Aalborg Universitet
2020

ER DET NORMALT?

En undersøgelse af standupkomikeres forhandling af normalitetsopfattelser

Maja Rud Hornstrup
Laura Stokbro Pølund
Speciale, Dansk

Udarbejdet af:

Maja Rud Hornstrup, Studienummer: 20154683

Laura Stokbro Pølund, Studienummer: 20144651

Specialets samlede antal tegn: 316.041
Svarende til normalsider à 2400 tegn: 131,7

Vejleder:
Louise Brix Jacobsen

Aalborg Universitet
2. juni 2020

Indholdsfortegnelse

Indledning ... **3**

Teori og metode ... *5*

Normalitet og normalitetsforhandling ... **9**

Den danske komikerscene ... **12**

Genrens rødder ... *12*

Standuppens indtog i Danmark ... *14*

Afgrænsningen ... *16*

Præsentation af de udvalgte komikere ... *18*

Annika Aakjær ... 18

Jonatan Spang ... 19

Sofie Hagen ... 20

Nikolaj Stokholm ... 20

Standupgenren ... **21**

Standup fra et folkloristisk synspunkt ... *22*

Den æstetiske performance ... *25*

Det intime og velkendte ... *29*

Slørede grænser og fiktionalitet ... *33*

Standupgenrens forhandlingspotentiale ... *36*

Humor ... *40*

Delkonklusion ... **45**

De udvalgte *kendte* komikere ... **46**

Genrebestemmelser ... **52**

Standup og talkshow ... *53*

Tæt på sandheden ... 54

Spangs normalitetsforhandling ... 60

Standup og sketchkomedien ... *65*

Det satiriske element i Spangs samtykkeerklæring ... 66

Stokholms normalitetsforhandling ... 72

Standup på Instagram ... *82*

Instagram som platform ... 82

Hagens normalitetsforhandling via Instagram ... 84

Standup og Instagram ... 88

Komikere på Instagram 92
Standup og musik *94*
Standup til Zulu Comedy Galla 95
Musik i standup 96
Aakjærs normalitetsforhandling 101

Delkonklusion 104

Ændring eller reproduktion af normer? 105

Socialiseringens indflydelse på normopfattelser *106*

Filter bubble og viralitet *111*

Affektive reaktioners indflydelse på normopfattelserne *115*

Opsamling *123*

Konklusion 126

Abstract 132

Litteraturliste 134

Indledning

> "Hej, jeg hedder Annika og jeg sked i bukserne indtil jeg var 12. Så da jeg ligesom fik menstruation første gang, der blev jeg meget meget bange. Fordi, det ved jeg ikke om I ved, men den første dag på menstruationen der er det bare meget brunt, det der kommer ud..."

Til ZULU Comedy Galla 2019 optrådte Annika Aakjær med et udsnit fra sit standupshow *Enebarn*, hvor hun fortalte om sin første menstruation og sang en sang om emnet. Denne performance skabte både latter og krummede tæer i salen og bag skærmene, men åbnede samtidig op for et emne, der kan være både pinligt og tabubelagt. Dermed taler hun ind i nogle af de samfundsmæssige forventninger til kvindekønnet og inviterer modtageren til at forhandle forståelsesrammen omkring dette. Vi finder det interessant at analysere, hvad der er på spil i en sådan optræden; genremæssigt, performativt og humormæssigt. Annika Aakjær er dog slet ikke den eneste komiker, der byder ind i normalitetsforhandlingen af, hvordan vi opfatter og taler om både køn, sex og krop. Vi ser også disse temaer blive behandlet, når Jonatan Spang i *Tæt på sandheden* skaber en satirisk sketch i kølvandet på MeToo-bevægelsen og debatten om samtykkeloven, når Nikolaj Stokholm joker om mænd og kvinders forskelligheder og når Sofie Hagen i sine onemanshows og på Instagram inddrager sin egen krop og køn i sine jokes. I specialet vil vi tage udgangspunkt i disse fire aktuelle standupkomikere og undersøge, hvordan de hver især forhandler normalitetsforståelser af køn, krop og sex. Men hvordan er det muligt for komikerne at ændre på disse normalitetsopfattelser?

Flere danske komikere benytter deres stemme på andre platforme end på den klassiske standup-scene og optræder med fx sketches, satireprogrammer og sange. Her er det interessant at undersøge hvad standupgenren tilfører og hvad komikeren kan bruge fra denne genre i andre produktioner. Ifølge Ian Brodie er det særlige for comedygenren, at afsenderen har et særligt intimt forhold til sin modtager således, at komikeren kan servere grænseoverskridende jokes og holdninger: "there are opinions that one may express — or implicitly proclaim through joking and humor— among friends that one would not express in a public forum: the stand-up comedian expresses them in a public forum by turning that forum into an intimate venue." (Brodie 2014, 6). Når komikerne skaber en tæt relation med publikum og udtrykker grænseoverskridende jokes og personlige holdninger sætter de sig selv

i en udsat og sårbar position. I forlængelse af dette vil vi undersøge, hvilket forhandlingspotentiale standupgenren har og hvad denne fører med sig i andre produktioner.

Når vi i specialet vil undersøge, hvad forhandlingen af normalitet indebærer, er vi nødt til at have en grundlæggende forståelse for begrebet normalitet. Her tager vi udgangspunkt i Lars Grues forståelse af begrebet, som giver os en forklaring på, hvordan normalitet forstås i dag: "I alle samfunn finnes det grenser som markerer hva som er akseptabelt, og hva som er ønskelig eller forventet. Dette gjelder oppforsel og atferd, og det gjelder utseende. Alle samfunn har lover, regler og normer (forventninger) som danner en felles fortolknings- og forståelsesramme" (Grue 2016, 9). Vi lægger os i forlængelse af Grues forståelse af normalitet, og vil i specialet redegøre for, hvordan normalitet som begreb er opstået i vores sprog og dermed i vores bevidsthed. Ifølge sociologen Judith Butler må man, for at kunne ændre på de gældende strukturer og opfattelser i samfundet, performe ind i dem og derigennem forhandle dem (Butler 1997, 163). Når Annika Aakjær bl.a. fortæller og joker med sine egne oplevelser med menstruation, og dermed tager et tabuiseret emne op, er hun med til at åbne op for en forhandling af, hvordan den kvindelige krop og menstruation opfattes. Hun tematiserer en opfattelse af, at menstruation er ulækkert, hvilket hun gør på en så overdrevet måde, at hun via humoren og hendes performance forhandler dette synspunkt. Det samme ser vi, når Jonatan Spang optræder i rollen som moderne mand ved at spille undermineret i forhold til de moderne kvinder, og derigennem tematiserer, hvilke problematikker den moderne manderolle er underlagt. Vi vil i specialet benytte Judith Butlers forståelse af, hvordan performative handlinger, som disse optrædener er eksempler på, kan bruges til at ændre konkrete samfundsmæssige strukturer.

Selvom alle fire komikere er kendte for deres klassiske onemanshows, ser vi også, at de optræder i mange andre forskellige mediekontekster i det danske mediebillede, som når Nikolaj Stokholm medvirker i både rejseprogrammer, talkshows, sketches, diverse underholdningsprogrammer og er synlig via sin Instagramprofil. De fire komikere er dermed også fire kendisser, som i kraft af denne status har en særlig position i offentligheden. I specialet vil vi derfor også undersøge, hvordan de fire komikere kan betragtes som celebrities og hvilken fordel dette giver dem i normalitetsforhandlingen. Vi vil analysere, hvordan Sofie Hagen skaber en relation med sine følgere på Instagram og hvordan hun skaber en normalitetsforhandling af kropsopfattelser. Senere stiller vi os kritiske overfor, om hun kun opnår en relation til de følgere, som deler hendes holdninger til primært kropspositivisme. Her

ser vi på, hvordan de sociale strukturer påvirker modtageren til at opsøge de budskaber som de i forvejen er enige i. Samtidig ser vi på, hvordan det affektive også spiller en rolle for, om modtagerens opfattelser forhandles eller reproduceres. Vi vil derfor afslutningsvist i specialet svare på, om det er muligt for komikerne at skabe en forhandling og deri en ændring af de gældende normalitetsopfattelser i samfundet.

Teori og metode

I specialet ønsker vi at undersøge, hvordan de fire udvalgte danske komikere forhandler og forsøger at ændre konkrete opfattelser af normalitet. Dette gør vi med udgangspunkt i sociologen Judith Butler, som abonnerer på en socialkonstruktivistisk tilgang, hvor individet med sproglige og performative handlinger, har mulighed for at forhandle de normalitetsforestillinger som er en del af samfundet. Vi vil derfor have en overvejende socialkonstruktivistisk tilgang til vores arbejde i specialet, og her forstår vi socialkonstruktivismen som en strukturskabende proces, hvor agensen hovedsageligt er placeret hos individets evne til at konstruere sociale verdner (Burr 2015, 2). Således beskriver Vivien Burr om den socialkonstruktivistiske tilgang: ”It invites us to be critical of the idea that our observations of the world unproblematically yield its nature to us, to challenge the view that conventional knowledge is based upon objective, unbiased observation of the world.” (Burr 2015, 2). Med udgangspunkt i socialkonstruktivismen forholder vi os dermed til, hvordan komikerne italesætter de strukturer, der opfattes som naturlige eller normale i samfundet.

Butlers socialkonstruktivistiske tilgang til samfundsmæssige strukturer, kommer særligt til udtryk i hendes velkendte holdninger omkring kønnet, hvor hun trækker en tydelig streg mellem det biologiske køn og konstruerede kønsroller. Selvom vores ærinde med denne opgave til dels også indebærer en diskussion af kønnets forhandlingspotentiale, vil vi primært benytte Butlers pointer om performativitet som udgangspunkt for at forstå, hvordan det er muligt for komikerne at forhandle normalitetsopfattelser i samfundet. Butler beskriver i værket *Exitable Speech. A Politics of the Performative* (1997), hvordan sproget spiller en væsentlig rolle, når vi skal forhandle via performative handlinger:

> We do things with language, produce effects with language, and we do things to language, but language is also the thing that we do. Language is a name for our doing: both ”what” we do (the

> name for the action that we characteristically perform) and that which we effect, the act and its consequences (Butler 1997, 8).

Sproglige handlinger, eller det Butler kalder for *speech acts*, er derfor vigtige at forstå, når vi taler om normalitetsforhandlinger. Talehandlinger forstås som konkrete sproglige handlinger, der i sig selv kræver en forandring: "Language is thought of "mostly as agency - an act with consequences" an extended doing, a performance with effects." (Butler 1997, 7). Det er samtidig en væsentlig pointe, at Butler har en høj tiltro til individets egen agens. Hun mener godt, at det enkelte individ via en talehandling kan skabe en forandring/effekt. Denne tilgang vil vi benytte når vi analyserer, hvorvidt vores udvalgte komikere med deres forskellige performances opnår at skabe en forhandling af de pågældende normalitetsopfattelser. Vi vil derfor løbende se nærmere på, hvordan komikerne performer ind i velkendte kulturelle strukturer, for derved at forsøge at ændre dem.

Butler mener, at normer og sociale strukturer skabes via det hun kalder *implicit censorship*: "The latter [implicit censorship] refers to implicit operations of power that rule out in unspoken ways what will remain unspeakable." (Butler 1997, 130). Hun skelner mellem implicit og eksplicit censur, hvor den implicitte forstås som den sociale censur, og den eksplicitte som den institutionelle form for censur. Hun beskriver derudover, at den implicitte form for censur ofte er mere virkningsfuld end den eksplicitte (Ibid., 130). Der ligger derfor nogle inkorporerede sociale magtstrukturer, som er opbygget af usagte sociale regler. For at kunne ændre denne sociale censur præsenterer Butler begrebet *hate speech*: "Insurrectionary speech becomes the necessary response to injurious language, a risk taken in response to being put at risk, a repetition in language that forces change." (Butler 1997, 163). For at kunne skabe en ændring eller et oprør mod en konkret samfundsmæssig struktur eller opfattelse er man, ifølge Butler, nødt til at sætte sig selv i en skrøbelig/risikabel position. Dog er man ofte som oprører allerede i en skrøbelig position, fordi man på baggrund af den sociale censur er ekskluderet fra det normale. Ved at være den der performer, stiller man sig selv i en udsat position i den forstand, at man bruger sin egen krop og sit eget sprog til at skabe et budskab. Det vil vi uddybe igennem vores analyse ved fx at forklare, hvordan Sofie Hagen forhandler fedme ved at tage udgangspunkt i sig selv eller når Annika Aakjær sætter sig selv i en skrøbelig position, når hun forhandler ud fra sin egen oplevelse med menstruation. Ifølge Butler kan man ikke bare tale om ændringen, man er derimod nødt til at repetere en allerede

kendt struktur, for herigennem at skabe den ændring, man har som ærinde. Genkendeligheden er derfor vigtig, når vi ser på, hvordan vores analyseobjekter forsøger at skabe en ændring af normopfattelserne.

Vi analyserer nærmere på det genkendelige i de samfundsmæssige strukturer, som komikerne performer ind i, i deres forskellige medieproduktioner og analysere disse produktioner ud fra et genreteoretisk perspektiv. Her lægger vi os i forlængelse af Gunhild Aggers forståelse af genre fra hhv. *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning* (2005) samt kapitlet "Genreanalyse" fra *Analyse af billedmedier* (2015). Overodnet kan genrer forstås som: "et redskab til gruppering og systematisering, til tænkning i ligheder og forskelle, historie og udvikling." (Agger 2005, 81). Derudover beskrives genrer af Agger som en måde, hvorpå: "Genresignaler og - markører skaber og opretholder forventninger hos modtagerne." (Agger 2015, 121). Deri ligger derfor også noget genkendeligt, som modtageren vil tilskrive den konkrete genre. Samtidig har genrer en strukturerende funktion for den måde vi tænker og opfatter hverdagen på: "Formater og genrer må ses som strukturerende elementer, der er med til at skandere og profilere den måde, hvorpå forankringen i hverdagen fremtræder." (Agger 2005, 121). Vi kan dermed bruge genreanalysen til at påpege, hvordan komikerne i deres respektive medieproduktioner benytter genrekarakteristika til at skabe en genkendelighed, som de dermed, i Butlersk forstand, kan performe ind i. Genreteorien giver os dog samtidig mulighed for også at analysere på, hvordan komikerne også bruger konkrete genretræk fra standupgenren i andre formater. Agger beskriver således om genrens udviklingspotentiale:

> Af genrehistorien kan vi se, at der altid har været genreblandinger, og at de er et nødvendigt led i de omdannelses- og udviklingsprocesser, der hele tiden foregår. Genrer findes sjælendt i ren form, men indgår i en eller flere alliancer, der kommenterer andre – i tilslutning eller afvisning (Agger 2015, 127).

Vi kan dermed bruge den genreanalytiske tilgang til at beskrive, hvordan komikerne bruger flere forskellige genretræk på forskellige måder dermed analysere, hvordan der sker en udvikling af allerede eksisterende genrer.

I første del af specialet vil vi derfor beskrive standupgenren og dens karakteristika for at kunne analysere, hvordan komikerne fører genretræk fra denne genre over i andre formater, fx talkshowet, sketchkomedien eller på Instagram. For at kunne undersøge, hvad standupgenren tilfører til andre medieproduktioner, vil vi derfor definere de konstituerende

standupgenretræk. Dette gør vi ved først at placere standupgenren i forhold til en folkloristisk tilgang, hvor vi bruger Ian Brodie og Antti Lindfors perspektiver på dette. Brodie og Lindfors taler begge om standuppen som en performance, og derfor vil vi definere standupgenren ud fra Erika Fischer-Lichtes æstetiske performanceteori og hvordan komikerne og publikum tilsammen skaber det hun kalder for et feedback loop. Samspillet mellem komiker og publikum uddybes af Brodie og Lindfors, da de begge påpeger den tætte og intime relation mellem komiker og publikum som bl.a. skabes via den direkte henvendelsesform. I vores karakteristik af standupgenren vil vi også inddrage Roberta Mocks pointe om de slørede grænser der skabes mellem komikeren som privatperson og performer. Her inddrager vi også fiktionalitetsperspektivet, som også underbygger de slørede grænser men samtidig kan bruges som greb til at kommentere på virkeligheden og sætte modtageren i en forhandlende position. I forlængelse af dette bruger vi igen en pointe af Brodie, som påpeger at standuppen har et forhandlingspotentiale i kraft af dens evne til at tage kontroversielle holdninger eller emner op i offentligheden. Særligt for standuppen er især dens humorbrug. Vi vil derfor inddrage de tre humorteorier; inkongruens-, lettelses-, og overlegenhedsteorien, for at kunne vise, hvad humoren kan i forhold til normalitetsforhandlingen.

Agger beskriver, at genrebegrebet kan forstås ud fra to relationelt forbundne positioner; den essentialistiske og den relationelle. Den essentialistiske position forsøger, at: ”definere genrernes grundlæggende egenskaber ved at se på deres oprindelse og grundstruktur.” (Agger 2005, 81). Den relationelle position er i højere grad fokuseret mod afsender og modtager, hvor afsenderen forholder sig til modtageren og det medieafhængige produkt, samtidig med at det også placeres i den historiske konktekst (Agger 2005, 82). Ifølge Agger er disse to positioner komplementære (Ibid., 82). Når vi karakteriserer standupgenren forholder vi os derfor til begge disse positioner, da begge tilfører relevante perspektiver i genrekarakteristikken. Den essentialistiske position kommer til udtryk, når vi placerer standupgenren historisk i den danske tradition, men også når vi ser på, hvordan den udspringer fra et folkloristisk synspunkt. Den relationelle position er samtidig relevant, når vi undersøger, hvordan relationen og samspillet med publikum er særligt definerende for standuppen. Samtidig forholder vi os også til, hvilken position standupgenren har i forhold til medierne og hvordan den udvikles i samspil med forskellige former for medieeksponering. I den senere analyse fokuserer vi også på, hvordan genren udvides i relation til andre genrer. Her vil vi undersøge, hvad standuppen kan i samspillet med hhv. talkshowgenren og

sketchkomedien. Dette gør vi med udgangspunkt i Jonatan Spangs program *Tæt på sandheden*, som trækker på både talkshow-, sketchkomedie og standupgenren. Derudover vil vi vise, hvordan Nikolaj Stokholm bruger sin komikerkarakter i forskellige sketches, og hvordan disse bidrager til at promovere ham og holde ham mediecirkuleret. Vi vil samtidig se på, hvordan standuppen rykkes med ind på medieplatformen Instagram. Her undersøger vi, hvordan Sofie Hagen udnytter Instagram som platform til at dele sit budskab og lave de sarkastiske jokes og fedmeaktivistiske budskaber, som vi kender fra hendes standup. Derudover undersøger vi Annika Aakjærs indslag i det broadcastede awardshow ZULU Comedy Galla. Her ser vi også, hvordan standuppen i samspil med musik bl.a. kan skabe et velkendt element i performancen og underbygge de komiske pointer. Analysen af disse genrehybrider skal vise, hvordan standupgenren har et særligt potentiale til at forhandle normalitetsopfattelser. Vi har derfor igennem specialet et gennemgående fokus på, hvordan denne udvidelse af standupgenren påvirker modtageren og undersøger hvad standupgenren bidrager med i de forskellige medieudtryk, som skabes i de respektive genrehybrider.

Vi vil i specialet overvejende arbejde socialkonstruktivistisk og vise, hvordan komikerne både ved hjælpe af de konkrete samfundsmæssige normopfattelser og via konkrete genrekonventioner performer ind i en social mentalitet for derved at ændre denne. Vi vil se nærmere på, hvordan komikerne også opbygger en særlig position i samfundet som kendisser til overhovedet at være i stand til at skabe en forhandling. Denne position kan de bruge til at tale ind i konkrete sociale strukturer og forsøge at skabe en ændring.

Normalitet og normalitetsforhandling

Ordet ”normal” er ét af de ord, som vi bruger i vores dagligdag måske helt uden egentlig at overveje, hvad det betyder. Hvornår er noget normalt, og er det overhovedet muligt at forklare et ords indhold præcist, når det er både kultur- og kontekstbestemt? For at kunne analysere på den normalitetsforhandling, der finder sted i de udvalgte cases, er det vigtigt først at have en klar forståelse for, hvordan vi egentligt forstår normalitet og hvordan ordet er opstået. Vi vil i følgende afsnit forklare begrebet med udgangspunkt i Lars Grues værk *Normalitet* (2016), der forklarer både medicinens, sociologiens og psykologiens brug af ordet, og dermed områder, der beskæftiger sig med sindet og kroppen (Grue 2016, 5). Derudover har Grue i sit værk et historisk perspektiv som vi først vil redegøre for, da dette kan give en forståelse af normalitetens oprindelse og udvikling.

Startskuddet til tankerne om det gennemsnitlige og dermed normalen som det ønskværdige, kan spores helt tilbage til 1800-tallet. Her var det matematikeren samt astronom Adoiphe Quetelet (1796-1874), der grundlagde ideen om det gennemsnitlige menneske, *l'homme moyen.* For at finde frem til de mål, der gjaldt for gennemsnitsmennesket, var ideen at lave kropslige målinger på mennesket, og at gennemsnitsværdien heraf skulle fungere som idealet. Det var på samme tid som Quetelets teori, at ordene "normal" og "norm" rodfæstede sig i de europæiske sprog (Grue 2016, 16). Grue beskriver således om Quetelets ideer og fund:

> Ifølge Quetelet avvek alle menneskelige trekk og alle mennesker fra gjennomsnittet. For ham var gjennomsnittsverdien både en teoretisk størrelse og et ideal. Han argumenterte for at det bare var ved å måle en stor mengde mennesker for så å beregne gjennomsnittet for alle målingene at man kunne komme nær de ideelle verdiene på de egenskapene man målte. (Grue 2016, 14).

En vigtig pointe i forbindelse med Quetelets teori er dermed, at intet menneske ville kunne være gennemsnitligt, da alle afviger fra gennemsnittet, men derimod kunne idealmennesket kun opstå ved guddommelig hjælp (Ibid., 14). Målingerne og denne måde at beregne et gennemsnit på, kan den dag i dag spores i fx udregningen af BMI (Body Mass Index) ved hjælp af højde og vægt. Her er det vigtigt, at ens værdi netop ligger midt imellem i de angivne intervaller (Grue 2016). Derudover kan Quetelets arv samtidig spores til betegnelsen "middelklasse", eller det såkaldte "borgerskab", som var den befolkningsgruppe han mente lå tættest på idealet. Grue forklarer: "Begrepet normal fikk dermed et normativt innhold, der det giennomsnittlige ble det ønskelige." (Grue 2016, 16). Quetelets tanker om, at fysiske målinger kunne afspejle menneskelige egenskaber i en befolkning, inspirerede videnskabsmanden Francis Galton (1822-1911), der også var fætter til naturforskeren Charles Darwin.

Galton var på mange områder enig med Quetelets teori, men én vigtig forskel var dog, at Galton mente, at det gennemsnitlige ikke var idealet for mennesket, men at énerne og de særlige, var det ideal man skulle stræbe efter (Grue 2016, 16-17). Han mente modsat Quetelet ikke, at folk der afveg fra gennemsnittet, repræsenterede en fejl. Derimod var Galton af den opfattelse, at man vha. en rangering af befolkningen og ud fra disse målinger og statistikker, kunne finde frem til de mennesker, som scorede højt på værdien af visse egenskaber samt træk, og at disse måtte være særlige. Heraf opfandt Galton begrebet "eugenik" i 1909, der

betyder at være ”godfødt”. Grue beskriver således: ”Det som kanskje ikke er like godt kjent, er hvordan hans befolknings- og rasehygieniske tenkning, sterkt inspirert av fetterens teorier om artens opprinnelse og det naturlige utvalg, bidro til utviklingen av statistikken som vitenskapelig metode.” (Ibid., 17). Det statistiske gennemsnit eller det ”typiske” er stadig med til at definere, hvornår vi opfatter noget som normalt, fx når vi taler om normalvægt, normaltemperatur, normalløn osv. forholder vi os til, hvordan en given værdi er sammenlignet med gennemsnittet og dermed det normale. Galtons ideal var de mennesker, der var en del af uafhængige klasser og højt uddannede. Derudover var den højeste genetiske værdi bestemt af, hvor produktiv en arbejdskraft de var (Grue 2016, 19). Datidens samfund var samtidig under stor forandring i takt med industrialiseringen og det moderne samfund og en særlig egenskab, ifølge Galton, var derfor også at være nyskabende (Ibid., 19). Galtons idé om det ideelle menneske kan give en fornemmelse af, hvorledes mennesker er blevet målt, inddelt og vurderet ud fra både fysiske og mentale egenskaber, og hvordan det har været med til at påvirke vores grundsyn på mennesket og de normer samt idealer, vi har i dag. Dette er interessant, når vi i analysen af vores udvalgte medieprodukter skal redegøre for de normer, der bliver forhandlet. I værket får vi fastlagt, hvordan grænserne for normalitet og afvigelse er konstruerede (Grue 2016, 21). Når disse er konstruerede må det derfor også betyde, at grænserne for hvad der er normalt, er mulige at forhandle og rykke på. Sidst men ikke mindst er normaliteten bestemt af, hvilket samfund individet er forankret i, og det sociale aspekt spiller derfor en stor rolle i forhold til normalitetsbegrebet (Katzenelson 2017).

I vores indledning til specialet benyttede vi et citat af Grue, der beskriver helt kort, hvordan et hvert samfund har både love men også normer, der fungerer som grænser for, hvad der er acceptabel adfærd/opførsel. I værket beskriver Grue, hvorledes der i dag er en juridisk funktion, der træder i kraft, når disse regler eller normer overskrides, såsom fængsling ved forbrydelser. Hvad der dog også er interessant i forhold til specialets formål er, at Grue samtidig beskriver, at vi også udseendemæssigt, har en forventning til hinanden, og at der dermed er en social funktion, som også gælder:

> Normaliteten blir ikke bare etablert og opprettholdt gjennom lover, regler og normer som styrer menneskelig atferd. Den blir også etabliert og opprettholdt som en avgrensning mot fysiske og psykiske egenskaper og kjennetegn, hva som for eksempel blir betraktet som et ønskelig utseende, hva som blir vurdert som normal hoyde og vekt, osv. (Grue 2016, 10).

Som citatet beskriver, kan der dermed også opstå en social stigmatisering af individer, der afviger fra det "ønskelige udseende" som normalen i det samfund, man befinder sig i. I forhold til vores udvalgte komikere, er det her interessant at uddybe dette perspektiv for at kunne forklare, hvordan fx Sofie Hagen på sin instagramprofil forhandler en normalitetsforståelse af den tykke krop eller når Nikolaj Stokholm joker med sin blege hud. Begge har oplevet at blive stigmatiseret, fordi de afviger fra normalen i kraft af deres udseende. Det er vigtigt at have en forståelse for, hvordan normer er opstået, for at kunne analysere på det, der afviger fra normerne og dermed skaber en forhandling af disse. Før vi kan analysere på de normalitetsforhandlinger som komikerne skaber, vil vi først karakterisere den danske komikerscene og standuppens genretræk for derved at kunne forklare, hvordan netop komikere har en særlig position til at forhandle normalitetsopfattelser.

Den danske komikerscene

Vi vil i det følgende afsnit, med udgangspunkt i værket *Dansk stand-up: historien om stand-up i Danmark* (2009) af Henrik Palle og Anders Hjort, redegøre for, hvordan standuppen som tradition er opstået i Danmark, og hvilke genremæssige rødder den har. Det vil dermed ikke være en definition af standupgenren, da den vil komme senere i specialet, men derimod en indføring i hvordan standupgenren opstod i Danmark og derudover vil vi komme ind på, hvilke danske komikere, der har været med til at indføre genren på den danske underholdningsscene. Sidst, men ikke mindst, vil vi afgrænse, hvorfor vi har valgt de fire komikere, som vi inddrager i specialet.

Genrens rødder

Henrik Palle og Anders Hjort beskriver i deres værk, at standup som genre udspringer fra komediegenren, som har rødder tilbage til det antikke Grækenland. Her er det Aristoteles' inddeling af digtekunsten i de tre kategorier; tragedien, epikken og komedien, der for første gang omtaler komedien som den genre, der især handler om livsglæde og lyst (Hjort og Palle 2009, 40). De beskriver også, at de tidligste græske komedier er både satiriske over for prominente personer fra samtiden og fyldt med seksuelle hentydninger (Hjort og Palle 2009, 38). Komedierne var frimodige og kække og især temaet sex var ofte skildret. I forhold til dette gør Palle og Hjort opmærksom på, at det også ofte opleves på standupscenen i dag, at

mange af komikerne stadig forholder sig til emnet sex og at mange ofte inddrager jokes, som er under bæltestedet, præcis som vi så det i det gamle Grækenland (Ibid., 38). Når det er sagt, har komedien dog udviklet sig igennem tiden og især William Shakespeare var kendt for i sine komedier, at skrive om misforståelser i ords dobbelte betydninger, vittige dialoger og seksuelle hentydninger (Hjort og Palle 2009, 41):

> Men Shakespeares komedier tager i mere end en forstand arven op fra deres græske forgængere ved at komedierne gøres til et spil mellem det rationelle og det irrationelle i menneskets natur. Og det er faktisk en struktur, man genfinder i de fleste moderne komedier. En yderligere arv fra den gamle barde er den leg med ord, der er blevet en central del af den moderne komedie (Hjort og Palle 2009, 41).

I værket forklarer Hjort og Palle at mange anser, standuppen for at være ”seneste skud på komikkens stamme” og at Shakespeare er faderen til den moderne komedie og derfor også er faderen til standuppen (Ibid., 41). Den danske standupgenre, som udspringer fra den engelske (og amerikanske) standup-tradition, har ifølge Palle og Hjort dog sin egen ”danske tone”, der trækker på store danske forfattere:

> Genren har sit udspring i en angelsaksisk tradition, men stand-up’erne har formået at fange en særlig dansk tone i denne genre. De har bygget bro mellem en distancerende ironisk form for komik og en dansk revy-inderlighed, hvor man også indoptager selvudlevering og sædekomik i et udtryk, der er inspireret af både oplysningstænkeren Ludvig Holberg og satirikeren Johan Herman Wessel, samt samtidskritikere som Poul Henningsen og Klaus Rifbjerg (Hjort og Palle 2009, 9).

Palle og Hjort beskriver, hvordan standupgenren i Danmark trækker rødder tilbage fra Holbergs komedier, når fx komikerne laver sjov med tunge emner, som Holberg gør igennem sine satiriske teaterstykker. Det ser vi fx i *Erasmus Montanus*, når Holberg skaber en dobbelt satirisk kommentar om både hovedkarakteren og de øvrige karakterer i stykket. Rasmus Bjerg, der kommer hjem fra storbyen, er så storsnudet og verdensfjern efter sin uddannelse, at det bringer ham i problemer i hans hjemby og næsten koster ham hans elskede kæreste Lisbed. Der er dog også en udstilling af beboerne i hjembyen, de blåøjede landboer, der bl.a. mener, at jorden er flad. Holbergs komedier udstiller menneskers dårlige og utiltalende sider

som vi også ser det i hans populære stykke, *Jeppe på Bjerget*, hvor han portrætterer tunge emner som utroskab, druk og social ulighed, men på en humoristisk måde. Vi ser på standupscenen mange komikere tage udgangspunkt i de samme tematikker og gøre grin med både deres egne og andres dårligheder (Ibid., 53). Den danske standupgenre trækker således både på grækernes og ikke mindst Shakespeares moderne komedier, men har sin egen tone, der udspringer fra store danske forfatteres satiriske og humoristiske udtryk i litteraturen.

Standuppens indtog i Danmark

Standuppen, som vi kender den, fik sit indtog i Danmark i slutningen af 1980'erne. Helt præcist kan genren i Danmark føres tilbage til året 1987, hvor iværksætteren Torben Din åbnede en hyggelig café i Københavns latinerkvarter. Torben Dins café skulle været et alternativ til de ellers "kolde" caféer, som på dette tidspunkt dominerede i storbyen og én af de ting som cafeejeren havde sørget for i cafeen, var en rå murstensvæg. Denne væg blev afgørende for den comedyscene, som efterfølgende blev etableret på cafeen, da Roger Kormind, der kendte til standupgenren fra USA, søgte sådan en scenisk baggrund for sin standup. Da han fandt denne på Torben Dins café, fik han indehaveren med på ideen om at lave standup-aftener med unge danske komikere, og dette blev startskuddet til tirsdags- og torsdagsaftener med standup på caféen (Hjort og Palle 2009, 23). Disse standup-aftner havde en hård start og ikke alle var lige imponerede af den nye genre, som blev fremført. Efter et par år, hvor flere og flere danske up-comming standup'ere fik nys om caféen, endte Din's dog med at blive stedet, hvor de danske standupkomikere blev dannet og skabte deres karriere: "Det var på Din's, at folk som Jan Gintberg, Mette Lisby, Thomas Wivel og ikke mindst Lars Hjortshøj blev formet. Hjortshøj blev i 1992, da standup havde fået et vist tag i københavnerne, vinder af Danmarks første DM i disciplinen, som fandt sted på netop Din's" (Ibid., 23).

Standupgenren blev et talerør for de unge publikummer, der igennem genren oplevede et fokus på en hverdag, som de kunne genkende og forholde sig til. Standuppen var et brud med den underholdningsverden, der dominerede i 1980'erne med revyer, Dirch Passer, Eddie Skoller og Linie 3, og komikeren Thomas Wivel fortæller i et interview med Hjort og Palle, om de regler de havde sat for standuppen: "Der måtte ikke være nogen udklædning. Ingen musik. Og ingen vitser. Vi definerede nogle grænser for, hvad stand-up var, og hvad det ikke var. (…) En parodi, en lille sang, et rim eller en vittighed, det var også forbudt." Disse regler

vidner om, at det var vigtigt for komikerne at bryde med den underholdning, der ellers havde fyldt den danske underholdningsbranche og at standuppen skulle være en protest imod især revyerne. De ville med andre ord skabe deres egen genre og deres egen gren af underholdning (Hjort og Palle 2009, 16). Efter nogle år, hvor Din's café var samlingsstedet for de danske komikere og den danske standupscene, kom den canadiske tilflytter Peter Alan ind i billedet. Han fremlagde en forretningsplan om at starte et bookingfirma for en række komikere såsom Thomas Wivel og Casper Christensen. De syntes om idéen, og i 1990'erne skabte Peter Alan dermed startskuddet til det, der i dag kendes som FBI (Funny Business Inc.). Etableringen af bookingfirmaet FBI var med til at gøre dansk standup til en decideret forretning og gjorde det muligt for mange komikere at skabe en karriere indenfor genren (Hjort og Palle 2009, 24). At FBI blev etableret gjorde også, at der andre steder rundt om i København åbnede standupscener, som fx Undergrunden i Boltens gård, hvor scenen Comedy Zoo, blev grundlagt og som vi stadig kender som hjemstedet for dansk standup. I 2018 købte komikerne Dan Andersen, Anders Fjelsted, Torben Chris, Michael Schøt og Thomas Hartmann beværtningen og kører i dag den legendariske standup-klub (Buch 2018).

Den klassiske standup, som vi senere vil definere, var den første form for standup vi så i Danmark, men efter nogle år begyndte en del af de etablerede komikere at udfordre genren og flytte standupelementer over i andre produktioner. Det er især formålet med specialet at se nærmere på, hvad standuppen kan i andre medieproduktioner og vi vil derfor også pointere den forhistorie, der knytter sig til de produktioner vi ser i dag. I 1990'erne dukkede forskellige eksempler op på, at komikere udviklede nye komedieformer, der netop trak på standuppens elementer. Et tydeligt eksempel på dette var i 1998, hvor Casper Christensen, Lars Hjortshøj, Lasse Rimmer og Frank Hvam udviklede "Casper og Mandrilaftalen" på DR2, der var et satirisk tv-program med en surrealistisk humor, der endte med at blive et kultfænomen i landet (Ibid., 34). I programmet så vi pludselig fiktive udklædte figurer, hvilket var et brud på den klassiske standup. Komikeren Lars Hjortshøj udtaler sig således om dette brud:

> Mandrillen handlede om at tage et opgør med konventionerne i satiren. Der var gået lidt for meget "vi synes, statsministeren er en idiot" i genren. Stand-up var blevet en kliché på sig selv, og der var nogle helt rigide holdninger til, hvad der var stand-up, og hvad der ikke var stand-up. Det måtte kun være en mand på scenen. Ingen udklædninger. Ingen vittigheder. Og ingen falske tænder. Det ville vi gerne gå op imod, og vi havde alle fire et ønske om at lave noget mere

> surreelt. Gennem flere år havde vi talt om parforhold og husdyr og religion, og så var det ret interessant at se om vi pludselig kunne finde ud af at lave nogle jokes om ler. Eller… kork" (Hjort og Palle 2009, 34).

At gøre op med konventionerne var også noget vi så i radioprogrammet *Tæskeholdet* (1996-1997), som var et satirisk program med Casper Christensen i spidsen og medvirkende som Jan Gintberg, Søren Søndergaard og Mads Vangsø. Her var det især "Talen til Nationen", som var et indslag, hvor Gintberg råbte ud ad vinduet i et opråb til danskerne, der blev populært blandt lytterne. Ifølge Hjort og Palle ændrede *Tæskeholdet* det danske radiomedie, da det var et helt nyt format med de fire værter, der jokede løs ud fra faste indslag. Standuppens kendte komikere brugte hermed deres popularitet og deres evner inden for standup til at skabe en anderledes form for underholdning i et andet medie: "Sidste udgave af Tæskeholdet blev sendt fredag 31. december 1997, men udsendelsen havde tydeliggjort, at de unge stand-up-komikere havde nogle egenskaber, man godt kunne bruge i medierne. Og som banede vejen for, at stand-up'ere begyndte at dukke op alle vegne" (Hjort og Palle 2009, 172). Det så vi også et eksempel på i 1995-1998, hvor komikeren Mette Lisby sammen med komikerkollegaerne Jacob Tingleff, Frank Hvam, Povl Erik Carstensen, Thomas Wivel og Sebastian Dorset skabte tv-satireprogrammet *Ugen der gak*. Om Mette Lisby fortæller Palle og Hjort: "Hun ville forfølge sin drøm om at tage de bærende elementer fra stand-up-verdenen og overføre dem til en mere mainstream formel på TV" (Hjort og Palle 2009, 123). Igennem 1990'erne udviklede standuppen sig således, at nye produktioner blev lavet med udgangspunkt i standuppens elementer og dermed skabte grundlaget for, at komikerne fik mulighed for at indtage den danske medieverden og ikke kun var forbeholdt for den klassiske standupscene på caféerne. Vi vil senere i specialet undersøge nærmere i et nutidigt perspektiv, hvordan vores udvalgte komikere også gør brug af standuppens elementer i andre produktioner, når vi analyserer på genrebestemmelserne af de medieproduktioner, som vores udvalgte komikere har lavet og deltaget i.

Afgrænsningen

Inden for dansk standup er der flere kendte komikere, som har været fremtrædende i løbet af årene siden den spæde start på Din's cafe. Palle og Hjort interviewer komikerne: Jan Gintberg, Lars Hjortshøj, Thomas Wivel, Frank Hvam, Uffe Holm, Omar Marzouk, Mette

Lisby, Geo, Jonatan Spang, Rune Klan og Christian Fuhlendorff. De nævner også, at de havde spurgt om et interview med andre komikere såsom Casper Christensen, Mick Øgendahl og Anders Matthesen, som anses for at være nogle af de mest epokegørende komikere på den danske komikerscene. Derudover nævner de i værket andre vigtige komikere som Lasse Rimmer, Mads Vangsøe, Sanne Søndergaard og Carsten Bang. Med andre ord er der en lang række af dygtige danske komikere, som alle har været med til at danne den danske standupscene, som den er i dag.

Men hvorfor har vi i specialet ikke udvalgt fire af disse? Mange af de komikere Palle og Hjort nævner i deres værk, er komikere som i 2009 var kendte og førende inden for feltet. Meget er sket siden da og i takt med, at nye talenter har indtaget scenen og en ny bølge af komikere har gjort sig bemærket, har vi valgt at inddrage fire komikere på baggrund af deres nuværende aktivitet. Vi har derfor også udvalgt fire komikere efter deres aktualitet og det faktum, at de alle er aktive komikere anno 2020, og har opnået succes for noget af det standup de har lavet inden for det seneste års tid. Jonatan Spang er som den eneste af vores komikere også nævnt i værket af Palle og Hjort, og dette vidner om hans lange karriere og evne til at genopfinde sig selv i nye produktioner. Vi vil senere komme ind på, hvordan dét at være synlig i det danske mediebillede er med til at sørge for at være repræsenteret i vores bevidsthed og dermed holde sig kendt. De andre komikere derimod har opnået stor succes på kortere tid på den danske standupscene, men repræsenterer på mange måder en ny bølge af komikere inden for den danske standup. ”Standup er komik til tiden. Og det er komik om tiden. I tiden.” (Hjort og Palle 2009, 9). Dette citat af Palle og Hjort forklarer, hvordan standuppen afspejler den tid, den er lavet i, og vi har i vores afgrænsning haft fokus på at vælge komikere, som har været aktive og eksponeret indenfor det sidste år for på den måde at sikre os, at de emner som de tager op, er forankret i den tid, vi er i lige nu. Vi kunne også have valgt komikere som Melvin Kakooza, Ruben Søltoft, Tobias Dybvad, Mahamad Habane, Mikkel Klint Thorius, Jacob Taarnhøj eller Thomas Warberg, men i vores afgrænsning har fokusset desuden været, at udvælge komikere, som italesætter emner som køn, krop og sex. Vi har derfor valgt de komikerne, som ikke har været til at komme udenom i forhold til deres popularitet på nuværende tidspunkt.

Præsentation af de udvalgte komikere

Vi har udvalgt de fire aktuelle komikere; Annika Aakjær, Jonatan Spang, Sofie Hagen og Nikolaj Stokholm, fordi de hver især bidrager til forhandlingen af normalitet. Disse komikere er udvalgt på baggrund af deres aktualitet på den danske comedyscene og i det danske medie- og kendisbillede. Alle har de indenfor det seneste år optrådt i forskellige mediekontekster, med enten deres eget show eller i andre programmer. Derudover har de alle været synlige i forskellige kultursammenhænge, og de har derfor alle fire opbygget en stemme og popularitet i det danske samfund. Ens for dem alle er, at de bruger deres stemme til at forhandle samfundsrelevante og personlige emner. Vi har dog primært fokus på, hvordan de forhandler normalitetsforståelser af køn, krop og sex. Vi er klar over, som vi tidligere har skrevet, at de ikke er de eneste fremtrædende komikere i tiden, men vi har udvalgt disse fire fordi de, på hver deres måde, har brugt standupgenren i andre genrekontekster, såsom awardshow, talkshow og på Instagram. For at kunne undersøge, hvad standupgenren tilfører i andre medieproduktioner, er det derfor interessant at have fire forskellige komikere, som gør dette på forskellige måder, hvilket viser standupgenrens anvendelighed i andre produktioner. Dette viser dermed en bredde i forhandlingspotentialet af normalitetsforståelsen af emnerne køn, krop og sex. I det følgende vil vi præsentere de fire komikere yderligere, og herigennem vise, at de på hver deres måde i kraft af deres karrierer er fremtrædende og indflydelsesrige komikere.

Annika Aakjær

Annika Aakjær er oprindeligt uddannet fra det Rytmiske Musikkonservatorium i København og har en lang karriere indenfor musikken, hvor hun har udgivet fire albums, bl.a. *Lille filantrop* i 2008. Hun var været nomineret og vundet flere anerkendte priser i musikbranchen, herunder en Robert, P3 Guld og Steppeulven. Senest er hun aktuel med onemanshowet *Enebarn* fra 2018, som blev startskuddet til hendes karriere som komiker. Hendes standup bærer præg af hendes baggrund som musiker, idet showet både indeholder musiske indslag samt jokes og anekdoter, som vi kender det fra standuppen. Selvom hun er mest kendt for sin karriere som musiker, har hun også medvirket i en række danske film såsom *Klassefesten 2*, *Dirch*, *Gummi T* og *Julestjerner* (Dfi u.d.) Annika Aakjær er oprindeligt fra Vodskov i

Nordjylland, og hendes jyske dialekt og underspillede humor er karakteristisk for hendes optræden. I vores indledning præsenterede vi Annika Aakjærs performance til ZULU Comedy Galla 2019, og det var især denne optræden, der for alvor satte navnet på den 37-årige sanger, sangskriver, skuespiller og ikke mindst komiker på danskernes læber. Hendes optræden blev lagt op på Facebook af ZULU på deres Facebookside, hvor den er blevet delt ikke mindre end 35 tusind gange, har 5 millioner visninger, 62 tusind reaktioner og 30 tusind kommentarer (Facebook 2019). Dette vidner om, at hun med denne optræden fik stor anerkendelse af danskerne, hvilket også er at spore i de mange positive reaktioner på videoen. Efter Annika Aakjærs performance til ZULU Comedy Galla, blev hendes onemanshow *Enebarn* sendt på TV2 og senere lagt ud på TV2 Play.

Jonatan Spang

Jonatan Spang er en dansk 42-årig komiker, skuespiller og manuskriptforfatter, der siden 1998 har været en del af den danske komikerbranche. I 1999 vandt han DM i standup og blev samme år optaget på skuespillerskolen i Aarhus, hvor han er uddannet. Han har medvirket i både film, teateropsætninger og forskellige tv-programmer, samtidig med at han har turneret med sine seks onemanshows; *Damer* i 2005, *Jonatan Spangs Familie* i 2008, *Spark i løgsuppen* i 2009, *Bryllup* i 2013, *Danmark* i 2015 og senest *Typisk* i 2019. I 2015 havde serien *Lillemand* præmiere, der er skrevet af Jonatan Spang, som også selv spiller hovedrollen i serien. Her er det særligt rollen som mand i det moderne samfund som Spang sætter fokus på. I 2016 kom anden sæson af denne serie, som fik gode anmeldelser af bl.a. magasinet *Soundvenue,* der beskrev serien som årets danske satire. Udover onemanshows og hans fiktionsserie laver han podcasten *Voksenvenner* sammen med komikeren Ane Høgsberg. I denne podcast er det målet, at Jonatan og Ane skal blive voksenvenner, hvilket de forsøger at blive ved at vende store som små emner, herunder frygt, utroskab osv. På den måde er Spang blevet et etableret og respekteret medlem af den danske komikerbranche. Spang er i øjeblikket aktuel med programmet *Tæt på Sandheden*, som første gang havde præmiere på DR2 i september 2017 og i februar 2020 havde fjerde sæson af programmet præmiere. Programmet beskrives som et comedyshow, hvor: ”ugens nyheder tages under kærlig men bestemt behandling af Jonatan Spang” (DR, dr.dk u.d.).

Sofie Hagen

Sofie Hagen er en dansk 32-årig standupkomiker, der er bosat i London og derfor både kendt i den danske, men også i den engelske comedyverden. I Danmark har hun optrådt på diverse comedyscener og til bl.a. ZULU Awards 2012. I England har hun lavet tre onemanshow; *Bubblerab* i 2015, *Shimmer Shatter* i 2016 og *Dead Baby Frog* i 2017. I øjeblikket turnerer hun med showet *The Bumswing*. Hendes karriere rækker dog vidt ud over de onemanshows som hun har lavet, idet hun også har medvirket i en lang række engelske radio- og podcastprogrammer. I 2019 og 2020 vandt hun titlen som årets "most influencial influencer on the internet", og hun er derfor også meget aktiv på sin Instagramprofil. Derudover er Sofie Hagen også forfatter af bogen *Happy Fat* og så har hun lanceret sin egen tøjkollektion "SOFIE HAGEN x PLUS EQUALS" (Hagen u.d.). Både igennem hendes bog, onemanshows, radio- og podcastprogrammer samt tøjkollektionen benytter Sofie Hagen sin egen personlige erfaring til at skabe et politisk budskab. Det ser vi fx, når hendes bog omhandler hendes egen oplevelse af at være tyk i et samfund, hvor hun oplever at blive stigmatiseret pga. hendes størrelse, eller når hun lancerer farverigt tøj til plus-sized, fordi hun har oplevet ikke selv at kunne finde klædeligt og farverigt tøj til større kvinder. I 2017 oprettede Sofie Hagen i samarbejde med Andrea Storgaard Brok "FedFront", der er en vidensplatform, som henvender sig til personer med tykke kroppe. Ideen med "FedFront" er at skabe et netværk, debat og vidensdeling indenfor tykaktivisme (Amlund, Hagen og Brok u.d.). Sofie Hagen benytter som komiker dermed sin position i andre sammenhænge og til at skabe andre produkter og budskaber, der når ud over standupscenen.

Nikolaj Stokholm

Den sidste komiker vi vil præsentere, er Nikolaj Stokholm, der er født i 1990 og opvokset op i Greve (Reimar 2016). Således står der beskrevet om komikeren i et interview med magasinet *Euroman*: "Oprindeligt ville han være lastbilchauffør, men på grund af dårligt syn lagde han vejen om og tog først en uddannelse som sømand, siden hen som gipsmontør. Som 17-årig optrådte han første gang med stand-up og blev semikendt som 20-årig gennem 'Comedy Fight Club' på TV2 Zulu" (Reimar 2016). Nikolaj Stokholm er også kendt for sin rolle som karakteren Øland i ungdomsserien *Shjit Happens* (2012-2017), som blev vist over fem sæsoner på TV2 ZULU. Derudover har han medvirket i diverse underholdningsprogrammer,

såsom *Klipfiskerne*, *Stormester* og senest *Verdensmænd*. Han turnerede i 2017 med sit første onemanshow *Mit liv som Nikolaj Stokholm* og er lige nu aktuel med sit andet onemanshow *Turen går til Nikolaj Stokholm*. Nikolaj Stokholm har sin egen hjemmeside, hvor der står således:

> Med næsten 45.000 solgte billetter til sit første one-man show "Mit liv som Nikolaj Stokholm" har Nikolaj lagt sig i spidsen som en af landets største og mest populære komikere. Med sin skæve og legesyge komik, formår han altid at invitere publikum med ind i hans eget liv på en hylende morsom og personlig måde, og det er netop derfor at Nikolaj er en af de mest folkelige og charmerende komikere i Danmark" (Tajmer u.d.).

Som citatet indikerer, er Nikolaj Stokholm en berømt komiker, der især er kendt for sin krøllede hjerne og skæve humor. Med de mange udsolgte shows rundt om i Danmark har Nikolaj Stokholm for alvor etableret sig i den danske comedyverden.

Standupgenren

Vores overordnede ærinde med projektet er bl.a. at finde ud af, hvad standup-genren kan i forhandlingen af normalitet indenfor emnerne køn, krop og sex. I dette afsnit vil vi derfor definere de særtræk, der findes ved denne genre, for at vi senere kan benytte disse genretræk når vi analyserer de udvalgte komikeres optrædener. Når vi laver disse genrekarakteristikker, bruger vi eksempler fra vores udvalgte komikere. Disse eksempler omhandler både emnerne køn, krop og sex, men behandler også andre emner. Vi inddrager disse eksempler for at kunne bevise genretrækkene bedst muligt i vores definition af standup.

I forsøget på at definere genren kan man slå ordet "stand-up comedy" op i ordbogen, hvor definitionen lyder således: "[en] koncentreret, hurtig form for underholdning hvor en person, ofte i tæt samspil med publikum, fortæller historier, anekdoter og vittigheder" (ordnet.dk u.d.). Her lægger vi mærke til, at der lægges vægt på samspillet med publikum samtidig med, at komikerens taleevner i form af historie-, anekdote- og vittighedsfortæller også er en præmis for genren. Inden for den danske akademiske verden er Pernille Wass, seniorredaktør på Politikens forlag, en af dem, som har forsøgt at definere standup, men ud fra et teatervidenskabeligt perspektiv. I sit speciale fra 2005 beskæftiger hun sig med standup som en slags teater og iscenesættelse, men pointerer, at genren adskiller sig, fordi komikeren

ikke spiller en rolle som vi ellers ser det inden for teaterverdenen. Derudover definerer hun nogle grundlæggende joke-typer, som man finder inden for standuppen. Vi er klar over, at Wass' pointer kan bruges i vores arbejde med genren, men da hun har et teatervidenskabeligt perspektiv og undersøger, hvordan standup fænomenet adskiller sig fra andre teaterformer er det vigtigt for os at inddrage andre teoretikere, der har et perspektiv, som synes fordelagtigt for vores formål.

Vi kan derfor ikke nøjes med hverken ordbogens eller Pernille Wass' definition, og vi vil derfor i det følgende uddybe, hvordan standup kan defineres, ved at inddrage et folkloristisk perspektiv, det æstetiske performance-perspektiv og uddybe, hvordan det intime og velkendte er særligt for standupgenren. Derudover vil vi inddrage fiktionalitet som greb inden for standuppen, og beskrive, hvordan dette er gældende, når komikerne forhandler konkrete emner. I sidste del af denne genrekarakteristik vil vi belyse, hvordan standuppen har et særligt forhandlingspotentiale. Det er ifølge Pernille Wass ikke standup, når komikerne spiller forskellige roller på scenen, men da det er i vores interesse at undersøge, de slørede grænser for, hvornår komikeren spiller en rolle og hvornår han eller hun ikke gør, har vi valgt ikke at lægge os i forlængelse af hendes definition. Derimod har vi valgt at inddrage nyere teorier fra bl.a. teoretikere med et folkloristisk udgangspunkt. Vi vil i det følgende afsnit definere standuppens genretræk i forlængelse af disse.

Standup fra et folkloristisk synspunkt

Ian Brodie og Antti Lindfors beskriver begge standupgenren som værende forbundet med folklore, hvilket vi forstår som en fortælletradition, som blev brugt til overlevering af historier og "folkeminder". Folklore er med andre ord en videreformidling af folkelig kultur bl.a. i form af myter, eventyr og sange, der har både kulturelle og historiske informationer (Piø 2012). Således forklarer Brodie i værket *A Vulgar Art* (2014) om den folkloristiske tilgang, som han mener, er fordelagtig i analysen af standup:

> This work is built on the argument that stand-up comedy is a complex transposition of vernacular forms of talk into a more formal, mediated context and that this more formal, mediated context introduces a distance between audience and performer that needs reconciliation. The discipline best suited for stand-up comedy's analysis is the discipline that studies vernacular expression: the discipline of folklore (Brodie 2014, 15).

Folklore er ifølge Brodie en folkelig sproglig udtryksform, en talegenre og fortælleform, som kan sammenlignes med standup, idet denne genre også er en folkelig form for sproglig kommunikation. I citatet lægger Brodie dog også vægt på, at de to genrer adskiller sig. Her adskiller standup sig fra folklore ved ofte at være medieret og konteksten for standup er dermed mere formel. Medieringen kan udfordre intimiteten og på den måde skabe en distance mellem komiker og publikum. Brodie uddyber forholdet mellem komiker og publikum ved at pointere, at der er en væsentlig sammenhæng mellem folklore og standup, da begge er kommunikative taleformer, der er rodfæstet i konceptet om en gruppe (Brodie 2014, 7-8). Her forklarer han, at der opstår en gruppe i standup, når en komiker udfører sit show foran det publikum, som er fysisk tilstede, men at der også konstitueres en gruppe mellem komikeren, live publikum og publikummet derhjemme, som ser showet blive broadcastet. Det er dermed op til standupkomikeren at sørge for at skabe og fastholde en intimitet. Intimiteten er her vigtig for at skabe et sammenspil med publikum, som er konstituerende for genren (Ibid., 8).

Lindfors beskriver i afsnittet ”Notes on reflexivity and genre in Stand-Up Comedy Routines” fra værket *Genre – Text – Interpretation* (2016) at den folkloristiske tilgang i en analyse af standup ser på det kulturelle og historiske og hvordan de historier og anekdoter som bliver fortalt, er forankret i det samfund, som de bliver fortalt i. Han beskriver således: ”stand-up comedy provides a prominent object of folklorostic study with texts retrieved and analyzed in their actual performative, cultural, and historical contexts.” (Lindfors 2016, 152). Standupkomikerens kulturelle kontekst er derfor også vigtig at medtænke i en analyse af den pågældende performance.

I programmet *Tæt på sandheden* beskæftiger Jonatan Spang sig med mange forskellige emner og ikke kun dem, som vi ønsker at behandle. Vi er dog nødt til at kende selve præmissen for programmet, for at kunne analysere nærmere på den forhandling han skaber. Det overordnede tema i programmet er kulturelle og politiske emner fra den forgangne uge, ofte med et kritisk fokus på pressens dækning af dette. Her indtager Spang rollen som formidleren, der fortæller ugens begivenheder videre til modtageren, ofte i en pyntet version. Et eksempel på dette ses i sæson 2 afsnit 4, hvor Spang tager fat i ugens nyhed om, at en russisk spion skulle være død af forgiftning i England. Spang beskriver i den forbindelse, at England og Theresa May begår en fejl ved at prøve at stille Rusland til ansvar, hvorefter et

billede af en avisoverskrift fra BT med Ruslands svar toner frem på skærmen: ”Rusland advarer briterne: Ingen bør true en atommagt”. Hertil udtaler Spang:

> Rusland er jo den der psyko-ekskæreste, hvor man pænt spørger om hun gider fjerne sit make-up fra toiletspejlet og hun svarer: [råbende] ”Vi kan da også bare slå op! Jeg kan da også bare tage alle mine ting og skride din fede idiot! Jeg kan da også ringe til min bror og få ham til at fucking ødelægge dit liv!” (*Tæt på sandheden*, sæson 2 afsnit 4, 02.00-002.15).

Her bruger Spang en personlig fortælling til at uddybe både selve nyhedshistorien men samtidig også det komiske element i den. Vi vil senere i afsnittet kommentere på, at komikerne kan overdrive disse personlige fortællinger for at underbygge det komiske. For at kunne forstå denne sammenligning, må man som modtager være en del af den kultur, som Spang her taler ind i. Det er derfor en væsentlig præmis for *Tæt på sandheden*, at modtageren forstår de kulturelle strukturer, som Spang bygger sin komik op på. Samtidig gælder det også, at selve indslaget bliver historisk forankret i den tid, hvor programmet sendes.

Det samme gælder senere i samme program, hvor Spang viderefører joken om Ruslands falske nyheder i Danmark til at kommentere på den kritik, der var af Peter Schmeichel, som blev russisk sportskommentator. Han siger her, at vi må kunne stole på hinanden, hvorefter han viser et klip fra nyhedsmediet Russia Today, hvor Peter Schmeichel introduceres som en legende, fordi han var med til at vinde EM i 1992 for Danmark. Spang udtaler i den forbindelse, at Schmeichel giver Danmark en dolk i ryggen, og bruger derefter et indslag til at argumentere for, at Danmark i virkeligheden aldrig har vundet EM. Indslaget er lavet som en opklarende reportage, der forklarer ud fra både politiske og fodboldtekniske vurderinger, bl.a. fra fodboldspilleren Flemming Povlsen der udtaler, at det aldrig ville være muligt for Kim Christofte at score på straffespark ”fordi han aldrig tog tilløb” (*Tæt på sandheden*, sæson 2 afsnit 4, 07.45-10.10). Hermed bruger Spang endnu et greb til at videreformidle et konkret folkeminde, men på en måde, så det bliver en komisk kommentar til en tidsrelevant nyhedshistorie. Det er i dette tilfælde også væsentligt, at modtageren forstår den historiske kontekst omkring EM i 1992, men samtidig også forstår den kulturelle betydning denne begivenhed havde for Danmark, for at forstå det komiske i dette indslag.

Lindfors mener, at selvom komikerne ofte bygger deres performances op af forskelige typer af talegenrer, som fx personlige fortællinger, anekdoter, legender, myter eller sladder, vil den kommunikative situation ofte først være komplet og meningsfuld, når det hele bindes

sammen i fx onemanshowet eller anden form for performance (Lindfors 2016, 156). Derfor er det vigtigt for os, når vi præsenterer de forskellige udsnit fra komikernes optrædener, at vi præsenterer hele rammen omkring dem, for at kunne diskutere de emner, som er omdrejningspunkt for projektet. Dette er væsentligt, fordi det netop er den kulturelle kontekst vi undersøger, og hvordan komikerne performer ind i en konkret kontekst og forhandler denne. Den folkloristiske tilgang til standupcomedy bygger på en fortællende genre. I en traditionel standup-situation er der typisk tale om en enkelt person, der taler til en større eller mindre gruppe af publikummer. Derfor betegner Lindfors standupcomedy som en form for talegenre, fordi det er en verbal soloperformance. I det følgende vil vi uddybe, hvordan vi forstår standuppen som en performance.

Den æstetiske performance

Både Lindfors og Brodie bruger udtrykket performance, når de omtaler komikernes optrædener. Derfor vil det følgende være en definition af dette begreb. Når en komiker performer for sit publikum, er det ofte på en scene, hvilket dermed trækker tråde til teaterverdenen. I vores forståelse af performativitet, benytter vi Erika Fischer-Lichtes æstetiske forståelse af performance, som hun beskriver i værket *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* (2008). Her tager hun udgangspunkt i den performative vending i 1960'erne der, ifølge hende, ændrede synet på, hvordan publikum opfattes i selve teater/performance-situationen. Ifølge Fischer-Lichte ændres publikummets rolle til at være mere indflydelsesrig: "The feedback loop as a self-referential, autopoietic system enabling a fundamentally open, unpredictable process emerged as the defining principle of theatrical work. A shift in focus occurred from potentially controlling the system to inducing the specific modes of autopoiesis." (Fischer-Lichte 2008, 39). Fischer-Lichtes forståelse af det performative rummer derfor en arv fra denne vending, hvor der er fokus på performancen som en interaktion mellem performer og publikum, i det hun kalder et feedback loop.

Overordnet forstår hun en performance som bestående af to grupper af mennesker, der sammen skaber performancen: "Performance, then, requires two groups of people, one acting and the other observing, to gather at the same time and space for a given period of shared lifetime. Their encounter – interactive and confrontational – produces the event of the performance" (Fischer-Lichte 2008, 38). Det er dermed i mødet og interaktionen mellem performeren og publikum, at selve performancen skabes: "performances are generated and

determined by a self-referential and ever-changing feedback loop" (Ibid., 38). Et feedback loop forstås som den interaktion, der finder sted mellem performer og publikum, hvor performeren reagerer og skaber sin performance ved at inddrage publikums reaktioner. Feedback loopet er dermed essentielt for Fischer-Lichtes forståelse af en performance, da det kræves af publikum, at de er nærværende og reagerer på det performeren siger og gør. Det er dog ligeså vigtigt, at performeren har en evne til at reagere på de reaktioner, som publikum kommer med. Fischer-Lichte tager udgangspunkt i performance art, når hun definerer den æstetiske performance. Vi vil dog argumentere for, at denne teori også er relevant at benytte i analysen af standupcomedy, fordi relationen til og responsen fra publikum er determinerende for, om standuppen lykkes.

Fischer-Lichte betegner samspillet mellem performer og publikum som et "reversal of roles", hvor feedback loopet genererer performancen og publikum også indtager rollen som performer (Fischer-Lichte 2008, 50). Et eksempel på dette ses i Nikolaj Stokholms show, hvor han har en dialog med en fra publikum. Det er en dreng ved navn Louis, som har svaret på Stokholms spørgsmål om, hvorvidt der er nogen blandt publikum, der går i folkeskole. Han bruger denne samtale som et udgangspunkt for den næste del af showet, som handler om folkeskolen (*Mit liv som Nikolaj Stokholm*, 00.29.00-00.30.45). I denne del ser vi en hel konkret interaktion mellem Louis og performeren/Stokholm. Stokholm interagerer dog i sit show primært med hele salen, hvilket vi ser et eksempel på, når han kommenterer på folkeskolen. Joken lyder således:

> Det er skidegodt du gør dig god i skolen, men, og det vil jeg gerne snakke om nu, for man lærer ikke noget i den danske folkeskole. [Reaktionen fra publikum er ikke så stor. Stokholm reagerer ved at åbne øjne og mund for at indikere: "det sagde han bare ikke"] Det er sjovt den her reaktion kommer. Før med negerne, der var det bare HA HA HA. [Indtager en anden stemme og rollen som publikum] Du skal fandme ikke sig noget om folkeskolen kammarat du, der er der en helt klar linje [Latter] (*Mit liv som Nikolaj Stokholm*, 00.30.50-00.31.15).

I dette eksempel er det i publikums tilbageholdte grin, at Stokholm, der er performeren, skaber sin performance. Her ses det transformative potentiale, idet selve den ovenstående joke ikke havde været den samme, hvis publikum havde grinet højt af det første udsagn: "man lærer ikke noget i den danske folkeskole". Ifølge Fischer-Lichte er det alle former for publikums indgriben og interaktion, der konstituerer "reversal of roles" og dermed feedback

loopet. Hun eksemplificerer dette med en performance af kunstneren Richard Schechner, der i en performance kaldet *Commune* inddrog publikum ved at bede publikum om at gøre konkrete ting. Hvis personen nægtede at være med stoppede han performancen, og det blev derved op til den enkelte publikummer at afgøre, om performancen skulle fortsætte. Valgte personen at gøre som han sagde, ville performancen fortsætte. Valgte personen at forlade stedet, ville performance også fortsætte, men valgte personen ikke at gøre noget, ville performancen forblive stoppet, indtil personen foretog et valg (Fischer-Lichte 2008, 42). På den måde viser Fischer-Lichte via Schechner, at en performance både skabes med og uden publikums reaktioner, og at feedbackloopet både er determineret af nærværende og fraværende reaktioner. Dette ser vi i forrige eksempel med Stokholm, hvor det i første omgang er publikums fraværende reaktion, der skaber det videre forløb i joken. Da publikum efterfølgende griner højt, er det et eksempel på, at Stokholm udnytter den forrige reaktion fra publikum til at skabe en vellykket joke. Som tidligere beskrevet er reaktionerne fra publikum særligt determinerende for, om selve standup-performancen lykkes. Vi kan herudover også påpege, at det er i konkrete publikumsreaktioner i form af latter, at den vellykkede standup-performance skabes. Komikerne må derfor medtænke konkrete reaktionsmuligheder ind i deres performances, for at kunne reagere optimalt på den reaktion, som publikum har.

Ifølge Fischer-Lichte er det nødvendigt for en performance, at publikum og performer er i samme rum: “no matter whether and how a performance told a story, it is the bodily presence of the actors that affects them and sets the autopoietic feedback loop in motion. Therein lies the constitutive moment of performance.” (Fischer-Lichte 2008, 74). Vi vil dog, bl.a. i forlængelse af Philip Auslander, argumentere for, at der også godt kan forekomme et feedback loop, selvom der ikke er en kropslig tilstedeværelse mellem performer og modtager. Auslander påpeger i værket *Liveness - Performance in a mediatized culture* (1999) således: ”Ironically, intimacy and immediacy are precisely the qualities attributed to television that enabled it to displace live performance” (Auslander 1999, 32). Dette ser vi, når vi kigger på Annika Aakjærs performance til Zulu Comedy Galla, som udover at være en performance i Fischer-Lichtes forstand, også breder sig ud over de fysisk nærværende rammer ved at være delt på Facebook samt broadcastet i tv. Det samme gælder for Sofie Hagen, når hun på Instagram interagerer med sine følgere via kommentarspor eller delinger af private beskeder, hun har modtaget. Ifølge Fischer-Lichte kan publikums reaktioner godt være reduceret til indre kropslige reaktioner samt tilråb, grin, gab eller anden form for reaktion, som ikke

decideret er en kropslig interaktion med performeren (Fischer-Lichte 2008, 38). Derved kan en performance, i denne forstand, også godt forekomme på sociale medier. Dette beskriver P. David Marshall, når han skriver således i artiklen "The promotion and presentation of the self: celebrity as marker of presentational media" (2010):

> What we are witnessing now is the staging of the self as both character and performance in on-line settings. The props and accoutrements of the stage can now be translated to the various profiles, images and messages that are part of a Facebook site. (Marshall 2010, 40).

På Sofie Hagens Instagramprofil ser vi flere eksempler på, at modtagerne reagerer på hendes opslag. De følgende billeder viser et opslag, hvor Sofie Hagen har postet en joke samt nogle af de reaktioner denne joke har fået.

(screenshot: Hagen, Instagram.com 2020)

Her ser vi, hvordan modtagerne også reagerer med kommentarer og grin i form af emojis. Udover blot at reagere med grin, som i tilfældet med Nikolaj Stokholms onemanshow, giver Instagram også mulighed for, at modtagerne kan melde ind med personlige kommentarer, som vi ser i den øverste, der tilkendegiver, at joken/udsagnet opsummerer hendes tyvere godt. Her ser vi derfor eksempler på kropslige reaktioner i kommentarerne, selvom de ikke er kropsligt nærværende med Sofie Hagen i øjeblikket, hvor teksten er skrevet. I forlængelse af

Marshall, kan vi argumentere for, at en personlig performance godt kan forekomme på de sociale medier, også selvom der ikke er en kropslig tilstedeværelse mellem performer og publikum. Det særlige ved Instagram er, at der her er fokus på billeder, og derfor vil vi inddrage Camilla Jalvings pointe om, at selve billedet også kan være en performance i sig selv. Hun mener, at en performance godt kan flyttes til: "(...) the imaginary field between the image and the viewer. A field in which the image is not just an image of a performance, but also something that in itself performs." (Jalving 2005, 174). Det performative kan derved overflyttes til selve billedet, fordi billedet godt kan skabe reaktioner hos modtagerne, og dermed flytte den performative kraft fra performer til værk. Dette er en væsentlig pointe, når vi vil bruge denne teori på standupgenren, fordi standup også ofte bliver broadcastet eller breder sig til andre medieplatforme og i andre genrer. Fischer-Lichtes æstetiske performance-teori bidrager med et vigtigt syn på, hvordan en performance opstår og genereres imellem performer og publikum/modtager, som er særligt vigtig for standupgenren. Denne forståelse er derfor væsentlig for os, når vi analyserer publikums reaktioner og hvordan komikerne bruger disse. Dette kan vi gøre, når vi lægger os i forlængelse af Auslander, Marshall og Jalving som, på hver deres måde beskriver, hvordan en performance også kan opstå, selvom der ikke er en kropslig tilstedeværelse.

Det intime og velkendte

Brodie og Lindfors beskriver begge i deres definition af standup, at selve kommunikationssituationen mellem komiker og publikum er særlig for standupgenren. Selvom den er karakteriseret ved at være komikeres monolog, er der et væsentligt fokus på relationen til og interaktionen med publikum. Dette kommer til udtryk i komikerens måde at henvende sig til publikum på, hvilket oftest foregår ved en direkte henvendelse i en venlig og kollegial tone (Lindfors 2016, 155, Brodie 2014, 5). Det ser vi et eksempel på i Sofie Hagens onemanshow *Dead Baby Frog*, når hun fortæller om den by, hun er vokset op i, der hedder Skamby. Hun spørger ud til publikum: "Is anyone of you by any chance from Denmark? Ha! You were all like, no, we've checked" [latter]… Okay, so you just have to, like google it, it's true, I swear to God it's true. Skamby is to words. "By" means "town" and "skam" means "shame". Skamby means Shametown!!! [latter]" (Hagen 2018, 00:19:10-00:19:18). I dette eksempel ser vi, at Sofie Hagen henvender sig direkte til sit publikum med et spørgsmål og ved at henvende sig direkte til dem ved hjælp af ordene "you". Herefter efterligner hun deres

reaktioner og på en venskabelig måde forklarer dem, at det hun er ved at fortælle, er sandt, og at de må tro på hende eller google sig frem til det. Hendes kommunikationsform er stadig en monolog, men ved at stille publikum spørgsmål og inddrage dem i sin performance, interagerer hun og skaber en relation til dem. Hun beder dem samtidig om at tro på, at hendes oversættelse af byen er sand. Hun inviterer her til, at publikum skal stole på hende, hvilket igen er med til at skabe en venlig og intim relation. Derudover benytter Sofie Hagen sig af et personligt element, når hun fortæller om den by, hun er vokset op i.

Stort set alle danske komikere beskæftiger sig på en eller anden måde og i højere eller lavere grad med emner, som i offentligheden ville karakteriseres som intime eller personlige. Vores udvalgte komikere forhandler bl.a. alle emner som køn, krop og sex. De tager alle deres udgangspunkt i den verden de lever i, og forsøger at gøre denne verden så genkendelig som mulig for publikum og seeren. Komikeren skaber med sin optræden en forhandling af det "worldview"/verdensbillede, som er fælles i det rum han/hun performer i (Brodie 2014, 6). Dette gør han bl.a. ved, ifølge Brodie, at udtrykke intime holdninger. Det ser vi, når Annika Aakjær taler om menstruation, når Nikolaj Stokholm taler om porno, Jonatan Spang ironisk forholder sig til manderollen i en feministisk tid og når Sofie Hagen taler om egne oplevelser med fedmediskrimination. Ved at skabe et intimt rum mellem publikum og komiker, kan komikeren tage emner op, som ellers ikke ville passe ind i en offentlig situation. Dette er typisk emner som krop, sex og køn, fordi netop disse emner er af intim karakter, da alle emner på en eller anden måde er forbundet med tabu og derfor er emner, der typisk kun diskuteres med tætte venner. Dermed skaber komikeren med intimiteten en lukket "venne"-gruppe mellem sig selv og publikum: "he or she [komikeren] is not making an outsider's pronouncement and judgment but knows whereof he or she speaks as a member of this particular group" (Brodie 2014, 7). Det er derfor vigtigt for standuppen, at komikerne henvender sig til publikum på en måde, så de føler sig inkluderede og nærmest får følelsen af at være venner med komikeren. Dette kan både skabes i de emner, der tages op af komikeren, men kan også påvirkes via en genkendelighed, fx i form af tøjstil eller talemåde. Eksempler på dette kunne være Nikolaj Stokholm, der altid har jakkesæt og slips på, når han performer eller Annika Aakjær, der taler med en tydelig nordjysk dialekt.

Lindfors forklarer i sin artikel, hvordan det er vigtigt for komikeren at opnå en såkaldt "truth-effect" i sin stand-up. Truth-effect forstås som genkendeligheden i, at den klassiske standup-situation kan genkendes. Her er den klassiske standup-situation, at komikeren har en

mikrofon og evt. en taburet på scenen, hvilket på den måde sætter en scene for en konkret og velkendt situation. Derudover er komikeren hverdagsagtigt klædt og har den føromtalte uformelle tone overfor publikum. Det er samtidig vigtigt, at det komikerne fortæller på scenen er "sande historier" for at kunne skabe en relation til publikummet (Lindfors 2016, 155). Det ser vi, når Sofie Hagen i sit onemanshow beskriver sin opvækst og fortæller sit publikum: "So my mother, she moved to Shametown, to be close to her mother, who could the help her with me when I was born. And that's how I was raised by a narcissistic psychopathic stepfather in a place called Shametown" (*Dead baby frog*, 2018, 00:19:49-00:20:02). Hagen tager dermed udgangspunkt i sit eget liv og fortæller igennem showet om sin opvækst, og disse sande fortællinger, hvor hun udviser sårbarhed ved at inddrage publikum i sit liv og dele ud af personlige og sørgelige oplevelser. Dette er med til at skabe truth-effecten og styrke relationen til publikum.

Et andet eksempel er, når Annika Aakjær i sit onemanshow træder ind på scenen i en afslappet heldragt, stort hår, der ikke fremstår opsat og en ikke særlig fremtrædende make-up. Dette vil vi også karakterisere som et forsøg på at skabe denne truth-effect. Ved at fremstå hverdagsagtig nedbryder hun den barriere mellem hende og publikum, som ellers nemt fremkommer i distancen mellem at være den, der står på scenen og dem der sidder i salen. Aakjær har, som tidligere skrevet, en tydelig nordjysk dialekt og i et interview med journalist Lene Roe Rasmussen lægger hun også vægt på, at det sted som hun kommer fra, har været med til at forme hende som person: "Der er sådan en autonomi i Nordjylland, som jeg har med mig, og som giver en identitetsfornemmelse" (Rasmussen u.d.). I sin sangskrivning, men også i sit onemanshow, tager Aakjær udgangspunkt i hendes eget liv og især sin barndom, der ikke altid var særlig lykkelig. I et interview med musikmagasinet *Gaffa* beskriver hun sin barndom således: "Da jeg var lille, var jeg tit alene. Jeg gik rundt for mig selv i min egen verden. Det gjorde jeg også i den periode. Så ud fra et socialt perspektiv var det ikke den bedste periode for mig. Men den forandrede min sangskrivning." (Elbech 2016). Hun beskriver her, hvordan hendes barndom har været med til at forme hende som menneske, hvilket også er et stort og vigtigt tema i hendes onemanshow, *Enebarn*. Vi er som modtagere ikke i tvivl om, når vi ser onemanshowet, at de anekdoter hun beretter om, kommer fra Aakjærs eget liv, hvilket igen er med til at gøre hendes performance autentisk. På den måde kan komikerne via deres fremtoning og sproglige kommunikation forsøge at nedbryde de

eksisterende grænser mellem dem og publikum, hvilket skaber den truth-effect, som Lindfors beskriver som essentiel i standup-situationen.

De fleste standupshows foregår i sale, hvor publikum er fysisk til stede, og har købt en billet til at komme ind og se den pågældende komiker optræde. Den føromtalte intimitet forstås netop med udgangspunkt i dette set-up, hvor komikeren nemt kan overskue sit publikum. Dog ses der flere eksempler på, at komikere afholder store shows og at disse broadcastes ud i tv-mediet enten live eller gøres tilgængelige på streamingtjenester. Ifølge Brodie skaber dette et brud med den intimitet, som komikeren har i den lille sal, fordi kommunikationen påvirkes af, at komikeren står på en scene hævet over publikum eller i tv-et, og dermed ikke kan opretholde den intime kommunikationsform (Brodie 2014, 8). Dog er det vigtigt, at komikeren stadig fastholder den dialogiske kommunikationsform, som er væsentlig for at skabe intimiteten, også selvom selve stedet eller måden det bliver vist på, ikke altid tillader at tale *med* og ikke kun *til* publikum/seerne (Brodie 2014, 5).

I programmet *Tæt på sandheden* er det ikke Spangs personlige oplevelser, der er det overordnede fokuspunkt, som vi ser det ved de andre tre komikere. Her er det i stedet aktuelle politiske og kulturelle emner, der tages op og jokes med. Spang skaber dog stadig en intimitet, ved at inddrage sig selv i sketches og anekdoter. I tredje sæson, afsnit 2 kommenterer Spang på Københavns Universitets forbud mod at holde udklædningsfester, hvor de studerende klæder sig ud, fx som mexicaner eller indianer, da det ifølge KU kan virke stødende. Han uddyber således:

> Så klæder de sig ud som indianere til deres fest helt uden at tænke over, at der sidder en rigtig indianer ovre i hjørnet og ikke synes det er sjovt. Jamen det er fandme det værste der er sket for indianere siden dengang de næsten alle sammen blev myrdet. [publikum griner] Nu er jeg jo selv en kridhvid dansker og hvis jeg fik en invitation, hvor der stod: Kom forbi til danskerfest kl 18, så drikker vi Gammel Dansk og spiser flæskesværd og hører humleridderne i seks stive klokketimer. Så ville jeg da også være sådan ”Okay, hvor er adressen? Går der en bus derud? Hvorfor sidde og lave fjernsyn?” (*Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 2, 04.18-04.46).

Lindfors beskriver, hvordan det aktuelle og relevante er en særligt brugt taktik indenfor standupcomedy til at skabe autencitet: ”The tactic of increasing the relevance of the text by situating the narrated event at a temporal and social proximity is in itself a performative strategy, very common in stand-up, which aims at creating an impression of topicality and

authenticity" (Lindfors 2016, 161). Autenciteten spiller en stor rolle for, at komikeren lykkedes med at skabe den tætte relation til sit publikum. Det er vigtigt, at de anekdoter og fortællinger som komikeren bruger fra sit eget liv, er autentiske og troværdige, samtidig med at det heller ikke må være andres fortællinger, der fortælles videre (Ibid., 156). Som vi ser det i eksemplet med Spang, er det her et opdigtet, men stadig autentisk og relevant eksempel i forhold til det kulturelle og samfundsmæssigt relevante, han bruger til at skabe sin joke. Når vi karakteriserer de klassiske standupgenretræk, er både den intime kommunikationsform, de relevante, personlige og aktuelle historier samt anekdoter vigtige. Sidst, men ikke mindst, er de genkendelige faktorer, også kaldet truth-effecten, også konstituerende for netop at opnå en intim relation til sit publikum og for at publikum genkender genren som standup.

Slørede grænser og fiktionalitet

Selvom Spangs joke om udklædningsfesterne og Aakjærs beretninger fra hendes barndom overordnet fremstår troværdige, kan det samtidig være svært at skelne mellem en helt konkret sandhed og opdigtede historier eller overdrivelser. Fx når Aakjær til Zulu Comedy Galla starter med at sige: "Hej jeg hedder Annika og jeg sked i bukserne indtil jeg var 12". I en standup-situation vil det ikke være usandsynligt, at en sådan udtalelse er overdrevet en lille smule, for netop at underbygge det komiske i den. Her stilles publikum og seer derfor i en position, hvor de inviteres til at forhandle sandhedsværdien i denne udtalelse. Dette forklarer Roberta Mock således i *Analyzing stand-up comedy* (2011): "the boundary between stage persona end autobiographical fact is a tricky one to negotiate" (Mock 2011, 102). Som Mock skriver, er det ofte en svær forhandling, for som udgangspunkt er modtagerne nødt til at antage, at det fortalte er sandt – ellers ville det, ifølge Brodie, ikke opfattes som standup. Dog beskriver Mock, hvordan standupgenren også er præget af flere slørede grænser: "Stand-up, however, is a genre in which the boundaries between serious and not-serious, person and persona, performativity and performance are often deliberately blurred" (Mock 2011, 102). Selvom de fortalte fortællinger, anekdoter osv. skal have et tydeligt element af sandhed, er der også en frihed for komikeren til at "pynte på sandheden" og dermed give den et fiktivt element, ofte i form af overdrivelse.

I Nikolaj Stokholms onemanshow *Mit liv som Nikolaj Stokholm* ligger det allerede i titlen, at showet er bygget op af personlige anekdoter fra Stokholms liv. Han har særligt fokus på opvæksten i Greve, hvor han som yngste barn af to, er vokset op i en almindelig dansk

familie. Særligt for Stokholm er det dog, at hans syn var dårligt fra fødslen og at han er meget bleg, hvilket flere af hans jokes er omdrejningspunktet for. I forhandlingen af, hvornår det Stokholm siger, skal forstås som sandt, benytter han billeder fra sin barndom. Når han fortæller, at broderen Frederik er hans diametrale modsætning, underbygger han det med et billede:

(screenshot: *Mit liv som Nikolaj Stokholm* 2017, 00.09.19-00-09.43)

På den måde beviser han overfor publikum og seer, at han ikke overdriver eller mener det for sjov, selvom det godt kan lyde som en overdrivelse. Dermed forsøger Stokholm at påvirke modtageren til at opfatte det han fortæller som sandt. I det følgende eksempel ser vi dog alligevel, at Stokholm bruger en overdrivelse, når han forklarer en konkret episode fra barndommen:

> Frederik havde brækket armen den sommer, og vi kan jo allesammen huske, hvor fedt det var, man var jo en helt: ”Ej hvad er der sket?” ”Jeg har brækket armen på min racercykel” ”Årh fedt, må vi skrive på gipsen?” ”Ja bare skriv” og så kiggede de på mig og sagde: ”Hvad er sket med dig?” ”Jaa jeg er født – ha ha” ”Må vi skrive på gipsen?” Nej nu stopper det… [stor latter blandt publikum] (*Mit liv som Nikolaj Stokholm*, 00.09.19-00-09.43).

Ved først at vise et barndomsbillede inviterer Stokholm publikum til at skabe en intim relation til ham, fordi han med billedet viser noget privat og skaber en sårbarhed. Dermed forsøger han at nedbryde distancen mellem ham selv og publikum, fordi han med billedet vil få publikum til at føle, at de kender ham bedre. Når publikum får følelsen af at kende ham som privatperson, har de en større tilbøjelighed til at tro på, hvad han siger. Når han derefter overdriver, understeger han absurditeten i billedet og den sande del af historien. Publikum sidder dermed tilbage med en uafgørlighed omkring, hvor meget af fortællingen der er sand. Overdrivelsen skaber samtidig et humoristisk lag, fordi det understeger det absurde i billedet og situationen.

Vi vil argumentere for, at komikerne benytter fiktionalitet, når de skaber den forhandling mellem fakta og fiktion, som Mock beskriver. Her forstår vi fiktionaliteten ud fra definitionen i værket *Fiktionalitet* (2013):

> Fiktionalisering fungerer som et signal om, at det fortalte ikke i nogen umiddelbar forstand beskriver det værende og virkeligheden, som den foreligger, men derimod beskriver det mulige, det ikke-værende, det potentielle, det fremtidige, det overdrevne osv. Fiktionalisering adskiller sig i denne opfattelse fra andre kommunikative handlinger. Fx fra den sande talehandling ved ikke at skjule, men tværtimod signalere, at virkeligheden ikke omtales, som den er (Jacobsen, Kjerkegaard, et al. 2013, 9).

Det er væsentligt i forhold til standup, at selvom det er opfundet, så har det et formål, der rækker ud i virkeligheden. Standupgenren kan derfor bruge fiktionaliteten som greb til at kommentere på virkeligheden, fx igennem overdrivelser. I den forrige joke af Stokholm ser vi fiktionaliteten i den sidste del, hvor vennerne spørger, hvad der er sket med ham. Det er usandsynligt, at en flok skolebørn i 0.-2. klasse i det hele taget ville spørge på den måde; ”hvad er der sket med dig?”. På samme måde er det ligeså usandsynligt, at den 5-6-årige Nikolaj Stokholm ville svare ”Jaa jeg er født” og at de samme venner derefter ville hentyde til hans blege hud, ved at spørge om de må ”skrive på gipsen”. Her benytter Stokholm sig af fiktionalitet, for at understrege, hvor anderledes han var, eller i hvert fald følte sig, da han var barn. Til at skabe denne form for fiktionalitet performer han situationen i skolen ved at benytte den teknik, der indenfor standuppen kaldes for et *act out*, der skal forstås som den teknik komikeren bruger, når han spiller en scene (Hjort og Palle 2009, 70). I stedet for at fortælle om mødet med de andre børn i skolen udspiller han den overdrevne situation. Det gør

han ved fx at lave stemmen om og gestikulere en rolle på scenen. Her spiller Nikolaj Stokholm en rolle som sig selv som barn og ifølge Palle og Hjort, er dette ikke i strid med genren, fordi vi ikke er i tvivl om, hvem der spiller rollen og at denne kun er kortvarig i showet. Act outet er samtidig et fiktivt signal om, at det fortalte ikke er i overensstemmelse med sandheden, men kunne have været sandt og påpeger både det overdrevne og dermed også det komiske i det. I act outet beskriver Nikolaj Stokholm et eksempel på social stigmatisering, som tager udgangspunkt i hans blege krop, der skiller sig ud fra normalen. Han benytter fiktionaliteten til at nedbryde afstanden mellem sig selv og publikum, og dermed skabe det Lindfors kalder en truth-effect – også selvom han bruger fiktive scenarier. Der skabes truth-effect, fordi han bygger videre på et plausibelt scenarie, som modtagerne kan genkende fra skolegården og barndommen, hvor det var sejt at have gips på og hvor man skiller sig ud, ved fx at være bleg. I dette eksempel forsøger Stokholm samtidig at forhandle opfattelsen af en social stigmatisering. I det følgende vil vi uddybe, hvordan standuppen som genre har et særligt forhandlingspotentiale.

Standupgenrens forhandlingspotentiale

Når komikerne står på scenen og laver deres shows har de en position i selve situationen, som gør dem i stand til at forhandle de emner, de tager op. Dette påpeger Brodie, når han beskriver standupgenren som:

> a field which, by its nature, is both forced and expected to negotiate the edges of cultural sensitivity and risk, as it explores the means by which professional comedians identify and develop contextual strategies for challenging and engaging with norms of appropriateness. (Brodie 2014, 7).

Karakteristisk for standupgenren er dermed dens evne til at tage kontroversielle holdninger eller emner op, der normalt ikke bliver talt om eller tydeligt forhandlet i offentligheden. Ifølge Brodie, er det nærmest komikerens pligt at tage emner op til forhandling, som kan være risikable, forstået på den måde, at der gerne skal tages nogle emner eller holdninger op, som enten provokerer publikum, gør dem forlegne eller pinligt berørte.

I Jonatan Spangs onemanshow *Bryllup* (2014) ser vi flere eksempler på, at han ytrer kontroversielle og til tider grænseoverskridende holdninger. Det sker fx, når han fortæller publikum, om den liste han har lavet med prioriteter i forhold til en fremtidig kæreste:

> Jeg har kun to ting på min liste. For det første skal hun være pæn. Og det er ved gud ikke for min skyld. Det er udelukkende for børnene. [latter] Ej men når man tænker over, hvor svært et liv sådan nogle grimme børn kan få. [latter og klapsalver] Aargh men… jeg… kan… ikke… begribe, at mennesker kan få sig selv til [pause, latter] at sætte børn i verden med grimme mennesker, jeg må altså sige [latter og klapsalver] det er jo [pause med mange klapsalver]. Det er jo forskelligt, hvor ens moral og etik lige er og sådan noget. Men noget af det man ser der foregår derude. Jeg synes det er [pause, hvor der er latter fra publikum og Spang ryster på hovedet] og ej men det er jo meget lettere at elske pæne børn. Lad os prøve at være lidt ærlige nu [høj latter] (00:43:30-00:44:21).

I dette eksempel ser vi, hvordan Spang overordnet ytrer en holdning om, at pæne mennesker har et nemmere liv og han udfordrer publikum ved at have den risikable holdning, at det er nemmere at elske pæne børn. Det er her grænseoverskridende holdninger som Spang inddrager i sit show, og her udfordrer han den sociale norm for passende holdninger eller opførsel. Forhandlingen sker bl.a., fordi vi kan blive i tvivl om, hvorvidt det er Spangs egentlige holdning. Selvom Spang bruger ordene, at han ”synes”, så bliver vi alligevel i tvivl, fordi genren har de slørede grænser for, hvornår komikeren mener noget seriøst og hvornår han ikke gør. Når det er sagt forventer vi også, at komikeren inddrager ømtålelige eller normafvigende emner. Dette er et eksempel på, at Spang tager et emne op, som er risikabelt, grænseoverskridende og usmageligt, men måske også har en lille smule sandhed i sig og derfor indbyder til forhandling. Spang forsøger at inddrage sit publikum i holdningen ved at bruge ord som ”jo”, ”man” og ”os” og inviterer til sidst i joken sit publikum til at dele hans kontroversielle holdning, når han slutter af med at appellerer til, at vi skal være ærlige. Forhandlingen af de normafvigende emner kan kun lykkes, hvis komikeren har dannet den føromtalte intime relation med sit publikum. Har komikeren derimod ikke formået at skabe denne relation, vil forhandlingen af de konkrete emner gå tabt, og det vil samtidig gå ud over komikerens succes som underholder (Brodie 2014, 7). Derved påvirker det også selve standupgenrens præmis.

De kontroversielle emner der tages op, har også ofte karakter af det grænseoverskridende og vulgære, som gør publikum utilpasse eller pinligt berørte. For at kunne skabe denne forhandling må komikerne bruge op til flere forskellige strategier. Som tidligere beskrevet, er det ofte set, at komikerne skaber slørede grænser for, hvor meget af det de fortæller, der helt konkret er forbundet med sandheden. Dog har komikerne igennem den føromtalte intime relation til publikum en anden position til at forhandle sådanne emner, fordi de netop inviterer publikum til at være med i en lukket "vennegruppe", hvilket øger deres troværdighed. Når Annika Aakjær taler om emnet menstruation og bl.a. siger, at det ligner afføring, tager hun her fat i to emner, som åbenlyst gør publikum utilpasse. Vi har tidligere nævnt, at hun i hendes åbningsreplik i hendes optræden til ZULU Comedy Galla overdriver, når hun siger, at hun sked i bukserne indtil hun var 12. Her benytter hun sig derfor også af fiktionalitet som greb, hvilket skaber en forhandling hos modtagerne i forhold til opfattelsen af sandhedsværdien i udsagnet. I den forbindelse kan vi igen inddrage en pointe fra værket *Fiktionalitet* (2013):

> At karakterisere et værk som "fiktionstvetydigt" henviser til det forhold, at afsenderen af værket anvender en form for udsigelse, der bevidst inddrager fiktionalisering som et af sine retoriske virkemidler, men som i sin helhed hverken lader sig kategorisere som tilhørende enten fiktion eller ikke-fiktion. Værkernes tvetydige status er således tilsigtet, og det er intentionen fra afsenderens side, at værkerne skal efterlade en produktiv og kritisk tøven hos modtageren. (Jacobsen, Kjerkegaard, et al. 2013, 48).

Ud fra dette kan vi dermed betegne standupcomedy som en form for fiktionstvetydige værker, netop på baggrund af den forhandlingsposition som modtagerne sættes i, når de skal afkode komikernes fortællinger. Den produktive tøven er derfor funderet i grænserne mellem rolle og virkelig person. Dette ser vi et eksempel på, når Sofie Hagen til et arrangement i London kaldet TedX starter ud med at fortælle publikum følgende:

> A few years ago I was sitting in a café being fat. I was just sitting there, being fat, you know, eating my burger, drinking my milkshake, when four men – four young men –walked in. And at first I didn't really care, because… Burger. [latter]. But I very soon felt the heat on the back of my neck, you know that feeling when you know that someone is looking at you. (Hagen, youtube.com 2019).

I dette eksempel ser vi, hvordan publikum griner af, at hun beskriver sig selv som værende så opslugt af sin burger, at hun er ligeglad med dem omkring sig. Dette tolker vi som en overdrivelse i beskrivelsen af, at hun er tyk. Samtidig starter hun fortællingen med at sige, at hun "bare sad og var tyk" og tilføjer her, at hun spiste burger og drak milkshake, som om det hører naturligt med til at være tyk. Selvom Hagens budskab og egne holdninger til fedme overordnet ikke er til at tage fejl af, vil vi dog argumentere for, at hun i denne sammenhæng benytter sig af overdrivelse, som skaber en forhandling mellem rolle og virkelig person. Hun skaber et karikeret billede af en tyk person (som ovenikøbet er hende selv), ved at beskrive billedet af at være dybt optaget af at spise burger. Dermed stiller hun modtagerne i en tøvende position, fordi hun får dem til at grine af dette karikerede billede af en tyk person. Der opstår dermed en forhandling for modtageren, fordi man som modtager godt ved, at det er forkert at grine af tykke mennesker, men fordi det er Hagen, som selv er tyk, der siger dette, kan vi stille spørgsmålstegn ved, om publikum reagerer anderledes end de ellers ville have gjort. Hun performer ind i rollen for på den måde at udstille den og dermed forhandle vores syn på fedme. Her ser vi dermed, hvordan Hagen bruger sig selv og skaber det karakteristiske rum for standuppen, hvor det er okay at tage kontroversielle holdninger op og grine af dem. Samtidig skaber hun en forhandling ved at lave en sådan overdrivelse, fordi det får modtageren til at tøve, idet hun udfordrer en normalitetsforståelse af, at det er forkert at være tyk. Når publikum griner af en sådan udtalelse, vil det samtidig få dem til at overveje, hvilket syn de egentlig selv har på tykke mennesker, hvilket vi ser som Hagens mål med fortællingen.

På den måde kan det fiktionstvetydige og de kontroversielle emner påvirke modtagerne i den forstand, at de sættes i en forhandlingsposition, når komikerne tager emner op, som både kræver en forhandling i forhold til selve komikeren som enten virkelig person eller rolle, men også inviterer modtagerne til at forhandle deres egne holdninger og synspunkter omkring de konkrete emner. Fx når Spang udtrykker den holdning, at pæne børn er lettere at elske eller når Sofie Hagen skaber et stereotypt billede af en tyk person. Karakteristisk for standuppen er dermed den forhandlingssituation som skabes, når komikerne får modtagerne til at grine af grænseoverskridende og kontroversielle emner. I det følgende vil vi forklare, hvordan humoren kan bidrage til denne forhandling på baggrund af tre grundlæggende humorteoretiske udgangspunkter.

Humor

I forrige afsnit definerede vi standuppen ved at redegøre for, hvilke konkrete genretræk standuppen indeholder. Når vi taler om standup må vi også tale om humoren og det særlige som humoren kan i forhold til den normalitetsforhandling, som vi vil undersøge. Vi vil i følgende afsnit uddybe det vigtige og afgørende genretræk for standuppen som humoren er. Det vil vi gøre ved at tage udgangspunkt i tre humorteorier; inkongruens-, lettelses- og overlegenhedsteorien. Stefan Kjerkegaard beskriver i værket *Humor* (2017), hvordan alle tre teorier kan supplere hinanden for at opnå den mest fyldestgørende forklaring af latteren og humoren i en given joke (Kjerkegaard 2017, 10). Vi vil derfor også løbende i analyserne bruge flere af de tre teorier til at forklare, hvordan humoren opstår, da de kan belyse forskellige måder, hvorpå humoren opstår i eksemplerne. Vi vil starte ud med at definere de tre teorier, så vi kan trække på disse, når vi igennem specialet analyserer på de jokes som komikerne laver.

Således forklarer Nöel Caroll i værket *Humour* (2014) om inkongruensteorien: "According to the incongruity theory, what is key to comic amusement is a deviation from some presupposed norm – that is to say, an anomaly or an incongruity relative to some framework governing the ways in which we think the world is or should be." (Caroll 2014, 17). Her beskriver Caroll, hvordan humoren opstår fordi, der sker en form for normafvigelse i forhold til de rammer, vi ellers kender. Når komikeren fortæller en joke eller anekdote, går han eller hun dermed ud fra, at modtageren har en viden om de regler, forventninger og sociale strukturer som humoren forstyrrer og angriber (Caroll 2014, 27). Simon Critchley forklarer også i værket *On Humour. Thinking In Action* (2002), hvordan inkongruensen skal *opleves* i joken. Oplevelsen opstår for modtageren, når noget ikke stemmer overens med dét, modtageren havde forventet af historien, og noget dermed fremstår ulogisk og disharmonisk (Critchley 2002, 3). Det kan være i forbindelse med den historie, joke eller anekdote, at vi får fortalt noget, som afviger fra, hvad modtageren havde forventet ville ske eller opfatter som logisk og kongruent. Før noget kan fremstå inkongruent, skal afsender og modtager dele samme implicitte sociale strukturer og dermed også den samme forståelse af, hvad der er kongruent. Critchley beskriver, hvordan der skal være en social kongruens, før der kan opstå en inkongruens i joken (Ibid., 4). I forlængelse af dette forklarer Critchley også, hvordan nogle jokes derfor mister deres humoristiske potentiale, når de bliver fortalt på tværs af landegrænser, hvor de sociale strukturer afviger fra hinanden (Ibid., 4).

I specialet har vi valgt at inddrage komikeren Sofie Hagen, der har stor succes med sin standup i England. Det danske og engelske samfund ligner på mange måder hinanden, men i et af hendes shows i England forklarer hun, hvordan hun oplever en stor kulturel forskel på de to lande i forhold til feminisme. Her argumenterer hun for, at vi i Danmark er bagud i forhold til det engelske samfund. Derefter fortæller hun følgende oplevelse, hun har haft med en dansk mandlig journalist. Historien starter ud med, at Hagen bliver overrasket over, at journalistens første spørgsmål er, hvad feminisme går ud på:

> I started to say the most basic things as…"well so eeeehm, men are not allowed to shout at women in the street [latter] ehm, men are not allowed to ask women to smile." And I could tell that anything I said CHOKED him. And he was just like [laver overraskendende og uforstående lyde. Hun ændrer rolle til at være journalisten] "So, if men are not allowed… to say anything to women. We'll just end up in a world were men don't speak." I and were just like… YES!! [høj latter] IMAGINE! That's the dream! (Hagen 2018).

I denne joke er der flere dele som fremstår inkongruente, hvilket er med til at skabe humoren og latteren. Den første inkongruens opstår, når Sofie Hagen fortæller, hvordan hun forklarede feminisme for journalisten. Publikum forventer, at hun giver journalisten nogle kloge og uddybende svar om feminisme og ikke, at hun giver de stereotypiske og uoriginale svar, som hun giver. Bagefter opstår der en inkongruens for Hagen i historien, fordi den mandlige journalist ikke forstår hendes svar og bliver overrasket over de ting, hun nævner. Det er indlysende for Hagen, at disse svar er klassiske og velkendte. Journalisten er chokeret over svarene og skal have en forklaring, hvilket fremstår ulogisk for både Hagen og publikummet i salen, hvilket vi kan se, fordi de griner af journalistens reaktion som Hagen efterligner i et act out.

Til sidst opstår der også inkongruens, når Hagen svarer på journalistens ytring ved at bekræfte, at det ville være fantastisk med en verden, hvor mænd ikke taler. Her slutter hun af med at sige, at det er "drømmen", hvilket publikum også griner af. De havde regnet med, at hun ville forsvare sig og diskutere med journalisten, da det ikke er, hvad feminisme går ud på. Når Sofie Hagen siger, at det ville være fantastisk med en verden, hvor mænd ikke taler, er det et eksempel på ironi, som også er et eksempel på inkongruens, fordi der bliver sagt det modsatte af, hvad der egentlig menes af afsenderes og forventes af modtageren. Vi opfatter noget som inkongruent på baggrund af de normer og holdninger vi har. Her opstår det

inkongruente, fordi der er der en forståelse af den sociale verden mellem Hagen og publikum, som journalisten ikke deler. Journalisten ser, ifølge Hagens fortolkning, ikke et problem i at råbe efter kvinder på gaden eller bede dem om at smile. Han er dermed ikke en del af den sociale kontrakt, der er mellem afsender og modtager, og det er den inkongruente opførsel og sociale norm, som han udviser, der bliver grundlaget for joken. Det kan være svært at afgøre, om Sofie Hagens joke ikke ville have fungeret overfor et dansk publikum i forhold til pointen om, at nogle jokes ikke fungerer på tværs af landegrænser, fordi der er forskellige sociale strukturer, der gør sig gældende. Det vil vi ikke analysere yderligere på, men hvad vi dog finder mere interessant er, at hun i starten af joken pointerer, at det danske samfund er bagud i forhold til den feministiske forståelse. Dette vidner nemlig om, at hun fra starten forsøger at skabe en relation til publikum ved at skabe en fællesskabsfølelse og indforståethed. Sofie Hagen som afsender og publikum som modtager deler altså samme holdning og er på bølgelængde, hvorimod danskere og det danske samfund bliver beskrevet som uvidende. I forlængelse af dette kan overlegenhedsteorien også forklare, hvorfor der opstår latter i eksemplet.

Overlegenhedsteorien forklarer, hvordan latter opstår, fordi man føler sig overlegen i forhold til en anden. Ifølge Thomas Hobbes i værket *Leviathan* (1651) opstår overlegenheden, fordi vi oplever, at vi selv gør noget, der fremstår godt og bedre end andre, eller hvis andre dummer sig, og vi dermed føler os bedre sammenlignet med dem (Hobbes if. Caroll 2014, 8). Teorien er med til at underbygge pointen om, at Hagen forsøger at skabe et fællesskab med publikum og dermed gøre dem bedrevidende i forhold til journalisten, da det er med til at skabe overlegenhed og dermed humoren. I eksemplet gør Hagen også grin med sin egen opførsel, når hun forklarer de svar, hun gav til journalisten. Heri er også en overlegenhed, idet hun ser tilbage på sine svar til journalisten og gør grin med dem, hvilket vidner om, at hun er blevet klogere nu, og selv kan se, at det ikke var et fyldestgørende svar. Hun er dermed overlegen i forhold til sit tidligere jeg. Derudover kan publikum også føle sig overlegne i forhold til de svar, som hun giver til journalisten. Overlegenhedsteorien forklarer dermed den latter, der opstår, når vi føler os overlegne i forhold til et andet individ, eller når et andet individ er uvidende, opfører sig dumt eller udviser selvbedrag (Caroll 2014, 8).

Overlegenhedsteorien kan også forklare den latter der opstår, når fx Jonatan Spang i programmet *Tæt på sandheden* fortæller om en nyhed fra *Tv-avisen*, hvor en landmand i

Vejen har blokeret en vej, fordi den ulovligt ligger på hans mark. Til indslaget fra nyhederne kommenterer Spang således:

> Jaaa, Vejen kommune har anlagt vejen i Vejen, og nu er der noget i vejen med, at der bliver lagt ting i vejen. (…) Så en landmand har spærret en vej, der løber ulovligt ind på hans grund. Så kan der vist ikke vrides mere ud af den historie. Aaaargh – så skal du se TV2 News. [Klip til udsendelsen og en journalist, der står ved vejen] "Lad os lige først tage et blik på det, som det handler om, nemlig vejen. Det er den, der går her bagved og som man kan se, så kører der altså en hel del biler." [klip tilbage til Jonatan Spang] Tak for forklaring "Kaptajn Åbenlys"! [latter og klapsalve] (*Tæt på sandheden* sæson 3 afsnit 6, 00:01:05-00:01:53).

Spang er overlegen i forhold til journalisterne og TV2 News, fordi det ifølge ham ikke er en nævneværdig nyhed, som de bringer i udsendelsen. Han latterliggør nyheden ved at lave ordspillet i starten og derefter er Spang overlegen, når han siger: "Så kan der vist ikke vrides mere ud af den historie", hvorefter der bliver klippet tilbage til nyheden og journalisten, der viser vejen frem. Dette kommer til at fremstå komisk, fordi Spang her er overlegen i forhold til journalisten, som virker inkompetent i kraft af Spangs udsagn forinden. Her siger han indirekte, at han har mere forstand på, hvad der er gode nyheder end journalisterne har. Den sidste kommentar er med til at understrege Spangs overlegne position, når han kalder journalisten for åbenlys.

Den sidste teori er lettelsesteorien, som ifølge Sigmund Freud kan forklare, hvorfor der opstår latter, når vi griner af noget, der er tabuiseret, og som vi egentlig godt ved, at vi ifølge samfundets normer ikke må grine af. Teorien stammer fra Freuds personlighedsteori, der beskriver, hvordan et overjeg holder id'ets drifter nede. Igennem humoren får vi, ifølge Freud, afløb for id'ets drifter igennem jokes om fx sex, racistiske tilbøjeligheder eller tabuer, og humoren fungerer derfor som en ventil. Hvis disse drifter ikke får afløb, kan de ifølge Freud hobe sig op og dermed skabe problemer i psyken (Freud (1927) 2000, 19). Vi ser et eksempel på, at lettelsesteorien kan forklare den latter der opstår, når Annika Aakjær i sit standup-show viser et bind til publikum og forklarer, hvordan bindet skal bruges for især mændene i salen.

> Hernede er simpelthen en tegning af en røv og her skal røven være, og heroppe er der så et flot lille hjerte, og det er lilla og det er der hvor klitten sidder og der vil jeg lige sige! … Der er nogen, der lige skal have brillerne på her [latter]. I kan også gå ned og købe noget Libresse og

> øve jer [latter og klapsalver]. Og så åbner vi vingerne her, og inden under vinger her kan i se, der er et lille område her, som også er lilla, og det er faktisk det område man gerne må bløde nede i. Og hvis man bløder udenfor, er man KLAM! [latter] KLAM KÆLLING! Ulækre so! AD! [latter]" (*Enebarn,* 00:52:20-00:53:08).

I eksemplet med bindet, får Aakjær publikum til at grine, når hun forklarer, hvordan det skal bruges, fordi hun sætter ord på noget tabubelagt som menstruation ofte er for begge køn. Derudover bruger hun ordet "klitoris" og laver en seksuel reference, når hun siger, at nogen (indforstået mændene i salen) skal se godt efter. Her kan lettelsesteorien forklare den latter, der opstår umiddelbart efter, at Aakjær pointerer dette, fordi humoren her fungerer som en ventil for id'ets drifter, som ifølge Freud ofte er drevet af sex. Sidst i joken sætter hun fokus på, at hvis man bløder meget, og man bløder udenfor det lilla område er man klam, hvilket også får publikum til at grine. Her kan lettelsesteorien bruges fordi, det er tabubelagt at bløde meget, men når Aakjærs reaktion er at råbe grimme skældsord, kan det ses som en overdrivelse og kvinderne griner fordi, at mange bløder uden for det lilla område, og det virker her som afløb for det tabu, at Aakjær sætter fokus på det. Her kan inkongruensteorien også bruges til at forklare, at der opstår en inkongruens i form af overdrivelsen, hvilket også skaber humoren.

Lettelsesteorien kan også forklare humoren i Nikolaj Stokholms standupshow, når han siger, at cykelløb og nazioptog har meget tilfælles:

> De skal alle sammen i samme retning. [latter] Der er ikke nogen sorte med i noget af det [latter] …. Jamen man har sgu da aldrig set en sort på cykel? [latter] Det er i hvert fald ikke hans egen! [latter og klapsalver]. Den klapper vi af? …. Okay… Gud nogle forfærdelige racister i er, føj for satan. [latter] (*Mit liv som Nikolaj Stokholm*, 00:06:26-00:07:00).

Her ville lettelsesteorien ifølge Freud kunne forklare, at humoren opstår, fordi publikum får afløb for racistiske tilbøjeligheder i den joke, som Nikolaj Stokholm laver. Stokholm italesætter det ved at pointere, at han ligefrem får klapsalver over joken, og folk dermed virkelig synes, at det er sjovt. Overlegenhedsteorien kan også forklare, at publikum her føler sig overlegne i forhold til Stokholm, fordi det er ham selv, der har lavet joken og ham der laver sammenligningen. De griner dermed, fordi de føler sig bedrevidende end Stokholm. Til sidst bander Stokholm over publikum og kalder dem racister, hvilket er en overdrivelse og

ulogisk, da det er ham selv, som laver joken. Inkongruensteorien kan dermed også forklare, at der opstår humor, fordi det er Stokholm selv, der ytrer noget racistisk, men det er publikum, som får skyld for at være racister. Dét at Stokholm italesætter, at det er forkert af publikum at grine af joken, understreger pointen om, at vi ofte griner af noget tabubelagt, eller noget vi med andre ord, godt ved er forkert at gøre grin med ifølge de sociale normer.

Humoren medvirker også til den forhandlingssituation som modtagerne sættes i. Således skriver Critchley om humoren: ”jokes are a play upon form, where what is played with are the accepted practices of a given society” (Critchley 2002, 10). Ved at grine og udstille det samfund og de normer vi lever med, kan vi forhandle det og samtidig forestille os, at det kunne være indrettet anderledes. Humorteorierne kan dermed bruges til at sætte fokus på, hvad der forhandles i joken og hvordan det bliver gjort i forhold til at belyse, om det er overlegent, tabubelagt eller inkongruent. Vi har nu redegjort for de tre teorier og dermed også beskrevet, hvordan humoren er et vigtigt genretræk i standuppen og i forhold til den forhandling, der finder sted.

Delkonklusion

Vi har i de forrige afsnit defineret standup ud fra en række forskellige perspektiver, og vi vil derfor kort opsummere, hvilke genrekarakteristika vi mener, er konstituerende for genren og som vi vil benytte for at kunne analysere på de udvalgte komikere videre i specialet.
Vi kan konkludere, at standupgenren er kendetegnet ved at være en talegenre (fortællinger, jokes, anekdoter m.m.), som siger noget historisk og kulturelt om den tid, den er forankret i. Alle disse fortællinger skal bindes sammen i en ramme, som skal præsenteres på en scene foran et publikum i form af fx et onemanshow. Komikeren skal sikre sig en intim relation til sit publikum, hvilket han eller hun opnår via en direkte henvendelsesform og venskabelig tone. Derudover skal fortællingerne være præget af personligt, aktuelt og sårbart indhold, som er med til at styrke den intime relation til publikum. Med den intime relation skaber komikeren en form for lukket vennegruppe med publikummet, hvor komikeren taler for og på vegne af denne gruppe. Vi karakteriserer standup-situationen som en form for performance, hvor netop samspillet med publikum er grundlæggende. Performancen er determineret af et feedback loop mellem afsender og modtager, og dermed er publikums reaktioner medskabende for standuppen. Standuppen som performance lykkes, når publikum reagerer

med grin, hvilket også skyldes komikerens evne til at være humoristisk. Derudover karakteriserer vi standup som en genre, der både kan foregå med fysisk tilstedeværelse, men også kan flyttes over i andre medierede former såsom tv-broadcasts og på sociale medier. I forhold til genren ser vi også, at den har slørede grænser i forhold til, hvad der egentlig menes og hvad der laves sjov med. Komikerne benytter ofte fiktionalitet som et retorisk greb, når de skaber fortællinger og jokes. Det er vigtigt, at det fortalte har en relation til virkeligheden, men med fiktionaliteten kan de underbygge det absurde, morsomme og komiske i de konkrete fortællinger. Dette er med til at skabe en forhandling for modtageren, når de sættes i en position, hvor de skal afgøre, hvor meget af det fortalte, der har en relation til virkeligheden. Derudover kan komikerne skabe en forhandling af grænseoverskridende og kontroversielle emner, fordi de har en frihed til at bruge fiktionalitet og dermed sætte modtagerne i en position, hvor de inviteres til at tage stilling til konkrete emner. Denne forhandling kan kun lykkes, hvis komikerne har skabt den føromtalte tætte relation til publikum, som ofte skabes ved en genkendelig og hverdagsagtig fremtoning. I det følgende vil vi karakterisere, hvordan denne forhandling også er påvirket af den position, de har i samfundet som kendisser.

De udvalgte *kendte* komikere

”At stand-up-komikere nu har opnået en status i det danske samfund, hvor de kendteste og mest succesfulde af dem bliver bedt til hofbal, kan ikke ses som andet end et udtryk for, at professionen og genren har opnået en blåstempling fra alle hold” (Hjort og Palle 2009, 8). Således skriver Anders Hjort og Henrik Palle, når de forklarer, hvordan danske standupkomikere har erobret det danske mediebillede både i tv, radio, film og på sociale medier, og hvordan de mest fremtrædende standupkomikere sågar bliver inviteret til årlige bal af kongehuset sammen med andre spidser i det danske kulturliv (Hjort og Palle 2009, 8). De danske standupkomikere har dermed en vigtig position i det danske mediebillede og i det danske kulturliv. Vi vil i følgende afsnit derfor redegøre for den status, som komikere kan have i offentligheden, for at forklare hvordan de har indflydelse på den offentlige bevidsthed og dermed også den normalitetsforhandling, vi ønsker at undersøge nærmere.

Alle fire komikere er kendte ansigter i det danske medielandskab og cirkulerer rundt i forskellige mediekontekster, fx i underholdningsprogrammer på TV, de sociale medier, i podcasts og radioen, på turné i det danske land og sidst, men ikke mindst, på den famøse røde løber til glamourøse arrangementer. I værket *Celebrity* (2001) forklarer Chris Rojek, hvordan

celebrities kan inddeles i tre forskellige typer; *ascribed*, (arvede) *achieved* (meriterede) og *attributed* (tilførte) (Rojek 2001, 17-18). Den første type er kendte, der er født ind i en berømt familie som fx de kongelige. Den næste type er karakteriseret ved at være kendte, der har opnået berømmelse igennem deres karrierer, såsom fx skuespillere, politikere, forfattere og sangere. Den sidste type kendte er berømte, fordi de har fået en koncentreret medieomtale og mediedækning, som er tilfældet hos mange deltagere af forskellige realityshows (Rojek 2001). På baggrund af dette vi vil definere de fire komikere som den type celebrity som Rojek kalder for den meriterede berømmelse, da de alle er berømte på baggrund af deres karrieremæssige talenter. Chris Rojek beskriver, hvordan en celebrity har både offentlighedens og mediernes interesse og er kendt enten for noget positivt eller negativt: ”the attribution of glamorous or notorious status to an individual within the public sphere.” (Rojek 2001, 10). Her beskriver Rojek ”glamorous” som værende en positiv offentlige anerkendelse, hvorimod ”notorious” er det modsatte, nemlig en negativ offentlig anerkendelse. Her tillægger vi de udvalgte fire komikere den positive offentlige anerkendelse, da de alle besidder både humor, karisma og har opnået en positiv anerkendelse for deres arbejde, idet de er etablerede i standupverdenen. Derfor har vi udvalgt disse fire komikere, da de alle inden for de seneste år har gjort sig ekstra bemærkede på den danske standupscene for deres optrædener og dermed er meriterede celebrities i Danmark.

I forlængelse af de forskellige celebrity-typer er det dog også vigtigt at pointere, at de udvalgte komikere har medvirket i medierne i andre sammenhænge end med deres egne onemanshows. De har både deltaget i forskellige gameshows, fiktionsserier, talkshows, optrædener til awardsshows osv. Det ser vi, når Nikolaj Stokholm medvirker i hele første sæson af gameshowet *Stormester*, alle fem sæsoner af fiktionsserien *Sjit Happens*, når han optrådte til ZULU Comedy Galla 2019 og er med i den aktuelle serie *Verdensmænd* på TV ZULU, der er udviklet af kollegaen Tobias Dybvad. Nikolaj Stokholm har derudover været med i Kanal 5 programmet *5. Halvleg* og været gæst i talkshowet *Natholdet*. Jonatan Spang har ud over sine onemanshows bl.a. også været i *Go’ aften Live*, udviklet sin egen serie *Lillemand* og det satiriske comedyshow *Tæt på sandheden* på DR2 samt siddet i monopolet i radioprogrammet *Mads og monopolet* på P4 og optrådte til ZULU Comedy Galla i 2019. Annika Aakjær, der udover at være komiker, er også er en kendt sanger og sangskriver, der har udgivet hele fire albums og har bl.a. optrådt ved TV2s juleshow i 2018. Derudover har hun har været med i *Toppen af Poppen* på TV2 og deltaget i komikeren Ruben Søltofts

fællessang på Instagram. Vores sidste kvindelige komiker, Sofie Hagen, har udover sine onemanshows lavet sin egen podcast *Made of Human*, bruger sin Instagram i forbindelse med tykaktivisme og har udgivet bogen *Happy Fat*. Hun har også deltaget i Talkshowet *Natholdet*, og medvirket i Petra Nagels serie *Petra elsker sig selv.* Sofie Hagen har på sin Instagramprofil 75,8 tusinde følgere, og har derfor opbygget et stort netværk på sin profil, hvor hun har uploadet over 2000 opslag (Hagen, Instagram.com 2020).

Alle de udvalgte komikere er kendte for at cirkulere rundt i det danske mediebillede og de opretholder på den måde deres kendthed som komikere, da de på den måde sørger for at være repræsenteret i medierne og dermed også i folks bevidsthed og interesse. Om mediecirkulation beskriver Remond og Holmes i afsnittet ”Understanding Celebrity Culture” fra værket *Framing Celebity*, således: “New and old media technologies have enabled stars and celebrities to be endlessly circulated, replayed, downloaded and copied. Their images, qualities and cultural values are found almost everywhere, invading or affecting many areas of social life” (Holmes og Redmond 2006, 4). Ifølge Redmond og Holmes giver medierne celebrities mulighed for at påvirke folkets sociale liv igennem den måde de ser ud på og bliver repræsenteret på, samt igennem de kulturelle værdier og holdninger som de har. En måde hvorpå Sofie Hagen sørger for at holde sig mediecirkuleret er fx på hendes Instagramprofil. I værket *Medieteori* forklarer Helle Kannik Haastrup i afsnittet *Celebrityteorier*, hvordan der findes strategier for celebrities online brug af sociale medier. Her vil vi fokusere på den type, som hun kalder for *celebrityaktivisten*, der ifølge Haastrup er en celebrity, der via sociale medier har fokus på en bestemt sag (Haastrup 2018, 306-307). Denne karakteristik passer på Hagen, som via sin Instagramprofil uploader feministiske og tykaktivistiske budskaber. Hun er en celebrityaktivist, fordi hun aktivt benytter Instagram til at fremme en bestemt dagsorden og på den måde agere rollemodel for de følgere hun har. Vi vil senere redegøre yderligere for, hvordan Instagram kan bruges til at fremme disse budskaber og benyttes i forhold til normalitetsforhandling. Hagens brug af Instagram er dermed et bevis på, at hun holder sig mediecirkuleret ligesom det er tilfældet for vores andre komikere.

Remond og Holmes beskriver at beundring, emulering og identifikation er tre vigtige motiver, når vi taler om celebrities (Holmes og Redmond 2006, 2). Det vil med andre ord sige, at vi som ikke-kendte beundrer celebrities for deres bedrifter, formue, skønhed osv. og, at vi forsøger at efterligne dem ud fra de parametre, som de er kendte for. Selvom der er en social distance mellem os selv og en celebrity er identifikationen stadig vigtig. Vi skal kunne

føle, at der er et link imellem os selv og den kendte og dermed kunne relatere til den kendte før, at interessen opstår. Som celebrity er deres status som kendt afhængig af den offentlige anerkendelse og interesse (Holmes og Redmond 2006). I kraft af medierne og ved at holde sig mediecirkuleret, er de kendte allestedsværende i vores hverdagsliv. Ifølge Rojek får det den effekt, at celebrities opnår en form for ophøjet referencepunkt i samfundet. Rojek beskriver celebrities som forbilleder, som vi forhandler vores egen personlige identitet ud fra: "it is reasonable to propose that media influence is a major factor in everyday interpersonal exhange; further, that celebrities are significant nodal points of articulation between the social and the personal" (Rojek 2001, 16). Et eksempel på dette ser vi, når Sofie Hagen diskuterer både feminisme, sexisme og fedme på sin Instagramprofil eller på scenen i sine onemanshows. Her har hun ofte et politisk budskab og hun bruger dermed platformen Instagram til at forhandle dette emne. Dette er også tilfældet hos Jonatan Spang, der i *Tæt på sandheden* har et satirisk skarpt blik på ugens sidste politiske nyheder eller når Nikolaj Stokholm joker om mænd og kvinders måde at være sammen på i sit onemanshow.

Komikerne benytter med andre ord, deres egne holdninger og personlige identiteter til at forhandle den sociale identitet. Der sker dermed en forhandling, når de forskellige komikere bliver det Rojek kalder for "knudepunkter" for det sociale og det personlige via jokes, holdninger og stilarter. Det kan komikerne gøre, fordi de igennem standuppens genretræk allerede har skabt en intim relation til modtageren og på den måde kan ytre sig om personlige og til tider kontroversielle holdninger. Som vi tidligere har været inde på i forhold til karakteristikken af standup, bruger komikeren sin egen person i jokes og indvier ofte sit publikum i private anekdoter fra sit eget liv. Her tænker vi i forlængelse af Rojeks pointe om den kendte som knudepunkt for det personlige og sociale, at netop komikeren har en særlig god forudsætning for at være knudepunkt, idet det personlige aktivt bliver inddraget i kraft af genren. Dette beskriver Rojek således:

> Celebrification proposes that ordinary identity formation and general forms of social interaction are patterned and inflected by the styles, embodied attitudes and conversational flow developed through celebrity culture. Celebrities simultaneously embody social types and provide role models. (Rojek 2001, 16).

Det er Rojeks pointe, at celebrities legemliggør forskellige sociale typer, og at vi som modtager kan forhandle ud fra disse. Denne proces kalder han for *celebrification* (Rojek

2001, 16). I tilfældet med vores udvalgte komikere har de alle en funktion som rollemodeller i kraft af deres opnåede kendisstatus, men Rojek beskriver også, hvordan en celebrity både kan virke intime, men også "larger than life" med andre ord som noget overmenneskeligt. Vores pointe er dog, at netop standupkomikere kan undgå denne sociale distance, fordi de fremstår mere menneskelige i kraft af standupgenren. De kan dermed være allierede fremfor overmenneskelige. Hvis vi sammenligner med andre celebrities vil sportsfolk, skuespillere eller politikere ofte fortælle om private ting i et interview med en journalist, eller private feriebilleder bliver vist i sladderbladene. Her adskiller standupkomikere sig som celebrities, fordi de i kraft af standupgenren og deres shows her fortæller om private og intime ting fra deres hverdag eller om deres person. Vi får dermed mange intime informationer om dem og kan på den måde i højere grad identificere os med dem. Den sociale distance som andre celebrities kan have med deres fans, er derfor ikke at finde på samme måde hos standupkomikerne. Dette er en fordel i normalitetsforhandlingen, hvilket følgende er et eksempel på, hvor Nikolaj Stokholm i sit onemanshow, *Mit liv som Nikolaj Stokholm,* skaber en joke, der bygger på sociale kønsforskelle:

> Jeg elsker at bo sammen med hende og jeg finder ud af så mange spændende ting omkring det der med fx, at der er forskel på måden hun er veninder på med sine veninder, det er slet ikke den samme måde som jeg er mande-mande-venner på med mine mande-mande-venner [latter] og det er to vidt forskellige verdner (*Mit liv som Nikolaj Stokholm* 00:59:05-00:59:19).

Videre forklarer Stokholm, at hans kæreste sover med sine veninder, når han er på turné, fordi hun ikke vil sove alene derhjemme: "og det er jo helt normalt og rigtig hyggeligt. Det er der ikke noget usædvanligt ved … meeen det kan man jo ikke gøre som mand, på samme måde med sine venner jo?" (*Mit liv som Nikolaj Stokholm* 01:00:00-01:00:19). Her sætter Stokholm fokus på en social kønsforskel, og skaber et retorisk spørgsmål til publikum, der samtidig igangsætter nogle forestillinger om folks fordomme. Han inviterer her til, at den intime vennegruppe han har skabt med sit publikum, er enige i synspunktet. Det gør han helt specifikt ved at bruge konjunktionen "jo" op til flere gange, der indikerer en enighed og at det er indlysende. Han fortsætter sin joke ved at skabe en fortælling om en hypotetisk situation, hvor han foreslår én af sine venner, at han kan blive og overnatte efter en hyggelig aften:

> Jeg byder Joachim hjem til burger og øl og vi sidder i sofaen og jeg skal til at tage tilløb til det store spørgsmål. [Lang pause, høj latter] ”Jeg synes du skulle blive og sove” [sagt med en lusket og hæs stemme]. Joachim siger: ”Gu’ vil jeg ej! Og du skal aldrig ringe til mig igen”. ”Åh lad være med at være så sippet Joachim, jeg går ud og tager et bad, går du med ud og snakker?” [høj latter] (*Mit liv som Nikolaj Stokholm* 1:01:00-1:01:34).

I denne vittighed skaber Stokholm først et billede af en stereotypisk ”mandeaften”, der indeholder øl og burger og derefter udfordrer han vores normalitetsforståelse af, hvad der er socialt acceptabelt for en mand at spørge sin kammerat om. Latteren fra publikum indikerer, at der opstår en humor ved hjælp af inkongruens mellem situationen, hvor to venner sidder og spiser burger og drikker øl og det spørgsmål, som Stokholm nu skal til at stille. Den stemme som Stokholm bruger til at stille spørgsmålet med, er et bevis på, at der implicit er en normalitetsforståelse af, at det er et lusket og klamt spørgsmål med homoseksuelle undertoner. Han spiller her på publikums fordomme, og performer ind i dem ved at bruge en lusket og hæs stemme. Normen om, at ”mande-venner” ikke overnatter sammen, er forankret i den kultur som Stokholm og publikum indgår i, og den bliver her udfordret igennem det act out, som foregår på scenen. Selve protesten fra kammeraten Joachim vidner om, at det er et absurd spørgsmål og udstiller normen samt reproducerer den. Den bliver reproduceret, fordi vennen afslår. Ved at performe ind i normen, kan den udstilles og forhandlingen ligger nu ved publikum. Er det egentlig ikke skørt, at man ikke kan sove sammen som ”mande-venner”? Den afsluttende joke som Stokholm laver: ”jeg går ud og tager et bad, går du med ud og snakker?” er også et eksempel på en normforestilling om, at kvinder går på badeværelset sammen og holder hinanden ved selskab, og Stokholm bruger denne norm, men sætter den ind i en anden kønskontekst og viser således, hvor stor forskellen er på de sociale kønsforskelle mellem mænd og kvinder.

Her kan inkongruensteorien forklare latteren, idet der opstår inkongruens i den fortælling som Stokholm beretter om. For det første er det et malplaceret spørgsmål som Stokholm stiller sin ven Joachim, hvilket vi synes, fordi vi deler den samme sociale norm som Stokholm i starten af joken giver udtryk for: ”meeen det kan man jo ikke gøre som mand, på samme måde med sine venner jo?”. For det andet er det også inkongruent, at Stokholm til slut spørger, om Joachim vil gå med ham ud på toilettet, når han skal i bad. For det tredje opstår der også en inkongruens overordnet, fordi hele situationen ikke stemmer overens med den måde Stokholm taler og interagerer med sine venner på. Vi som modtagere deler afsenderens

social norm og latteren opstår, fordi der i fortællingen bliver stillet inkongruente og malplacerede spørgsmål.

Vores pointe i forbindelse med dette eksempel er, at Stokholm her inddrager sin personlige identitet både som ven og ægtefælle og forhandler den sociale identitet. Den sociale identitet er her rollen som mand og han forhandler via denne joke, hvad der er socialt acceptabelt for kønnet. Når Stokholm laver denne joke, skaber han samtidig det Rojek kalder for *normalization* (Rojek 2001, 17). Normaliseringen opstår, når da han inddrager noget fra sit privatliv i joken, som offentligheden, der i dette tilfælde vil betyde publikum, genkender som fælles træk mellem dem selv og Stokholm som celebrity. Vil vi argumentere for, at vi som publikum i højere grad er tilbøjelige til at dele holdning med ham, fordi vi kan relatere til ham og den situation han beskriver. Han skaber fx normaliseringen ved at bruge ordet ”man” i sætningen ”det kan **man** jo ikke gøre som mand?”. Modtageren opnår med andre ord også en erkendelse af, at han som celebrity også blot er et menneske med de samme problematikker som os selv. Dette gør, at vi oplever Nikolaj Stokholm som autentisk, fordi vi ser en sammenhæng mellem hans hverdag (kultur) og vores egen. Det får følgende effekt ifølge Rojek: ”Recognition that celebrities are human after all often enhances public esteem.”. (Rojek 2001, 17). Ved at skabe normaliseringen skaber Nikolaj Stokholm en større respekt hos sit publikum og skaber dermed en større tilslutning til hans holdninger. Celebrities har ifølge Rojek en indflydelse på den kollektive bevidsthed. Dette perspektiv kan vi med fordel benytte, når vi senere i specialet undersøger de kendte komikeres normalitetsforhandling, da det vidner om, at det har en særlig position i folks bevidsthed til at kunne ændre disse normalitetsopfattelser igennem forhandling. Vi har igennem afsnittet vist, hvordan vores udvalgte celebrities har en stemme i forskellige sammenhænge, og vi vil i næste afsnit analysere de medieproduktioner, som komikerne medvirker i.

Genrebestemmelser

Som det fremgik af forrige afsnit og af den overordnede præsentation af de udvalgte fire komikere, bevæger de sig alle indenfor flere forskellige medieprodukter og -produktioner. I det følgende har vi udvalgt et produkt for hver komiker, hvilket vi vil genrebestemme med særligt fokus på, hvad standupgenren tilfører til det konkrete medieprodukt. Som det fremgik af genrekarakteristikken af standup, er det væsentligt at se på standuppen som en

performance, særligt med fokus på, hvordan relationen mellem afsender og modtager skabes og opretholdes. Vi vil derfor både arbejde ud fra den relationelle og essentielle genreposition, da vi både vil have fokus på, hvordan relationen mellem afsender og modtager påvirkes via de konkrete genretræk, men samtidig også analysere, hvordan de genrekarakteristiske træk kommer til udtryk i de forskellige cases. Vi vil samtidig vise, hvordan hybriden mellem de forskellige genrer og medier skaber et forhandlingspotentiale for forhandling af normalitetsforestillingerne i samfundet, særligt med fokus på emnerne; køn, krop og sex.

I første del af afsnittet vil vi genrebestemme Jonatan Spangs program *Tæt på sandheden*, hvor vi i første omgang karakteriserer, hvordan programmet benytter genretræk fra det klassiske talkshow. I forlængelse heraf, vil vi vise, hvordan disse genretræk kan bruges til at skabe en relation til modtageren og på den måde underbygge den normalitetsforhandling Spang skaber i programmet. Dernæst vil vi inddrage sketchkomedieformatet i *Tæt på sandheden* og analysere, hvad dette tilfører til Spangs relation til modtageren, samt dets satiriske element og deri dets forhandlingspotentiale. Vi vil derudover analysere to udvalgte sketches, hvor Nikolaj Stokholm medvirker, for på samme måde at kunne finde ud af, hvad standuppen giver til denne genrehybrid og hvordan Stokholm bruger dette i en forhandling af kønsroller. Dernæst vil vi analysere, hvordan Sofie Hagen benytter standupelementer på sin Instagramprofil og i den forbindelse karakterisere det sociale medie for at kunne præcisere, hvordan der også her, er grundlag for en forhandling af normalitetsopfattelser. Til sidst vil vi karakterisere Annika Aakjærs performance til Zulu Comedy Galla, med særligt fokus på hybriden mellem standup og musik, som er særlig for Aakjærs måde at lave optrædener på. Vi vil analysere, hvordan musikken kan underbygge både de komiske men også de forhandlende pointer i denne optræden. I dette afsnit har vi derfor et overordnet fokus på, hvordan standupgenrens greb kan overføres og bruges i andre konstellationer, og hvordan komikerne bruger disse genregreb til at forhandle normalitetsopfattelser.

Standup og talkshow

Talkshowgenren er ikke et ukendt territorie for flere danske komikere. Mette Lisby var vært på talkshowet *Linen ud* i 1996-97, Brian Mørk er bedst kendt for hans talkshow *Brian Mørk show* i 2007, Christian Fuhlendorff var vært på *Det Sene Show med Christian Fuhlendorff* i 2016, Linda P var vært på talkshowet *Linda P's Talkshow – Med Bl.a. Talk og Show* i 2018,

Tobias Dybvad er vært på programmet *Dybvads Sofa* på Xee, der er aktuelt igen i 2020 og derudover har den nyere komiker Melvin Kakooza aldrig været på turné med et standupshow, ligesom mange af hans kolleger. Han har derimod turnéret med et talkshow: *Early Late Night Show med Melvin Kakooza*. Vi ser flere eksempler på, at komikerne benytter træk fra denne genre i deres forskellige programmer og optrædener, bl.a. ses der tydelige træk fra talkshowgenren i programmet *Dybvaaaaad!* på TV2 ZULU med Tobias Dybvad i værtsrollen, der turnerer rundt i landet og optager programmet.

I dette afsnit vil vi fokusere på Jonatan Spangs program *Tæt på sandheden*, der beskrives således af DR: ”Comedyshow hvor ugens nyheder og tidsaktuelle tendenser tages under kærlig, men bestemt behandling af Jonatan Spang.” (DR u.d.). Programmet karakteriseres derfor af DR som et comedyshow. Vi vil i det følgende vise, hvordan vi også ser genretræk fra talkshowet og vise, hvordan programmet bruger disse træk sammen med standupgenren til at skabe en forhandling af de udvalgte temaer; køn, krop og sex. Derfor vil den følgende del primært fokusere på en genrekarakteristisk, som senere bruges når vi analyserer, hvordan Spang bruger genretrækkene til at skabe en normalitetsforhandling.

Tæt på sandheden

Vi vil i dette afsnit karakterisere programmet *Tæt På Sandheden*, da vi, som vi beskrev i definitionen af standupgenren, er nødt til at karakterisere rammen for de konkrete jokes og sketches, som vi arbejder med. *Tæt På Sandheden* beskrives som et comedyshow med fokus på danske medier og dansk politik. Spang er komikeren, som dermed fungerer som taler, og han taler til et publikum. Til alle programmer er der et mindre studiepublikum, som han interagerer med. Han har ikke en direkte kommunikation med publikum, men der bliver lagt op til, at de skal reagere, fx i en tilbagevendende joke, hvor han fyrer et konfettirør af og får alle til at råbe ”Danmark! Danmark!”, ofte over en absurd nyhed eller kendsgerning, som umiddelbart er uværdig for fejring. Et eksempel på dette ses i første afsnit af sæson fire, hvor Spang fyrer konfettirør af og får alle i publikum til at råbe med, for at ”fejre” den omtalte dom i Britta Nielsen-sagen (*Tæt På Sandheden*, sæson 4 afsnit 1, 06.07-06.3). På den måde skaber Spang standup, som kun lykkes, fordi han aktivt interagerer med publikum i et feedback loop, som reagerer og ”spiller med” på hans performance. Han skaber dermed en relation mellem sig selv og publikum, hvor han ikke blot taler til dem, men også med dem, fordi han aktiverer

dem både med grin og andre reaktioner, som er konstituerende for både standup- og talkshowgenren (Brodie 2014, 7) (Bruun 2018, 181).

Selvom programmet beskrives som et comedyshow, vil vi også argumentere for, at programmet på flere punkter afviger fra det klassiske standupshow, men også trækker på talkshowgenren. Hanne Bruun beskriver i kapitlet ”Natholdet og talkshows” fra bogen *Tv-analyse* (2018), hvordan et talkshow kan karakteriseres:

> Talkshowet er karakteriseret ved, at tv-studiet er udsendelsens rum, og i genren overholdes tidens og stedets enhed, som i det klassiske drama. Selve tv-mediet udfør derfor et virtuelt mødested for interaktion mellem en studievært, en eller flere gæster og eventuelt også et studiepublikum, som seerne inviteres til at deltage i (Bruun 2018, 181).

Talkshowet er dermed karakteriseret ved at være sendt i tv i et tv-studie. *Tæt På Sandheden* foregår i det samme tv-studie, hvor scenografien gør det genkendeligt for seeren.

(screenshot fra *Tæt på sandheden*, sæson 3, afsnit 4, 00.20)

På ovenstående billede ses, hvordan tv-studiets velkendte scenografi i programmet ser ud. Spang sætter sig ved det store skrivebord med det grønne skriveunderlag og taler til publikum. Med den velkendte scenografi som går igen i alle programmer, skaber Spang virtuelt mødested for seerne af programmet. Han underbygger det genkendelige ved at benytte faste indslag, fx indslaget ”På pletten”, hvor der stilles om til en rapporter, hvilket ofte er en sketch udført af en kendt dansker. Derudover afsluttes programmet altid med, at Spang

uddeler ”den omvendte cavling”, hvor han, som han selv beskriver det, hylder den frie presse og de journalister der: ”har sat begge ben ned i samme bukseben og så vælter” (*Tæt På Sandheden*, sæson 4 afsnit 1, 22.20-22.37). Ydermere benytter han en såkaldt breaker, når han skifter emne, og dermed ved seerne, hvornår et nyt indslag i programmet starter. Breakeren består af bogstaverne TPS, så sættes ovenpå hinanden, på en hvid baggrund, sammen med den titelmelodi, som også bruges i introen til programmet. Bruun beskriver, hvordan afsenderen med disse genkendelige indslag, kan skabe en følelse for modtageren af at tilhøre en eksklusiv klub (Bruun 2018, 185). Her adskiller programmet sig fra et klassisk standupshow, hvor der er særligt fokus på interaktionen mellem komiker og publikum. Ved at benytte genkendeligheden i bl.a. scenografi og velkendte gentagne indslag henvender Spang sig også til seerne af programmet og får dem til at føle sig som en del af performancen. Genkendeligheden er vigtig for hele programmets præmis og her kan vi lægge os i forlængelse af Brodies pointe om, at den kulturelle genkendelighed er væsentlig for, at stand-up virker efter hensigten (Brodie 2014, 6). I et program som *Tæt På Sandheden*, hvor det er altafgørende, at modtageren kender til den danske kultur, særligt i forhold til, hvordan dansk politik og danske medier fungerer, findes der derfor en dobbelt-genkendelighed, når han både benytter den samfundsmæssige genkendelighed fra standupgenren, samt de karakteristiske træk fra talkshowgenren, hvor begge dele er med til at skabe en relation og intimitet med publikum og seer.

Selvom Spang har et publikum i studiet, er han altid direkte henvendt til seeren. Hans blik er rettet mod kameraet for at foregive en øjenkontakt med seerne, der ser programmet i fjernsynet. Der er dermed et stort fokus på seernes oplevelser af nærvær. Karakteristisk for talkshowgenren er også den forskudt direkte produktionsform, hvor seerne tilbydes de ”oplevelsesmæssige kvaliteter forbundet med den direkte produktionsform” (Bruun 2018, 181). Hermed underbygges seernes opfattelse af nærvær også, fordi de får en oplevelse af at showet er direkte, samtidig med at Spang taler direkte til dem gennem kameraet.

I det klassiske talkshow er det karakteristisk, at værten har gæster i studiet, der interviewes om deres liv eller karrieremæssige bedrifter. Bruun beskriver det journalistiske interview som en metode, hvorigennem indholdet i talkshowet præsenteres på (Bruun 2018, 181). I *Tæt på sandheden* inviterer Spang gæster, primært i form af skuespillere, som i indslaget ”På Pletten” indtager en rolle som Spang interviewer. Temaet for interviewet varierer alt efter de nyhedsemner, som Spang har behandlet i showet. Et eksempel på dette ses

i sæson 3 afsnit 5, hvor Spang taler om lovforslaget, der skal forhindre indsatte mænd, der har fået en livstidsdom, i at få kvindebesøg i fængslet. Spang siger således:

> Ja der er åbenbart så mange kvinder der har lyst til charmetrolde som de her to [viser billede af Peter Lundin og Peter Madsen] at politikerne nu må lovgive for at cockblocke dem. Jeg er med på at I kvinder tænder på bad boys, men er vi nødt til at lave love om det her eller kan I bare snakke det igennem på en ø-lejr?" (*Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 5, 05.50-06.08).

I indslaget "På Pletten" har han denne dag besøg af skuespiller Niels Olsen, der spiller fængselsbetjenten Loke Baumgartner. Spang spørger ind til problemet, og det bliver tydeligt, at Loke Baumgartner er en lummer fængselsvagt, der gerne lurer med, når de indsatte har disse kvindebesøg.

(screenshot: *Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 5, 07.30-08.47).

> Spang: Jeg ved ikke, om jeg tolker forkert, men er du lidt jaloux på folk som Peter Madsen?
> Loke Baumgartner: Overhovedet ikke! Hvorfor skulle jeg være det? Bare fordi jeg igennem et langt liv er blevet lovet, at kvinder tænder på mænd i uniform, men det de i virkeligheden tænder på, så er det åbenbart sexgale massemordere. Hvorfor skulle jeg føle mig indebrændt over det? [latter fra publikum]

> Spang: Deet, det ved jeg da heller ikke, altså, jeg fornemmer bare noget bitterhed eller noget misundelse i din stemme.
> Loke Baumgartner: Misundelse? Hvorfor skulle jeg være misundelig på en mand, der har begået den ultimative forbrydelse og så skiftevis spiller PlayStation og har sex med alle mulig former for kvinder, der er friske på meget mere end nogen jeg nogensinde har mødt. Altså, når jeg tænker på, hvad de svin har gang i så bliver jeg så liderlig – så rasende!
> Spang: Men lige for at være djævlens advokat et øjeblik, så er det en ret usædvanlig straf at nægte folk sex.
> Loke Baumgartner: Er det det? Jeg bliver da nægtet sex hver eneste weekend på Damhuskroen. Det er ikke hårdt nok at være i fængsel, hvis der foregår faste damebesøg. De har kærester to timer om ugen, og så tager de hjem igen de kærester. De lever jo drømmen, for fanden.
> Spang: Ah, er drømmen ikke netop det ligeværdige forhold med den tætte relation, hvor man lytter til hinanden og de små problemer… ej ved du hvad, jeg kan godt høre, hvad du siger. Du har fuldstændig ret! (*Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 5, 07.30-08.47).

Dette eksempel viser, hvordan Spang benytter den journalistiske interviewform til at skabe en form for sketch, hvor det absurde i situationen tydeliggøres. Han bruger dermed et karakteristisk genretræk fra talkshowgenren til at skabe indholdet i programmet, hvilket er målet med interviewet i talkshowet (Bruun 2018, 181). Spang bruger dermed interviewene til at præsentere indhold, men samtidig skaber han et humoristisk element, fordi de medvirkende spiller roller og klæder sig ud, og dermed ikke taler om deres egne personlige eller karrieremæssige begivenheder, som vi ser det i klassiske talkshows. På den måde bruger Spang de kendte medvirkende til at skabe en oplevelse for seer og publikum, hvor han nedbryder en barriere mellem ham selv og den medvirkende som kendisser, og skaber dermed et samvær med seer og publikum, hvor alle er lige. Dette er også et særligt genretræk for talkshowet, hvor netop samværet er målet:

> Samværet mellem mennesker er således både mål og middel på niveau med det, de konkrete programmer i øvrigt måtte handle om. Studieværtens rolle er netop at være vært både i forhold til deltagerne i studiet og seerne, så det skaber en para-social interaktionsoplevelse (Horton og Whol, 1956) for seerne (Bruun 2018, 181-182).

Når Niels Olsen optræder som Loke Baumgartner og gør grin med den måde samfundet behandler forbrydere som Peter Madsen og Peter Lundin, skabes der et samvær mellem

publikum og seer sammen med Jonatan Spang og Niels Olsen, fordi præmissen bliver at gøre grin med noget samfundsmæssigt og ikke at tale om Niels Olsen som kendis og hans virke som skuespiller. At skabe de menneskelige relationer er særligt vigtigt for talkshowgenren, fordi talkshowets primære mål er at ramme en seerskare, som sidder derhjemme og ser programmet i tv: "Studieværten er vært for deltagerne i programmet og seerne, og samtidig er værten og dermed programmet en gæst i seernes privatsfære" (Bruun 2018, 182). Det er derfor vigtigt, at Spang opnår en status hos seerne som gør, at de inviterer ham ind i deres stue. Dette opnår han bl.a. ved at tale om de samfundsrelevante emner, men samtidig også ved at inddrage personlige eksempler. Når han inviterer gæster, som ikke optræder som kendisser, men som medskabere af det humoristiske aspekt, styrkes det fællesmenneskelige, der er særligt for talkshowet (Bruun 2018, 183).

Bruun beskriver, hvordan det er vigtigt for talkshowets dramaturgi, at den selskabelighed, som skabes mellem vært, gæst og seer/publikum hele tiden er sat på spil i det usikkerhedselement, der ligger i den direkte tv-form – også selvom programmet er optaget forskudt, og dermed ikke er direkte (Ibid., 183). Et eksempel på dette ses i sæson 3 afsnit 11, hvor Spang interviewer den daværende skatteminister Karsten Lauritzen, og spørger ind til et konkret eksempel på, hvordan han skal indberette skat. Karsten Lauritzen giver derefter et konkret eksempel:

> KL: Så vil jeg sige, det er sådan en tænkt situation. Hvis man nu er ude ved en, lad os sige en familie der har et handicappet barn og man får penge for at gå i seng med datteren.
> Spang: Gå i seng med datteren???
> KL: Så øh, så skal man indberette det.
> [Stilhed. Spang ser forvirret ud]
> Spang: Passe datteren, ikke?
> KL: Altså det [griner] det er kun fordi du har lavet et afsnit af Lillemand…
> Spang: Nåå [griner]
> KL: hvor du er ude, og så får du penge [griner]
> Spang: Nåå nu forstår jeg det. Nu er jeg med. Jeg var helt forvirret. Okay, jeg er med.
> KL [griner]
> Spang: Det var… der tog du lidt en chance der.
> KL: Ja det var en stor chance
> [publikum griner] (*Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 11, 35.24-36.20).

Her ses et eksempel på den usikkerhed som Bruun beskriver som en vigtig præmis for, at relationen til publikum opretholdes: ”*usikkerhedselementet,* er netop forbundet med potentielle trusler mod selskabeligheden og kan give en oplevelse af farlighed i det ellers så kontrollerede og friktionsløse samvær.” (Bruun 2018, 183). Der skal altså være noget på spil, for at modtagerne fastholdes og samtidig underbygger denne usikkerhed samværsfølelsen, når det så går godt, som vi ser det i eksemplet med Karsten Lauritzen. Den samme usikkerhed ses, når Spangs gæster skal spille roller og optræde. Ved at deltagerne sættes i disse positioner, skabes en usikkerhed i, om de kan forblive i rollerne, som ofte er karikerede og stereotype karakterer, der enten er fiktive eller parodier på konkrete personer.

Spangs normalitetsforhandling

I det forrige afsnit blev det klart, at programmet *Tæt på sandheden* trækker på en række genrekarakteristika fra talkshowet. Spang bruger genretrækkene fra talkshowet til sin fordel, når han skal behandle de samfundsmæssige emner, fordi han ved at bruge disse genretræk har mulighed for at skabe en tæt relation til seerne og ikke kun publikum i salen. I det klassiske standupshow ser vi et fokus fra komikeren mod publikummet og den relation og interaktion, der kan skabes med dem, også selvom standupshowet er broadcastet. Med talkshowets fokus mod seeren og de virkemidler, som vi tidligere beskrev, der er særligt rettet mod at skabe den nære relation med seeren, kan Spang udnytte denne position til at forhandle de samfundskritiske og/eller tabubelagte emner. Ved at bruge talkshowgenren kan Spang dermed i højere grad række ud til seeren og delagtiggøre dem i den forhandling, han skaber.

Spang er en velkendt og aktuel komiker, der gennem mange af sine produktioner og performances har fokus på forhandlingen af rollen som mand i det moderne samfund. Således beskrives en anmeldelse af fiktionsprogrammet *Lillemand*:

> Med sin tematisering af tidens kønsdebat stikker Spang og medforfatterne Christian Fuhlendorff og Kirstine K. Høgsbro ikke bare en finger, men en kæmpemæssig lilla påspændingsdildo (bogstaveligt talt) ind i et blødende samfundsrøvhul, der smerter i et krydsfelt af politisk korrekthed og grov kønsdiskrimination (Sejersen 2016).

Det er dermed ikke ukendt for Spang at beskæftige sig med samfundsmæssige emner af intim karakter, og han er heller ikke bleg for selv at stå model til den kritik det måtte indebære.

Spang har dog, i sit virke som komiker, mulighed for at ytre nogle kontroversielle holdninger, som ikke alle ville kunne udtale offentligt. I *Tæt på sandheden* ser vi flere eksempler på, at Spang bruger kontroversielle udtalelser, for på den måde at understrege det absurde og komiske i de emner han tager op. Dette ses bl.a. når han behandler nyheden om den dræbte journalist Jamal Khashoggi. Han viser klip fra flere forskellige udsendelser af *Tv-avisen* på DR1 som viser, at Saudi Arabien forklarede dødsfaldet på mange forskellige måder, og i første omgang ikke tog skylden for drabet. Spang udtaler derefter:

> Men det er jo forfærdeligt, men hvem sidder her og tænker: Åh Gud, Saudi Arabien, det pæne land (pause). Ja vi er med på at Saudi Arabien torturerer transkønnede, laver massehenrettelser, financierer terror og derudover halshugger kvinder for utroskab og hekseri, hvilket vi normalt tager afstand fra sådan her (viser klip af kronprinsparret, der hilser på Saudi Arabiske mænd). Royale besøg og håndtryk, medmindre man selvfølgelig som Mary er kvinde, så får man lov til at stå helt stille og se på verdens mest middelalderlige pølsefest nogensinde (*Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 6, 20.08-21.22).

Når Spang henvender sig til seer og publikum med et konkret spørgsmål: ”hvem sidder her og tænker…”, ser vi, hvordan han via den dialogiske kommunikationsform påpeger en norm, fordi det implicit ligger i, at det er der selvfølgelig ingen, der tænker. Ved at påpege, at Danmark ikke tager nær så meget afstand fra Saudi Arabiens kvindesyn, som vi ellers umiddelbart ville mene, at vi gør, skaber han en forhandling ved at stille sig kritisk overfor den måde, vi som land forholder os til andre landes syn på kvinder. Ved ikke at stille sig kritiske overfor dette, sættes modtagerne samtidig i en position, hvor de inviteres til at forholde sig til det kvindesyn, vi har i Danmark. Her benytter han også et karakteristisk træk fra standupgenren, hvor man igennem disse kontroversielle ytringer kan skabe en venskabelig relation til modtageren, fordi sådanne ytringer oftest kun ville blive sagt i en lukket vennegruppe (Brodie 2014, 7). Ved samtidig at benytte elementer fra talkshowgenren, kan han udvide denne vennegruppe til også at indebære seerne af programmet. På den måde kan han opnå en relation til både seer og publikum, hvor han får en stemme til at ytre holdninger og dermed også forhandle disse i et miljø, som foregiver at være en vennegruppe. Dermed vil vi argumentere for, at han opnår en større tilslutning, end hvis der havde været tale om et konkret debatprogram eller blot en enetale, fx i politisk sammenhæng.

I det ovenstående afsnit havde vi et eksempel, hvor skuespilleren Niels Olsen spiller den fiktive karakter Loke Baumgartner, der er fængselsvagt og som er misundelig på forbrydernes sex- og datingliv. I denne performance tager Spang flere forskellige emner op, som forhandles igennem interviewformen. Vi ser i dette eksempel, hvordan Spang bl.a. bruger inkongruensteorien til skabe en forhandling af både de aktuelle politiske forhold omkring lovforslaget om at indsatte skal nægtes kvindebesøg, men også af manderollen og nogle af de stereotype opfattelser, der findes af denne. Inkongruensen ses, når det går op for seerne, at Loke Baumgartner rent faktisk er jaloux på Peter Madsen og Peter Lundins forhold i fængslet. Selvom modtagerne godt er klar over og forberedte på, at Niels Olsen forholder sig humoristisk til emnet, er det stadig en overraskelse, at han på den måde hylder det liv de indsatte har, hvor de får lov at spille PlayStation, og at kæresterne tager hjem igen efter to timer. Der opstår inkongruens, fordi Niels Olsen formår at skabe et billede af de indsattes liv som noget ønskværdigt, hvilket ikke er i overensstemmelse med den normale opfattelse af, hvordan det er at sidde i fængsel. Samtidig benytter han nogle kønsspecifikke fordomme, fx at kvinder tænder på mænd i uniform, for at skabe en forhandling af netop manderollen. Dette ses når Loke Baumgartner udtaler, at han hele livet har fået at vide, at kvinder tænder på mænd i uniform, men at det så viser sig, at de i stedet er mere interesserede i ”sexgale massemordere”. Publikum griner og humoren skabes her med udgangspunk i både inkongruensteorien og overlegenhedsteorien. Inkongruensen ses både fordi, at kvinder generelt skulle tænde på sexgale massemordere, men også fordi, at der implicit bliver sagt, at han faktisk er indebrændt over det, selvom han nægter. Her skabes samtidig også en overlegenhed overfor Loke Baumgartner, fordi han med denne udtalelse fremstår usympatisk i sit syn på kvinder, når han tror, at kvinder udelukkende vil vælge mænd efter, om de er i uniform. Samtidig er modtagerne ham overlegen, fordi han ser livet i fængslet som noget ønskværdigt.

I Spangs sidste replik i interviewet overgiver han sig og giver Loke Baumgartner ret i opfattelsen af ”det gode parforhold”. Her ser vi både, at der opstår inkongruens, fordi Spang skifter mening midt i en sætning, hvilket er uventet, men samtidig vil vi også referere tilbage til Mocks pointe om komikernes slørede grænser for, hvad der skal forstås som personlige holdninger, og hvad der er iscenesat i forhold til den konkrete situation og formålet med joken. Spang formår at gøre modtagerne i tvivl om, hvorvidt han egentlig mener, at de indsatte forbrydere lever det optimale liv i forhold til parforhold og sex. Dermed skaber han

en forhandling hos modtagerne, fordi han i en Butlersk forstand performer ind i en velkendt kønsstereotypisk fordom om, at mænd foretrækker sex fremfor ”den nære relation hvor man lytter til hinanden”. Forhandlingen skabes dermed, når Spang viser det absurde i denne holdning ved at performe ind i den og give Loke Baumgartner ret.

Overordnet er dette interview en kommentar til et lovforslag om, at indsatte ikke skal have lov til at få kvindebesøg i fængslet, og han stiller dermed spørgsmål ved ”retten til sex” som en menneskelig ret. Her stiller Loke Baumgartner sig uforstående overfor dette ved at sige at han ”bliver nægtet sex hver eneste weekend på Damhuskroen”. Med denne udtalelse skabes der et karikeret billede af en konkret social type, som går til singlefester på Damhuskroen og endda ikke formår at score. Loke Baumgartner bliver dermed repræsentant for en social stigmatisering, hvor Spangs ærinde er at latterliggøre den konkrete type samtidig med, at han forhandler et konkret politisk budskab. Vi ser igen et eksempel på overlegenhedsteorien, fordi modtagerne føler sig typen, som Loke Baumgartner repræsenterer, overlegen. Derudover vil vi argumentere for, at der skabes social satire i den forstand som Bruun beskriver i det følgende:

> Den sociale satire er mere interesseret i at latterliggøre individets problemer med at tilpasse sig eller leve op til samfundsmæssige normer og strukturer af mere eller mindre fornuftig karakter. Den sociale kritik skabes ved hjælp af stiliseringer af sociale typer og mentaliteter i form af fiktive karakterer, der udsættes for ansigtstab. (Bruun 2017, 106-107).

I forlængelse af dette finder vi det relevant at inddrage sociologen Erving Goffmans pointe om ansigtstab. Ifølge Goffman vil et individ i selskab med andre altid fremføre en bevidst og ubevidst definition af situationen (Goffman 2014, 254). Brydes denne definition, vil individerne opleve at tabe ansigt:

> Situationen er måske ikke længere defineret, de hidtidige positioner bliver uholdbare, og deltagerne har måske ikke nogen klar plan at følge. Deltagerne opfatter typisk en mislyd i situationen og føler sig kejtede, forlegne og forvirrede. De taber ansigt. Det udførlige sociale system, som den velordnede sociale samhandling har skabt og opretholdt, går med andre ord i opløsning (Goffman 2014, 254-255).

Loke Baumgartner er en fiktiv karakter, der netop udsættes for et ansigtstab, da det går op for publikum, at han ser livet i fængslet som et godt liv, hvilket afviger fra en samfundsmæssig

norm. Ansigtstabet kommer særligt til udtryk, når han laver en talefejl og kommer til at sige, at han bliver liderlig i stedet for rasende, når han tænker på de indsattes sexliv. Han repræsenterer en stilisering af en konkret social type med en konkret og velkendt mentalitet, som her gøres til grin ved at Jonatan Spang, der skal forestille den fornuftige og virkelighedsnære journalist, stiller spørgsmål ved hans syn på de indsattes liv. Vi ser dog et brud fra den klassiske sociale satire, for selvom Baumgartner i princippet lider et ansigtstab, fordi seeren godt kan gennemskue ham og er ham overlegen, ender Spang alligevel med at give ham ret til sidst. Her udnytter Spang sin status som komiker til at udtrykke kontroversielle holdninger, og ved både at trække på standup- og talkshowgenren, når han ud til både seer og publikum, fordi han allerede har lykkes med at skabe den vigtige nære relation til disse. Hvor der i den klassiske socialsatiriske sketch udelukkende er tale om den opdigtede fiktive karakter, der taber ansigt, skaber Spang her et yderligere lag til den normalitetsforhandling, som er på spil. Når Spang ytrer holdninger, der som udgangspunkt skal repræsentere det virkelighedsforbundne, men ender med at overgive sig til den fiktive verdens ønskværdige liv, repræsenteret ved Loke Baumgartner, skaber Spang en forhandling af de kønsstereotype normalitetsopfattelser ved helt konkret at lade dem være repræsenteret ved en virkelig og en fiktiv karakter.

Spang skaber med denne sketch også en normalitetsforhandling med udgangspunkt i juridisk samfundsgældende love som man straffes for overfor de socialt konstruerede normer for, hvad der er acceptabelt, men som man ikke decideret straffes for. De indsatte i fængslet har fået en konkret straf for en opførsel, som ikke accepteres i samfundet. Når Loke Baumgartner udtrykker forbrydernes liv som værende ønskværdigt, og dette samtidig genkendes hos modtagerne som en velkendt mentalitet, skaber Spang en forhandling af mentaliteten i samfundet. Modtagerne bliver opmærksomme på, at den velkendte mentalitet omkring ”det gode (sex)liv” er repræsenteret ved at sidde i fængsel, hvilket associeres med straf. På den måde udfordrer Spang den velkendte opfattelse af, at det gode liv kan beskrives ved at spille PlayStation og kun at kunne se sin kæreste i to timer om ugen. Denne pointe underbygges med karakteren Loke Baumgartner, der udgør en socialt lavtstående type, som modtagerne hurtigt indser, skal repræsentere en uønsket social status. Dette er dog kun muligt, fordi der allerede i samfundet og dermed blandt modtagerne findes en normalitetsopfattelse af, hvad den ønskelige sociale type indebærer. Spang og Olsen skaber på den måde en forhandling af konkrete normer med udgangspunkt i de sociale normer, som

enten forbindes med juridisk straf eller social stigmatisering, jf. Grues definition af normalitetsopfattelsen i samfundet.

Selvom Spang og *Tæt på sandheden* er særligt kendetegnet ved sit brug af velkendte indslag, er noget af det som programmet har fået meget opmærksomhed for de sketches som Spang også bruger meget i programmet. I det forrige eksempel, som var et eksempel på det indslag, som hedder ”På Pletten”, trækker han også på genrekarakteristika fra sketchkomedien i form af det fiktive og den sociale satire. I det følgende vil vi vise, hvordan han også bruger de mere klassiske sketches til at forhandle normalitetsopfattelser omkring køn, krop og sex.

Standup og sketchkomedien

Sketchkomedien er en velkendt og vellidt genre i det danske tv-landskab, hvor flere danske komikere har optrådt på tv med forskellige sketchkomedie-programmer, bl.a. *Casper og Mandrilaftalen* (1999) med Casper Christensen, Frank Hvam, Lasse Rimmer og Lars Hjortshøj, *Tak for i aften* (2007) med Rune Klan og Mich Øgendahl, *Rytteriet* (2010-2013) med Martin Buch og Rasmus Botoft, *Danish Dynamite* (2012-2014) med Magnus Millang og Martin Høgsted, *Grand Danois* (2016) med Anders Grau, Niels Hausgaard, Bodil Jørgensen og Mick Øgendahl og mange flere. Derudover ser vi også eksempler på, at komikere bruger sketchkomedieformatet i andre programformer, fx når Tobias Dybvad bruger sketches i hans program *Dybvaaaaad!* eller som vi ser det i *Tæt på sandheden,* når Spang bruger sketches til at underbygge sine komiske og satiriske pointer.

Hanne Bruun definerer i kapitlet ”Syrebad og flertydigheder: om sketchkomediens aktuelle karakteristika” fra værket *Helt til grin - moderne audiovisuel komik på tværs af medier* (2017), hvordan den klassiske sketchkomedie kan defineres. Hun beskriver her, at sketchkomedien typisk har en programlængde på ca. 30 minutter, hvilket bindes sammen i en ramme, der kan være mere eller mindre tydelig (Bruun 2017, 104). Dette er tilfældet i *Tæt på sandheden*, som typisk varer ca. 30 min. pr. afsnit, og hvor det er genrehybriden mellem standup- og talkshowgenren, der danner den overordnede ramme for de sketches, som Spang laver i programmet. Sketchene præsenteres altid først med en indledende fortælling, og dermed skaber Spang en kontekst for de sketches, som laves i programmet. Som tidligere beskrevet er det Spangs ærinde at formidle nyhedshistorier og politiske emner på et niveau, så alle kan forstå det og dermed se det sjove og absurde i emnerne. Dette så vi fx, når han sammenligner socialdemokratiet med ”den der psyko-ekskæreste” (jf. afsnittet: Standup fra et

folkloristisk synspunkt). Det er klassisk for sketchkomedien, at den typisk er rettet mod yngre målgrupper (Ibid., 104). Når Spang forsøger at gøre de politiske og kulturelle emner let forståelige, ser vi det også som et forsøg på at skabe en kontakt til de yngre målgrupper. Dette er dog ikke specifikt knyttet til sketchkomedien, men derimod en overordnet præmis for hele programmets helhed i hybriden mellem standup, talkshow og sketchkomedie.

Sketchkomediens genrepræmisser giver mulighed for at benytte udvalgte sketches som en reklame for programmet og kanalen (DR2), fordi de deles på sociale netværkssider, såsom YouTube og Facebook (Bruun 2017, 105). Ved at benytte sketchkomediens genrepræmisser, får Spang mulighed for at udbrede sit budskab på flere medier end blot DR2 samtidig med, at han med denne genre åbner for en yngre målgruppe. DR2 har en lang tradition for at være rettet mod de unge seere, og har haft indhold bestående af primært satire-, kultur- og historiske programmer (Svendsen 2013). Dog har DR3 siden 2013 været særligt tiltænkt de unge seere (Ibid.). *Tæt på sandheden*s modtagerflade spænder bredt, da der i programmet både er fokus på politiske og kulturelle emner, men samtidig også et fokus på at gøre det modtageligt for de yngre seere.

I det følgende vil vi vise, hvordan det også er særligt definerende for sketchkomedien, at den har et satirisk element. Dette vil vi vise ved samtidig at analysere en sketch fra *Tæt på sandheden*, hvor Spang behandler lovforslaget om samtykke inden sex.

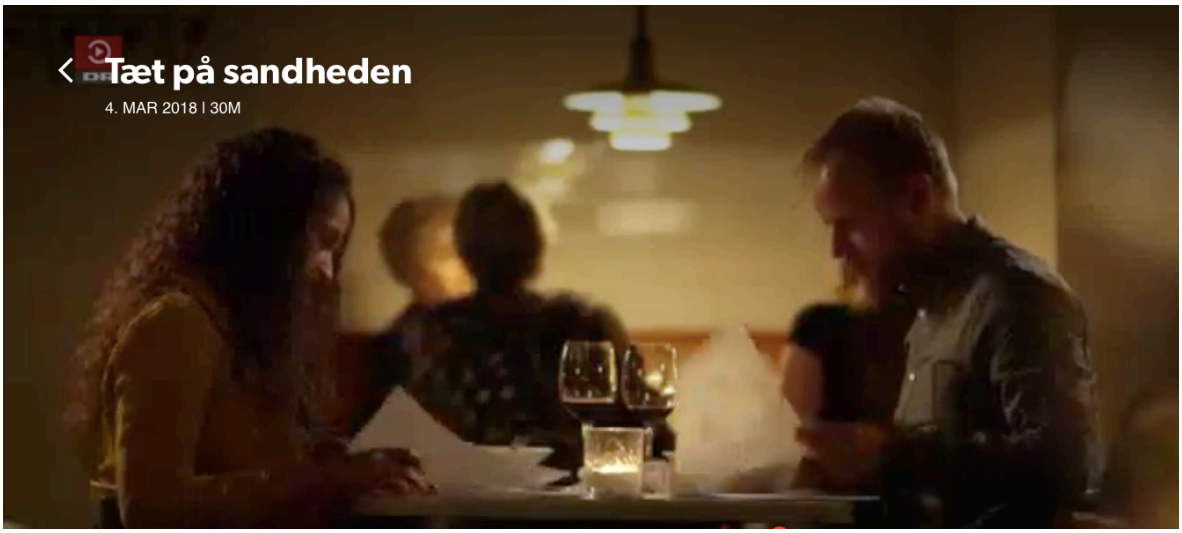
Det satiriske element i Spangs samtykkeerklæring

I andet afsnit i anden sæson af *Tæt på sandheden* beskæftiger Spang sig med samtykkedebatten og tager sit udgangspunkt i #MeToo-kampagnen, som siden 2017 har været en verdensomspændende debat omhandlende kvinders oplevelser med seksuelle krænkelser. #MeToo-kampagnen var et opgør, der skulle skabe synlighed og debat omkring særligt filmbranchens problemer med seksuel chikane. Debatten har siden spredt sig til ikke kun at omhandle en specifik branche, men også til at omhandle kvinders rettigheder i almindelighed med særligt fokus på seksuelle overgreb. Dette affødte i 2018 et lovforslag i Danmark, som indebar, at der skulle gives udtalt samtykke før seksuelt samvær. Spang behandler dette i føromtalte afsnit, hvor han starter med at bringe nyheden om, at den amerikanske kvinde Monica Lewinsky, der er bedst kendt for at have haft en affære med den tidligere amerikanske præsident Bill Clinton, nu står frem og fortæller, at der var tale om et overgreb.

> […] Og jeg er helt med på, at Bill var mere magtfuld end Monica, men hvem må han så have en affære med? Han skal jo helt udenfor NATO-alliancen, før man begynder at kunne finde en nogenlunde ligeværdig til et sidespring. Og så mange kvindelige diktatorer findes der bare heller ikke [viser billede af Kim Jong Un i kjole] [latter]. Det centrale er vel, om han har brugt sin magt til at tvinge hende eller om han bare ligesom har emmet af magt, som en form for magnet. Og det sidste, det kan du simpelthen ikke bruge som en undskyldning. Jeg kan jo heller ikke komme og sige til medierne: [med forvrænget stemme] "Jeg føler mig udnyttet, jeg har været sammen med en kvinde, fordi hun var helt vildt smuk. Hun forførte mig med sit symmetriske ansigt. Det var umuligt at sige nej. Hun har også været med i Aqua. Jeg kan ikke sige mere". [latter]. Lewinsky fortæller også, at hun er blevet diagnosticeret med post-traumatisk stress efter at være blevet trukket igennem samtlige medier verden over, hvilket får mig til at stille det åbenlyse spørgsmål; hvorfor starter du mediemøllen op igen nu? [latter] Vi ville gerne have hørt fra Monica selv, men hun tager 50.000 dollar for at fortælle om hendes historie. Og nu sidder du måske og tænker; ja det er da meget fint Jonatan, men jeg er selv en magtfuld DR2-séer, hvordan undgår jeg at ende i en lignende misforståelse? (*Tæt på sandheden*, sæson 2 afsnit 3, 17.59-19.53).

Denne udtalelse kan ikke i sig selv karakteriseres som en sketch, men bruges som oplæg til en klassisk sketch. Derfor kan dette eksempel karakteriseres som den føromtalte ramme i sketchkomedien. Bruun beskriver, at sketchkomedien ofte er præget af et mediesatirisk element, som kritiserer mediernes generelle kulturelle magt (Bruun 2017, 105). I dette eksempel ser vi, at Spang påpeger mediernes magt, først når han fortæller, at Monica Lewinsky er diagnosticeret med posttraumatisk stress, men også når han stiller sig kritisk overfor hendes genåbning af hele sagen. Dermed påpeger han, at medierne har en konkret magtposition, men i stedet for åbenlyst at kritisere denne, udstiller han Lewinskys manglende evne til at se det åbenlyst uhensigtsmæssige i, at hun starter "mediemøllen" op igen. Han kritiserer dermed hendes dobbeltmoral, fordi hun udnytter medierne og samtidig kritiseres mediernes magt. På den måde kritiserer han, hvor absurd hele situationen er, og får på den måde også skabt en indirekte kritik af mediernes magt.

Det forrige eksempel er, som tidligere nævnt, et oplæg til en konkret sketch, som dermed svarer på, hvordan andre "magtfulde DR2-séere" skal undgå en lignende misforståelse (som mellem Monica Lewinksy og Bill Clinton). I sketchen er Spang på date med Ditte Bech, der spilles af skuespillerinden Camilla Lau. De to bliver enige om, at de skal tage hjem sammen og beder tjeneren på restauranten om to sæt samtykkepapirer.



(screenshot: *Tæt på sandheden*, sæson 2 afsnit 2, 19.55-22.50)

Som vi ser i denne sketch, spiller Spang rollen som sig selv overfor en fiktiv karakter, hvilket også er karakteristisk for sketchkomedien, hvor netop konfrontationen mellem fiktive karakterer og virkelighedens personer er særligt konstituerende for genren og dens formål:

> Disse personer, kendisser såvel som almindelige mennesker, spiller sig selv, og i mødet med karaktererne udfolder der sig en flertydighed, hvor den kritiske brod i satirens latterliggørelse både kan tænkes at ramme virkelighedens aktører og de fiktive karakterer. Den satiriske brods retning er dermed åben for seernes tolkning (Bruun 2017, 105).

Når virkelige personer spiller rollen som sig selv i mødet med fiktive karakterer kaldes det, ifølge Bruun, for reality comedy (Ibid., 105). Spang spiller i denne sketch rollen som sig selv i det, vi ser som en fiktiobiografisk version af ham. Vi forstår det fiktiobiografiske således:

> Fiktiobiografisme som begreb dækker over en helt bestemt type værker, nemlig film og tv-produktioner, der ikke entydigt lader sig afkode som fiktion eller ikke-fiktion. Det er værker, hvor kendte spiller rollen som sig selv, og hvor rollen meget vanskeligt eller slet ikke kan adskilles fra den virkelige person (Jacobsen 2012, 11).

Spang spiller i denne sketch en rolle som sig selv, der ikke umiddelbart afkodes som fiktiv, da han helt konkret staver sit navn og derfor forsøger at overbevise modtageren om, at han ikke skal opfattes som værende i karakter. ”Vi inviteres i stedet til fiktiobiografisk forhandling mellem det, vi ser og det, vi ved – mellem karaktererne som de fremstår i det fiktiobiografiske

værk, og sådan som vi ser dem på baggrund af vores mediekulturelle viden om dem." (Jacobsen 2012, 34). Det fiktiobiografiske element skaber derfor en forhandling i denne sketch, som underbygger det satiriske element. Spang bliver, i rollen som sig selv, målet for satirens latterliggørelse, fordi overforklaringerne af sexstillingerne og hans meget seriøse tilgang til samtykkeerklæringerne ender med at ødelægge hele situationen, og Ditte Bech ender med at tage hjem. Dog er der også en klar kritik rettet mod selve lovforslaget og hele den kulturelle situation og debat omkring #MeToo-kampagnen. Bruun beskriver, hvordan også de samfundsmæssige tendenser og begivenheder, kan være mål for sketchkomediens satiriske brod: "Den satiriske brod er rettet mod faktiske personer, begivenheder eller tendenser i tiden (uden for det fiktive univers), som modtageren forventes at kende til og have erfaringer med" (Bruun 2017, 106). Det er derfor, ligesom for standuppen, væsentligt at modtagerne kan genkende den tendens som Spang her taler ind i og forsøger at forhandle. Han skaber med denne sketch et fiktivt univers, som dog alligevel er genkendeligt for modtagerne i den forstand, at de kan se det latterlige i, at det er sådan fremtiden kan blive, hvis et sådant lovforslag går igennem fra politisk side. Latterliggørelsen underbygges, fordi Spang tydeliggør, hvordan denne sociale situation ville udspille sig, hvis lovforslaget blev taget bogstaveligt. På den måde sætter han modtagerne i en forhandlende position, fordi de inviteres til at forholde sig til samtykkeloven og de konsekvenser en sådan lov vil få for flere sociale situationer.

Sketchkomediens satiriske fokus kan både være rettet mod sociale og politiske fænomener (Ibid., 106). Den sociale satire er, som tidligere beskrevet i eksemplet med Loke Baumgartner, særligt rettet mod individets (manglende) evne til at tilpasse sig samfundets normer og strukturer (Ibid., 106). I denne sketch ser vi også, hvordan Spang bliver udstillet, fordi han ikke formår at aflæse situationen med Ditte Bech. Særligt når han taler om analsex og derefter nævner det retslige efterspil, skaber han en akavet situation mellem ham selv og Ditte Bech, hvorefter hun forlader restauranten. Bruun beskriver således, hvordan det komiske pay-off i steches opstår: "Det komiske pay-off består derfor af et spil på det indirekte og indforståede, og centralt står dermed det smerteligt pinlige og samtidig frydefulde ved at se individer tabe ansigt" (Bruun 2017, 111). Her lægger vi os igen i forlængelse af Goffmans forståelse af ansigtstab, som bliver tydelig når den sociale situation går i opløsning. Spangs ansigtstab underbygges af den særligt pinlige situation, der skabes på restauranten, når de sidder og taler om sexstillinger, og Spang diskret forsøger at vise dem med indiskrete fagter.

Den pinligt spændte situation intensiveres yderligere, da emnet drejes over på analsex og Spang starter med at nævne sin "tilpas lille tissemand" og derefter forsøger, med indirekte hentydninger, at forklare Ditte Bech, at han gerne vil have en finger op i numsen. Når Ditte Bech åbenlyst spørger, om han gerne vil "bolles med en strap-on" og til sidst udtaler "så vil du gerne have en finger op i numsen, og så er det sådan noget vi ikke taler om, aldrig nogensinde mere" taber Spang tydeligt ansigt, fordi han forsøgte at hentyde til dette, men helst ikke ville have det sagt højt. Hans ansigtstab bliver også endnu mere tydeligt for modtageren, når han ikke formår at opretholde den gode stemning, som sketchen starter ud med at have. Her ser vi derfor et eksempel på overlegenhedsteorien, fordi modtageren og Ditte Bech er Spang overlegne, da de kan gennemskue den sociale situation samtidig med, at modtageren, i forlængelse af Bruuns ovenstående pointe, fryder sig over at se andre individer tabe ansigt.

Sketchen forholder sig politisk og satirisk til, hvordan den sociale virkelighed vil påvirkes efter en politisk beslutning om, at der aktivt skal gives samtykke før sex, for at gøre det retslige efterspil nemmere. Bruun forklarer, at den politiske satire har et direkte indholdsmæssigt fokus med tydelige referencer til magtfulde personer eller institutioner (Bruun 2017, 106). I forlængelse heraf finder vi det relevant at benytte hendes skelnen mellem den egalitære og den elitære satire, som hun beskriver i værket *Dansk tv-satire. Underholdning med kant* (2011) ud fra Leif Ove Larsens forståelse af dette. Dette giver os samtidig mulighed for at undersøge nærmere, hvordan Spang forhandler normalitetsopfattelser, fordi netop denne skelnen åbner op for, hvordan humoren involverer: "modtagers oplevelse af både egen normative, sociale og psykologiske status og placering i et samfundshierarki" (Bruun 2011, 30). Den egalitære satire beskrives således: "I den *egalitære satire* er satirens brod rettet mod den politiske, økonomiske og kulturelle magt. Det er en satire, der sparker opad i samfundshierarkiet." (Ibid., 30). Spang benytter sig ofte af denne form for satire, da flere af hans jokes baserer sig på, hvordan politisk og institutionel magt påvirker vores samfund. Dette ser vi bl.a. i eksemplet, hvor kronprinsparret var på besøg i Saudi Arabien, og Spang tydeliggjorde det absurde i, at vi som land bifalder den opførsel, som Saudi Arabien generelt er kendt for. I sketchen om samtykkeerklæringen ser vi den egalitære satire, fordi den politiske beslutning om en samtykkelov latterliggøres ved at vise, hvor ødelæggende den vil være for konkrete sociale situationer. Han gør dermed modtageren opmærksom på, at der fra politisk side, ikke er forståelse for de sociale konsekvenser en sådan

lov ville få samtidig med, at han påpeger, at den ville være svær at overholde i praksis. Modtageren inviteres dermed til at reflektere over opfattelsen af de normative strukturer, der forbindes med denne form for social situation. Dette opnår Spang ved at performe ind i en velkendt situation (date-situationen) og helt konkret vise den fremtidige ændring, han forudser, hvis en sådan lov vedtages.

Den elitære satire beskrives af Bruun således: "Den *elitære satire*, har ifølge Larsen, brodden rettet mod dem, der kritiserer magten, og det bestående, og denne form sparker så at sige nedad i samfundshierarkiet, hvor spotten rammer den menige samfundsborger samt eventuelt minoriteter og svage grupper" (Bruun 2011, 30). Selvom Spang bruger sketchen til at påpege det absurde og komiske i den politiske beslutning omkring samtykkeloven, er der også en klar forhandling af den moderne manderolle i sketchen. Her bruger Spang sig selv som moderne mand, hvor han forsøger at performe ind i en konkret opfattelse af, hvad dette indebærer. Dette ses bl.a., når han siger: "og forspil, det kan jeg jo rigtig godt lide som moderne mand" (*Tæt på sandheden*, sæson 2 afsnit 2, 19.55-22.50) eller i optakten til sketchen, hvor han laver en forvrænget stemme, der imiterer en udnyttet mand, som derfor ville have en lille og skrøbelig stemme. Den elitære satire skabes dermed, fordi han påpeger, hvordan manderollen er blevet feminiseret i takt med den føromtalte #MeToo-kampagne og den kønsdebat, som senere affødtes. Han taler ind i en opfattelse som modtageren kan genkende, og dermed rammer han den "menige samfundsborger" og påpeger det komiske og absurde i, at kønnene underlægges specifikke kønsopfattelser.

Spang bruger genretræk fra sketchkomedien til at underbygge de satiriske og komiske pointer, han gerne vil have frem i programmet. Ligesom når Stokholm viser billeder i sit onemanshow, for at underbygge intimiteten mellem ham selv og publikum, kan Spangs sketches fungere som et bevis på, at hans satiriske pointer er rigtige. Han viser modtageren, hvad et sådant lovforslag vil betyde for sociale situationer, og bruger sig selv som mål for latterliggørelsen. Spang skaber med sin standup en ramme for de sketches, som han benytter i *Tæt på sandheden*, hvilket giver ham mulighed for at tydeliggøre de politisk- og socialsatiriske pointer, som han står for. Samtidig er det, som tidligere beskrevet, velkendt, at Spang beskæftiger sig med rollen som magtfuld mand i det moderne samfund, hvilket også tydeligt ses i dette eksempel. Han skaber en forhandling, fordi han både performer ind i velkendte sociale og samfundsmæssige strukturer, men også fordi, at han med den satiriske vinkel formår at sætte modtageren i en position, hvor de udfordres på deres opfattelse af disse

strukturer. I det følgende vil vi vise, hvordan også Nikolaj Stokholm, via sketchformatet og standupgenren formår, at få modtagerne til at reflektere over de gældende normopfattelser af ligestilling og kønsrollerne i samfundet.

Stokholms normalitetsforhandling

I dette afsnit vil vi vise, hvordan også Nikolaj Stokholm benytter sig af sketchformatet og standupelementer til at forhandle kønsroller og ligestilling, ved at tage udgangspunkt i to uafhængige sketches. Den første sketch er en del af komikeren Tobias Dybvads underholdningprogram *Dybvaaaaad!,* der på lignende måde med *Tæt på sandheden* kan defineres som en genrehybrid mellem standup, talkshow og sketchkomedien. I dette eksempel skaber Tobias Dybvad rammen for sketchen med en genrehybrid mellem standup og talkshow, der bruges til at kontekstualisere sketchen med Stokholm. Standupelementerne ser vi fx, når Dybvad står alene på scenen med en mikrofon foran et publikum, som reagerer på hans jokes, eller når han ytrer grænseoverskridende holdninger igennem programmet og inddrager publikums reaktioner.

Rammen for selve sketchen i *Dybvaaaaad!* er, at Tobias Dybvad i sit program, fra sæson 7 afsnit 2, viser klip fra DR1's realityprogram: *Skru' tiden tilbage*, hvor præmissen for realityprogrammet er, at en familie skal leve en uge, som man levede i 1950 (*Dybvaaaaad!* 2016). Her ser vi klip af, hvordan programdeltagerne ikke kan finde ud af at muge ud i stalden og slagte en høne, og Dybvad understreger via standuppen, hvordan denne moderne familie anno 2016, har problemer med at leve et liv som i 1950 (*Dybvaaaaad!,* sæson 7 afsnit 2, 00:30:44-00:31:24). Der opstår en egalitær satire, når han udstiller deltagerne i programmet, som ikke egner sig til livet på gården, fordi han sparker nedad mod den menige borger, der bevidst vælger at udstille sig selv dårligt på landsdækkende tv. Han skaber også en elitær satirisk kommentar til selve realityprogrammet, fordi producenterne bag programmet, ifølge Dybvad, udstiller deltagernes svagheder, ved at zoome ind og lave nærklip af deltagerne, når de bliver følelsesladede over at skulle slagte en høne. Derudover mener Dybvad heller ikke, at producenterne bag realityprogrammet virkelig portrætterer, hvordan livet i 1950'erne egentlig

så ud. Herefter viser Dybvad den sketch, hvor Nikolaj Stokholm medvirker i for at vise, hvordan livet i virkeligheden tog sig ud.

Før vi vil analysere på selve sketchen, er det interessant at undersøge, hvorfor det er Stokholm, der er castet af Tobias Dybvad til rollen i sketchen. Her performer Stokholm ind i en fiktiv rolle som en ægtemand fra 1950'erne og derigennem forhandler han familielivet i denne tid. Det er fordelagtigt for Dybvad at gøre brug af Stokholms karakter, fordi den i forvejen er kendetegnet ved at have præferencer til 1950'erne. Stokholms stil er karakteriseret ved, at han altid har slikhår og er iført slips, jakkesæt og har karakteristiske runde briller på. Hans karakter ændres ikke i forhold til, hvilket show eller performance, han medvirker i, og dette er med til at gøre ham karakteristisk som performer og autentisk i rollen som mand i 1950'erne. Nikolaj Stokholm er som komiker inspireret af ældre ikoniske komikere som Dirch Passer og Keld Petersen. Således udtaler han sig om dette: "Deres jokes er nok gamle og ville ikke virke i dag, men deres levering er uovertruffen." (Reimar 2016). Denne inspiration fra ældre komikere ses også i den måde, han bruger sin krop på, idet han ofte leverer sine jokes med stor åben mund, høje lyde og sjov mimik.

> Så gik jeg over til at være meget gakket på scenen, hvilket jeg stadig er, men i mindre grad end før. Det er også derfor, jeg har pænt tøj på, når jeg optræder, for jeg har opdaget, at hvis jeg er gakket i jeans og T-shirts, bliver det for meget. Kontrasten mellem slipset og det gakkede fungerer bedre (Reimar 2016).

I citatet forklarer Stokholm, hvilke bevidste valg han har truffet, og hvilke refleksioner han har haft i forhold til hans valg af stil og fremtoning på scenen. Samtidig giver han os et indblik i, hvorledes han har bygget sin karakter som komiker op igennem årene, for at ende ud med en konkret karakter. Hans stil tager udgangspunkt i en ældre tid, hvilket også kommer til udtryk gennem den gamle danske musik, der bliver spillet som stemningsmusik i salen inden han går på scenen (Stokholm 2020). Igennem tv-programmet *Verdensmænd*, beskrives det op til flere gange i afsnittene, at Stokholm elsker alt gammel dansk kultur i form af både mad, musik og film. Vi er fx vidner til Stokholms begejstring for Olsen Banden, portvin, Dannebrog, smørrebrød og øl. Det vil med andre ord sige, at der i programmet tegnes et billede af Nikolaj Stokholm, som en person, der er fascineret af og fortaler for alt det traditionelle danske og 1950'erne som tidsperiode (Verdensmænd 2020). Programmet *Verdensmænd* er også produceret af Tobias Dybvad og dette er også et eksempel på, hvordan

Stokholm er castet til at være med i programmet for at understrege det komiske i, at en gammeldags og traditionel karakter, der er glad for alt det danske, konfronteres med den store verden og alt det, der ikke er dansk.

Stokholm udnytter vores forforståelse af hans karakter som komiker, når han optræder i Tobias Dybvads sketch, hvor han spiller en ægtemand fra 1950'erne. I *Dybvaaaaad!* bruges sketchkomedien til at forhandle 1950'ernes kønsstereotyper. Sketchen har den ironiske titel: "Et realistisk billede af 50'erne", og her spiller Stokholm en ægtemand, der kommer hjem til konen, som står og laver aftensmad. Sketchen er et satirisk og ironisk billede af en situation, der udspiller sig hos et ægtepar i 1950'erne, og sketchen udfordrer den romantiske og nostalgiske forestilling modtageren kan have af den tid. Sketchen er også social satire, fordi den latterliggør en tid, som ikke kan leve op til de samfundsmæssige normer og strukturer, vi

har i dag. Den sociale kritik bliver skabt igennem de sociale typer som ægteparret repræsenterer og den mentalitet, som udstilles.

(screenshot fra *Dybvaaaaad!,* sæson 7 afsnit 2, 00:30:44-00:31:24)

Sketchen starter ud med, at manden kommer hjem og råber: ”Her har du mig!” og efterfølgende træder ind i køkkenet, som bærer præg af et landligt 50’er køkken. Personerne i sketchen er iklædt 50’er tøj og billedet er i sort og hvid. Da manden kommer ind ad døren, hilser han på sin kone ved at give hende en lussing samtidig med, at han spørger, om hun har haft en god dag. Inkongruensteorien kan forklare den latter der opstår, fordi vi ikke havde regnet med, at manden ville slå kvinden og fordi, at konen ikke reagerer på slaget og det derfor virker som en normal ting. Det inkongruente er dermed med til at skabe det komiske element i scenen og er med til at understrege den absurde interaktion mellem ægteparret. Konen i køkkenet står med en levende kylling i hånden, og manden spørger: ”Hvad er det, hvor fanden er maden?” hvortil konen svarer: ”Jeg præsterede det ikke”. I denne udveksling mellem ægteparret udstilles den normopfattelse, at det var kvinderne, som skulle stå for det huslige i form af madlavning, og at det blev forventet af manden, at maden stod på bordet, når han kom hjem. Ved at karaktererne i sketchen performer ind i dette, udstilles denne normopfattelse og der opstår en forhandling af kønsrollerne både i forhold til den tid de

karikerer og vores egen. Herefter udtrykker manden sin utilfredshed ved at tage sin pibe i munden, og fat i kyllingen for at vride halsen om på den. Scenen med hønen er en reference til den del af Dybvads standup, hvor han joker med programdeltageren, der ikke kunne slagte hønen i realityprogrammet. Igennem standuppen udstilles den moderne følsomme mand anno 2016, der nærmest græder over at skulle gøre hønen fortræd, og i sketchen udstilles den macho og kyniske mand anno 1950, der drejer halsen om på kyllingen uden så meget som at blinke. Igennem inkongruensen, som ses i måden begge mænd reagerer på, skabes et humoristisk lag, der også skaber en forhandling. De to forskellige sociale opfattelser af manderollen viser modtageren, hvordan disse to yderpoler er absurde og overdrevne på hver deres måde. Modtageren inviteres dermed til at reflektere over sin egen opfattelse af manderollen. Det karikerede og overdrevne billede som Stokholm i sketchen performer ind i, er med at til skabe humor i scenen og samtidig åbne for tematiseringen af, hvad en rigtig mand skal være i stand til. Derefter siger han: ”Det var da utroligt, her har jeg siddet og været stangberuset hele dagen. Man skulle have taget din søster!”. Denne replik fremstår komisk, fordi Stokholm her udstiller opfattelsen af, at mændene i 50’erne drak og talte nedgørende til deres hustruer, som var underlegne. Derudover opstår der latter i klippet fra publikum, fordi der opstår en inkongruens i, at han nævner konens søster og at han kunne vælge imellem dem. I kraft af denne replik fremstår Stokholms karakter usympatisk i sit syn på kvinder, og dermed performer han ind i en velkendt opfattelse af en gældende magtfordeling mellem kønnene. Dette fremstår ulogisk og absurd for publikum, fordi de deler en normopfattelse, der er anderledes end den, der udspiller sig mellem karaktererne.

I sketchen performer Stokholm igennem en fiktiv rolle ind i en tidsperiode, for på den måde, at forhandle vores forestilling om 1950’erne, men giver samtidig mulighed for, at modtageren kan reflektere over de kønsstereotyper, vi har i dag. Igennem sketchen skabes et karikeret billede af, hvordan 1950’erne var, ved at tematisere nogle forestillinger om hustruvold, druk, magtfordelingen i hjemmet og kønsrollerne, som vi kender fra den tid, og som vi i det nutidige familiebillede bryder ud af. Det gør han ved at skabe en humoristisk, forvrænget og overdrevet sketch, der skaber latter og dermed inviterer modtageren til at reflektere over deres syn på både datidens og nutidens kønsroller. Den satiriske brod kan derfor siges både at pege mod de forældede kønsstereotyper, men også pege indad mod modtageren. Forskellen på Spang og Stokholm er, at de forhandler på forskellige måder. Spang forhandler igennem sin samtykkesketch billedet af den moderne mand og

problematikken i forhold til manderollen, når han er meget opmærksom på ikke at lave et overgreb på kvinden. Stokholm derimod forhandler igennem sin sketch den manderolle, som var i 1950'erne og som samtidig viser og forhandler, hvor langt vi er kommet siden da, i forhold til vores syn på kvinderollen, ligestilling og kønsstereotyper. Ved at performe ind i hver deres manderolle, forhandler de på hver sin måde modtagerens normalitetsopfattelse af denne og ikke mindst ligestilling mellem kønnene.

Vi ser et lignende eksempel på, at Stokholm skaber en kønstematisering ved at tage udgangspunkt i en ældre tid, når han i et klip, han har lavet for TV2 ZULU, sidder og spiser smørrebrød og drikker øl og snaps og fortæller om, at "alt var bedre i gamle dage". Dette klip ser vi som en blanding af sketch og standup, da Stokholm både trækker på standupgenretræk, men modtageren får også en fornemmelse af, at han i klippet benytter skecthformatet. Klippet får en sketchagtig og fiktionsagtig karakter, fordi der er brugt farvefilter, nærklip og underlægningsmusik, hvilket ikke er karakteristisk for standuppen. Selve klippets længde passer ind i sketchformatet og kan findes inde på TV2's hjemmeside under fanen for ZULU Comedy Galla, hvor det blev lagt ud d. 25. august 2018. I 2018 var Nikolaj Stokholm nomineret af ZULU Comedy Galla til prisen som årets komiker. Vi tolker derfor rammen for klippet som en form for reklame for Nikolaj Stokholm som komiker, og ikke mindst som en reklame for programmet ZULU Comedy Galla, hvor danskerne kunne stemme på Stokholm.

Dette mener vi i forlængelse af Bruuns pointe om, at sketches kan fungere som reklame for andre programmer (Bruun 2017, 105).

(screenshot: Stokholm 2018, 00.00.38)

I forhold til standupgenretrækkene ser vi, at Stokholm taler direkte til sin modtager og på den måde skaber han den intime relation, som ses i standuppen, men ikke er tilstede i sketchen. Derudover ved vi som modtagere, at han ikke spiller en fiktiv karakter, som det er tilfældet i den forrige sketch. Stokholm gør brug af et standupgenretræk, når han gør grin og joker med grænseoverskridende ting, og kan lave jokes med emner, der ellers ikke må laves sjov med:

> Jeg synes ikke jeg overromantiserer 50'erne. Jeg ved jo også godt, at det billede jeg har af den gang, det er jo Morten Koch-film – og Ib Mossin, der drikker kaffe efter et voldtægtsforsøg. Og det ved jeg jo, at sådan var det ikke. Fordi der stadig var rationering på kaffe dengang, så det var jo ikke sikkert du kunne få kaffe, når du var blevet voldtaget. [Bryder ud i latter] [belysningen og billedkvaliteten ændrer sig til normal] Det er jo sindssygt sagt! Hvorfor sidder jeg og siger sådan noget? (Stokholm 2018).

Dette er et eksempel på, at Nikolaj Stokholm laver sjov med et emne som voldtægt, som han igennem joken har en grænseoverskridende og provokerende holdning til. Han har en skæv og humoristisk vinkel på et emne, der burde være seriøst, hvilket hans sidste udbrud er et bevis

på: ”Det er jo sindssygt sagt!”. Han ved godt selv, at det er upassende, men han vælger alligevel at lave joken, og i forlængelse af standuppen som genre, er dette et eksempel på, hvordan han som komiker provokerer sin modtager igennem humoren. Derudover udfordrer han den nostalgi, som der kan være i forbindelse med 1950’erne, og den idyl vi oplever igennem fx Morten Koch-filmene. Her ser vi også, hvordan Stokholm benytter et standupgenretræk, når han i sine jokes og fortællinger i klippet tager udgangspunkt i en velkendt fordom om, at alt var bedre i gamle dage. Stokholm udfordrer den nostalgiske forestilling som mange har om 1950’erne ved at tale om voldtægtsforsøg og dermed tematisere og udstille det manglende fokus på kvindens rettigheder.

Ved at lave en joke om den tid, som han på mange måder selv er fortaler for og igennem sin karakter forbindes med, ser vi, at han ikke er bange for at gå til grænsen for, hvad man må joke med, og at han som performer har selvironi. Han viser, at han godt ved, at denne tid ikke kun repræsenterer gode ting og forhandler forestillingen om den idylliske tid ved at performe ind i den. Han performer ind i denne forestilling ved at lave et act out, som vi kender det fra standuppen. Her opstår der en konfrontation mellem det act out, som Stokholm spiller, og ham som virkelig person, når han bryder ud af rollen i klippet og siger: ”Det er jo sindssygt sagt, hvorfor sidder jeg og siger sådan noget?!”. Vi kan se, at Stokholm bryder ud af rollen,

fordi farven i billedet ændres, og det gullige filter forsvinder. Derudover kigger han nu op på filmfolkene, og interagerer med dem i stedet for at kigge direkte i kameraet.

(screenshot: Stokholm 2018, 00.01.21)

Han bryder med rollen i sit act out, når han bryder ud i latter, og ikke længere kan holde masken. Her ligger vi os igen, i forlængelse af Hanne Bruun, som taler om et komisk pay-off i form af ansigtstab (Bruun 2017, 111). I dette act out kan vi igen trække på den fiktiobiografiske pointe, som vi redegjorde for i forbindelse med Spangs samtykkeerklærings-sketch, hvor begge komikere benytter sig af rollen som sig selv. I forhold til Spangs sketch vil vi dog argumentere for, at selve ansigtstabet i højere grad er tilsigtet end det er tilfældet med Stokholms ansigtstab, som fremstår ikke-intenderet, når han overgiver sig til latteren. Her er der tale om et delvist ansigtstab, fordi han skaber en satirisk kommentar mod en anden udgave af sig selv, men rollen i act outet lider også delvist et ansigtstab, fordi han bryder ud af den og kommenterer på, at det er en sindssyg og normafvigende holdning at have. Dermed bliver det også delvist en satirisk kommentar imod ham selv som komiker. I kraft af det fiktiobiografiske inviteres modtageren til at forhandle mellem, hvad vi ser i klippet, og hvad vi ellers ved om Stokholm på baggrund af hans optrædener i mediebilledet og som komiker. Satiren i klippet sparker dermed både nedad imod den meninge borger, der mener, at alt var bedre i gamle dage, men også indad mod Stokholm selv. Her er Stokholm overlegen i forhold til det act out han laver, hvilket også er med til at skabe humoren i forlængelse af

overlegenhedsteorien, samtidig med at vi som modtagere også er Stokholm overlegen, når han joker om 1950'erne. Vi er ham overlegen, når vi igennem klippet forages over den holdning han har og reflekterer over, at alt ikke var bedre i gamle dage.

I forlængelse af Roberta Mocks pointe om standuppens slørede grænser er dette klip et eksempel på, at grænsen for, hvad Stokholm egentlig mener, og grænsen mellem hans virkelige person og den rolle han indtager som performer bliver slørede, ligesom vi oplever det i hans onemanshows. Vi er klar over, at han holder af denne tidsperiode og identificerer sig med 1950'erne, men samtidig er holdningerne så grænseoverskridende, at vi bliver i tvivl om, hvor meget af det han egentlig mener som privatperson. Når han til sidst i klippet stiller spørgsmål ved, hvorfor han selv sidder og siger sådan noget, er det med til at forstærke vores oplevelse af, at han benytter sig af fiktionalitet i sin optræden. Som det ofte ses i standup, skabes der en uafgørlighed og sløret grænse for, hvad Stokholm mener seriøst, og hvad han joker med. Modtageren kan blive i tvivl om, hvordan Stokholms holdninger skal tolkes. Der er brugt fiktionalitet i overdrivelserne, men vi er som publikum ikke i tvivl om, at han er sig selv i rollen, og ikke skal forveksles med en fiktiv rolle.

I tilfældet med Nikolaj Stokholms sketch og klippet fra TV ZULU ser vi, hvordan Stokholm forhandler forskellige normopfattelser af ligestilling og kvindens seksualitet ved at tage udgangspunkt i en ældre tid, som han på mange måder selv repræsenterer. Stokholm gør brug af standuppens genretræk, når han bruger sin egen karakter i både sketchen og i klippet, og på den måde skaber han en intim relation til modtageren, der kan genkende ham som en bestemt social type og karakter i begge produktioner. Standuppens elementer kommer især til udtryk i det sidste eksempel, hvor Stokholm både har en direkte henvendelsesform til modtageren, benytter sig af de slørede grænser for, hvad der er fiktion og hvad der er virkeligt, og ikke mindst, når han ytrer grænseoverskridende holdninger med en humoristisk vinkel. Vi kan dermed sige, at både Spang og Stokholm benytter sig af deres egen position som komikere til at flytte nogle af standuppens elementer over i nye medieproduktioner såsom sketches. Derudover benytter de act outs til at forhandle vores normalitetsopfattelser af fx køn og sex. I forhold til en normalitetsforhandling af kroppen ser vi eksempler på, at vores andre udvalgte komikere også gør brug af standuppens elementer i andre mediesammenhænge til at forhandle vores opfattelse af den normale krop. Det vil vi analysere yderligere på i de følgende afsnit.

Standup på Instagram

I forlængelse af Auslander og Marshall har vi tidligere argumenteret for, at en performance godt kan skabes på de sociale medier. På Instagram er der særligt fokus på billeder, og i forlængelse af Jalving vil vi derfor også undersøge billeder som performances. Stort set alle danske, såvel som udenlandske komikere, befinder sig på de sociale medier og især Instagram. Vi vil i følgende afsnit først fokusere på Sofie Hagens brug af Instagram som medieplatform og uddybe det arbejde med feministiske og tykaktivistiske budskaber, som hun i den grad er kendt for på sin Instagramprofil. Det vil vi gøre ved at lave en genrekarakteristik af Instagram og komme med eksempler på, hvordan hun forhandler sine budskaber herigennem. Denne analyse skal skabe forståelse for, hvordan Sofie Hagen er interessant som komiker i forbindelse med specialets fokus, fordi hun netop beskæftiger sig med at debattere og forhandle vores forståelse af kønnet og kroppen især med fokus på emner som feminisme og fedme. Derefter vil vi undersøge, hvordan hun via sin Instagramprofil gør brug af genretræk indenfor standup, og hvilken effekt det får. Senere i afsnittet vil vi undersøge, hvordan andre komikere har brugt platformen i forbindelse med corona-nedlukningen, som skabte nye måder at lave og se standup på. Her ser vi bl.a., hvordan Stokholm benyttede Instagram til at opretholde kontakten til sine fans.

Instagram som platform

På Instagram kan alle brugere igennem deres mobilkamera dele deres billeder og korte videoer ved at uploade dem på deres profil. Formålet med Instagram er dermed at skabe et visuelt udtryk og dele det med andre, da disse billeder og videoer også vil optræde i følgernes newsfeed. Det er muligt at redigere i billederne og videoerne ved fx at benytte forskellige filtre, og ens følgere kan anerkende opslagene ved at ”synes godt om” og kommentere dem

(screenshot: Hagen, Istagram.com 2020)

(Larsen u.d.). Som socialt medie er Instagram dermed karakteriseret ved, at brugerne kan interagere og udvikle indhold. Instagram er også kendt for, at brugerne benytter sig af hashtags (#), når de laver et opslag. Hashtags er interne links, der forbinder det man har uploadet under et bestemt emne, og via disse hashtags kan forskellige profiler også forbindes med hinanden (Ibid.). Ved at benytte sig af et hashtag, aktiveres ordet eller sætningen, hvilket betyder, at det der er uploadet, gøres synligt for andre brugere, når de søger på hashtagget (Lykkegaard 2014). Brugeren kan se, at ordet eller sætningen er aktivt ved den blå farve det får. Hashtagget supplerer billedet eller teksten igennem en kontekstualisering (Hougaard u.d.). Hagen har eksempelvis brugt hashtagget #WorldObesityDay! i forbindelse med et billede hun har uploadet af sig selv (se forrige billede). På den måde forbinder hun sit billede til både dette emne og til andre billeder på mediet med samme hashtag. Hashtagget er med andre ord en måde at kunne positionere sig selv i forhold til et bestemt emne eller en bestemt sag, og igennem hashtagget skabe et netværk og samle brugere af samme holdning på mediet. Hagen kontekstualiserer billedet af sin bare mave ved at sætte det i forbindelse med verdens fedmedag d. 4. marts, der sætter fokus på den globale fedmekrise. Hun viser på billedet sin egen overvægtige krop, og skriver i billedteksten, at denne dag er en fedmefobisk dag, som hun synes vi skal ændre til en dag, hvor vi i stedet hylder tykke kroppe. Hun er dermed modstander af dagen, og dette budskab bliver en del af debatten, når hun bruger hashtagget.

Ligesom i standuppen skaber hun en intim relation til sine følgere ved at bruge sig selv og sin egen krop til at forhandle kropsnormer. Forskellen her er, at hun bruger Instagram, et billede og en billedtekst til at nå ud med sit budskab. Pointen er dog også, at hun inddrager et humoristisk lag, som vi kender det fra hendes standup igennem brugen af sarkasme i den tilhørende billedtekst: ”HAPPY World Obesity Day!”. Her er det ikke en hyldest til dagen, men derimod en sarkastisk afstandstagen til dagens egentlige formål. Som komiker er Hagen kendt for at gøre brug af sarkasme, og når hun i denne tekst skriver ”HAPPY” med versaler er det et udtryk for en overdrivelse og dermed en sarkastisk kommentar til den internationale fedmedag. Billedet viser hende i en intim situation, fordi hun står på et badeværelse, hvilket typisk er et sted, hvor man er alene. På den måde skaber hun en intim relation til modtagerne, og sætter sig selv i en sårbar position, hvilket understreger det sarkastiske budskab i billedet. Hagen kan på den måde skabe en intimitet med sine følgere som en form for lukket gruppe, hvor hun inviterer dem med, der deler samme holdning, og taler på vegne af denne gruppe.

Hagens normalitetsforhandling via Instagram

For at kunne analysere på de billeder, som Sofie Hagen har delt med sine følgere, kan vi benytte pointer fra socialsemiotikken. Om socialsemiotikken beskriver Gitte Rose i værket *Analyse af billedmedier* (2015), således:

(screenshot: Hagen, Istagram.com 2020)

> Teorien er den, at alle disse former for billedlig formidling præges af en social og kulturel kodning og derfor legemliggør en værdiladet stillingtagen til den sociale virkelighed, uanset om afsender er bevidst herom eller ej. Socialsemiotikkens billedanalyse peger derfor i retningen af en afdækning af, hvilken holdning (hvilke normer og værdier) et billedligt udtryk opfordrer beskueren til at indtage (Rose 2015, 223).

En analyse med udgangspunkt i socialsemiotikken er interessant at benytte i forhold til en analyse af Hagens billeder på Instagram, fordi den åbner op for en analyse af hendes holdning og stillingtagen. Derudover giver det os mulighed for at undersøge, hvilke normer og værdier som Hagen igennem billedet opfordrer sine følgere og andre brugere af Instagram til at indtage. Som citatet forklarer, er alle billeder ifølge socialsemiotikken præget af både en social og en kulturel kodning og det er denne kodning, vi ønsker at undersøge for at finde ud af, hvordan Hagen forhandler via sin Instagramprofil og de billeder, som hun lægger op derinde. Vi er klar over, at socialsemiotikken er et stort analytisk felt, men vi ønsker, i forhold til specialets fokus, dog blot at inddrage dette felt for at kunne undersøge de sociale og kulturelle kodninger, som Hagens billeder indeholder. På billedet kigger Sofie Hagen ned på sin mave, som hun holder om med begge hænder, hvilket ses på billedet ovenfor. Vi har valgt dette billede, da det er repræsentativt for mange af de billeder, man kan finde på hendes profil

og fordi det i forlængelse af specialets fokus om køn, krop og sex passer til denne forhandling.

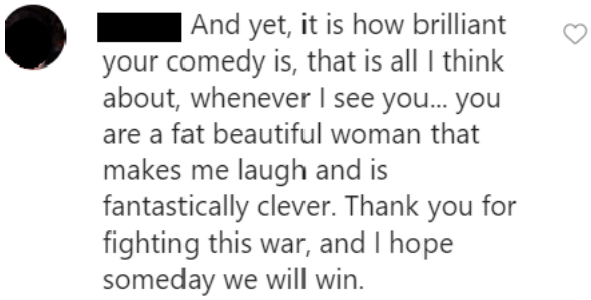
I en socialsemiotisk analyse er det også vigtigt at forholde sig til multimodaliteten i billedet (Kress og van Leeuwen 2006 [1996], 23). Når vi ser på Hagens billede, er den tilhørende billedtekst dermed ligeså vigtig i analysen, fordi begge elementer tilsammen er med til at skabe det billedlige udtryk. Billedteksten lyder således:

> We are being taught, women in particular, that our worth is in how we look. It's so pervasive that I think we have a tendency to forget that our body is so many other things than looks. Your body doesn't just look a certain way, it also feels a certain way, it moves, it smells, it tastes. And to dive even further into this way of thinking: You are also so much more than your body. You are your values, your actions, your friends and loved ones, your history, your memories, your fights won, your battles lost, your talents, your passions. You are good and bad and everything in between. Like, FUCK, it's ridiculous to think about how much time and energy we spend thinking about HOW WE LOOK when we are a million things more than that. (Hagen, Instagram.com 2020).

Igennem billedteksten får Hagen forklaret og understreget, at kvinder er mere end deres kroppe, og at de ikke skal bruge energi på at tænke over, hvordan de ser ud, fordi det er underordnet. Hun lægger vægt på i teksten, at kvinder har lært, at de er noget i kraft af deres udseende. Det er denne kulturelle kodning, vil hun gøre op med. Hun appellerer til, at kvinder ikke skal glemme, at kroppen kan forskellige ting og ikke bare ser forskellige ud. Hendes budskab er, at ”du er mere end din krop”, og her forankrer teksten det billede, som Sofie Hagen har uploadet. Teksten er forankrende fordi, den tydeligt peger i en bestemt retning af et bestemt budskab (Barthes 1995, 48). Med andre ord peger teksten mod et feministisk budskab, som ikke umiddelbart ville have været tydeligt, hvis vi blot så billedet.

Modtagerne af billedet er Hagens følgere og andre brugere af mediet, der besøger hendes profil. Disse følgere har måske fulgt Hagen i andre forbindelser i form af hendes onemanshows og podcasts og når følgerne oplever, at blive bekræftet i de feministiske holdninger, som Hagen også deler i andre sammenhænge, skaber dette autenticitet i forhold til hendes offentlige person. Derudover gør Hagen, som tidligere nævnt, også brug af sarkasme i hendes standup, som vi også ser eksempler på, når hun laver jokes på hendes Instagramprofil. Hendes brug af humor på Instagram er dermed også med til at skabe autenticitet. Idet

Instagram er et socialt medie, er der i formatet allerede lagt op til en interaktion mellem afsender og modtager via ”likes” og kommentarer. Dermed er det oplagt, at modtageren bekræfter billedet, og på den måde anerkender det budskab, som Hagen har, eller går ind i den debat som hun starter via opslaget. Modtagerne kan interagere direkte med hende via kommentarer til billedet, hvilket vi ser eksempler på, når en følger skriver:



(screenshot: Hagen, Istagram.com 2020)

Denne kommentar viser, at følgeren identificerer sig med Hagens opslag, og føler, at det er en aktivistisk kamp, som de kæmper sammen: ”Thank you for fighting this war, and I hope someday we will win”. Derudover roser følgeren Hagen for hendes comedy, og anerkender hende ved at kalde hende smuk og klog. Kommentaren er et eksempel på, hvordan der opstår en interaktion mellem afsender og modtager, og hvordan Hagen i forlængelse af sit virke som komiker kan nå ud til sine fans og skabe en intim lukket ”vennegruppe”. En Instagramprofil kan på den måde være med til at styrke relationen til mellem komikeren og følgere/fans og dermed også styrke komikerens karriere.

Igennem billedteksten henvender Sofie Hagen sig til modtagerne, når hun benytter ordene ”vi”, ”kvinder” og ”din”, som følgende er eksempler på: ”We are being taught, women in particular,”, ”Your body”, ” You are your values”. Ved at bruge betegnelsen ”vi” involverer hun sig selv i budskabet, og skaber en direkte relation mellem sig selv og modtageren. Hun forsøger at skabe en fællesskabsfølelse, og benytter sig også af retoriske greb i form af gentagelser, hvilket er med til at understrege, hvem hun taler til igennem den direkte henvendelsesform: ”din” og ”du”. Både fælleskabsfølelsen mellem afsender og modtager og den direkte henvendelsesform er karakteristisk for standupgenren. Der er i billedteksten også et relationelt aspekt, når hun skaber en appel til modtageren om at engagere sig i budskabet: ”FUCK, it's ridiculous to think about how much time and energy we spend

thinking about HOW WE LOOK when we are a million things more than that." Ifølge socialsemiotikken opfattes afsenderen og modtageren som gensidig afhængige af hinanden:

> De interpersonelle relationer mellem afsender og modtager resulterer i, at et udtryk altid enten må siges at *give* eller *kræve* noget af sin modtager. Billedet kan tilbyde (fiktiv) information, velstand, lykke, identitet eller viden. Omvendt kan det kræve af sin modtager, at denne tager stilling, engagerer og forholder sig til et eller andet (Rose 2015, 225).

Hagens billede giver modtagerne noget at spejle sig i og identificere sig med. Hun har uploadet et billede af en anderledes krop end de slanke, "perfekte" og redigerede kroppe som ellers er at finde på det sociale medie. Hun bruger sin egen krop til at skabe en normalitetsforhandling, da hun præsenterer et alternativ til de kroppe, der ellers er repræsenteret. Billedet performer ind i en perfekthedskultur hvor, mennesker er noget i kraft af deres udseende og gemmer det uperfekte væk foran andre. En kultur hvor der, ifølge Hagen, skabes værdi på baggrund af vores fremtræden og ikke de egenskaber vi ellers besidder. Hun tilbyder derimod et billede og en viden om en alternativ overvægtig krop og et budskab, der fortæller kvinder, at de skal fokusere på de indre værdier frem for de ydre. Derudover kræver billedet også, at modtageren tager stilling og engagerer sig i budskabet, idet teksten henvender sig til og inddrager sin modtager. Hagen kræver af sin modtager, at denne forholder sig til sig selv og sin egen krop og den perfekthedskultur, som de er forankret i ved fx at skrive: "You are good and bad and everything in between". Hendes budskab er, at kvinder skal indse, at de er mange gode ting, men også omfavne alt det, der falder udenfor og er dårligt. Billedet bliver dermed, i forlængelse af Jalving, en performance, da den inviterer modtageren til at reagere på budskabet. Her fordrer Hagen en normalitetsforhandling med udgangspunkt i kvindekroppen og -kønnet. Ifølge Hagen skal normen ikke være at vise alt det, der er perfekt, men omfavne det uperfekte. Selve billedet er med til at fange modtageren og tiltrække opmærksomhed. Det gør det, fordi det er Hagens egen krop, hun vælger at uploade. Hendes krop er i centrum, hvilket får skabt et umiddelbart intimt og følsomt udtryk. Selvom det er kroppen i billedet som er i centrum, er hendes budskab omvendt, at det ikke er kroppen, som skal være fokusset, men derimod, at man som kvinde er mere end sin krop. Hagen forhandler her igennem billedet og billedteksten, at modtageren forholder sig til andre værdier, som i højere grad viser, hvem man er, end kroppen gør. Dermed skaber de to

modaliteter tilsammen et nyt udtryk, der ikke ville have været tilfældet, hvis billedet eller teksten havde stået alene.

Standup og Instagram

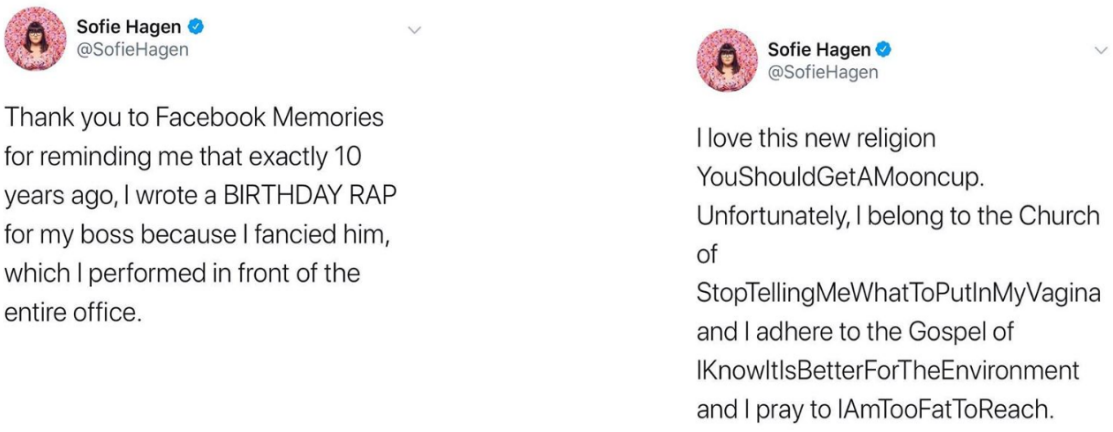
Forrige eksempel viser, hvordan Sofie Hagen er idylliserende i hendes budskab og dette eksempel har ikke det humoristiske sarkastiske humorlag, som vi ellers kender fra Hagens standup. Der er dog mange eksempler på, at Hagen via sin Instagram bruger den samme rå og sarkastiske stil, som er karakteristisk for hendes jokes. Et eksempel på dette ses, når hun har uploadet et billede af hende selv fra et prøverum:

(screenshot: Hagen, Istagram.com 2020)

Hagen tager i dette eksempel udgangspunkt i en situation fra hendes egen hverdag, som også er kendetegnende for standupgenren. Hun udviser igennem billedet en personlig sårbarhed og skaber derigennem en intim relation til modtageren. Igennem humoren skaber hun en pointe, som er relaterbar for mange kvinder, der selv har prøvet at stå i et prøverum, kigge ind i

spejlbilledet og opleve ikke at kunne leve op til standarder med sixpack og tydelige mavemuskler, som mange kendte har på de sociale medier. Hun inviterer modtagerne til at reflektere over deres egne oplevelser i prøverummet og den genkendelige følelse af at være utilstrækkelig. Hun benytter sig af inkongruens, når hun sammenligner sin egen krop med de muskuløse kroppe vi ellers ser på Instagram, og når hun ironisk påpeger, at hun burde opnå samme succes som disse kendisser på baggrund af det her billede. Derudover slutter hun af med at gøre reklame for den turné, som hun på daværende tidspunkt var i gang med, og vi ser dermed også et tydeligt eksempel på, hvordan hendes Instagramprofil også fungerer som en reklame for hendes virke som komiker. Effekten ved at flytte standuppen ind på Instagram er dermed også at skabe større opmærksomhed på hende selv som komiker og sælge billetter til de forskellige standup-shows. Med andre ord kan hun benytte platformen til at pleje hendes karriere og opnå en endnu større fanskare.

I Sofie Hagens virke som standupkomiker er hun vant til at dele sine holdninger og budskaber med sit publikum, og her er der en sammenhæng mellem hendes brug af Instagram som medie og hendes virke som standupkomiker: ”Sofie arbejder med eksplicitte feministiske og tykaktivistiske budskaber i sin comedy, og bruger derudover sin enormt store platform til at udbrede sin feminisme, sin tykaktivisme og sin solidaritet med andre andetgjorte personer.” (Amlund, Hagen og Brok u.d.). Således står der skrevet om Hagen på Fedfront.dk, og her italesættes der, hvordan Hagen på baggrund af sin komikerkarriere har en platform til at nå ud med sine budskaber. Dette er hendes Instagramprofil et eksempel på. Men hvordan bruger



(screenshot: Hagen, Istagram.com 2020)

hun konkrete standup-genretræk på sin Instagramprofil? Sofie Hagens profil er karakteriseret ved at have mange opslag med jokes og humoristiske fortællinger. Det kan være sjove anekdoter hun har slået op eller jokes hun har forfattet og delt med sine følgere som ovenstående billeder er eksempler på. Her fungerer hendes Instagramprofil som en form for forlængelse af hendes komikervirke, når hun deler jokes med sine følgere. Hun benytter sig af standupgenretræk i form af inddragelse af sig selv, da det er egne historier og oplevelser hun fortæller og skaber jokes om. Derudover er mange af de jokes hun laver med fokus på hendes eget køn og krop. Når hun bruger sig selv, er hun med til at skabe den intime relation til sin modtager, som er konstituerende for standuppen. Vi ser helt konkret, at Hagen flytter standupelementer ind på platformen, når hun laver jokes og der opstår det føromtalte feedback loop mellem hende som performer og hendes følgere som publikum. Udover humorbrugen ser vi derudover også genretrækkene, når hun er grænseoverskridende og provokerende i hendes holdninger og via billederne skaber en intim relation til sine følgere.

I eksemplet skaber hun en ironisk joke om en tendens til, at alle kvinder skal bruge menstruation-kop, fordi det er bedre for miljøet. Hun kalder tendensen for en religion og bliver i den religiøse metaforik, når hun ironisk skriver, at hun desværre ikke hører til den kirke, der hedder ”stop-med-fortælle-mig-hvad-jeg-skal-putte-i-min-vagina”. Her sætter hun igennem humoren fokus på, at hun bestemmer over sin egen krop, og at vi ikke skal lade os påvirke af, hvad andre mener, er rigtig eller forkert. Humorlaget via ironien skaber en forhandling, fordi Hagen siger noget uden at sige det direkte. Det er op til afsenderen at afkode og overveje hendes egentlige budskab. Humorlaget er vigtigt, fordi det er karakteristisk for Hagen som komiker og også karakteristisk for mange af hendes opslag på Instagram. I forhold til eksemplet kan både inkongruensteorien, overlegenhedsteorien og lettelsesteorien forklare, hvordan der kan opstå latter. Her kan inkongruensteorien forklare humoren, når Hagen starter ud med at sige, at hun elsker den nye religion: ”YouShouldGetAMoonCup”. Inkongruensen opstår, fordi det er ulogisk, at det skulle være en reel religion. Det samme gør sig gældende for det hun kalder for kirken og koret, som også har titlerne: ”StopTellingMeWhatToPutInMyVagina” og ”IKnowItIsBetterForTheEnvironment”. Overlegenhedsteorien kan bruges til at forklare den ironiske afstandtagen som Hagen har, når hun tager afstand til trenden med menstruationskoppen. Hun siger, at hun godt ved, at det er bedre for miljøet, men at hun selv vil have lov til at bestemme, hvad hun bruger. Ved at bruge den religiøse metaforik med

”religion” ”koret” og ”kirken” siger hun indirekte, at folk ikke skal ”prædike” over for hende, for at blive i terminologien. Hun er de andre overlegen ved at pointere det åbenlyse, at andre ikke skal bestemme eller have en mening om, hvilke produkter man bruger. Dem hun refererer til, som en del af religionen kommer dermed til at fremstå som frelste, og her opstår en overlegenhed. Sidst, men ikke mindst, kan lettelsesteorien også forklare humoren i joken, når Hagen slutter af med: ”and i pray to IAmTooFatToReach”. Latteren opstår, fordi det er en tabuiseret ting at lave sjov med overvægt. Her bruger hun sig selv i joken, og det kan også fungere som en ventil, at hun er selvironisk og joker med sin egen overvægtige krop. Derudover taler joken fint ind i hele det tykaktivistiske budskab, som Hagen selv abonnerer på via platformen og i sine onemanshows. Med disse opslag inviterer Hagen modtagerne til at forhandle opfattelserne af kvindekønnet, og de forventninger der er til at være kvinde med menstruation samt at være overvægtig.

Forskellen fra standup er selvfølgelig, at Sofie Hagen ikke står på en scene og performer direkte til et fysisk publikum. Dette betyder dog ikke, at det Hagen laver på Instagram, ikke kan betegnes som en performance. Som vi tidligere har pointeret, er billederne en performance i sig selv. I forlængelse af Jalvings pointe, vi tidligere har redegjort for, ser vi på Hagens Instagramprofil eksempler på, hvordan det performative overflyttes til selve billedet (jf. afsnittet Den æstetiske performance). Det sker fordi bl.a. Hagens billede af sig selv i lænestolen, skaber reaktioner hos modtagerne, og billedet i sig selv dermed får en performativ kraft. Modtagernes reaktioner skaber et feedback loop, idet Hagen reagerer på disse reaktioner. Det er dermed nærliggende for os at fokusere på disse billeder og sammenligne dem med Hagens standup, da begge er former for performances. Selvom Hagens Instagramprofil ikke er standup, ser vi dog alligevel nogle genretræk fra standuppen. Det ses fx, når hun skaber en lukket vennegruppe med sine følgere ved at uploade intime og private billeder, ved at tale direkte til dem i et hverdagssprog, som vi kender det fra standuppen og tale med dem om følsomme emner. Hun skaber en intim relation ved at inddrage sig selv, sine egne pinlige og intime historier og uploade billeder af sin nøgne krop, der er anderledes end normalen. Hun deler derudover sine egne budskaber og holdninger, som til tider kan virke grænseoverskridende fx, når hun taler om overvægt og menstruation. Sidst men ikke mindst er humorlaget også med til at understrege, hvordan hun begge steder benytter en sarkastisk og ironisk humor til at skabe jokes. Ved at benytte sig af de genretræk som standuppen har, får det dermed den effekt, at Sofie Hagen styrker sin position som komiker og aktivist samt

skaber et netværk på Instagram af følgere, som deler hendes holdninger og bekræfter hende i de budskaber, hun deler. Derudover får det også den effekt, at hendes fans oplever hende som autentisk, fordi den person de kender fra standuppen, stemmer overens med den person, de følger på Instagram. Dette er med til at styrke hendes position som kendis, men samtidig understøtter hendes position som kendis hele forhandlingen, fordi hun derigennem er eksponeret i medierne, hvilket gør, at hun har adgang til en stor modtagergruppe, som vil lytte og forholde sig til det hun siger.

Komikere på Instagram

Vi har i specialet valgt at have fokus på de fire udvalgte komikere, men kan i forbindelse med Instagram konstatere, at flere komikere efterhånden benytter sig af medieplatformen i forbindelse med deres komikervirke. I skrivende stund ser vi en tydelig tendens, hvor flere komikere dukker op på Instagram med nye tiltag i lyset af Covid-19 virussen og forsamlingsforbuddet, der har forårsaget aflysninger af mange onemanshows landet over. Disse tiltag er fx komikeren Melvin Kakoozas ”Corona-fitness”, der blev sendt live på Instagram-tv hver dag kl. 11 og hans musikquiz om aftenen. I begge tiltag havde han hver dag en ny kendt person med. En anden komiker der også har brugt Corona-krisen som udgangspunkt for at lave ny comedy på Instagram er Ruben Søltoft, der både har lavet og uploadet sangen ”Fuld Kurv” på sin Instagramprofil. Derudover har han også uploadet en video af kendte komikere, der alle synger Postmand Per, og er klippet sammen til en form for fællessang. Idet komikerne nu ikke kan tage ud i landet og lave fysiske onemanshows, har mange derfor fundet en ny måde at underholde og nå ud til sine fans på, netop ved hjælp af mediaplatformen Instagram. På Instagram-tv, stories, der er små videoer der forsvinder 24 timer senere, og ved hjælp af at uploade videoer kan de performe standup og interagere med det publikum, der ser med.

Her er Nikolaj Stokholm et godt eksempel, da han palmesøndag i samarbejde med TV 2 ZULU lavede en live påskefrokost, hvor han drak snaps, spiste sildemadder, lavede jokes og interagerede med kendte gæster og dem som så med bag skærmen. Seerne kunne skrive kommentarer til live-udsendelsen, som Stokholm kunne læse og reagere på. Her var der tale om et forsøg på at skabe den lukkede vennegruppe og intime relation, som er konstituerende for standupgenren, og ikke mindst en måde, hvorpå Stokholm kunne performe og joke ud fra de reaktioner han modtog fra publikummet. På Instagram udsendte han en ”indbydelse” til

påskefrokosten, hvor kommunikationsformen er både direkte til modtagerne i form af tiltalen ”du” og i en venlig tone. Derudover efterligner indbydelsen en typisk indbydelse til et hyggeligt arrangement med vennerne. Det ser vi, når han beder om en tilbagemelding på, hvem der kommer, hvilken ”dresscode” der gælder, og hvad folk selv skal huske at medbringe:

(screenshot: Stokholm, Istagram.com 2020)

Det smarte ved at flytte deres standup over på Instagram er, at mange under Coronavirussen sad isoleret derhjemme, og derfor havde tid til og mulighed for at deltage på de sociale medier alle tider på døgnet. Derudover kan der forekomme et øget socialt afsavn, fordi mange sidder alene og er afskåret fra familie og de ellers mange påskefrokoster og forsamlinger som påsken typisk indeholder. På den måde så vi, hvordan mange danskere blev samlet til Stokholms

påskefrokost eller dansede med til Melvin Kakoozas ”Corona-fitness” og dermed fik tilført noget socialt til deres hverdag. Det blev for mange en fast aftale hver dag at trykke ind, se med og deltage i træningen. Komikerne er på Instagram en del af de følgernes newsfeed på lige fod med andre opslag og videoer fra de venner, som man ellers kan følge på sin Instagram. Komikerne kan derfor nå ud til mange tusinde danskere, men stadig gøre det venskabeligt og intimt ved hjælp af Instagrams format.

Nikolaj Stokholm der skulle have turneret hele foråret og sommeren med sit nye onemanshow har sandsynligt også måtte gøre noget nyt for stadig at tjene penge i en tid, hvor der har været forsamlingsforbud. Ved hjælp af Instagram som platform og i samarbejde med TV 2 ZULU har han stadig kunne performe, og dermed også tjene penge samt holde kontakten til sine fans ved lige. Hans performance opstår i kraft af det feedback loop vi ser, når han har en interaktion med publikummet (seerne bag skærmen), der er tidsligt forbundet ved at kunne kommentere på det de ser, og på den måde være med til at skabe reaktioner. Ud over påskefrokosten ser vi også flere eksempler på, at han i sine stories ofte joker og fortæller historier fra sin hverdag. Dette kommer til at fungere som standup uden den fysiske tilstedeværelse med scenen og mikrofonen, fordi han benytter sig af de genretræk, der ellers gør sig gældende. Genretrækkene er fx jokes og anekdoter om personlige oplevelser, direkte henvendelsesform til publikummet, interaktion med publikummet, der skaber en intim og venlig relation og slørede grænser for, hvornår det, der bliver fortalt, er sandt eller overdrevet. Disse stories kan følgerne også kommenterer på, og sommetider beder han dem stille spørgsmål, som han kan svare på og joke med. Dermed skabes også en performance. Vi har tidligere redegjort for de forskellige elementer som standupgenren består af, og i forhold til Instagram som platform kan vi dermed se, hvordan mange komikere med fordel kan flytte nogle af disse elementer over i en anden produktion og stadig opnå en performance og en form for standup.

Standup og musik

Vi har igennem de forrige genrebestemmelser vist, hvordan standupgenren kan flyttes over på medieplatformen Instagram, men også hvordan denne både kan trække på talkshowgenren og sketchkomedien. I det følgende vil vi tage udgangspunkt i, hvordan standupgenren også flyttes over i et program som ZULU Comedy Galla, og hvordan den i forbindelse med Annika Aakjærs optræden kan trække på musikgenren. Vi vil vise, hvad musikgenren tilfører

standupgenren, og vise hvad disse to genrer tilsammen kan bidrage med i Aakjærs performance. Derudover vil vi også besvare spørgsmålet om, hvad standuppen så kan i den normalitetsforhandling, som finder sted i disse produktioner.

Standup til Zulu Comedy Galla

Til ZULU Comedy Galla udvalgte Annika Aakjær en enkelt "rutine" fra sit onemanshow og flyttede denne over i en anden kontekst. Her ligger vi os i forlængelse af Lindfors definition af en rutine, som værende selvstændige dele af en standup performance (Lindfors 2016, 153). Det er ifølge Lindfors karakteristisk for standupgenren og komikeren, at denne har mulighed for at udvælge dele af sit show, der med fordel kan bruges i andre kontekster og i andre former: "depending on the performer and the context, a single routine can be performed in multiple guises and forms, in which the contextual variation can be formal, thematic, or pragmatic in nature and either intentional or unintentional" (Lindfors 2016, 154). I dette citat forklarer Lindfors dermed, at en enkelt del af et samlet show kan vælges ud og performes i en ny sammenhæng. Ud fra Lindfors' teori kan vi i forbindelse med Aakjærs performance til ZULU Comedy Galla karakterisere den som en formel optræden, der havde den intention at underholde de mange publikummer, som var tilstede i salen. Her var størstedelen af publikum andre komikere og celebrities i det danske mediebillede, men publikum bestod også af seerne bag skærmen. Intentionen med hendes optræden var også at skabe opmærksomhed og reklame for hendes eget onemanshow, *Enebarn*, og den massive respons på hendes optræden, er et bevis på, at hun nu også blev kendt i offentligheden som komiker. Vi kan understrege den formelle del af hendes optræden ved at pointere, at hendes påklædning var mere stilren og formel end den nattøjsagtige heldragt hun er iklædt, når hun optræder med sit onemanshow. Derudover er formatet af et gallashow med den røde løber og prisuddelinger mere formel end den intime scene, som vi ser ved klassiske standupshows. I forhold til det pragmatiske i at vælge denne specifikke rutine fra hendes show er, at denne kan stå alene uden de andre dele i onemanshowet. Joken og fortællingen fungerer uden referencer til andre fortællinger. Sidst, men ikke mindst, er det praktisk at vælge denne rutine til denne performance, da denne tog lige præcis 10 minutter og selve længden derfor var passende i forhold til den tid, hun havde på scenen til gallashowet (00:55:46-01:05:48). Lindfors taler også om, at den udvalgte rutine kan tage form af noget tematisk, og i forhold til Aakjærs performance kan vi karakterisere den

som tematisk, da den omhandler menstruation, især menstruationsdag nummer to, og deri ligger samtidig et tema omkring kvindekønnet og kroppen.

Rammen for hendes optræden var som tidligere nævnt selve awardshowet, der kan karakteriseres som en hyldest til den danske comedyscene og komikere. Således skriver ZULU om eventet: ”Blandt de events, ZULU har skabt sammen med danskerne, kan nævnes de store prisuddelinger ’ZULU Awards’ og ’ZULU Comedy Galla’” (Zulu u.d.). I denne udtalelse lægger ZULU vægt på, at de har skabt showet i samarbejde med ”danskerne”. Grunden til dette er, at det er danskerne, seerne af kanalen, som bestemmer, hvem der skal vinde de forskellige priser, der bliver uddelt. Det gør de ved at stemme på de komikere, film, shows osv., som de mener, har fortjent en pris til showet. Her bliver der understreget, at seerne er en aktiv del af showet. Eventet er også en anerkendelse af det arbejde, som de danske komikere udfører. I gallashowet optræder der nye ”up-comming” komikere samt kendte og etablerede komikere, der får lov til at lave indslag som underholdning undervejs. TV 2 ZULU kalder sig selv for Danmarks comedy-kanal. De har hvert år fx en ZULU Comedy Festival, hvor fem komikere optræder forskellige steder rundt om i Danmark ca. 10-11 dage hen over sommeren (Zulu u.d.). Anders Hjort og Henrik Palle beskriver således om festivalen: ”Festivalens erklærede mål er at vise, hvorledes comedy ikke længere bare er en nicheforeteelse, men en integreret del af den danske medievirkelighed på linje med Roskilde Festival og andre store kulturbegivenheder (Hjort og Palle 2009, 8). Idet både festivalen og gallashowet bliver broadcastet på TV 2 og TV2s streamingtjeneste, er det enestående muligheder for både nye og veletablerede komikere at nå ud til danskerne og gøre reklame for deres onemanshows. Aakjærs optræden kan karakteriseres som et underholdende indslag i Gallashowet, der har været med til at booste hendes karriere som komiker, men også som musiker. Dette understreger hun for BT i en artikel, hvor hun forklarer, at hendes optræden til gallashowet i høj grad har sat skub i billetsalget til hendes kommende koncerter (Nygaard 2020).

Musik i standup

Hvad der er særlig karakteristisk for Annika Aakjærs standup er, at hun komponerer sange, som hun også performer med i sit onemanshow. Her kan der trækkes tråde til den måde som den folkekære komiker og entertainer Niels Hausgaard optræder på. Begge trækker de på klassiske standupgenretræk såsom at stå alene på scenen med en mikrofon og lave jokes samt

inddrage publikum i en intimsfære ud fra de emner de beretter om. Derudover har de begge en rolig tale og underspillet humor. Ligesom Aakjærs er Hausgaards shows præget af at være en blanding af sange og anekdoter fra hans liv, der får en humoristisk vinkel: ”Som den første fandt han på at synge på dialekt, og emnerne for sine sange fandt han i sit lokalsamfund og de nære dagligdags begivenheder, som han selv så dem” (Andersen 1990, 28). Ifølge Tove Andersen er Niels Hausgaards optrædener inspireret af folkemusikken som genre og spillemandstraditionen, der ifølge hende skal ses som en form for kollektiv brugsmusik (Ibid., 26). I sit speciale *Niels Hausgaard – En elskværdig provokatør* (1990) beskriver hun, at folkemusikken er en genre, der genvandt stor interesse i 1970’erne, hvor mange interesserede sig for især landbosamfundets musik og sang fra sidste halvdel af 1700-tallet (Andersen 1990, 25). Hun beskriver genren ud fra den definition, at det er musik som folk, der ikke har magten, bruger (Andersen 1990, 24). Musikken blev derfor også knyttet til en bestemt social gruppe, nemlig landbrugsbefolkningen og blev skabt med sang og instrumenter som guitar og fløjter (Ibid., 26). Det er med andre ord, musik for og af folket og en genre, som oftest tager udgangspunkt i en folkekultur: ”hvor spil, dans, visesang og fortællinger er en del af hverdagen og den sociale virkelighed og fungerer i forlængelse af traditionen” (Ibid., 26). I forlængelse af folkemusikken som genre ser vi både Hausgaard og Aakjær synge om humoristiske fortællinger fra deres eget liv og hverdag og herigennem sættes der fokus på en social virkelighed. Derudover kan deres nordjyske dialekt associerer til en social landbrugstype. I Aakjærs tilfælde, med hendes performance til ZULU Comedy Galla, ser vi, hvordan hun i forlængelse af denne genre indtager en social gruppe som kvinde, når hun synger om hverdagsfortællinger, der handler om de udfordringer det at være kvinde kan medføre. Derudover er de i forlængelse af Lindfors’ begreb, truth-effect, autentiske i deres optræden ved at have en uformel tone overfor deres publikum og en afslappet tøjstil. Vi får med andre ord en fornemmelse af, at de hviler i sig selv på scenen og med deres akustiske guitar trækker de begge på spillemandstraditionen.

Aakjær inddrager i sit onemanshow anekdoter fra sin barndom med en far, der aldrig rigtig støttede hende, hendes problemer med astma og forstoppelse samt hendes tætte forhold til den demente farmor. Alle historierne laver hun både jokes og synger om. Her trækker Aakjærs standup på musikgenren, og det er derfor interessant at undersøge, hvad denne tilfører til hendes performance, og hvad de to genrer kan til sammen. Enrique Alberto Arias beskriver i værket *Comedy in Music* (2001), hvilke teknikker der findes inden for

musikgenren til at skabe komisk musik. Vi vil i det følgende benytte nogle af Arias' pointer om komik i musik, men er bevidste om, at mange af hans eksempler fra værket fokuserer på en historisk gennemgang af den klassiske musikgenre. Vi vil dog inddrage hans introduktion, hvor han præsenterer en række teknikker, da vi finder dem fordelagtige i analysen af Aakjærs optræden.

I hendes performance til ZULU Comedy Galla optrådte hun med en sang, der var lavet på melodien fra bandet Sneakers' 80'er-hit *Woodoo*. Lige inden Aakjær begynder på sangen i sin performance, starter hun ud med at fortælle publikum, at der nu kommer en sang om menstruation, specifikt om dag nummer to i menstruationscyklussen:

> Jeg ved, at der er skrevet rigtig mange fine sange, som i alle sammen har hørt om, om menstruation, men jeg synes der er ufatteligt få, der fokuserer på dag nummer to [latter], ehm så det har jeg skrevet en sang om, og ja. Jeg har skrevet den på en lånt melodi. Og jeg kan da godt blive i tvivl om de vil have den tilbage, men nu må vi se [høj latter] (ZULU Comedy Galla 2019, 01:01:13-1:01:32).

Her forhandler hun det faktum, at menstruationsdag nummer to ikke er noget, vi taler om og da slet ikke skriver sange om. Aakjær gør opmærksom på, at det synes hun er en skam, og heri ligger der en forhandling for publikum, som nu kan tage stilling til, om de også synes det er ærgerligt, eller om de finder det unødvendigt. Publikum reagerer ved at grine, når Aakjær starter ud med at sige, at hun ved, at der er skrevet mange fine sange om menstruation, og her opstår latteren opstår, fordi hun her skaber en inkongruens, da det ikke er tilfældet. Derudover sætter hun scenen for temaet i sangen og publikum er nu forberedt på, hvilket emne der sættes fokus på. Aakjær starter også ud med at stille spørgsmål ved, om Sneakers vil have melodien tilbage, som var det en fysisk ting man kunne aflevere igen, og her trækker hun på standupgenren ved at joke og skabe inkongruens. Aakjær gør publikum opmærksomme på, at sangen er lavet på en "lånt" melodi, og Arias forklarer i sit værk, hvordan komisk musik kan skabes via musisk parodi, hvor komponisten: "pokes fun at a style or even a particular work" (Arias 2001, 3). Parodi skal her forstås i den musiske sammenhæng, hvor eksisterende materiale bruges i en ny sammenhæng (Wang u.d.). Her er det den eksisterende melodi, som Aakjær benytter, men har komponeret en ny tekst til. Den originale sang handler kort sagt om en mand, der laver voodoo om natten, og Aakjær benytter sig af den kendte melodi til at skabe en legesyg og vrænget udgave af originalen. Her skaber det parodiske for det første en

genkendelighed, og folk kan nynne med på melodien, før de kender dens indhold. Genkendeligheden ved melodien er også med til at understrege inkongruensen, fordi teksten ikke er, hvad man ellers forbinder med den originale sang.

Selvom Aakjær har ændret ved den oprindelige tekst og forfattet sin egen humoristiske udgave, har hun dog valgt at holde fast i ordet ”nat” og ”fuld”, som også indgår i det oprindelige omkvæd: ”Han laver Woodoo om **nat**ten, når månen er **fuld**”. Her kan genkendelsen også være med til at skabe latter, når det så indgår i en anden og uventet kontekst: ”Du skal brug’ **nat**bind om dagen, divakoppen blir’ **fuld**”. Her ser vi også et eksempel på den teknik som ifølge Arias er, at den komiske tekst, bruges til at skabe humor i musikken (Arias 2001, 4). Humoren opstår blandt andet fordi hun benytter sig af inkongruens i sangteksten: ”Du skal bruge en tampon stor som en køkkenrul’”. Her er det overdrivelsen og inkongruensen mellem, hvad vi forventer af teksten, fordi vi kender originalen, men også det ulogiske i en tampon på størrelse med en køkkenrulle. Selve melodien er med til at skabe en dramatisk og storladen stemning, når hun tager tempoet ned og laver hendes stemme dybere i versene. Publikum fornemmer alvoren og den lidt mystiske stemning, som Aakjær bygger op, når hun fx med ordene ”du kan mærke det komme” laver store dramatiske øjne (01:01:42).

(screenshot: Aakjær, ZULU Comedy Galla 2019)

I dette eksempel ser vi dermed, at Aakjær har ændret tempoet og gjort versene kortere i forhold til den originale sang. ”Changing phrase lengths, unexpected turns of melodi or dynamics, and unusual contrasts of texture are employed by many composers to achieve musical vit” (Arias 2001, 4). Ifølge Arias er tempomodifikationer dermed også en indikation på, at komponisten forsøger at skabe humor i musikken og her ser vi, hvordan Aakjær bruger et langsommere tempo for at skabe en dyster stemning og mystisk dynamik i sangen. Alt dette samt den kontrast, der opstår mellem stemningen i sangen og det sproglige indhold er med til at skabe et humoristisk lag i sangen. Ifølge litteraturforskeren Linda Hutcheon har parodien den funktion, at den kommenterer på originalen af det den parodierer, og dermed ikke er ren imitation. Det kan den fx gøre ved at være en legesyg og venlig hyldestkommentar til originalen (Hutcheon 1985, 15-16). I dette tilfælde ser vi, at Aakjærs parodi også kommentere på den oprindelige sangs indhold om voodoo, ved at sammenligne voodookunsten med menstruation. Voodoo er noget mystisk og overnaturligt, uforståeligt samt noget, der overtager kroppen. Kroppen opfører sig mærkeligt, hvis man er offer for magien. Ved at lave en parodi på denne sang sammenligner Aakjær voodoo med menstruation, som noget der også overtager kroppen, og som skaber uhensigtsmæssige reaktioner og uforklarlig adfærd som fx, at græde til en reklame for chokoladen Merci, æder en hel pakke Toffifee eller bliver nervøs for, at der pludselig er hajer i danske farvand. Hun synger også om en model, der har mistet begge sine ben, fordi hun glemte at tage sin tampon ud, og også her inddrager hun noget voldsomt, nærmest urealistisk og kropsligt utroligt. Aakjær åbner med sangteksten derfor op for en forhandling af, at dag nummer to i virkeligheden er både skræmmende, uforståeligt men samtidig humoristisk inkongruent. Her er det især humoren som åbner for forhandlingen af den normalitetsforståelse, vi har om menstruation.

Det ser vi et eksempel på, når Aakjær pludselig stopper op i sangen og siger: ”Nu kommer der et lidt mærkeligt vers [latter]” (01:03:28). Her er vi cirka halvvejs inde i sangen, hvor Aakjær bryder ud af melodien, og henvender sig til sit publikum igen og dette stop viser, hvordan hun også benytter standuppens genretræk til at indvie publikum i det budskab som sangen har. Derudover opstår der noget humormæssigt, når hun forklarer, at næste vers er mærkeligt, hvilket overlegenhedsteorien kan belyse. Humoren opstår, fordi vi har en social forståelse for, at hele sangen er atypisk og forekommer mærkelig, og vi er derfor hende overlegen, fordi hun ikke kan se dette. Vi griner af, at hun ikke kan se, hvor mærkeligt det er, at hun har skrevet en hel sang om dette emne, men også at hun først nu, halvvejs inde i

sangen, pointerer, at der kommer et mærkeligt vers. Derudover er inkongruensen med til at understrege normalitetsforståelsen, fordi det inviterer afsenderen til at tænke over, hvorfor det egentlig er en mærkelig sang, da mange måske også kan se en sandhed i det Aakjær portrætterer. Hvorfor taler vi ikke noget mere om, hvad menstruationen er og gør ved kroppen? Og hvorfor er der egentlig ikke lavet flere sange om dette?

Aakjærs normalitetsforhandling

Det korte svar må være, fordi det ikke er normalt at tale om. Det er med andre ord et tabubelagt emne. Når Aakjær igennem sangen joker om menstruation og tager udgangspunkt i hendes egne problemer relateret til dette, eller når hun i sin standup forklarer, at hun sked i bukserne som barn, åbner hun op for noget, som ikke er normalt at italesætte i offentligheden. Her kan lettelsesteorien forklare, at der opstår latter, fordi hendes sang og standup fungerer som en ventil for disse tabuer. Når Aakjær står på scenen og synger, kan vi også se, at det for hende virker som en form for vrede, der bliver lettet, og at hun får luft for sine frustrationer, når hun nærmest råber med en overdrevet arrig stemme: ”Og ve ham der siger til dig, at du skal tag’ og slappe af, for det er faktisk lige så fucked, når du rammer dag nummer tre! [høj latter og klapsalver]” (1:03:25-1:03:30). Den overdrevne vrede kommer til at fremstå komisk, og det komiske i, at kvinder bliver vrede på mænd, der ikke forstår deres situation performer ind i en normalitetsforståelse. Her stiller hun mænd og kvinder op imod hinanden og spiller på de stereotypiske forestillinger om, at mænd ikke forstår kvinder og det kvindelig køn.

Igennem hende som performer får publikum, og her nærmere kvinderne blandt publikum, dermed også afløb for de frustrationer over manglende forståelse for den tilstand, som mange kvinder er i under menstruationsperioden. Aakjær performer hermed ind i rollen som den vrede misforståede menstruelle kvinde, der sætter fokus på alt det klamme ved menstruation, som når hun fx synger: ”Og når du prutter om natten, sætter boblerne fri, kan du mærke, at der også er en smule klumper i” (01.05.00-01.05.13). Vi ser også, at Aakjær benytter sig af bandeord, når hun fx synger: ”de skal kraftedeme hold’ deres kæft!” (01.03.10-01.03.13) og det voldsomme sprogbrug er også med til at skabe det overdrevne og vulgære i sangen. Igennem hendes sang og standup performer hun ind i denne rolle som kvinde og italesætter fordomme om menstruation, men hun italesætter også alle de ting man i mindre grad har fokus på, såsom hvordan det føles at have et natbind på og udfordringerne ved menstruation. Hermed åbner hun op for forhandlingen af den hysteriske kvindestereotyp, men hun åbner

samtidig også op for, at det ikke længere skal være et tabu at tale om dette emne og de besværlige ting, der følger med menstruationen. Hun forhandler i og med at hun performer ind i rollen og taler om menstruation som noget ulækkert. Ved at forhandle, at det er ulækkert ønsker hun at ændre, at det ikke er ulækkert og unormalt, fordi det er ens for alle kvinder. Iblandt publikum, er der op til flere af især kvinderne, som rækker hænderne op og laver tilråb under sangen. Disse reaktioner vidner om, at Aakjær interagerer med sit publikum, og at de er enige med budskabet. De griner af det, fordi de genkender de scenarier, som hun fortæller om i sangen, hvilket skaber humoren og dermed også forhandlingen.

Ved at behandle et intimt emne, at bruge sig selv som udgangspunkt for fortællingen/sangen og henvende sig til publikum benytter Aakjær dermed standuppens genretræk til at skabe en lukket vennegruppe med især det kvindelige publikum. Aakjærs sang er dog med til at skabe en særlig stemning, og Aakjærs smukke sangstemme virker som en komisk kontrast til det absurde og vulgære sprog som teksten indeholder. Derudover kan musikgenren her tilføre det til hendes performance, at modtagerne har nemmere ved at huske budskabet, fordi hun har brugt en fængende popmelodi og skabt en ørehænger om menstruation, hvilket ikke er set før. Omkvædet skaber både genkendelighed, men overrasker også med den anderledes og humoristiske tekst og sidst, men ikke mindst, er teksten lavet på rim. Rim og rytmen er karakteristisk for musikgenren, og vil derfor ikke på samme måde være muligt at benytte, hvis Aakjær ikke havde brugt musikgenren i sin performance. Disse rim er igen med til at skabe humor og sørge for, at teksten på anden vis rodfæster sig i publikums hukommelse. Omvendt kan standuppen også tilføre noget til musikken. Her tænker vi, at Aakjærs standup er med til at forstærke humoren i sangen, fordi hun indledningsvis bruger standuppen til at skabe rammerne om den fortælling som sangen har. Hun bruger dermed standuppen til at sikre den intime relation til publikum og den forståelse for sangens kontekst som skal til før, at publikum forstår meningen med sangen. Arias beskriver i sit værk, at en teknik for at skabe humor i musikken er igennem en genrebetegnelse som man fx ser ved en opera buffa (komisk opera) (Arias 2001, 5). Selvom Aakjær ikke deklarerer, at hun laver komisk musik, har vi dog en helt grundlæggende forventning om, at sangen er humoristisk, fordi Aakjær bruger den som en del af sin standup, som netop er karakteriseret ved humorbrug. Derfor kan vi alligevel bruge Arias pointe om, at sangen igennem en genrebestemmelse kan indikere, at den har et humoristisk lag, fordi den indgår i en performance sammen med Aakjærs standup. Derudover er standuppen også med til at skabe

de slørede grænser for fiktionaliteten i Aakjærs performance, som igen er med til at sikre forhandlingspotentialet.

I Aakjærs onemanshow har hun valgt i første del af showet at tage en lyseblå heldragt på med hvide skyer, der associerer til en form for afslapningstøj eller nattøj. Med hendes store røde viltre hår og den karismatiske dialekt og anderledes påklædning skabes der et indtryk af Aakjær som et menneske og en performer, der ikke har noget imod at skille sig ud. Igennem hendes onemanshow, *Enebarn* er det da også et gennemgående tema, at hun aldrig rigtig har passet ind i socialt.

(screenshot: *Enebarn* 2018, 00:02:45).

Overordnet forhandler hun dét at være anderledes som barn i kraft af at være enebarn, skilsmissebarn, ramt af astma, især være uden for fællesskabet i skolen og have svært ved at følge de sociale spilleregler som herskede (00:02:15-00:04:21). Det er derfor kendetegnende for Aakjær som standupkomiker, at hun hele tiden sætter fokus på at falde uden for normen, og hun er ikke bange for at tage tabuiserede og intime emner op til forhandling som vi også så det til ZULU Comedy Galla. Hun benytter standupgenren og musikken til at skabe en forhandling af tabuiserede emner om kvindekroppen og -kønnet, men også om at falde uden for den sociale norm. Forhandlingen opstår, fordi hun selv performer ind i disse roller og

dermed italesætter, hvilke problematikker hun selv oplever. Ved at italesætte disse indbyder hun samtidig til forhandling.

Delkonklusion

Igennem analysen af de udvalgte komikeres optræden, både som kendisser og i deres respektive optrædener i forskellige medieproduktioner, kan vi konkludere, at de alle forholder sig til og udfordrer de normalitetsopfattelser, der findes i samfundet. I kraft af standupgenrens fokus på relationen mellem komiker og publikum har komikerne som kendisser nemmere ved at skabe en tæt relation til modtagerne, fordi den sociale distance, som ifølge Rojek ses ved andre kendisser, i højere grad nedbrydes via standuppen. Igennem mediерepræsentation i forskellige sammenhænge bliver komikerne mediecirkulerede og opnår på den måde en særlig position, fordi de dermed er tilstede i folks bevidsthed. Dette skaber grundlag for, at de kan forhandle modtagerens normalitetsopfattelser.

I genrebestemmelsen af programmet *Tæt på sandheden* viste vi, hvordan dette program trækker på andre genrekarakteristika; talkshowgenren og sketchkomedien. Talkshowets format giver mulighed for at for at inddrage seerne i den tætte relation mellem komiker og publikum, som er karakteristisk for standuppen og som bliver udfordret, når showet broadcastes. Dermed skabes der via genretræk fra talkshowet ikke blot en relation til publikum, men også til seerne bag skærmen. Standuppens genretræk ses bl.a., når Spang laver jokes og udtrykker kontroversielle holdninger, samtidig med at han benytter sig af slørede grænser for, hvad der skal opfattes som hans virkelige holdninger. Sketchkomediegenren bruges i programmet til at bringe et fiktivt og satirisk element i spil, som dermed underbygger og tydeliggør Spangs pointer omkring samfundets absurde holdninger til bl.a. kønsroller. Genrehybriden mellem standup og talkshow skaber i *Tæt på sandheden* rammen for de sketches, som Spang laver i programmet. Sketchene kan bidrage med et fiktivt element, som kan tydeliggøre det satiriske, absurde og humoristiske for modtageren. Spang og Stokholm forhandler på forskellige måder manderollen i det moderne samfund via sketches og flytter standupelementer med over i andre medieproduktioner, og kan på den måde invitere modtageren til at reflektere og forhandle normalitetsopfattelser.

Dette kunne vi også konkludere i analysen af Sofie Hagens brug af Instagram som en platform, hvor hendes opslag fungerer som en performance i forlængelse af Marshalls pointe om performances på sociale medier. Vi ser her, at Hagen og andre komikere bruger Instagram

til at forhandle emner ligesom de gør i standuppen. Derudover kunne vi konkludere, at de også benytter platformen til at reklamere for deres shows, og at brugen af det sociale medie er en anderledes måde at nå ud til fans på igennem en intim og personlig facon. I forbindelse med corona-nedlukningen var det en udbredt tendens, at flere komikere rykkede ind på mediet med live standup i deres stories og via opslag og andre tiltag, såsom coronafitness, påskefrokost og videoer med fællessang. Instagram er dermed også en del af den mediecirkulation, som er fordelagtig for komikernes position som kendte til at kunne opretholde modtagernes interesse.

Aakjær bruger elementer fra det klassiske onemanshow, hvor hun flytter en rutine over i et andet format i form af ZULUs gallashow. I hendes performance benytter hun sig også af musikken som genre. Standuppen fungerer som en forstærkning af musikkens komiske potentiale, fordi hun med standuppen skaber en kontekst for sangens formål. Derudover kan hun med standuppen sikre den intime relation til publikummet, som er vigtig i forhandlingen af emnet. Ved at parodiere en velkendt sang, kan musikken som genre bruges til at underbygge den forhandling af de emner, som hun igennem standuppen tager udgangspunkt i.

De fire forskellige komikere performer med deres forskellige genrekonstellationer ind i noget intimt og genkendeligt, og dermed forsøger de at forhandle disse emner. I forlængelse af Butlers forståelse af, hvordan konkrete samfundsmæssige strukturer ændres, vil komikerne med denne tilgang lykkes med at ændre normalitetsopfattelserne af køn, krop og sex. Vi vil i den følgende diskussion stille spørgsmål ved om komikerne igennem forhandlingen kan lykkes med at ændre disse normopfattelser eller om de reproduceres?

Ændring eller reproduktion af normer?

Specialets overordnede formål har været at undersøge og analysere komikernes forhandling af de gældende normalitetsopfattelser af køn, krop og sex. I denne diskussion stiller vi derfor spørgsmål ved om normalitetsopfattelserne ændres eller om de reproduceres i komikernes forsøg på forhandling.

Vi har igennem hele projektet arbejdet ud fra en socialkonstruktivistisk tilgang, primært inspireret af Judith Butlers performativitetsteori. Butler mener, at for at skabe en ændring i samfundet, må man performe ind i de velkendte strukturer. I det følgende vil vi diskutere denne tilgang med udgangspunkt i strukturationsteoretikeren Pierre Bourdieus

socialiseringsteori, der ikke tillægger individet ligeså stor magt til at ændre på egne og samfundsmæssige strukturer. Butler tager udgangspunkt i Boudieus socialiseringsteori og er enig i, at vi som individer er underlagt samfundsmæssige strukturer. Hun ser dog dette som en negativ ting og viser dermed, hvordan man kan bryde ud og ændre normerne ved at performe ind i strukturerne. Vi diskuterer med udgangspunkt i Bourdieu og Butler, hvordan komikerne formår at forhandle og ændre normalitetsopfattelser.

Vi ser både denne forhandling i standupshows, men den er også tydelig i medierne, og særligt på de sociale medier. I forlængelse heraf finder vi det interessant at inddrage et teknologisk perspektiv, hvor vi diskuterer normalitetsforhandlingen ud fra teorien om filter bubble og viralitet. Afslutningsvist vi vil også diskutere, hvordan det kropslige har en funktion i forhandlingen. Dette gør vi ved igen at benytte Butlers teori og samtidig inddrage Sara Ahmeds performative affektteori, som bidrager med et væsentligt syn på, hvordan affekt aktiverer modtagernes forhandling af normalitetsopfattelserne.

Socialiseringens indflydelse på normopfattelser

Igennem hele specialet har vi haft fokus på, hvordan komikerne kan ændre de konkrete sociale strukturer, som samfundet er bygget op af og som derfor påvirker normalitetsopfattelserne. Butler beskriver, at vi er forankrede i konkrete sociale strukturer, og her lægger hun sig i forlængelse af strukturationsteoretikeren Pierre Bourdieu. Vi vil i dette afsnit diskutere, hvordan disse sociale strukturer kan påvirke den normalitetsforhandling som komikerne skaber. Dette gør vi ved at gøre rede for Bourdieus socialiseringsteori, da denne giver os en forståelse for, hvad det er for nogle konkrete sociale strukturer, der ligger til grund for den forhandling der, ifølge Butler, kan skabes.

Bourdieu har med sin teori udviklet en forståelse af menneskelig ageren og socialisering, som bygger på, hvordan mennesker opdeles i sociale rum og klasser. I introduktionen til værket *Af Praktiske Grunde. Omkring Teorien om Menneskelig Handlen* (2001) beskriver han således: ”De sociale agenter indtager alle en relationel position i forhold til hinanden i et rum – det sociale rum.” (Bourdieu 2001, 21). Dermed forstås, at individerne/agenterne altid vil være relationelt forbundne med hinanden og at der via disse relationer skabes sociale rum. De sociale rum skabes på baggrund af agenternes ”klasse af positioner” eller det som Bourdieu kalder habitus:

> Til hver klasse af positioner svarer dels en klasse af *habitus* (eller af *smagspræferencer*) der er produktet af de sociale betingelser den tilsvarende position har præget den med, dels – ved disse habitus og deres generative evners mellemkomst – et systematisk sæt af goder og egenskaber der indbyrdes holdes sammen af en tilbøjelighed til at have samme livsstil (Bourdieu 2001, 23).

Vi kan ud fra dette citat udlede, at individer er produkter af den position/habitus, som de er blevet præget af. Deri ligger en forståelse af den socialisering, som er væsentlig at forstå i forhold til spørgsmålet om, hvordan normer og normopfattelser forankres i de enkelte individer. Vi ser i et eksempel fra *Tæt på sandheden*, hvordan Spang i første afsnit i tredje sæson forklarer sit eget politiske ståsted og inviterer modtagerne til at dele sin overbevisning. Dette gør han som en opfølgning på, at han vandt årets komiker til ZULU Comedy Galla i 2018. Her siger han tak til en gruppe svenske højreradikale, hvis stemmer der tilsyneladende var udslagsgivende for, at Spang vandt prisen. Spang italesætter, at han fik de højreradikales tilslutning på baggrund af nogle sketches, han lavede i den forrige sæson, som var en kommentar til Sveriges integrationsproblemer.

> jeg er faktisk så lidt nazist, at jeg godt føler, at jeg kan joke med hele situationen, så da jeg i samme periode er nomineret til årets komiker, vælger jeg at gå ind på Twitter og skrive: Hvis du også elsker højreradikal nazi-humor, så kan du stemme på mig som årets komiker. [latter og klapsalver] Men men men men, det opdager de svenske højreradikale på deres netfora og de opildner hinanden til at gå ind og stemme helt vildt på mig. Og til det vil jeg da gerne sige MANGE TAK! [Han viser prisen for årets komiker og publikum griner] Men, selvfølgelig skal der ikke være tvivl om, hvor jeg står, nu hvor jeg har vundet prisen. Jeg har egentlig altid følt, at det var en fordel for programmet, at man ikke kendte mit eget politiske ståsted, men hvis der ligesom opstår rygter om, at jeg er højreradikal… det går ikke. Det er klart, jeg står med fødderne solidt plantet i den københavnske kulturradikale kreative klasse. Jeg er tidligere teaterdirektør, jeg er DR-vært, jeg har været kæreste med Johanne Schmidt-Nielsen (*Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 1, 09.40-10.48).

Som vi beskrev i analysen, er det særligt for Spang (og standuppen generelt), at han skaber en nær relation til sit publikum og sine seere. I dette tilfælde gør han det ved at skabe en politisk afstand fra de højreradikale, som i denne udtalelse udstilles som uintelligente og ekstreme, fordi de ikke afkoder det satiriske i sketchene. På den måde skaber Spang en fælles mentalitet mellem ham og hans publikum/seere og får på den måde underbygget den nære relation, han

allerede har opbygget med programmet. Samtidig taler en sådan udtalelse også ind i en forståelse af, at seerne af programmet formentlig deler disse politiske overbevisninger med Spang. Som Bourdieu påpeger, er det igennem folks habitus og smagspræferencer, at de bliver en del af en konkret gruppe. Samtidig gør Bourdieu det klart, at konkrete sociale strukturer kan variere fra gruppe til gruppe:

> Agenternes habitus skelner mellem det gode og det dårlige, det rigtige og det forkerte, det fine og det vulgære etc. Men alle skelner ikke på samme måde. Én og samme opførsel, eller ét og samme gode, kan således forekomme fin for én agent, mens den kan virke prangende eller indbildsk for en anden, eller vulgær for en helt tredje (Bourdieu 2001, 24).

Der er derfor også et kulturelt og klassemæssigt element i forståelsen af habitusbegrebet. Det samme gælder også for, hvornår noget opfattes som normalt indenfor det sociale rum. I forrige eksempel ser vi, hvordan Spang skaber en gruppe med udgangspunkt i, hvad der er rigtigt og forkert politisk. Selvom Spang ikke eksplicit siger, at det er forkert at være højreradikal, ligger det indirekte i det han siger, fx i den ironiske joke på Twitter. Vi kan dermed, ud fra Bourdieus habitusbegreb, diskutere, om det samme gør sig gældende, når Spang (og de andre komikere) forhandler normopfattelser af køn, krop og sex. For selvom Spang bruger flere genkendelige genretræk, som skal give modtageren en følelse af at tilhøre en klub og skabe en tæt relation mellem performer og publikum, kan vi stille spørgsmål ved, om han egentlig kun opnår at danne denne relation til de modtagere, som allerede deler hans synspunkter. Ud fra Bourdieus habitusbegreb, kan det diskuteres om de modtagere, som i forvejen ikke er enige i det syn som Spang forhandler, vil opsøge ham og lytte til de jokes og sketches, som han bruger til at skabe sin forhandling. Det kan diskuteres, om de derimod er mere tilbøjelige til at opsøge programmer, der er i overensstemmelse med deres egne smagspræferencer. Vi kan på baggrund af dette stille spørgsmål ved, om normopfattelserne i stedet bare reproduceres, fordi Spang kun forhandler disse med et publikum, som i forvejen er enige med ham.

Bourdieus habitusbegreb giver os derfor en indsigt i, hvordan de sociale grupper påvirker, hvordan komikerne kan ændre normalitetsopfattelser i samfundet. Ligesom Bourdieu mener Judith Butler også, at mennesket udvikles relationelt og er afhængig af andre, men ifølge hende skal individet i højere grad tillægges en evne til at kunne ændre samfundsmæssige strukturer: “In making social institutions static, Bourdieu fails to grasp the

logic of iterability that governs the possibility of social transformations" (Butler 1997, 147). Som tidligere beskrevet er det denne strukturelle forståelse af samfundet, som Butler tager sit udgangspunkt i. Hun mener også at disse samfundsstrukturer er gældende, men forholder sig kritisk til disse, da hun mener, at det er muligt at ændre disse strukturer via sproget (jf. Teori og metode). Selvom Spang i det ovenstående eksempel tydeligt gør grin med de højreradikale, er der også en satirisk brod rettet mod den "københavnske kulturradikale kreative klasse", som han betegner sig selv som værende en del af. Når han afslutter med at opremse de kriterier, der særligt karakteriserer ham som kulturradikal, taler han ind i en forforståelse af, hvad det vil sige: han er tidligere teaterdirektør, han er DR-vært og han har været kæreste med Johanne Schmidt-Nielsen (tidligere formand for Enhedslisten). Denne kritiske brod mod den kulturradikale kreative klasse ses dog tydeligst i den efterfølgende sketch, hvor Spang på folkemødet på Bornholm indleder en affære med formanden for partiet Nye Borgerlige, Pernille Vermund.

Spang præsenterer denne sketch ved at sige, at hvis der er nogen tvivl om, at han tilhører denne kreative klasse, så kan vi her se, hvordan han hyggede sig med sine kulturradikale venner på årets folkemøde. Her sidder han sammen med flere danske kulturpersoner, bl.a. Cecilie Frøkjær, Thomas Skov, Søren Rasted og Abdel Aziz Mahmoud. Abdel sætter gang i spillet "Den som roséflasken peger på" og de skal nu vælge, hvad den udvalgte skal gøre. Her bliver der foreslået, at de skal læse BT mens alle kigger på det eller at gå ned til Ditte Giese og sige, at hun ser skøn ud, når hun smiler. Begge forslag skaber stor latter i den lille forsamling. De ender dog med at beslutte sig for, at den som roséflasken peger på, skal gå ned i Nye Borgerliges telt og drikke en hel kop kaffe, hvilket også afføder stor latter og også lidt forargelse i den lille gruppe. Flasken peger på Spang, som modvilligt går ned i teltet og beder om en kop kaffe. Her støder han ind i Pernille Vermund og spiller sin kaffe udover sin trøje. De går om bag teltet, så Spang kan få en ny trøje, og her deler de et meget hedt kys, som skaber stor latter og reaktioner som "EJ!" hos publikum i studiet.

(screenshot: *Tæt på sandheden*, sæson 3 afsnit 1, 10.56-14.41)

Med denne sketch skaber Spang derfor også en satirisk kommentar til denne kreative klasse, som han hævder selv at være en del af. Spangs gruppe af kulturradikale venner fremstilles usympatiske, fordi de gør grin med og er andre kulturinstitutioner og -personligheder overlegne. Dermed skaber han en kritik af dette politiske ståsted, på samme måde som han gjorde med de svenske højreradikale. Han udstiller med denne sketch de kulturradikale og sparker med den egalitære satire opad i samfundet mod venstrefløjens partier og den "klasse", som Spang beskriver sig selv som værende en del af. Dermed sætter han modtageren i en forhandlende position, hvor de både bliver i tvivl om Spangs reelle politiske ståsted (jf. Mocks pointe), men samtidig inviteres modtageren også til at tage stilling til og forhandle det politiske syn, de eventuelt selv måtte have og påvirkes af. På den måde skaber Spang en forhandling af flere sociale præferencer og rammer derfor flere sociale grupper, hvilket viser os, at Bourdieus habitusbegreb kommer til kort, fordi denne forståelse er for statisk i forlængelse af Butlers pointe. Butler pointerer at: "every credible production must be produced according to the norms of legitimacy and, hence, fail to be identical with those norms and remain at a distance from the norm itself." (Butler 1997, 151). Det er derfor væsentligt at Spang, og de andre komikere, ikke taler for meget udenfor den etablerede norm, når de forsøger at forhandle modtagernes opfattelser af normalitet. Der skal være elementer af

genkendelighed og den skal komme indefra, for at de opnår den ønskede forhandling af normalitetsstrukturer. Spangs sketches viser os dermed at det er muligt for ham at skabe en normalitetsforhandling på tværs af politiske ståsteder. Det er dog stadig en væsentlig pointe for diskussionen, at modtagerne altid vil være påvirkede af deres habitus. I det følgende vil vi uddybe, hvordan de teknologiske mekanismer; filterbubble og viralitet påvirker komikernes forhandling. Vi har valgt at inddrage et teknologisk perspektiv i diskussionen, fordi vores komikere alle befinder sig på sociale medier, og at deres medieproduktioner findes på streamingtjenester. I forbindelse med normalitetsforhandlingen, finder vi det dermed interessant også at diskutere den påvirkning som teknologien kan have.

Filter bubble og viralitet

I forlængelse af Bourdieus teori, som fokuserer på de relationelle begrænsninger af individets mulighed for at udvide sin normalitetsopfattelse, finder vi det relevant at inddrage det teknologiske fænomen; filter bubble, som er en algoritme, der påvirker, hvad vi bliver præsenteret for i medierne og særligt på internettet. Rebeka Guarda, Marcia Ohlson og Anderson Romanini forklarer i artiklen ” Disinformation, dystopia and post-reality in social media: A semiotic-cognitive perspective” (2018), hvordan fænomenet big data giver en forklaring på, hvordan der på sociale medier og internettet i det hele taget indsamles informationer og data om brugernes aktivitet og at disse opbevares og bliver analyseret samt lagret (Guarda, Ohlson og Romanini 2018, 189). Ved hjælp af big data er man dermed i stand til at finde sammenhænge i en brugers søgehistorik, hvilket betyder, at der kan konstrueres forudsigelige modeller for hver enkelt bruger. Guarda, Ohlson og Romanini forklarer, hvordan der i kraft af big data, opstår en såkaldt filter bubble:

> This process changes the way information circulates on the internet and leads to the ’filter bubble’, an invisible mechanism that provides individuals only with information that is in line with their preferences, connecting people who have similar opinions and distancing people who think differently (Ibid., 189).

En filter bubble dannes derfor på internettets forskellige tjenester og platforme, bl.a. sociale medier og streamingtjenester, hvor forslag til profiler eller programmer baseres på tidligere søgte eller sete materialer. Denne filter bubble-teori kan derfor være med til at underbygge

Bourdieus pointe om, at individet opsøger, men også primært bliver præsenteret for indhold, som i forvejen er i overensstemmelse med deres egne holdninger. På den måde vil forhandlingen af emnerne altså formindskes, fordi budskabet kun når ud til folk, der i forvejen er enige.

Dette ser vi primært på Instagram, hvor vi har fokuseret på Sofie Hagens brug af denne platform i forhandlingen af kropsidealer og særligt hendes kropspositive budskaber. På Instagram ses det også, at mange brugere finder frem til de profiler, der deler de samme budskaber og politiske holdninger, som de selv har givet udtryk for, at de anerkender og følger på mediet. Det kan diskuteres om mange af Hagens følgere deler hendes budskaber og opdager hendes profil, fordi de følger andre med samme holdninger. I kraft af, at de allerede på forhånd har vist interesse for de budskaber, der er i tråd med de holdninger som Hagen deler, er dette med til at understrege det fællesskab og den relation, som Hagen har til sine følgere. Det er dog samtidig også en pointe, at noget af forhandlingen går tabt, fordi hun ikke i samme omfang når ud til de personer, som ikke deler hendes holdninger og hun kan derfor ikke overbevise andre brugere om hendes budskaber.

I analysen af Hagens Instagramprofil så vi, hvordan hun skabte en forhandling ved at bruge hashtagget #WorldObesityDay! og dermed skabte en sarkastisk kommentar til den internationale fedmedag. Dette gjorde hun ved at sætte dig selv i en sårbar position samt poste et billede af sin egen krop og igennem billedteksten beskrive, at hun ser det som en dag med et fedmefobisk formål. På Instagram kan man søge efter et bestemt hashtag og derved blive præsenteret for alle de opslag, som har brugt dette hashtag. Søger man på #WorldObesityDay! kan man se, at hashtagget, som tidligere beskrevet, er et led i en kampagne mod overvægt, hvilket er det modsatte af Hagens hensigt med at bruge hashtagget. På Instagram får man, når man søger efter et hashtag, et feed med en masse billeder, som man derefter kan klikke ind på, for at læse den tekst, som afsenderen har skrevet til billedet. Når Hagen bruger dette hashtag, havner hun derfor i dette feed og bliver en del af kampagnen. Hendes hensigt med dette er, som hun selv beskriver, at gøre modstand mod denne kampagne, men vi vil diskutere, om det ender med at få den modsatte effekt, når ikke selve teksten til billedet også bliver vist i feedet. Når Hagens billede af sin bare mave ender i et feed af billeder, der alle promoverer budskabet om, at overvægt er et problem, mener vi, at det ender med at understøtte opfattelsen af hashtagget som en kampagne mod overvægt. Der bliver derfor reproduceret en fedmenorm i stedet for en forhandling og ændring af denne opfattelse af fedme. I forlængelse af teorien om

filter bubble, kan vi derfor diskutere, om den intenderede forhandling opnås. Det risikeres, at modtageren ikke opfatter det forhandlende i billedet, da det bliver en del af det samlede feed, hvor budskabet er, at overvægt er et problem. Hagens forhandling af de tykaktivistiske budskaber kan derfor også diskuteres ud fra den pointe, at hendes budskab kun når de modtagere, som i forvejen er enige.

Vi vil dog argumentere for, at det er muligt for komikerne at sprede deres budskab i medierne og stadig nå ud til modtagere, som ikke nødvendigvis er enige i deres budskaber. Her lægger vi os i forlængelse af Nahon og Hemsleys pointer omkring viralitet, der kan defineres således:

> (. . .) a social information flow process where many people simultaneously forward a specific information item, over a short period of time, within their social networks, and where the message spreads beyond their own (social) networks to different, often distant networks, resulting in a sharp acceleration in the number of people who are exposed to the message (Nahon og Hemsley 2013, 16).

Når et opslag, en video eller et billede går viralt, vil det derfor spredes i nye modtagergrupper og på den måde påvirke den føromtalte filter bubble og dermed invitere nye modtagere til at reflektere over det delte. Ifølge Nahon og Hemsley er det igennem de mange ”weak ties” i relationerne på de sociale medier, der gør viraliteten mulig (Nahon og Hemsley 2013, 32). Disse weak ties skal forstås således, at vi på fx Facebook eller Instagram har mange ”venner” eller følgere, men det er ofte ikke mange af disse, som er vores tætte venner, men en størstedel vil i højere grad betegnes som bekendte. Dette beskriver Louise Jacobsen således med udgangspunkt i Nahon og Hemsley:

> We might only share a few points of interest with our many acquaintances online, but each of these acquaintances has a network consisting of strong and weak ties that ensure further spreading. This also means that viral events can create momentary networks of interest: ‘a viral information event creates a temporally bound, self-organized, interest network in which membership is based on an interest in the information content or in belonging to the interest network of others’ (Nahon og Hemsley 2013, 34 if. Jacobsen 2018, 2).

Når et opslag på sociale medier går viralt, er det via mange-til-mange kommunikation og socialiteten i denne spredningsproces er derfor væsentlig, da det netop ikke er med de nære relationer indholdet deles (Nahon og Hemsley 2013, 32). På den måde kan komikernes budskab deles i nye sociale grupper, der er opstået på baggrund af det delte materiale.

Det foregående eksempel med Spang og Vermund er et eksempel på en sketch, der gik viralt i medierne. Jacobsen forklarer, hvordan viraliteten kan forklares ud fra både et top-down- og et bottom-up-perspektiv. Top-down-perspektivet forklares således:

> The top-down force is based on the process of gatekeeping. Content goes viral because powerful networks or actors promote it. This force is usually (and often negatively) associated with virality as promotion. […] The performer is a celebrity who is already the center of media attention and thereby has the power to affect consumers (Jacobsen 2018, 10).

Som vi tidligere beskrev, kan Spang bruge sketches som promovering for programmet *Tæt på sandheden* – eller som vi så med Stokholm, der promoverede sig selv til at vinde årets komiker. Samtidig har komikerne i kraft af deres kendisstatus også en fordel, fordi de allerede er i mediernes søgelys. Det vil derfor være muligt for komikerne, ved at skabe indhold, der går viralt, at udvide deres modtagergrupper via dette indhold. Nahon og Hemsley beskriver dog også, at for at skabe viralt indhold på sociale medier skal det overvinde vores modvilje mod at dele det (Nahon og Hemsley 2013, 61). Heri ligger deres bottom-up forståelse, som fokuserer på, hvordan den menneskelige opmærksomhed og tilbøjelighed til at dele påvirker viraliteten. Indholdet skal derfor være bemærkelsesværdigt nok til, at modtageren ser det som delingsværdigt (Nahon og Hemsley 2013, 62).

I Spangs sketch med Vermund, som også gik viralt og fik meget omtale i medierne, formåede Spang at skabe indhold, som modtagerne (og andre medier) fandt delingsværdigt. Hans forhandling af de politiske værdier, og den måde vi forholder os til andres politiske overbevisninger, blev dermed delt bredt blandt befolkningen. Vi kan på den baggrund argumentere for, at han med denne sketch brød ud af den føromtalte filter bubble. I selve kyssescenen, nævnte vi tidligere, hvordan dette hos publikum skabte reaktioner i form af latter og udbrud. Jacobsen beskriver, hvordan det ofte er forbundet med emotionelt eller humoristiske indhold, når noget går viralt: "A message is likely to go viral if it is surprising or new to us, if it is something we can easily relate to, if it is contextually important (e.g. its newsworthiness), and if it creates emotional or humorous impact." (Jacobsen 2018, 11). Som

tidligere redegjort for, er det særligt Spangs ærinde at skabe satiriske kommentarer til samfundet og derfor fylder det humoristiske element i hans sketches. I sketchen med Vermund ser vi særligt inkongruensteorien, fordi selve kysset kommer bag på modtageren. Dette gør det, fordi modtageren har en forhåndsviden om både Spang og Vermund, og derfor spiller fiktionaliseringsperspektivet også en rolle her. Modtageren overraskes, fordi han/hun godt ved, at Spang og Vermund ikke er kærester og befinder sig i hver deres fløj politisk. Han skaber derfor via humoren et overraskende element, som øger sketchens evne til at gå viralt, samt skaber på den måde reklame for *Tæt på sandheden* og derigennem inviteres nye modtagere til Spangs forhandling af samfundsmæssige emner. Netop humoren beskriver Nahon og Hemsley som et særligt greb i at skabe viralt indhold i medierne: "Researchers have found that humor is certainly one of the elements that can help content go viral" (Nahon og Hemsley 2013, 65). Komikerne har derfor en særlig position til at skabe viralt indhold, fordi det forventes af dem, at de skaber humoristisk indhold på deres sociale medier.

Særligt også Annika Aakjærs performance til ZULU Comedy Galla gik viralt efter det var sendt på tv. Denne performance opfylder flere af kravene til viralt indhold, bl.a. ved at Aakjær i forvejen er kendis og, som tidligere beskrevet, havde et mål med at blive delt, da det promoverede hendes nye onemanshow *Enebarn*. Når komikerne skaber indhold der går viralt, kan de dermed bryde ud af den føromtalte filter bubble, fordi deres indhold deles med mange flere, end det ellers ville deles med, hvis det blot blev delt på deres egne sider. I det følgende vil vi forklare, hvordan det affektive også har et væsentligt potentiale, for at kunne forhandle normalitetsopfattelser igennem standuppen.

Affektive reaktioners indflydelse på normopfattelserne

Som vi har redegjort for indledningsvist i specialet, opstår forhandlingen af individets egen identitet, ifølge Butler, igennem performative handlinger. Det er dog vigtigt at pointere, at Butler ser det sproglige og kropslige som uadskilleligt og vi vil i følgende afsnit diskutere ud fra Butlers og affektteoretikeren Sara Ahmeds forståelse af affekt, hvordan de kropslige og følelsesmæssige reaktioner viser, hvilke sociale strukturer og normopfattelser individet er underlagt. Affektive reaktioner er ifølge Butler socialt konstruerede og derfor også mulige at bryde ud af og ændre på. Vi vil derfor tage udgangspunkt i et affektivt perspektiv, der skal belyse, hvorledes mødet med affektivt ladede objekter skaber affektive reaktioner hos

modtageren og dermed kan være med til at skabe en forhandling og ændrer vores normalitetsopfattelser.

I værket *Frames of War - When Is Life Grievable?* beskriver Butler, hvordan affektive reaktioner, ifølge hende, skal forstås som tillærte igennem social påvirkning og opfattelsesstrukturer: ”Our affect is never merely our own: affect is, from the start, communicated from elsewhere. It disposes us to perceive the world in a certain way, to let certain dimensions of the world in and to resist others.” (Butler 2009, 50). De sociale sanktioner er ifølge Butler så stærke og historiske, at vi performer vores identitet ind i disse. Den performative affektteoretiker Sara Ahmed lægger sig i forlængelse af Butlers affektforståelse og beskriver i værket *The Cultural Politics of Emotion* (2004/2014) et eksempel med et barn og en bjørn. Barnet som subjekt reagerer affektivt i mødet med en bjørn ved at blive bange og løbe væk. Denne reaktion opstår, fordi barnet har lært igennem kulturelle historier, der lagres i hukommelsen, at bjørnen er farlig (Ahmed 2004/2014, 7). Det er Ahmeds pointe, at affekten klæber til objekter, og affekten aktiveres i mødet med subjektet. Samtidig mener hun, at affekten cirkulerer imellem os, knyttet til ord eller objekter: ”I am tracking how words for feeling, and objects of feeling, circulate and generate effects: how they move, stick, and slide. We move, stick and slide with them.” (Ahmed 2014, 14). Vi ser et eksempel på, at affekten aktiveres i mødet med Sofie Hagens krop, og når hun forhandler synet på fedme, eller når Annika Aakjær tager et bind med på scenen, og viser frem til publikum i salen og taler om menstruationsblod, afføring og prutter. Her vil modtageren, alt afhængig af de kulturelle opfattelsesstrukturer, reagerer på fx kroppe, der afviger fra normalen og på objekter, som i mødet med subjektet er affektivt ladede. I forhold til specialets fokus er det her interessant, hvordan Ahmed beskriver, at vi associerer noget med at være skidt eller dårligt, når vi oplever, at det er anderledes end det vi kender, eller på anden vis afviger fra os selv. Ahmed har i afsnittet ”The Performativity of Disgust”, fokus på, hvordan afsky viser sig affektivt:

> Disgust reads the object that are felt to be disgusting: it is not just about bad objects that we are afraid to incorporate, but the very designation of “badness” as a quality we assume is inherent in those objects. Darwin relates “badness” to anything unusual about food, that is, to anything that departs from “the ordinary plate”. This association of what is bad with what is strange or other is significant. The strangeness; here, the proximity of the bodies of others is

> read as the cause stranger-than-me and stranger-to-us in the first place (Ahmed 2004/2014, 82-83).

I mødet med anderledes kroppe, er vores første affektive reaktion, ifølge Ahmed, dermed afsky, fordi der klæber sig en dårlighed til dem som objekter. Når Sofie Hagen i sin standup fortæller om sig selv og sin fedme eller når Nikolaj Stokholm tematiserer sin egen bleghed og blindhed, fremstår de som anderledes kroppe, fordi de afviger fra det, vi kender som normalen. Det er derfor vores pointe, at når komikerne performer ind i disse normalitetsopfattelser om overvægtige eller albinoer, kan være med til at forhandle og ændre disse opfattelser.

(screenshot: Hagen, Instagram.com 2020)

I værket *Medieanalyse* (2015) beskriver Carsten Stage således: ”Sociale medier har en række kendetegn og potentialer, som motiverer skabelsen af affektivt intense rum” (Stage 2015, 280). Stage pointerer, at det bl.a. er på baggrund af de sociale mediers samtidighed/immediacy, brugernes mulighed for anonymitet, interaktivitet, multimodalitet og spontanitet, der er med til at skabe et affektivt rum (Ibid., 280). Det ser vi et eksempel på, når Hagen deler en besked, hun har fået på sin Instagramprofil, hvor en kvinde reagerer på de billeder, som hun har delt på sin profil af sin krop. I beskeden giver kvinden udtryk for den afsky overfor Hagens anderledes krop, og er dermed et eksempel på den affektive reaktion som Ahmed tematiserer. Det er på ovenstående billede tydeligt at afkode den afsky som modtageren udviser affektivt, når hun beskriver, hvordan hun ligefrem hellere ville dø, end at ligne Hagen. Det er dog både Ahmeds og Butlers pointe, at det er muligt at ændre disse affektive reaktioner, ved at repetere denne genkendelige struktur og forhandle den. Det har i vores analyse af Hagens normalitetsforhandling netop været formålet at vise, hvordan hun har forhandlet den hate speech, som hun har mødt i forbindelse med sin overvægt ved at tematisere den og performe ind i den. Affektbegrebet kan benyttes til at skabe en aktivering af modtageren i forhandlingssituationen, og vi ser dette som en affektiv aktivering, når Hagen

vælger at dele beskeden med sine følgere, der så kan reagere affektivt på beskeden og dermed forhandle den.

Et andet tydeligt eksempel på, hvordan modtageren reagerer affektivt på en performance,

(screenshot: ZULU Comedy Galla 2019, 01.04.22)

(screenshot: ZULU Comedy Galla 2019, 01.00.44)

(screenshot: ZULU Comedy Galla 2019, 00.56.35)

(screenshot: ZULU Comedy Galla 2019, 00.01.34)

ser vi til Aakjærs performance til ZULU Comedy Galla, hvor vi kan spore affektive reaktioner blandt publikum i salen. Her ser vi på ovenstående billeder personer, der ser utilpasse ud og reagerer affektivt på hendes sang om menstruation, når kameraet panorerer ud over publikum i salen. Aakjær viser i dette tilfælde et bind frem, hvilket aktiverer en affektiv reaktion i form af afsky og pinlighed hos nogle af publikummerne, der kommer til udtryk i de kropslige reaktioner. Her tænker vi, at der især klæber affekt til bindet som objekt, fordi det forbindes med menstruation, som er tabubelagt, hvilket bliver tydeligt, når publikum som subjekter konfronteres med dette. Her har de som subjekter, ifølge Ahmed, tillært sig en bestemt reaktion forbundet med objektet, og disse reaktioner viser, hvilke normopfattelser de er forankret i. Vi ser også disse affektive reaktioner af afsky, når hun illustrerer og beretter

om, hvordan hun lugtede til sit blod for at finde ud af, om det var afføring, eller når hun forklarer, at menstruationsblodet har ”klumper” og ”bobler”, når hun prutter. Aakjær aktiverer affektive reaktioner hos publikum igennem disse sproglige billeder og som de forrige billeder illustrerer, reagerer mange af publikummerne på Aakjærs performance ved at gemme sig og tage hånden/hænderne op til ansigtet. Publikum reagerer dermed affektivt, men hvad der også er interessant i forhold til Aakjærs performance, er hendes egen manglende skamfølelse, som kan forklare, hvorfor mange blandt publikum reagerer ved at være pinlig berørte på Aakjærs vegne. I forlængelse af dette kan vi benytte Ahmeds affektperspektiv om skam, som hun forklarer således:

> The subject may seek to hide from that other; she or he may turn away from the other's gaze or drop the head in a sensation more acute and intense than embarrassment. In other words, shame feels like an exposure – another sees what I have done that is bad and hence shameful – but it also involves an attempt to hide, a hiding that requires the subject turn away from the other and towards itself (Ahmed 2004/2014, 103).

I dette citat tager Ahmed udgangspunkt i den affektive reaktion, der opstår, når individet har gjort noget skamfuldt. Vi kan ud fra publikums reaktioner konstatere, at de reagerer affektivt, men i forlængelse af Ahmeds pointe, mener vi ikke, at det er selve publikum, der har gjort noget skamfuldt. Det er derimod Aakjærs egne fortællinger, som burde være skamfulde for hende. Dog er Aakjær upåvirket af de ting, hun fortæller om og gemmer sig ikke væk, som Ahmed beskriver som en kropslig reaktion på denne følelse. Hun er ikke skamfuld, men deler åbent om intime detaljer og det afføder en affektiv reaktion af pinlighed og ubehag hos nogle af publikummerne, der reagerer ved at vende sig væk. Her kan overlegenhedsteorien samtidig forklarer, at mange af publikummerne også reagerer med latter, fordi de føler sig socialt overlegne i forhold til Aakjær, der ikke selv kan se, hvor socialt upassende det er at tale om afføring og menstruation til et gallashow. Det er dog en vigtig pointe, at på baggrund af Aakjærs manglende skamfølelse, kan modtageren reflektere over, hvorfor han eller hun reagerer affektivt ved at blive pinligt berørte på Aakjærs vegne. Er der overhovedet grund til dette? Er det overhovedet skamfuldt, når Aakjær tydeligvis ikke selv skammer sig? Publikum kan dermed aktiveres igennem deres affektive reaktion af pinlighed eller afsky til at reflektere og forhandle disse reaktioner og derigennem forhandle normalitetsforståelsen. Spørgsmålet er, om de kan bryde ud af denne pinlighedsfølelse eller reaktion af afsky og forhandle det

faktum, at der ikke er noget at skamme sig over, eller om de affektive reaktioner er et bevis på, at de blot reproducerer de sociale strukturer, der er forankret i dem; at det er ”forkert/skamfuldt” og ”ulækkert” at have menstruation. Vi mener dog, at Aakjær kan skabe en mulighed for forandring ved at bruge velkendte strukturer som en vigtig del af sit show og aktivere de affektive reaktioner hos sit publikum. Når modtageren bliver aktiveret, er det dermed både kropsligt men også mentalt. Det er dog også interessant, at mange af publikummerne reagerer forskelligt under Aakjærs optræden, og her kan vi med fordel trække på Brian Massumis affektteori.

Massumi abonnerer på den prækognitive retning inden for affektteorien, hvor affekten skal ses som et begreb for en førsproglig reaktion, der aktiveres af det han kalder for ubevidste mikroshok (Massumi 2008, 4). Massumi skelner, i modsætning til Ahmed og den performative affektteori, mellem affekt og følelser/emotioner. Affekten er, ifølge Massumi, ikke emotioner som tristhed eller glæde, men skal spores i transformationen og i bevægelse i intensiteten fra den ene emotion til den anden i mødet med et miljø, andre kroppe, et medie osv. (Reestorff og Stage 2018, 316). Selvom Ahmed og Massumi abonnerer på forskellige affektteoretiske perspektiver, er disse perspektiver på mange måder ens. Begge tilgange er fx ens i deres forståelse af, at affektive reaktioner lagres i hukommelsen og dermed er påvirket af individets historie: ”the capacitation of the body as it’s gearing up for a passage towards a diminished or augmented state is completely bound up with the lived past of the body (Massumi 2008, 2). Vil vi ikke gå ind i en yderligere diskussion af, hvordan de to tilgange adskiller sig, men derimod se en fordel i, at de kan supplere hinanden i vores arbejde med affekten i Aakjærs performance.

Aakjær som komiker faciliterer igennem hendes performance en affektiv retning. Hun skaber et affektivt ladet miljø af latter, afsky og pinlighed, men en vigtig pointe her er dog, at der altid er et kontroltab forbundet med affekt, idet hun som afsender, ikke kan være sikker på, hvilke affektive effekter det får hos modtagerne. Her kan vi med fordel inddrage Massumis begreb *differential attunement,* der handler om: ”at kroppene er rettet mod det samme tegn og bliver en del af den samme begivenhed, men erfarer og reagerer affektivt på den på forskellige måder” (Massumi 2009, 6 if. Reestorff og Stage 2018, 323). Ved Aakjærs performance er publikum en del af samme begivenhed, og Aakjær giver i sin optræden en affektiv retning, når hun vælger at fortælle om fx blod og lort eller vise et bind frem. Vi kan dog ikke med sikkerhed vide, om alle blandt publikum reagerer på samme affektive måde. På

billederne af publikum, kan vi da også se, hvordan nogle gemmer sig væk, rynker på panden og øjenbrynene i væmmelse, mens andre griner højt eller blot ser forundret ud med åben mund.

(screenshot: ZULU Comedy Galla 2019, 00.58.10)

(screenshot: ZULU Comedy Galla 2019, 00.57.09)

I forlængelse af Massumis begreb kan vi derfor også argumentere for, at hvert individ bærer på hver deres hukommelse og historie og derfor erfarer og reagerer på forskellige affektive

måder. Hver reaktion er dog stadig et bevis på, at vi reagerer alt efter, hvilken normopfattelse vi har, og hvilke sociale strukturer vi som individer er forankret i.

Ahmed lægger sig i forlængelse af Butler, når hun forklarer, hvordan gentagelser af normer er med til at konstituere og producere verdner (Ahmed 2004/2014, 12). Igennem gentagelse må man derfor også kunne bryde ud af en norm og skabe en ny. Her mener Butler og Ahmed, at repetition af normer, er når vi performer genkendelige strukturer, som vi har vist eksempler på igennem vores analyse, og som fx når Aakjær performer ind i den menstruelle kvinderolle og repeterer disse strukturer. I hendes performance skaber hun en citation af allerede eksisterende sociale forestillinger om menstruation, men hun opfinder samtidig også udtrykket ”dag nummer to”, der er en betegnelse for menstruationsdag nummer to, som ifølge Aakjær er den sværeste og hårdeste. Hun repeterer dermed en kendt struktur, men opfinder et nyt udtryk for dette. Efter Aakjærs optræden til ZULU Comedy Galla så vi, hvordan X-factor værten Sofie Linde i et liveshow fortæller dommerne, at de hellere må opføre sig ordentligt, fordi hun er på ”dag nummer to”. Her refererer hun til Aakjærs sang og udtryk og skaber dermed en repetition af Aakjærs citation og forsøger at skabe en norm for dette udtryk. Det er samtidig interessant, hvordan normen for dette udtryk her skabes via en gentagelse.

Når Sofie Linde italesætter dette emne og henviser til Aakjærs tematisering af ”dag nummer to”, er hun med til at forhandle og udbrede den. Det er derfor også vores pointe her, at jo flere, der italesætter emnet, bruger Aakjærs udtryk og performer ind i det, jo mere normalt bliver det, hvilket er med til at skabe en ændring af normen over tid. Det er ikke sikkert, at alle iblandt publikum med det samme kan tale frit om menstruation eller påpeger foran andre, at de er på ”dag nummer to” efter de har set Aakjærs performance, men ved at følge hendes eksempel, kan det være med til flytte grænsen for normen og dermed ændre den. Det kræver dog, at man tør sætte sig selv i en udsat position som både Aakjær og Linde vælger, når de står alene på scenen foran et publikum og taler om en privat ting. Det er sårbarheden og intimiteten som opstår igennem Aakjærs standup og sang, der i det hele taget gør det muligt for modtageren at reagere affektivt, men især også at hun italesætter menstruationsblod, lort, klumper og prutter, som automatisk er forbundet med afsky som affektiv reaktion.

Gennem tiden og især de seneste 40-50 år har vi set flere eksempler på forhandling af samfundsstrukturer og normalitetsopfattelser både i forbindelse med fx race- og

kvindeundertrykkelse. Det er ikke ændringer af normer, der er sket fra den ene dag til den anden, men det er ændringer, der sker gradvist, og vores affektive reaktioner er gradvist kultiveret. Ifølge Ahmed er der "gode" og "dårlige" følelser, som individet forholder sig til og forhandler: "If good emotions are cultivated, and are worked on and towards, then they remain defined against uncultivated or unrule emotions, which frustrate the formation of the competent self." (Ahmed 2004/2014, 3). Det er i forlængelse af dette vores pointe, at vores standupkomikere tematiserer og forhandler normaliteten inden for sex, køn og krop, men at det ikke er et spørgsmål om, at denne forhandling fungerer med det samme, og dermed ændrer vores forståelser fra den ene dag til den anden. Det er derimod en gradvis proces, som er afhængig af sociale og kulturelle faktorer og repetition. Komikerne melder sig ind i en allerede etableret diskussion, som tager udgangspunkt i en forhandling af emnerne køn, krop og sex. De bidrager til denne forhandling ved at performe ind i diskussionen med egne kroppe og egne oplevelser og dermed er de med til at udbrede denne forhandling. Samtidig skaber de med deres performances nye indspark til diskussionen og forhandlingen af køn, krop og sex, som modtageren kan tage stilling til og være med til at sprede.

Opsamling

I de forrige afsnit har vi ud fra forskellige teoretikere diskuteret, hvorvidt det er muligt for komikerne at ændre normalitetsopfattelser igennem deres standup, eller om de ender med at reproducere disse opfattelser. I dette afsnit vil vi nå frem til en besvarelse på dette spørgsmål ved at inddrage pointer fra vores analyse af komikernes kendthed, standuppens genretræk og komikernes performances. Det er dog vigtigt for os at pointere i forlængelse af Massumis begreb, differentieret attunement, at komikerne blot kan facilitere eller give affekten en intenderet retning, men affekt er altid forbundet med et kontroltab, så de kan ikke være sikre på, hvilken effekt den affektive respons har. Ud fra de affektive reaktioner blandt publikum kunne vi spore både glæde, overraskelse, pinlighed og ikke mindst afsky. Disse affektive reaktioner er dermed et tegn på, hvilke normopfattelser publikummerne er forankret i. Aakjær udfordrer disse affektive reaktioner ved ikke selv at reagere affektivt på hendes egne fortællinger. På denne måde inviteres publikum til at reflektere over deres reaktioner og forhandle disse.

Igennem specialet har vi haft et socialkonstruktivistisk genstandsfelt, men vi har i diskussionen valgt at inddrage Bourdieus socialiseringsteori, fordi Butler også forholder sig

til denne. Med denne teori kunne vi forklare, hvordan normalitetsopfattelserne kan blive reproduceret fremfor ændret. Ifølge Bourdieus habitusbegreb vil modtagerne være fastholdte i deres socialisering, hvor de er relationelt forbundne med andre med samme habitus. Teorien modsiger dermed det genstandsfelt vi har, og åbner op for diskussionen af, hvilke benspænd komikernes forhandling kan have. I forlængelse af dette perspektiv har vi overvejet de teknologiske faktorer, der kan gøre sig gældende i forhold til at bremse en forhandling og ændring af normopfattelser ved at inddrage begrebet filter bubble. Dog har komikerne mulighed for at bryde denne filter bubble, hvis de formår at skabe indhold til medierne som går viralt. Dermed opnår de at udvide deres modtagergruppe og på den måde invitere nye modtagere, som ikke i forvejen er bekendte med deres budskaber og forhandlinger, til at reflektere over de samfundsstrukturer og opfattelser som de forsøger at ændre. Dette gør de primært via humor og emotionelt indhold samt ved at have en allerede etableret status som kendisser i mediebileddet.

Inden for de sidste 40-50 år, er der sket utrolig meget i forhold til vores syn på og åbenhed omkring både sex, det mandlige og kvindelige køn samt vores opfattelser af kroppen. Det er derfor vores pointe, ud fra Butlers performativitetsteori, at vores habitus godt kan modificeres og ændres over tid ved hjælp af en bevidstgørelse af vores handlingsmønstre. Denne bevidstgørelse er komikerne med til at skabe, når de fx også bruger publikums affektive reaktioner som en del af deres performance. Det ser vi et eksempel på, når Stokholm italesætter, at publikum reagerer forarget på, at han gør grin med og kritiserer folkeskolen, men reagerer affektivt med grin, når han laver en racistisk joke lige forinden (jf. afsnittet Den æstestiske performance). Her kommenterer han på de forskellige affektive reaktioner fra publikum og er dermed også med til at aktivere modtagerens refleksion over egne reaktioner. Som vi tidligere har beskrevet, siger disse affektive reaktioner noget om de kulturelle og sociale strukturer. Komikerne inviterer publikum til at reflektere over det Bourdieu vil kalde for deres egen habitus og det ubehag der opstår, når de træder ind i en ny situation, der afviger fra den de kender. Når man bevæger sig udenfor sine vante felter/arenaer, opfanger man, hvordan ens habitus påvirker vores måde at tænke på, og hvordan vi opfører os (Inglis og Thorpe 2012, 215). Det kræver dog, at individet er i stand til at reflektere over disse handlingsmønstre og den normalitetsopfattelse som han/hun besidder for at kunne ændre på den. Her mener vi, at komikerne og standuppen har en unik mulighed for netop at skabe denne refleksion hos modtageren. Det er Butlers pointe, at der igennem repetition, kan skabes

en forhandling af samfundsmæssige strukturer og opfattelser. Som tidligere beskrevet ser vi, hvordan Annika Aakjærs forhandling af kvindekønnet og særligt menstruation forstærkes i repetitionen.

Standuppen som genre er provokerende og grænseoverskridende og genredefinitionen medfører en forventning fra modtagerens side, om at komikerne tager kontroversielle emner op og behandler disse emner på en provokerende måde. I kraft af standuppens intimitet og fællesskab mellem komiker og publikum er modtageren følelsesmæssigt investeret, hvilket kan forstærke de affektive reaktioner. Standuppen har dermed et potentiale til at forhandle disse emner, som ofte er underlagt tabu eller forbindes med noget skamfuldt eller pinligt. Komikerne har derudover også en tæt relation til deres publikum og ikke mindst de fans og følgere, der følger dem i medierne og især på de sociale medier. Sidst, men ikke mindst, er standupgenren kendetegnet ved humorbrugen. Humoren og latteren i performancen er determinerende, og det er ved brug af humoren, at komikerne ofte adskiller sig fra mange andre kendte i mediebilledet. Komikerne har en fordel, fordi de kan skabe en humoristisk vinkel på tunge emner. I kraft af deres humor og deres selvironi fremstår de tilgængelige og ofte sympatiske, hvilket er med til at styrke relationen til modtageren.

Vi vil samtidig påpege, at alle de fire komikere i deres position som celebrities cirkulerer i mange forskellige medier, hvilket skaber en øget opmærksomhed omkring deres budskaber. Komikernes position som celebrities er dermed vigtig i forhold til hvor mange modtagere, de når ud til. Deres position som komikere giver dem også mulighed for at være provokerende og udfordre modtageren og igennem deres mediecirkulation er de med til at nå ud til flere forskellige målgrupper. I kraft af deres indflydelse som celebrities, hvor vi tidligere pointerede, at de opnår en status som knudepunkt for det sociale som vi forhandler vores personlige identitet ud fra, mener vi, at de som komikere er i en særlig position i forhold til at kunne påvirke den offentlige bevidsthed. Ud fra det foregående vil vi derfor argumentere for, at det er muligt for komikerne at skabe en ændring af de normalitetsopfattelser, som hersker i samfundet. De har en særlig position til at kunne ændre disse opfattelser, fordi de i en Butlersk forstand via sproget taler ind i velkendte opfattelser, for derved at skabe refleksion hos modtageren. Som det fremgik af analysen, ser vi, hvordan alle de fire udvalgte komikere forhandler normalitetsopfattelser ved at bruge et provokerende sprog og samtidig pointere nogle af de samfundsmæssige absurditeter, og at de bruger de opfattelser samt antaster og udvider dem, så de kan forandres. Vi mener dog også, at forhandlingen og ændringen ikke

sker spontant, da de sociale og teknologiske mekanismer, både fremmer og bremser denne ændring.

Konklusion

Formålet med specialet har været at undersøge, hvordan udvalgte standupkomikere forhandler normalitetsforståelser af køn, krop og sex og hvilket forhandlingspotentiale standupgenren bidrager med i andre medieproduktioner. For at kunne undersøge, hvordan standuppen bidrager til en normalitetsforhandling, har vi defineret genren ud fra det genreteoretiske-, det performative- og det humorteoretiske perspektiv. Denne definition bruger vi, når vi analyserer, hvad standuppen bidrager med i talkshows, sketchkomedie, på Instagram og til ZULU Comedy Galla. Derudover har vi undersøgt, hvorvidt det er muligt for komikerne at skabe en ændring igennem deres forhandling. Det har vi gjort ved indtage en socialkonstruktivistisk tilgang i forlængelse af Judith Butlers performativitetsteori, der siger, at det er muligt at skabe en ændring ved at performe ind i allerede kendte samfundsstrukturer.

Vi har benyttet standupteori af Ian Brodie og Antti Lindfors, der med en folkloristisk tilgang begge forklarer, hvordan folklore og standup er funderet i konceptet om en gruppe. De definerer genren som en talegenre, der fortæller noget historisk og kulturelt om den tid, den er forankret i. Dette så vi et eksempel på, da Jonatan Spang brugte det danske folkeminde omkring EM i 1992 som udgangspunkt for joken om, at Peter Schmeichel skulle være russisk sportskommentator. Komikerens historier, anekdoter og jokes bindes sammen i en ramme, fx i form af et onemanshow. Kendetegnet for standuppen er, at dette show performes på en scene foran et publikum. Her er det vigtig, at der oprettes og fastholdes en intim relation mellem komikeren og publikummet. Dette opnår komikeren ved at sætte sig selv i en sårbar position, fordi han eller hun benytter sig af personligt og intimt indhold i sine fortællinger. I specialet analyserede vi, hvordan både Sofie Hagen og Nikolaj Stokholm delte private informationer om deres til tider svære barndom, og hvordan Annika Aakjær fortalte om pinlige episoder med menstruation og afføring. Derudover kunne vi konkludere, at komikerens tone til sit publikum skal være direkte og venskabelig. Via den venskabelige tone og det intime indhold skaber komikeren en form for lukket vennegruppe med publikum. I denne lukkede vennegruppe forventes der af publikum, at komikeren deler kontroversielle og grænseoverskridende holdninger og emner, der har en humoristisk og satirisk vinkel. Karakteristisk for genren er derfor relationen og samspillet med publikum. Både Brodie og

Lindfors betegner standupoptrædener som performances, og i forlængelse af dette har vi valgt at inddrage den æstetiske performanceteori af Erika Fischer-Lichte, som har særligt fokus på, hvordan en performance skabes i et samspil mellem performer og publikum i et såkaldt "reversal of roles" igennem et feedback loop. I standup-performancen er det i samspil med publikum, at komikeren skaber sin performance. Dette så vi et eksempel på i Nikolaj Stokholms onemanshow, hvor han reagerede på og inddrog publikums reaktioner og dermed skabte sin joke om folkeskolen.

Vi har i forlængelse af standupteoretikeren, Roberta Mock, også konkluderet, at det er karakteristisk for standupgenren, at der er slørede grænser for, hvad komikeren mener og hvad der laves sjov med. Det har derfor også været en vigtig pointe i forhold til specialets fokus, at publikummet i kraft af disse slørede grænser sættes i en forhandlende position, hvor de inviteres til at reflektere over komikerens og dermed også deres egne holdninger. I den forbindelse fandt vi det relevant at inddrage fiktionalitetsteori, da komikerne kan benytte fiktionalitet som retorisk greb til at påvirke modtagernes refleksion. Dette så vi bl.a., da Stokholm overdrev i fortællingen om at være bleg i skolegården. For at kunne analysere på det humormæssige perspektiv i standuppen har vi brugt de tre humorteorier; inkongruens-, overlegenheds-, og lettelsesteorien i specialet. Vi kan konkludere, at brugen af disse tre teorier har givet en dybere forståelse for den forhandling, som komikerne har lavet i deres medieproduktioner. Her har vi brugt humorteorier til at kunne belyse, om forhandlingen skabes via overlegenhed, tabubelagte emner og/eller inkongruens.

Vi har i specialet også haft fokus på den position, som de fire komikere har i kraft af deres status som celebrities. Her har vi karakteriseret komikerne som meriterede celebrities ud fra Chris Rojeks teori om de forskellige celebrity-typer, fordi de alle har opnået en anerkendelse for deres arbejde og karrierer som komikere. Vi kan konkludere, at komikerne har en særlig relation til deres fans og publikum i kraft af standupgenren. De har derfor nemmere ved at skabe en tæt relation til modtagerne, og i denne relation kan de i højere grad nedbryde den sociale distance, som ifølge Rojek, ses hos andre kendisser. De fire udvalgte komikere er alle bredt repræsenteret i medierne, hvilket påvirker deres tilstedeværelse i folks bevidsthed. Igennem en stor mediерepræsentation holder komikerne sig mediecirkulerede og opnår derved en særlig position, som skaber grundlag for, at de kan forhandle modtagerens normalitetsopfattelser. Dette er en vigtig pointe i forhold til normalitetsforhandlingen, fordi de

som kendisser og komikere kan være forbilleder, som modtageren kan forhandle sin egen personlige identitet ud fra.

Igennem vores analyse af komikernes medieproduktioner, har vi konkluderet, at de alle har flyttet standupelementer ind i nye medieproduktioner og dermed udvidet den klassiske standupgenre. Det har været vores gennemgående fokus at undersøge, hvad standuppen har bidraget med i disse produktioner. Vi har i analysen konkluderet, at Spang i sit underholdningsprogram *Tæt på Sandheden* skaber en genrehybrid mellem standup, talkshow og sketchkomedie. Her har vi brugt Hanne Bruuns teori om både talkshow og sketchkomedien til at vise, hvordan træk fra disse genrer kan ses i programmet. Den tætte relation til publikum, som er karakteriserende for standupgenren er udfordret, når programmet broadcastes. Her har Spang benyttet talkshowgenren til at inddrage seeren i den tætte relation mellem ham som komiker og publikummet i studiet. Spang benytter standupgenren, når han ytrer kontroversielle og grænseoverskridende holdninger og slører grænserne for, hvad der skal opfattes som seriøst og ikke-seriøst. I *Tæt på Sandheden* bruges sketchkomedieformatet til at skabe et fiktivt og satirisk element, som underbygger de samfundsmæssige absurditeter, som Spang forsøger at vise modtageren. Hybriden mellem standup og talkshow skaber en ramme for de sketches som Spang laver i programmet. Dette så vi bl.a., når Spang laver et oplæg til sketchen omkring samtykkeloven, hvor han ytrer kontroversielle holdninger omkring det at være magtfuld mand i relation til #MeToo-kampagnen. Her viste vi bl.a., hvordan Spang skabte en forhandling af kønsopfattelserne ved at performe ind i rollen som moderne mand og dermed invitere modtagerne til at reflektere over både lovforslaget om samtykke, men også over, hvordan kønsrollerne i samfundet opfattes.

Vi kan ud fra analysen af Stokholms sketches konkludere, at han her benytter standupelementer som act out, slørede grænser og kontroversielle holdninger til at forhandle kønsroller og ligestilling i samfundet. Her er det især interessant, hvordan Stokholm bruger sin særlige og karakteristiske karakter til at performe ind i roller, der associeres til 1950'erne og derigennem skaber en satirisk kommentar til denne tid. Modtageren inviteres dermed til at reflektere over sin egen opfattelse af manderollen, når Stokholm i sin sketch tematiserer, hvad en rigtig mand skal være i stand til, og viser modtageren en social opfattelse af den traditionelle manderolle og kønsrollerne i hjemmet. Stokholm benytter derudover det sociale medie Instagram i sin mediecirkulation, hvor vi kunne konkludere, at han under Corona-nedlukningen fastholdt kontakten til sine fans igennem platformen fx ved at arrangere en

påskefrokost i samarbejde med TV 2 ZULU samt underholde med live-standup på sine stories.

I forlængelse af Philip Auslander og P. David Marshalls pointe om, at performances også kan skabes selvom performeren og publikummet ikke er fysisk tilstede på samme tid, har vi analyseret Sofie Hagens brug af Instagram, og hvordan hun bruger denne platform til at forhandle tykaktivistiske og feministiske budskaber. Derfor har vi karakteriseret Hagen som celebrity-aktivist, idet hun benytter det sociale medie til at fremme egne budskaber. Vi kan konkludere, at hun benytter standupelementer i form af sarkastiske jokes og, at hun via billeder og tekst-opslag med sårbart, intimt og grænseoverskridende indhold, trækker på standupegenren, når hun fx poster billeder af sin nøgne krop eller jokes om menstruationskoppen. For at kunne analysere de sociale og kulturelle kodninger, som er en del af Hagens billeder, har vi benyttet en socialsemiotisk tilgang. Med denne tilgang har vi undersøgt den interpersonelle relation mellem Hagen som afsender og modtagerne, idet Hagens opslag kræver, at modtageren engagerer sig. Hun får igennem sin Instagramprofil skabt en intim vennegruppe, hvor hun interagerer med og inddrager sin modtager, ligesom vi ser det indenfor standupgenren. Dette giver hende et udgangspunkt for at forhandle kvindelige kropsnormer ved at tage udgangspunkt i de normopfattelser, som kønnet, ifølge Hagen, er underlagt.

Ud fra vores analyse af Aakjærs performance til TV2 ZULUs Comedy Galla kan vi konkludere, at hendes performance var en enkelt rutine fra hendes onemanshow, *Enebarn*, og at denne rutine derfor også fungerede som reklame for hendes komikerkarriere og onemanshowet. Derudover var det en tematisk performance, omkring kvinderollen og menstruation og de udfordringer disse medfører. Ifølge musikteoretikeren Enrique Alberto Arias findes der teknikker til at skabe humor i musikken. Vi har inddraget udvalgte teknikker i analysen for at kunne belyse, hvordan Aakjær underbygger de komiske elementer i hendes performance via musikken. Hun bruger musikken i sin standup, der forstærker det komiske potentiale, når hun med standuppen skaber en kontekst for sangens budskab og formål. Med standuppen sikrer hun den intime relation til publikummet, der er afgørende i forhold til forhandlingen af emnet. Aakjær parodierer et kendt 80'er hit i sin performance og ved at parodiere denne sang, bruger hun musikken og den komiske tekst til at underbygge forhandlingen af de emner, som hendes standup også tager udgangspunkt i.

For at kunne svare på spørgsmålet om, hvorvidt det er muligt for komikerne at skabe en ændring i normalitetsopfattelserne af køn, krop og sex, har vi taget udgangspunkt i Butlers performativitetsteori, som lægger sig i forlængelse af Bourdieus socialiseringsteori. Vi har i diskussionen vist, hvordan sociale strukturer, i form af habitus påvirker, hvordan modtagerne opsøger ny viden og information. I forlængelse af Butlers pointe fandt vi det dog muligt for komikerne at påvirke disse sociale strukturer ved at performe ind i dem og derved ændre dem. I vores diskussion har vi også valgt at inddrage et teknologisk perspektiv, fordi vores udvalgte komikere alle befinder sig på sociale medier og deres medieproduktioner findes på streamingtjenester. I forbindelse med normalitetsforhandlingen, fandt vi det dermed interessant også at diskutere den påvirkning som teknologien kan have. Vi kan ud fra dette perspektiv konkludere, at det teknologiske fænomen filter bubble, der bliver dannet ud fra internettets algoritmer, påvirker modtagerfladen. Dette fænomen kan være med til at bremse forhandlingen, når modtageren bliver introduceret for indhold, som i forvejen er i overensstemmelse med deres egne holdninger eller præferencer. Det er dog vores pointe, at komikerne kan skabe indhold til medierne, der går viralt og dermed kan nå ud til modtagere, der ellers ikke ville blive præsenteret for deres medieprodukter og budskaber.

Afslutningsvist inddrog vi et affektteoretisk perspektiv i vores diskussion, for at kunne belyse, hvordan modtagerens affektive reaktioner viser, hvilke normalitetsopfattelser, de er forankret i. Her tog vi udgangspunkt i Butler og Sara Ahmeds performative affektteori og diskuterede, hvorledes subjektets møde med affektivt ladede objekter skaber affektive reaktioner, og dermed kan være med til at skabe en forhandling og ændrer vores normalitetsopfattelser. Vi konkluderer fx, at Aakjær igennem sin performance aktiverer affektive reaktioner, når hun italesætter, blod, lort, klumper og prutter, der kan være forbundet med afsky og pinlighed. Igennem disse reaktioner inviteres modtagerne til at forhandle deres reaktioner. Derudover kunne vi også konkludere, ud fra Brian Massumis begreb, differential attunement, at komikeren igennem tegn kan skabe en affektiv retning, men at modtagerne reagerer på forskellige affektive måder. Det er igennem standupgenren, at komikeren kan sikre den intime relation, fællesskabet og interaktionen med publikummet og skabe grobund for forhandlingen af de grænseoverskridende og kontroversielle emner.

Ud fra analysen og diskussionen kan vi derfor konkludere, at det i vores optik er muligt for komikerne at skabe en forhandling af de gældende normalitetsopfattelser i samfundet. Ved at bruge provokerende sprog og påpege nogle af de samfundsmæssige absurditeter på en

humoristisk måde, inviterer komikerne modtagerne til at reflektere over de gældende opfattelser af køn, krop og sex, som de udstiller. På den måde kan komikerne bidrage til debatten om normalitet i samfundet ved at kreere indhold til en allerede igangværende debat. I deres virke som komikere og med den intime relation, som de derigennem har skabt til deres modtagere, har de et oplagt udgangspunkt til at forhandle og ændre modtagernes opfattelser. Vi mener dog samtidig, at denne ændring af normalitetsopfattelser er påvirket af sociale og teknologiske mekanismer, og ændringen vil derfor ikke ske spontant, men over tid.

Abstract

In this master thesis we are interested in how the stand up genre contributes to the negotiation of the general perception of normality, particularly in relation to our perception of body, sex and gender. To do so, we will first give an account of how the stand up genre is placed in a Danish context. In the thesis we have chosen four current Danish comedians; Annika Aakjær, Jonatan Spang, Nikolaj Stokholm and Sofie Hagen. We wish to examine how the four comedians use their status as comedians and celebrities to negotiate this perception of normality. Firstly we define the stand up genre in general. For this purpose we include theorists such as Ian Brodie and Antti Lindfors who both contributes to a folkloristic perspective on the stand up genre and how the intimate relation between the comedian and the audience is essential to the genre. Furthermore, we include the aesthetic performance theory by Erika Fischer-Lichte in the effort to show how the standup performance is generated by a feedback loop between the performer and the audience. Roberta Mock explains how the blurred boundaries trigger an indistinctiveness in relation to the comedian as a performer and their actual self in the performance. Therefore, we also define how stand up uses fictionality and humor as a resource to activate the recipient's negotiation. To examine the use of humor we introduce the three humor theories; incongruity-, relief-, and superior theory.

In this thesis we use a social constructivist approach to show the understanding of how it is possible to negotiate and change perceptions of normality. Here, we use Judith Butler's performativity theory that explains how it is possible to change social structures through the power of language. According to Butler it is through the repetition of language that a person who is put at risk can make a change. Furthermore, we examine how the comedians use certain elements from the stand up genre in other media productions such as talk show, sketches, music and Instagram. Therefore, we utilize an analytical approach in regards to genre, to better analyze how the mixed genres contribute to the negotiation of body, sex and gender.

Using recent theorists and perspectives, we conclude that the mix between talkshow and stand up genre contributes to an intimate relation to the viewers behind the screen and makes it possible for the comedian to express controversial and vulgar opinions and attitudes. In the tv program *Tæt på sandheden* Jonatan Spang creates this intimate relation to his audience and thereby can negotiate perceptions of normality in societal structures. In addition to this we conclude that the use of sketch comedy in standup contributes to a satirical and fictional

element that explains societal absurdities related to gender perceptions to the recipients. We examine how Nikolaj Stokholm through sketches negotiates the gender roles from the 1950's and now. By analyzing Sofie Hagen's use of Instagram as a performance, we conclude that she transfers standup elements to the media platform and negotiates our perception of obesity through jokes, pictures and texts. In addition to our analysis of Hagen's Instagram profile we also conclude that the comedian uses the social media for media exposure that helps her to be circulated in the media and represented in the public awareness. Finally, we examine Annika Aakjær's performance at the ZULU Comedy Galla, where she uses a mix of stand up and music. The stand up genre contributes to contextualize and amplify the humor in the song. Aakjær's song in the stand up routine is a musical parody of a well-known Danish pop song, and this creates a humoristic negotiation of the female gender.

This study also contains a discussion of how it is possible for the comedians to negotiate the perceptions of norms. It discusses how the social structures and the technological mechanisms; filter bubble and virality on social media and streaming services can influence our perceptions. Furthermore, we discuss how affective reactions show how norms are rooted in individuals and can contribute in the negotiation. Finally, we point out that the comedians through the stand up genre and the use of stand up elements in other genre hybrids are in a position of performing into social structures and thereby negotiate and change the perception of norms.

Litteraturliste

Agger, Guldhild. 2005. *Dansk tv-drama. Arvesølv og underholdning.* Samfundslitteratur.

Ahmed, Sara. 2004/2014. »Introduction: Feel Your Way.« I *The Cultural Politics of Emotion*, af Sara Ahmed, 1-19. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd. .

Ahmed, Sara. 2004/2014. »Shame before others.« I *The Cultural Politics of Emotion*, af Sara Ahmed, 101-121. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.

Amlund, Dina, Sofie Hagen, og Andrea Storgaard Brok. u.d. *fedfront.dk.* Senest hentet eller vist den 12. marts 2020. https://www.fedfront.dk/hvad-er-fedfront.

Andersen, Tove. 1990. »Tradition som inspiration.« I *Niels Hausgaard - En elskværdig provokatør*, af Tove Andersen, 27-29.

Arias, Enrique Alberto. 2001. »Introduction .« I *Comedy in Music. A Historical Bibliographical Resource Guide*, af Enrique Alberto Arias, 1-8. Westport, Connecticut. London: Greenwood Press .

Auslander, Philip. 1999. »Live performance in a mediatized culture.« I *Liveness - Performance in a mediatized culture*, af Philip Auslander, 10-72. London: Routlegde.

Barthes, Roland. 1995. »Billedets retorik.« I *Visuel kommunikation. Bd. 1-2*, af Bent Fausing og Peter Larsen, 42-57 . København: Medusa.

Bourdieu, Pierre. 2001. *Af Praktiske Grunde. Omkring Teorien om Menneskelig Handlen.* København: Hans Reitzels Forlag.

Brodie, Ian. 2014. *A Vulgar Art. A new approach to stand-up comedy.* Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.

Bruun, Hanne. 2011. *Dansk tv-satire. Underholdning med kant.* København: Books on Demand.

Bruun, Hanne. 2018. »Natholdet og talkshows.« I *Tv-analyse*, af Gunhild Agger, Jørgen Riber Christensen og Louise Brix Jacobsen, 179-192. Aarhus: Systime.

Bruun, Hanne. 2017. »Syrebad og flertydigheder: om sketchkomediens aktuelle karakteristika.« I *Helt til grin - moderne audiovisuel komik på tværs af medier*, af Andreas Halskov, Henrik Højer og Thomas Schwarz Larsen, 104-117. Aarhus: 16:9 Filmtidsskrift og VIA Film og Transmedia.

Buch, Manon. 2018. *Finans.dk.* 16. februar. Senest hentet eller vist den 8. maj 2020. https://finans.dk/erhverv/ECE10316396/komikere-har-koebt-kendt-stand-upklub/?ctxref=ext.

Burr, Vivien. 2015. »What is social constructionism?« I *Social Constructionism*, af Vivien Burr, 1-30. London: Routledge.

Butler, Judith. 1997. *Excitable Speech. A Politics of the Performative.* New York: Routledge.

Butler, Judith. 2009. »Survivability, Vulnerability, Affect.« I *Frames of War - When Is Life*, af Judith Butler, 33-63. London/New York: Verso.

Bryllup. 2014. Spang, Jonatan. Kunstner: Jonatan Spang. Standupshow

Caroll, Nöel. 2014. »The Nature of Humour .« I *Humour. A Very Short Introduction*, af Nöel Caroll, 4-54. Oxford: Oxford University Press.

Critchley, Simon. 2002. »Introduction.« I *On Humour. Thinking In Action* , af Simon Critchley, 1-22. London/New York.

Dead Baby Frog. 2018. Kunstner: Sofie Hagen. Standupshow.

Dfi. u.d. »Det danske filminstitut.« *Dfi.dk.* Senest hentet eller vist den 26. februar 2020. https://www.dfi.dk/viden-om-film/filmdatabasen/person/annika-aakjaer.

DR. u.d. *dr.dk.* Senest hentet eller vist den 12. marts 2020. https://www.dr.dk/drtv/serie/taet-paa-sandheden_6569.

Dybvaaaaad!. 2016. Dybvad, Tobias. TV2 ZULU.

Dybvad, Tobias. 2016. *Et realistisk billede af 50'erne.* 16. oktober. Senest hentet eller vist den 1. maj 2020. https://www.youtube.com/watch?v=_07sWSZib5A.

Elbech, Mikkel. 2016. »Annika Aakjær: Der er ikke noget i vejen, kun mig selv.« *Gaffa.*

Enebarn. 2018. Aakjær, Annika. Kunstner: Annika Aakjær. Standupshow.

Facebook. 2019. *facebook.dk.* september. Senest hentet eller vist den 12. marts 2020. https://www.facebook.com/tv2zulu/videos/1159062314278001/.

Fischer-Lichte, Erika. 2008. *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics* . Routlegde: New York.

Freud, Sigmund. (1927) 2000. »Humoren.« *Passage 34*, 18-20.

Goffman, Erving. 2014. *Hverdagslivets rollespil.* Oversat af Stig W. Jørgensen. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Grue, Lars. 2016. *Normalitetens oppfinnelse.* Bergen: Fakbogsforlaget.

Guarda, Rebeka F., Marcia P. Ohlson, og Anderson V. Romanini. 2018. »Disinformation, dystopia and post-reality in social media: A semiotic-cognitive perspective.« *Education for Information*, 187-197.

Hagen, Sofie. 2018. *Feminism As Described By Sofie Hagen.* Kunstner: Sofie Hagen. Comedy Central, London. 6. august. https://www.youtube.com/watch?v=P0-fCn2ptvc&feature=youtu.be&fbclid=IwAR1OWEEmhIVF6Q-3dRUfl3TYfiUWbW7RsVozQg0cGmFSTTw5QlTft9272OU. Senest hentet eller vist den. 8. april 2020.

Hagen, Sofie. 2020. *Instagram.com.* 13. marts. https://www.instagram.com/sofiehagendk/?hl=da.

Hagen, Sofie. u.d. *sofiehagen.com.* Senest hentet eller vist den 17. marts 2020. https://www.sofiehagen.com.

Hagen, Sofie. 2019. *youtube.com* . 7. januar. https://www.youtube.com/watch?v=8U1pvQXn1qs&t=334s. Senest hentet eller vist den 15. april 2020.

Haastrup, Helle Kannik. 2018. »Celebrityteorier.« I *Medieteori*, af Palle Schantz Lauridsen, Erik Svendsen og (red.), 298-313. Samfundslitteratur.

Hjort, Anders, og Henrik Palle. 2009. *Dansk stand-up: historien om comedy i Danmark.* København: Politiken.

Holmes, Su, og Sean Redmond . 2006. »Introduction: Understanding Celebrity Culture .« I *Framing Celebrity*, af Su Holmes og Sean Redmond, 1-16. London: Routledge.

Hougaard, Tine Thode. u.d. *Medie- og kommunikationsleksikon.* Senest hentet eller vist den 19. marts 2020. https://medieogkommunikationsleksikon.dk/hashtag/.

Hutcheon, Linda. 1985. »Introduction .« I *A Theory of Parody*, af Linda Hutcheon, 1-16. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Inglis, David, og Christopher Thorpe. 2012. *An invitation to Social Theory.* Cambridge: Polity Press.

Jacobsen, Louise Brix. 2018. »Vitafiction and virality: Celebrities fictionalizing the self online.« *Convergence*, 1-15.

Jacobsen, Louise Brix. 2012. *Fiktiobiografisme.* Ph.D-afhandling, Aarhus: Aarhus Universitet.

Jacobsen, Louise Brix, Stefan Kjerkegaard, Rikke Andersen Kraglund, Henrik Skov Nielsen, Camilla Møhring Reestorff, og Carsten Stage. 2013. *Fiktionalitet.* Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Jalving, Camilla. 2005. »Inventing reality. On truth and lies in the work of Hayley Newman.« I *Performative Realism. Interdisciplinary Studies in Art and Media*, af Anne Jerslev og Rune Gade, 145-180. København: Museum Tusculanum Press.

Katzenelson, Boje. 2017. *Den store danske.* 27. april. Senest hentet eller vist den 17. februar 2020. http://denstoredanske.dk/Krop,_psyke_og_sundhed/Psykologi/Psykologiske_termer/normalitet.

Kjerkegaard, Stefan. 2017. »Hasta la vista, baby.« I *Humor*, af Stefan Kjerkegaard, 6-13. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag .

Kress, G., og T. van Leeuwen. 2006 [1996]. *Reading Images. The Grammar of Visual Design.* London: Routlegde.

Larsen, Malene Charlotte. u.d. *Medie- og kommunikationsleksikon.* Senest hentet eller vist den 6. marts 2020. https://medieogkommunikationsleksikon.dk/8129-2/.

Lindfors, Antti. 2016. »Notes on Reflexivity and Genre in Stand-Up Comedy Routines.« I *Genre - Text - Interpretation. Multidisciplinary Perspectives on Folklore and Beyond*, af Kaarina Koski, 152-167. Helsinki: Studia Fennica.

Lykkegaard, Anne Marie. 2014. *videnskab.dk.* 23. oktober. Senest hentet eller vist den 19. marts 2020. https://videnskab.dk/sporg-videnskaben/hvad-er-et-hashtag-og-hvordan-bruger-man-det-rigtigt.

Marshall, P. David. 2010. »The promotion and presentation of the self: celebrity as marker of presentational media.« *Celebrity Studies*, 17. marts: 35-48.

Massumi, Brian, interviewet af Joel McKim. 2008. *Of Microperception and Micropolitics* (15. august).

Mit liv som Nikolaj Stokholm. 2017. Kunstner Nikolaj Stokholm.

Mock, Roberta. 2011. »Really Jewish? Joan Rivers Live at the Apollo.« *Comedy Studies; 6*, 101-111.

Nahon, K, og J Hemsley. 2013. *Going Viral.* Cambridge, Malden: Polity Press.

Nikolaj Stokholm: 50'erne var bare bedre - selv hvis man var forbryder. 2018. Kunstner Nikolaj Stokholm. TV2 ZULU. 25. august.

Nygaard, Kristian Dam. 2020. »BT.dk.« *BT.dk.* 14. februar. Senest hentet eller vist den 17. april 2020. https://www.bt.dk/kendte/annika-aakjaer-om-menstruations-hit-folk-tror-det-er-politisk.

ordnet.dk. u.d. *ordnet.dk.* Senest hentet eller vist den 21. februar 2020. https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=standupcomedy.

Piø, Iørn. 2012. *denstoredanske.dk.* 28. september. Senest hentet eller vist den 25. februar 2020. http://denstoredanske.dk/Livsstil,_sport_og_fritid/Folketro_og_folkemindevidenskab/folkeminder.

play.tv2.dk. 2019. *Annika Aakjær - Enebarn.* Senest hentet eller vist den 3. marts 2020. https://play.tv2.dk/programmer/underholdning/musik-og-events/annika-aakjaer---enebarn/musik-og-menstruation-203589/.

Rasmussen, Lene Roe. u.d. »Annika Aakjær: "Du er det, du kommer fra".« *Magasin.*

Reestorff, Camilla Møhring, og Carsten Stage. 2018. »Medier og affektteori.« I *Medieteori*, af Palle Schantz Lauridsen, Erik Svendsen og (red.), 314-331. København: Samfundslitteratur.

Reimar, Morten. 2016. *Euroman.dk.* 24. november. Senest hentet eller vist den 5. marts 2020. https://www.euroman.dk/kultur/hans-forste-job-som-komiker-var-til-en-rocker-julefrokost-stripperne-slikkede-risalamande-af-hinanden-og-sa-var-jeg-pa.

Rojek, Chris. 2001. »Celebrities and Celetoids .« I *Celebrity*, af Chris Rojek, 9-49. London: Reaktion Books Ltd.

Rose, Gitte. 2015. »Billedanalyse.« I *Analyse af billedmedier - det digitale perspektiv*, af Gitte Rose, H. C. Christiansen og (red.), 161-237. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Sejersen, Thomas Spejlborg. 2016. *soundvenue.com.* 15. oktober. Senest hentet eller vist den 12. marts 2020. https://soundvenue.com/film/2016/10/lillemand-jonatan-spang-stikker-en-kaempemaessig-paaspaendingsdildo-ind-i-et-bloedende-samfundsroevhul-224207.

Stage, Carsten. 2015. »Bloggen som socialt medie - deltagelse, diskurs og affekt.« I *Medieanalyse*, af Erik Svendsen, Palle Schantz Lauridsen og (red.), 266-282. Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Stokholm, Nikolaj. 2020. *Instagram.com.* https://www.instagram.com/nikolajstokholm/.

Nikolaj Stokholm: 50'erne var bare bedre - selv hvis man var forbryder. 2018. Kunstner: Nikolaj Stokholm. TV2 ZULU. 25. august.

Svendsen, Erik Nordahl. 2013. *medieogkommunikationsleksikon.dk.* Senest hentet eller vist den 30. april 2020. https://medieogkommunikationsleksikon.dk/dr-tv-2/.

Tajmer, Tenna. u.d. *nikolajstokholm.dk.* Senest hentet eller vist den 6. marts 2020. https://nikolajstokholm.dk/.

Turen går til Nikolaj Stokholm. 2020. Stokholm, Nikolaj. Kunstner: Nikolaj Stokholm. Aalborg Kultur og Kongrescenter , Aalborg. 5. marts.

Tæt på sandheden. Spang, Jonatan. 2017-2020. Kunstner: Jonatan Spang. DR 2.

Verdensmænd. 2020. Kunstner: Tobias Dybvad, Nikolaj Stokholm og Bo Brønnum.

Wang, Peter. u.d. *denstoredanske.dk.* Senest hentet eller vist den 18. april 2020. http://denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur/Musik/Klassisk_musik/Komposition_og_arrangement/parodi.

Wass, Pernille. 2005. *Standup.* København: Københavns Universitet.

Zulu, TV2. u.d. *om TV2* . Senest hentet eller vist den 28. februar 2020. https://omtv2.tv2.dk/tv-2s-medier/kanaler/tv-2-zulu/.

ZULU Comedy Galla. 2019. Kunstner Annika Aakjær. Operaen , København. 2. september.