T. Bennett et al. (eds.): *Popular Culture and Social Relations*, Oxford 1986, Open Un. Press.
- B. Zimmermann: »Das 'Hofbräuhaus der Unterhaltung'«. *Volkstheater im Fernsehen – Typen, Strukturen und Tendenzen*, in: H. Kreuzer og K. Prüm (Hrsg.): *Fernsehsendungen und ihre Formen*. Kempten 1979, Ph. Reclam Jr.