

Giv os en grænse

Om *Tæskeholdet* som æstetisk og ungdomskulturelt fænomen

Af Kirsten Drotner

Tæskeholdet er ubetinget et af de radioprogrammer, der har givet mest genlyd inden og uden for radiomediet i nyere dansk radiohistorie. Kirsten Drotner analyserer i artiklen programmets produktionshistorie, æstetiske virkemidler, samt hvorledes det indgår i en ungdomskulturel diskurs.

Ca. 100 timers radio
2-3.000 hujende unge foran Radiohuset 30 fredag formiddage i træk
20.000 eksemplarer af cd'en *Vi sparker røv* solgt på én dag
Forsalg på 30.000 eksemplarer af videoen *Tæskeholdet*
50.000 unge i Fælledparken i København til sørgest for et radioprogram.

Dette er nogle af de kontante fakta om *Tæskeholdet*, radioprogrammet for unge, der i perioden oktober 1996-maj 1997 blev en mediebegivenhed, som blev udråbt som kult, som satte DR's image på foryngelseskur hos lytterne, som skiftevis forførte og forargede dagbladenes journalister, og som sikrede *Tæskeholdet* en solid plads i *Se & Hør* og *Billedbladets* spalter og i den storkøbenhavnske begivenhedsstrøm.

Hvad var det for et program? Hvorfor kunne det skabe sådan en ravage i det øvrige mediekredsløb? Og hvilke funktioner opfyldte det hos det unge publikum? Det er nogle af de spørgsmål, som denne artikel søger at besvare. Det er også nogle af de spørgsmål, som journalister med skiftende held stillede *Tæskeholdets* medlemmer i de mængder af interviews, der dannede grundstammen i den omfattende medieomtale. Denne omtale trækker jeg på i det følgende, da den i sig selv giver et fint fingerpeg om, hvad der var på spil med *Tæskeholdet*. Hertil kommer min analyse af syv udsendelser, spredt over programmets levetid, samt interviews med unge (1). Endelig inddrages den hidtil eneste bog om *Tæskeholdet*, skrevet af Knud Løkke (1997), tidligere journalist på *Se & Hør*, *Billedbladet* samt

Mix og selv involveret i et par af *Tæskeholdets* produktioner.

Radiosituationen

Tæskeholdet gik i luften første gang fem dage i skolerne efterårsferie i oktober 1996 som en ferieafføser for den faste *Strax*-redaktion på DR's P3. Holdet bestod af fire værter, som for de tres vedkommende havde en fortid i *stand-up* miljøet, og kaptajn var Casper Christensen (2). Hans navn sikrede, at unge fra starten var opmærksomme på programmet, for de fleste kendte ham allerede fra deres barnheds tv: fra april 1991 gjorde han sig bemærket i DR1's børneprogram *Hvaffor en hånd*, hvor en fast ingrediens var Caspers forældre, der ringede ind og irettesatte deres uregerlige søn. Nogle havde måske også set over skulderen på ældre søskende, når de dengang så ungdomsprogrammet *Transit* (1990-) (3). Her bestyrede Casper »Den harme linje«, hvor han trænede sine *stand-up* talenter ved at skælde seere ud, når de ringede ind.

Selv de børn, der hidtil havde overset ham, lærte ham at kende i 1995, hvor han – efter en kort omvej til TV3's *Atom-tv* – for alvor slog sit navn fast i familien Danmarks bevidsthed med lørdagsshowet *Husk lige Tandbørsten*, som blev en af årets største tv-magneter for børn og unge (Drotner 1995: 20). Her videreudviklede Casper Christensen sin hurtignakkende pågænhed og sine muntre overraskelser af publikum (4). *Tandbørsten* overførte *Transits* mere aktive inddragelse af seerne og publikum til familieunderholdningens bredere flade. Unge, som stillede ind på *Tæskeholdet* i efterårsferien

1996, vidste derfor, hvad de kunne vente med Casper, nemlig det uventede.

Danmarks Radio havde hårdt brug for programmer, der kunne tiltrække unge lyttere. I 1989 gik man fra blokradio til fladeradio (morgen, formiddag osv.), og tre år senere indførtes den såkaldte formatradio, som netop havde til hensigt at profilere de enkelte kanaler efter indhold og differentiere lytterne efter målgrupper (Poulsen 1995: 5, 16). Alligevel mistede den ungdommelige P3-kanal de yngre lyttere, som foretrak kommercielle 'musikradioer' som The Voice og Radio Uptown, hvis de da ikke lyttede til lokale blandingskanaler som ANR i Aalborg, Radio Viborg og Radio Victor i Esbjerg (5). Hvad *Tæskeholdet* tilbød lytterne, var et tre timers live magasinprogram med en blanding af musik, konkurrencer, studieindslag med gæster, samt interviews pr. telefon eller 'ude i byen'.

Kanalmæssigt blandede man to typer, nemlig musik-kanalerne, der internationalt er udviklet på FM-båndet, og de *all-talk*-programmer, AM-kanalerne har profileret sig på i konkurrence med FM-kanalerne, som de ikke kan hamle op med på lyd kvalitet. Programmæssigt trak *Tæskeholdet* på flere danske og udenlandske forlæg – mest åbenlyst på den satiriske underholdning og på lytteraktiverende ring-ind-programmer. Mens Danmarks Radio har en lang tradition for satiriske radioprogrammer søndag formiddag, var det først med ungdomsprogrammet *Radio Rita* (1983-7), at radioen gjorde plads til et hverdagsprogram – nogle måneder om året – hvor institutionen selv fik humoristiske spark, hvilket især appellerede til de bedst uddannede unge (Marosi 1988: 10). *Tæskeholdets* moderprogram *Strax*, som er P3's faste formiddagsprogram kl. 9-12 på hverdage, har videreført de traditionelle ring-ind-programmers forsøg på mere aktivt at inddrage lytterne, der kan faxe og e-maile til programmet om dagens tema. I en dansk mediesammenhæng lignede *Tæskeholdets* blanding af udfordrende og aktiverende radiounderholdning måske mest den pågående stil, som er udviklet af P3's *Børneradio* (1984-).

Tæskeholdet hentede dog en række af sine mere markante og mere rabiater programforlæg fra udlandet. Deres kontante stil har rod i det amerikanske *stand-up*-miljø, der igen udspringer af jødisk humor fra omkring århundredskiftet. Dette miljø har været rugekasse for medietalenter fra Bob Hope i 1930'ernes radio til frække talkshow-værter som David Letterman og Jay Leno, der for alvor præ-

gede billedet, efter at tv-kanalen HBO (Home Box Office) åbnede i 1976 med komikeren Robert Cline som bannerfører og med plads til unge talenter som Eddie Murphy og Robin Williams. *Tæskeholdet* lånte mere direkte fra britiske Channel Fours morgen-tv *The Big Breakfast* samt fra den amerikanske radiovært Howard Stern. *The Big Breakfast*, som var Channel Fours markering i den intense konkurrence om morgen-tv i England, blev søsat i september 1992 af Chris Evans og Paula Yates og med Dan McGrath som producer. Evans, der havde en fortid i børne-tv og som disc-jockey, var idémanden bag *Don't Forget Your Toothbrush*, hvis koncept som bekendt siden blev eksporteret til blandt andet Danmark. Når Jan Gintberg eksempelvis kl. 11.45 om fredagen stillede sig op med en megafon i radiostudiets åbentstående vindue og skrælede sin »Tale til nationen« til de ca. 1.500 forsamlede unge, var det et lån fra *The Big Breakfast*. Det samme var Gintbergs totalt uforståelige »Adressesang« samt de hyppige Top-Fem-liste af typen »ting man mindst gider høre i en elevator« og »par som vi i hvert fald aldrig gad bytte partner med«. Et andet lån var *Tæskeholdets* slagsang »Vi sparker røv«, oversat fra Beastie Boys klassikeren »Fight for Your Right to Party«.

Inspirationen fra Howard Stern manifesterede sig i højere grad i *Tæskeholdets* rollefordeling med Casper Christensen som Sterns rabiater alter ego, med Jan Gintberg som en kommenterende kloge-Åge ligesom Sterns producer Robin, og med en naïv interviewer der stiller naive spørgsmål til kendte mennesker. *Tæskeholdet* foretog dog nogle etniske og kønsmæssige mutationer: Gintberg er hverken sort eller kvinde som Robin, og i stedet for amerikanske Stuttering John anvendte danskerne en række kvindelige strippere: Kimmie, der blev efterfulgt af tvillingesøsteren Laila (6), hvis »attributter kunne fylde en 28-tommers skærm helt ud« ifølge Peter Raarup Madsen i *Jyllandsposten* (30.5.1997) og endelig »Jadedronningen Kira« (7), der blandt andet blev sendt rundt i Dyrehaven uden trusser under holdets udsendelse på Dyrehavsbakken den 24. maj 1997, da folkeskolerne havde sidste skoledag (Casper: »Det er vores form for Hubertus-jagt. Man kunne også kalde det dåse-skjul«, *Ekstra Bladet* 24.5.1997).

Strip i stereo

Studieværternes prioriteringer kom dels til udtryk i deres kropsligt veludstyrede frivillige, dels i hol-

dets emnevalg og metaforik, hvor sex var kodeordet. Tønen var slået an, når en sensuelt læspende kvindestemme introducerede programmet: »Klokken er 9.10, og jeg er så hungrende efter en ordentlig, gedigen gang god formiddagsradio. Så spred højtalerne, her kommer Casper Christensen og hans orkester – Tæskeholdet – og værsgo' til dem«. Programmets tematiske fokus viste sig allerede i første udsendelse, hvor Jan Gintberg indtog sin faste rolle som »den kloge«, som det hed, det vil sige han læste »top-top sladder« – nærmere betegnet pikant petitstov fra ugeblade som *Se & Hør* og *Billedbladet*: en mand i Zimbabwe har fået en bøde for at bruge sin hunhund til at aflede sin seksuelle energi. Det fører Casper Christensen til at udspørge holdet om, hvad det dumme er, de har gjort ved et dyr, hvorefter han opfordrer lytterne til at faxe eller ringe ind med deres svar. Både spørgsmål og de fleste af de svar, der kommer igennem slusen, har seksuelle konnotationer. Associativskæden er typisk for udsendelsernes sproglige og tematiske opbygning: flere temaer flettes sammen undervejs via konstante trailere om, hvad der kommer om lidt, i næste time, eller hvad lytterne kan gøre inden næste udsendelse.

Gintbergs klogskab manifesterer sig i oplæsning af, hvad der kaldes »sladder fra medierne«, det vil sige stof der er populært, personligt og pikant. *Tæskeholdet* giver ordet medieliderlighed nye betydninger. Næsten alle temaer har som nævnt seksuelle konnotationer og næsten alle forbindes til medieverdenen, der både parodieres og prises: det er mediernes genrer, der gøres grin med (interviews, konkurrencer), det er fra medieverdenen, holdet henter deres »nyheder«, her de finder deres studie-gæster og de *kendisser*, de latterliggør, og herfra de har deres referencerammer. Ved åbningen i april 1997 af en fiskeriudstilling i Forum i København, sendes Laila for eksempel ud for at interviewe Uffe Ellemann med følgende ordvekslinger: »Hvilket blink vil du bruge for at fange en sild som mig?« »Det jeg har i venstre øje«. Og senere: »Hvor lang er din pibe?« »Det må blive øjemål [Ellemann tager sin pibe op af lommen]. Sådan ca. en tredjedel af mindstestørrelsen på en ... 12,5 centimeter«. Under en anden udsendelse drikker Søren Søndergaard en halv liter vodka og falder i søvn i studiet, da værterne vil finde ud af, hvad en Hans Engell-promille egentlig er.

Politik er en underholdende gimmick for *Tæskeholdet*, der næsten altid søger det politisk ukorrekte og som oftest knytter det til det personlige og pir-

rende. I en udsendelse kan fremmedarbejdere og indvandrere deltage i en konkurrence om at finde den, der taler dårligst dansk; en anden gang opfordres lytterne til at bombardere hovedkvarteret hos Greenpeace i København med tøndåser. Og i »Talen til nationen« gør Gintberg nar ad den politiske tale, når han indleder: »Kammerater, ærede Tæskeholdslyttere og borgere i Danmark. Så' den den-undemig-splitsusemig gal igen«. Herefter hudflettes alt fra »den småfascistoide albinofrans« Peter Schmeichel, der »render rundt ovre i England og taler ondt om de farvede« til »snotnæsed, voldelige skoleunger« og bankernes udlånsrenter.

En del af holdets happenings minder om barndommens lege, og det samme gør de jævnlige op-ringninger til sagesløse omstillingsdamer i hjemlige badelande, bedemandsforretninger og biblioteker eller til mere eksotiske egne af verden – som da Casper Christensen ringer til Kenyas tv og spørger efter manglende episoder af *Roots*. Holdets hulkende grineflip genkendes let af enhver, der har prøvet at lave telefonfis.

Rablende radio: programmets tid

Hele ideen med *Tæskeholdet* synes at have været at lave rablende radio, hvor det overordnede princip har været at bryde med regler og konventioner: 'Giv os en grænse, så vil vi bryde den', kunne være holdets motto. Det gælder ikke alene regler for, hvilke temaer man kan behandle i radioen; det gælder også regler for, hvordan man laver radio, hvordan man henvender sig til lytterne, og hvordan man bruger sin værtsrolle uden for radioen. De enkelte programmer er sammensat efter to principper, nemlig hvad man kunne kalde et puslespilsprincip og et princip om tilstræbt tilfældighed. Det er helt ok at tage interessante brikker angående tema eller form fra andre udsendelser enten på tv eller radio og sammensætte dem i en ny sammenhæng. Det er ligeledes acceptabelt at anvende dele af andres tekst- eller musikkompositioner som sine egne. Et sådant princip forudsætter naturligvis, at brikernes oprindelige kontekst er irrelevant og deres nye kontekst uden indflydelse på brikernes betydning.

Disse programbrikker synes sammensat ganske tilfældigt. Som nævnt styrer sproglige associationer en række sekvenser, og en del af programmets konkurrencer indeholder uforudsigelige elementer

som eksempelvis den genkommende konkurrence »En-to-tre buksetrold«, hvor værterne smider deres jeans ud ad vinduet og venter på at se, hvem der bringer dem tilbage. Holdet tilkendegiver også løbende, at de selv bliver overraskede – for eksempel over folk, der kommer ind i studiet med pakker, som så kan vise sig at være reklamer for eksempelvis sportssko, tøj eller mobiltelefoner. Casper Christensen forklarer om den uventede popularitet: »Jeg tror, programmet lever af, at folk ikke er klar over, om vores forskellige projekter lykkes eller ej, fordi vi ikke selv er det. Det giver en fed spænding« (*Ekstra Bladet* 31.5.1997). Programmet signalerer, at spontaneitet og spænding, uforudsigelighed og højt humør er afgørende. Men tilfældigheden er netop tilstræbt: programmerne har visse genkommende og forannoncerede indslag, hvis rækkefølge dog kan brydes – bortset fra Jan Gintbergs tale til nationen, der begynder kl. 11.45. Og holdkaptajnen Casper Christensen styrer indslagene med hård hånd, når han eksempelvis afbryder lyttere, der ringer ind, med en jingle, eller når der spilles musik hen over deres stemmer.

Det sidste element medvirker til at give programmet en karakter af ubrudt tids-flow. Det er netop musikken, der er den stærkeste lim til at binde programmet sammen. De enkelte musiknumre forbinder på helt traditionel musikradiovis de øvrige indslag, men ikke blot det: nogle gange spilles samme nummer to gange i træk, nummeret sættes forkert i gang eller afbrydes brat, andre gange taler Casper Christensen lidt, mens musikken spiller uden nedfaldning. Tale og musik blandes her inden for de enkelte programsekvenser på ganske anderledes måder, end man har været vant til at høre i Danmarks Radio, og skaber tilsammen et flow på mikroniveau i programmerne. Når musiknumrene ikke afbrydes, fungerer de som stemningsmæssige ventiler i de ellers højt-gærede programmer. Men som lytter ved man aldrig, hvornår disse afbrydelser sker, så musikken fungerer ikke som et hvilepunkt. Bruddene på de gængse regler for, hvordan man skruer et radioprogram sammen, indlejres i et tidsmæssigt flow, der tenderer mod at ophæve bruddene som brud.

På det programmæssige makroniveau skabes flowet ud over musikken af de konstante trailere for, hvad der kommer i programmet lige om lidt. Fordi disse trailere kommer igen og igen, tjener de ikke til at opbygge en tidsmæssig udviklingslogik eller en dramaturgisk spændingskurve som i mere traditionelle programmer. Derimod skabes der en

eliptisk tidsstruktur, som fremmer lytternes fornemmelse af et udvidet her-og-nu, en potenseret al-tid, der ophæver betydningen af, hvad der er gået forud, og hvad der vil komme efter.

Den måde, *Tæskeholdet* blev struktureret på tidsmæssigt, ligner de kommercielle musikkanaler, hvor de mange, punktvis nyheder fungerer som en markering af flowet snarere end som egentlige afbrydelser eller selvstændige indslag. Og *Tæskeholdet* medvirkede i høj grad til at radikaliserer Danmarks Radios udvikling af flow-formen på radiosiden. Denne form blev nok tidligst dyrket af ungdomsprogrammet *P4 i PI* (1973-97), og tankegangen synes mere generelt at ligge bag reorganiseringen af radioen.

»Vælt en kendt«: programmets rum og interaktion

Tæskeholdet bryder ikke blot grænser, når det gælder den tidsmæssige struktur i et radioprogram, men også dets rumlige organisering. Det gælder navnlig forholdet mellem studiets sted og lytningens rum, og det gælder forholdet mellem, hvad der forstås som offentlige og private rum. Begge disse forhold indgår i en af massekommunikationens grundregler, som den engelske medieforsker Paddy Scannell definerer således: »Interaktionen i radio og tv er organiseret som en offentlig fremvisning af interaktion for lyttere og seere, der altid befinder sig et andet sted« (Scannell 1994: 35). Definitionen bygger på tre antagelser: For det første er der tale om en interaktion, det vil sige budskaber med en betydning bliver udvekslet i selve programmet. For det andet er denne interaktion en offentlig fremvisning, det vil sige programmerne skabes for lyttere og seere, ikke for deltagerne selv. Endelig for det tredje er interaktionen for modtagere, der befinder sig et andet sted, det vil sige der skelnes mellem studiets konkrete sted eller lokalitet og modtagernes diffuse rum eller spatialitet.

Disse grundregler og de bagvedliggende antagelser vælger *Tæskeholdet* at se bort fra – eller rettere at udfordre. Lad os se på Scannells antagelser bagfra. Programmet henvender sig til lyttere 'derude i æteren', men de rumlige grænser mellem lytningens virtuelle rum og studiets konkrete sted søges ophævet på flere måder. Studieværterne opfordrer til stadighed lytterne til at ringe, skrive eller faxe ind til programmet med forslag og ideer. Denne form for interaktivitet udbygges i de regelmæssige

og genkommende konkurrencer, hvor lytterne potentielt kan blive til deltagere, for eksempel i konkurrencen »vælt en kendt«: her appelleres til lytterne om at gå ud i byen, finde en kendt person og vælte ham eller hende omkuld, se hvad der står under vedkommendes sko, og så ringe eller faxe svaret ind. Endelig henvender værterne sig til de konkrete unge, som samles neden for studiet i Radiohuset i København og lytter med via deres ghettoblastere, og som systematisk i hver udsendelse forvandles fra virtuelle til reelle modtagere under »Talen til nationen«.

Også forudsætningen om, at programmet skabes for lytterne, udfordrer *Tæskeholdet*. Dele af udsendelserne består nemlig af associative kæder, hvor værterne taler til, om og med hinanden – og gerne på én gang. De henviser til private foreteelser, de bekræfter hinanden i, hvor morsomt de har det, og de griber hinandens replikker og laver ordgymnastik som for eksempel: »Der sidder to politibetjente i en politibil på en rastaplads lige ved siden af Bandidos...« »På en rastaplads?« »... en rastaplads, som altså har langt, langt hår og ryger hash« (stor latter). I disse passager bliver lytterne tildelt en rolle som den forbipasserende, der tilfældigt kommer forbi fodboldholdet i klubbens omklædningsrum efter en kamp og – for en kort stund – overhører spillernes højroastede vitser og godmodige drillerier. De mere private elementer blandes nemlig hele tiden med mere direkte og offentlige henvendelser til publikum. Spillet mellem publikum og deltagere og mellem intern snak og direkte henvendelser medvirker til at udfordre vante grænser mellem offentlige og private rum, og hvad man kan tale om disse steder.

De budskaber, der udveksles, er netop en blanding af offentlige og private temaer, som dog alle behandles i en uforpligtende underholdningsform, der sjældent peger på grænserne som sådan. Også her udfordres Scannells forudsætninger for den medierede interaktion, nemlig at den består af budskaber med en betydning. Hos *Tæskeholdet* er denne betydning navnlig i de mere interne associationsdele kendetegnet ved at være, hvad Roman Jakobson kalder phatisk kommunikation, hvor hovedbudskabet ligger i selve det at kommunikere og hermed bevidne, at kommunikationskanalen er åben (Jakobson 1960/1985: 152-3). Dette fokus på kommunikationssituationen kendetegner netop ofte unges, og navnlig drenges, samtaler, hvor det følelsesmæssige engagement, den 'gode' bemærkning, ordgejl, gentagelser og afbrydelser alt sam-

men er tegn på og markering af et socialt fællesskab (Eriksson 1994: 48; Matthiesen 1997: 13-14). I de sekvenser, der retter sig mod lytterne, og det er de fleste, refererer interaktionen som nævnt i vidt omfang til mediernes egen verden og forståelsesrammer i et lukket kredsløb. Programmets betydningsdannelse er altså ganske ambivalent: den svinger mellem at bryde grænser og så at kredse om holdet selv og deres egen lille (medie)verden.

Denne ambivalens gestaltes også i selve studiets rum. Her skabes rumlig dybde primært og ganske simpelt af forskellig volumen i et enkelt lydspor, ikke af forskellige lydspor. Man hører eksempelvis teknikeren tale med svag stemme, idet hun lukker studievinduet op, mens Casper hepper på hende med høj stemme, og vi fornemmer, at han må være tæt på mikrofonen, hun langt fra. I tv-udgaven og på videoerne får man syn for sagn: Casper står ved mixerpulten forrest i billedet, mens resten af holdet sidder omkring et bord længere tilbage i studiet. Visualiseringen forstærker symbolikken, som allerede ligger i den rent lydige markering af dybde, nemlig at Casper er hovedmanden. Også regibemærkninger flyver gennem luften (»Nej, Anders – om på den anden side af mikrofonen«). Studiet inddrages løbende som en virtuel scene i udsendelserne – et metarum, der tydeliggør programmet som en konstruktion.

»Vi siger hvad vi selv synes er sjovt – og så håber vi på, at nogen er med«, siger Casper Christensen (*Politiken* 30.3.1997), som hermed følger DR's traditionelle produktionsideal, hvor man stopper med at lave programmer, når de udøvende mister gejsten. Men samtidig antydes også, hvad der er ideen bag holdets henvendelsesform. *Tæskeholdet* henvender sig til lytterne på en række forskellige måder, hvilket skaber et komplekst spil mellem afsender og modtager. Værterne veksler mellem at ignorere modtagerne, at interagere med dem virtuelt som lyttere og at invitere dem til at forvandle sig til aktører enten indirekte via fax, telefon og brev eller direkte ved at deltage i konkurrencer ude omkring i landet. Hertil kommer så, at *Tæskeholdet* ganske hurtigt får en trofast fanskare neden for studiet. De står med deres ghettoblastere og hører på udsendelsen som de øvrige virtuelle lyttere, men de er som nævnt også reelle tilhørere i »Talen til nationen« og potentielle deltagere i konkurrencerne.

Disse henvendelsesformer krænger både programmet ind omkring sig selv – studiet er som et drengeværelse før (eller under) en fest eller som et åndeligt omklædningsrum – og lader det samtidig

udvide sig interaktivt og væk fra mediet. Med denne udvidelse rykker programmet kraftigt ved grænserne i magasin-genren. Medieforskeren Frands Mortensen mener da også, at *Tæskeholdet* ligesom *Tandbørstens* sidste programmer er godt på vej til at gøre lytterne til programmets egentlige hovedpersoner: »Casper Christensen har stadig styringen, men magtstrukturen er under voldsom nedbrydning« (*Politiken* 30.3.1997). Inden man drager sådanne radikale konklusioner, er det dog værd at notere ambivalenserne i værternes roller og i programmets stil. Holdet spiller nemlig både ligemænd og ledere. Nogle gange er de på niveau med lytterne: da politiet forbyder *Tæskeholdet* at afholde Olympi(j)ade på Worsåesvej ved siden af Radiohuset med blandt andet frit brysthop, understreger Casper Christensen, at »vi arbejder på sagen, dit Tæskehold arbejder for dig, for at du kan få noget radio. Det er ytringsfrihed, det er frihed, det er broderskab, det er lighed, ingen dikkedarer (holdet: »ingen dikkedarer, det' bare videre«). Bare videre«. Værterne opfordrer hele tiden lytterne til at ringe ind til deres telefonsvarer og taler i det hele taget som almindelige fyre, der fjumrer rundt, griner højt af sexistiske vitser og kommenterer hinandens dumheder. Samtidig er værterne ofte ubarmhjertige autoriteter. Navnlig Casper Christensen latterliggør med jævne mellemrum og perfekt timing lyttere, der ringer ind, som da en fyr tilbyder sine evner til at synkronfløjte og af-færdiges med bemærkningen »skidedygtig fyr, åh ja«. Eller lytteren, som søger at gætte, hvilken totalt uforståelig sang Casper synger, med ordene »det var et eller andet med chokolade, tror jeg« og *cuttes* med bemærkningen »desværre Anja, du er ude« efterfulgt af en jingle med Tom Jones-omkvædet til »What's New Pussycat«. Her gøres ikke blot grin med vante programformater, her undermineres også lytternes verbale autoritet og demokratiske deltagelse, som den anden del af værtsrollen animerer til.

Moderne ironi

De øvrige mediers omtale af programmerne kan deles i to, nemlig mikrofonjournalistikken, der fokuserer på personhistorier og begivenheder, og så reportage- og kulturjournalistikken, der søger at beskrive *Tæskeholdet* som fænomen. I den sidste gruppe kredser en del om programmets særlige stil uden dog at finde et entydigt svar. En række kommentatorer mener, at *Tæskeholdets* respektløse om-

gang med formater og personer er et eksempel på postmoderne ironi, hvis tilbagelænedede distance til livet omfattes af mærkaten generation x. Også jeg finder det vanskeligt entydigt at bestemme *Tæskeholdets* æstetik. Er den udtryk for ironi? Og hvis ikke, hvilke andre formelle betegnelser dækker så programmets stil?

I sin klassiske artikel om ironi fra 1962 definerer den franske, marxistiske sociolog Henri Lefebvre den ironiske modus som et livsperspektiv, der rækker ud over det formalt-æstetiske, og som er et perspektiv, der er i vækst under moderniteten, fordi ironien er snævert forbundet med modernitetens kompleksiteter. Dette perspektiv er nyttigt, fordi det giver mulighed for at skabe et analytisk ståsted uden for teksten modsat de fleste postmoderne beskrivelser af ironi. Både klassisk sokratiske og romantisk ironi, siger Lefebvre, forudsætter »the acute consciousness of a conflict« (Lefebvre 1962/1995: 8). Ironikeren har ikke opgivet håbet om, at konflikter kan løses, men anvender netop ironien for komme på afstand af konfliktens centrum og for at understrege det uafklarede i den. Ironikeren håber på trods, så at sige, og med en klar fornemmelse for, at håbet måske vil slukkes. På baggrund af en længere filosofihistorisk udredning formulerer Lefebvre tre regler for en ironisk diskurs: afstandens regel, valgets regel og fordomsfrihedens regel (*the rule of non-judgement*). Man må ikke lade sig opsluge af ét bestemt synspunkt eller én bestemt sag, man må træffe valg med bevidstheden om, at man kan vælge galt. Og man må ikke føle sig hævet over andre, det vil sige ikke-ironikere.

Lefebvres artikel skriver sig ind i en samtidig marxismeforståelse, der er som en åndelig gryderet. Under indtryk af fransk eksistentialisme og koldkrigsideologi lægger han vægt på, at både kapitalisme og kommunisme skaber en grundlæggende fremmedgørelse. I den ånd ser han ironien som en politisk og personlig nødvendig overlevelsesstrategi, og han idealiserer det ironiske på en måde, der har meget til fælles med samtidens nykritik inden for litteraturforskningen. Med disse historiske realkommentarer in mente giver Lefebvres artikel et klarsynet perspektiv på *Tæskeholdets* form og funktion. For det første fremhæver Lefebvre, at ironi er andet og mere end æstetisk stil – det er også en livsholdning. For det andet kan hans tre regler for en ironisk diskurs medvirke til at nuancere *common sense*-opfattelser af ironi som et distanceret spil. Tværtimod understreger Lefebvre om ironien: »Never let it turn into some kind of

game. Games have their own rules and their own laws, different ones. Make sure to direct it towards the contradictions which are crying out to be put into words» (Lefebvre 1962/1995: 47). Ironien fastholder ifølge Lefebvre altid et perspektiv uden for ironien selv.

Afstandens regel

Lefebvres tre regler for den ironiske diskurs er vigtige både i forhold til en formal-æstetisk og en mere receptionsorienteret diskussion af, hvorvidt *Tæskeholdet* er et ironisk program. For at besvare dette vil jeg opholde mig ved Lefebvres første regel, afstandens regel. Den understreger nemlig det vigtige forhold, at de fleste æstetiske former baseres på afstand, der markerer et spænd, en forskel. Afstands-begrebet gælder for mig at se i hvert fald i tre dimensioner: inden for det æstetiske udtryk selv kan en bestemt tekst veksle mellem forskellige formelle modi, der fremkalder forskellige stemninger, ligesom den kan tematisere et eller flere emner. Begrebet fungerer ligeledes mellem forskellige æstetiske former: nye udtryk må altid placere sig i forhold til en given tekstmasse i en passende blanding af afstand og nærhed – det er netop sådan genrer oprettholdes og udvikles – og afstands-begrebet har den fordel i forhold til populære genrer, at nye tekster kan indplaceres og vurderes, uden at man nødvendigvis behøver anvende begreber om originalitet og fornyelse, således som det ofte gøres i forlængelse af klassisk litteraturteori – trods erklæringer om det modsatte (Gripsrud 1990: 75). Endelig fungerer afstands-begrebet i forholdet mellem det æstetiske og det ikke-æstetiske. Alle narrative fremstillingsformer baserer sig på, at vi er i stand til at adskille virkelighed fra fortælling – og at spille på disse grænser. Også mediernes fortællinger trækker os ud af hverdagens trummerum og skaber små og store ritualer, der medvirker til at fastholde og udvikle sociale fællesskaber over tid (Carey 1989: 18).

Men i *Tæskeholdet* etableres hverken tematiske eller formelle afstande, der gør en forskel. Alt kører afsted i en turbo-æstetik – holdet starter i femte gear og bliver der: alle griner himmelhøjt fra starten og bliver ved med det uge efter uge – alt er lige fedt, alle er lige glade og derfor ligeglade. Der er ikke noget at bryde med, når alt er brud. Alene fordi programmet savner æstetiske afstande i stemning eller modus, er det vanskeligt at betegne *Tæskeholdet* som et ironisk program.

Mere oplagt ville det måske være at karakterisere programmet i forhold til æstetiske modi, der betegner overdrivelse. Her falder umiddelbart Mikhail Bakhtins begreb om det groteske for, idet det ikke alene betegner overdrivelse, men overdrivelse i forhold til grundlæggende kropsfunktioner, som religionen udgrænser og tabuerer (Bakhtin 1965/1984). Og at det er, hvad *Tæskeholdet* excellerer i, fremgår tydeligt af Lotte Heises nedgøring af *Tæskeholdets* kaptajn: »Casper mangler evnen til at være sjov og interessant uden at snakke om lokummer, bræk, pik og kusse« (Løkke 1997: 66). Også Henrik Dahl fra AIM Nielsen mener, det er »en røvens fornuft, der råder« (*Politiken* 29.6.1997). Men modsat Heise finder han hos *Tæskeholdet* en folkelig og befriende magtkritik.

Den kropsliggjorte og vulgære nedgøring af autoriteter er jo netop det, der ligger bag Bakhtins begreb om det groteske. Men begrebet forudsætter en afstand, som *Tæskeholdet* ikke opretholder eller vælger at se bort fra, nemlig afstanden mellem tabu og tabuoverskridelse, magt og afmagt, karnevallens overdrivelse og hverdagens normalitet – allesammen modsætninger, som begrebet om det groteske både accepterer og accentuerer. Karnevallens kropsliggjorte 'genfødsel' forudsætter og rammesættes af en anerkendelse af åndens primat – institutionaliseret via Kirkens autoritet i hverdagen (8).

Komisk korrekthed?

Andre modi, der bygger på overdrivelse er kitsch og camp. Programmet kunne måske være et eksempel på, hvad Anne Jerslev betegner som »den nutidige, intertekstuelle bevidste kitsch«:

Selv om både kitsch og camp har legen med den gode og den dårlige smags koder til fælles, er den intertekstuelle kitschs æstetik ofte bevidst udvendig og humoristisk vrængende, mens campens har indgået en delikat forbindelse mellem indforståethed og distance, mellem humor og smerte. (Jerslev 1993: 98).

Der synes ikke megen smerte at spore i *Tæskeholdet*, ikke megen kærlig parodi på kendte koder og æstetiske formater, som det kendes fra camp'en, og som netop opererer i forhold til afstandens regel (det indforståede vs. distancen). Vi bevæger os altså snarere i kitschens felt som defineret af Jerslev. Hvorvidt værterne i *Tæskeholdet* er »intellektuelt bevidste« om programmets stil, kan man kun

gisne. Det afgørende er imidlertid også, hvorvidt programmet selv fremviser det kitschede så intellektuelt bevidst, at det kan opfattes af lytterne. Det mener jeg ikke, programmet gør.

Ganske vist gøres der udstrakt brug af, hvad man kunne kalde retro-effekter, hvor gammelt indhold indlejres i nye kontekster. Det gælder de faste jingler, der spiller korte klip af kendte sange – eksempelvis Racquel Rastenni med refrainet »håndklaver og charme« eller Bodil Udsen med »fløjtetønden Viktoria«. Det gælder også, når der spilles »Polka til de kendte«: når Kirsten Siggaard, Pernille Aalund eller Henning Stærk tager telefonen, spilles en rigtig, tysk lederhosen-polka – reaktionen i den anden ende forbliver uvis. Her hentes det bedagede frem af glemslen, ikke for at pege på afstanden mellem programmets hippe nutid og forældrenes eller den dårlige smags fortid, heller ikke for at give et nyt perspektiv til nuet, men for selve afstøvningsprocessen, som rutinemæssigt ledsages af holdets lårklaskende grin, der ikke lever megen plads for mere intellektuelle meta-perspektiver.

Man kan selvfølgelig hævde, at netop retro-effekterne skaber åbne pladser i programmet, som kan animere lytterne til spekulation (hvorfor lige polka? Hvorfor er Pernille Aalund latterlig?). Men for mig at se kortslutter de stadige gentagelser refleksionens tankebaner og gør effekterne til forudsigelige og genkendelige stilmarkører. Programmet lukker de åbne pladser, endnu før de er kommet på lytternes mentale landkort. Trods *Tæskeholdets* frie omgang med kendte genrer og formater, mener jeg derfor ikke, programmet lægger op til nogen sen- eller postmoderne refleksivitet (Fornäs 1995). I sine retro-effekter følger programmet i højere grad den gængse definition af kitsch som en stilistisk modus, der skaber genkendelse snarere end erkendelse.

Umiddelbart lyder *Tæskeholdet* måske snarere som enhver avantgarde æstetikers drøm af et program med sine konstante brud på tematiske og formelle grænser. Netop modernismens brudæstetik og chokeffekt er da også, hvad de mere reflekterede journalister henviser til som forklaring på *Tæskeholdets* voldsomme effekt i offentligheden. I *Politiken* den 30.3.1997 sammenligner journalist Dorte Hygum Sørensen programmets form med Christian Lemmerz' udstoppede hundehvalpe og Henrik Plenge Jakobsens og Jes Brinchs brændte børnehaver (9). Men det er vigtigt at erindre sig, at de modernistiske kunstnere vender chok-effekten mod

publikum, mod noget ydre, chokket er ikke nok som chok. Omvendt med *Tæskeholdet*: her er chokket netop et mål i sig selv – og et mål der stadig gentages. Chok bliver her stil, og det fungerer som et fyrværkeri: målet ligger i effekten. Samtidig understreger Dorte Hygum Sørensen ganske rigtigt, at holdet kun fungerer, så længe det ikke har dannet skole.

Alt i alt er det altså ganske svært at rubricere *Tæskeholdet* i forhold til etablerede, æstetiske kategorier. Det er måske også mere afgørende at vurdere, hvorledes programmets stil fungerer. Når alle grænser synes lige åbne for nedbrydning, og når nedbrydningen bliver gentaget og gentagelig, bliver det selve grænsedragningen, der bliver det væsentlige. *Tæskeholdets* tilsyneladende forfriskende politiske ukorrekthed og afstandtagen fra alt, hvad voksne og Danmarks Radio står for, forbliver derfor et oprør på skrømt, en stilistisk modus, ikke en tematisk nødvendighed. Litteraturforskeren Martin Zerlang mener ligefrem, at *Tæskeholdet* har indført en »komisk korrekthed« i stedet for den politiske korrekthed, de gør grin med: »Lige så autoritært det er, at ingen må ryge, lige så autoritært er det, at man skal grine af alt. Der ligger et korrekthedskrav i den komik, den er absolut ikke anarkistisk« (*Politiken* 29.6.1997).

Meningen med programmet ligger i programmet selv, ikke udenfor. Det er også helt fint, hvis det ikke lige var, fordi værterne samtidig konstant lægger op til, at lytterne skal være interaktive og blive reelle deltagere. *Tæskeholdets* stil vender den amerikanske filmteoretiker David Bordwells klassiske spørgsmål om »what's next?« til et »how's next« – et spørgsmål der sætter fokus på uforudsigeligheden og processen selv. Men som nævnt gør det ikke af den grund *Tæskeholdet* til et metaprogram, der lægger op til refleksion – det hindrer den gentagelseslogik, der gennemstrømmer programmet.

Der er ingen tvivl om, at *Tæskeholdet* blev en institutionel succes for Danmarks Radio, som relativt billigt og uafvidende fik en generationsmæssig ansigtsløftning, og som fik udvidet sine egne grænser for, hvad radio er og kan. Der er heller ingen tvivl om, at *Tæskeholdet* blev en succes i pressen, hvis begivenhedshunger programmet både nærrede og skærpede. Det er også åbenbart, at *Tæskeholdets* forskellige *merchandise* skabte en økonomisk succes for Danmarks Radio og navnlig for værterne selv. Men, som jeg har søgt at vise, kan programmet ikke restløst betegnes som en æstetisk succes. Det

kunne Danmarks Radio måske nok leve med, hvis blot programmet blev en succes hos lytterne. Var det så også tilfældet?

»Store bryster og dårlig musik«? Reception

Min analyse af *Tæskeholdets* æstetik som en konstant overdrivelse, der underminerer sig selv som andet og mere end effekt, får navnlig mening, hvis man lytter til hele programmet. Og måske gør det regelmæssigt. Her bliver gentagelserne åbenbare, og her bliver det tydeligt, at højt humør og hippe indfald er en konstant stil. Der er da heller ingen tvivl om, at *Tæskeholdet* blev et program, hvis enorme omtale i medierne og hastige definition som et kult-program ansporede til intens lytning. På mange arbejdspladser havde man programmet kørende; elever havde ghettoblaster eller walkmen med i skole om fredagen, hvis de da ikke som på nogle gymnasier valgte at skrue op for bilradioerne uden for skolerne; og grupper af unge fra hele landet tog på udflugt til *Tæskeholdets* mekka på Worsæesvej. Men var programmet også populært blandt bredere dele af ungdommen?

Ser man på DR's egne lytterundersøgelser, ser det ikke ud til at have været tilfældet – i begyndelsen nærmest tværtimod. *Tæskeholdet* var et program, som umiddelbart rykkede mere hos de

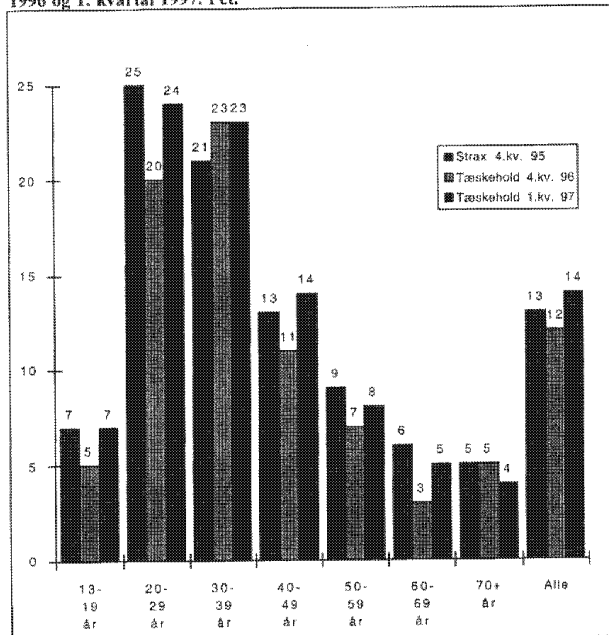
øvrige medier (og i de øvrige dele af Danmarks Radio), end det gjorde hos de faktiske lyttere. Eftersom *Tæskeholdet* erstattede programmet *Strax* om fredagen, er det oplagt at sammenligne dækningen af de to programmer:

Som det ses, har *Tæskeholdet* i starten færre lyttere end *Strax* både samlet og i alle aldersgrupper, bortset fra de 30-39-årige og de over 70-årige. Det kan i sig selv synes overraskende set på baggrund af den megen medicomtale, som kunne forlede én til at tro, at programmet var et superhit. Der skal altså mere end solid pressedækning til at rokke ved lyttervaner. Først i foråret 1997 bliver *Strax* overhalet af *Tæskeholdet* med sin dækning på 14% (det svarer til 607.000 lyttere). Populariteten kan dog ikke måles udelukkende på baggrund af lyttertallene, og navnlig ikke når det gælder unge. Tallene dækker nemlig lytning i hjemmet og ikke for eksempel lytning i skoler og på arbejdspladser. Det kan derfor meget vel være, at *Tæskeholdet* har opbygget en interesse blandt yngre lyttere, som de først får opfyldt sporadisk (ghettoblasteren åben i hvert fri-kvarter) og siden mere systematisk, da programmet fra den 7.2.1997 og til holdet slutter med udgangen af maj bliver til billeder, idet en redigeret version sendes på Danmarks Radios tv-1 fra kl. ca. 23. De i alt 14 programmer har en *share* på 57 blandt seere under 30 år, det vil sige 57% af dem, der ser tv på det tidspunkt, tuner ind på *Tæskeholdet* – og der er lidt flere mænd end kvinder, nemlig 59% mod 55%. For alle seere som helhed er den gennemsnitlige *share* på 36 (*Browse* 95 1998).

Interviews med unge bekræfter, at *Tæskeholdet* havde opbygget et image og en forventet popularitet, som først blev rigtig udfoldet, da det også blev til tv. Da intensiveredes en symbiotisk intertekstualitet mellem programmet selv, holdets bevidste iscenesættelse og de øvrige mediers omtale samt *Tæskeholdets* popularitet blandt lyttere og navnlig seere – et intertekstuelt kredsløb John Fiske har betegnet som forholdet mellem primære, sekundære og tertiære tekster (Fiske 1987: 108-27; se også Drotner mfl. 1996: 15-17).

Nogle tegn på dette kredsløb: Casper Christensen annoncerer allerede i første udsendelse, at han vil forsøge at blive kåret til årets radiofavorit af *Se og Hør* – og det lykkes. Han lader sig fotografere nøgen med sit hold i bladets julenummer 1996 til glæde ikke mindst for store piger, hvoraf et par 12-årige dog synes, det var spild af penge at købe bladet, når holdet sad med store kanonkugler foran

Tabel 1. Dækning for *Strax* 4. kvartal 1995, samt *Tæskeholdet* 4. kvartal 1996 og 1. kvartal 1997. Pet.



Kilde: Danmarks Radio 1998

sig. Der forudbestilles 30000 eksemplarer af den første video *Tæskeholdet*, der sælges 20.000 eksemplarer af holdets cd *Vi sparkes røv* den første dag, og der forudbestilles andre 20.000 eksemplarer af holdets anden video, *Halal og farvel* (*Ekstra Bladet* 13.5.1997, 15.6.1997). Da cd'en blev udgivet 11. juni 1997, indtog *Tæskeholdet* pr. helikopter København, Aalborg, Århus og Odense i en éndags-operation, som skabte kaos, da holdet kørte rundt i jeep iført uniformer og ledsaget af militærmusik. »Vi [går] til kamp mod kedsomheden, Radio 2, Jørgen Hjørtung, Lotte Heise, Ole Ernst og alle sådan nogle, som har generet vores program« udtalte Casper Christensen (*Ekstra Bladet* 11.6.1997). Operationen blev ivrigt promoveret af dagspressen, der kort efter vendte om og kritiserede, at cover'et havde bragt numre på Kongehuset og andre kendte institutioner, som herefter blev kimet ned af tæske-fans. I den intime udveksling mellem primære, sekundære og tertiære tekster rykkede *Tæskeholdet* også grænser mellem offentligt og privat uden for studiet, de satte nye standarder for programværterens opførsel og selvpromovering, og de gjorde op med Danmarks Radios afvisning af reklamer og anden kommerciel promovering (10).

Når store børn og unge taler om *Tæskeholdet*, kender de tydeligvis det meste af dette intertekstuelle kredsløb, og de indgår selv som en del af det, idet de både henviser til selve programmet i radio og/eller tv og til den viden, de har om værterne fra den øvrige del af pressen. 15-årige Sara fra en mellemstor by i Jylland synes, *Tæskeholdet* »er rigtig seje« og forsvarer deres omtale og brug af kvinder i programmet således:

Det er jo ikke noget, det der for eksempel med kvinder, det er jo ikke noget, de mener noget med. Casper Christensen han er da gift med Anette Toftgaard, og de er da ved at få børn og alt muligt, så det ... jeg tror ikke, han hader kvinder (latter).

Sara definerer tydeligvis programmet ud fra holdkaptajnen og henter sine argumenter fra ugebladernes og avisernes omtale af hans personlige forhold – hvilket Casper Christensen selv lægger op til ved at henvise indforstået til disse forhold i programmet. En anden pige, Katrine på 14 år og fra en mellemfamilie i hovedstaden, bruger også argumenter hentet fra pressen, men til at kritisere holdet: »De har faktisk kopieret det meste af det, de har lavet, fra alle mulige andre, og så synes jeg bare, de er lidt for meget at høre på«. 13-årige An-

na er mere kontant i sin afvisning: »*Tæskeholdet* – det er bare store bryster og dårlig musik«.

Også blandt drenge er der delte meninger om programmet, omend flere drenge end piger udtrykker sig positivt. Således siger 12-årige Thorbjørn, som bor i København med sine funktionærforældre: »Altså de laver sjov og sådan noget. Det er ikke sådan tre gamle kællinger, der sidder og snakker om, hvordan man laver mad, vel.« Flere udtrykker sig som 15-årige Khasim, der bor i hovedstaden: »Det er den eneste gang i hele mit liv overhovedet, jeg har fulgt med i noget radio, det var *Tæskeholdet*«. Men ikke alle Khasims kammerater er enige med ham. Følgende citat antyder, hvori disse drenges uenighed består:

Kim: Jeg synes, *Tæskeholdets* humor den er meget sjov, fordi det er anderledes, men jeg kan bare ikke klare ham der Casper Christensen, altså det er ikke den måde, hans humor er på; det er bare, altså den måde, hvis det er, man begynder at kritisere deres program og sådan noget, så flipper han helt ud. (Ahmed: Det er jo det sjove). Han kan godt lide at begynde, altså han elsker at kritisere alle mulige andre ting i samfundet og sådan noget, men lige så snart man siger noget til ham, så kan han slet ikke klare det.

Ahmed: Ja, men det er det, der er sjovt ved det her program.

Kim: Ja, men det er ikke i programmet.

Khasim: Det du synes.

Kim: Det er, hvis man siger det til ham, altså hvis man bruger en anmeldelse om, at programmet er dårligt eller sådan noget, så generer han dem i programmet eller sådan noget (Ahmed: Jamen, det er det, jeg ka' li'). Anders Birchow sagde, at det var plat humor, de lavede og sådan noget altså.

Drengene er først og fremmest uenige om, hvorvidt man kan bedømme programmet ud fra Casper Christensen alene, og dernæst hvorvidt man skal tale om programmet eller om hele konceptet *Tæskeholdet*. Citatet eksemplificerer derfor indirekte, hvorledes tertiære tekster i Fiskes forstand skabes i forhold til en viden om og konstant forhandling mellem de primære og de sekundære tekster.

En gruppe 15-årige drenge fra en større by i Jylland understreger, at bedømmelsen og brugen af *Tæskeholdet* også er et spørgsmål om tid:

Jeppes: Jeg synes, det var godt nok i starten, for de gjorde noget, som gik imod en grænse. Men så

prøvede de at blive ved og blive ved, ikke også, men de kunne ikke komme på noget nyt, eller sådan noget som var sjovt, så var det ligesom de kørte bare i samme spor hele tiden, og det var plattere og plattere.

Andreas: Ja, der er det, vi har snakket om.

Gitte: Har I snakket om det?

Jeppe: Ja, mig og Ronnie og ...

[De snakker i munden på hinanden og parodierer Tæskeholdet].

Jeppe: Hvis det hele tiden handler om, at de skal bryde grænser, så skal det også være værre og værre, det de gør.

Julian: Så til sidst bliver det ikke sjovt.

Disse drenge peger meget præcist på, at netop tidsperspektivet er et grundlæggende dilemma i *Tæskeholdets* koncept og er det på flere måder. Som jeg har søgt at vise i det foregående, er tid et produktionsmæssigt og æstetisk dilemma for et program, der baserer sig på evige grænsebrydninger og samtidig skal sende hver uge. At tid også er et receptionsmæssigt dilemma viser sig i spændingen mellem det, holdet lover lyttere og seere, og det de holder. Hvert nyt program, hver ny primærtekst, skal leve op til den forventningshorisont om uforudsigelighed og brud, der er skabt i pressens og ugebladenes sekundære og brugernes tertiære medietekster. Og disse forventninger afprøves løbende.

Nymaskulinisering

Tv-versionen udvidede *Tæskeholdets* publikum, som nu ved selvsyn kunne teste programmets opbyggede image. Og tidsforskydningen gjorde dem netop til et almindeligt publikum – radioprogrammets elementer af interaktivitet blev på tv til eksempler på aktivitet, som man kunne sidde derhjemme og more sig over. Casper Christensen kaldte det meget rammende for »lure-tv«, for deltagerne kigger ikke ind i kameraet som i et almindeligt underholdningsprogram (*Politiken* 30. 3. 1997). Men da holdets videoer og cd'en kom i omløb, blev programmet potentielt gen-ritualiseret ud over den konkrete lytning og sening – og nu for en stor kreds af unge, som tog videoerne og cd'en med til fest. 15-årige Sara beskriver det således: »Når der er fest, så sætter de [cd'en] på, så sidder de bare der og er overgeilede alle drengene, når det er, de skal sidde og synge med på alle de der ting og sådan noget«.

Sara antyder her et kønsspil, hvor det umiddel-

bart synes at være drengene, der tænder på *Tæskeholdets* programform. »Det er som regel drenge, der kan lide at råbe røv, sådan har det altid været« som Casper Christensen sagde, da holdet med deres cd lynhurtigt scorede en guldplade (*Ekstra Bladet* 21.6.1997). Der var da også flest drenge blandt menigheden, der bogstavelig talt tilbad Jan Gintberg foran studiets vinduer, ligesom holdets associative turbosprog som nævnt ligger tæt på især drengenes kamp om og anerkendelse af den gode pointe som garant for samhørighed – for slet ikke at tale om appellen i body-tequilaer og sjofle vittigheder.

Alligevel kan man ikke tale om, at *Tæskeholdet* var et drengeprogram. Som nævnt blev tv-versionen kun set af 4% flere mænd end kvinder under 30 år, og en del store piger og unge kvinder morede sig over programmet, selv om meningene var mere delte, end hos deres mandlige kammerater. Mange piger og unge kvinder fandt *Tæskeholdets* maskuline stil rigtig sjov og følte sig ikke ramt af nogen sexismen, og de blev smittet af værternes elementære *drive* og åbenlyse morskab over alt, hvad de selv sagde og gjorde. Hertil kan man måske lægge, at *Tæskeholdet* gav piger og kvinder anledning til at se på »de andre« i tilsyneladende fri dressur – netop uden et kønssensitivt filter af, hvad man(d) kan og bør. Hvis det er tilfældet, så var det måske især drengene, der indtog rollen som dem, der tilfældigt passerede forbi *Tæskeholdets* omklædningsrum, mens pigerne i højere grad blev skjulte voyeurere (eller snarere 'audieurer'). I begge tilfælde kunne rigtig mange lide det, de hørte og så.

Var *Tæskeholdet* altså ikke i empirisk forstand et drengeprogram, var hele deres diskurs som nævnt særdeles maskulin, hvilket da også alle noterer sig uanset køn. Denne skelnen mellem faktisk reception (kvinder/mænd) og tekstlige udtryk (feminin/maskulin) er uhyre vigtig, hvis man vil fremme mere nuancerede tolkninger af kønsforhold i kulturen: kvinder og piger kan naturligvis godt tage maskuline positioner på sig, ligesom mænd og drenge kan indgå i feminine positioner (Drotner 1993) (11). Men en del af de store piger og unge kvinder er så emfatiske i deres understregning af, at programmet er morsomt, at der synes at ligge noget andet bag. Måske er det en angst for at blive identificeret med lilla bleer og tanker om kønsbetinget undertrykkelse, hvilket er det sidste 1990-ernes selvstændige piger bryder sig om at tænke på. For dem synes diskurser om kønnet at være i modsætning til diskurser om individualitet og

autonomi (se også Rudberg 1997: 190). Hvis de indrømmer, at de føler sig truffet og berørt af programmets åbenlyse sexismen, er det måske for dem et tegn på, at de har et mere begrænset råderum, end de tror, de har.

Ungdomskultur og intensitet

Set i et bredere ungdomskulturelt perspektiv er *Tæskeholdet* symptomatisk for væksten blandt unge i udtryk, der næres af det intense. En af de teoretikere, som mest indgående har tematiseret forholdet mellem modernitet, ungdom og intensitet er den tyske socialpsykolog og kulturforsker Thomas Ziehe. Han skelner mellem en såkaldt »kontra-traditionel intensitet« og en »post-traditionel intensitet« (Ziehe 1988/1989: 160). Den kontra-traditionelle intensitet skabes på et oprør mod faste traditioner og kendte autoriteter, som man endnu husker og endnu kan forholde sig til. Omvendt er den post-traditionelle intensitet skabt som et forsvar imod og en fornægtelse af, at disse traditioner og autoriteter er væk. Denne sidste form for intensitet, mener Ziehe, kendetegner en del af nutidens ungdomskulturer: de søger intensitet for intensitetens egen skyld i et forsøg på at skabe entydighed og sikkerhed i en tilværelse, hvis grundlæggende ambivalenser de nægter at se i øjnene eller søger at afværge. Men jo mere, de søger mod intensiteten, jo mere undergraves mulighederne for at opleve det særlige *kick*, som nærer det intense.

I forlængelse af Jürgen Habermas' teorier om, hvorledes moderniteten tredeler samfundets vidensområder (12), taler Ziehe om, at man i den post-traditionelle form for intensitet risikerer, »at alt bliver snakket ihjel (semantisk), gjort almindeligt (institutionelt) og inkorporeret (psykisk)« (Ziehe 1988/1989: 165). Som alternativ betoner han, at en post-traditionel intensitet i stedet bør indføre »fremmedhedsmomenter«, der skaber sprækker i intensiteten og tillader de unge at få perspektiv på den. Med Max Weber understreger han, at man må se det modernes af-fortryllelse (*Entzäuberung*) i øjnene. »Det drejer sig altså om en dialektik mellem bevidstheden om at råde over nogle midler og afkaldet på at anvende dem« (Ziehe 1988/1989: 166).

Skønt Ziehes begreber er udviklet med henblik på pædagogiske muligheder, kan de også kaste lys over udviklingen i bredere dele af unges fritidskulturer – herunder deres reception af *Tæskeholdet* (se

også Nielsen 1993). Programmets højtgearede koncept førte ganske rigtigt til, at alt blev snakket ihjel i profaneringens navn; og de stadige gentagelser af de samme formater medvirkede til at nivellere det anderledes og gøre alt almindeligt. Skønt disse gentagelser uden tvivl virkede som glædelige genkendelser hos tilhørerne, understregede de, at programmet dybest set ikke levede nogen æstetiske eller tematiske elementer, som ikke kunne inkorporeres. Programmet overholdt til punkt og prikke Ziehes definition af den post-traditionelle intensitet, og det var netop heri, populariteten lå hos store dele af ungdommen, for hvem det fremmede synes farligt (herunder kønnet og det etniske). Sikkerheden og den heraf følgende popularitet blev forstærket af de barnlige elementer med telefonfis og parodier på Rasmus Radiomus, som ydermere gav morskaben et skær af forsonlig nostalgi midt i alt det hippe.

Tæskeholdet tilbød unge en ugentlig dosis intensitet og et virtuelt eller reelt fællesskab, der dog altid kunne undermineres og kaste deltagere ud i kulden. Programmet lovede sikkerhed og samhørighed, men leverede ofte usikkerhed og hån uden at levne tilhørerne eller deltagerne mange muligheder for at spille med samme kort som holdet. Unge fik tomhed pakket ind i en skal af intensitet. Det var nok denne intensitet, der skabte populariteten, men det var samtidig den, der bidrog til tomheden. Lytterne kunne have fået 'farligere radio' og mere brugbare intensiteter, hvis programmet havde turdet se det (og de) fremmede i øjnene netop som fremmedhed. For det er præcis i den uafgjorte spænding mellem det velkendte og det fremmede, at det uroens smertepunkt kan næres, som tillader modtageren at pendle mellem intensitet og refleksion.

Denne fremmedhed kunne programværterne eksempelvis have befordret ved at turde blive fremmede for sig selv. De havde ikke behøvet at gå langt, for kimen ligger i selve *stand-up* traditionen. Her næres humoren netop af, at det personlige indgår i den offentlige fremtræden, det forlener den grove humor med en hudløshed og en sårbarhed hos den optrædende, der gør hans eller hendes grovheder genkendelige – der skabes et rum af delt afstand og intimitet. Trods erklæringer om deres totale ærlighed i diverse interviews, satsede *Tæskeholdet* aldrig noget personligt, de satte ikke noget virkeligt på spil, men satte blot virkeligheden i spil.

Noter

Tak til kolleger ved Institut for Film- og Medievitenskaber, ved Center for Børne- og Ungdomsmedier, samt til Jostein Gripsrud, Ib Poulsen og Kim Schrøder for konstruktiv kritik, opklarende informationer og gode grin.

1. Interviews er indsamlet af Gitte Stald i efteråret 1997 i forbindelse med den danske del af projektet »Children, Young People and the Changing Media Environment« ledet af Sonia Livingstone og George Gaskell, London School of Economics og med 12 deltagerlande. Den danske undersøgelse, som også omfatter en spørgeskemaundersøgelse med 1.400 børn i alderen 6-16 år, er støttet af Statens humanistiske Forskningsråd, TeleDanmark samt Kulturministeriet.
2. *Tæskeholdet* bestod af to fastansatte, Casper Christensen og Jan Gintberg, samt Søren Søndergaard og Mads Vangsø, der begge var free-lancere. Søren Søndergaard kommer fra musikmiljøet, hvor han har spillet i band med Sort Sol-guitarist Lars Topgalia og D:A:D's Stig Pedersen (Løkke 1997: 17). De tre øvrige har baggrund i det københavnske *stand-up* miljø, der udviklede sig fra begyndelsen af 1990'erne omkring Café Din's. Alle kommer fra solide middelklassemiljøer i omegnen af København. Radioprogrammet havde en række producere: Bettina Skriver, Helle Ludvigsen og Mikala Dirckinck-Holmfeld, samt Jesper Bæhrenz, der også havde sit eget lørdagsprogram, *Med et Z*. På tv var produceren Jens Svalgaard, der fulgte Casper Christensen og Jan Gintberg, da de efter *Tæskeholdet* blev ansat af TV2 (Løkke 1997: 35, 75, 34, 129).
Hertil kom en række mere eller mindre faste frivillige medvirkende som eksempelvis Klokkelæreren (der var i lære som en ny Frøken Klokken), Runner-Anders og Niels Strandede, tidligere frisør hos pop-gruppen Mabel og selvlært guitarist, foruden rækken af unge strippere, hvis vigtigste funktion i radioen var at tilbyde hurtige lyttere en hastig body-tequila. I tv-versionen af programmet fungerede de derudover som blikfang og smilende objekter for holdets kommentarer og påfund.
3. Ungdomsprogrammet *Transit* har været programsat – med sommerpauser – som følger: 1990 (første gang 2.2., i alt 8 programmer, februar-april), 1991 (32 programmer), 1992 (33 programmer), ingen udsendelser i 1993, 1994 (40 programmer), 1995 (48 programmer), 1996 (23 programmer), 1997 (46 programmer), 1998 (januar) – herefter *U-land* som samlebetegnelse for ungdomsrettede programmer på både radio, tv og internet.
4. *Tandbørstens* afløser, *Safari*, hvor Casper Christensens makker var Lars Hjortshøj, var som de fleste toer-film et forsøg på udnytte en eksisterende succes, og nåede aldrig op på højde med forgængerens seertal.
5. I 1985 var hverdagsdækningen for DR 80%-90% i

alle aldersgrupper. I 1994 var dækningen for de 13-19-årige faldet til 50% og for de 20-29-årige til 62% (Medieudvalget 1996: bilag 1: 8), og det samtidig med at unges samlede radiolytning holdt sig konstant. Samlet set hørte de 15-18-årige gennemsnitligt radio i 1:57 timer om dagen i 1996, og det er ca. det samme som i 1993 (Fridberg mfl. 1997: 61-2). Børn hører generelt set mindre radio end unge, som igen hører mindre radio end voksne. Tematisk er unges favoritter musik, som 59% af de 15-18-årige er »meget interesseret«, i efterfulgt af musik og snak (22%), sport (20%) og ungdomsprogrammer (19%). Mindst interesse samler sig om faktaprogrammer, som kun 1% er meget interesseret i (Fridberg mfl. 1997: 63). For en kvalitativ uddybning af disse tal, se for eksempel Tortzen 1992.

6. Da Laila arriverede til *Tæskeholdet*, havde hun allerede længe været med i et heavyrock-program på Kanal København med Claus Weiergang som vært (Løkke 1997: 39).
7. »Jadedronningens« fortsatte popularitet og medietække holder sig knap et år efter *Tæskeholdets* ophør. Kira Eggers oprettede den 14.4.1998 sin egen hjemmeside på Chilinet (delvist ejet af Telia), hvor hun de følgende tre uger viste billeder frem af sig selv i sin dagligstue. Her havde hun – efter mønster fra MTV-serien *The Real World* og websites som Ifriends – installeret et videokamera til 24-timers overvågning og med lovning på at vise sine berømte »jader« frem to gange i døgnet: i det store spisefrikvarter og igen om aftenen. Første dag gik forbindelsen i sort p.g.a. mængden af hits. Interesserede kunne også skrive til hende (*Berlingske Tidende* 15.4.1998).
8. Som påpeget af blandt andre Vibeke Pedersen (1998: 153), så rummer Bakhtins begreb om det groteske et udtalt kønsperspektiv, idet det netop er den uformelige, moderlige krop, der anvendes som eksempel på grotesken. I øvrigt skelnes også i modernistisk æstetik mellem hverdag og fest og mellem krop og ånd, men her transformeret til en modsætning mellem liv og kunst. Det er denne modsætning, som modernismen med sin brug af hverdagsting til at skabe chok-effekter, som det for eksempel kendes fra Marcel Duchamp, søger at overvinde ved at gøre kunst til liv og liv til kunst.
9. Henrik Plenge Jakobsen og Jes Brinch udstillede en brændt børnehave i det københavnske galleri Nicolai Wallner i 1994 som en del af installationen *Burn Out*, der også omfattede en smadret parkeringsplads på Kgs. Nytorv i København.
10. Holdet viste også nye veje for, hvad man kunne kalde program-synergi i Danmarks Radio. Kort tid før *Tæskeholdet* gik på tv, startede Danmarks Radio med at samsende Lars Klingerts *Natteravn* på radio og DR tv søndag aften, og senere fik også radioprogrammet *Harddisken* en redigeret tv-version. Man sporer også en vis promoverings-synergi efter *Tæskeholdet*, hvor eksempelvis holdet bag radioens populære søndags-satireprogram *SelvSving*, Lars le Dous, Oliver Zahle og Jens Korse, udgav en bog og

cd i perfekt timing til julchandlen 1997, hvilket sjovt nok var en idé, som blev undfanget næsten samtidig af DR 2's *Gotha*-redaktører, Lars Hvidberg, Palle Strøm og Jakob Stegelmann med bogen *Gotha: kult, kitsch og b-film*.

11. En lignende kulturanalytisk skelnen ligger bag etnologen Orvar Löfgrens begreber søndagskultur og hverdagskultur, det vil sige kulturel diskurs over for kulturel praksis (Löfgren 1990: 87-89).
12. Med tydelig inspiration fra Max Webers teorier om det modernes tiltagende rationalisering beskriver Habermas, hvorledes moderniteten medfører en differentiering af det førmoderne verdensbillede i tre adskilte vidensområder, nemlig videnskab, moral og kunst – eller det sande, det gode og det skønne (Habermas 1980/1983: 36-37).

Litteratur

- Bakhtin, Mikhail (1984). *Rabelais and His World* Indiana: Indiana University Press. Opr. 1965.
- Browse 95 (1998). København: Gallup/Tv-Meter.
- Carey, James (1989). *Communication as Culture* Boston: Unwin Hyman.
- Danmarks Radio (1998). *Særkørsel* København: Medieforskningen Radio.
- Drotner, Kirsten (1993). Køn og kulturel ambivalens. In Kirsten Drotner & Monica Rudberg. Red. *Dobbeltblikk på det moderne: unge kvinders hverdagsliv og kultur i Norden* Oslo: Universitetsforlaget: 170-94.
- Drotner, Kirsten (1995). *Mediedannelse: bro eller barriere? Om børns og unges mediebrug* København: Statsministeriets Medieudvalg.
- Drotner, Kirsten mfl. (1996). *Medier og kultur: en grundbog i medieanalyse og medieteorier* København: Borgen.
- Eriksson, Mats (1994). Story-telling as Drama *Young: Nordic Journal of Youth Research* 2, 4: 47-64.
- Fiske, John (1987). *Television Culture* London: Methuen.
- Fornäs, Johan (1995). Do You See Yourself? Reflected Subjectivities in Youthful Song Texts *Young: Nordic Journal of Youth Research* 3, 2: 3-22.
- Gripsrud, Jostein (1990). Genrer, læsere og kvalitet: om tekst- og smagshierarkier *Mediekultur* 14: 64-79.
- Habermas, Jürgen (1983). Det moderne: et ufuldendt projekt. In: Jørn E. Andersen mfl. Red. *Det moderne: en bog om Jürgen Habermas* Århus: Modtryk: 30-46. Opr. 1980.
- Jakobson, Roman (1985). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In Robert E. Innis. Red. *Semiotics: An Introductory Anthology* Bloomington, IA: Indiana University Press: 147-75. Opr. 1960.
- Jerslev, Anne (1993). *Kultfilm og filmkultur* København: Amanda.
- Löfgren, Orvar (1990). Medierna i nationabygget: hur press, radio och tv gjort Sverige svenskt. In Ulf Hannertz. Red. *Medier och kulturer* Stockholm: Carlssons: 85-120.
- Løkke, Knud (1997) *Casper og hans tæskehold* Frederiks-værk: Agenda.
- Marosi, Kalle (1988). *De 13-18-åriges radiovaner* København: Danmarks Radios Forskningsrapport 5B-88.
- Matthiesen, Christina (1997). Koncept kædereaktion *Retorik-magasinet* 7, 24: 12-15.
- Medieudvalget (1996). *Betænkning om børns og unges brug af massemedier: betænkning nr. 1311* København: Statens Information.
- Nielsen, Henrik Kaare (1993). Youth Culture and the Completion of Cultural Modernization *Young: Nordic Journal of Youth Research* 1, 3: 16-26.
- Pedersen, Vibeke (1998). Karnevalistiske og naivistiske kroppe: parodiske værter i senhalvfemserne. In: Christa L. Christensen mfl. Red. *Kroppe, billeder, medier* København: Borgen: 152-71.
- Poulsen, Ib (1995). *Radioen som public-service medie* København: Statsministeriets Medieudvalg.
- Rudberg, Monica (1997). Drømen om paret. In: M. Rudberg. *Kjærlighetsartikler: ungdom, kjønn og kjærlighet i forandring* Oslo: Aschehoug: 184-211.
- Scannell, Paddy (1994). Kommunikativ intentionalitet i radio og fjernsyn *Mediekultur* 22: 30-40.
- Tortzen, Anne (1992). Unge, musik og radio *Mediekultur* 18: 22-33.

Kirsten Drotner er lektor ved Institut for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.